

ISSN 2411-3883

**СУЧАСНІ  
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ  
СТУДІЇ**

***ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС:  
ТРАНСКУЛЬТУРНІ ВИМІРИ***

**2015  
Випуск 12**

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ISSN 2411-3883

**Сучасні  
літературознавчі студії**

**Contemporary  
Literary Studies**

**Випуск 12**

**Issue 12**

**ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС:  
ТРАНСКУЛЬТУРНІ ВИМІРИ**

**Literary Discourse:  
Transcultural Dimensions**

**Збірник наукових праць**

**Collection of Scholarly Essays**

**Київ – 2015  
Видавничий центр КНЛУ**

**ББК 83.3(0)я43**

**УДК 82**

**Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транскультурні виміри.** Збірник наукових праць. Вип. 12. Гол. ред. Н.О. Висоцька – К.: Вид. центр КНЛУ, 2015. – 674 с.

Тематичний науковий збірник містить статті з проблем літературознавства. Матеріали адресовані широкому колу філологів, викладачам, студентам, аспірантам гуманітарних факультетів, спеціалістам з історії літератури, всім, хто цікавиться проблемами новітніх методологічних концепцій аналізу тексту.

Focusing on transcultural and transgressive aspects of literature, the volume contains essays addressing these subjects in a variety of national literary discourses. Its targeted audiences include philologists, teachers, undergraduate and postgraduate students majoring in humanities, and literary scholars, as well as public at large interested in the state-of-the-art methods of text analysis.

**Головний редактор** – доктор філологічних наук, професор **Висоцька Н.О.**

**Відповідальний редактор** – кандидат філологічних наук, доцент **Бакіна Т.С.**

**Редакційна колегія:**

доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України **Гундорова Т.І.** (Україна)

доктор філологічних наук, професор **Кагановська О.М.** (Україна)

доктор філологічних наук, професор **Коваль М.** (Республіка Польща)

доктор філологічних наук, професор **Мейзерська Т.С.** (Україна)

доктор філологічних наук, професор **Мариненко Ю.В.** (Україна)

доктор філологічних наук, професор **Несмєлова О.О.** (Російська Федерація)

доктор філологічних наук, ст. науковий співробітник **Рязанцева Т.М.** (Україна)

доктор філологічних наук, професор **Стулов Ю.В.** (Республіка Білорусь)

доктор філологічних наук, професор **Шимчишин М.М.** (Київ)

доктор філологічних наук, професор **Штейнбук Ф.М.** (Україна)

**Рецензенти:**

доктор філологічних наук, професор **Горенко О.П.**

доктор філологічних наук, професор **Михед Т.В.**

доктор філологічних наук, професор **Пронкевич О.В.**

Збірник наукових праць перереєстрований ВАК України як фахове видання з філологічних наук (літературознавство). (“Бюлетень ВАК України” №4, 2010 р., с.9)

Друкується за рішенням вченої ради Київського національного лінгвістичного університету (протокол № 14 від 25 травня 2015 р.)

**Рестраційне свідоцтво № 10000 серія KB від 29.06.2005 року**

#### **Editorial Board**

Editor-in-chief – Professor Natalia Vysotska, Doctor of Philology.

Managing editor – Associate Professor Tamara Bakina, Candidate of Philology.

#### **Адреса редколегії:**

Україна, 03680 МСП Київ-5,

вул. Велика Васильківська, 73

Київський національний лінгвістичний університет,

кім. 236, тел. (044) 529 88 15

#### **Editorial Board Address:**

Ukraine, 03680 MSP Kyiv-5,

Velyka Vasyl'kivs'ka Str., 73,

Kyiv National Linguistic University,

tel.: (044) 529 88 15

Офіційний веб-сайт: [http://literature\\_studio.kiev.ua](http://literature_studio.kiev.ua)

© Вид. центр КНЛУ, 2015

## ЗМІСТ

### **Михайло БАБАРИКА**

ПОЕТИКИ ЛАНДШАФТУ Ж. ГРАКА (“УЗБЕРЕЖЖЯ СІРТУ”) ТА Н. БУВ’Є (“ІНСТРУКЦІЯ З ВИКОРИСТАННЯ СВІТУ”) НА ПЕРЕХРЕСТІ ГЕОКРИТИКИ .....	10
---	----

### **Ольга БАНДРОВСЬКА**

ЦИВІЛІЗАЦІЙНИЙ ІНШИЙ В РОМАНІ ЛЕОНАРДА ВУЛФА “СЕЛИЩЕ В ДЖУНГЛЯХ” .....	21
--	----

### **Екатерина БАРИНОВА**

КОНЦЕПТ “АНГЛИЙСКОЕ” В ПРОЗЕ СИЛЬВІИ ПЛАТ .....	30
---	----

### **Тетяна БЕЛІМОВА**

ТІЛО ЯК ВИХІДНИЙ КОД І СЮЖЕТОТВОРЧИЙ ЕЛЕМЕНТ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ .....	40
---	----

### **Роман БІЛЯШЕВИЧ**

ТРАНСФОРМАЦІЯ СИМВОЛІСТСЬКИХ КОНЦЕПЦІЙ У РАДЯНСЬКІЙ ІДЕОЛОГІЇ .....	51
---	----

### **Тетяна БІЛЯШЕВИЧ**

ОБРАЗ ДЕРЕВА У ТВОРЧОСТІ ФРАНСУА МОРІАКА .....	59
--	----

### **Галина БОКШАНЬ**

ТРАГЕДІЯ КЕНІГСБЕРГА В НЕОМІФОЛОГІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ГАЛИНИ ПАГУТЯК (на матеріалі роману “Сни Юлії і Германа”) .....	67
--	----

### **Людмила БОНДАР**

ОБРАЗ МАРГІНАЛЬНОГО ТЕАТРУ В П’ЄСІ Я. ВЕРЕЩАКА “АІД”: СУЧАСНІСТЬ У ЦИТАТІ КУЛЬТУРИ ТА ІСТОРІЇ .....	76
---	----

### **Олеся БОНДАРЕНКО**

“МОВНА” ПОЕЗІЯ США Й ДИСКУРС ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ДО ПРОБЛЕМИ ТЕОРЕТИЧНОЇ МОВИ .....	90
---	----

### **Софія ВАРЕЦЬКА**

ТРАВМАТИЧНЕ НЕВИМОВНЕ У РОМАНІ Г. МЮЛЛЕР “ТОЙДАЛКА ДИХАННЯ” .....	100
---	-----

<b>Наталія ВИСОЦЬКА</b> ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ НЕСТАНДАРТНОГО ЖІНОЧОГО ТІЛА У П'ЄСІ НІЛА ЛАБЮТА “ЖИРНА СВИНЯ” ...	111
<b>Анна ГАЙДАШ</b> РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СТАРІННЯ ЯК ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД В ДРАМАТУРГІЇ США .....	125
<b>Оксана ГОЛЬНИК</b> У ПОШУКАХ ДУХОВНОГО ПРИТУЛКУ: ЕЗОТЕРИЧНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ ГАЛИНИ ПАГУТЯК (на матеріалі романів “Писар Східних Воріт Притулку” та “Писар Західних Воріт Притулку”) .....	134
<b>Олександр ГОН</b> ТРАНСАТЛАНТИЧНІСТЬ І ВЕРСИФІКАЦІЯ ІСТОРІЇ В ПОЕЗІЇ ЕЗРИ ПАНДА .....	148
<b>Іван ДАВИДЕНКО</b> ІМАГОЛОГІЧНИЙ КОД ПУБЛЯ ОВІДІА НАЗОНА: СТЕРЕОТИПІЯ ОБРАЗУ .....	162
<b>Ольга ДЕРКАЧОВА</b> РЕАКТУАЛІЗАЦІЯ ДЕВІАНТНОЇ ТІЛЕСНОСТІ ЯК СПРОБА ПОВЕРНЕННЯ ДО ТРАДИЦІЙНОГО ГЕНДЕРУ У РЕТРО-ДЕТЕКТИВІ Б. КОЛОМІЙЧУКА “НІМФИ БОЛЮ” ....	176
<b>Олена ДУБІНІНА</b> ІМАГОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ ЕКРАНІЗАЦІЇ ІНОЗЕМНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ .....	186
<b>Леонід ЗАКАЛЮЖНИЙ</b> ДВОГОЛОВА АНОМАЛІЯ У П'ЄСІ Т. КИЦЕНКО “БАЛ БЕТМЕНІВ”: політичний, культурний і літературний контексти	202
<b>Вікторія ІВАНЕНКО</b> ГЛАЗГО ЯК ТОПОС ТРАВМИ У РОМАНІ А. Л. КЕННЕДІ “ORIGINAL BLISS” .....	213
<b>Ксенія КАЛЬЯН</b> “ПАМ'ЯТЬ ВОЙНЫ” КАК ВЕДУЩИЙ МОТИВ-КОНЦЕПТ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Р. КАТАЕВОЙ .....	224

**Євгенія КАНЧУРА**

МОДЕЛЮВАННЯ СИТУАЦІЙ ВСТАНОВЛЕННЯ  
КОНТАКТУ З ЧУЖИМ У АНГЛІЙСЬКОМУ ФЕНТЕЗІ  
ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ ..... 232

**Таміла КИРИЛОВА**

КУЛЬТУРНЕ ІМАЖИНАРНЕ ЯК ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНА  
КАТЕГОРІЯ НІМЕЦЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА ..... 242

**Марина КІРЯЧОК**

АПОКАЛІПТИЧНЕ ВІЗІОНЕРСТВО В УКРАЇНСЬКОМУ  
ПОСТМОДЕРНОМУ РОМАНІ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЯ  
ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ КІНЦЯ ХХ СТ. .... 258

**Олена КОБЧІНСЬКА**

ЛІТЕРАТУРНА ФРАНКОФОНІЯ ЯК ТРАНСКУЛЬТУРНИЙ  
ДИСКУРС: ФІЛОСОФСЬКИЙ ТА ІМАГОЛОГІЧНИЙ ВИМІРИ ... 270

**Наталія КОВАЛЬЧУК**

БУТТЯ НА МЕЖІ: ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ПРОБЛЕМАТИКА  
НОВЕЛ В. ЧЕРЕДНИЧЕНКО (ЗБІРКА “ЖУЖІЛЬ”) ..... 279

**Оксана КОВАЦЬКА**

“ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШОГО”  
Л. КОСТЕНКО У СВІТЛІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ РЕЦЕПЦІЇ ... 288

**Галина КОСАРЄВА**

ОПОЗИЦІЯ ОБРАЗІВ “СВІЙ / ЧУЖИЙ (ІНШИЙ)”  
У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ І ПОЛЬСЬКІЙ ПРОЗІ  
(на матеріалі романів Юрія Винничука “Танго смерті”  
та Стефана Хвіна “Ганеман”) ..... 303

**Ганна КОЧЕГУРА**

ІММІГРАНТИ VS ФЛАМАНДЦІ: ПРОБЛЕМА  
МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ В РОМАНІ  
ТОМА НАГЕЛСА “ЛОС” ..... 313

**Марія КУЛЕШП**

ЗОБРАЖЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНОГО СТАНУ ЛЮДИНИ  
В АПОКАЛІПТИЧНИХ РОМАНАХ ДЖ. УІНДЕМА  
ТА ДЖ. КРІСТОФЕРА ..... 327

**Ірина КУНИЦЬКА**

ТРАВМАТИЧНИЙ ДИСКУРС АНТИУТОПІЇ  
(на матеріалі роману ДЖ.ОРВЕЛЛА “1984”) ..... 341

**Jūratė LANDSBERGYTĖ-BEČER**

“THE CALL FROM THE DEPTH” AS THE LEITMOTIF  
IN BALTIC POETRY AND MUSIC IN THE ERA OF SOVIET  
OCCUPATION ..... 353

**Світлана МАЦЕНКА**

ОБРАЗ ТІЛА У СТАНІ МУЗИКИ В РОМАНАХ “ДОКТОР  
ФАУСТУС” ТОМАСА МАННА І “СМЕРТЬ ВЕРГІЛІЯ”  
ГЕРМАНА БРОХА ..... 365

**Тетяна МЕЙЗЕРСЬКА**

СЮЖЕТНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРИТЧІ ПРО ДУШУ І ТІЛО  
В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ..... 377

**Діана МЕЛЬНИК**

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД  
В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОЇ ТРАВМИ У РОМАНАХ  
І.БАХМАНН ТА Е.ЄЛІНЕК ..... 385

**Борис НІКОЛАЄВ**

СЕКС ЯК ТРАВМА І ЗАДОВОЛЕННЯ У РОМАНАХ  
Е. ЄЛІНЕК “ПІАНІСТКА” ТА П. КОЕЛЬЙО “АДЮЛЬТЕР” ..... 397

**Ірина ОЛЕКСЕНКО (ГРЕЧАНИК)**

КАТЕГОРІЯ КУЛЬТУРНОГО ЯК ЧАСОПРОСТОРОВИЙ  
МОДУЛЬ В СТРУКТУРІ ТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ  
ФАНТАСТИКИ (на прикладі творів Олеся Бердника) ..... 406

**Юлія ПАВЛЕНКО**

ТРАНСКУЛЬТУРНИЙ КОД ПИСЬМА АМІНА МААЛУФА ..... 414

**Любовь ПЕРВУШИНА**

ТРАВМА И ВНУТРЕННИЙ МИР ЛИЧНОСТИ.  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В РОМАНЕ ДОЙНЫ  
ГАЛИЧ БАРР “ГОРОД УДОВОЛЬСТВИЙ” ..... 425

**Світлана ПІДОПРИГОРА**

ВІРТУАЛЬНЕ ТІЛО В РОМАНІ “МОРОК” Ю.МУШКЕТИКА ... 435

**Ірина ПРУШКОВСЬКА**

ДРАМАТУРГІЧНИЙ ДИСКУРС О. ЮЛИ ЯК ВИЯВ  
ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ  
І ТУРЕЦЬКОЇ КУЛЬТУР ..... 443

**Оксана ПУХОНСЬКА**

РЕВІЗІЯ КАТЕГОРІЇ САКРАЛЬНОГО У РОМАНІ  
XX-XXI СТОЛІТЬ ..... 455

**Ганна РАБОТЯГА**

ГІБРИДНІСТЬ ДРАМАТИЧНОЇ ФОРМИ ЯК ЗАСІБ  
РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖАЛОБИ У ЦИКЛІ “КОРОТКИХ ДРАМ”  
Ф. МІНЬЯНА ..... 463

**Олена РОСІНСЬКА**

КРИЗА САМОІДЕНТИЧНОСТІ ЯК СПОСІБ ВІДРИВУ  
ВІД ПРОСТОРУ ТА ПРОСТОРОВОСТІ В СУЧАСНІЙ  
УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ..... 472

**Тетяна РЯЗАНЦЕВА**

“THE BODY IS THE WAY...”  
ТІЛЕСНА ОБРАЗНІСТЬ У МЕТАФІЗИЧНІЙ ПОЕЗІЇ ..... 479

**Тетяна СВЕРБІЛОВА**

МОТИВ ПОДОРОЖІ В СУЧАСНОМУ СИНЕМА-ТЕКСТІ  
В СВІТЛІ СОЦІАЛЬНОЇ МОДЕЛІ ДИЗАБІЛІТИ  
(ненормативної тілесності) ..... 488

**Галина СТАСЮК**

ХУДОЖНІ ПАТЕРНИ “СИНДРОМУ ПРЕДКІВ”  
У ДИНАСТИЧНОМУ ТЕКСТІ (на матеріалі літературної  
творчості Драгоманових-Косачів) ..... 505



**Людмила СУВОРОВА**

- ТАНАТИЧНІ АСПЕКТИ ОБРАЗНОГО МОДЕЛЮВАННЯ  
ПСИХІЧНИХ ТРАВМ І МЕЖОВИХ СИТУАЦІЙ  
У НОВЕЛІСТИЦІ М. ЯЦКОВА ..... 515

**Людмила ТАРНАШИНСЬКА**

- “ЧУЖЕ”/ “ВЛАСНЕ” У ПРОСТОРИ КУЛЬТУРИ: МЕЖІ  
ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ (ДО ПИТАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-  
КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ) ..... 526

**Елена ТИХОМИРОВА**

- ТРАНСКУЛЬТУРНИЙ ОБРАЗ ИНОГО МИРА  
В “НЬЮФОРДСКОМ ЦИКЛЕ” ЧАРЛЬЗА ДЕ ЛИНТА ..... 541

**Марія ТРЕТЕВИЧ**

- КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ  
УВЕ ТІММА “НА ПРИКЛАДІ МОГО БРАТА” ..... 550

**Ольга ТУРЧИН**

- ДАНИЛО БРАТКОВСЬКИЙ – ПОЕТ УКРАЇНСЬКО-  
ПОЛЬСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ПОМЕЖІВ'Я  
ЕПОХИ БАРОКО ..... 559

**Оксана УЗЛОВА**

- ПОЕТИКА ЖІНОЧОГО СТАРІННЯ І ХВОРОБИ  
В ПІВНІЧНОАМЕРИКАНСЬКІЙ КВІР-ЛІТЕРАТУРІ  
(на матеріалі романів Джейн Рул “Дошка пам'яті”  
і Джун Арнольд “Сестра Джин”) ..... 568

**Соломія УШНЕВИЧ**

- САДО/МАЗОХІСТИЧНА ПРИРОДА ТІЛЕСНОСТІ  
У МАЛІЙ ПРОЗІ ОЛЬГИ ДЕРКАЧОВОЇ ..... 583

**Олександра ФІЛОНЕНКО**

- ОБРАЗ МАГА ЯК ІНШОГО/ЧУЖОГО В АНГЛІЙСЬКІЙ  
ЛІТЕРАТУРІ (на матеріалі роману Сомерсета Поема  
“The Magician”) ..... 589

**Марія ШИМЧИШИН**

ТРАНСКУЛЬТУРАЛІЗМ У ТУРБУЛЕНТНОСТІ  
ПОСТПОЗИТИВІСТСЬКОГО РЕАЛІЗМУ ..... 604

**Оксана ШОСТАК**

ВЧЕННЯ ПРО СВЯЩЕННЕ КОЛО ЯК ШЛЯХ  
ДО ПОДОЛАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ТРАВМАТИЧНОГО  
СИНДРОМУ У ТВОРЧОСТІ АМЕРИКАНСЬКИХ  
ТА КАНАДСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ ІНДІАНСЬКОГО  
ПОХОДЖЕННЯ ..... 613

**Мадлен ШУЛЬГУН**

“АНТИПУТЕШЕСТВИЕ” ДМИТРИЯ ДАНИЛОВА  
“ОПИСАНИЕ ГОРОДА”: ВЕКТОРЫ ЖАНРОВОГО  
МОДЕЛИРОВАНИЯ ..... 623

**Яніна ЮХИМУК**

“ЖАНРОВІ ФОРМИ РОМАНУ-МУЗИЧНОГО  
ЕКФРАЗИСУ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ  
В КОМПАРАТИВНОМУ АСПЕКТІ” (“Воцек & воцекургія”  
Ю. Іздрика і “Синдром Петрушки” Д. Рубіної) ..... 633

**Марія ЯНКОВА**

МЕТАФОРА ТІЛЕСНОСТІ В РОМАНАХ “НЕ-МИ”  
ТА “ІСИХІЯ” Ю. ГУДЗЯ ..... 642

**Вікторія ЯРЕМЧУК**

МОНСТРУОЗНЕ ТІЛО: ОБРАЗ ГОЛУМА  
В “ЛЕГЕНДАРІУМІ” ДЖ.Р.Р. ЙОЛКІНА ..... 650

## ПОЕТИКИ ЛАНДШАФТУ Ж. ГРАКА ("УЗБЕРЕЖЖЯ СІРТУ") ТА Н. БУВ'Є ("ІНСТРУКЦІЯ З ВИКОРИСТАННЯ СВІТУ") НА ПЕРЕХРЕСТІ ГЕОКРИТИКИ

*Михайло БАБАРИКА*

Київський національний лінгвістичний університет

Романний ландшафт як об'єкт дослідження є, вочевидь, одним із каменів спотикання у кроссдисциплінарному полі перетину сфер повноважень літературної критики та географії, а понад те – геофілософії. Саме в цій перехресній перспективі поглянемо на деякі загальні місця поетики романного ландшафтописання у творах класиків французької та швейцарської літератур ХХ-го ст. Ж. Грака та Н. Був'є. Піддаючи відтак геокритиці тексти романів "*Узбережжя Сирту*" та "*Інструкція з використання світу*", декодуємо низку тих імпліцитних ідеологічних і філософських засад, на які непоказним чином спираються поетики ландшафту кожного з авторів.

**Ключові слова:** поетика, ландшафт, геокритика, пейзаж.

Романний ландшафт как объект исследования представляется одним из камней преткновения в кроссдисциплинарном поле, где пересекаются сферы полномочий литературной критики, географии и, конечно, геофилософии. В такой перехрестной перспективе нам и надлежит подвергнуть пересмотру некоторые общие места поэтики ландшафтного письма в творчестве классиков французской и швейцарской литератур ХХ-го ст. Ж. Грака и Н. Бувье. Предавая таким образом геокритике тексты романов "*Побережье Сирта*" и "*Употребление мира*", мы проявим ряд импліцитных идеологических и философских предпосылок, на которых незримо зиждятся поэтики ландшафта каждого автора.

**Ключевые слова:** поэтика, ландшафт, геокритика, пейзаж.

Landscape in the novel as an object of study presents a stumbling block in the cross-cultural field where the competences of literary criticism and geography, to say nothing of geophilosophy, come together. It is from this cross-cultural perspective that the paper sets out to discuss certain general features in the landscape poetics inherent in the works written by the 20<sup>th</sup> c. French and Swiss classical authors Julien Gracq and Nicolas Bouvier. Subjecting the novels "*Le Rivage de Syrtis*" and "*L'usage du monde*" to geocritical reading, the paper decodes a number of implicit ideological and philosophical premises inconspicuously underlying the poetics of landscape utilized by the said authors.

**Key words:** poetics, landscape, geocritics, scenery.

У главі “*Онтична омана, онтологічна істина*” свого трактату “*Скошений погляд*” Славој Жижек удається до детальної критики метафізики М. Гайдеггера, якого визнає за найвизначнішого філософа ХХ-го ст., якщо не у схвальному розумінні, то щонайменше на правах тієї відправної віхи, від якої будуть змушені дистанціюватися, проводячи кожен свою вигадливу демаркаційну лінію, всі його спадкоємці та наступники на поприщі континентальної філософії. Попри неусувні похмурі деонтологічні та етичні конотації, пов’язані зі сумнозвісною соціал-націоналістичною заангажованістю німецького філософа, С. Жижек віднаходить і декотрі строго формально-логічні аспекти притаманного Гайдеггеру способу філософствування, які заслуговують, на думку словенського лаканівського психоаналітика, гегеліанця та марксиста, на дошкульні коментарі у дещо легковажнішій тональності. Так, неабияка ознайомленість зі привілейованими Гайдеггером патернами поетапного руху думки у ході розробки чергової філософської проблеми дозволяє Жижеку вивести, з його ж слів: “*кінцеву версію риторичної інверсії за Гайдеггером*”, яка зводиться до наступної компактної формули: “*сутність деякого Х полягає в Х-ності самої сутності*”. Як один з прикладів Жижек наводить аналогічний вислів філософа з університетського курсу, присвяченого поезії Гельдерліна, який однак, судячи з усього, був фактично приурочений до поразки німецьких військ під Сталінградом і хвилі “*вульгарної*” пропанди, яка за нею послідувала вже на ідеологічному фронті, а саме: “*суть перемоги – у перемозі самої сутності*”. Й немовби для того, щоб дидактично закріпити щойно введений матеріал, Жижек демонструє, як означена формула може прислужитись для “*генерування*” подібних мисленневих кульбیتів на предмет буття (онтологічної сутності) довільних, часткових (отже, онтичних) явлень буття у світі, як то: “*сутність війни не має нічого спільного з емпіричним перебігом бойовищ, а радше відсилає до войовничості (Гераклітового *polemos*) самої сутності*” [6, с. 275 – 276] і т.ін. Можна сперечатись з С. Жижеком, чи віднайдена ним формула насправді дає відмичку до онтології Гайдеггера, та слід погодитись, що дана риторична фігура таки концентрує в собі деяку стратегему, в дієвості якої маємо нагоду пересвідчитись і на прикладі власних ландшафтних студій у галузі поетики (щонайменше, на обраному нами романному матеріалі).

Здійснюючи неупереджений перегляд зразків ландшафтного письма із сукупності романного корпусу Ж. Грака та виокремлюючи ті різновиди

поетики ландшафту, які видавались нам домінантними у творчості даного письменника, ми мимоволі, здається, здійснили подібний до запеленговоаної Жижеком форми риторичної інверсії повний оберт. Поетапно перебираючи серед увиразнювальних констант граківського ландшафту такі його місцеві атрибути, як прикордонний, узбережний, прифронтвий, ми поступово доходили переконання, що дані, на перший погляд, лише маркувальні категорії, які мали б прислужитись передусім у ході рубрикації досліджуваного матеріалу з окремих описуваних у фікційній географії Грака локусів, насправді виявляють і саму (літературну чи щонайменше романну) суть поетики ландшафту. Тобто деяка сутність, одним словом – ландшафтність, романих локусів прикордоння та решти лімітрофних зон у прозі Грака полягає в докорінній лімітрофності самого ландшафту. Ландшафт у Грака, зокрема, прикордонний не лише у локальному чи вузькому топографічному смислі, він опрацьовує й вхоплює межів'я всіма приступними Граковій романній прозі поетикальними регістрами.

Звичайно, не може не викликати інтерес питання, чи мають хоч якийсь сенс подібні твердження не лише у філологічному полі зі строгою прив'язкою до матеріалу літератури, хай і написаної мандрівником (Був'є) чи географом за освітою, вчителем географії за фахом (Грак). Ландшафт у загальнодоступній “шкільній” географії міцно асоціюється з окресленням кордонів і меж крізь знаменний образ контурної карти з усім приналежним комплексом вправ, який дозволяє проникнутись розлінуванням рельєфної складової ландшафту на безпосередньо тактильно досяжному рівні дрібної моторики креслення та малювання. Та чинність запропонованої концепції ландшафту у поетичному і навіть у, сказати б, дидактичному контексті не гарантує його застереженості у науковому середовищі фахівців, які кидають на це питання погляд із позицій власне географії як вельми точної науки природничого циклу. У ввідних положеннях своєї “*Географії країв*” французький географ Габріель Ружрі, професор Інституту географії паризької Сорбонни, поборник підходу з позицій т.з. “біогеографії”, якого вирізняє широкий міждисциплінарний погляд на географію зі спробами філософського осмислення деяких аспектів географічних студій, відзначає, що посилений інтерес до тих концепцій, які зводили весь практичний резон географії до відстеження й окреслення різноманітних кордонів, спостерігається у західноєвропейській науці переважно протягом 30-их років ХХ ст. “*із наближенням і з настанням великої Війни*” [5, с. 7 – 8].

Як це демонструє й детальне вивчення романної поетики Ж. Грака та Н. Був’є, статус ландшафту у тексті вельми двозначний.

Контрструктуралістський за своєю суттю підхід до осмислення деяких найпроблематичніших нюансів функціонування знакових систем Ж. Дельоза, запропонований у трактаті *“Логіка смислу”*, ми переконані, дозволяє на належному поняттєвому рівні піддавати критичному перегляду межове положення ландшафту в тексті з огляду на багатопланове функціонування комплексу знаків, задіяних у його розбудові. У 8-му розділі даної праці під суголосною назвою *“Структура”* філософ удається до поглибленого розбору чергової іманентної структуралістському методу хиби, яку іменує парадоксом Леві-Стросса. У своєму роз’ясненні Ж. Дельоз виходить із ідеї, що роботу будь-якої знакової системи за структуралістами можна представити у вигляді двох серій, з яких одна – серія означальних (знаків у суто формальному смислі), а інша – означуваних. При цьому *“те, що є надлишковим у межах означальної серії, – це буквально пуста чарунка, місце без пасажира, яке постійно пересувається. Те ж, чого бракує в означуваній серії, – це децю позаштатне, позбавлене власного місцезнаходження: невідоме, вічний пасажир без місця, або децю постійно зсуване”*. Надалі у ході висвітлення динаміки припасування даних серій одна до одної Ж. Дельоз іще неодноразово повертатиметься до наочного образу пасажира співвідносно призначеного йому місця для сидіння в транспорті. Така метафорика нам імпонує й з урахуванням специфіки дібраного для детальнішого вивчення романного матеріалу, об’єднаного у т.ч. і спільним ракурсом у погляді на ландшафт із авто чи з салону карети, коли ті перебувають у русі. Варто окремо наголосити: Ж. Дельоз виступає з переконанням, що, по-перше, *“структури без серій не буває”*, а по-друге, *“не існує структури без порожнього місця, яке б усе приводило у рух”* [2, с. 69 – 79].

Ми ж пропонуємо застосовувати подібний інструментарій аналізу й у ході відстеження параметрів включення романного ландшафту до декількох відмінних систем означення водночас, розташування його у межах декількох референційних рамок.

Окремо можна вказати на перебування ландшафтного викладу зразу й у межах оповідної частини тексту та поза межами наративу, з точки зору високої проблематичності встановлення практичної вагомості ландшафтних описів для продукування міцно скроєної стрункої структури

оповідного плину, самого ходу оповідання. Понад те у, так би мовити, профанному сприйнятті широкого читацького загалу ландшафтний опис і поготів із ясною долею вірогідності сприйматиметься як утручання в оповідність чи фактор перервності радше фруструючого характеру.

Вказані властивості не є унікальними для стилю поодинокого письменника, їх не доводиться вважати чисюсь персональною авторською знахідкою. Саме: зведення містків між окремими сегментами наративу, зведення до купи різнорідних елементів у жанрово-стильовому зрізі романного полотна – це і є позірна функція ландшафтних інтервалів у романі, в яких основна змістовна роль відводиться ландшафтописанню, свого роду ландшафтних інтермецо.

Стиль у двох франкомовних літераторів, чиє ландшафтне письмо перебуває у фокусі нашого порівняльного розгляду, різниться самим істотним чином. Трак із його *“поетичною прозою”* (у питомо франкознавчій жанровій класифікації – т.з. *écrit poétique*) не цурається відповідно ліризму в своєму підході до літературного пейзажу. Попри свою початкову заангажованість у паризьке коло сюрреалістів, очолюване А. Бретоном, а отже перебування під посиленням впливом неконвенціональної естетики модерну, письменник радше продовжує романтичну традицію поетизації виднокраю, аніж із нею пориває. Обсесивне, неквапне письмо-чекання Трака з його громіздким, майже прустівським синтаксисом та нав’язливою ідеєю вичерпування приступного максимуму ресурсів сполучень, хоч за підрядним, хоч за сурядним принципом, зонайменше в окремих, особливо неповоротких і габаритних фразах-валізах і т.ін., і т.п.

З іншого боку, *“Використання...”* Був’є, яке надає вельми благодатний художній матеріал для контрастного дослідження за порівняльним і протиставним принципом. Синкопічний ритм оповіді, письмо хоч і не строго щоденникового формату, але побудоване за подібним загальним принципом лінійно-хронологічної ітеративної організації та членування матеріалу на стислі змістовні блоки з огляду на обставини суто ситуативного порядку: письменник-мандрьоха не удавано, а цілком фактично веде свої дорожні нотатки в умовах, як то кажуть, *“наближених до польових”*. Звідси й особливий, майже репортерський, імпульсивний підхід до письма під усе ще свіжими, різкими враженнями від нещодавно чи просто щойно і спізнаних вражень, особисто пережитих перипетій. Отже, компоновання суцільного текстового масиву роману за відчутно колажним, альбомним принципом колекції подекуди істотно різнорідного матеріалу, об’єднання якого під однією спільною кривлею з сюжетної точки зору легітимізує

хіба що одна суцільна історія та траєкторія мандрів, означає не реалізацію письменником певної наскрізної стратегії (чи втілення в життя відправного замислу, бо на момент фактичного рушання в путь такий задум, цілком очевидно, був апіорі відсутній), а нанизування на магістральну романну вісь цілої низки художніх форм висловлювання, множини типів дискурсу, інкорпорованих у тіло твору малих наративів і розрізнених, у т.ч. і не суто чи власне літературних, жанрів. Роман Був’є налічує більш об’ємисті глави (у цілком дослівному смислі: озаглавлені частини тексту) та позбавлені заголовків чи підзаголовків окремі моноблоки тексту у рамках внутрішнього членування кожної глави: за відсутності будь-яких інших вказівок і підказок у змісті (читай – ті ж таки славнозвісні дорожні “нотатки”), взяті відгак окремішньо, або ж практично “аркуші” оригінального машинопису: Був’є далєбі нерозлучний з улюбленою друкарською машинкою, яку письменник зятято волочив за собою попри всі дорожні труднощі і негаразди. Та навіть у межах одного компактного аркуша нотатки щільно комбінуються, наприклад: інтермедія-скетч, нарис-спостереження на тему звичаїв і норівів населення чергового відвідуваного краю, короткий відступ-екскурс у його ж історію, портретний ескіз, акцентований у шаржевий спосіб, побутовий анекдот, спогад, етюд інтер’єру та клаптик філософського есе, а часто-густо навіть просто авторський афоризм про злигодні життя у безперервних мандрах. Завершальний монтаж, стильове шліфування і редакційне зведення здійснювались, безперечно, уже по приїзді (після повернення у відправну точку маршруту, а саме у місто Женеву), але результуюча манера подачі матеріалу переконливо свідчить на користь того, що пріоритет автором відводився скоріше збереженню первозданної, не гранованої форми нотаток, аніж переписуванню тексту набіло в погоні за ефемерним ідеалом естетичної довершеності. Тому-то з такого собі стереоскопічного погляду, який об’єднує і синхронічну, і діяхронічну перспективи, текст Був’є від початку і до кінця, і в процесі написання і у завершальному підсумку, являв і являє собою свого роду літературний ансамбль. Мовою термінологічного словника Дельоза та Гваттарі: *assemblage* – зібрання і збірка, і навіть шизобриколаж.

Нас знову ж таки цікавить, яке місце у цій круговерті письма віднаходить і виборює собі ландшафт.

Спільною в обох авторів підставою для залучення з’єднувальних властивостей ландшафту слугує перебування розповідача у транзиті: тривалішого переїзду протагоніста Альдо між найвіддаленішими пунктами



мапи фікційного Орсена з *“Узбережжя Сірту”* Грака чи поїздка на авто за незрівнянно коротшим маршрутом, яку здійснює квазібіографічний оповідач у романі Був’є, коли всього лише долає відстань між двома перевалочними пунктами ще на початковій стадії своєї багатоетапної великої подорожі євразійським континентом.

В першому випадку весь опис, у т.ч. і ландшафтний, який вкладається у весь інтервал перебування в дорозі, триває сторінками (у більшості наступних пейзажних цитат ми зосередимось однак на змісті єдиного цільного абзацу, хоч і розглядатимемо його подрібно). Протагоніст Альдо зіщулюється від ранкового холоду, коли полишає Орсена *“рано вранці, у швидкісному диліжансі, який віз до Сірту офіційну пошту”*; зручніше примостившись у салоні даного транспортного засобу, спершу куняючи спросоння, він устигне і порефлексувати на різні теми, позираючи крізь вікно на мінливий ландшафт обабіч дороги, і завчасно поностальгувати за домом, який полишає, тощо. Суто формально роль порогового топосу до фактичного рушання в путь відіграє прикметне речення: *“...Орlando раптово стис мене в обіймах, прибравши задумливий і напнутий вигляд <...>; і серйозним тоном побажав, аби мені “щастило на Сіртському фронті””* [4, с. 559–563]. Все, що траплятиметься в тексті буквально вже наступного абзацу, так би мовити, з переводом карети – напівсон, слід ущипнути себе (а для додання онтичної певності – *“стиснути”* поміцніше), щоб розтормошитись; для персонажа Альдо вся подальша мандрівка і буде відповідно – шляхом *“прийти до тям”*.

Як і відмітить розповідач у підкреслено провидницький, мало не по-містичному візіонерський момент його мандрівної медитації: *“зреештою, час од часу, крізь цю меланхолійну розніженість, неначе стрімкий і бентежний прохолодний подув у теплу ніч, проковзувало це тривожне слово: “війна”, і у такі чисті кольори пейзажу (дослів. франц. paysage) довколо мене домішувався ледь помітний відтінок грози. Ці нервові та беззмістовні марення мене втомили – ми дістались Мерканци – і я почав іще більш зацікавлено вдивлятися у пейзаж (paysage)”* [4, там само].

Одна з основних, родових відмінностей художнього світу літератури як цілковито уявного, усвідомлення якої тут і демонструє поетика тексту Ж. Грака, полягає в розбудові щораз ефемерних і нетривких просторів. У *“Просторі літератури”* Моріс Бланшо піднімає питання своерідної негативної (немовби *“від’ємної”* в її керівному порусі) онтології акту

письменницького творення, у ході якого митець не так примножує єство, як пропонує моделі вилучення з усієї повноти буття деякого екстракту чи залишку. Всіляке мистецтво, згідно з означеним розумінням творчості, діє за принципом викарбовування, вирізьблення з первинно неподільного цілого відчутно менш повного (в онтологічному ж смислі) відтиску.

Зокрема ж у підрозділі під заголовком *“Хитка, жахна, незрівнянна земля”* (що сам по собі наводить на думки про один із ключових локусів Гракового роману: хиткі піски сірської пустелі) М. Бланшо ділиться своїм баченням основних *“зазіхань”* твору літератури як виду мистецтва (про зазіхання тут ідеться у т.ч. у значенні територіальних претензій у ході відстоювання питомого *“простору літератури”*). А саме, ефект присутності, який дарує літературний витвір – *“присутність не духовна, і не ідеальна, бо вона вбирає в себе тисячі елементів, і несе відбиток усіх розрізнених, невідомих, хитких покладів. Проте ці поклади <...>;, глибінь надр, на матеріальність якої вказують назви її складових елементів – все це твір убирає в себе, хоча б і з тією ціллю, щоби проявити, розкрити у власному єстві, яке є тьмою елементарного начала...”* [1, с. 227–229]. Пітьма тут у Бланшо, вочевидь, постає концептом, який і покликано проілюструвати те від’ємне тло, на якому виразно проступають уявлення філософа про мистецький акт як свого роду *“мінус”*-творення. У цій тьмі, *“що стала сутнісною, не розсіяною, а відміченою, видимою на тлі прозорості, подібної до ефіру, творення стає в свою чергу тим, що розкривається, оживає, тріумфально квітне”* [1, там само]. Відповідно, чим масштабнішою за своїми удаваними обширами мислиться зображувана у романі Грака місцевість, тим більш розпливчатим, переливчастим ризикує виявитись результуюче, зринаюче зі сторінок роману видиво в уяві читача. Ландшафт між тим у своїй ультимативній формі зазіхає на безкраїсть горизонту, практично намагається вхопити неохопне. Таким чином, у своїй ландшафтній сфері література переважно займається каталогізацією (і поетикальним варіюванням) усіх мислимих, вигадливих способів обіцяння насправді невітлюваного, натяків і вказівок на принципово недосяжне. Романне письмо систематично вправляється у продукуванні пейзажів-примар, фантоматичних ландшафтів, які в наведеному описі приймають подобу по-особливому мінливих і в усіх смислах неозорих обріїв. Пейзаж майорить ледь розпізнаваними відтінками на ледь помітному, ефірному романному полотні не лише суто ситуативно у даному фрагменті.

А радше тому, що взагалі-то він і є лиш самим мерехтінням, повною мірою принципово незбувною віртуальністю в імлістому дивокраї романного твору.

Проте, незадовго до кристалізації з осердя довкілля зловісного знамення, романтичний – хоча б уже через те, що він розвидняється у віконному прорізі поштового диліжансу – пейзаж раз у раз виграє дещо густішими, не такими імлістими барвами. А непевна й ефемерна завіса напівсну подекуди набрякає живильними токами: *“Тепер ми перетинали край нагористий і лісистий, який на півдні прикриває собою сільську місцевість Орсена. Римська кладка бруківки місцями проступала на цих вузьких доріжках, де-не-де вкритих склепінням з піварок зеленої парості, до гілок якої допліталась виноградна лоза; а в кінці цих перспектив, які зводились на тебе, як дуло вогнепальної зброї, відкривалась далечінь долин у синяві світанку. Достигла тишина і розкіш Орсена лились через край із усіх цих селищ, сповнених осені; з гілля понад нами повільно скрапувала волога, розчиняючись, як аромат, у прозорому повітрі, крізь великі шпарини промені сонця профільтровувались до самої поверхні дороги. Спокійна повнота, щирість чистої молодості спливали з цього раннього ранку. Немов легке вино, я тив цей лагідний плин (fuite) широкими краями, а серце все переповнювала не певність мого майбутнього, а нав'язливість довкола мене таки певної та знайомої, хоч і вже приреченої, присутності: на всій швидкості віддаляючись від мого міста, я вдихав Орсена на повні груди. Я думав, якими ж глибинними були ті фібри (дослів.: fibres), які мене пов'язували з отим краєм, неначе перестигла та розніжена краса жінки, що вас тримає у полоні”* [4, с. 559 – 563].

У звичний для письменника спосіб пейзаж у своїх розлініюваних за горизонтальними ярусами складових послідовно переплавляється у горнилі романної поетики ландшафту майже виключно на різного роду рідини у всіх уявних агрегатних станах (аж до газоподібних випарів). Як це і належить типовому граківському пейзажу з його мінливістю, плінністю та протеїзмом, у даному прикладі пейзажистики все ллється, скрапує, спливає, плине, і навіть виявляється питним. Та понад те, на даному вузько сфокусованому прикладі вкотре наочно переконаємось, що у своєму підході до зведення художнього ландшафту Грак таки не обходиться без наполягання всіма приступними поетикальними засобами на його лімінальному становищі чи посередницькій ролі в романі. Персонаж-медіум, через якого себе поновить і знов явить світу до того застигла

війна, потребує відповідного за своєю суттю транзитивного ландшафту, який і надасть йому змогу каналізувати це прийдешне. У глибині, здавалось, наймиролюбнішого в основних своїх обрисах осіннього пейзажу героєві мариться націлене просто на нього дуло зброї, читай – погрозлива і разюча пуста самого ніщо. Контрастним і доповняльним чином у свідомості персонажа серед усього сум’яття думок – вельми певна “присутність”, яка переповнює його серце.

Ще на підступах до наведеного вище кульмінаційного моменту пейзажного опису, коли зіщуленому від воюючого ранкового протягу Альдо не вдається відкараскатись від ідеї, що слово “війна” зависло над усім краєвидом, як якась мана, на очах у читача у пейзажних лаштунках розгортається вся сценографія взаємного притирання двох різнорідних серій. По-перше, ландшафту як осяжної сукупності можливих форм, і навіть певного формального надлишку (посередині намітилось зяяння, зайве місце), по-друге, душевних поривань та помислів персонажа як сукупності одиниць смислу, на тлі яких окремо проступає відповідно – деякий надлишок смислу, який не піддається належній формалізації чи не вкладається в окремо відведені та призначені для цього слова: а саме, ніяким іншим чином не означена в тексті “присутність” як чисте значення, поки ще без адекватного для нього висловлення.

В іншому ж зразку ландшафтного інтервалу романного тексту вся переправа – це лише стислий епізод, який укладається мало не в речення. Нарация цієї невеличкої міграції ведеться без зайвої попередньої підготовки, сцен прощання чи поплескування по плечу.

Та якою б разючою не була відстань між двома зівставлюваними нами пасажами з “Узбережжя...” та “Використання...”, цікаво простежити деякий спільний малюнок, подібність у конфігурації своєрідного вигону, який приймає динаміка оповідного й описового руху того й іншого тексту саме в моменти їх ландшафтної акцентуації.

У “Використанні...” читаємо: *“Знов застрибнули в автомобіль; місто лишилось далеко позаду. По тому, як ми подолали міст через Саву, довелось простувати двома проторованими вибоїнами, що тягнулись уздовж берегів аж до порослого будяками закутку, де стриміло декілька занепалих будівель. Тьєррі мені наказав спинитись проти найбільшої. Тихцем ми потягнули поклажу темними сходами. Від паху каніфолі та пороху закладало ніс”* [3, с. 83 – 84].

Наведений витяг із інтегрального тексту розміром у компактний абзац може видатись і не найбільш репрезентативним екземпляром авторського

пейзажного письма, аналіз якого постачить найрелевантніші спостереження щодо параметрів поетики ландшафту Н. Був'є. Слід однак звернути окрему увагу на те, що ми виокремлюємо в романному тексті у самому достеменному смислі пасаж: тобто вміщений у розгалужене складне речення з трьома підрядними перехід (чи то пак переїзд) від точки відправлення до точки призначення. Кардинальність цих пунктів ознаменовано обрамленням із простих речень, в одному з яких дібрано, напевно, найлаконічніший спосіб вказівки на те, що персонажі рушають у путь на авто, а в іншому – про остаточну зупинку цього виду транспорту.

Прикметно, що ландшафтному сегментові, слідуючи своїй авторській інтуїції щодо жанрових вимог пейзажу як окремої форми романного дискурсу, Н. Був'є навіть при всій принципово маловитратній економії свого розповідного синтаксису таки відводить одну суцільну “магістраль” із однієї зливої фрази, що містить декілька (до трьох) підрядних зчеплень, які вичерпують можливості подовження цього нерозривного опису подоланого персонажами шляху.

Розповідне речення, де згадується переправа над річкою, й собі слугує у синтаксисі роману переправою від одного витка розповідного плину до наступного. Це речення, де фігурує згадка про міст над р. Савою, саме виступає свого роду поетикальним перевеслом у ході поєднання між собою декількох композиційних сегментів оповіді, що мала за місце дії якийсь один локус, і на зміну йому вводить наступний. Так, швейцарський автор мимоволі розписується в тому, що ландшафтописання навіть формально не має сплутуватись з рештою компонентів у будові роману. Ландшафт у романному осягненні Ніколя Був'є укладається в окремо відведену для нього ланку формальної структури тексту.

Навіть і сибаритська (у порівнянні з велемовним високим стилем сеньйора французької белетристики Грака) романна поетика Був'є, коли подибує на своєму шляху не саме містке ландшафтне пасмо, зважається на відчутну довготу. Цю видовженість немовби зумисно підкреслено в тексті розтягнутістю фрази, яка, здається, по-своєму наполягає на вишиковуванні ландшафтної образності вздовж горизонтальної вісі, тобто, звичайно, лінії виднокраю.

Синонімізуючи ландшафт і транзит, пейзаж і переїзд із місця на місце, Був'є відтак усією сукупністю доступних змістово-формальних засобів у тексті слідує негласній, але досить закостенілій ідеології літературного ландшафту, згідно з якою ландшафт у тексті існує лише для забезпечення злуки, а не як окремий об'єкт естетичного пізнання сам по собі.

У підсумку тим самим поетика Був’є, як і в випадку поетики Грака, демонструє ту ж провідну модальність між-перебування (при пересуванні і зміні персонажем його місця знаходження, а водночас і зміні самого способу його буття у місці чи у світі), задля трансляції якої романним текстом і задіюються згадані вище лімітрофні, чи лімінальні локуси.

На елементарному рівні читання як такої своєї тягlosti зводиться до підживлення певного фантазматичного поля, що вибудовується на рубежі дотику читача і тексту. Читання відтак являє собою окремий модус між-буття, що дозволяє, своєю чергою, виснувати, що читання таким чином транзитне за самою своєю природою. За всієї своєї миготливості та кінетичності читання достатньою мірою існує лише доки навіть силоміць триває поновлення зв’язку між чимось, що передує у тексті, і чимось відмінним, що надходить услід.

Тому саме той романний ландшафт, який себе актуалізує крізь різноманітні локуси помежів’я чи прикордоння, найбільше за все тяжіє до цілковитої суголосності з читанням на певному фундаментальному рівні.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Бланшо, М. Пространство литературы / Морис Бланшо // Пространство литературы. – Издательство “Логос”, 2002. – 288 с.
2. Делез, Ж. Логика смысла / Жиль Делез // Логика смысла. – М.: Академия, 1995. – 300 с.
3. Bouvier, N. L’Usage du monde / Nicolas Bouvier // Œuvres. – Paris: Éditions Gallimard, 2004. – 520 p.
4. Gracq, J. Le Rivage de Syrtes / Julien Gracq // Œuvres complètes I. – Paris: Gallimard, 1989. – P. 553–840.
5. Rougerie, G. Géographie des marges / Gabriel Rougerie // Géographie des marges. – Paris: L’Harmattan (Coll. “Géo physique”), 2003. – 150 p.
6. Žižek, S. The Parallax View / Slavoj Žižek // The Parallax View. – Cambridge, MA: MIT Press, 2006. – 429 p.

### **ЦИВІЛІЗАЦІЙНИЙ ІНШИЙ В РОМАНІ ЛЕОНАРДА ВУЛФА “СЕЛИЩЕ В ДЖУНГЛЯХ”**

**Ольга БАНДРОВСЬКА**

Львівський національний університет імені Івана Франка

У статті розглянуто роман “Селище в джунглях” англійського політичного теоретика, публіциста, письменника Леонарда Вулфа. Показано, що романи

англійських модерністів, зокрема Л. Вулфа, стали своєрідною кульмінацією в засвоєнні інонаціональної образності та широкого спектру імагологічних питань. Доводиться, що Л. Вулф майстерно відтворив маловідомий світ однієї з цивілізацій Сходу, а також сформулював актуальний для ХХ століття комплекс проблематики цивілізаційного Іншого та міжцивілізаційної комунікації.

**Ключові слова:** Л. Вулф, Цейлон, Інший, англійський модерністський роман.

В статье рассмотрен роман “Поселок в джунглях” английского политического теоретика, публициста, писателя Леонарда Вулфа. Показано, что романы английских модернистов, в частности Л. Вульфа, стали своеобразной кульминацией в усвоении инонациональной образности и широкого спектра имагологических вопросов. Доказывается, что Л. Вулф мастерски воспроизвел малоизвестный мир одной из цивилизаций Востока, а также сформулировал актуальный для ХХ века комплекс проблематики цивилизационного Другого и межцивилизационной коммуникации.

**Ключевые слова:** Л. Вульф, Цейлон, Другой, английский модернистский роман.

The article examines the novel “The Village in the Jungle” by British political theorist, publicist, writer Leonard Woolf. It is shown that British modernist novels, including L. Woolf, became a kind of culmination in learning a foreign imagery and wide range of imagological issues. It is stated that L. Woolf skillfully represented a little-known world of East civilization and formulated the twentieth century problems of civilizational Other and intercivilization communication.

**Key words:** L. Woolf, Ceylon, Other, English modernist novel.

Уявити європейський світогляд у його історичній та естетичній перспективі без погляду на Схід, без рефлексії європо-центрованої свідомості на східну філософію, релігію, мистецтво практично неможливо. Це підтверджено формуванням концепції орієнталізму, яка породжує проблемне поле на перетині багатьох гуманітарних дисциплін – від філософії, соціології та антропології до цивілізаційних та літературознавчих теорій. Американський професор арабського походження, літературознавець і філософ Едвард Саїд вважав орієнталізм *“стилем мислення, заснованим на онтологічному і епістемологічному розрізненні “Сходу” і (майже завжди) “Заходу”*” [3, с. 2]. Вчений переконливо довів у своєму ґрунтовному дослідженні *“Орієнталізм”* (1978), що *“європейська культура виграла в силі та ідентичності за рахунок того, що протиставляла себе Сходу як свого роду сурогатному і навіть тасмному “Я”*” [3, с. 3]. Подаючи фундаментальний історичний аналіз орієнталізму Е. Саїд стверджував, що комплексний підхід до

проблематики Сходу з’являється у XVIII столітті, коли поступово усвідомлюється “функціональна залежність Заходу і Сходу”. Здійснений ученим аналіз багатьох праць, присвячених релігійним, економічним, етнографічним, лінгвістичним та іншим аспектам відносин двох цивілізаційних моделей доводить, що *“відносини між Заходом і Сходом – це відносини сили, домінування, різних ступенів комплексної гегемонії”* [3, с. 5].

В другій половині XIX століття в британській культурі домінуючими були імперіалістичні стереотипи, що пояснювалось британською експансією, відповідним поширенням ідеї переваги англо-саксонської раси над колонізованими народами і популярністю пригодницького колоніального роману. Проте вже тоді з’являються дослідники і митці, для яких Схід був цивілізацією, не просто рівною західній, а однією з найдавніших і найбагатших в культурному значенні. Одним з таких знавців Сходу був Річард Френсіс Бертон, видатний британський дослідник, етнограф, дипломат, лінгвіст, письменник, перекладач. Е. Саїд виділяє Р. Бертона як витонченого і найкращого знавця Сходу: *“Він знав більше будь-якого професійного ученого”* [1, с. 305].

На початку XX століття було поглиблено інтенцію змінити цю панівну для XIX століття традицію. Одним з перших побачити східну і західну людину рівними спробував Леонард Вулф, відомий англійський публіцист і мислитель, літератор і учасник групи Блумсбері, чоловік В. Вулф.

*“Він був колоніальним службовцем в свої двадцять, у його підпорядкуванні знаходились двадцять тисяч квадратних кілометрів сільської місцевості і джунглів. Він став антиімперіалістом, в певному сенсі, марксистом та соціалістом, і був сірим кардиналом Ліберальної партії Британії на її початках, коли вона увійшла в уряд. У його дорослому житті було дві світові війни; його твори наповнювали хартію Ліги Націй, в якості політичного журналіста, видавця і письменника його життєвою місією був опір варварству і божевіллю майбутньої війни через міжнародну кооперацію та колективну безпеку. <...> Віра в розум тягнула його в один бік, а раціональне почуття в інший. Він був бентежний, внутрішньо цілеспрямований, притягальний, завжди аутсайдер”*, – так характеризує Леонарда Вулфа біограф Вікторія Глендінг [2, с. 1–2]. Вона вважає, що його значення в літературному каноні англійської літератури було “затемнене”, він був, так би мовити, “темною зіркою” на тлі досягнень дружини Вірджинії Вулф. Правомірність такого



твердження підтверджується літературно-публіцистичним спадком письменника: до нього зараховують дослідження з міжнародних відносин (“Інтернаціональний уряд”, 1916; “Економічний імперіалізм”, 1920; “Імперія і торгівля в Африці”, 1920; “Імперіалізм і цивілізація”, 1928 та інші), політичну журналістику (Л. Вулф, окрім великої кількості статей на теми внутрішньої і міжнародної політики, працював редактором “International Review” (1919), вів міжнародний розділ у “Contemporary Review” (1920–1922), був літературним редактором “Nation Athenaeum” (1923–1930) і співредактором “The Political Quarterly” (1931–1959)), серед його художніх творів – памфлети, одна п’еса, поезія, оповідання і два романи.

Діяльність Л. Вулфа в сфері політичної теорії та міжнародних стосунків залишається актуальною дотепер. Біля сто років тому він розвивав ідеї міжнародної кооперації, бачив у процесах об’єднання націй майбутню єдність світу. Він писав: *“Ми звикли розглядати світ як акуратно розділений по відсіках, названих Державами або Націями. Законодавчий, адміністративний та судовий поділ на держави дозволяє простежити чітку лінію розриву; в багатьох місцях мовні відмінності служать для поглиблення відмінностей у традиціях, їжі, одязі та ідеалах, і усе це розширює цю лінію. Але це бачення розділеного по ізольованих відсіках світу не є істинним відображенням фактів, як вони існують у великій кількості на землі”* [5, с. 345]. Сучасну державу Л. Вулф бачив не лише спільнотою індивідумів, а наголошував безстрокові, тісні та складні взаємини з іншими державами і народами світу. Інше бачення називав узаконеною фікцією. Практично поняття “інтернаціонального уряду” містило ідею Євросоюзу. Її підсумував Б. Шоу, один з провідних членів фабіанського товариства, у вступній статті до видання: *“Доки Європа не запровадить новий орган наднаціональної дії, забезпечений ефективними органами наведення порядку, всі розмови про завершення війн є марною тратою дихання”* [5, с. xv].

Інтегральні ідеї світу Л. Вулфа не обмежувались теоретичною думкою. Його практичний досвід Сходу, шість років перебування на Цейлоні сформували нове бачення цього регіону, народу та долі всіх несвропейських націй та народностей. Перший роман письменника “Селище в джунглях”, написаний у 1913 році і виданий у 1926 році, відтворив цей досвід.

У вступному слові до “Селища в джунглях” видання 1975 року відомий професор, знавець історії Сходу Роадс Мерфі називає роман Л. Вулфа

серед трьох найвидатніших творів європейців про Азію, поряд з романом Е.М. Форстера “Подорож до Індії” і романом Дж. Орвела “Дні в Бірмі”. На думку вченого, Л. Вулфу “*вдалось вивчити, зрозуміти і відтворити, що насправді означає бути селянином в Азії, представником тієї переважної більшості східної половини світу, кого ніхто, окрім Вулфа, ніколи не розумів і точно не репрезентував*” [6].

Невеликий за обсягом роман складається з десяти розділів. Дія твору відбувається в селищі Беддагама в південній частині острова Цейлон (сучасна назва острова – Шрі-Ланка), яка є сухою зоною, захищеною пагорбами від південно-східних мусонів. У першому розділі автор докладно відтворює природу цієї частини Цейлону і робить це з точки зору, максимально наближеної до сприйняття місцевих жителів. Вони вважають джунглі, це “величезне море, над яким безжалісний гарячий вітер постійно посиляє безперервні хвилі”, найбільшим злом: “*All jungles are evil, but no jungle is more evil than that which lay about the village of Beddagama*” [6]. Джунглі знаходяться навколо селища і в ньому, виростають біля дверей будинків, нависають над дахами, весь час напоготові прорватись всередину, і лише щоденна важка боротьба з ними дає змогу зберегти селище. Життя селян залежить, показує письменник, від ділянок землі (chenas), які вони розчищають від густого чагарнику біля селищ на один сезон, аби виростити так званий швидкий врожай проса, кукурудзи, кабачків, бананів і перцю чілі. Врожай залежить від дощів, які випадають завжди лише продовж двох місяців – з кінця листопада до січня, а решта місяців є повністю засушливими – селище живе в болісно спекотному та сухому літі.

На відміну від багатьох європейських письменників, які часто обмежуються абстрактними деклараціями про те, що Індія чи Африка є дивовижними та екзотичними краями, Л. Вулф надзвичайно докладно подає усі нюанси клімату і погодних змін, які визначають життя людей. Він відтворює тропічне рослинне життя, яке вражало уяву іноземців: мертві палички, встромлені в землю, майже одразу проростають зеленим листям і починають так швидко рости, що вже через два тижні ліани і чагарники можуть поглинути будинок або сад. Окрім вирощування овочів та фруктів остров’яни займаються полюванням, яке є одним з найбільш небезпечних занять на острові. В романі полювання названо “найбільшим страхом”, автор подає історію найсмівлівішого мисливця, який не боявся джунглів: “*I do not know how he died; but I know that he had boasted that there was no fear in the jungle, and in the end the jungle took him*” [6].

Поряд зі світом природи письменник докладно реконструює економічну залежність селян, які практично впродовж усього життя живуть у борг. Під час збору врожаю до селища приїжджають торговці, і більшу частину зібраного жителі обмінюють на одяг та алкоголь для весіль. Окрім того, джунглі належать Імперії, і дозвіл розчищати та обробляти землю потрібно викупити кожного року, так само потрібно регулярно платити за дозвіл на зброю для полювання. В результаті, запасу зерна вистачає на дуже короткий час, і люди опиняються перед дверима старости селища і в борг беруть в нього зерно до наступного врожаю. Перманентна залежність і бідність селян супроводжуються тотальною безграмотністю, постійними хворобами і високою смертністю.

Соціальне життя також знаходиться в центрі уваги письменника. Насамперед, жителі селища живуть практично в закритому просторі, подорож до сусіднього містечка або селища забирає від трьох до п'яти днів. Жителів у селищі біля чотирьох десятків, і всі вони зв'язані між собою родинними узами. Найповажнішими особами в селищі є староста і шаман, чий знання і посада в місцевому соціумі передаються під покоління до покоління. Селяни беззаперечно вірять у духів, що посилають їм всілякі знаки, будь-яку подію вони пояснюють саме через прихильність до них богів або її відсутність. Саме таким типовим шаманом в Беддагамі був Панчірала, якого письменник визначає як негативного персонажа, оскільки всі його вчинки керовані лише власними інтересами.

Подаючи характеристику звичаїв та вчинків цейлонців, Л. Вулф зображує жителів Беддагамі (селище було задумане як збірний образ) як простих, похмурих та мовчазних людей: *“In their faces you can see plainly the fear and hardship of their lives. They are very near to the animals which live in the jungle around them. They look at you with the melancholy and patient stupidity of the buffalo in their eyes, or the cunning of the jackal. And there is in them the blind anger of the jungle, the ferocity of the leopard, and the sudden fury of the bear”* [6]. Письменник під час служби двічі обійшов усю територію підлеглої йому ділянки, він знав цих людей зблизка. Тому такі сцени, як побиття чоловіком дружини після пологів за те, що народилась двійня дівчат, а не хлопчик-помічник, є цілком достовірним знанням: *“When the women told Silindu that his wife was delivered of two girls, he rushed into the hut and began to beat his wife on the head and breasts as she lay on the mat”* [6].

Центральний персонаж твору Сілінду, як і всі місцеві жителі, виведений землеробом і мисливцем. Автор вирізняє свого персонажа – в селищі

його вважають “tikak pissu” (“злегка божевільним”). Родина Сілінду впродовж років живе на межі голодної смерті, з підліткового віку його доньки працюють на рівні з чоловіками, але справжні трагедії починаються, коли доньки підрастають. Спочатку заміж за сусідського хлопця виходить Панчі Меніка. Автор пояснює, що одруження в селах, на відміну від міст, де зберігались хоч якісь шлюбні ритуали, було частіше неформальним. Ані староста, ані Сілінду не прийняли такий вибір: перший через бідність та дивакватість родини Сілінду, другий, тому що донька була надто юною.

Трагедія чекала і на іншу доньку селянина Хінніхамі, яку вирішив взяти в дружини шаман Панчірала. Одночасно з сестрою вона народжує дитину. В період засухи діти доньок Сілінду померли, і матері прийняли ці смерті як невідворотні факти життя: *“The death of the child is what every mother must continually expect. They had seen it too long in the village to be surprised at their own suffering: the birth of children every year and then the coming of the fever to carry them off. Their grief was lightened by the feeling of resignation to the inevitable”* [6].

Ще однією трагедією обертається прихильність одного з кредиторів до Панчі Меніки, який хоче її спокусити. Разом зі старостою він обвинувачує її чоловіка в крадіжці, його саджають до в’язниці, де він помирає. Як повідомляє автор, *“they never come out from there – not if they are from the jungle. How can they live in there, always shut in between walls?”* [6]. На допит до міста в якості співучасника викликають і Сілінду. Після повернення додому він усвідомлює, що носієм зла в селищі і в долі його родини винний староста. Сілінду бере гвинтівку, холоднокрівно розстрілює старосту і кредитора, іде до міста і в суді розказує про скоєне.

Сцени допиту і вироку Сілінду заслуговують на окрему увагу. Л. Вулф вводить персонажа – “одного з білих правителів”, прототипом якого виступав він сам. Суддя-англієць допитує селянина, і автор показує мовну і ментальну прірву між ними. Для Сілінду це абсолютно чужий світ, він не розуміє нічого з того, про що його запитують, він повторює свою історію безпристрасно і знає, що його засудять на смертну кару. Однак смертну кару замінюють на двадцятилітнє ув’язнення. Реакція Сілінду нагадує екзистенційну ситуацію Мерсо А. Камю, адже для нього немає різниці скільки триватиме покарання – рік, чи два, чи більше, свідомість персонажа Л. Вулфа не сприймає таких вимірів часу: *“... twenty years meant nothing to him. It was just a long time. <...> He squatted down by the gate of his cell, holding the great iron bars in his hands and staring out into the courtyard.*

*He thought of the past three weeks which he had spent in the cell; after all, they had been very peaceful and happy. He had been acquiring merit, as the old man told him to do. Now he would have more time still for acquiring it. He would be left in peace here for twenty years...*” [6]. За задумом письменника, Сілінду демонструє неготовність до міжкультурного особистісного діалогу, адже результатом останнього є розуміння. Суддя і селянин належать до різних соціальних груп, мають різний рівень освіти, економічно-політичний досвід і поведінкові стереотипи. Як представники різних культур, вони – англієць і цейлонець – мають відмінні персональні уявлення про загально значимі істини та цінності, відмінну структуру свідомості та логіку, тому їхня інформаційна і екзистенційна взаємодія є вкрай утрудненою. В термінології структурно-семіотичного літературознавства йдеться про семіотичну границю між ними, яка, з одного боку, є територією спілкування, а з іншого, лінією розділення культур.

У передмові до “Автобіографії” Л. Вулфа Квентін Белл зазначив, що в романі “Селище в джунглях” письменник обирає форму прямої звітності, про бачене і пережите на Цейлоні, і було б краще, якщо б він не використовував для цього художню форму. Однак з цим не можна погодитись. Л. Вулф дійсно писав у манері, близькій до репортажної, однак твір має всі ознаки колоніального соціального роману з доволі динамічним сюжетом. Характер психологізму в ньому свідчить про відмову від суб’єктивного оповідача, художню оповідь максимально об’єктивізовано. В характерах персонажів автор акцентує етичний вимір і відмовляється від трансляції емоційних станів та динаміки розвитку внутрішнього світу. Лише зрідка в тексті з’являються портретні характеристики, а почуття, які переживають герої, лексично не відтворені. На наш погляд, письменник проводить думку, що звичні для європейської свідомості концепти “кохання”, “свобода”, “тіло”, “душа” не працюють у тамтешній колективній свідомості.

Узагальнюючи, можна стверджувати, що Л. Вулф майстерно передав у романі маловідомий світ однієї з цивілізацій Сходу. Вічна боротьба з джунглями за виживання, примітивність побуту, абсолютна економічна залежність, хвороби, раннє старіння і занепад визначають параметри цього світу як Чужого для європейського читача. Разом з тим, належність до різних цивілізаційних, етнічних, релігійних спільнот не скасовує закону тотожності і не робить культурні границі неперехідними (саме неперехідність культурної границі визначає опозицію “Свій – Чужий”).

Цивілізаційний “Інший” в романі Л. Вулфа, за етичним виміром, такий самий як “Я”: персонажі твору, цейлонці, знаходячись в межах іншої цивілізації, керуються такими ж моральними принципами, що і європейці, вони добре знають, що таке підступність, зрада і помста. Тому роман “Селище в джунглях” можна вважати значним документом з колоніального життя і, разом з цим, як зауважив Р. Мерфі, “просто чудовим романом, справжнім здобутком художньої літератури”.

Комплекс розглянутих у художній прозі Л. Вулфа питань, тематично пов’язаних з регіоном Центральної Азії, – історичних, політичних, економічних, соціальних, етичних – дозволяє вважати письменника одним з провідних орієнталістів ХХ століття. “Ви зробили те, що, як я думав, є неможливим для західної людини, – потрапили всередину розуму і серця далекого Сходу. Це унікальне досягнення”, – зазначив Алек Во в листі 1965 року до Л. Вулфа [4, с. 233].

Парадокс полягає в тому, що новаторство Л. Вулфа-прозаїка не було оцінене належним чином його однодумцями з групи Блумсбері. Вони, зосереджуючись на внутрішніх аспектах свідомості людини і оновленні художніх форм, не побачили в його творах розбудови мультикультурних площин людського “Я” і проблематики міжцивілізаційної комунікації, яка з наростаючою силою постане впродовж наступного століття. Втім, можна стверджувати, що твори письменника сприяли доланню існуючих культурних стереотипів серед його сучасників і формували уявлення про більш справедливий світоустрій.

З дистанції в сто років видно, що політичний мислитель, “апостол”, фабіанець, блумсберієць і “аутсайдер” Леонард Вулф стояв біля джерел нової культурної традиції, яку конституювали відхід від європоцентризму та інтерес до східних культур. Переорієнтовуючи художню думку на діалог культур, співставлення Великої Британії з іншими цивілізаціями, на проблематику інонаціональної ідентичності, він випередив багатьох сучасників-літераторів.

## **ЛІТЕРАТУРА**

1. Саїд Е. Культура й імперіялізм / Едвард Саїд ; [пер. з англ. К. Ботанова, Т. Цимбал]. – К. : Критика, 2007. – 608 с.
2. Glendinning V. Leonard Woolf : a Biography / Victoria Glendinning. – Free Press, 2006. – 498 p.
3. Said E. W. Orientalism / Edward W. Said. – New York : Vintage, 1979. – 368 p.

4. Wilson P. The International Theory of Leonard Woolf: A Study in Twentieth-Century Idealism / Peter Wilson. – London : Palgrave Macmillan, 2005. – 284 p.
5. Woolf L. S. International Government. Two Reports Prepared For the Fabian Research Department [Електронний ресурс] / L. S. Woolf ; [Introd. by B. Shaw]. – New York : BRENTANO'S, 1916. – 412 p. – Режим доступу : <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015014745304;view=1up;seq=7>
6. Woolf L. The Village in the Jungle [Електронний ресурс] / Leonard Woolf. – B.R. Publishing Corporation, 1975. – Режим доступу : [http://www.truthmemoryfiction.com/wp-content/uploads/2013/01/The\\_Village\\_In\\_The\\_Jungle.pdf](http://www.truthmemoryfiction.com/wp-content/uploads/2013/01/The_Village_In_The_Jungle.pdf)

## **КОНЦЕПТ “АНГЛИЙСКОЕ” В ПРОЗЕ СИЛЬВИИ ПЛАТ**

**Екатерина БАРИНОВА**

Национальный исследовательский университет  
“Высшая школа экономики”

Ім'я Сильвії Плат, американської письменниці і поетеси, часто асоціюється саме з Англією. У цій країні минула важлива частина життя письменниці. Образ Англії у творчості Плат завжди амбівалентний. З одного боку, в асоціативне поле концепту “англійське” входять англійська література, Шекспір, англійська поезія. З другого боку, ця країна завжди вражала письменниці своїми консерватизмом, снобізмом, манірністю і холодом. Усі ці відтінки “англійського” відображені в прозі Плат.

**Ключові слова:** концепт, амбівалентність, “своє”, “чуже”, рецепція.

Имя Сильвии Плат, американской писательницы и поэтессы, часто ассоциируется именно с Англией. Важная часть жизни писательницы проходит в этой стране. Образ Англии в творчестве Плат всегда носит амбивалентный характер. С одной стороны, в ассоциативное поле концепта “английское” входит английская литература, Шекспир, английская поэзия. С другой стороны, это страна, всегда поражающая писательницу своим консерватизмом, снобизмом, чопорностью и холодом. Все эти оттенки “английского” находят отражение в прозе Плат.

**Ключевые слова:** концепт, амбивалентность, “свое”, “чужое”, рецепция.

The name of Sylvia Plath, an America writer and poet, is often associated with England. A significant part of her life was connected with this country. The image of

England in Plath's works is always ambivalent. On the one hand, the concept “Englishness” includes such associations as English literature, Shakespeare, English poetry. On the other hand, the country always bewildered Plath by its conservatism, snobbery, stiffness and cold. All those shades of “Englishness” are traced in Sylvia Plath's fiction.

**Key words:** concept, ambivalence, “self”, “other”, reception.

Отличительная черта творческого сознания Сильвии Плат – восприимчивость к другим искусствам и культурам других стран, среди которых важное место занимают Германия, Россия и, возможно, в первую очередь Англия. За выпускную работу в Смит колледже “Волшебное зеркало: двойники в романах Достоевского” Плат получает грант по программе Фулбрайта на обучение в Кембридже, Великобритания. Интерес к русской литературе дает поэтессе уникальный шанс познакомиться с культурой английской, составить о ней представление “изнутри”.

В истории человечества нередки примеры, когда собственная картина мира, “свое” дополняется положительными чертами “чужого” без опасности потерять собственный колорит, национальную идентичность. Или, напротив, “чужое” это отторгается, так никогда и не став “своим”. Взаимоотношения Сильвии Плат и Англии с самого начала носили двойственный, противоречивый характер. Признавая авторитет многих английских авторов, восхищаясь Шекспиром и Йетсом, она при этом не могла принять некоторых национальных особенностей англичан, которые ей, американке, остались чуждыми даже после брака с англичанином и нескольких лет, проведенных в этой стране.

Методологическую базу данной статьи составляют два раздела сравнительного литературоведения – имагология и сравнительная концептология, которые вместе с методикой пристального чтения позволяют проследить, что же такое “английское” в творчестве Плат, обрисовать границы этого концепта, максимально полно обозначить его ассоциативные поля.

Как подчеркивает Н.П. Михальская, имагология изучает “восприятия и воплощения в литературных произведениях представлений об иной стране, ее народе, особенностях национального характера” [1, с. 147]. Имагология носит интердисциплинарный характер, оставаясь, при этом, в рамках литературоведения. Национальные образы, “имиджи” порождаются, прежде всего, литературой. Имагология концентрирует внимание на наиболее устойчивых концептах-стереотипах той или иной



культуры. По мнению немецкого исследователя Томаса Бляйхера, задачей имагологии является не только изучение литературных образов, имиджей, стереотипов, но и установление их отношений с объективной реальностью (ihre Beziehung zur Wirklichkeit) [5, S. 18].

Другой термин, который необходимо определить перед началом непосредственно анализа, концепт. Вслед за Ю.С. Степановым концепт понимается как “сгусток культуры в сознании человека, пучок понятий, знаний, ассоциаций, переживаний, сопровождающих слово” [3, с. 40]. Концепт, в отличие от “понятия”, не только мыслится, но и переживается.

Жизнь в Англии, знакомство с англичанами, их обычаями и традициями находит отражение как в письмах и дневниках, так и в художественных произведениях Плат, как поэтических, так и прозаических. Начиная с произведений 1956 года можно говорить о концепте “английское” в ее творчестве. Англия, английская культура и литература и раньше интересовали поэтессу, но с этого момента “английское” становится неотделимым как от биографии, так и от творчества Плат.

Исследователи часто говорят о биографическом характере творчества Сильвии Плат. На формирование концепта “английское” в ее сознании жизненный опыт и переживания также оказали немалое влияние. Приехав в Кембридж, Плат старается полностью погрузиться в литературу и культуру, которые она начала изучать еще в Америке. В феврале 1956 года на вечеринке в честь выхода в свет литературного альманаха “St. Botolph’s Review” Плат познакомилась с поэтом Тедом Хьюзом, стихи которого она прочла незадолго до этой встречи. Через 4 месяца, 16 июня 1956 года, молодые люди поженились. Свадьба состоялась в Лондоне. С этого времени прослеживается растущее влияние английской литературной традиции, отразившееся в таких стихотворениях, как “Грозовой перевал” и “Долина Хардкастл”. Изначально в ассоциативное поле концепта “английское” у Плат входит английская литература, к образам которой писательница часто обращается в стихах и прозе.

Литературное влияние в немалой степени обусловлено и влиянием самого Хьюза. Тед Хьюз пишет, что именно в 1956 году, в год знакомства с ним, начинается зрелый период творчества Плат, “потому что позднее в этом году появились первые стихотворения ее первого сборника, “Колосс”. И с этого времени я работал рядом и наблюдал, как стихи выходят из-под ее пера” (перевод наш – Е.Б.) [7, р. 16]. Многие исследователи считают подобное заявление слишком самонадеянным,

не соглашаются с отнесением всех стихов Плат, написанных до 1956 года, к незрелым и ученическим (Хьюз объединил их под названием “*Juvenilia*” и поместил в конец книги).

Английская литература, как классическая, так и современная Плат, безусловно, проникают в ассоциативное поле концепта “английское”, однако, не являются доминирующими. Очень часто Плат интересует именно бытовая сторона жизни, обычаи, нравы, менталитет. При относительной общности языка, здесь перед ней открылись вещи, порой диаметрально противоположные ее американскому воспитанию и сложившемуся на родине мировоззрению.

После свадьбы Плат и Хьюз живут в Англии, время от времени навещают родственников Хьюза в Йоркшире. Теперь Сильвия Плат ежедневно сталкивается с различными проявлениями английского, в том числе, в языке. Английский язык, а особенно язык поэзии, отличается от американского варианта как лексикой, так и ритмом. Эти формальные, внешние признаки проявляются в стихах Плат кембриджского периода – становится длиннее строка, появляются английские варианты слов. Как объясняет исследовательница творчества Плат Трейси Брейн, Плат была поражена некоторыми особенностями английского языка. Так, в трех первых стихотворениях, написанных в 1956 году и вошедших в сборник “*The Collected Poems*”, Плат использует слово “*took*”, которое является английским эквивалентом американского “*raven*”. Брейн так комментирует это пристрастие поэтессы к англицизмам: “Создается впечатление, что Плат наслаждается, играя тем, что она считает своим новым английским лексиконом, – новой игрушкой” (перевод мой – Е.Б.) [6, р. 54]. Однако если мы внимательно прочтем дневники и стихи этого периода, станет ясно, что перед нами не просто игра, а серьезная и осмысленная рецепция новой культуры, осуществлявшаяся, в немалой степени, через язык.

Очевидно, с самого начала “английское” представляется Сильвии Плат как некое “чужое”, и она прикладывает немалые усилия, чтобы это “чужое” сделать своим, что, вероятно, так до конца и не произошло. С самого начала у писательницы складываются сложные и противоречивые отношения со страной, которая на несколько лет станет ее домом. Плат приезжает в Кембридж преисполненная восторга и надежд, однако, как пишет Трейси Брейн, это настроение продлилось “чуть больше дня”. Очень скоро английская нация начинает ассоциироваться со строгостью, мрачностью, бедностью, зажатостью как материальной, так и эмоциональной [6, р. 55].

В 1959 году, когда Сильвия Плат узнает, что беременна, семья окончательно переезжает жить в Англию. Сначала они живут в Лондоне, однако в 1961 году становится ясно, что столичная жизнь им не по карману. Плат и Хьюз приобретают большой старый дом в деревушке North Tawton, графство Девон. Сельская жизнь оказывает на Плат особенно угнетающее влияние. Записи этого периода отражают ее чувства. У Сильвии уже двое детей. Сын Николас родился в начале 1962 года. Писательнице нелегко совмещать заботу о доме и детях с творческой деятельностью.

В этот период она особенно остро ощущает “чужое” начало в английской культуре. “Английское” не стало родным; она, как и прежде, американка, окруженная чужой природой и людьми. Матери она продолжает писать оптимистичные, светлые, порой даже веселые письма, однако в ее личных записях все очевиднее тоска и отчаяние, “отчаяние от того, что ее постоянно прерывают, от странных манер местных жителей” [10, p. 11]. Непонятное, странное и порой враждебное поведение местных жителей, необходимость подстраиваться под законы сельской жизни, – все английское окружение Плат становится еще более враждебным, когда возникают подозрения о неверности мужа, отношения с ним коренным образом меняются. Стихотворения этого периода, среди которых “Elm”, “The Rabbit Catcher”, “Event”, “Crossing the Water”, проникнуты отчаянием. Ведущей темой становится непостоянство любви. Крах семейной жизни не мог не повлиять на ее отношение в Англии. В концепт “английское” навсегда проникают такие составляющие, как враждебность, непостоянство, измена.

Известность Сильвии Плат принесли, прежде всего, ее стихи, при этом ее прозаическое наследие, за исключением, возможно, романа “Под стеклянным колпаком”, часто недооценивается и воспринимается как вторичное к ее поэзии. Однако амбиции Плат как автора прозы были чрезвычайно велики. Эссе “A Comparison” (“Сравнение”), в котором Плат сравнивает творчество поэта и прозаика, открывается восклицанием: “Как я завидую романисту!” [8, p. 56]. Прозу Сильвия Плат создавала на протяжении всей жизни. Всего из-под ее пера вышло около семидесяти рассказов, большая часть которых по сей день остается неопубликованной. Так же писательница вела дневник, некоторые записи из которого могут считаться самостоятельными литературными произведениями. Из нескольких начатых романов Плат удалось завершить и опубликовать только один – уже упоминавшийся выше *The Bell Jar* – “Под стеклянным колпаком”, произведение во многом автобиографическое.

Сборник прозаических произведений “*Johnny Panic and the Bible of Dreams*” вышел в свет в 1977 году в редакции Теда Хьюза. Помимо рассказов в него вошли некоторые статьи, написанные для периодических изданий, а также дневниковые записи. В третью часть книги вошли заметки, датированные февралем 1956 года и написанные в Кембридже. Именно к ним представляется логичным обратиться в первую очередь, так как они отражают первый опыт непосредственного, личного знакомства Плат с Англией. Возможно, Кембридж не может считаться типичным английским городом из-за своего интернационального колорита, обусловленного наличием в городке одного из самых известных и престижных в Англии университетов. Тем не менее, уже здесь у поэтессы сложились определенные представления о стране, которой на несколько лет предстояло стать ее домом.

Итак, перед нами февраль, за несколько лет до того, другого английского февраля, когда оборвалась жизнь Плат. И одна из доминирующих ассоциаций, возникающих с первых страниц заметок, – холод. Но если тогда, в последнюю зиму, по многим свидетельствам одну из самых холодных в Англии за несколько лет, Плат не выдерживает, то здесь она еще полна энтузиазма и любопытства, она играет, наблюдает, знакомится. “Я довольно высокая, и отстраненная, и так удобно идти домой через заснеженные поля. Очень холодно <...>” [8, р. 203]. Холод первой поры в Англии иногда ассоциируется со здоровьем, румянцем, свежестью и бодростью зимнего дня: “<...> мгновение радости, когда снежинки запутываются в развевающихся волосах, чувство румяности и здоровья. Пожалела, что не вышла раньше, чтобы немного помедлить <...>” [8, р. 210]. Но со временем это желание “помедлить” (*linger*), задержаться, насладиться зимней прелестью исчезает, на смену приходят болезни, усталость, раздражение, безысходность.

По сути, амбивалентность восприятия прослеживается иногда в записях, датированных одним числом. Тогда же, в понедельник, 20 февраля 1956 года, восхищаясь английской сельской местностью, где Плат с удовольствием гуляла, и английской природой в целом, поэтесса пишет: “Спокойной ночи, принцесса. Ты по-прежнему сама по себе; будь стойкой; не паникуй; прорвись через весь этот ад к щедрой, сладкой, утопающей в цветах весне, дарящей любовь” [8, р. 211]. Английская погода напрочь убивает очарование английской природы, а физический холод в окружающей среде Плат часто переносит на людей вокруг,

превращая его в одну из доминирующих черт английского характера. Уже в первую зиму в Англии болезнь постоянно упоминается в дневниках. Так, в том же феврале 1956 года Плат пишет: “В любом случае, я устала <...> Паршивый гайморит, притупивший все мои чувства, заложенный нос, неспособность ощущать вкус и что-то видеть слезящимися глазами, или даже слышать, что хуже всего, почти”. И чуть ниже снова звучит рефреном: “Ужасный, красный нос, нет сил” [8, р. 213]. Физическое недомогание в случае Плат часто лишает сил душевных, лишает поэтессу воли, вгоняет в отчаяние. И виной всему английская погода.

В произведениях Сильвии Плат реальный, физический холод английской зимы также постепенно окрашивает внутренний мир англичан, вернее их внутренний мир, национальный характер в понимании Плат. Так, в рассказе “Mothers” писательница затрагивает тему англиканской церкви, проблему отношения церкви к разведенной женщине. Холод, осуждение, отторжение – доминирующие мотивы рассказа.

В рассказе возникает четкое противопоставление “свое” – “чужое”, где Англия ассоциируется именно с чужим. Эстер, американка, живет в Девоне и на каждом шагу ощущает давящий, чужеродный характер жизни и нравов местных жителей. В рассказе вновь звучат автобиографические мотивы, свойственные как прозе, так и поэзии Плат, часто характеризующейся как поэзия исповедальная. Неслучайна и география рассказа: именно в Девон перебирается семья Плат после рождения второго ребенка.

В разговоре с миссис Нолан, живущей в городке уже 6 лет, Эстер с отчаянием понимает, что даже эта англичанка чувствует себя чужой в окружающем замкнутом мире, где все друг друга знают и люди заходят в дом без стука. “Если миссис Нолан, англичанка по внешности и произношению, да к тому же жена владельца паба, чувствовала себя чужой в Девоне после прожитых здесь шести лет, какая надежда могла быть у Эстер, американки, когда-нибудь просочиться в это устоявшееся сообщество?” (перевод мой – Е.Б.) – проносится в голове Эстер, и сердце ее сжимается от тоски [8, р. 108]. Эти строки – крик души Плат, подавленной затянувшейся эмиграцией, некогда столь заманчивой, но с годами превратившейся в тяжкие оковы отчуждения и непонимания.

В этой связи привлекает внимание эпитет “*rooted*”, характеризующий сообщество обитателей Девона. Это жизнь, имеющая традиции, корни, уходящие глубоко в землю. Но именно эта “укорененность” воспринимается

американским сознанием как стагнация, отсутствие движения, развития, удушающая стабильность существования. Картина становится еще более мрачной и безысходной при появлении других женщин, идущих в церковь на собрание Материнского комитета (Mothers' Union), женщин, которые, все без исключения, выглядели “gnarled and old” (грубыми и старыми) [8, p. 108], гармонично растворяясь в общей атмосфере заскорузлости и старости.

Все попытки влиться в окружающее сообщество Эстер ощущает как притворные с оттенком лицемерия (hypocritical) [8, p. 109]. Письма и дневниковые записи поэтессы свидетельствуют о том, что именно так чувствовала себя Сильвия Плат в английский период жизни. Если культура страны являлась, порой, источником новых идей и вдохновения, то бытовая сторона, напротив, производила на поэтессу впечатление депрессивной безысходности. К бытовым неурядицам и проблемам в личной жизни добавился и пресловутый английский климат, непривычная пища, отсутствие друзей. Плат все яснее и яснее осознает огромную разницу между английской и американской культурами, которая постепенно превратилась для нее в бездну, все попытки преодолеть которую оказались тщетными.

Сборник открывается рассказом “Johnny Panic and the Bible of Dreams”, давшим название всей книге. Героиня рассказа работает в психиатрической клинике. Однако для нее это не просто работа. Она записывает сны, рассказываемые пациентами, а по ночам читает старые архивные записи. В конце рассказа героиня сама становится пациентом и подвергается лечению электрошоком. Умышленно или нет, но Сильвия Плат связывает с Англией судьбу одного из самых отталкивающих персонажей рассказа, мисс Миллревидж (Miss Milleravage). Мисс Миллревидж возглавляет специальное отделение (Observation Ward), где главная героиня никогда не была за все время работы в клинике и куда она попадает в финале рассказа.

О мисс Миллревидж читатель узнает чрезвычайно мало: “Эта мисс Миллревидж – женщина крупная, не полная, но вся сплошь крепкие мускулы, к тому же очень высокая. Ее крепкое тело одето в серый костюм, напоминающей мне униформу <...>” (перевод наш – Е.Б.) [8, p. 23]. Вся ее фигура олицетворяет силу, доминирование, насилие. Серая “униформа” неизбежно отсылает читателя к военным ассоциациям (как известно, война всегда оставалась чрезвычайно болезненной и личной

темой для Сильвии Плат). Вся информация практически сводится к субъективным переживаниям и ощущениям рассказчика, кроме одного факта – мисс Миллревидж проработала лучшие годы в лондонских клиниках. Через эту деталь возникает сопоставление Лондона, “английского” с жестокостью и бесчеловечностью. Именно в руки мисс Миллревидж попадает героиня для прохождения лечения электрошоком: “С ужасной мягкостью мисс Миллревидж снимает часы с моего запястья, кольца с моих пальцев, вникает из волос шпильки. Она начинает меня раздевать. Когда я остаюсь совсем голой, мне смазывают виски и заворачивают меня в простыни, девственные, как первый снег” (перевод мой – Е.Б.) [8, р. 32]. Даже мягкость, с которой мисс Миллревидж обращается с пациенткой, приводит в ужас, для описания автор выбирает эпитет “ужасный” (terrible). В рассказе содержится намек, что мисс Миллревидж научилась подобным “передовым” приемам психиатрии именно в Лондоне, так как именно на работу в Англию пришелся пик ее карьеры, там, вероятно, произошло ее профессиональное формирование. Этот персонаж, несомненно, добавляет очередной оттенок к палитре “английское”, в которой продолжают доминировать темные и мрачные цвета. Сильвия Плат сама проходила лечение в психиатрической больнице и не понаслышке знала о царящей там атмосфере и методах исцеления пациентов.

В эссе “Америка! Америка!” англичане упоминаются как предтечи американского народа, затерявшиеся среди великого множества национальностей, проживавших в Америке в начале двадцатого века – в эпоху, о которой пишет в данной работе Сильвия Плат. Вспоминая родной прибрежный городок, где прошли первые годы ее жизни, Плат описывает его следующим образом: “<...> огромный шумный мешок с кошками, где были ирландские католики, немецкие евреи, шведы, негры, итальянцы и те редкие, чистые капли с “Мейфлауэр” – англичане” (перевод мой – Е.Б.) [8, р. 34]. Плат выделяет англичан из всей этнической пестроты, окружавшей ее в детстве. Англичане характеризуются как “редкие” (rare) и “чистые” (pure). Действительно, к началу двадцатого века потомки первых переселенцев представляли незначительный процент населения Америки, растворившись в толпе более поздних волн эмиграции. Что касается “чистоты”, тут очевидна отсылка к их пуританскому вероисповеданию и образу жизни. Как известно, пуританство – образ жизни, для которого характерны крайняя строгость и аскетизм. Таким

образом, вы вновь возвращается к ассоциациям концепта “английское”, рассмотренным на примере рассказа “Матери”. В мировосприятии Плат пуританизм часто граничит с неискренностью, лицемерием, жестокостью, так как сама пуританская идеология не допускает измены, с которой поэтесса столкнулась в Англии. Плат сама родилась и жила в Америке, однако, из-за своих немецких корней, она никогда не отождествляла себя с потомками первых пуритан и не чувствовала себя наследницей их мировоззрения и жизненного уклада. Те редкие англичане в Америке, о которых идет речь в эссе, принадлежат к сфере “чужого”.

Если русская литература стала своеобразным мостиком в Англию, так как именно за эссе по творчеству Достоевского Сильвия Плат получила стипендию на обучение в Кембридже, в эссе “Америка! Америка!” школьные учителя английского, в свою очередь, становятся проводниками, в частности, и по русской литературе: “Великолепные учителя посыпались на нас, как метеоритный дождь <...> английские учителя вдохновляли нас собственной идеологической яростью [ideological fierceness], когда речь шла о Толстом или Платоне” [8, р. 36].

Со свойственной Сильвии Плат структурированности, сложности восприятия окружающего мира, она сразу начинает постигать новую страну во всей ее полноте, реагируя на самые разные дискурсы, вместе составляющие “английское”. Разбирая концепт “английское” в творчестве Плат, необходимо рассматривать биографический, исторический, культурный, социальный, литературный, бытовой дискурсы. При этом в разные периоды жизни в Англии бытовой дискурс, безусловно, доминирует над остальными, модулируя восприятие культуры страны и бытовой стороны жизни в Лондоне, а затем в английской деревне. Очевидно, с самого начала “английское” представляется Сильвии Плат как некое “чужое”, и она прикладывает немалые усилия, чтобы это “чужое” сделать своим, что, вероятно, так до конца и не произошло.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Михальская Н.П. Имагология и современная англистика // Английская литература в контексте мирового литературного процесса. – Киров, 1996. – С. 147
2. Плат, Сильвия. Собрание стихотворений в редакции Теда Хьюза. Москва: Наука, 2008. – 436 с.
3. Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. – М., 2001. – 990 с.



4. Axelrod, Steven Gould. *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*. Johns Hopkins University. 1992. – 257 p.
5. Bleicher Thomas. *Elemente einer komparatistischen Imagologie // Komparatistische Hefte. Heft 2 (1980): Literarische Imagologie – Formen und Funktionen nationaler Stereotype in der Literatur*. – Bayreuth, 1980. – S. 12–23.
6. Brain, Tracy. *The Other Sylvia Plath*. Harlow: Longman, 2001. – 238 p.
7. Plath, Sylvia. *Collected Poems*. Ed. Ted Hughes. New York: Harper and Row, Publishers, 1981. – 351 p.
8. Plath, Sylvia. *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. London: Faber and Faber, 1977. – 352 p.
9. Plath, Sylvia. *Letters Home: Correspondence 1950-1963*. Ed. Aurelia Plath. London: Faber and Faber, 1976. – 502 p.
10. *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*. Jill, Jo (ed.). Cambridge University Press, 2008. – 152 p.

## ТІЛО ЯК ВИХІДНИЙ КОД І СЮЖЕТОТВОРЧИЙ ЕЛЕМЕНТ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПРОЗІ

*Тетяна БЕЛІМОВА*

Відкритий міжнародний університет розвитку людини “Україна”

У статті розглянуто особливості вписування тіла і пов’язаних з ним категорій і уявлень у сучасних українських прозових текстах. Аналізуються романи Люко Дашвар, В.Гранецької, А.Процайло. У кожному з цих творів тіло виступило відправним пунктом сюжету і вплинуло на формування основних художніх категорій.

**Ключові слова:** дискурс, хронотоп, жанр, сюжет, знак, код, художня категорія.

В статье рассмотрены особенности вписывания тела и связанных с ним категорий и понятий в современных украинских прозаических текстах. Анализируются романы Люко Дашвар, В.Гранецкой, А.Процайла. В каждом из этих произведений тело выступило отправным пунктом сюжета и повлияло на формирование основных художественных категорий.

**Ключевые слова:** дискурс, хронотоп, жанр, сюжет, знак, код, художественная категория. Текст анотації англійською мовою

The article is dealing with the specific features in the description description of the human body, as well as categories and assumptions related to them in modern

Ukrainian fiction. The novels by Liuko Dashvar, V.Granetska, A.Protsailo are investigated. In every novel a human body acts as the starting point for the storyline unfolding and influences the shaping of principal fictional categories.

**Key words:** discourse, chronotopos, genre, storyline, sign, code, fiction category.

У сучасній українській прозі, на розвиток якої усе вагоміший вплив чинить масова культура з її виробленим еталоном тілесності, проблема тіла, його вписування у текстовий масив і рецепція читачем набуває нової актуальності. Проблема тіла в українській літературі була об'єктом студій В.Агеєвої, Т. Гундорової, О. Забужко, Н. Зборовської переважно крізь призму феміністичної критики. Сучасний літературний процес у його прозових вимірах майже не був об'єктом досліджень з кута бачення тіла і тілесності як таких (актуальною є стаття Т. Гундорової [2]), що впливають на формування тексту твору. З огляду на це, цікаво буде простежити, яким чином ці художні категорії функціонують у творах сучасної української прози, зокрема, у романах Люко Дашвар “На запах м’яса” (2013), В. Гранецької “Тілотм” (2013), А. Процайла “Привид безрукого ката” (2014).

Останній роман Люко Дашвар “На запах м’яса” за своїми жанровими характеристиками наближається до соціального горору із елементами мелодрами, що є типовим для творчого доробку цієї письменниці. У сучасній українській масовій літературі все більшого поширення набувають жанри, активно експлуатовані у масмедійному дискурсі. Чітка межа між гатунками кіно й телебачення та власне художньої літератури стає все більш розмитою. Одним із найбільш популярних трансмедійних жанрів є горор, історію виникнення якого в художній літературі пов’язують із побутуванням роману жахів, готичним або “чорним романом”. Основним завданням такого твору було налякати читача, змусити його пережити сильні емоції. Для цього автор використовував цілий ряд художніх категорій: “Найпопулярнішою фабулою було відновлення чесного імені незаконно уполіційованого персонажа, яку доповнювали еротичні мотиви та спокуси дияволом; сюжету властиві гострі колізії, тривожне навіювання, поєднане з натяком, інтригою, погонею, діями, що розгортаються часто місячної ночі, іноді під час грози, викликаючи страх, душевне напруження” [5, 237]. Слід відзначити, що готичний твір виконував передусім дидактичну, повчальну функцію, уміло вплетену письменником у підтекст. Пізніше відбулося переосмислення багатьох традиційних атрибутів готичного роману, у результаті чого у маскульті виник жанр горору,

більш універсальний жанровий різновид, завдання якого так само полягали у тому аби засобами нагнітання страху нав'язати відповідний настрій і реципієнтові, попутно привівши до певного морального висновку, або й без такого. Означення “соціальний” у горорі вказує на невігадані колізії, які можуть мати, або мали місце у соціумі, і які інколи є більш вражаючими, ніж фантастичні події.

Авторка у багатьох своїх романах використовує прийом розігрування читача непередбаченого, неупередженого, або ж просто необізнаного з іншими її творами, оскільки розбудовує свій текст спершу у вимірах мелодрами. Відбувається омана горизонту читацького сподівання: мелодраматичний трансмедійний жанр, видається, проявляється у тексті на всіх рівнях, формуючи основні художні категорії твору, проте з часом виявляється, що за допомогою такого мистецького прийому авторка маскувала соціальний горор, аби читач наївний отримав шок, а підготовлений ще раз пересвідчився, наскільки жорстоким є соціум, особливо коли йдеться про мегаполіс.

Головна героїня роману Майї Гілка демонструє типовий для мелодраматичного жіночого персонажу набір вихідних даних: дівчина прибула з провінції і намагається всіма силами утвердитися у столиці і вже, здається, досягла першого значного успіху, проте несподівано захворіває і, зраджена усіма, покидає Київ, як виглядає, не назавжди, оскільки повернення є можливим і бажаним, як, власне, і реванш. Саме хвороба, страшна і невиліковна, стає переламним моментом твору і тим фабульним кодом, який вносить першу деструкцію у мелодраматичний дискурс, адже випробовування, несумісні з життям, – це вже елементи іншого жанрового гатунку. Сюжетна побудова “На запах м’яса” є досить складною і багатовимірною – авторка розгортає декілька оповідей паралельно. Композиція твору теж ускладнена не-лінійним розгортанням, оскільки зав’язка роману – втеча героїні зі столичного онкодиспансеру і переїзд на віддалений хутір у Сумській області – винесена на його початок і фактично окреслює відлік оповіді, хоча не є прологом, тоді як експозиція та розвиток подій, що передують власне зав’язці, розкриваються не відразу.

Ніщо не передбачає біди у житті Майї Гілки, радше, навпаки дівчина вперше покохала і отримала престижну роботу, тобто у особистому й соціальному досягла омріяного. Але тіло Майї, яке раптом уражається невиліковною недугою, здається, живе у власних біоритмах: “Тіло”

<...> – це “організм”, тіло – машина, правила використання якої відомі та мають застосовуватись, аби людина залишалась здоровою та працездатною. Організм перетворився на владний елемент культури, який діє за власними законами, що відомі певним особам у суспільстві (науковцям, медикам, психоаналітикам, технологам соціальних перетворень та представникам влади тощо). При цьому ставлення до тіла, як до машини, що має виробляти певний коефіцієнт корисної дії, а за умов болю чи хвороби – “його легко полагодити” – призводить подекуди до втрати сучасною людиною особистої відповідальності за власне життя та здоров’я [1, 187].

Внутрішня й зовнішня тілесність головної героїні “На запах м’яса” вступають у дисонанс. Хвороба сприймається дівчиною як підступ її тіла, його зрада, яка помножується на зраду коханого, начальника, подруги, колективу та навіть матері, котрі відвернулися від вмираючої. І, звичайно, недуга не вписується у відомий з попереднього життя досвід, бо ніхто ніколи не вчив Майю тому, як жити приреченому до швидкої смерті, коли засоби сучасної медицини не здатні допомогти, хіба відтермінувати дату фатальної події.

Втеча з ненависного Києва приводить дівчину на віддалений, майже безлюдний Лупин хутір, де, здається, не діють правила покинутої цивілізації, а встановлено власні закони, які відповідають істинним уявленням про добро і зло. Тут відбувається роздвоєння тілесності героїні на внутрішній і зовнішній виміри, водночас поділяється й хронотоп твору на “тепер і на Лупиному хуторі” і “до й після основних подій у Києві”. І якщо всемогутній, озброєний новітніми медичними технологіями і методами лікування Київ виявив повну безпорадність у боротьбі із Майїною недугою, то Лупин хутір виліковує, не маючи у своєму розпорядженні жодної пігулки. Тілесність не домінує і не керується власними законами, бо первинною є духовність. Саме тонкий, невидимий світ керує видимим, пізнаваним, реальним.

Одним із основних конфліктів роману Люко Дашвар є конфлікт між тілесністю, тим, що позначають “поняттям “Leiblichkeit” <...> і яке вказує на унікальну особливість людського тіла “бути живим”, “уособлювати суб’єктивність”, бути “джерелом досвіду” [1; 190] і власне тілом як “біологічним організмом”. Відраза Майї до власного хворого тіла є цілком виразною, бо ж героїня роману “На запах м’яса” просто перестає дбати про нього, ніби караючи за те, що воно дало збій у найбільш

піднесений момент її тілесного існування, натомість тілесність бере гору, коли дівчина знайомиться з Толею, закохується, знову починає малювати, живе попри страшний діагноз. Колишня її закоханість була примарною, облудним дзеркалом, у яке намагалася зазірати Майя Гілка, бо при першому серйозному випробуванні зникла, розсіялася, перейшла у небуття. Якби не Толя Горох, очевидно, що Майя б навряд вижила на хуторі, і, звичайно, не відбулося б її одужання, бо саме хлопець стає тими “ліками”, які повертають здоров’я, хоча дівчина й вірить, що зцілилася за рецептом крукового довголіття. Зрозуміло, однак, що здатна зцілити лише справжня любов, яку егоїстично не помічав і відкидав казковий київський принц Андрій, але яка стала осяжною для простого сільського хлопця Толі.

Зцілення Майїного тіла, утім, не збігається з щасливим завершенням роману. Авторка нагадує читачеві, що аби щось отримати, треба щось віддати навзаєм – таким жорстоким і неблаганим є закон соціуму, яким його змальовано у “На запах м’яса”. Ціна одужання Майї – це втрата її нового кохання і вже вдруге пережита зрада. Здорове тіло дівчини і отриманий другий шанс на життя не стають відправним моментом до нового щастя із коханим Толею, бо у художньому дискурсі роману всевладно проступають риси соціального горору. Чи заслуговує Майя щастя, залежить тепер лише від особистісного вибору самої героїні, від того, чи вона зможе скористатися новими, здобутими на Лупиному хуторі знаннями, виконає, зрештою, духовний заповіт свого наставника Санджея? Потужний підтекст соціального горору – зневіра у всіх кращих якостях людини, нівеляція гуманістичних цінностей – диктує фінал роману. Майя повертається “на запах м’яса”. Екопоселення на віддаленому Лупиному хуторі, котре зримо протиставляється місту як духовно виродженій клоаці, більше не становить ціннісний орієнтир у житті дівчини. Як тільки тіло героїні звільнилося від недуги, владно проступили всі амбіції, жадоба успіху, азарт бізнес-перегонів. Таким чином, тіло у романі “На запах м’ясо” пов’язане із сучасним, відверто аморальним способом існування модерного мегаполісу, принаймні його бізнес-структурами, тоді як духовність існує у невеличкому, замкнутому просторі екорезервації. Місто перемагає, зло лишається непокараним, помста і реванш відбуваються, але це радше нагадує закон “зла, яке породжується у наслідок раніше заподіяного зла”, а не торжество справедливості. “Око за око і зуб за зуб”, і зовсім не покаяння, котре навіть не проектується, бо воно, як і любов, не здатне зародитися та існувати у недосконалому

сучасному суспільстві. “Саме хвороба у постмодерному світі не лише загрожує духовному та фізичному стану людини, але й гостро ставить питання про межі самої людської природи” [3; 24], недуга – це те, що оголює приховане в людині, моделює межовий стан, у якому проявляються притаманні індивідууму риси. У романі Люко Дашвар хворе тіло героїні постає як шлях до окреслення її внутрішньої монструозності, вказуючи на тісний зв’язок між зовнішніми й внутрішніми проявами тілесності. Недуга – це процес ініціації, перехід до нового життя у межах закону, встановленому “запахом м’яса”.

Роман В. Гранецької “Тілотм” за своїми жанровими характеристиками є романом-антиутопією з елементами детективного екшену та фентезі. Фрейм “тіла”, винесений у заголовок, формує перше уявлення про оповідь, яка вочевидь буде розгортатися навколо новітніх винаходів, покликаних змінити біологічні параметри людини. Письменниця моделює недалеке майбутнє, котре завдяки непереборному прагненню людства досягти тілесної досконалості зазнало ряду глобальних катастроф і, як виглядає, назавжди змінилось, втрапивши будь-які уявлення про гуманістичну систему цінностей. Чергові благі наміри й захоплення нанотехнологіями призвели до небачених наслідків, хоча мали б навпаки встановити райське життя завдяки новій технології продовження й удосконалення фізичного існування людини, винайденого всесвітньою корпорацією “Тілотм”. Авторка іронізує: “А рай був зовсім поруч. Просто за широким панорамним вікном із куленепробивного скла <...> Рай усіма зусиллями створювала для пацієнтів медична корпорація “Тілотм” <...>” [2; 19].

Винайдена нова технологія “трансплантації свідомості”, здається, втілила споконвічну людську мрію про безсмертя, адже замість зношеного і немічного, постарілого тіла будь-хто, маючи достатньо коштів, отримує молоду і гарну “модель” – на будь-який смак. Замінити тіло можна так само легко, як, скажімо, придбати новий одяг чи взуття, автомобіль тощо: “Тіло стало капіталом. Люди, що потребували грошей, могли звернутися до центру з питань трансплантації свідомості, аби здати своє тіло в оренду, як квартиру, – погодинно, щодобового, на місяць, на рік, або й на кілька років” [2; 33]. Проте існує декілька моментів, неприпустимо аморальних, які всемогутня корпорація “Тілотм”, котра, здається, поширила свою владу над усім світом, не може умовчати і виправдати. Як бути зі свідомістю чи то пак душею донорів, чиї тіла поповнюють фонд корпорації, а потім люб’язно надаються нею для “користування” клієнтам?

Чи “утилізація свідомості” дорівнює вбивству, адже тіло людини не зазнає руйнації? Чим “проституція свідомості” відрізняється від власне проституції? І чому найбільшими донорами нового біологічного матеріалу стали країни третього світу, котрі не мали боездатних армій, аби чинити опір агресивній корпорації? Звісно, до числа цих упосліджених країн, котрі стали постачальниками біологічної сировини й відстійниками для “відпрацьованих” тіл, потрапила й Україна.

Природно, що основним місцем дії у романі В. Гранецької є США 20-30-рр. XXI ст., місто Портленд, а Україна є лише хронотопічним обрамленням тексту. Сама письменниця, коментуючи свій твір, зазначила, що такий вибір часопростору був цілком осмисленим, адже неможливо собі уявити, аби якась технологія, котра б започаткувала нульовий відлік в історії людства, виникла деінде. Проте все починається і завершується в Україні, бо саме тут народився і змужнів хлопчик, який пізніше, ставши дорослим чоловіком, не лише кинув виклик всемогутній корпорації, а й зробив перший поштовх до її руйнування, бо, як і кожна імперія зла, “Тілотм” самозруйнувалося, впало, ніби колос на глиняних ногах. Йдеться про головного героя роману Юрія, людину без прізвища і батьків – основних вихідних даних особистості, проте із чіткою прив’язкою до фізичної монструозності, оскільки герой має два тілесних виміри – людський і вовчий, бо є вродженим вовкулаком. Герой повсякчас відчуває цю дихотомію, потерпає від власної тілесної інакшості, відвертої аморальності своїх дій і вчинків. Саме тому він цілком погоджується із прізвиськом, яким його нагородило оточення – Доктор Паскуда, беззаперечно приймає його і навіть сам подумки звертається до себе, іменуючи себе цим жорстоким іменем.

Так само монструозною є і головна героїня твору Ештон Ван Хелл, тіло якою є настільки довершеним, що отримало найвищий коефіцієнт корпорації “Тілотм” – “коефіцієнт Моніки Белуччі”, проте душа потерпає від серйозних розладів і потребує допомоги. Ештон, на перший погляд, здорова фізично, але морально зазнала непоправної деформації, отримавши ще дев’ятирічною дитиною чуже тіло. Насправді жінка є моральним покручем у красивій оболонці вкраденого тіла, і саме ця чужа, не власна, а куплена батьками краса щоденно вбиває Ештон, доводить її до межі божевілля, підштовхує до страшних злочинів.

Ще одна героїня роману В.Гранецької Іванка, на відміну від аристократки Ештон, для якої вкрали її тіло, зазнає саме фізичних страждань, адже окрім того, що взамін її дитячого тіла вона отримала тіло

літньої жінки, яке в силу свого дитинного досвіду не може ототожнити із власною особою і, відповідно, обжити, вона ще стала заручницею корпорації “Тілотм”, котра прагне утримувати завдяки цьому Юрія у покорі. Таким чином, авторка заперечує тілесний посил сучасної маскультури, який культивує у суспільстві ідеал довершеного фізичного тіла як основну запоруку успіху. Ештон не стала щасливою завдяки тілесній красі, а Іванка знайшла в собі сили відмовитися від вкраденого тіла юної циркачки, яке “підшукав” для неї Юрій взамін відібраного колись у неї, цим своїм вчинком ствердивши перемогу духу над тілесними інтенціями.

Роман В. Гранецької містить у собі застереження щодо надмірного захоплення культом тіла, яке постійно нав’язує суспільству маскультура у різний спосіб і за допомогою різних трансмедійних жанрів. Навіть якщо людство отримає можливість безкінечного вдосконалення власних тіл завдяки “трансплантації свідомості”, навряд чи це зробить його щасливішим, проте таке порушення природного балансу обов’язково призведе до неминучої катастрофи та гуманістичної кризи. У цьому авторському посилі “Тілотм” перегукується із романом-антиутопією Т.Антиповича “Хронос” (2011), у якому теж проговорюється подібна істина, котра полягає в тому, що “біологічне ставлення до природи людини <...> застосування новітніх розробок нейрофармакології <...> генетики для покращення генотипу людини та різновидів клонування” [1, 188] не можуть суперечити поняттям моралі, бо є лише науковим пошуком, а не панацеєю чи приводом до експериментальної зміни людської фізики.

Заголовок роману А. Процайла “Привид безрукого ката” так само є знаковим: винесена у назву ущербність головного героя проектує первинне уявлення про текст. Автор увиразнює цей посил фізичної інакшості, наділяє свого персонажа прізвиськом-вівіскою – Лев Левович Безрукий, поєднавши фізичні характеристики героя із культурним топосом Львова, який у даному випадку втілює для хлопця-сироти основні родові дані. Тасмниця народження і каліцтва героя розкривається лише у фінальній частині роману, що цілком відповідає жанровій характеристиці твору, яка поєднує в собі риси детективного екшену з елементами фантастичного дискурсу.

Травматичне самоусвідомлення Лева Безрукого не є об’єктом прискіпливого авторського аналізу, рідко проступає у відтворюваному автором процесі внутрішнього мовлення героя. Безрукий не схильний жаліти себе чи драматизувати обставини власного життя через каліцтво,



котре сприймає як даність, вкрай рідко згадуючи про це, переважно при зовнішніх контактах: “<...>Марі погладила загіпсовану руку Лева, добираючись до місця, де замість кисті був оброслий м’язами суглоб. <...> Лев ледь від того доторку не зомлів. Уперше в житті його ніжно погладили у покалічену руку” [6, 86]. Водночас тіло героя, усі зміни, які відбуваються з ним, набувають значення сюжетоутворюючих елементів. Так, скажімо, зав’язка твору співвідноситься з імітацією самогубства Лева Безрукого; перепитії і основні колізії сюжету, пов’язані з пошуками обраних жертводавців, відбуваються паралельно із обживанням двома душами тіла Безрукого – Богданом Козаком (справжнім “власником”) і Привидом безрукого Ката; фінальна частина твору, яка засвідчує перемогу добра над злом, відбувається майже одночасно із перемогою Безрукого над його основним суперником Лавником: “Все капітулювало одночасно, бо немає такої сили, що може встояти перед правильним ритмом! Безрукий про це не лишень знав, але вмів ритм підкорювати... Тому зараз із гордо піднесеною головою стояв очі в очі з гідним супротивником – Яремою Сильвестровичем Лавником” [6, 240–241]. Каліцтво героя сприймається як прояв інакшості, як чинник, що формує сюжет, адже якби Лев був фізично неушкодженим, Привид Ката не обрав би його для своєї місії, а відтак історія б не відбулася. Водночас фізична вада Левового тіла не моделює принципово відмінний, маргінальний кут світогляду, притаманний людині з обмеженими можливостями. Письменник підкреслює, що тілесна ущербність не впливає на відчуття щастя чи усвідомлену нещасливість, хоча, звичайно, накладає свій відбиток. Певно, світовідчуття – це скоріше прояв внутрішньої налаштованості та настрою.

Лев Безрукий повсякчас перебуває в епіцентрі інтенсивних змін свого тілесного і духовного стану, інші герої роману у цей час так само зазнають різноманітних трансформацій. За авторським задумом, видимі тіла його персонажів є лише тимчасовим пристановищем для душ, які в силу різних обставин затрималися у вимірах земного існування набагато довше за відведений їм для цього термін. Душі героїв переселяються у тіла заздалегідь обраних і підготовлених до такого процесу жертв і вводять в оману найдосвідченіших екстрасенсів; інші герої підпадають під гіпнозу і не несуть відповідальності за свої дії та вчинки, а дехто із слабкодушких не потребує гіпнотичного навіювання, цілком підкорившись волі Яреми Сильвестровича – одного із найдосвідченіших маніпуляторів свідомістю. Так само не тією, за кого себе видає, виявляється і Марі

Шмідт – жінка з подвійним дном і наново переписаною біографією. Два життєписи, як з'ясовується, має і сам Лев Безрукий, і котрий із них справжній – покаже лише час. Таким чином, усе видиме, тілесне у творі А.Процайла є оманливим, і лише духовне претендує на сталість і вічність.

Монструозність у романі “Привид безрукого ката”, попри заявлену ледь не з перших сторінок фізичну ваду його головного героя, має не тілесні виміри. Фізично ущербне тіло Лева Безрукого не лякає, а майже відразу викликає читацьку симпатію, яка лише посилюється із кожним Левовим кроком, адже він ледь не самотужки вступає у поєдинок зі злом і одержує перемогу. Справжніми поторочами є Лавник, Суддя, Зоряна, слідчий Рудий, котрі хоч і не мають жодних фізичних ганджів чи будь-яких проявів тілесної інакшості чи хвороби, проте їхні думки та вчинки розкривають моральну потворність цих героїв. Такої подвійної проекції набувають і часопросторові характеристики твору: все, що має, на перший погляд, буденний характер і не викликає жодних підозр, як виявляється, має свій прихований містичний вимір. Так, Львівська Ратуша є прихистком душ, які не змогли подолати земне тяжіння незавершених справ і стали привидами; Зорянин комплекс відпочинку “Мрія” зовсім не фешенебельний готель, бо є прихованим містичним виміром існування Влади; а рідне Левове село Мокротин, попри позірну звичайність і навіть буденність, приховує таємницю народження Безрукого, його каліцтва і подальших поневірянь.

Тіло у “Привиді безрукого ката” може магічним чином подвоюватися, відтворюючи свою подобу у неживих фігурках за рахунок енергетичного зв'язку з ними. Таким магічним двійником головного героя є лялька-мотанка – ритуальна подоба Лева Безрукого, котра може бути як оберегом, так і засобом маніпуляцій із тілом хлопця, оскільки є “неканонічною”. За традиційними віруваннями українців, лялька-мотанка – оберіг, а не двійник людини, бо немає обличчя, замість якого намотується хрест. Знаючи це, письменник свідомо дає обличчя ритуальній фігурці Лева: таємнича майстриня, змотуючи ляльку, порушила усі можливі магічні приписи, оскільки зробила її теж однорукою і з людським ликом. Така лялька-мотанка здатна цілком співвідноситися зі своєю живою копією, бути не лише оберегом, а й засобом дистанційного впливу, що, власне, й стається. Однорука фігурка, опинившись у Яреми Сильвестровича, виступає своєрідним ретранслятором усіх думок і почувань Безрукого, тобто робить його фактично беззбройним, прогнозованим і передбачуваним: “У лівій внутрішній кишені піджака (Лавника – Т.Б.) активізувалася лялька.

Сигнал був слабкий, невиразний, думки заплутані, слова не в'язалися купи” [6, 162]. Ритуальний манекен становить і пряму загрозу життю і здоров'ю Безрукого, адже у будь-який момент супротивник може фізично знищити Лева, проробивши певні маніпуляції з лялькою-мотанкою. Тіло у романі А.Процайла може існувати одночасно у декількох вимірах, зазнавати несподіваних “підселень” чужих душ, або й зовсім міняти “господарів”, мати магичні проєкції у вигляді ритуальних фігурок-двійників. Ущербність тіла у тексті “Привода безрукого ката” не сприймається як травма, хоч і є показником інакшості, проте позбавлена виразно негативної конотації.

У сучасній українській прозі тіло набуває непроминального значення і досить часто є об'єктом детального розгляду та авторського роздуму, центральним елементом карколомної фантастичної теорії, фактором зміни свідомості і навіть фабулою твору. Фізичне тіло як художня категорія впливає на формування сюжету, може бути відправним кодом оповіді, елементом конфлікту, сюжетним обрамленням тексту. Сучасні автори не почувають жодного дискомфорту чи незручностей від тілесності в усіх її проявах, прописуючи її на різних рівнях власної художньої реальності, трактуючи як “перехрестя природного та культурного <...> індивідуального, суб'єктивного та соціального, інтерсуб'єктивного. <...> Тілесність підкреслює особистісність та унікальність людського буття на тлі природного існування і, одночасно, дає можливість втілення і реалізації духовних аспектів людини у соціокультурному середовищі” [1, 190].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Валенса Г. “Тіло” і “тілесність” у соціально-філософському контексті: термінологічні розвідки / Ганна Валенса // Філософські проблеми гуманітарних наук (Збірка наукових праць) Збірник праць. – К., 2009. – С. 186 – 191.
2. Гранецька В. Тілотм: роман / Вікторія Гранецька; передм. О.Хвостової. – Х.: Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2013. – 320 с.
3. Гундорова Т. Симптоматика “хворого тіла” / Тамара Гундорова // Критика. – № 7–8 (№ 153–154). – С. 24–26.
4. Дашвар Люко На запах м'яса: роман / Люко Дашвар. – Х.: Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2013. – 304 с.
5. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. Т. 1 / Авт.-упоряд. Ю.І. Ковалів. – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с.
6. Процайло А. Привид безрукого ката: роман / Андрій Процайло. – Х.: “Фоліо”, 2014. – 313 с.

## ТРАНСФОРМАЦІЯ СИМВОЛІСТСЬКИХ КОНЦЕПЦІЙ У РАДЯНСЬКІЙ ІДЕОЛОГІЇ

*Роман БІЛЯШЕВИЧ*

Київський національний лінгвістичний університет

Большовики перейняли та по-своєму переосмислили чимало ідей російських символістів. Цьому неабияк сприяли тісні особисті стосунки між митцями і революціонерами та ідеологічна близькість у низці суспільно-політичних питань. У статті йдеться про трансформацію символістських концепцій соборності та всенародного мистецтва в умовах радянської дійсності.

**Ключові слова:** соборність, театр, хор, ідеологія.

Большевики переняли и по-своему переосмыслили немало идей русских символистов. Этому способствовали как тесные личные связи между деятелями искусства и революционерами, так и идеологическая близость в целом ряде общественно-политических вопросов. В статье анализируется трансформация символистских концепций соборности и всенародного искусства в условиях советской действительности.

**Ключевые слова:** соборность, театр, хор, идеология.

The Bolsheviks accepted and reexamined many ideas of Russian symbolism. The ideology and very close personal relationship between Russian symbolists and revolutionaries contributed to this succession. This article analyzes the transformation of the symbolist conceptions of sobornost' and nation-wide art in the context of the Soviet regime.

**Key words:** sobornost, theatre, choir, ideology.

Для епохи російського символізму притаманне різноманіття історично-філософських, теологічних і мистецьких концепцій. У цьому контексті особливе місце займає вчення про соборність. Виникнувши у середовищі слов'янофілів у середині XIX ст., воно відіграло важливу роль у концепціях В. Соловйова та В'яч. Іванова [1; 4; 5; 15]. Згодом символістськими інтерпретаціями цього вчення неабияк зацікавилися більшовицькі ідеологи. Вони по-своєму переосмислили їх і реалізували у політиці. Мета статті полягає в тому, щоб окреслити основні етапи та механізми трансформації богословського поняття соборності в мистецько-ідеологічний конструкт.

А. Хом'яков був першим із слов'янофілів, хто звернувся до екклезіастичної доктрини про "соборність". Особливість його підходу полягає в тому, що він поєднав цілком традиційне трактування соборності з антизахідною полемікою та філософськими спекуляціями.

На переконання А. Хом'якова, у соборності міститься суть церковного досвіду. Засадничі атрибути соборності – свобода, єдність і любов – витікають із благодаті. Справжня єдність – це внутрішня єдність у багатоманітності, яка є проявом свободи та ґрунтується на взаємній любові й молитві. Очевидно, що А. Хом'яков слідом за апостолом Павлом сприймав Церкву як живий організм і, що важливо зазначити, саме тому його трактування не тяжіє до соціальних чи біологічних первнів, які часто домінують у концепціях тих, хто згодом переосмислював “соборність” і похідні від неї поняття.

Проте А. Хом'яков не обмежився тлумаченням Нового Заповіту. Другою складовою його підходу була виразна полемічно-апологетична скерованість. Він стверджував, що лише у православ'ї можливе поєднання двох основоположних атрибутів соборності – свободи та єдності. Натомість у католиків “*єдність зовнішня, яка заперечує свободу, а тому недійсна*”, а в протестантів “*свобода зовнішня, яка не дає єдності, і тому також не дійсна*” [13, с. 217].

Третьою складовою концепції соборності можна назвати вплив німецької ідеалістичної філософії. Особливо близькими російському мислителю були погляди Ф. Шеллінга, який стверджував, що всі явища вийшли з “*єдності*” та, що, чим ближче те чи інше явище до цієї “*єдності*”, тим воно досконаліше. Прикметно, що А. Хом'яков назвав Ф. Шеллінга “*відтворювачем цілісного духу*” [15, с. 12].

Наступні покоління тих, хто звертався до концепції А. Хом'якова, мало цікавилися богослов'ям, а зосереджувалися на апологетичній та філософсько-спекулятивній складових. При цьому апологію православ'я витіснило пропагування окремішності російського шляху розвитку. С. Хоружій оцінив розвиток ідеї соборності таким чином: “*Одночасно з благодатністю відкидалася свобода, і як результат, соборність повністю втрачала свою духовну природу, перетворюючись у регуляторний принцип або механічної державності, або органічного життя примітивного співтовариства. [...] єдність, яку Христос дарував нам згори, підмінюють єдністю знизу*” [14, с. 28].

Другий етап трансформації богословського вчення про соборність пов'язаний з ім'ям В'яч. Іванова. Для цього періоду характерне подальше вихолощення богословських смислів і посилення ідеологічного та філософсько-спекулятивного елементів.

Перебуваючи під впливом ідей слов'янофілів і Ф. Шеллінга, В'яч. Іванов розвивав ідею про всеєдність – давню язичницьку доктрину

про нерозривні одвічні зв'язки між усіма істотами на Землі, між органічною та неорганічною природою. Він виражав це містичне відчуття через низку образів: “коло”, “хор”, “тіло”. Проте найважливішим у цьому синонімічному ряді було поняття “соборність”.

Такий вибір відразу ж створив колізію, оскільки для передачі суто язичницьких уявлень було використано екклезіастичне поняття. Водночас він якнайкраще відобразив гуманітарну політику В'яч. Іванова та його однодумців, яка була спрямована на перекодування православної культури, – її оязичнення, впровадження в неї різних форм еллінізму та варварської (скіфської, слов'янської) архаїки [див. 2; 3]. В рамках цієї програми передбачалася відповідна інтерпретація Святого Письма та творів художнього мистецтва, які мали узгоджуватися з новим символістським каноном. Таким чином, виникала неабияка плутанина, бо давно усталені поняття – “зріх”, “покаяння”, “спасіння”, “причастя”, “відродження”, “воскресіння” – у статтях Іванова виражали щось інше, ніж у християнському богослов'ї та творах Гоголя, Достоєвського чи Толстого. Ситуація ускладнювалася тим, що Іванов не критикував і не відкидав цих понять, як чинив його гуру Ніцше, а вкладав у них свої, зазвичай позначені теософським впливом смисли. Загалом, таке заміщення дуже характерне для різних напрямків символістського вчення, його практикували, звісно ж, й інші митці. Проте саме Іванов був найбільш послідовним і вправним у наданні нової значимості (Е. Гірш) загальновідомим євангельським та богослужбовим текстам. Він послідовно розширював семантичні рамки традиційних понять, ледь помітно зміщував акценти та, головне, поєднував різні, а часто й просто антагоністичні світоглядні системи (скажімо, окультні практики та містичне богослов'я східної Церкви). Що важливо, значною мірою завдяки цій інтерпретативній стратегії символісти знайшли підхід до читацького загалу. Адже вони говорили зрозумілою мовою, послуговуючись у своїх творах знайомими для кожного образами та символами. Як наслідок, у подібні християнських понять поширювалися різні пантеїстичні, гностичні та теософські ідеї. На межі століть такий синкретизм багатьом видавався вершиною духовних пошуків людства. Тому не дивно, що нова література принадувала насамперед студентську та гімназійну молодь. Разом із тим парадоксальна закономірність полягає у тому, що тоді мало хто розумів суть символістського тайнопису.

В'яч. Іванов розглядав соборність як ідеальний устрій, в якому відсутній “примус”, а індивідуальні імпульси зливаються із суспільними. У його

трактуванні явище соборності поширювалося мало не на всі сфери життя: економічну, релігійну, культурну. Російського мислителя цікавили ті суспільні середовища, які могли би сприяти пробудженню відчуття соборності. Найкращою моделлю для таких експериментів було визнано театральне дійство у його “первісній” культовій формі. Тому Іванов наполягав на необхідності перетворення тогочасного театру з місця видовищ і розваг на простір, де було би можна “соборно” творити: *“Глядач має стати діячем, співучасником дійства. Натопв глядачів має злитися в хорове тіло, подібне до містичної общини стародавніх “оргій” та “містерій”*” [9, с. 44].

Мислитель наполягав на запровадженні архітектурних модифікацій, які би наблизили театр до царини соборності. Насамперед, йшлося про необхідність усунути рампу, яка “розлучила общину” та зробила людей “непізнаваними”. Пропонувалося також відновити давньогрецьку оркестру, іншими словами, звільнити партер для хорової гри. *“Тоді зустрінуться наш художник і наш народ. Країна вкриється оркестрами та фімелами, де буде танцювати хоровод, де в дійстві трагедії чи комедії воскресне справжня міфотворчість (бо справжня міфотворчість – соборна), – де сама свобода знайде вогнища свого безумовного, чистого, безпосереднього самоутвердження (бо хори будуть справжнім вираженням і голосом народної волі)”* [7, с. 72].

На думку Іванова, усунення зовнішніх бар’єрів у театрі повинне було сприяти відродженню архаїчних хорових процесій, під час яких актори та глядачі “зливалися” би в одне ціле: *“кожний учасник літургійного кругового хору – дієва молекула оргійного життя Діонісового тіла, його релігійної общини. З жертвовного екстатичного служіння виникло діонісійське мистецтво хорової драми”* [9, с. 43]. Такі хори мали виступати втіленням соборного авторитету общини, який протиставлявся індивідуальній волі: *“Хто не хоче співати хорову пісню, хай віддасться з кола, закривши лице руками. Він може вмерти; але жити відокремлено не зможе”* [6, с. 24]. Більше того, пропагувалося фактичне розчинення індивідуальності в колективі: *“принцип кругової поруки та хорове начало поширюються на моральну сферу до живого усвідомлення соборної відповідальності усіх за усіх, – всезагальне, спільне признання колективної провини негайно немов би знімає особистий проступок з особистості, яка викликає лише співчуття, оскільки вона не утверджується в гордому відокремленні свого гріха, але, прилучаючись до землі, передає свій гріх*

ій – тій, яка кожного чекає та кожного прощає...” [8, с. 371]. По суті, Іванов гіпостазував єдність вигаданої хорової общини, перетворивши її в абсолютний принцип. Він наслідував тих, у кого так чи інакше вчився: Шопенгауер гіпостазував волю, Гегель – розум, Шеллінг – синтез, Ніцше – силу.

В’яч. Іванов активно шукав джерела містичної енергії, вважаючи, що ніщо так не поєднає людей у спільноти нового типу, як “розгнудання” діонісійської стихії. Звідси його прихильне ставлення до тих чинників, які мали сприяти вивільненню цієї потужної сили, – музики, фольклору та революції.

Слідом за романтиками В’яч. Іванов відводив музиці провідне місце у системі мистецтв. Зокрема він вважав безглуздим усталений поділ на драму та музичну драму, оскільки мала б існувати просто драма, в якій би домінувала музика: *“Драма прагне до музики, бо тільки з допомогою музики вона здатна до кінця розкрити свою динамічну природу, Діонісову стихію. Музика уможлиблює перехід від витонченої замкнутості до великих ліній, до всенародної творчості”* [9, с. 46]. Серед європейських композиторів В’яч. Іванов виокремлював Л. ван Бетховена та Р. Вагнера, які, на його думку, вповні втілювали декларовані принципи соборності. У світоглядному плані особливо близьким В’яч. Іванову був також А. Скрябін, який розробляв спільні для них теми вселенського взаємозв’язку усіх речей, натхнення діонісієм, необхідності занурення в хаос війни та революції заради трагічного очищення людства. Цілком закономірно, що для музичних уподобань Іванова визначальною була хороцентричність. Адже він вважав хор вмістилищем общинної оргійної свідомості, музичним втіленням соборності.

Другим потужним джерелом діонісійської енергії, необхідної для виникнення соборної спільноти, слугував фольклор – жива народна мова, перекази, обряди. В’яч. Іванов стверджував, що письменнику потрібно повернутися до витоків, до землі, заглиблюватися у міфологічне сприйняття народу. Мова поезії, долаючи індивідуалізм, повинна *“прорости з підґрунтових пластів народного слова”* [7, с. 71], *“з глибин підсвідомого”* [7, с. 71]. Творчість поета-символіста трактували як несвідоме занурення у стихію фольклору.

Нарешті, ще одним джерелом діонісійської енергії, на переконання В’яч. Іванова, були революційні настрої. Тому, на відміну від багатьох своїх колег (скажімо, В. Мережковського та З. Гіппіус), він не боявся соціального



бунту. Загалом символістське середовище доволі прихильно ставилося до російських революцій 1905 р. і 1917 р., трактуючи їх як прояви анархічної та архаїчної (“*соборної*”) волі народу. Знаменно, що після лютневої революції 1917 р. саме В’яч. Іванов написав слова нового гімну “*Хорова пісня нової Росії*”, а чимало його товаришів вітали прихід більшовиків до влади.

Утім, ще до революції, у 1900-1910-х рр., на петербурзькій Вежі Вяч. Іванова гостювали А. Луначарський, який згодом став першим більшовицьким наркомом освіти, та А. Лур’є, який очолив музичний відділ Наркомпросу. Доволі близькі стосунки склалися між Вяч. Івановим та М. Горьким, який згодом допоміг сім’ї мислителя покинути радянську Росію. Сам В’яч. Іванов, починаючи з 1919 р., очолював історико-театральну секцію Московського театального відділу, яким керувала рідна сестра Л. Троцького та дружина Л. Каменева – О. Каменева [див. 11].

Виступаючи на Першому з’їзді вчителів позашкільного виховання (1919 р.), В’яч. Іванов пропонував “*ставити хори на площах*”, “*поєднати спів із пластичними рухами, урочистою ходою, відповідними ритмічними рухами та мальовничим одягом*” і всіляко сприяти “*прямій участі всіх присутніх*”. При цьому, він акцентував увагу на міфотворчості як методі та вирішенні проблем художньої культури: “*Тепер нам належить знати таке: як в давні часи хлібороби замовляли та обрядами будили весняних духів плодючості, так належить і нам викликати назовні приховані енергії народної творчості, щоби вони усвідомили себе ... і наважилися проявити себе у новому святкуванні, у новому видовищі*” [10, с. 232]. Так, символістські концепції доволі швидко стали своєрідним теоретичним підґрунтям для більшовицьких масових заходів.

Ще одним популяризатором цих ідей був Адріан Піотровський – перекладач Есхіла, Еврипіда та Аристофана, син знавця античності Ф. Зелінського. Під час навчання він публікував статті про сучасний театр і масові заходи у видавництві “*Academia*”, писав сценарії масових святкувань, а після закінчення університету відразу ж очолив Вищі державні курси мистецтвознавства при інституті історії мистецтв. На початку 1920-х років А. Піотровський був ідеологом та організатором масових дійств на вулицях і площах Петрограда, керував художнім відділом місцевої Губполітпросвіти, приймав активну участь у перейменуванні заводів, фабрик, вулиць і площ. Наприклад, він разом із А. Луначарським придумав назву “*улиця Красних зорь*”, а також був режисером свята III Інтернаціоналу [16, с. 15].

Слідом за В'яч. Івановим А. Піотровський намагався реалізувати проєкт нового революційного театру, який мав подолати межі рангового приміщення та вийти на міські площі. Він разом із Д. Толмачовим написав “робочу оперету” “*Дуня-тонкопряха*”. Дія п'єси відбувалася на фабричному “*травневому карнавалі*”. Автори наголошували, що “*Дуня-Тонкопряха*” мала бути продовженням клубних спектаклів. Тому вистава містила хорові інтермедії сатиричного характеру.

Цікаво, що сучасники добре усвідомлювали світоглядні витоки такої діяльності. У першому томі “*Історії радянського театру*” наголошувалося, що існував зв'язок між проєктами Піотровського, “*концепціями буржуазного символізму*”, ідеями “*соборного дійства*” В'яч. Іванова та роздумами А. Луначарського про “*храми-театри*” і “*дивні процесії та церемонії майбутнього*” [16, с. 16].

Отже, вчення про соборність у його секуляризованій версії виникло в середовищі слов'янофілів. У концепції А. Хом'якова, окрім суто богословської складової, важливе місце займали полеміка із західним християнством і запозичення з німецької ідеалістичної філософії. Згодом до слов'янофільського вчення про соборність звернувся В'яч. Іванов, який використав його у своїх розмислах про вседність. Він вважав культову форму театру оптимальним середовищем для пробудження відчуття соборності, а музику, фольклор і революцію – найефективнішими чинниками вивільнення діонісійської енергії, необхідної для створення нового суспільства. Його цікавили композитори, для творчості котрих притаманні такі прояви соборності, як хор, танець, синтез мистецтв.

Після захоплення влади більшовики перейняли символістські концепції хору та всенародного свята як соборного дійства, переосмислили їх в контексті своєї ідеології та використали у політичних цілях. Теоретизування В'яч. Іванова переломилися у більшовицькій ідеології, яка у спрощеному та спотвореному вигляді насаджувала такі цінності, як “*одностайність*”, “*кругова порука*”, відмова від “*індивідуалізму*”. Масові народні гуляння та карнавали, про які мріяли символісти, стали мало не щоденною реальністю у 1920-1930-ті рр., трансформувавшись у жорстко керовані владою паради, мітинги та “*народні суди*” над “*ворогами народу*” (наприклад, А. Піотровського було страчено у 1937 р.). Можна сказати, що богословське вчення про соборність зазнало дивовижної трансформації упродовж XIX-XX ст. Із суто еkleзіастичного вчення воно перетворилося на вкрай ворожу щодо Церкви доктрину, котра ідеологічно обґрунтовувала експерименти тоталітарного режиму.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Единство общечеловеческого культурного предания как тема поэзии и мысли Вяч. Иванова // Вячеслав Иванов – Петербург – Мировая культура: Материалы международной научной конференции, 9–11 сентября 2002 г. – Томск; М. : Водолей Publishers, 2003. – С. 5 – 14.
2. Бёрд Р. Вячеслав Иванов и Плутарх // Вячеслав Иванов. Исследования и материалы / отв. ред. К. Ю. Лаппо-Данилевский, А. Б. Шишкин. – СПб.: Изд-во Пушкинского Дома, 2010. – Вып. 1. – С. 335 – 344.
3. Бердяев Н. Духовные основы русской революции. Опыт 1917-1918 гг. – СПб.: РХГИ, 1998. – 432 с.
4. Благова Т. И. Соборность как философская категория у А. С. Хомякова // Славянофильство и современность : сб. статей / под ред. Б. Ф. Егорова. – СПб.: Наука, 1994. – С. 177 – 191.
5. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. – Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского ун-та, 1995. – 288 с.
6. Иванов Вяч. И. Кризис индивидуализма // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское / сост. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 18 – 25.
7. Иванов Вяч. И. О веселом ремесле и умом весели // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское / сост. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 60 – 72.
8. Иванов Вяч. И. О русской идее // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское / сост. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 360 – 372.
9. Иванов Вяч. И. Предчувствие и предвестие. Новая органическая эпоха и театр будущего // Иванов Вяч. И. Родное и вселенское / сост. В. М. Толмачева. – М.: Республика, 1994. – С. 37 – 50.
10. Мазаев А. И. Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. – М.: Наука, 1992. – 326 .
11. Фрезинский Б. Я. Писатели и советские вожди: Избранные сюжеты 1919 – 1960 годов. – М.: Эллис Лак, 2008. – 672 с.
12. Хомяков А. С. О значении слов “кафолический” и “соборный” // Хомяков А. С. Сочинения Богословские. – СПб.: Наука, 1995. – С. 273 – 280.
13. Хомяков А. С. По поводу разных сочинений Латинских и Протестантских // Хомяков А. С. Сочинения Богословские. – СПб.: Наука, 1995. – С. 163 – 228.
14. Хоружий С. С. Хомяков и принцип соборности // Хоружий С. С. После перерыва. Пути русской философии. – СПб.: Алетейя, 1994. – С. 17 – 31.

15. Шапошников Л. Е. Философия соборности: Очерки русского самосознания. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. – 200 с.  
16. Цимбал С. Адриан Пиотровский. Его эпоха, его жизнь в искусстве // Адриан Пиотровский. Театр. Кино. Жизнь. – Л.: Искусство, 1969. – С. 3 – 48.

## ОБРАЗ ДЕРЕВА У ТВОРЧОСТІ ФРАНСУА МОРІАКА

Тетяна БІЛЯШЕВИЧ

Київський національний лінгвістичний університет

У поданій статті проаналізовано засадничий для творчості Франсуа Моріака (1885–1970) образ – образ дерева. На матеріалі таких творів, як “Дитина під тягарем кайданів” (1913), “Патриціанська тога” (1914), “Місця за рангом” (1921), “Поцілунок, дарований прокаженому” (1922), “Матір” (1923), “Кров і плоть” (1928), “Зло” (1935), “Дороги до моря” (1939), “Кров Атиса” (1940) виявлено семантичні коди образу дерева у творчості французького письменника, зокрема з’ясовано, яким чином у ньому заломлюються біблійна та антична традиції.

**Ключові слова:** образ, символ, біблійний інтертекст, античний міф.

В данной статье представлен анализ ключевого для творчества Франсуа Мориака (1885–1970) образа – образа дерева. На материале таких произведений, как “Дитя под гнетом цепей” (1913), “Патрицианская тога” (1914), “Поцелуй прокаженному” (1922), “Матерь” (1923), “Кровь и плоть” (1928), “Зло” (1935), “Дороги к морю” (1939), “Кровь Атиса” (1940) выявлены семантические коды образа дерева в творчестве французского писателя, в частности продемонстрировано, каким образом в нем переплетаются библейская и античная традиции.

**Ключевые слова:** образ, символ, библейский интертекст, античный миф.

This paper sets out to analyze the key image in Francois Mauriac’s (1885–1970) works – the image of the tree. Based on such texts as “L’enfant chargé de chaînes” (1913), “La robe prétexte” (1914), “Genitrix” (1923), “La chair et le sang” (1928), “Le mal” (1935), “Les chemins de la mer” (1939), “Le sang d’Atys” (1940) the semantic codes of the image of the tree in the French writer’s works are revealed. In particular, the paper demonstrates the intersection in it of Biblical and ancient Greek traditions.

**Key words:** image, symbol, Biblical intertext, myth of antiquity.

У кожного письменника є ключові образи, котрі, переходячи з одного тексту в інший, створюють унікальний художній світ. У доробку Ф. Моріака (1885–1970) таким є образ дерева. Мета цієї розвідки полягає в тому, щоби виявити семантичні коди образу дерева у творчості Франсуа Моріака, зокрема з’ясувати, як у ньому заломлюються різні традиції – біблійна та антична.

Насамперед у моріаківському тексті образ дерева часто розкривається як дорогоцінний матеріальний об'єкт. Ця характеристика пов'язана з біографією Франсуа Моріака, котрий походив з родини заможних гасконських землевласників, чий володіння простягалися на гектарах соснових ланд. Відтак, уже на початку першого роману Ф. Моріака "Дитина під тягарем кайданів" (1913) образ дерева втілює ідею багатства. Факт, що *"деревина сьогодні коштує стільки грошей"* [5, с. 64], укріплює любов гасконців до рідного краю. Водночас роман "Місця за рангом" (1921) демонструє, що торгівля соснами хоча й приносила великі статки, але в аристократичних колах вважалася неблагородною справою, на відміну від торгівлі вином: *"Не священне вино збагатило моїх предків, а сукно й деревина – те, що тут зневажають"* [12, с. 376]. Це речення теж має біографічний підтекст: моріаківський дідусь по батьківській лінії збагатився торгівлею деревиною, а дід по лінії матері – сукном.

Починаючи з другого роману Ф. Моріака "Патриціанська тога" (1914), образ дерева набуває глибшої семантичної перспективи за рахунок біблійного інтертексту, а саме другої та третьої глав з Книги Буття, де розповідається про рай, первородний гріх і вигнання з раю.

Власне, слово *"рай"* (*"парадиз"*) з давньоіранської означає *"звідусіль відгороджене місце"*, а з грецької перекладається як *"сад, парк"* [1, с. 375]. Тому невід'ємним атрибутом Едену є дерева: *"І зростив Господь Бог із землі кожне дерево, принадне на вигляд і на їжу смачне, і дерево життя посеред раю, і дерево Пізнання добра і зла"* (Буття 2:9). Відгородженому, впорядкованому та дружньому простору земного раю у Біблії протиставляється зовнішній світ вигнання, спотворений стражданням, важкою працею та смертю.

Сюжет роману "Патриціанська тога" вибудовується навколо історії дорослішання оповідача. Прощання з дитинством сприймається протагоністом як втрата раю. Власне, існування героя в Едені дитинства і вигнання з нього є ключовим протиставленням, яке структурує цей ранній роман Ф. Моріака.

Спочатку перед читачем розгортається картина щасливого дитинства, яке сувора, але любляча бабуся забезпечила онукові-сироті, котрий ще зовсім маленьким втратив батька й матір. Еденські картини повноти провінційного дитинства у творі Ф. Моріака створено за допомогою образів саду, парку, теплиці, які в тексті представлені максимально конкретно й пластично. Погляд оповідача розрізняє кипариси [7, с. 111], чорні

платани [7, с. 124, 126], гарячі й запашні смоківниці [7, с. 140, 152], старі акації [7, с. 140], бирючину [7, с. 140], тремтливі тополі [7, с. 149], “безсмертні міртні” [7, с. 163], завітчані гранати [7, с. 163], тінисті каштани [7, с. 186]. Садок і теплиці обдаровують їхніх власників виноградом, персиками, сливами [7, с. 145], грушами [7, с. 154], абрикосами [7, с. 165] та інжиром [7, с. 191].

Але найголовніша ознака раю – це максимальна близькість Бога і людини, яка була втрачена після гріхопадіння. Оповідач роману “Патриціанська тога”, описуючи сад за життя віруючої бабусі, відмічає перебування у ньому Бога: “*Ми відчували цю таємничу присутність Бога у нашому садку*” [7, с. 145]. Для увиразнення зв’язку людини з Богом у романі поруч із садом фігурує сімейна каплиця. До речі, моріаківський ландшафт часто включає в себе таку пару, як церква (каплиця, базиліка) і садок або дерево, що надає йому сакрального характеру.

У романі “Патриціанська тога” дитячому раю дитинства загрожує спокусник, чий образ у тексті варіюється тричі й супроводжується алюзіями на біблійні історії про спокусу (Буття 3; 39). По-перше, це дядько героя, котрий марнував майно дружини й доньки у світських розвагах. Для набожної родини він “*був втіленням самого Гріха*” [7, с. 116], а для недосвідченого п’ятнадцятирічного героя асоціювався з привабливою і таємничою “*пригодою*” [там само]. По-друге, роль спокусника відіграє також двоюрідний брат протагоніста – Філіпп. Цей зухвалий парижанин пробудив ревність героя і змусив його дивитися на Камій не лише як на кузину, а як на привабливу дівчину, котра повторила непокірний жест Єви: “*...у садку <...> вона простягала мені надкушений персик, щоб я зміг скуштувати смак заборонених мені уст*” [7, с. 154]. По-третє, роль спокусниці у романі відведено також легковажній парижанці Лієтт, котрій так і не вдалося звабити дивакуватого провінціала: “*...я змалював її залишену на тротуарі Лієтт, котрій через розчарування навіть не вдалося втримати в руках поділ мого одягу*” [7, с. 185]. Ця цитата відсилає до іншої біблійної історії, пов’язаної зі спокусою – історії про Потіфарову жінку та Йосипа: “*І хотила вона його за одягу його, кажучи: “Лягай же зо мною!” А він позоставив свою одягу в її руці, та й утік, і вибіг надвір*” (Буття 39:12).

На заваді усім цим спокусникам стали люди із затишного дитячого світу героя. У випадку з дядьком рятівну роль відіграв абат Мейзоннав, котрий у нічній розмові протиставив брудові та егоїзму життя дядька “*чистоту дитинства*” [7, с. 123] і “*справжню велич, що не шукає*

*втіхи за рахунок радості інших*” [7, с. 124]. Незрілість почуття Камій та протагоніста допомогли виявити шкільні наставники і родина. А падінню героя в обійми Лієтт зарадила смерть улюбленої бабці: *“Таким чином син повертався, навіть не отримавши від Бога вільний час на те, щоб стати блудним. Навіть своєю смертю бабця в останній раз врятувала мене від зла. Невмолимий захист обіймав мою долю”* [7, с. 179].

Захисну роль у цьому романі відіграють також дерева, котрі оточують дитячий рай щільною стіною. Цю функцію образу дерева спостерігатимемо в багатьох інших творах письменника. Приміром, у романі *“Поцілунок, дарований прокаженому”* (1922) Жан Пелуейр постійно відчуває свою спорідненість з деревами, тому часто шукає їхнього прихистку, тікаючи в сад або ліс, де має можливість уникнути зневажливих людських поглядів і віддатися власним думкам [8, с. 449, 451, 452]. У романі *“Матір”* (1923) читаємо: *“Навкруги перерваної драми – великі дерева: тюльпанові дерева, тополі, платани, дуби тріпотіли зрошеним дощем листям під розм’яким небом. Вони ховали від сторонніх очей сина й матір. Розповіді про провінцію та її плитки стосуються лише дрібних власників, чий будинки дивляться один на одного. Але немає нічого менш доступного для стороннього погляду й більш сприятливого для таємниці, ніж ці великі мастки, оточені стінами й так щільно затиснуті між деревами, що, здається, їхні мешканці не мають жодного іншого спілкування, як між собою та з небом”* [4, с. 622–623]. У романі *“Зло”* (1935) дерева навкруги будинку навіть порівнюються із вірою, котра захищає його міцною стіною: *“Як висока католицька віра з її цілісною та бездоганною доктриною, так само сім’я Дезеймерів була захищена незліченною армією сосон, котрі простягнулися на сорока милях ген до останньої піщаної хвилі, що переходить у морське шумовиння”* [9, с. 654].

У романі *“Патриціанська тога”* герой втрачає рай дитинства разом зі смертю бабусі: *“Бог більше не перебував у відтепер зачиненій каплиці, привілей володіти Ним посеред нашого саду було втрачено одночасно зі смертю бабці”* [7, с. 182]. Через дядькові борги масток довелося продати; супутниця його дитячих ігор Камій перетворилася на позбавлену поезії, хазяйновиту жінку; шкільний товариш Жозе зник; і сімнадцятирічний герой вступив у доросле життя. Ідею дорослішання закодовано у назву роману, що апелює до історії повсякдення стародавнього світу: як молодий римлянин, досягнувши чоловічого віку, залишав своє дитяче вбрання і вдягав тогу [7, с. 191], так само протагоніст роману прощається зі своїм щасливим минулим.

Починаючи з третього роману “Кров і плоть” (1928), у творчості Ф. Моріака з’являються згадки міфу про Кібелу та Атиса. Як відомо, у давньогрецькій міфології Кібела уособлює образ землі, природи, Великої Матері. Кібела закохалася в юного пастуха Атиса, але оскільки той надав перевагу німфі Сагарітіс, то ревнива богиня перетворила його на сосну, таким чином назавжди прив’язавши корінням до себе. Бачимо, що цей міф містить такі семантичні конотації, як чуттєвість, неможливе кохання, суперниця, ревність, володіння, метаморфоза, рослинне існування, котрі французький письменник по-різному інтерпретує у своїй творчості.

У романі “Кров і плоть” Клод Фавро після закінчення духовної семінарії повертається додому до батьків-селян. Протагоніст постійно переживає роздвоєння між світом духу, до якого він був долучений через освіту, й матеріальним світом природи, котрий втілюють його прості батьки. Між родичами немає вербального контакту, але вони хоч і *“розділені, проте з’єднані між собою корінням, як дуби у Люрі”* [6, с. 200]. Ностальгія колишнього сільського хлопчика за бездумним існуванням втілюється у візіях, пов’язаних з метаморфозою у дерево. Герой порівнює підлітків з молодими тополями [6, с. 289], себе – з деревами [6, с. 200], називає їх *“нерухомими братами”* [6, с. 196, 203], *“нашими язичницькими братами”* [6, с. 208], неодноразово мріє перетворитися на дерево [6, с. 224–225, 288], його кохана навіть бачить його *“молодим палаючим деревцем”* [6, с. 267], у товаристві каштана протагоніст знаходить розраду своїм сльозам [6, с. 286].

Усі ці образи пов’язані з міфом про Кібелу та Атиса і втілюють ідею тотального розчинення у нерелекторному світі природи. Як дерево востає у землю, так само Клод намарно прагне укорінитися у життєдайну матерію, повернувшись до рослинного існування. Герой хоче *“віддати душу й тіло цієї спеці, що губить своє життя у Житті”* [6, с. 224], з’єднатися з *“життям ріки, цим коловоротом живої землі”* [6, с. 226], *“жити, віддатися душею і тілом землі, отупіти від фізичного життя, прив’язатися до цієї глини, як молодий виноград і ця міцна смоківниця”* [6, с. 288].

У романі є персонаж, котрий повністю позбавлений цієї вітальної сили. Це Едвар, син авторитарного власника маєтку, де служить Клод і його батьки. Рафінований і проникливий молодик не має зв’язку, з одного боку, зі світом природи, а з іншого – позбавлений такої потужної життєстверджувальної сили, як здатність любити: *“на місці почуття,*



яке здавалося йому глибоким, він раптом віднаходив лише діру, порожнечу” [6, с. 235]. Він відноситься до такого типу персонажів, котрих Ф. Моріак називає “поламаними серцями” (“*coeur en panne*”) [6, с. 293]. Тому не дивно, що Едвара переслідують думки про самогубство, а щоб існувати, він постійно потребує підтримки, котра у романі метафорично втілюється в образі дерева чи гілки. Едвар порівнює себе з “людиною, котру тримають над прірвою випадкові гілки” [6, с. 236]; у Клоді він вбачає “рятівне дерево над бурхливим простором” [6, с. 292]; оповідач називає його “утоплеником”, якому, “щоб винирнути на поверхню, потрібна була лише одна гілка” [6, с. 298]. Врешті-решт Едвар застрелився, “ця гілка не втримала, як і будь-яка інша зламалася б під тягарем людини, що відчайлася” [6, с. 325].

Для творчості Ф. Моріака характерне поєднання двох традицій: з одного боку, народившись у віруючій сім’ї, письменник з дитинства добре знав Біблію, з іншого – у школі він отримав блискучу класичну освіту, тому прекрасно орієнтувався в античній спадщині. Відтак, у романі “Кров і плоть” образ дерева позначений як впливом античної міфології, так і Біблії. Клод закохався у сестру Едвара Мей. Це почуття є неможливим: вона – заможна дівчина з відомої родини, він – син простих селян; вона належить до протестантів, він – до католиків. Між ними ціла прірва, як між безмежною Кібелою й пастухом Атисом. Попри ці бар’єри, Клод та Мей переживають сильне почуття, котре набуває свого апофеозу в садку і відсилає читача до третьої глави Книги Буття. Допмагаючи дівчині обривати сливи, Клод падає з драбини, тягне за собою дівчину й цілує її в уста [6, с. 253]. Відтак, тема чуттєвості оприсутнюється у романі “Кров і плоть” не лише у світлі міфологічної історії про неможливе кохання Кібели й Атиса, а й завдяки алюзіям на біблійну історію про гріхопадіння з відповідною лексикою: “тілесна сестра дочок Єви, рабня крові й плоті” [6, с. 255], “зріх” [6, с. 277], “падіння” [6, с. 278], “дерево пізнання добра і зла” [6, с. 281].

Поєднання античного міфу й Біблії спостерігаємо також у поемі Ф. Моріака “Кров Атиса” (1940), над якою письменник працював з 1927 по 1938 рік. Основні коди античного міфу (неможливе кохання між Атисом і Кібелою, ревність і страждання Кібели, перетворення Атиса на сосну, стосунки володіння) у поемі доповнюються частинами, котрі називаються “Атис після гріха”, “Незліченні Атиси”, “Війна Атисів”, “Атис-християнин”, “Атис у стані благодаті”. Таким чином давньогрецький

міф у поемі Моріака переосмислюється у контексті кривавої історії ХХ століття та з точки зору вічності: ревнива Кібела-земля насичується померлими молодими людьми (Атісами), але не може заволодіти їхнім духом, скерованим до “залитого кров’ю невідомого Бога, що лякає Кібелу” [10, с. 947], до “Агнца”, до “Сина”, котрий звільнив Атісів і дарував їм “Мир” [10, с. 949].

Поема “Кров Атіса” увійде в текст роману “Дороги до моря” (1939), дублюючи його основні події. У романі розповідається про долю двох провінційних сімей Револю і Кастадо, кожен член якої переживає ситуацію неможливого, часто забороненого кохання, пов’язаного з усуненням суперника (суперниці), по-своєму реалізуючи міфологічну модель “Кібела – Атіс – німфа Сагарітіс”.

Так, обидві матері намагаються втримати коло себе своїх улюблених синів, не беручи до уваги їхні почуття до інших жінок. Оскар Револю, щоби прив’язати до себе невірну й примхливу коханку, закладає все своє майно і, не досягнувши мети, добровільно йде з життя. Нотаріус Ланден відчуває патологічну прив’язаність до свого господаря Оскара й після його самогубства знищує винуватицю смерті останнього. Роз Револю безрезультатно прагне повернути любов свого нареченого, котрий не має достатньо сміливості, щоб одружитися із збіднілою дівчиною та, окрім неї, утримувати ще й її родину. Дені Револю відчуває непереборний внутрішній потяг до своєї сестри Роз. Сама ж Роз після розриву з нареченим теж хотітиме залишити коло себе свого одруженого брата, чим викликає ненависть своєї невістки. Окрім того, Роз потайки кохатиме брат її нареченого П’єр, котрий у романі пише поему про Атіса і Кібелу. Юний ліцеїст у цій поемі й коментарях до неї увиразнює основну ідею роману – приреченість будь-яких стосунків, пов’язаних з володінням, бажанням повністю розчинитися в іншому. П’єр зазначає: “Кібела перетворює Атіса на молоду сосну не для того, щоб помститися за його невірність, а для того, щоб володіти ним і належати йому назавжди, щоби вони з’єдналися як дерево із землею” [11, с. 647].

Із цих стосунків володіння намагаються вирватися П’єр та Роз. Обидва наближаються до Бога. Обидва залишають свою рідню: П’єр, як Рембо, тікає в Африки; Роз їде з родинного маєтку в місто назустріч самостійному життю.

Фінал роману залишається відкритим: удосвіта головна героїня чекає на трамвай, котрий перевезе її з наперед визначеного минулого у невідоме

майбутнє. Ні Роз, ані читач не знають, що буде далі: з одного боку, дівчина несвідомо молиться, і ця заспокійлива молитва *“освітлювала вчинки, які їй потрібно було зробити саме в цей момент”*, а з іншого боку, оповідач підкреслює небезпеку цієї подорожі, метафорично порівнюючи фару трамвая з *“оком циклопа”* [11, с. 706]. Відтак, фінальний образ дороги конотує ідею нового життя, таким чином частково розкриваючи семантику назви роману. Водночас, як свідчить повна назва твору, ці дороги ведуть до моря.

Образ води в європейській свідомості пов'язаний як з ідеєю смерті, так і життя. Ці дві протилежні конотації образу моря представлено у романі Ф. Моріака. Ідея смерті пов'язана з патологічними стосунками. По-перше, ці відносини втілює Ланден. Прозорі натяки на його гомосексуалізм підкріплюються вжитою стосовно нього метафорою *“Мертвого моря”* [11, с. 690]. Цей топонім недвозначно відсилає до біблійного Содому – міста, що за свою розпусту було знищено Богом, сьогодні його руїни перебувають на дні Мертвого моря. Зустріч П'єра з цим нещасним персонажем викликає у незіпсутого юнака відчуття смерті: *“Нечиста вода входила в нього через очі, через ніздрі, через вуха, через рот. Який біль!”* [11, с. 691]. По-друге, інцестуальний потяг брата і сестри Револю також втілює ідею смерті і відсилає до образів Содому та Мертвого моря: *“пристрасті, які вона (Роз – Т. Б) ще не знала, похмурий простір згаслих кратерів, безкінечне небуття”* [11, с. 705]. І П'єр, і Роз тікають від цих спокус і отримують шанс на нове життя: *“Життя більшості людей – мертва дорога, яка нікуди не веде. Але інші ще з дитинства знають, що вони йдуть до невідомого моря”* [там само]. До речі, український переклад назви цього роману *“Дорога в нікуди”* [3] звужує семантику тексту до ідеї небуття, нівелюючи потужний мотив вітальності у цьому творі.

Отже, у творчості Ф. Моріака образ дерева представлено в контексті Біблії (друга й третя глави Книги Буття) та античної міфології (міф про Атиса і Кібелу). В інтерпретації французького автора міф про Атиса і Кібелу пов'язаний з інстинктивними бажаннями, прагненням володіти й належати, повністю розчинитися в іншому та відсутності власного вибору. Власне, це те, що протистоїть біблійній історії, трагізм якої пов'язаний із свободою волі. Відтак, у творчості католицького письменника міфологічна приреченість персонажів протиставляється їхній свободі у Христі.

## **ЛІТЕРАТУРА**

1. Аверинцев С. Рай // Аверинцев С. Собрание сочинений / Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова. – София – Логос. Словарь. – К.: Дух і Літера, 2005. – С. 375–379.
2. Біблія / Пер. І. Огієнка. – К.: Українське Біблійне Товариство, 2005. – 1376 с.
3. Моріак Ф. Гадючник. Дорога в нікуди / Перекл. Анатоль Перепада. – К: Дніпро, 1980. – 320 с.
4. Mauriac, François. Genitrix // Mauriac, François. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. – V. I. – P.: Gallimard, 2010. – P. 581–644.
5. Mauriac, François. L'enfant chargé de chaînes // Mauriac, François. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. – V. I. – P.: Gallimard, 2010. – P. 1–79.
6. Mauriac, François. La chair et le sang // Mauriac, François. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. – V. I. – P.: Gallimard, 2010. – P. 193–326.
7. Mauriac, François. La robe prétexte // Mauriac, François. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. – V. I. – P.: Gallimard, 2010. – P. 81–192.
8. Mauriac, François. Le baiser au lépreux // Mauriac, François. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. – V. I. – P.: Gallimard, 2010. – P. 445–499.
9. Mauriac, François. Le mal // Mauriac, François. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. – V. I. – P.: Gallimard, 2010. – P. 645–734.
10. Mauriac, François. Le sang d'Atys // Mauriac, François. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. – V. III. – P.: Gallimard, 2003. – P. 938–949.
11. Mauriac, François. Les chemins de la mer // Mauriac, François. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. – V. III. – P.: Gallimard, 2003. – P. 541–706.
12. Mauriac, François. Préséances // Mauriac, François. Oeuvres romanesques et théâtrales complètes. – V. I. – P.: Gallimard, 2010. – P. 327–431.

## **ТРАГЕДИЯ КЕНІГСБЕРГА В НЕОМІФОЛОГІЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ГАЛИНИ ПАГУТЯК (на матеріалі роману “Сни Юлії і Германа”)**

*Галина БОКШАНЬ*

Херсонський державний аграрний університет

У статті з'ясовується специфіка неоміфологічної інтерпретації трагічної долі Кенігсберга в романі Г. Пагутяк “Сни Юлії і Германа”, що продовжує започатковану в дебютній збірці письменниці тему травматичного досвіду війни.

Досліджується взаємодія міфологічного та культурно-історичного інтертекстів у творі. Аналізується амбівалентна семантика міфологем першостихій: води, землі, вогню, повітря. Характеризується своєрідність міфологічного оніризму в романі. Окреслюються особливості міфомислення Г. Пагутяк.

**Ключові слова:** неоміфологізм, міфологеми першостихій, оніричні візії, ресемантизація, культурно-історичний інтертекст, амбівалентна семантика, аллюзивний зв'язок.

В статье отражена специфика неомифологической интерпретации трагической судьбы Кенигсберга в романе Г. Пагутяк “Сны Юлии и Германа”, который продолжает затронутую в дебютном сборнике писательницы тему травматического опыта войны. Исследуется взаимодействие мифологического и культурно-исторического интертекстов в произведении. Анализируется амбивалентная семантика мифологем первостихий: воды, земли, огня, воздуха. Характеризуется своеобразие мифологического ониризма в романе. Обозначаются особенности мифомышления Г. Пагутяк.

**Ключевые слова:** неомифологизм, мифологеми первостихий, онирические визи́и, ресемантизация, культурно-исторический интертекст, амбивалентная семантика, аллюзивная связь.

The article investigates the specifics of neo-mythological interpretation of Kenigsberg's tragic destiny in H. Pahutiak's novel “Yulia's and Herman's dreams”, which develops the theme of traumatic war experiences, initiated in the writer's first book. It explains the interaction of mythological and cultural-historical intertexts in the literary work. The paper analyzes ambivalent semantics of the mythologems of primordial elements: water, earth, fire and air. It characterizes the peculiarities of mythological oneirism in the novel. The article reflects the specific features of H. Pahutiak's mythical thinking.

**Keywords:** neo-mythologism, mythologems of primordial elements, oneiric visions, resemanitization, cultural- historical intertext, ambivalent semantics, allusive connection.

Повість Галини Пагутяк “Діти”, що увійшла до її дебютної однойменної збірки (1982), засвідчила схильність авторки до зображення травматичних наслідків цивілізаційної кризи. У цьому творі письменниця самотужку осмислила руйнування війною світу дитинства, ресемантизуючи Біблійну історію про Адама і Єву. У ХХІ столітті Г. Пагутяк знову повертається до теми другої світової війни: її роман “Сни Юлії і Германа” (2011) репрезентує неоміфологічну інтерпретацію трагічної долі Кенігсберга. У “Кенігсберзькому щоденнику” письменниця пов'язує фатальні події минулого з гуманітарною кризою сьогодення: “Трагедія міста, у якого відібрали ім'я, мешканців, будівлі, так нагадує трагедію сучасної людини, в якій також відібрали її особистість, підмінивши її ілюзією, фантомом” [9, с. 191].

Специфіку відтворення трагічного досвіду війни в творах Г. Пагутяк досліджували І. Біла (аналіз мотиву втраченого дитинства в повісті “Діти”) [4], Н. Букіна (з’ясування особливостей “готичної інакшості” в романі “Сни Юлії і Германа”) [5], М. Жулинський (характеристика “поглибленого психологічного аналізу складних внутрішніх станів людини” [7, с. 111] у першій збірці письменниці) та інші літературознавці. Своєрідність неоміфологізму в романі “Сни Юлії і Германа” ще не становила предмет окремого дослідження, що й обумовлює актуальність обраної нами теми.

Мета статті – схарактеризувати специфіку неоміфологічної інтерпретації трагічної долі Кенігсберга в романі Г. Пагутяк “Сни Юлії і Германа”.

Г. Пагутяк у цьому романі химерно переплітає міфологічний та культурно-історичний інтертексти, оніричні візії з картинами реальності.

У творах неоміфологічної формації досить часто “як конструктивні прийоми, спрямовані на відтворення первинних архаїчних міфологічних смислів, виступає сон” [12]. В есеях, які ми використовуємо як герменевтичні ключі до творчості письменниці, Г. Пагутяк стверджує, що для неї “справжнє життя – це сни” [9, с. 196]. Отже, маємо підстави стверджувати, що в оніричних інтертекстах найяскравіше відображається специфіка її міфомислення. Композиційні особливості твору письменниці коментує в “Кенігсберзькому щоденнику”: “<...> обрала для свого роману форму снів, які більш реальні, ніж сама реальність, і більш правдивіші. Бо це сни, спричинені нестерпністю існування” [9, с. 244]. Г. Пагутяк пояснює “рух у бік міфічного відображення Кенігсберга” як “вияв творчого сумління” [9, с. 278]. У міфологічному континуумі роману найбільш виразно оприявнюються міфологеми першостихій, семантика яких має амбівалентний характер.

Концептуального значення у творчості Г. Пагутяк набуває ідея вселенської гармонії, що передбачає злагоджене існування у Всесвіті живих створінь, а також повернення до природних першооснов. В аксіології письменниці першостихії мають особливу цінність, бо наділені психотерапевтичними властивостями: “Це завжди рятувало мене саму – повернення до найпростіших речей: землі, води, каміння. Відновлення між ними і собою зв’язку” [9, с. 278]. Головних героїв роману “Сни Юлії і Германа” творча воля письменниці змусила пізнати фундаментальний сенс цих першооснов за трагічних обставин.

Міфологема вогню в романі втілена в образах пожежі, багаття, чарівного ліхтаря й попелу. У снах Германа повторюється моторошна

картина пожежі в Кенігсберга, яку він співвідносить зі знищенням Содому й Гоморри та Дантовим пеклом. Семантика вогню в цьому контексті корелює з мотивом покарання за гріхи. Образ заграви над містом у Германових снах набуває функції “оніричної антиципації” (за І. Качуровським [8, с. 80]), адже передбачає те, що “невдовзі Кенігсберг перетвориться на вогненне пекло” [11, с. 56]. Профетичні сні головного героя актуалізують алюзію на пророцтво шведського філософа Сведенборга про пожежу в Стокгольмі, пов’язуючи оніричний інтертекст роману з культурно-історичним. У такий спосіб містична атмосфера твору увиразнюється, проте не набуває характеру домінанти. Г. Пагутяк підкреслює, що цей “роман має бути психологічний, а не історичний чи містичний” [9, с. 259]. Акцентуючи психологізм як жанротвірну ознаку, письменниця спонукає дослідників залучати в декодування образів твору їх психоаналітичне тлумачення. Усвідомлюючи містично-пророчий характер своїх снів, Герман погоджується, що пожежа й руйнування також “тлумачаться як стан душевної тривоги. Причини її були зрозумілі: переміни, нове життя, самотність і таке інше” [11, с. 115].

Образ попелища у снах Германа оприявнює передусім семантику вогню як руйнівної сили. Однак алюзивний зв’язок з біблійним образом Йова сугестує його декодування в іншій площині: пожежу в Кенігсберзі можна тлумачити не як покарання за гріхи людства, а як випробування терплячості й вірності. У “Кенігсберзькому щоденнику” це місто постає як осередок гуманізму й високих ідей Просвітництва, носієм яких був Кант. Пруссія як колишній духовний центр Європи більше асоціюється з образом праведного Йова, ніж з образом грішника. Знакового характеру в цьому контексті набуває висновок Г. Пагутяк: “Якби Пруссія існувала досі, світ зараз, можливо, не зісковзував би так швидко у прірву морального й культурного розкладу” [9, с. 197].

Образ попелу на волоссі Германа, який з оніричних візій переходить у площину реальності, актуалізує одну з особливостей неоміфологічного мислення, що полягає в установленні за допомогою міфологізованих об’єктів зв’язку між уявним (ментальним) та реальним світами [12]. Художній прийом стирання межі між сном і явою як прояв “поетики пограниччя” розглядає М. Гірняк у статті про “Книгу снів і пробуджень” Г. Пагутяк [6].

У зв’язку з образом Юлії міфологема вогню оприявнює передусім семантику рятівного тепла і світла: у підвалі дівчинка була змушена

розпалювати книжками грубку, щоби зігріти себе й дідуся. Долаючи докори сумління, Юлія жертвувала в першу чергу тими виданнями, “які не викликають у неї жодних почуттів” [11, с. 26]. Г. Пагутяк ресемантизує символічний образ книги: в її інтерпретації він набуває додаткового оказіонального значення – спасенного джерела тепла. У зруйнованому війною світі книги перестають бути універсальним символом культури, тому їхнє спалення російським солдатами відображає занепад цивілізації, її духовну кризу: *“Іхній вогонь був почасти й вогнем ненависті, бо вони не вміли читати не латиною, ні німецькою. Шафи, стелі, парти давали більше тепла, але дивитись, як корчаться в полум’ї сторінки з готичним шрифтом, приємніше”* [11, с. 26–27].

Образ палаючої кенігсберзької пекарні, *“де некли булки й тістечка упродовж десятка років”* [11, с. 49], увиразнює амбівалентну семантику вогню як життєдайної і руйнівної стихії, *“кухонного вогнища й апокаліпсису”* [3, с. 18–19].

Як репрезентант міфологеми вогню постає образ чарівного ліхтаря, до якого звертається Юлія: *“Тобі добраніч, ліхтарюку, Божий світильник, бо тільки Божий світильник може так довго горіти”* [11, с. 111]. Реалізована через цей образ семантика світла набуває сакрального характеру. Коментар Г. Пагутяк у “Кенігсберзькому щоденнику” обумовлює тлумачення семантики світла в психоаналітичному ключі: *“У людини є внутрішнє світло, яке повинне проступати в темряві. Це знак її свободи й незалежності”* [9, с. 241]. Юлія мала на увазі саме внутрішнє світло, говорячи, що *“без їжі й води вона проживе довго, без світла – ні”* [11, с. 104].

Особливістю міфомислення Г. Пагутяк є наповнення першостихій духовною семантикою. Репрезентативною в цьому сенсі є феєрія “Зачаровані музиканти”, в якій письменниця синтезувала образи і мотиви української та кельтської міфології. Мандруючи Галичиною, вивчаючи її краєвиди, Г. Пагутяк переконалася, що *“кельтська міфологія в Україні існує”* [10, с. 149]. У романі “Сни Юлії і Германа” образи духів землі, води, повітря й домашнього вогнища пов’язані з германською міфологією. Зіставляючи свята Івана Купала й Ліго, письменниця вбачає *“подібність українського й балтійського обрядів”* [9, с. 227]. Г. Пагутяк підкреслює: *“Каміння, земля, дерева, вода – матері-захисниці у прибалтів”* [9, с. 278]. Відтак письменниця наповнює світ Юлії добрими духами природи, які дбають про її безпеку: *“Відколи вона вийшла з підземелля, духи неба*



й землі взяли під свою опіку дівчинку, яка безстрашно відкрилась назустріч майбутньому, залишившись без родини” [11, с. 163]. У такий спосіб Г. Пагутяк ніби відновлює втрачену гармонію людини з природою. Письменниці болить те, що *“вже не існує того гармонійного, добре продуманого співіснування з краєвидом, ніхто не шукає доброго місця, не питається в духів дозволу”* [10, с. 20]. Мотив втраченого ладу є магістральним у творчості Г. Пагутяк.

Міфологема води пов’язується з жіночим первнем, тому в романі Г. Пагутяк акватичні образи корелюють передусім з образом Юлії. Г. Башляр зазначає: *“Вода є об’єктом однієї з найбільших символічних цінностей, будь-коли створених людською думкою: архетипу чистоти”* [1, с. 18]. Зберігаючи в романі традиційну міфосемантику води, письменниця доповнює її контекстуальним антитетичним значенням, увиразнюючи в такий спосіб здатність війни нищити першооснови життя: *“У цій воді весь бруд війни: попіл, пилюка, кров, сеча”* [11, с. 53]. Проте Г. Пагутяк акцентує здатність води до самоочищення й самовідновлення, підкреслюючи її первинне фундаментальне значення: *“У мертвій тиші й нерухомості підвалу брудна вода відстоюється і перетворюється на щось потрібне”* [11, с. 53]. У зв’язку з “жіночою” природою води цікавою є думка письменниці про те, що саме ріка навчила її свободи, нескореності й незалежності, сформувала її тожсамість: *“<...> без Бистриці я б не стала такою, як є”* [10, с. 16]. Архетипний образ ріки є наскрізним у творчості Г. Пагутяк.

В оніричних візіях Юлії міфологема води постає в образі моря *“з його гіркою водою та неспокійною вдачею”* [11, с. 124]. Такі сни свідчать про тривожний стан дівчинки, її страх перед невідомим. Г. Башляр акцентує ворожі властивості морської води: *“Морська вода – вода нелюдська, вона не виконує первинного обов’язку кожної шанованої стихії, що полягає в безпосередньому служінні людям”* [1, с. 101]. Дослідник вважає, що бурхлива морська стихія репрезентує не жіноче, а чоловіче начало [1, с. 18]. У підземних блуканнях Юлія натрапляє на мертве озеро, що постає як *“нерухома гладінь чорної води”* [11, с. 126]. Цей образ актуалізує семантику смерті й, відповідно, амбівалентну символіку води. Ріка як місце загибелі Софії також оприявнює танатичне значення водної стихії.

У віщому сні Германа з’являється образ водойми з годинниками на дні, що в культурно-історичному контексті роману співвідноситься з символічним вчинком полонених німців на мосту через річку Прегель, який Г. Пагутяк пояснює в коментарях до твору [11, с. 186].

Міфологема землі в романі втілюється в образах підвалу, підземелля і священних каменів. Спочатку Юлія переховується від жахів війни у підвалі, а потім мандрує під землею в пошуках виходу з міста. Підземелля слугує дівчинці прихистком, а його образ оприявнює семантику материнського лона: *“Тут було сухо й тепло, тут їй нічого не загрозувало”* [11, с. 100]. З іншого боку, корелюючи з образами загиблих у Кенігсбергу, міфологема землі фокусує семантику вічного притулку. Це значення реалізується й через образ печери з мертвими тілами, на яку натрапила в підземних блуканнях Юлія. Доцільним у зв’язку з цим є посилання на Г. Башляра: *“Поховання в печері є поверненням до матері. Грот – це природна могила, могила, влаштована матір’ю-землею”* [2, с. 88]. В оніричних візіях Германа підземелля також постає як країна мертвих.

Підземелля для Юлії набуває характеру Притулку, Королівства. Образ дверей у цьому контексті символізує межу переходу в інший світ: *“Ці двері для тих, кому немає куди йти”* [11, с. 56]. Послідовно розвиваючи у своїй творчості ідею множинності світів, Г. Пагутяк зазначає: *“Мене завжди вабили старовинні підземелля, як вхід до іншого світу. Відчуття іншого часу, не підвладного сонцю”* [9, с. 281]. Темпоральні особливості підземелля відчуває Юлія: *“<...> час під землею зовсім інший, ніж на поверхні”* [11, с. 143]. Здатність людини приймати існування інших світів є значущим для Г. Пагутяк: *“Існує безліч інших світів, але віра у них дається не кожному: буває, дехто навіть народжується з вірою у множинність світів, а комусь вистачить простої істини про тривимірний простір. Ніхто ще не здогадався розділити людей за цією ознакою, а різниця у світосприйманні тих і інших – величезна”* [10, с. 7]. Письменниця наділяє такою властивістю обох героїв, адже й Герман відчував свою дотичність до кількох реальностей.

Схожі на лабіринт коридори підземелля, якими блукає Юлія, є проекцією можливості вибрати: *“З чого їй обирати? З двох однаковісньких коридорів? А хіба не все одно?”* [11, с. 104]. Г. Пагутяк вважає, що в людини є лише ілюзія вибору: *“Насправді вибору не існує, особливо в кращих серед людей”* [9, с. 191]. Повторювані сни Юлії про неспроможність вибрати потрібний напрямок тлумачаться як стан тривожності, розгубленості. Цінними для декодування цих оніричних візій є міркування Г. Башляра: *“У лабіринтних мареннях ми саме переживаємо цю типову ситуацію заблуканої істоти. Значить, загубленість з усіма імплікуючими нею емоціями становить типово архаїчну ситуацію”* [2, с. 89].

Утіленням міфологеми землі в романі є образ священних каменів, яким поклонялися прибалтійські народи [9, с. 277]. За допомогою цього образу створено часові аберації, що підкреслюють існування іншої реальності: *“Якщо порівняти життя каменя з людським, то години, які вона провела під землею, й століття – рівноцінні”* [11, с. 110]. Своєрідність міфомислення Г. Пагутяк відображена в анімістичних уявленнях про каміння, які письменниця експлікує в *“Сентиментальних мандрівках Галичиною”*: *“Для мене вони наче живі. Я чула, що камені теж мають серце, тільки б’ється воно дуже повільно”* [10, с. 145].

Міфологема повітря в романі корелює з образом літаючих машин для вбивства, які з’являються у снах Германа. Відтак в оніричних візіях героя семантика земної і повітряної стихій протиставляються: земля надає притулок, а повітря несе загрозу знищення.

Міфологеми першостихій актуалізують семантику найважливіших речей, які допомагають головним героям зрозуміти справжню цінність життя. Зазнавши біль втрати рідних, Юлія усвідомлює: *“Але я жива. <...> Мене нема за що жаліти”* [11, с. 101]. У снах Германа образ підземелля, в якому гуде полум’я і дзюркотить вода, сугестує семантику захищеності: *“Відчуття затишку й безпеки дивним чином викликало у Германа якість піднесення”* [11, с. 138]. Г. Пагутяк зв’язок людини з цими найпростішими й найсуттєвішими речами вважає ключовим для наповнення життя сенсом: *“Вода, світло, повітря. Той, для кого це було колись питанням життя і смерті, ніколи вже не буде таким, як раніше”* [9, с. 277].

Особливості неоміфологічного мислення в художній прозі Г. Пагутяк виявляються й у різних способах *“позбуватися лінійного мислення”* [9, с. 202]. Циклічний характер часу в романі *“Сни Юлії і Германа”* пов’язаний з уявленням про смерть як передумову народження: залишаючи Кенігсберг, Юлія називає себе Софією. Мотив зміни імені імплікує завершення попереднього життя й початок нового: *“Вона покине Кенігсберг, щоб ніколи сюди не повертатись”* [11, с. 102].

Реставруючи образ Кенігсберга, *“заново будуючи його”* [9, с. 279], Г. Пагутяк актуалізує космогонічний міф, у якому як axis mundi постає сама *“Королівська гора”*. Існування підземного й наземного міста асоціативно співвідноситься з архетипним образом світового дерева з оберненою вертикальною структурою: знищений війною наземний Кенігсберг радше відповідає світу мертвих, а його підземна частина слугує притулком для живих.

Г. Пагутяк відтворила трагедію Кенігсберга через зображення драматичної долі причетних до цього міста людей, вірячи у їхню здатність “зберегти себе як особистість, навіть ціною втрати свого імені” [9, с. 267]. У пошуках зниклого міста письменниця примусила читачів мандрувати снами героїв, адже вони “зберігають пам’ять про минуле, коли вже й сліду його не залишилось” [10, с. 12]. Специфіка міфомислення Г. Пагутяк у романі “Сни Юлії і Германа” виявилася в ресемантизації космогонічного міфу; у застосуванні оніричного прийому для актуалізації архетипних образів, що репрезентують міфологеми першостихій; розширенні семантичного об’єму цих образів за рахунок доповнення традиційних смислів оказіональними значеннями. Перспективи подальших досліджень передбачають аналіз інших творів письменниці як зразків неоміфологічної прози.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Вода і грезы. Опыт о воображении материи / Г. Башляр. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
2. Башляр Г. Земля і грезы о покое / Г. Башляр. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 2001. – 320 с.
3. Башляр Г. Психологизм огня / Г. Башляр. – М. : Прогресс, 1993. – 174 с.
4. Біла І. В. Мотив втраченого дитинства (на матеріалі повісті Г. Пагутяк “Діти”) / І.В. Біла // Актуальні проблеми слов’янської філології: лінгвістика і літературознавство: зб. наук. праць / відп. ред. В.А. Зарва. – Бердянськ: БДПУ, 2009. – Вип. 21. – С. 387–392.
5. Букіна Н. Готична інакшість у романі Галини Пагутяк “Сни Юлії і Германа” / Н. Букіна // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – 2014. – № 39. – С. 33–39.
6. Гірняк М. Поетика пограниччя у “Книзі снів і пробуджень” Галини Пагутяк / М. Гірняк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2014. – Вип. 60 (2). – С. 330–341.
7. Жулинський М. Чому на сонячній галявині плакав лис? // Пагутяк Г. Діти / М. Жулинський. – К. : Рад. письменник, 1982. – С. 5–12.
8. Качуровський І. Антиципація як архітектонічний засіб // Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. II. / І. Качуровський. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – С. 77–86.

9. Пагутяк Г. Кенігсберзький щоденник // Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа. Кенігсберзький щоденник / Г. Пагутяк. – К. : Ярославів вал, 2011. – С. 187–298.
10. Пагутяк Г. Сентиментальні мандрівки Галичиною / Г. Пагутяк. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2014. – 192 с.
11. Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа : [роман] // Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа. Кенігсберзький щоденник / Г. Пагутяк. – К. : Ярославів вал, 2011. – С. 5–186.
12. Погребная Я. Актуальные вопросы современной мифопоэтики [Электронный ресурс] / Я. Погребная. – Режим доступа : [http://royallib.com/book/pogrebnaaya\\_yana/aktualnie\\_problemi\\_sovremennoy\\_mifopoetiki.html](http://royallib.com/book/pogrebnaaya_yana/aktualnie_problemi_sovremennoy_mifopoetiki.html)

## **ОБРАЗ МАРГІНАЛЬНОГО ТЕАТРУ В П’ЄСІ Я. ВЕРЕЩАКА “АІД”: СУЧАСНІСТЬ У ЦИТАТІ КУЛЬТУРИ ТА ІСТОРІЇ**

*Людмила БОНДАР*

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

У статті здійснено аналіз театрального локусу як літературно-видовищної категорії, що характеризується ревізійно-рецептивним потенціалом та втілюється в образі маргінального театру. Розглядається взаємодія у творі явищ авто/інтертекстуальності та театральності, які розширюють можливості творення ідейно-тематичних структур п’єси. Досліджується образна система твору в якій особливу увагу зосереджено на категорії автора. Також висвітлюється питання трансляції у тексті феномену ресентименту, яким обумовлено формування драматургічного конфлікту твору.

**Ключові слова:** театр, автоцитата, інтертекст, історія, автор, конфлікт, ресентимент, травма, маргінал, дискурс.

В статье проанализирован театральный локус как литературно-зрелищная категория, которая характеризуется ревизионно-рецептивным потенциалом и воплощается в образе маргинального театра. Рассматривается взаимодействие в произведении явлений авто/интертекстуальности, которые расширяют возможности создания идейно-тематических структур пьесы. Исследуется образная система произведения, в которой особое внимание сосредоточено на категории автора. Также освещается вопрос транслирования в тексте феномена ресентимента, которым обусловлено формирование драматического конфликта пьесы.

**Ключевые слова:** театр, автоцитата, интертекст, история, автор, конфликт, ресентимент, травма, маргинал, дискурс.

The article analyzes the theatrical locus as literary and spectacle category, which is characterized by the revision and receptive potential and is embodied in the form of marginal theater. The paper looks at the interaction of auto- and intertextuality extending the capabilities of creating the play's ideological and thematic structures. The system of characters is explored where special attention is focused on the category of the author. The paper also highlights translating the phenomenon of resentment in the text causing the play's dramatic conflict.

**Key words:** theater, autoquote, intertext, history, author, conflict, resentment, trauma, marginal, discourse.

Театр у творчості Ярослава Верещака став не лише домінантним образом, він набув концептологічного значення, виходячи за межі семантичних моделей текстотворення. Письменник запропонував художньо-естетичну систему, в якій театральність представлена у формі деструктивно-конструктивної методології, що має свою прогресію та депонує плюральні образи театру, розширюючи, таким чином, художньо-комунікативний акт, що поглиблює діалогічну модель літератури "автор – текст – реципієнт". Вибудовуючи художньо-театральну систему у площині літературного тексту, письменник, відштовхуючись від шекспірівської формули "весь світ – театр", подвоює імітативну парадигму творчості та пропонує власну модель – "театр театру", і цим звільняє текст від тиску реальності, переводячи останню у простір семіотичної риторики, де посилене значення предметно-видовищних структур, що стають рівноправними учасниками комунікативного акту та наділяють текст додатковими смислами.

Театр і театральність у сучасному світі набули значення певного абсолюту, що пов'язано з утвердженням культури демонстрації, гри, провокації. Про театральність культури та буття у своїх працях розмірковували Ролан Барт, Ги Дебор, Жан Бодіяр, Іоханнес Біррінгер, Михайло Бахтін, Юрій Лотман, Микола Євреїнов, Микола Розанов, Лесь Курбас та багато інших. Руфіна Газетдінова, досліджуючи феномен театральності, стверджує, що *"укорінення герменевтичного вживання культурної події в культурний процес пов'язане з такою властивістю культури як театральність. Структурні її компоненти – гра і артистизм визначають умови, за яких виникає та відтворюється культура, а найперше – ставлення людини до Миру і до самої себе. За рахунок варіативності гри і артистизму культурна подія і культурний процес знаходять конкретику, стабільність і універсальність, що визначаються*

*сумою умов та обставин, а також часом їх перебігу. Саме з цих позицій культура сприймається, перетворюється, розуміється і досліджується. Процес цей має свою логіку і свій механізм і не завжди усвідомлюється людиною. Виявляючи інтенційний компонент потреб культури, театральність у культурній події і процесі може не залежати від прихм аналітика і його ставлення до самої культури” [17].*

Ханс-Тіс Леман у своїй роботі “Постдраматичний театр” намагається проаналізувати стан розвитку театру другої половини ХХ століття. Він вказує на нові тенденції сценічного мистецтва та окреслює специфіку нового театру, який дослідник означає терміном “постдраматичний” [11]. Леман так окреслює нову форму театру: “Прикметник “постдраматичний” описує театр, в якому дія відбувається по цей бік драми, а його час визначається як час, що “настає” за часом, який оговорюється драматичною парадигмою. Це не передбачає ні заперечення, ні ігнорування драматичних традицій. “Наступне” означає тільки те, що структури драми відтворюються у вигляді пом’якшених, полегшених форм “нормального” театру. Якраз цього чекає від театру більшість глядачів: це стає основою для варіативності уявлень і як би само собою утримує функціонуючу норму драматургії. <...> Можна сказати, що постдраматичний театр вбирає в себе актуальність / відтворення / вплив колишніх естетик, зокрема і ті, в яких ідея драми проявлялась ні на рівні тексту, ні на рівні уявлення. Мистецтво взагалі не може розвиватись без зв’язку з більш ранніми формами. Обговорювати можна тільки рівні, ступінь усвідомленості, проявленість або унікальність цих зв’язків. Також слід з’ясувати і те, наскільки необхідні або дієві в нових пред’явлених “нормах” ці оригінальні або здавалося б такими звернення до більш ранніх форм. <...> І тому нові театральні практики осмислюються навіть неупередженою свідомістю як полемічні, що дистанціюються від традиції, і, як наслідок, виникає відчуття, що їх ідентифікація взагалі неможлива без існування класичних норм. Однак провокація дійсно не створила ще власну форму, мистецтво, яке заперечує, проковує має ще сформулювати щось нове, і тільки тоді можна буде говорити про те, що його ідентифікація не залежить від заперечення класичних норм” [12].

Театр, таким чином, стає експериментальним полем, на якому відбуваються діалоги різних форм як культури, так і позаестетичних компонентів. Анна Віслова, досліджуючи образ сьогочасного театру,

зазначає: *"На основі сьогоденнішої еkleктики виникає новий театральний метастиль, який слугує новою формою комунікації сцени та глядача. Слову сьогодні не вистачає енергії рок і поп-культури, енергії та фантастичних можливостей комп'ютерної графіки. Цілком природно, що театр, як і література й інші мистецтва, тягнуться у пошуках цієї нової енергії до нових технологій та мовних форм. У цьому немає нічого дивного та неочікуваного, подібні процеси відбувалися в усі часи. Мистецтво, як відомо, часто передбачає шляхи та способи накопичення майбутнього досвіду й розвитку, вибудовуючи за допомогою художнього передбачення ще невідомі, не апробовані світоглядні та поведінкові моделі. Воно володіє особливим "віртуальним" значенням, що криє у собі децjo неочікуване, провокуюче, освіжаюче старі уявлення про культуру та життя"* [5, с. 328].

Проблему театральності культури досліджує І. М. Андрєєва. Дослідниця розкриває тотальність феномену театру який охоплює як приватні форми існування, так і має загальносуспільний характер. Вона подає визначення поняттю "театральність життя", зазначаючи, що це *"побудова життя за театральними моделями, активна присутність у повсякденності ігрового й артистичного початку, видовищності. Це також проникнення у повсякденність специфічної театральної термінології, функціонування театального тезаурусу в побутовому мовленні"* [1, с. 55].

Проблему театральної антропології висвітлює Олена Левченко. Науковець прослідковує трансформації театральних концепції та практик другої половини ХХ - початку ХХІ століття, вказуючи на появу нових гібридних форм, що розвивають темпорально-буттєві форми існування. О. Левченко пише про інтерактивну природу сучасного видовища, яка втілює *"життєтворчу природу театру в її типологічних зв'язках з іншими феноменами метапростору інтерактиву, як технології становлення "додаткової" [віртуальної] реальності певною спільнотою свідомостей <...> Таким чином, інтерактив виявляє свою глибинну природу, яка полягає не у можливості прямого втручання в ту чи іншу створену реальність, а, насамперед, у діалозі з нею як з особливою живою цілісністю, що вимагає активного розуміння, а отже, налаштування і мислення"* [10, с. 139, 155].

Отже, сучасний театр являє собою відкрити, інтерактивну систему в якій консолідується енергетичні хвилі різних мистецьких та суспільних практик. Образ театру стає основним фактором, що впливає



і на конструювання сюжету п'єси Ярослава Верещака "АІД". Однак драматург не просто відтворює образ театру, він формує полемічний простір, в якому театральність набуває маргінальних рис, оскільки виходить за межі узвичаєних практик. Відтак, мета роботи передбачає дослідження образу маргінального театру в п'єсі Я. Верещака "АІД" як форми літературно-художньої рефлексії сучасного стану культури. Мета зумовлює розв'язання наступних завдань: розкрити семантичний код назви та жанрового підзаголовку твору; розглянути образну систему аналізованої п'єси в контексті зазначеної проблематики; прослідкувати засоби трансляції у тексті феномену ресентименту; з'ясувати семантичне навантаження образу театру; висвітлити специфіку розгортання дискурсу текстів та його значення у конструюванні конфлікту драми; окреслити ідейно-тематичні горизонти п'єси. Теоретико-методологічною основою роботи стали праці Ханса-Тіса Лемана, Тамари Гундорової, Неллі Корнієнко, Мар'яни Шаповал, Олени Левченко, Марини Новікової, Тетяни Сидориної, Руфіни Тазетдінової та інших дослідників.

Образ театру в художній системі Я. Верещака часто виконує діагностичну функцію, розкриваючи стан як суспільної свідомості, так і рівень культури. З образом театру співвідноситься простір сцени, який може об'єднуватись із простором глядацької зали, а також здатен існувати як самодостатній об'єкт, що вписується в інтровертивно-рефлексивну систему творчості, релевантну тезі "мистецтво заради мистецтва". Відмовляючись від публіки, що суперечить усталеним поглядам про неможливість розгортання театального дискурсу поза впливом рецептивної складової, яка пов'язана із образом глядача, автор конструює форму "театру в собі". Театр без публіки представлений у п'єсі драматурга "АІД". Він твориться у просторі підвалу, де зустрічаються двоє акторів та розгортають діалог текстів культури, що доповнюється особистими репліками діючих персонажів. Мета їх діалогу не демонстрація видовища, а прагнення розібратися, хто вони і чи потрібні своєму сучаснику. Актори-жебраки, що не мають ні власної домівки, ні засобів до існування, змінюють рід діяльності, стаючи двірниками. Театр, таким чином, переводиться у статус маргінального явища, що витісняється новою індустрією розваг. Герої прагнуть зрозуміти чи є майбутнє у театру, чи він перетвориться на артефакт культури. Відтак, театр як зона травми культури, характеризується посиленням ревізійної складової суспільства, поглибленням екзистенційних вимірів існування та пошуком нових форм вияву.

Семантика назви п'єси "АїД" прочитується у кількох варіантах. Перший пов'язаний з міфоатрибуцією, що символізує підземне царство мертвих та впливає на ідейне навантаження тексту. Семантика заголовку також відображається і на рівні хронотопу твору (актуалізується локус низу: підземне царство – підвальний театр), перетворюючись на своєрідний символ буття. Другий варіант значення назви прочитується у тексті п'єси та пов'язаний із іменами діючих персонажів – **А**нка і **Д**анило, між якими розгортається діалог. Отже, автор вибудовує два кодованих послання, які пропонує осягнути реципієнту. Неллі Корнієнко, розглядаючи у своїй монографії питання взаємодію текстів, зазначає, що *"стосунки кода та повідомлення, у цьому випадку – двох кодів, кожен з яких здобуває власну естетичну "монаду", власне повідомлення <...> вирішуються шляхом нового діалогу – сходженням на новий мовленнєвий рівень"* [8, с. 60]. Текст п'єси якраз і стає своєрідною формою діалогу двох кодів назви твору, транслюючи її міфосимволіку через онтологію сучасності.

Жанровий заголовок, що подає Я. Верещак – "Комедія гістерична" – характеризується посиленням емоційно-експресивного ресурсу твору. У словнику Святослава Караванського дефініція "гістеричний" пояснюється як *"нервовий, несамовитий, сил. божевільний"* [7, с. 69]. Подібне жанрове означення виказує емоційну напругу тексту, що спричинена особистісно-психологічним конфліктом в основі якого лежить ситуація абсурду, що стає детермінантом афективних реакцій діючих персонажів. Сміх у подібному контексті виказує аномалії як соціуму, так і особистісні перверсії, що зумовлені станом кризи. Тетяна Сідоріна, досліджуючи філософію кризи, зазначає: *"Соціальні кризи (що породжують людську зневіру, порушення стабільності та впорядкованості життя, втрату ідеалів та цінностей) безперечно примушують людей, які опинилися поза звичними охоронними механізмами, віднаходити нові етичні та ціннісні імперативи, які б допомогли повернути або заново віднайти втрачену суспільну рівновагу"* [16, с. 215]. Механізмом пошуку втраченої рівноваги стає цитата, яка, демонструючи стан кризи, водночас виявляє терапевтичний ефект. Звернення до попередніх культурних епох, які репрезентує цитатний текст, детермінує риторіку як мистецького, так і темпорального рівнів. Культурна цитата також виконує інтегративну роль, тобто *"зміцнює основні вузли культурної пам'яті, відтворюючи в культурному контексті розрізнені фрагменти"* [9, с. 74]. Крім цього, цитатність тексту п'єси демонструє фрагментарну свідомість діючих персонажів. Розщеплена хвора свідомість

героїв, таким чином, детермінує комедійну ситуацію, що межує з відчуттям абсурду, оскільки один із героїв п'єси на знак протесту дає обіцянку спілкуватися із оточуючими лише за допомогою цитат. Відтак, абсурду буття Данило Сокол протиставляє літературний текст, що символізує у розумінні героя "*ідеальний світ краси*" [14, с. 74]. Риторика культурного та буттєвого текстів створює емоційну напругу, що вирішується за допомогою гри, вдавнання та жартів героїв.

Образна система п'єси представлена експліцитними та імпліцитними діючими персонажами. У переліку дійових осіб зазначено два персонажа – А (Анка Черногуз) та Д (Данило Сокол), між якими безпосередньо відбувається діалог. Імпліцитним героєм п'єси стає автор (ЯрМик), ім'ям якого підписано твір. У п'єсі цей образ втілений у вигляді тексту рукопису на який реагує Д та як спогади А. З діалогу Д та рукопису ЯрМика починається дія твору. Таким чином, вибудовується риторика тексту та читача, що пов'язана зі спробою драматурга змоделювати рецептивний модус у контексті літературно-художнього поля. Імпліцитний герой також детермінує рефлексивну складову твору, інспіруючи роздуми експліцитних героїв, які через текст осмислюють і порівнюють два світи – ідеальний/літературний та деструктивний/буттєвий. Результатом рефлексій героїв стає констатація проблеми дегуманізації суспільства, ворожості сучасного світу. Об'єктом аналізу героїв стає образ театру, який є частиною життя усіх діючих персонажів. Драматург ЯрМик мріє про сценічне втілення власного твору, цим виказуючи свою залежність від театру. А та Д професійні актори, які зіграли чимало ролей. Їм тяжко уявити своє життя поза сценою, навіть не зважаючи на мізерну платню, яку вони отримують за свою працю. Змінюючи рід діяльності задля додаткового заробітку, актори-двірники продовжують мріяти про театральні підмостки.

Матеріальна невлаштованість та власні моральні принципи зумовлюють бунт з боку Данила Сокола, що прагне виступити проти системи. Давши обіцянку мовчання, яка не стосується лише текстів його ролей, герой, таким чином, позиціонує себе стосовно оточення. Відтак, він немов би починає жити в ідеальному світі, зберігаючи себе як актора незважаючи на те, що кидає театр. Виклик героя дегуманізованій системі сприймається оточуючими як жарт, вони насміхаються з нього. Отже, в образі Данила Сокола Ярослав Верещак втілює образ ресентиментного (ображеного) героя. Він релевантний образу бунтаря який драматург подає у досить іронічній репрезентації, що вказує на стилістику постмодерну. Проблема

ресентименту перш за все пов'язана з ситуацією протистояння, конфлікту, що розповсюджується як на суспільні системи, так і на особистісний рівень. Явище ресентименту також може виступати критичним потенціалом культури, про що зазначає Роман Зимовець. Він пише: *"Умовою виникнення культурного ресентименту є наявність у межах символічного універсуму груп, які, маючи змогу порівнювати себе з іншими групами, позбавлені фактичної можливості закріплення власних можливостей буття-у-світі. Ресентимент означає, що життєвий світ та його інституційна структура не лише не сприяють індивідуальному закріпленню можливостей людського буття, але й перешкоджають йому. Отже, культурний ресентимент завжди засвідчує несправедливість існуючих інститутів, принаймні щодо тих груп, які є носіями ресентименту"* [3, с. 187–188]. Вчинок ображеного героя, що є носієм культурної традиції, стає актом протистояння соціальній системі в якій культивуються гедоністичні настрої та пропагується культ тіла як вищої цінності. Не лише актор стає маргіналом щодо суспільної інституції, а й театр, в якому він раніше працював, можновладці прагнуть перетворити на елітне казино з борделем. Повстання Данила Сокола, таким чином, пов'язане перш за все з моральними імперативами та духовними настановами, які культивуються в культурі. Дегуманізація суспільства зумовлює травматичний стан культури, що одночасно детермінує трансгресію, реконструкцію та експлікацію її кодів. Травма культури найчастіше пов'язана із соціальною кризою, коли відбувається зміна соціальних систем або перехід на новий часовий рівень (рубіж століть). Дар'я Баришнікова зазначає, що культура завжди чуттєво реагує на переломні моменти, а тому вона прагне подати *"опис кризи засобами того, що "відходить", за допомогою старих слів та смислів, оскільки вони походять "звідти" і можуть описати те, що "завершується": процес розпаду, відчуження, відходу від звичного. Про Нове, про те, що народжується, розвивається та постає, у "старих дефініціях" говорити практично не можливо. Є нагальна потреба щось сказати про Інші образи та можливі зразки, однак поки що нема відповідних форм мови"* [2, с. 53].

Отже, театр, який опиняється на маргінесі культури, за допомогою створених художніх форм, ретрансльованих у діалогах Д та А, прагне осягнути сучасність. Говорячи мовою літературних текстів, що становлять один з потужних ресурсів культури, герої намагаються віднайти в повсякденності втрачені цінності, які б стали екзистенційним потенціалом для подальшого існування героїв:

*“Д-ГАРРІ. Я мав якусь уявлення про життя, була якась віра, якась мета, я був готовий до подвигів, жертв, страждань – а потім я поступово побачив, що світ не вимагає від мене жодних подвигів, жертв і всього такого, що життя – це не велична поема з героїчними ролями і всіляким таким, а міщанська кімната, де цілком задовольняються їжею і питвом, кавою і в'язанням шкарпеток, грою у підкидного дурня й радіомузикою. А кому потрібно й хто носить у собі щось інше, героїчне й прекрасне, повагу до великих поетів чи шанобливе ставлення до святих, той дурень і донкіхот...”*

**А-ГЕРМІНА** (підхопила). *<...> Ти правий, Степовий вовче, тисячу разів правий, і все ж тобі не уникнути загибелі. Ти надто вибагливий і голодний для цього простого, лінивого, примітивного сьогоднішнього світу, він відкине тебе, у тебе на один вимір більше, аніж йому потрібно. Хто хоче сьгодні жити й радіти життю, тому не можна бути такою людиною, як ти і я. Хто вимагає замість пілікання – музики, замість задоволення – радощів, замість баловства – справжньої пристрасті, для того цей славний наш світ – не батьківщина...*

**Д-ГАРРІ.** *Завжди світ лише для політиків, спекулянтів, лакеїв і гультів, а людям нічим дихати?”* [4, с. 10].

Переплетення у творі цитат культури, які витворюють картину буття героїв, формують характерний дискурс текстів, націлений на демонстрацію деструктивної свідомості героїв, що стали жертвами часу та суспільно-історичної системи. Причини невлаштованості життя героїв Я. Верещак пояснює крізь категорію історичного, що, знову ж таки, представлена у формі культурного тексту (п'єса Ярмика про С. Бандеру), який повинні були зіграти А і Д. Автор відтворює історичне минуле України у епізоді боротьби Степана Бандери проти владної системи, що гнітила народ. Роль Бандери, яку повинен був зіграти Д, для актора стає занадто тяжкою, адже він не розуміє мотивів та вчинків історичної постаті та й тема визвольної боротьби є для Данила дражливою: *“Д. <...> І тут Бандера? (Жбурнув пляшкою об стіну). Ну, падлюки, лізуть у душу – спасу нема. Не буду я танцювати під вашу дудку, пішли на фіг! (Заспокоївшись, читає). “Господи Боже, ну, чого я поліз у цей матеріал?! Та я ж тепер відкриваю для себе заново світ – і сором пече моє серце, бо такою підлою брехнею жив і писав брехню, і життя моє – в пісок...”* (Скочив на ноги, зафутболив перев'язаний стос). *Ярмик?! Це він, графоман нещасний, уже й тут мене дістав. От сволота. Я ж, по суті, від вас утікаю, від вас, бездарні крикуни.*

*"Україна для українців", "Свій – до свого – по своє", тьху! (Відкинув ногою порожній ящик). Свій свого поїдом їсть – от що таке ваш гнилий патріотизм, пустобрехи! Знають же падлюки моє відношення до всіх цих спекуляцій навколо Бандери – і ще більше насідають. (Зафутболив паперову скриньку). Хіба не через вас я наробив дурниць, з театру пішов, жінку принизив, обітницю дурну..."* [4, с. 2]. Отже, історична категорія, ретрансльована у формі тексту, детермінує антиколоніальний дискурс твору, що має власну динаміку розгортання реалізовану в формі гіперцитати. Кожна наступна цитата культури, що представлена у п'єсі, формує дискурс текстів, що закорінений на проблемі протистояння пануючій системі. Характерними у цьому контексті є цитування діючими персонажами А та Д у творі Ярослава Верещака уривків з п'єси "Гамлет, принц датський" Вільяма Шекспіра (уривок про розвінчання влади Клавдія, що став царевбивцем заради влади), з роману Германа Гессе "Степовий вовк" (фрагмент про людину як заручницю системи), з драми Антона Чехова "Іванов" (епізод репліки зневіреного героя, що втратив себе). У п'єсі Я. Верещака також наявні посилання на тексти "Політ над гніздом зозулі", "Дядя Ваня" Антона Чехова. В усіх зазначених творах розвивається тема людини і влади, а також проблема особистої невлаштованості буттям, що породжує психологічний та соціальний конфлікти.

Отже, динаміка розгортання цитатного тексту засвідчує протистояння як на зовнішньому, так і на внутрішньому рівні, що зумовлює функціонування двох типів конфлікту – соціального (зовнішнього / обставинного) та психологічного (внутрішнього). Зазначені форми конфлікту знов-таки актуалізують явище ресентименту. Тамара Гундорова вбачає яскраві прояви ресентименту в антиколоніальному дискурсі та постколоніальному бунті. Дослідниця у своїй монографії "Транзитна культура" щодо проблеми ресентименту зауважує: *"Літературний спротив проявляє себе у місцях амбівалентності – між двома системами, між двома дискурсивними світами. Він прихований, але водночас співпричетний до обох світів"* [6, с. 59]. Саме в ситуації належності до двох систем перебувають герої. Вони прагнуть оволодіти матеріальним світом, але при цьому зберігаючи духовні цінності, що експонує культура. Травматичний стан героїв, що опинилися на межі, позначається не лише на їх психологічному стані, а й впливає на їх тілесність, що виявляється у сексуальних іграх-перверсіях. А вимагає від Д статевого акту, який би вбив її, цим ініціюючи міфологему ритуальної жертви. Д вдається

до сексуальної гри, прив'язуючи А до ліжка, але яку не в змозі завершити через тілесну неспроможність, тобто “контакт з іншим” розкриває “вразливість усякого людського тіла” [6, с. 58]. Відтак, автор демонструє глибину травми героїв на прикладі психосоматичних розладів діючих персонажів.

Амбівалентне становище героїв та ситуація травми змушують А та Д шукати нові дискурсивні форми та альтернативні можливості існування в деструктивному просторі. Героїня твору А знаходить власний шлях подолання конфлікту, пропонуючи новий вид театру – підвальний – який вона називає АІД пояснюючи значення назви та цілі їхнього проекту: “А. ...аїд, пекло, шурупаєш? Бо хіба це не пекло, НАШЕ РОЗКІШНЕ МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ? Благаю, не поспішай відкидати! Я так довго це виношувала і така щаслива була, коли придумала. Ну, будь ласка...

*Д поблажливо стелює плечима.*

*(Дзвінко). Ой, дякую, ти справжній мистець! Ах, яке щастя! (Падає, качається по землі – щастям і небувалим душевним підйомом повняється її слова). Ми це зробимо, зробимо, ми всім їм покажемо – і тим, що гниють у своїх міщанських плітках, і тим, які ненавидять самі слова “визвольний рух”, і тим, хто має себе за великого патріота, а насправді мріє про одне: урвати якнайбільше для себе. О, ми не злякаємося гострих тем, для нас не буде заборон ні в чому – Бандера, так Бандера, Сталін, так Сталін, Донбас, Одеса, Київ, Львів – всі рівні перед його величністю мистецтвом!” [4, с. 18].*

Таким чином, підвальний театр стає для героїв своєрідним засобом супротиву дегуманізованому суспільству. Він покликаний стати сховищем, що зберігає культурні коди за несприятливих умов їх розгортання. “Новий театр” також стає зоною здійснення суспільно-ревізійної функції сучасності. Переміщення, трансгресія театру з центру на “периферію”, що детерміновано обставинами його підвального/підземного існування, зумовлює процес маргіналізації цієї форми культури. Маргінальність, між тим, пов'язана із можливістю перезавантаження системи. Марина Новікова щодо означеної проблеми зауважує: “Маргінал завжди вторгається на історичну авансцену в “сезон циклонів”: за історичних потрясінь і перепадів буттєвих температур. Він, як західний вітер в оді Шеллі: “руйнівник та зберігач”” [13, с. 100]. Отже, маргінальний театр стає формою накопичення знаків культури, але одночасно він міксує ці знаки, будуючи нові художні моделі, що складаються із уривків

літературних текстів, з деталей костюмів та бутафорії. Подібний прийом актуалізує в культурі риторичні конструкції, фрагментарність, медіальність, відкритість, цитатність, гіпертекстуальність. Сам текст п'єси Ярослава Верещака фактично є прикладом змішування текстів культури, що веде до їх перекодування та нарощування нових значень в умовах нового контексту. Аналізований текст драматурга можна маркувати як приклад "епатажного тексту" (за тлумаченням Е. А. Рєпіної), мова якого "яскрава, емоційно насичена, претензійна <...> Характерною рисою епатажних текстів є постійне звернення до бога <...> У них багато іронії, сарказму. Дуже велика кількість епітетів, порівнянь, гіпербол. Також тексти характеризуються наявністю епіграм, прислів'їв та приказок, цитат, алюзій. Багато слів з переносним значенням" [15, с. 65–71]. Формою епатажу стає й тематика п'єси, що торкається питань чесності та зради, національного та колоніального, реальності та гри, духовного та тілесного, морального та матеріального. Загалом сам твір Я. Верещака стає літературно-художнім викликом соціуму, за допомогою якого автор прагне збудити реакцію реципієнта. Актуалізуючи дражливі суспільно-історичні питання, драматург розгортає картину сьогодення у формі дискурсів текстів сучасної літератури, передусім Германа Гессе "Степовий вовк" та "Політ над гніздом зозулі", що посилюють мотив конфлікту людини та системи, який транслюється в авторському тексті п'єси, стаючи, таким чином, прикладом "постколоніального бунту" (Т. Гундорова) в літературі.

Слід звернути увагу і на взаємодію текстів у творі з позиції авторської редуплікації. Категорія автора у п'єсі "АїД" представлена у двох формах – текстовий автор та анонімний автор. Їх взаємодія регламентується текстом твору, що стає простором їх репрезентативності. Текстовий автор – ЯрМик, безпосередньо оприявлений у творі (у вигляді тексту із яким дискутують герої), також його ім'ям підписано п'єсу, що детермінує анонімність фактичного автора. Однак, в імені текстового автора зашифровано ім'я реального – Верещак **Я**рослав **М**иколайович. Подібна гра письменника стає прикладом автодискурсу, що визначається темпоральним компонентом. Це своєрідна апеляція до себе минулого, до пережитої інтенціональності підсумком якої стала поява певного твору. Свідченням творчого Я-діалогу стає автоінтертекст, що репрезентує Я-письменника минулого, який оцінюється з позиції часової віддаленості у теперішньому за допомогою створених ним образів діючих персонажів



А та Д. Відтак, через репліки героїв щодо тексту ЯрМика вибудовується модель творчої авторецепції в якій афективний автор ЯрМик оцінюється анонімним автором, виразниками міркувань та ідей якого стають створені ним персонажі. Таким чином, аналізована п'єса демонструє процес “автокомунікації” (Ю. М. Лотман), що ґрунтується на темпорально-текстологічній основі, розкриваючи риторичку образів Я-автора, які з'являються у текстах письменника. Однак, окрім явища автотекстуальності, “коли претекстом для автора стає його власний текст <...>, що ніби циркулює в тексті, встановлюючи нові й нові зв'язки за рахунок зміни контексту” [18, с. 53], у п'єсі також наявні інтертекстуальні елементи. Цитування творів інших авторів поряд з прийомом автоцитати може свідчити, по-перше, про вписування Я. Верещаком власної творчості у дискурс культури та загальний літературний процес, по-друге, про створення риторички авторської свідомості, що являє собою деміургічну гіперсвідомість, яка продукує загальнолюдські цінності та ідеї поза національним чи особистісним досвідом.

Отже, Ярослав Верещак, зображуючи театр як простір культурної цитати, створив образ театру травми, переводячи його у формат маргінальної структури, що набуває функції ревізії сучасності. Він стає антагоністичною моделлю до сучасної індустрії розваг, апелюючи, перш за все, до інтелектуального реципієнта, який здатен прочитувати культурні куди. Окрім сучасності больовою зоною у тексті також виявляється історія, представлена у формі автоінтертексту. Автор зосереджує увагу на кризі духовності, на перетворенні культури на товар. Герої Я. Верещака розмірковують над проблемами взаємодії влади та мистецтва, дають оцінку сучасній політичній ситуації, проводячи паралелі з історією, обговорюють вічні проблеми взаємодії духовного та матеріального, життя та мистецтва, чоловіка та жінки, піднімають також специфічне питання відносин актора та його ролі. Таким чином, мовою театральної семантики драматург здійснює рефлексію сучасного стану культури та суспільства.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева И. М. Театральность в культуре. / И. М. Андреева. – Ростов-на-Дону: Южно-Российский гуманитарный институт, 2002. – 188 с.
2. Барышникова Д. Языки культуры: начала взаимодействия в новоевропейском пространстве / Дарья Барышникова // Языки культур: Взаимодействия. Сборник научных трудов. – М.: Российский институт культурологи, 2002. – С. 44–55.

3. Бистрицький Є. К., Пролеєв С. В., Кобець Р. В., Зимовець Р. В. Ідея культури: виклики сучасної цивілізації / Є. К. Бистрицький, С. В. Пролеєв, Р. В. Кобець, Р. В. Зимовець. – К.: “Альтерпрес”, 2003. – 192 с.
4. Верещак Я. ЯрМик. АїД: Комедія гістєрична [Авторський рукопис] / Ярослав Верещак. – 3 др. арк.
5. Вислова А. Сцена в зеркале екранного сознания / Анна Вислова // Языки культур: Взаимодействия. Сборник научных трудов. – М.: Российский институт культурологии, 2002. – С. 311-328.
6. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.
7. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови / Святослав Караванський. – К.: “Українська книга”, 2000. – 480 с.
8. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спрба нелінійності / Неллі Корнієнко. – К.: Нац. центр театр. мистець. ім. Леся Курбаса, 2008. – 246 с.
9. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтири. Мова. Прогноз) / Неллі Корнієнко – К.:Факт, 2000. – 160 с.
10. Левченко О. Театр у системі філософської антропології: Монографія / Олена Левченко. – К.: Нац. центр театр. мистець. ім. Леся Курбаса, 2012. – 296 с.
11. Леман Х-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман; [пер. с нем. Н. Исаева]. – М. : Издательство: Фонд развития искусства драматического театра Анатолия Васильева, 2013. – 308 с.
12. Леман Х-Т. Постдраматический театр [Електронний ресурс] / Ханс-Тис Леман; [пер. с нем. Ю. Лидерман]. – Режим доступу до видання:
13. Новикова М. Міфи та месія / Марина Новикова. – К.: Дух і літера, 2005. – 432 с.
14. Огнева Т. Театр і кіно у контексті мистецтвознавчих концепцій початку ХХ століття. Монографія / Тетяна Огнева. – К.: ВАДЕКС, 2014. – 432 с.
15. Рєпина Е.А. Политический текст: психолінгвистический анализ воздействия на электорат. Монография / Под ред. В.П. Белянина / Предисловие В.А. Шкуратова. — М.: ИНФРА-М, 2011. – 92 с.
16. Сидорина Т.Ю. Философия кризиса: Учебное пособие / Т.Ю. Сидорина. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 456 с.
17. Тазетдинова Р. Р. Культурное событие как частный случай театральности культурного процесса [Електронний ресурс] / Тазетдинова Руфина

Ринаговна // Материали Междунар. заочной науч.-практ. конф. “Вопросы социологии, истории, политологии и философии”. – Новосибирск: СибАК, 2012. – Режим доступа до видання: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/1154-2012-02-10-05-00-31>

18. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб’єктні реляції української драми: Монографія. / Мар’яна Шаповал. – К.: Автограф, 2009. – 352 с.

## **“МОВНА” ПОЕЗІЯ США Й ДИСКУРС ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ДО ПРОБЛЕМИ ТЕОРЕТИЧНОЇ МОВИ**

*Олеся БОНДАРЕНКО*

Київський національний лінгвістичний університет

Стаття присвячена феномену “мовної” поезії США, що часто розглядається дослідниками у контексті літературного та філософського постмодернізму. У розвідці здійснюється спроба продемонструвати, яким чином поетикальні та епістемологічні параметри “мовної” поезії проблематизують дискурс постмодернізму, що зумовлює певний спосіб читання та тлумачення текстів. Автор стверджує, що аналізована поезія потребує іншої теоретичної мови – такої, що зможе віддати належне її інтелектуальному внеску та новаторському характеру, що їх неможливо зредукувати до постмодерністських фігур заперечення.

**Ключові слова:** “мовна” поезія, постмодернізм, Рей Армантраут, Чарльз Бернстін.

Стаття посвящена феномену “языковой” поэзии США, которую исследователи часто помещают в контекст литературного и философского постмодернизма. В статье предпринимается попытка продемонстрировать, каким образом поэтикальные и эпистемологические параметры “языковой” поэзии проблематизируют дискурс постмодернизма, обуславливающий определенный способ чтения и интерпретации текстов. Автор полагает, что рассматриваемая поэзия требует иного теоретического языка – такого, который сможет отдать должное ее интеллектуальному вкладу и новаторскому характеру, несводимому к постмодернистским фигурам отрицания.

**Ключевые слова:** “языковая” поэзия, постмодернизм, Рэй Армантраут, Чарльз Бернстин.

The article focuses on the American phenomenon of Language poetry, which is often placed in the context of postmodernism. It attempts to demonstrate how the poetic and epistemological parameters of Language poetry put into question some of

the presuppositions of postmodernist discourse, as well as the related way of reading and interpreting literary texts. The author maintains that the poetry under analysis requires a different theoretical language – one that will account for its intellectual contribution and innovative character, irreducible to postmodernist figures of negation.

**Key words:** Language poetry, postmodernism, Rae Armantrout, Charles Bernstein.

“Мовна” поезія (Language poetry), “мовна” школа (Language school), “мовне” письмо (Language writing) – збірні терміни, що функціонують у сучасному літературознавстві (переважно американському) й відсилають до творчості таких поетів, як Рей Армантраут, Чарльз Бернстін, Брюс Ендрюс, Карла Херімен, Кларк Кулідж, С’юзен Хау, Джексон Мак Лоу, Рон Сіліман, Бернадет Майер, Стів Маккефері, Майкл Палмер, Боб Перелмен, Джоан Ріталак, Леслі Скалапіно, Еріка Хант, Лін Хеджиніан та ін. Явище “мовної” поезії виникає в США наприкінці 60-х – на поч. 70-х рр. 20 століття; його тяжіння до експерименту та художньої метарефлексії дає змогу говорити про переосмислення названими авторами сутності поезії як такої. Як вказує дослідник А. Голдінг, “мовний” проект “мав своїм ефектом ставлення під сумнів майже кожного аспекту формування поетичного канону <...>: піднесення індивідуального автора; фіналізуючі тенденції традиційних способів читання; ієрархію жанру, який привілеює лірику; <...> відмінність між поезією та прозою” [8, с. 145]. Це зумовлює той факт, що “мовна” поезія дотепер залишається центром дискусій з приводу природи та ролі поезії, її філософської та соціально-політичної ролі.

Один зі спірних моментів, що присутній в літературознавчих студіях “мовної” поезії та потребує окремого розгляду, стосується її контекстуалізації стосовно різноманітних літературних напрямів 20 століття. Донині “мовну” поезію поміщали в контекст естетики постмодернізму (М. Перлофф), авангарду (Дж. Ворд) або навіть “постмодерного авангарду” (К. Біч), попри існування думки про те, що вони є взаємовиключними явищами (З. Бауман, зокрема, стверджує про неможливість авангарду в добу постмодернізму [4]). У цій розвідці пропонується детально розглянути перший із варіантів, а саме потрактування “мовної” поезії як постмодерністського явища, щоб вказати на недоліки такої інтерпретації, а також спробувати виробити альтернативну теоретичну мову. При цьому слід виконати декілька важливих завдань, а саме: окреслити особливості функціонування категорії “постмодернізм”, “постмодерністський” в поетологічних студіях США;

проінтерпретувавши декілька поетичних текстів Рей Армантраут та Чарльза Бернстгіна, вказати на точки розходження “мовної” поезії з наявними способами прочитання постмодерністських поетичних текстів.

Передусім необхідно звернутись до пресупозицій, що лежать в основі уявлення про постмодерністську поезію як літературний феномен з набором стильових та філософських характеристик. Визначення та розуміння того, що є постмодернізмом в поезії, значно варіюються, при цьому деякі з них базуються на надзвичайно цікавих спостереженнях щодо траєкторії поетичного процесу в 20 столітті: так, літературознавець М. К. Блейзінг визначає постмодерністську поезію як передусім таку, що “відходить від модерністської віри в істинність поетичних технік” [6, с. 2–3], тобто від уявлення про те, що експерименти з поетичною формою здатні корелювати з науковим прогресом та політичною трансформацією. Натомість дослідниця М. Перлофф вважає сутнісною ознакою постмодернізму в поезії подолання тематичних обмежень романтичної та неоромантичної лірики та повернення в сферу поетичного “матеріалу, що раніше дуже суворо був із неї виключений – політичного, етичного, історичного, філософського” [14, с. 180]. Оскільки сама літературознавиця простежує генеалогію такого нового письма від поета-авангардиста Е. Паунда [14, с. 181], то “постмодернізм” виявляється рекурентним явищем в літературі 20 століття. Розбіжність наведених дефініцій (Блейзінга та Перлофф відповідно) ставить під питання саму необхідність терміну “постмодернізм”, який виступає універсальним означником уявного чи реального розриву з поезією попередніх періодів (який саме період не мався б на увазі), проте зауваги дослідників мають беззаперечну цінність, адже пропонують цікаві можливості для подальшого вивчення.

Проте, на відміну від вищезгаданих розвідок американських дослідників, уявлення про постмодернізм в поезії далеко не завжди спричиняється до продуктивної роботи з поетичними творами. Потрактування “мовної” поезії або будь-якого іншого літературного явища як постмодерністського часто виходить зі способу прочитання, що його можна назвати симптоматичним: особливості віршового тексту розглядаються як літературний вияв більш масштабної кризи, що охоплює низку понять класичної західної думки (таких, як “істина”, “суб’єкт” тощо). У поезії ця криза, на думку дослідників, маніфестує себе через певний набір текстуальних параметрів (переважно зі знаком “мінус”,

як-от “зникнення ліричного голосу/ліричного суб’єкта”, “фрагментарність” і т.п.) Лише окремі автори відзначають зсув, який відбувся в дискурсі про постмодернізм за час його існування: якщо на початку 70-х (зокрема, в розробках І. Гасана) він мав принаймні “квазіутопічний” характер, то згодом відбувся перехід до негативістської риторики “втрати глибини”, “симулякричності”, “смерті суб’єкта” тощо [12]. Цей зсув немалою мірою обумовлений марксистською критикою постмодернізму: теоретики-марксистки (Ф. Джеймісон, Д. Харві) розглядають мистецький постмодернізм не як умовний збірний термін чи естетичну програму, а як здійснений культурний факт, що є категорично неприйнятним, адже асоціюється зі втратою контакту з “реальним”, а отже, з занепадом сфери політичного [9;10].

Це, безумовно, наклало відбиток на спосіб говоріння про “постмодерністську” поезію, саме тому вищевказані “мінус-прийоми” (послугувуючись терміном Ю. Лотмана) часто розглядаються дослідниками як самостійні та основоположні поетикальні принципи. Утім, при ближчому розгляді виявляється, що апелювати до цих принципів є малопродуктивним навіть у випадку найбільш радикальних типів письма, адже описати текст виключно в їх термінах практично неможливо. Зокрема, і в контексті досліджуваних творів твердження про “зникнення ліричного “я””, “нереференційність”, “відмову від цілісності” тощо не дозволяють віддати належне складній філософській роботі та політичному етосу “мовного” письма. Крім окремих текстів, які дійсно ставлять під питання уявлення про цілісну ідентичність та досвід (наприклад, “My Life” Лін Хеджиніан, що являє собою альтернативну спробу написання автобіографії) або ж про референційну функцію мови (“Don't Be So Sure (Don't Be Saussure)” Чарльза Бернстіна), “мовна” поезія включає велику кількість творів, у яких вищевказані “мінус-прийоми” виступають скоріше другорядними елементами авторського стилю, аніж основними смислотворчими механізмами.

Варто розглянути це на прикладах зі збірок “мовних” поетів, як тих, що відносяться до більш ранніх періодів їхньої творчості, так і відносно нових, адже такі автори, як Рей Армантраут, Чарльз Бернстін, Рон Сіліман, Лін Хеджиніан та інші продовжують активно публікувати свої тексти як у періодичних виданнях, так і у формі окремих книг – зокрема, у 2015 р. вийшла друком збірка Рей Армантраут “Itself”, а двома роками раніше після тривалої перерви побачили світ нові тексти Чарльза Бернстіна

(“Recalculating”, 2013 p.). Тексти поетів за більш ніж сорок років їхньої діяльності водночас зберегли ряд впізнаваних формозмістових характеристик (тяжіння до крайнього мінімалізму та точність зображення у Армантраут, іронія та схильність до більш довгих форм у Бернстіна) та освоїли нові тематичні простори (зокрема це стосується суспільних питань в їхніх текстах, що відображає мінливість політичного ландшафту США кінця 20 – початку 21 століття). Якщо у 1970-х рр. робота “мовних” поетів виглядала як радикальний (“постмодерністський”) експеримент, то з позицій сучасності дедалі більш помітною стає конструктивна, а не деструктивна роль цього експерименту. До того ж, саме зараз в літературознавстві з’являються нові парадигми для інтерпретації поезії, наприклад, міждорова наратологія, що пропонує розглядати поетичний текст з допомогою категорій послідовності та медіації [11]. Такий підхід дозволяє зосередитися на тому, що об’єднує текст в єдине ціле (а також тому, що творить його смислові лакуни), замість поверхової констатації ефектів фрагментарності. Інша парадигма стосується філософії літератури – у гуманітаристиці останнього часу звучать заклики вивчати часто ігнорований філософський внесок поезії, який споріднює її з теоретичним дискурсом [3]. У випадку ж надзвичайно інтелектуальної творчості “мовних” поетів таке завдання набуває особливої ваги й зумовлює фокус на смислових, а не суто формальних, механізмах тексту.

Насамперед варто звернутись до творчості Рей Армантраут, письмо якої поєднує поетикальний експеримент з моделюванням складної філософської проблематики, хоча цей останній аспект часто відходить на другий план в літературознавчих розвідках. У наявних дослідженнях творчості поетки часто фігурує термін “паратаксис”, яким критики описують фрагментарну структуру її віршів; втім, М. Перлофф слушно вказує, що у випадку Армантраут йдеться скоріше про “ослаблений гіпотаксис” [13], тобто окремі частини віршів пов’язані між собою семантично, хоча цей зв’язок не завжди є очевидним. На думку дослідниці, такий прийом є більш новаторським, аніж просте колажування, що використовувалось ще в модерністській поезії.

Розвиваючи твердження Перлофф, слід зазначити, що саме віднайдення часто прихованих паралелей та подібностей між семантикою різних частин тексту і є основною операцією читання, в ході якої актуалізується філософська складова поетичного письма Армантраут. Наприклад, рання збірка авторки під назвою “Extremities” (1978 p.) пропонує цілий ряд

текстів, що часто справляють перше враження колажності й відсутності єдиного семантичного центру, проте при більш пильному читанні демонструють тематичну цілісність та глибокий філософсько-поетичний сюжет. Зокрема, вірш “Textron” має досить складну структуру, адже містить уривки різнорідних фраз (походження яких не завжди можна встановити), частина з яких взята в лапки (“*“defends the freedom of.../“What if there were just one kind?”/But blue, green, yellow, red/nylon harem pajamas?/choice only!/You “pioneers”/have come to a strange pass”*”[1, с. 14]). Формально складові тексту видаються роз’єднаними, адже подекуди між ними відсутні традиційні мовні засоби зв’язності; до того ж, незрозуміло, хто виступає суб’єктом мовлення у випадку кожної окремої частини тексту. Проте на семантичному рівні поезія презентує цілком цілісне критичне висловлювання з приводу ідеології вибору, яка асоціюється з США (на це в тексті також непрямо вказує слово “*pioneers*”). За допомогою прихованої антитези (“*But blue, green <...> nylon harem pajamas?*”) авторці вдається рефлексія з приводу самого концепту вибору, що має важливе політичне значення. Ця антитеза полягає у деконструкції “самоочевидного” зв’язку між вибором та свободою: можливість вибирати колір піжами в гаремі з широкого спектру варіантів аж ніяким чином не означає свободи тієї, кому надається така можливість. Це, у свою чергу, означає, що утвердження можливості вибору як гарантії свободи суб’єкта є скоріше ідеологічною маніпуляцією, аніж політичною істиною. Текст Армантраут виконує важливе філософське завдання, адже все вищевказане можна спроекувати на цілу низку аспектів суспільного життя: політичної культури США, капіталізму, гендерної нерівності тощо. Включення ж у текст різноманітних “голосів” (що його, послуговуючись наратологічними термінами, ще можна назвати зміщенням фокалізації) скоріше працює на репрезентацію гетерогенного публічного простору всередині тексту, аніж є ознакою “зникнення суб’єкта” (тим більше, що центральна точка зору в тексті одна і ми відчитуємо присутність за нею мислячого суб’єкта, навіть якщо у вірші відсутня перша особа).

Варто зазначити, що, крім особливостей семантичної структури текстів та моделювання у них суб’єктивності, творчість Армантраут характеризується низкою специфічних прийомів, що також здатні створювати поверховий ефект колажності, проте насправді працюють на цілісність продукованих смислів. Серед таких прийомів передусім варто назвати особливості поділу на рядки, який є довільним та щоразу



підпорядкованим вимогам змісту конкретної поезії. Як і інші “мовні” поети, авторка максимально актуалізує просторовий вимір тексту, оприявнюючи тим самим матеріальність мовних структур та деконструюючи ефект “природності” мовного потоку. У її текстах використовуються рядки різної довжини, деякі з яких можуть містити всього одне слово: *“The full force/of the will to live/is fixed/on the next/occasion://someone/coming with a tray,/someone/calling a number”* (“Operation Phantom Fury” зі збірки “Versed”, 2009) [2, с. 121]. При цьому розриви між рядками виконують множинні функції, які необхідно щоразу уточнювати в контексті конкретного вірша. Хоча дослідники переважно акцентують увагу на їхній співвіднесеності з “прогалинами в значенні” та необхідністю розхитати автоматизовану структуру мови, не менш очевидною є їхня продуктивна включеність у семантичну тканину вірша: так, у цитованому фрагменті тексту поділ на короткі рядки, з яких вибудовується послідовна вертикальна структура, виразно підтримує семантику “зосередження на наступній можливості” (*“fixed/on the next/occasion”*). Окрім уяскравлення значень тексту та інтенсифікації читацької уваги, що відповідає базовим ефектам використання будь-яких неконвенційних формальних елементів у поезії, цей прийом ще й включений у філософські процедури даного вірша – у роздум з приводу інтенційності (хворого або загроженого) суб’єкта, який має “волю до життя”, та об’єктів, на які ця воля пасивно проєктується за неможливості активного втручання у власну долю. Враховуючи ж те, що цитований фрагмент є лише однією з композиційних частин більшого тексту, який містить алюзію до спецоперації 2004 р. в ході війни в Іраку (“Operation Phantom Fury”), вірш розгортається у повноцінну рефлексію на тему онтологічного становища “прекарних суб’єктів” (термін Дж.Батлер), і особливості поділу на рядки відіграють у цій рефлексії далеко не останню роль.

Тексти іншого “мовного” автора – Ч. Бернстіна, хоч і відображають індивідуальні стилістичні особливості доробку поета, ставлять перед літературознавцями дуже подібне завдання: віднаходження придатних інструментів для інтерпретації філософсько-поетичних пошуків автора. Збірка Бернстіна “Recalculating” (2013) містить надзвичайно різноманітні з точки зору методу тексти, що використовують повний спектр художніх засобів – від субверсивної іронії (*“POETRY WANTS TO BE FREE. (Or, if not, available for long-term loan)”*) [5, с. 125] до афористичного філософського висловлювання (*“Rather than an expression of love, justice is a protection*

*against our inability to love*” [126]). Тексти Бернстіна подекуди тяжіють до форми маніфесту, що дозволяє у вільній формі організовувати певні “програмні” положення поетичного методу автора, політичні твердження, різноманітні спостереження тощо.

Тим не менше, так само, як і в випадку Армантраут, твердження про “фрагментарність” мало пояснюють в текстах Бернстіна, адже радше тут ідеться про специфічний спосіб структурування матеріалу, коли зв'язки між окремими його частинами не завжди знаходяться на поверхні, а їх віднайдення потребує певних рецептивних зусиль. Так, у контексті вже цитованого вірша (що має назву “Manifest Aversions, Conceptual Conundrums, & Implausibly Deniable Links”) можна говорити про такі наскрізні смисли, як проблема творчої оригінальності та новизни, релігії, справедливого соціального порядку тощо. Частина заголовку – “Implausibly Deniable Links” – паратекстуально вказує на інтенцію цілеспрямованого зображення в тексті явищ різного порядку задля проведення несподіваних паралелей між ними. У такий спосіб відбувається творення нових філософських значень, що підривають усталені наративи – політичні, релігійні тощо. Приклад подібної субверсивності зустрічаємо в одній із частин вірша, яка пропонує альтернативу знайомому наративу “навернення у релігію в момент страждання”, своєрідним чином перевертаючи його (“I am not a secular man, but in moments of crisis I turn to agnosticism for the comfort it gives in freeing from superstition”[5, с. 124]).

Подібно до поезії Армантраут, вірші Бернстіна проблематизують інстанцію поетичного суб'єкта, далеко виходячи за рамки конвенційних репрезентацій суб'єктивності у віршовому творі. У текстах поета досить часто спостерігаємо множинну фокалізацію, що є важливим аспектом творення напруги між різними точками зору, проте корелює радше не з критикою суб'єкта, а з усвідомленням множинності поглядів на проблему, можливості дискусії та критики. До того ж, для бернстінівського письма більшою мірою, аніж для інших “мовних” поетів, властиве використання першої особи, що надає його віршам, попри іронічну модальність та певний “антиліризм”, своєрідно персонального звучання, що виявляє повну несумісність з категорією “смерті суб'єкта”. Таким чином, і цей аспект творчості автора навряд чи можна вважати втіленням постмодерністської естетичної програми; основоположною її інтенцією виступає критичне висловлювання з допомогою поетичних засобів, а не гра формальних елементів.

Розглянувши, які поетикальні аспекти “мовної” поезії виходять за межі постмодерністських “мінус-прийомів”, варто насамкінець звернутись до проблеми її філософської контекстуалізації. “Мовне” письмо досить часто вважають за літературне втілення філософії постструктуралізму зокрема та постмодернізму загалом, тим самим відмовляючи йому в інтелектуальній автономії. Розгляд того чи іншого літературного явища як постмодерністського дійсно часто має за корелят уявлення про існування постмодерністської філософії, чий авторитет використовується для дескрипції та легітимації ряду культурних практик, сама ж філософія при цьому зводиться переважно до своєї критичної функції. Саме це й відбувалось, зокрема, у випадку з “мовним” письмом, що її часто та редуکتивно інтерпретували в аналогічному контексті. Як слушно вказує Дж. Батлер, уявлення про постмодернізм в філософії є спрощенням: “Ці позиції (твердження про тотальну владу дискурсу, “смерть суб’єкта”, неіснування реальності поза її репрезентаціями – О. Б.) по чергово приписуються то постмодернізму, то постструктуралізму, які плутають між собою та ще й інколи з деконструкцією й розуміють подекуди як нерозбірливе поєднання французького фемінізму, деконструкції, лаканівського психоаналізу, фуколдіанського аналізу, діалогічного вчення Рорті та культурних студій. <...> терміни “постмодернізм” та “постструктуралізм” єдиним розчерком згладжують відмінності між цими позиціями, даючи назву, що включає їх усі, а також їхні множинні модальності та пермутації”[7, с. 36]. Уважне та повне вивчення доробку окремих філософів у діахронічному зрізі дозволяє більш нюансоване бачення динаміки філософської рефлексії, а також її внутрішніх суперечностей та конфліктів.

Так само, як різноманітні філософії, що їх об’єднують під збірним терміном “постмодернізм”, неможливо зредувати до певного набору тверджень та категорій фінального характеру, так і “мовна” поезія відображає весь спектр розмислів над наріжними філософськими питаннями другої половини 20 століття, як-то проблема мови, політичної естетики, статусу суб’єкта та суб’єктивності тощо. Удаючись до проведення паралелей із філософією (в т.ч. постструктуралістською), необхідно враховувати як “пермутації” самих позицій, так і континуальність досліджуваної поезії, яка продовжує створюватись, вступаючи в продуктивний контакт з найрізноманітнішими філософськими та науковими теоріями, що серед них є й виразно “антипостмодерністські” (як-от неоплатонічний проект А. Бадью, що виразно вплинув на доробок Рей Армантраут останнього часу).

Отже, ми продемонстрували, що “мовна” поезія як надзвичайно різносторонній літературний феномен чинить опір спробам інтерпретації, заснованим на традиційних пресупозиціях щодо постмодернізму як у літературі, так і в філософії. При виробленні теоретичної мови, що була б адекватною самобутності “мовного” письма, необхідно виводити на перший план його принципову процесуальність (а отже, неможливість зведення його до певної вузької культурно-філософської чи політичної програми), постійний художній пошук під впливом історично-соціальних чинників, а також контакт з найрізноманітнішими дискурсами, як мистецькими, так і науковими. До того ж, замість зосередження на “постмодерністських” жестах заперечення, продуктивна робота з досліджуваними текстами неодмінно передбачає належну експлікацію складної філософської роботи, що здійснюється “мовною” поезією.

#### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Armantrout, Rae. *Extremities*. Berkeley, CA: The Figures, 1978. Print.
2. Armantrout, Rae. *Versed*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2009. Print.
3. Badiou, Alain, and Alberto Toscano. *Handbook of Inaesthetics*. Stanford, Calif: Stanford University Press, 2005. Print.
4. Bauman, Zygmunt. *Postmodernity and Its Discontents*. New York: New York University Press, 1997. Print.
5. Bernstein, Charles. *Recalculating*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013. Print.
6. Blasing, Mutlu K. *Politics and Form in Postmodern Poetry: O'hara, Bishop, Ashbery, and Merrill*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Print.
7. Butler, Judith. *Contingent Foundations. Feminist Contentions: A Philosophical Exchange*. Ed. Seyla Benhabib. New York: Routledge, 1995. Pp. 35–59. Print.
8. Golding, Alan C. *From Outlaw to Classic: Canons in American Poetry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1995. Print.
9. Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1990. Print.
10. Jameson, Fredric. *Postmodernism, Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991. Print.
11. Müller-Zetzelmann, Eva, and Margarete Rubik. *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam: Rodopi, 2005. Print.

12. Perloff, Marjorie. Postmodernism/Fin de Siecle: The Prospects for Openness In A Decade of Closure. Web. 30 May 2015. <<http://epc.buffalo.edu/authors/perloff/postmod.html>>.

13. Perloff, Marjorie. Teaching the “New” Poetries. Kiosk: A Journal of Poetry, Poetics, and Experimental Prose, 1 (2002) pp. 235-60.

14. Perloff, Marjorie. The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. Print.

## ТРАВМАТИЧНЕ НЕВИМОВНЕ У РОМАНІ Г. МЮЛЛЕР “ГОЙДАЛКА ДИХАННЯ”

*Софія ВАРЕЦЬКА*

Львівський національний університет ім. І. Франка

*Я був зачинений сам у собі і водночас викинутий із себе,  
я більше не належав їм, і мені бракувало себе самого.*

*Леопольд Ауберг “Гойдалка дихання”*

Проаналізовано посттравматичний досвід, а саме час після перебування головного героя Леопольда Ауберга впродовж п'яти років у трудовому таборі. Німецька письменниця Герта Мюллер у романі “Гойдалка дихання” переосмислює травматичні події, про які намагалися не говорити вголос, які прагнули витіснити зі своєї пам'яті живі свідки. Стверджується, що протагоніст до кінця життя так і не зміг подолати психічну травму, яку він пережив у таборі.

**Ключові слова:** Герта Мюллер, “Гойдалка дихання”, психічна травма, посттравматичний досвід, трудовий табір.

Проанализировано посттравматический опыт, а именно время после пребывания главного героя Леопольда Ауберга в течении пяти лет в трудовом лагере. Немецкая писательница Герта Мюллер в романе “Качели дыхания” переосмысливает травматические события, про которые пытались не говорить вслух, которые стремились вытеснить из своей памяти живые свидетели. Утверждается, что протагонист до конца жизни так и не смог преодолеть психическую травму, которую он пережил в трудовом лагере.

**Ключевые слова:** Герта Мюллер, “Качели дыхания”, психическая травма, посттравматический опыт, трудовой лагерь.

The paper analyzes post-traumatic experience, namely, the life of the main hero Leopold Auberger after five years spent in a labor camp. The German writer Herta Müller in her novel “The Hunger Angel” is rethinking the traumatic events, which

were suppressed and ousted from their memory by living witnesses. She claims that the protagonist could not overcome the psychic trauma he experienced in the camp until his death.

**Key words:** Herta Müller, “The Hunger Angel”, psychic trauma, post-traumatic experience, labor camp.

Дискурс про культуру пам'яті, який сьогодні є надзвичайно актуальним у всіх країнах, що пережили тоталітарний режим, розпочався близько тридцяти років тому. Відповідна часова дистанція сприяла переосмисленню тих травматичних подій, про які намагалися не говорити вголос, які прагнули витіснити зі своєї пам'яті живі свідки. Як сказав свого часу Гаральд Шмідт: *“Там, де раніше було забуття, де ми мовчали й заперечували, зараз панує пам'ять й спогади”* [2]. У Європі й усьому світі сьогодні активно працюють над питанням, як подолати травматичні процеси пов'язані із тривалим тоталітарним існуванням, яке знову й знову перепрочитується кожним наступним поколінням. Те, про що мовчали діди й про що неохоче переповідали батьки почали вголос промовляти діти й онуки. Теодор Адорно, розмірковуючи про “непереборне минуле”, зауважує: *“у спогадах про депортації й про масові винищення вибирається пом'якшене висловлювання, евфемістичні описи або ж про них узагалі замовчують”* [1]. Аляйда Ассман у своєму дослідженні “Простори спогаду” виартикулює основне запитання стосовно травми будь-якого походження так: *“як можуть люди, що перебувають у полоні вбивчого минулого, знову повірити у власне майбутнє? Як вони можуть жити далі зі своїми спогадами, так, щоб уникнути деформації під їхнім тиском?”* [3, с. 299]. Таким чином академічний теоретичний дискурс про культуру пам'яті сприяє активним дослідженням в царині психічної травми і як впоратися з наслідками від пережитого. Історіографія травми виступає як своєрідна терапія, яка опрацьовує травматичний досвід історії [4]. *“Травматичні історичні події породжують велику кількість жертв й нездоланих прірв, розколин. Жертвами можуть бути дискредитовані інститути, зруйновані міста, знищені нації, навші імперії чи гори трупів; прірви, розколини можуть виявлятися у втраті легітимності, у розкладанні ціннісних систем, у щезанні моральних й політичних орієнтирів, у втраті сім'ї чи пам'яті. А тому процес примирення з травмою тісно пов'язаний з відновленням колективної й індивідуальної ідентичності і з компенсацією втрат”* [4]. Отож відповідь на питання, як подолати “вбивче минуле” криється у тому, щоб прийняти існування психічної травми, яка є настільки

глибокою, що здатна зруйнувати усі захисні механізми організму, здатна здійснити настільки потужний зсув, що повернення назад є надважким завданням. А процес примирення з травмою, тобто певний метод подолання, реабілітації полягає у можливості будь-яким чином позбавитися цієї травми, скажімо завдяки письму, наративу, саморепрезентації чи постійній комунікації й вербалізації даної проблеми.

Сучасна німецька письменниця Герта Мюллер як і багато інших письменників (Андрій Синявський, Василь Гросман, Варлам Шаламов, Імре Кертес, Прімо Леві та ін.), які у власній біографії мають присутній факт історичної чи воєнної травми, порушує наступні питання у своїх творах: це диктатура Чаушеску, зображення затхлої атмосфери в банатському селі Ніцкідорф у Румунії, насильне вивезення молоді у трудові табори Радянського Союзу, життя в ізоляції, особливої уваги заслуговує змаловання психічних процесів людини, яка перебуває під постійним стеженням з боку секретних служб. Як показує перебіг світової історії, індивідуальна травма так чи інакше пов'язана із колективною, культурною чи історичною травмою. Невимовний травматичний досвід суб'єкта знаходить свою форму і сенс у тих способах інтерпретації чи процедурах моральної рефлексії, які виникають у відповідь на болючий виклик, кинутий суспільству. Літературознавець Я. Поліщук наступним чином характеризує творчість авторки: *“німецька письменниця ... зосереджується на проблематиці депортації, репресій, страху, страждань – того специфічного досвіду, який найбільшою мірою притаманний нашій частині Європи”* [7]. Г. Мюллер стверджує, що не вона обирала тему для своїх романів, *“досвід тоталітарної минушини, котрий став позитивною травмою та котрий відгукується болючою дуною чи не в кожній її книжці”* [7] – це наслідок травматичного невимовного, це усвідомлення того, що потрібно у якійсь формі позбутися цього досвіду, звільнитися від травми. Американський літературознавець Ерік Сантнер визначає такий метод долання травматичного досвіду як *“нарративний фетишизм”*, тобто: *“конструювання й використання нарративу, усвідомлена чи неусвідомлена роль якого полягає в тому, щоб стерти сліди тієї травми чи втрати, яка власне й породила цей нарратив”* [4]. Власне письмо Г. Мюллер, яке постало крізь мовчання, дає можливість часткового звільнення від пережитих травм. *“Пишучи, я мушу перебувати там, де мене внутрішньо найбільше травмовано, інакше я б не мала писати зовсім”* [5, с. 24].

У більшості романів авторки присутній автобіографічний елемент, у романі ж “Гойдалка дихання” письменниця змальовує не власний досвід, а чужий, проте робить це дуже вдало. Це досвід насамперед її матері, тобто те, з чим авторка росла з малечку, а також досвід Оскара Пастіора, румунського поета й друга, який власне надав давньому задуму Г. Мюллер друге життя, оскільки в основу твору лягло саме його перебування у таборі в сімнадцятирічному віці. У цьому романі продемонстровано не лише важке життя людини в нелюдських умовах робочого табору, коли людина перетворюється на істоту з основним інстинктом вижити будь-якою ціною, а власне життя після цього “вбивчого минулого”, й зокрема увага акцентується на тому, що настільки важку психічну травму дуже важко подолати самотужки.

У романі Герти Мюллер художньо представлено табірне життя, яке безпосередньо стосується України. Адже перебував Оскар у трудовому таборі на Донеччині разом із такими ж випадковим чином підібраними людьми різного віку. Авторка опиралася насамперед на спогади живого учасника тих подій, а не лише на історичні факти чи дослідження. На думку Р. Козелека, саме реальні спогади є активними носіями й “живими” фактами про певні події, натомість наукове історичне дослідження містить моральну непевність, приховані захисні функції, звинувачення та розподіл провини історіописання. Характеристики безперервного процесу забування – це знебарвлення, втрата, вицвітання. [3, с. 23]. А. Ассман підсумовує тезу Козелека: *“об’єктивність – це не тільки питання про метод і критичні стандарти, а й умертвіння, відмирання, вицвітання страждань і печалі”* [3, с. 23]. Саме конкретний суб’єкт із конкретною історією та досвідом є найціннішим джерелом для рефлексій наступних поколінь. Інакше кажучи, пригадування конструює певний процес, а спогади як його результат вибудовують минуле, при цьому визначаючи суспільну чи індивідуальну ідентичність. *“Пам’ять звернена в минуле; вона йде забутими слідами й реконструює свідчення, важливі для сучасності”* [3, с. 55], стверджує А. Ассман. Отож спогади піддаються певним трансформаціям під впливом часу, як правило, на поверхню впливають ті згадки, які надають індивіду більшій значимості, й натомість ігноруються ті спогади, які можуть накласти негативний відбиток.

Оскільки текст роману базується на реальних спогадах, то й вибудований твір згідно з певними свідченнями. Зокрема значна кількість розділів є короткими й фрагментарними, це ж стосується і часового простору,



який є доволі хаотичним й непослідовним. Адже *“спогади належать до найменш надійного з того, чим володіє людина. Залежно від обставин актуальні афекти й мотиви є наглядачами згадування та забування”* [3, с. 71]. Оповідь ведеться від імені головного героя Леопольда Ауберга. Позаяк спогади виринають з підсвідомості почергово від найяскравіших до більш приглушених, то манера оповіді подібна до стрибків на коротку чи довгу дистанцію. На деяких явищах оповідач затримується детальніше й розлогіше, а деякі слугують каталізатором для якихось внутрішніх особистих переживань. Г. Мюллер пише просто: *“короткими реченнями, майже документально передаючи ті зсуви, що відбувалися в свідомості, підсвідомості, фізіології людини під дією примусу та приниження”* [8]. Попри жахливу й моторошну тематику оповідь насичена неймовірно красивою мелодикою слів, це письмо, яке наділене певним магнетизмом, воно затягує читача у прірву з якої нема сили вилізти, не дочитавши текст до кінця. *“Герта Мюллер грає зі словом, вивертає його навиворіт, змушує до набуття нових значень. Адже не можна передати біль та страх словами “біль” та “страх”. Письменниця опускає всі шаблони та кліше, від слів здирає оболонку і лишає саме їх відчуття. Роман писано не мовою і не словами, а відчуттями, півтонами й відтінками. Так працюють поети, так інколи говорять маленькі діти, і так, напевно, можна було б назвати “Гойдалку дихання” – поезією в прозі”* [8]. Я. Поліщук дуже влучно характеризує поетику письма Герти Мюллер: *“Роман написано таким чином, що образи-метафори, розсіпані в тексті, складають його цементуючий матеріал, якнайяскравіше промовляють до читача, творячи певні концепти оповіді. За допомогою метафор авторка прагне відтворити стан людини, цілковито загубленої, дезорієнтованої, споневаженої – істоти, яка щомиті відчуває себе іграшкою в руках могутніх і брутальних сил світу сього”* [7].

Вже з перших речень твору чітко проглядається, наскільки травматичними були переживання для оповідача: *“Усе, що я маю, завжди при мені. Або: все своє ношу з собою”* [6, с. 3]. І тут йдеться не лише про пакування валізи чи конкретні речі, які збиралися перед поїздкою до табору. Йдеться також і про важку ношу спогадів, про минуле, яке не відпускає, яке постійно супроводжує впродовж ось уже більше шістдесяти років. І хоча починається роман з юнацьких років героя, проте одразу відчутно, що оповідь ведеться ретроспективно, з відбитком уже пережитих подій. Сімнадцятирічний Ауберг ще не підозрює, що його

чекає в трудовому таборі, проте це вже знає оповідач, а також читач вже може передбачити певний розвиток подій. Себто теперішній чи навіть майбутній час репрезентується у творі як минулий.

Якщо більшість респондентів Герти Мюллер прагли стерти зі своєї пам'яті чи швидше витіснити травматичний досвід перебування у трудовому таборі, внаслідок чого не могли розказати про пережите, то натомість Оскар Пастіор і, відповідно, головний герой роману не могли віднайти себе у “звичайному” житті. Пережите “травматичне” не відпускало, а “нормальне” буденне не приймалося як звичне. Леопольд завис у часі. Його тіло жило одним, а мозок іншим. Він не міг і не хотів забути чи витіснити з пам'яті ті п'ять років. *“Сьогодні я знаю, що на моїх скарбах написано: Я ЗАЛИШИВСЯ ТАМ. Що табір відправив мене додому, щоб опинитися на відстані, необхідній для того, аби завоювати більше місця у мене в голові. Відтоді, як я повернувся звідти, на моїх скарбах написано не Я ТУТ, але і не Я БУВ ТУТ. На моїх скарбах написано: Я НЕ МОЖУ ВИРВАТИСЯ ЗВІДСИ. Табір усе більше простягається із зони сновидінь ліворуч у зону сновидінь праворуч. І я змушений говорити про свій череп як про цілу територію, табірну територію. Неможливо захистити себе ні мовчанням, ні розповідями. Ти перебільшуєш як в одному, так і в іншому, але ні там, ні там не існує Я БУВ ТУТ. Як не існує і відповідного мірила”* [6, с. 278–279]. Здавалося б, що п'ять років, це не такий уже й великий відтинок часу у довжині людського життя, проте ті травматичні переживання зробили таку глибоку рану в житті героя, яка не змогла загоїтися впродовж усіх наступних шістдесяти років. *“Чи закорінена травма в реальних травматичних подіях чи ні, очевидно одне, стан травми має загальну характеристику – порушення нормальності. Очевидно, що в природі людини є щось, що прагне до порядку, до звички, повторюваності, довготривалості, стандартизації, передбачуваності, до зрозумілого. Цим задовольняється наше прагнення до екзистенційної безпеки. Травма з'являється, коли відбувається розкол, зміщення, дезорганізація в упорядкованому, абсолютно зрозумілому світі”* [4]. Перший розкол стався тоді, коли Леопольд покинув рідну домівку в юному віці, спраглий до пригод, він не розцінював слово “табір” як щось, що може бути загрозливим для життя: *“Я вже не пригадую, чи саме цей патруль уперше озвучив у нашому домі слово ТАБІР. А якщо ні, то не знаю, які ще звучали слова, окрім РОСІЯ. А навіть якщо і так, то слово ТАБІР не злякало мене. Попри війну і мовчання на шії, попри мої побачення*

*я у свої сімнадцять все ще був наївною і довірливою дитиною. Мене зачіпали слова АКВАРЕЛЬ і М'ЯСО, для слова ТАБІР мій мозок ще був глухим”* [6, с. 8]. Впродовж усього часу перебування в таборі існувало лише одне правило: вижити незважаючи ні на що й повернутися додому. Герой вижив і повернувся, проте тут відбувся другий розкол. Здавалося б, що з поверненням перший розкол мав би зростися, мав би залишитися лише рубець від загоєної рани, однак так не сталося. *“Бути чужими – це обтяжливо, але бути чужими і водночас жити дуже близько одне від одного – це неймовірно обтяжливо. Моя голова була всередині валізки, я дихав по-російськи”* [6, с. 205], зауважує герой у перші місяці після приїзду додому про своїх найрідніших.

За цей малий і одночасно великий проміжок часу саме простір табору набув нормальної впорядкованої безпечної екзистенції для Леопольда. Домівка, яка перестала бути домівкою, перетворилася на дезорганізований порожній хаотичний простір. Травма, якої зазнав герой, перестала бути травмою в просторі табору, там з часом перестало боліти тіло й мозок навчився співіснувати з тілом. Проте біль повернувся з невимовно більшою силою лиш тоді, коли нібито герой його подолав, а саме на Батьківщині в затишку й теплі рідної оселі. Невміння їсти за столом у товаристві з відповідними приборами, невідання спілкуватися із ситими й задоволеними родичами й сусідами, невідання гуляти вздовж “елегантних вітрин”, невідання спати в теплому й м'якому ліжку призвели до більш глибокого розколу в свідомості Леопольда. *“Через шістдесят років мені хочеться пригадати собі всі предмети у таборі. Усе це речі з моєї нічної валізи. Від моменту повернення з табору безсонна ніч для мене – це валіза з чорної шкіри. Ця валіза у мене в скронях. І всі шістдесят років я так і не знаю, чи я не можу заснути від того, що хочу пригадати собі всі предмети, чи що все якраз навпаки. Що я ношу ці предмети у своїй пам'яті, бо все одно не можу спати. Так чи інакше, ніч завжди розпаковує свою чорну валізу проти моєї волі, на цьому я мушу наголосити. Я мушу згадувати всупереч своєму бажанню. І навіть тоді, коли я не мушу, а хочу, я радше хотів би не мусити хотіти... Коли вночі на мене накладаються предмети і перекривають доступ повітря до мого горла, я відчиняю вікно і висуваю голову назовні. Місяць на небі схожий на склянку холодного молока, воно промиває мені очі. Моє дихання знову повертається до звичного ритму. Я ковтаю холодне повітря, аж поки не усвідомлюю, що я більше не в таборі. Тоді я зачиняю вікно і знову лягаю в ліжку.*

*Постіль ні про що не здогадується і зріє мене” [6, с. 30]. Живучи в таборі зі всіма його, здавалося б, жажливими умовами: постійним голодом, пронизуючим холодом й незмінним приниженням людської гідності – незважаючи на це все Леопольд жив повноцінним життям. Цінував кожну прожиту мить, оскільки сприймав її як ймовірно останню, їв зі смаком молоду лободу, конюшину й багато чого іншого, оскільки це була доступна додаткова їжа й переживав при цьому неймовірні емоції, герой називає їх – “щастя рота”. “Щастя рота приходить під час їжі, воно коротіше за рот і навіть за саме слово “рот”. Якщо вимовити його, то не залишається часу на те, аби воно потрапило в голову. Щастя рота не хоче, щоб про нього говорили. Якщо я говорю про щастя рота, то перед кожним реченням мені слід вимовляти слово РАПТОМ. А після закінчення речення: ТИ НІКОМУ ПРО ЦЕ НЕ СКАЖЕШ, БО ВСІ ГОЛОДНІ. Але я скажу це тільки один раз: раптом ти тянеш додолу гілку, зриваєш квітку акації і з’їдаєш. Ти нікому про це не говориш, бо всі голодні. Ти зриваєш щавель біля дороги і з’їдаєш. Ти зриваєш дикий чебрець поміж трубами і з’їдаєш. Ти зриваєш ромашки біля дверей до підземля і з’їдаєш. Ти зриваєш дикий часник біля паркана і з’їдаєш. Ти нахилиєш донизу гілку, зриваєш чорні ягоди шовковиці і з’їдаєш. Ти зриваєш дикий овес у степу і з’їдаєш. Біля ідальні ти не знаходиш жодної картопляної шкірки, лише бур’яни, і з’їдаєш їх” [6, с. 229].*

Вчений Ілля Калінін стверджує, що “травма не витісняється, її повернення здійснюється не з чорного ходу, не як болісне повторення образів, від яких суб’єкт намагається втекти. Навпаки її повернення тріумфальне. Травма встановлюється як принцип поетичної мови й самої історії, з усвідомлення й прийняття якої необхідно здобути можливість повернення контакту з реальністю” [4]. Саме це й відбувається з Леопольдом, його травматичне минуле не відпускає його лиш тому, що він не здатен прийняти інакший світ, він не здатен повернутися туди звідки прийшов. Той жажливий досвід, який він здобув наклав клеймо на все його майбутнє життя. Перебуваючи в замкненому колі суцільного мовчання, герой спробував висловити себе й своє затаєне невимовне на папері, для цього він взяв зошити для диктантів й списав три таких зошити. Проте писав він у них не про злидні, голод й холод, а швидше навпаки про те, які “прекрасні” були ці часи. Деякі речення не залишали його байдужим. “Я часто думав над цим реченням. А потім написав його на чистому аркуші свого зошита. Наступного дня перекреслив. А через

*день знову записав. Знову закреслив і ще раз написав. Коли сторінка заповнилася, я її відер. Так виглядає спогад”* [6, с. 267]. Леопольд намагався розставити для себе всі крапки над “і”. Намагався подолати свою травму завдяки письму, намагався звільнитися від того жахливого тиску вбивчого минулого, проте йому це теж не вдалося: *“Тому я перекреслив слово ПЕРЕДМОВА і замість нього написав ПІСЛЯМОВА. Це було велике внутрішнє фіаско – я відчував себе вільним, безнадійно самотнім і фальшивим свідком самому собі”* [6, с. 267].

Повернувшись додому, Леопольд Ауберг намагався повернутися до звичного ритму життя, намагався здобути професію, намагався створити сім'ю, намагався бути таким як усі, проте цього так і не сталося. З часом герой прилаштувався до буденного життя, виробивши у себе постійну потребу працювати, як наслідок примусових робіт, але і як “рятувнє коло”. Оскільки він втратив найголовніше – відчуття повноти життя, утворилася нездоланна прірва, яку можна було частково подолати лише постійною працею. *“Внутрішньо я похолов зі страху від усвідомлення, що мене відсилають на свободу, у прірву, яка все скорочує шлях додому... Коли румунський поліцейський видав нам прохідні квитки на батьківщину, я тримав у руках прощання з табором і схлипував”* [6, с. 267], саме з таким усвідомленням герой повертався на батьківщину. Свобода, якої Леопольд так прагнув в перші роки перебування в таборі, з часом перетворилася на неминуче падіння в прірву. У кінці роману Леопольд характеризує себе як малотовариського, несамостійного, невільного, як такого, який не має цілі в житті, залежного від інших. Завершується твір наступними словами: *“Одного разу під білим столом із пластиковою стільницею лежала вивалена в пилуці родзинка. І тоді я танцював із нею. А потім з'їв її. І відчув у собі щось дуже далеке”* [6, с. 282]. Травматичний досвід дає про себе знати весь час, Леопольд свідомо знаходить знаки, які вже вкотре нагадують йому той час і той простір. Як скажімо, брудна родзинка з підлоги, як розкіш з того часу й одночасно невимовна туга. Герой свідомий того, що він не може самотужки розірвати міцні пута з минулого, а тому з часом і не прагне опиратися, його світ роздвоюється, механічна пам'ять рук та ніг, перезавантажений мозок вдень й постійна фізична праця – це щоденна беземоційна реальність, й інший світ – яскравий, насичений барвами й бурхливими емоціями, це сни, у яких Леопольд знову й знову поринав в “чарівний” світ з минулого, це часткова втрата відчуття реальності й перенесення у той замкнутий простір табору,

це родзинки в пилюці чи танець з гудзиком у порожній кімнаті. Плин часу нищив тіло, проте не торкався потаємних глибин мозку й пам'яті. *“Проти нищення часу ще ніхто не вгадав нової плоті. Раніше мені здавалося, що я недаремно дозволяю вночі депортувати себе у шостий, сьомий і навіть восьмий табори. Можливо, я отримаю свої п'ять украдених років назад у вигляді сповільненого старіння. Але такого не трапилося, прощання плоті з тілом має інший відлік часу. Зсередини воно нудне, а зовні, на обличчі, блищить, ніби голод в очах. І говорить: – Ти все ще ПІАНИНО. – Так, – відповідаю я, – піаніно, яке більше не грає”* [6, с. 277].

При будь-якому травматичному потрясінні важливим моментом настає посттравматичний період, певна реабілітація. Цього всього не відбувається із головним героєм, оскільки в суспільстві, куди він повертається, немає розуміння й усвідомлення того, що саме відбулося впродовж тих п'яти років у закритому просторі поміж певною кількістю людей. Життя родини ніяк не змінилося після від'їзду сина, розділ, в якому оповідається про перші дні після повернення так і називається “Цілковитий безрух”. З одного боку ні батькам, ні родичам Леопольда не цікаво розпитувати його про пережите, а з іншого сам Леопольд усвідомлює, що його травматичний досвід загрожує безпечній екзистенції цих людей. Оповідючи про пережите, він ставитиме їх усіх у незручне становище, а тому звична реакція суспільства у такому випадку – це замовчування з обох сторін.

Герта Мюллер з дитинства знала про перебування матері в трудовому таборі, проте вона ніколи не чула докладних розповідей чи розлогих історій про цей досвід матері. Якись короткі репліки чи асоціації, на зразок “гаряча картопля – тепле ліжко”, “холод гірший ніж голод”, “вітер холодніший за сніг”. У своїх спогадах авторка зазначає: *“З часів мого дитинства і досі уже понад п'ятдесят років моя мати не мінє цих речень. Кожне з них вимовляється окремо, бо вміщає у себе 5 років трудового табору. Це сконденсована мова, яка заміняє розповіді про табір. Я давно маю досить цих багатозначних речень. Їхній зміст закам'янілий, вони звучать настільки ж незворушно порожньо, як три помножити на три – дев'ять. Я вирішила врешті довідатися, що стоїть за цими реченнями. Але розповідалося про табори лише натяками”* [5, с. 8]. Тієї інформації, яку письменниця добувала шляхом розмов з колишніми ув'язненими, було недостатньо для створення повноцінної картини.

Зустріч з Оскаром Пастіором, а пізніше творчі стосунки розставили усі пазли на місця й було створено неймовірне полотно людського життя в зоні трудового табору. Звісно, що одну з найважливіших ролей відіграло поетичне світосприйняття самого Оскара. Після спільної подорожі до України у 2004 р. з метою ще раз побачити територію колишнього табору, Герта Мюллер зрозуміла, що табірний світ не відпустив Пастіора, хоча минуло з того часу 60 років, вона згадує: *“Із того, що його це не залишало впродовж життя, я змушена була зробити висновок, що суттєві травмування можна пережити через багато років тільки тому, що страх пережитого поєднується із тугою за ним. Це парування точного й абстрактного. Використання цього поєднання є інстинктивним, недобровільним стосовно будь-якого кращого знання. Це просто стається. І тоді соромишся сам себе. Бо мушиш допустити використання, спричиняє його – навіть якщо не маєш іншого вибору. Бо знаєш, що цим змішуєш категорії на власній шкалі цінностей”* [5, с. 34].

Варто також зазначити, що роман планували видати у співавторстві, лише раптова смерть Оскара Пастіора у 2006 році завадив попереднім планам. Ця трагічна подія також відсунула в часі і вихід роману, письменниця згадує: *“Коли у 2006-му Оскар пастіор так раптово помер, у мене залишилося чотири зошити записаних від руки нотаток і кілька начерків до окремих розділів. Після його смерті я наче закам'яніла. Особиста близькість із нотаток тільки посилювала біль від втрати”* [4, с. 283]. Лише через рік письменниця знову приступає до роботи й приймає рішення видати роман лише під своїм іменем. Проте без деталей та подробиць про щоденне життя, розказаних Оскаром, вона не змогла б створити цього роману. Мюллер зазначає: *“У його спогадах нагромаджувалися деталі, вони були складними і багатовимірними, бо його позитивна травма проявлялася у позитивній близькості до табору. Він говорив без страху: “Моєю соціалізацією є табір”. Найкоротше речення з усіх можливих він сформулював як чистий підрахунок: “1 кидок лопатою = 1 грам хліба”* [5, с. 18]. Для Пастіора можливість промовити усе те, що було в його свідомості впродовж усіх шістдесяти років, було своєрідною терапією, запізнілим лікуванням. Адже табір так і не “відпустив” його, якась частина Пастіора постійно перебувала в полоні вбивчого минулого. Лише та значна часова дистанція й зацікавлена в усіх найменших деталях травматичного досвіду Герта Мюллер, а також сучасна рецепція тих подій на світовому рівні призвели до можливості промовити вголос глибоко затаєне травматичне невимовне.

## **ЛІТЕРАТУРА**

1. Адорно Т. Что значит “проработка прошлого” [Електронний ресурс] / Теодор Адорно. – Режим доступу до видання: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ado4.html>
2. Ассман А. “Длинная тень прошлого: Мемориальная культура и историческая политика” [Електронний ресурс] / Алейда Ассман. – Режим доступу до видання: <http://urokiistorii.ru/node/52273>
3. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / Алейда Ассман [пер. з нім. К. Дмитренко та ін]. – К.: Ніка-Центр, 2012. – 440 с.
4. Калинин И. Историчность травматического опыта: рутина, революция, репрезентация [Електронний ресурс] / Илья Калинин. – Режим доступу до видання: <http://www.nlobooks.ru/node/4145>
5. Маценка С. Герта Мюллер, німецька письменниця, нобеліант, творець ландшафтів бездомності: текст лекції / Світлана Маценка. – Львів: ПАІС, 2012. – 56 с.
6. Мюллер Г. Гойдалка дихання / Герта Мюллер [пер. з нім. Н. Сняданко]. – Харків: “Фоліо”, 2011. – 286 с.
7. Поліщук Я. Роман з ангелом голоду [Електронний ресурс] / Ярослав Поліщук. – Режим доступу до видання: <http://litakcent.com/2010/12/02/roman-z-anhelom-holodu/>
8. Самохіна С. Герта Мюллер. Гойдалка дихання [Електронний ресурс] / Світлана Самохіна. – Режим доступу до видання: <http://svit-bibliophil.blogspot.com/2014/05/blog-post.html>

## **ХУДОЖНІ СТРАТЕГІЇ РЕАБІЛІТАЦІЇ НЕСТАНДАРТНОГО ЖІНОЧОГО ТІЛА У П'ЄСІ НІЛА ЛАБЮТА “ЖИРНА СВИНЯ”**

***Наталія ВИСОЦЬКА***

Київський національний лінгвістичний університет

У статті на матеріалі п'єси сучасного американського драматурга Ніла Лабюта “Жирна свиня” розглядаються художні техніки репрезентації та реабілітації нестандартного жіночого тіла, стигматизованого як Інше. Висвітлено поточну полеміку у США навколо проблеми зайвої ваги, яку офіційний дискурс позиціонує як головну загрозу національній безпеці, тоді як незалежні науковці наполягають на соціально сконструйованому характері міфу про ожиріння.



На підставі ідей М.Фуко та соціокультурних напрацювань сьогодення аналізуються текстуальні та візуальні стратегії драматурга, застосовані з метою протистояння загальноприйнятому уявленню про тілесну “нормативність”.

**Ключові слова:** тілесність, норма, ожиріння, стигматизація, драматургія, фабула, композиція, сценічний простір.

В статтю на матеріалі пьєсы сучасного американського драматурга Ніла Лабюта “Жирная свинья” розглядаються художественні техніки репрезентації та реабілітації нестандартного жіночого тіла, стигматизованого як Другий. Освітлена текуща полеміка в США навколо проблеми лишнього ваги, котрою офіційний дискурс позиціонує як головну загрозу національної безпеки, тоді як незалежні дослідники намагаються на соціально сконструйованій природі міфу про ожиріння. На основі ідей М.Фуко та соціокультурних напрацювань наших днів аналізуються текстуальні та візуальні стратегії драматурга, розкриті з метою протистояти загальноприйнятому уявленню про тілесну “нормативність”.

**Ключевые слова:** телесность, норма, ожирение, стигматизация, драматургия, фабула, композиция, сценическое пространство.

Based on contemporary American playwright Neil LaBute’s *Fat Pig*, the paper sets out to explore artistic techniques for representing and vindicating a non-standard female body stigmatized as Other. The paper reviews current polemics conducted in the US around the problem of fat positioned in official discourse as a major threat to national security, while independent scholars argue that the “obesity myth” is a social construct. Relying upon Michel Foucault’s ideas and present-day findings in cultural studies, the paper examines textual and visual strategies deployed by the dramatist in order to oppose commonly held views of “bodily norm”.

**Key word:** corporeality, norm, obesity, stigmatization, drama, plot, structure, stage space.

Завдяки дедалі чіткішому усвідомленню ролі тілесності у формуванні структур несвідомого та когнітивного, у західній філософії та соціокультурній теорії кінця ХХ – початку ХХІ ст. спостерігається посилення “тілоцентричності”. Зі свого боку, масова та споживацька культури активно використовують візуальні, чуттєві та фізичні аспекти корпоральності у власних цілях. Одним з проявів інтересу до цього кола питань є поглиблене вивчення технологій владного регулювання індивідуальних тіл, започатковане Мішелем Фуко. Згідно з його спостереженнями, ці останні можуть стати об’єктом підкорення і маніпуляції не лише шляхом прямого фізичного примусу, а й тоншими

засобами, через дискурсивні практики. Отже, на зміну репресивному контролю поступово приходить риторичний, реалізований через механізми стимулювання та/чи засудження. У сучасну добу "дієти, аскетизм та режим стали, вочевидь, формами контролю, здійснюваного над тілами з метою встановлення дисципліни" [13, р. 159], необхідної для постійного відтворення суспільної влади над тілами.

У США, зокрема, засоби масової інформації, кіноіндустрія та реклама, продукуючи "нескінченні образи майже недосяжної худорлявості" [12, р. 4], що набули статусу обов'язкових, безперервно культивують бажані (й допустимі) стандарти жіночого тіла. Будь-які відхилення від них, сприйняті як гідні зневаги та/або загрозливі Інші, маргіналізуються і зсуваються на спід моральної та естетичної аксіологічної шкали, а самі "неправильні тіла" піддаються стигматизації або навіть остракізму. Надмірна увага, що приділяється тілу у суспільній, медичній та культурній сферах, сполучається в Америці із знеціненням неідеальних тіл, а відтак – спричиненням фізичних та ментальних розладів в їхніх "власників". "В історичній перспективі, більшість спроб маргіналізувати та ганьбити якусь групу людей були спрямовані проти тих чи тих меншин", зазначає Пол Кампос. "Війна з ожирінням унікальна в історії Америки тим, що представляє першу згуртовану спробу перетворити більшість громадян країни на суспільних паріїв, яких слід жаліти та зневажати, доки не винайдуть зброю масового знищення, що позбавить їх того жалюгідного стану" [2, р. 17].

Завдяки своїй подвійній родовій природі, де задіяні як літературні, так і театральні конвенції, драма особливо придатна для розгляду проблем тілесності, позаяк має на увазі реальну присутність на сцені фізичних тіл акторів під час кожної вистави, візуалізуючи у такий спосіб предмет розгляду. У своїй "тілесній" трилогії ("Форма речей", 2001, "Жирна свиня", 2004, "Причини бути гарними", 2008) драматург Ніл Лабуя, якого часто називають *l'enfant terrible* сучасного американського театру, кидає виклик статусу кво, висуваючи "неправильні тіла" на авансцену та підриваючи домінуючий дискурс про них. У доповіді аналізуються текстуальні та візуальні стратегії, застосовані у п'єсі "Жирна свиня" (зокрема, структура і фабула твору, використання антропонімів та мовних засобів, організація сценічного простору, літературні алюзії тощо).

Неспростовним доказом культурної значущості феномену Лабуя є те, що перше монографічне дослідження його театральних і кінематографічних

здобутків вийшло з-під пера найавторитетнішого британського фахівця у галузі драматургії США Крістофера Бігсбі. Він характеризує автора, “якого звинувачували у людиноненависництві, жінкочинависництві та непристойності” як “найбільш талановитого та оригінального драматурга і сценариста, що з’явився в Америці на рубежі століть <...>” [1, р. 11]. Дія п’єс Лабюта відбувається в Америці офісів, майстерень, аудиторій, тобто соціальних локусів, які, за Фуко, найкраще пристосовані для регламентування не лише поведінкових та мисленневих моделей, а й фізичних тіл. Кількість персонажів завжди обмежена (у “Жирній свині” їх усього четверо – три співробітники (Том, Картер і Джинні) та товстуха Гелен), а бойовищем, де розігрується конфлікт між автономією суб’єкта і соціальними приписами, часто виступає індивідуальне тіло. Так, “Форма речей” побудована на парадоксальній, навіть гротесковій фабулі, що має на меті воскресити у сучасному контексті ідейні зіткнення рубежу ХІХ–ХХ ст. щодо стосунків між Красою/Мистецтвом та Мораллю, представлені позиціями Дж.Б.Шоу та О.Вайльда. Спираючись на “Портрет Доріана Грея” та “Пігмаліона” як джерела натхнення, Лабют розповідає неймовірну історію про дівчину-скульптора, що використовує закоханого в неї юнака як живий (і вельми пластичний) матеріал для свого курсового проекту, змушуючи його змінити зовнішній вигляд відповідно до загальноприйнятих стандартів, і таким чином трансформуючи його тіло.

Ще відвертіша критика невидимого, але всюдисущого суспільного тиску на окремих індивідуумів, який діє навіть на рівні найінтимніших смаків, розгортається у п’єсі “Жирна свиня”. Її фабула проста: типовий корпоративний службовець закохується в огрядну дівчину, яку автор характеризує як “розумну і абсолютно чарівну” [9, р. 11]. Проте виявляється, що цей немовби тривіальний факт його приватного життя має серйозні наслідки всередині суспільної групи, яка складається зі “значущих Інших” (Е.Еріксон) – його співробітників, тобто “офісного планктону”. Він зіштовхується із глузуванням, відторгненням, зневагою; нарешті, йому недвозначно вказують на негативний причинно-наслідковий зв’язок між його романтичним захопленням та подальшим кар’єрним зростанням. Це не має дивувати: як засвідчують соціологи, у сьгоднішніх США “визнання білого представника середнього класу, що його приваблює товста жінка, може бути підставою для стигматизування” [11, р. 54]. Протагоніст не холоднокровний негідник і не позбавлений відчуттів виродок, але і не герой; він відмовляється від дівчини, жорстоко зраджуючи

її і розділяючи з нею її страждання. Том всього-на-всього, як формулює Лабюта, "просто людина", як більшість з нас. Він декларує свою неспроможність рухатися проти течії, бо він "слабак і боягуз", нездатний зустрітися зі своїми мучителями кожного дня, тобто, якщо вжити вислів Фуко, зазнавати "щоденного паноптицизму" [5, р. 223]. За структурою п'єси складається із семи епізодів, які слідуєть один за одним без перерви, забезпечуючи цілісність враження. Всі вони мають сентиментально-порожні назви, подані у лапках, що натякають на їхній цитатний статус як бахтінського "чужого слова" і відсилають до масової літератури ("Ця перша зустріч з нею", "Друзі по роботі все зрозуміли", "Дивна ніч разом", "Знову на роботі", "Стара територія для нової пари", "Перипетії в офісі" та "Один зі спекотних днів на пляжі"). Сугестована таким чином атмосфера дешевих любовних романів вступає у різкий контраст із драматичним наповненням сцен, що посилює гірку іронію як основний модус твору. У передмові, дотепно названій "Вага світу", Лабюта з притаманним йому гумором визнає власну поразку у боротьбі проти надмірної ваги. Його історія, з одного боку, типова (адже, позбувшись кількох фунтів завдяки обмеженням в їжі та фізичним вправам, він миттєво набирає їх знову), а з іншого, специфічна через зв'язок між його пригніченим станом та творчим потенціалом, який цей стан начебто підсилює. Хоча б як там було, завдяки автобіографічним конотаціям фінал п'єси, і так далекий від хепі-енду, набуває ще більш щемкого звучання

"*Нестандартне тіло*" як вияв *Іншості*. Зазвичай, смислове послання п'єси виходить за межі (достатньо болючої) проблеми надмірної ваги у суспільстві, нетерпимому до цієї "вади", або неможливості досягти тілесного ідеалу, насадженого у (під)свідомості американців протягом десятиліть. Лабюта визначає свою тему ширше: "багато з нас не здатні обстоювати те, у що ми віримо, жити згідно зі своїми принципами або захищати їх" [9, р. 12], що є літературною парафразою думки персонажа: "У нас всіх кишка тонка за свою правду постояти..." [9, р. 49], тобто йдеться про конформізм. Гірка іронія ситуації полягає у тому, що Том "схиляється перед думкою людей, яких не поважає", і жертвує справжнім почуттям, "щоб уникнути ніяковості, глузування, виключення із сумнівного кола соціальних цінностей, в якому воліє залишатися, навіть не вірячи в них" [1, р. 114]. Критика прийняття індивідумом тиранії більшості над собою, яке Алексис де Токвіль колись назвав національною рисою американців, здійснюється Лабютом за допомогою риторики Іншості (difference).

Будь-яке обговорення “відмінностей” як позірних відхилень від норми має на увазі існування цієї останньої. Розвиваючи, вочевидь, ідею Фуко, що “нормалізація стає одним з потужних інструментів влади” [5, р. 184], американський фахівець у царині вивчення інвалідності Л.Девіс докладно демонструє сконструйованість концептів “норма” і “нормальність”. Він спростовує есенціалістський підхід до них як “природних” та “вічних” категорій, демонструючи, як вони вибудовувалися внаслідок історичних подій і дискурсивних практик, що базувалися на уявленнях XVIII-XIX ст. про расу, гендер, злочинність, сексуальність тощо [3]. Як члени будь-якої бінарної опозиції “нормальне” та “аномальне” протиставляються на аксіологічній шкалі, причому один член неминуче є привілейованим як “немаркований”, і отже, “природний” стан, а другий виглядає підозрілим та небажаним через свою “іншість”.

У кульмінаційній сцені приятель героя Картер, цинічний речник громадської думки, що відіграє у п’єсі роль мелодраматичного “негідника”, пояснює: *“люди не люблять не таких, як вони (“different”). Розумієш? Гоміків, розумово відсталих, калік. Товстунів. Навіть старих. Вони нас лякають, або щось таке”* [9, р.71]. Згідно з концепцією В.Й.Міллера, коли у людини виникає страх “заразитися” чимось огидним, її презирство до носія такої якості, породжене моральним засудженням, переходить у відразу [10, р.66]. Саме про такий страх говорить Картер, пояснюючи причини неприйняття іншості: *“Ми так боїмося їх тому, що вони показують нам, якими могли б бути й ми, доводять, які ми всі вразливі. Ну, тобто кожний з нас. Якесь неправильне розщеплення гену, якесь невдале падіння з трампліну...забагато пачок печива. Лише один крок відділяє нас від того, щоб бути такими, як ті, що нас лякають. Яких ми зневажаємо. Отже...ми зневажаємо ці риси, коли бачимо їх у когось іншого”* [9, р. 72]. Висловлені Картером зі сцени “незручні” істини автоматично втягають у зону своєї дії і глядачів. “Лабют – майстер з виведення глядачів зі стану комфорту”, попереджає К.Бігсбі, “бо він демонструє їм їхні власні упередження та імпульси...” [1, р. 168]. То можна припустити, що п’єса примушує глядачів, бодай певною мірою, визнати наявність у себе страхів, упереджень та фобій щодо “не таких, як вони”, котрі вмотивовують дії персонажів. Як годиться в аристотелівській драматургічній моделі, ідентифікація з персонажем не просто посилює естетичний ефект твору, а й є його умовою *sine qua non*. Невипадково, що у “Жирній свині” об’єктом цих соціально детермінованих негативних емоцій постає товста жінка.

*Дискурс ожиріння в сучасному соціокультурному полі США.* За теорією Е.Гоффмана відхилення від "норми" стигматизує свого носія як "властивість, що глибоко його/її дискредитує" [6, р.13], не сама по собі, а через її сприйняття іншими. Надто огрядне тіло належить до першого з трьох типів стигми, визначених Е.Гоффманом, а саме "тілесної огидності", тоді як решта являють собою "вади індивідуального характеру" та "племінні стигми" [Ibid., р.14]. Тіло з зайвою вагою у культурі, що поцінує стрункість, дуже помітне, а відтак, вразливе як потенційний об'єкт стигматизації. За спостереженням історика культури П.Стернза, обмеження на тілесні виміри, що їх американці накладали на себе починаючи з рубежу XIX–XX ст., призвели до "формування нової, швидко поширюваної стигми, що потужно зумовлює ставлення як до власного образу, так і до інших" і позначене високим рівнем "огиди та відрази" [12, р. 78]. Оскільки "нормальні" бачать стигматизовану людину як "не зовсім людину", вона/він наражається на ризик бути дискримінованою, і її життєві шанси автоматично знижуються. Поява п'єси, в якій нетерпимість до "відмінності" представлена саме через ставлення до нестандартного тіла, передбачувана у теперішньому суспільному кліматі США, де ідея зайвої ваги набула характеру національного жупела.

Об'єктивним підґрунтям для тривоги, що нерідко переростає у паніку та істерію, є той незаперечний факт, що значна частка населення США (точні цифри у різних джерелах коливаються між 35% та 60% або навіть вище) мають "надмірну вагу" у порівнянні з прийнятими стандартами. Ці дані спонукали французьку газету *Nouvel Observateur* назвати Америку "величезною машиною для їжі". Не дивно, що ця проблема активно обговорюється у публічній сфері. Виникла навіть особлива міждисциплінарна наукова галузь – "дослідження ожиріння", яка стрімко розвивається. "Дієти, контроль за вагою та поширена ворожість до ожиріння складають одну з головних тем сучасного життя у таких країнах, як США і Франція", висновує Стернз [12, р. 95]. З антрополітературознавчої перспективи найважливіше те, яким чином ця об'єктивна реальність віддзеркалюється та інтерпретується у колективній та індивідуальній (під)свідомості.

Водночас, дедалі більше науковців піднімають голоси проти нинішніх таврувальників ожиріння, звинувачуючи їх у навмисному конструюванні цього концепту та зловживанні ним в інтересах певних суспільно-

економічних секторів (наприклад, виробників фармацевтичних засобів або власників фітнес-центрів) та на шкоду іншим групам та особам. “Ожиріння, – наполягає П. Кампос, – “або, як називають його наші борці проти нього, “надмірна вага”, – це культурний конструкт, а не науковий факт” [2, р. 23]. На думку цих вчених, розміри тіла стали “важливим <...> виміром суспільної нерівності, бо визначають шанси і перспективи людини” [11, р.167]. В той час, як історики культури відстежують “історію ожиріння” в діахронії, соціологи розмірковують над згубними наслідками для звичайних американців того, що вони називають “міфом про ожиріння” та “істерією навколо ваги”. Як демонструє Абігайл Сагай у розвідці 2013 р., “жирні тіла” соціально конструюються як об’єкти віктимізації в рамках цілої низки концептуальних фреймів. Якщо в минулому домінували моральні та релігійні моделі, що пов’язують надмірну вагу з моральною в’язістю та браком самоконтролю, то сьогодні корпулентність засуджується, насамперед, з позицій катастрофічних ризиків для здоров’я, які вона, начебто, тягне за собою. “Твердження органів охорони здоров’я, що надмірна вага несе небезпеку захворювань, стало частиною народної мудрості” [4, р. 185].

Дійсно, надлишок ваги часто позиціонується в Америці наших днів як найбільша загроза здоров’ю нації. Прочитую лише один з тисяч зразків, що доводить цю думку за допомогою типової, кримінально-катастрофічної, риторики. Це анотація до документального фільму “Вбивця на свободі”: “Ожиріння стрімко перетворюється на найголовнішого вбивцю американців, що спонукає деяких експертів стверджувати, що ми стоїмо на грані еволюційної катастрофи. Колишній головний хірург країни Ричард Кармона каже: “Ожиріння – це терор зсередини; воно руйнує наше суспільство зсередини, і якщо ми не вживемо якихось заходів, масштаби біди набагато перевершать теракт 11 вересня 2001 р. та всі інші терористичні дії”. Рівні ожиріння у Сполучених Штатах зростають з нечуваною швидкістю; за прогнозами, протягом наступного десятиліття 75% американців страждатимуть на надмірну вагу чи ожиріння. Фільм “Вбивця на свободі” викриває цю епідемію, з’ясовує її причини та пропонує шляхи її подолання...” [8]. А. Сагай, П. Ернсбергер, П. Стернз, П. Кампос та інші різко виступають проти такої позиції, висловлюючи припущення, що “ЗМІ мають тенденцію до драматизації ситуації з ожирінням” [11, р. 111], що його тяжкі наслідки для здоров’я або “сильно перебільшені, або просто брехливі” [2, р. 17], і що немає фактичних даних, які підтверджували б

прямий зв'язок між розмірами тіла та небезпекою захворювань. Спираючись на фуколдіанську матрицю злуки влади зі знанням, вони заявляють, що "медикалізація" жирних тіл використовується "для залякування неосвіченої публіки новими небезпеками, лікування яких, і це не дивно, зміцнює владу і збільшує прибутки лікарів" [12, р. 118].

У світлі проблематики цієї статті особливий інтерес являє думка, що "у США стигматизація товстого тіла і обоження худорлявого є взаємопов'язаними процесами, котрі мають глибокі расові, класові та гендерні імплікації" [11, р. 41] і що зосередженість жінок на своїй вазі "не меншою, а може й більшою мірою пов'язана з питанням класу, а не здоров'я" [Ibid., р. 13]. Оглядність чи стрункість американської жінки сигналізує про її соціальний статус. "Як довели дослідження, дискримінація на підставі ваги найбільш яскраво виражена" щодо білих представниць середнього класу: "їх карають за товщину на робочому місці, на шлюбному ринку та у публічних місцях" [Ibid., р.19], ймовірно, через "більше значення, яке надається красі у випадку жінок" [Ibid.]. Оскільки у культурі споживання тіло стає бажаним "знаряддям для отримання задоволення", то "чим більше реальне тіло наближається до ідеалізованих образів молодості, здоров'я, фізичної вправності, краси, тим вища його обмінна вартість" [4, р. 177]. Відтак, повсюдний культ худорлявості найсильніше ударяє по жінках, знижуючи їхній "тілесний капітал" (що і відбувається з героїнею Лабуята). Тому не дивно, що феміністська критика найголосніше таврує ЗМІ, які "усплавлюють виснаження і сприяють фрустрації жінок через їхні тілесні образи та розладам харчування у них" [11, р. 19].

*Художня репрезентація цієї проблематики у п'єсі.* Якщо подивитися на п'єсу Лабуята крізь призму цієї соціокультурної ситуації, то перше, що кидається в очі, – це інтенсивність негативної реакції на ідею зайвої ваги з боку персонажів, буквально "одержимих тілами" [9, р.21]. Британський культуролог Майк Фезерстоун наголошує на величезній ролі реклами та кінофільмів у створенні та поширенні корпоральних образів у нашій, переважно візуальній, культурі, нагадуючи, що "голівудська кінопродукція сприяла формуванню нових стандартів зовнішності та презентації тіла" [4, р. 179], чий вплив, особливо на жінок, був і залишається руйнівним. У "Жирній свині" як чоловіки, так і жінки абсолютно заворожені магією прийнятних на поточний момент образів тіла і смертельно бояться хоч на крихту відхилитися від них у бік "поглядшання". Якщо це і гіперболізація, то зовсім незначна. Вони також вірять поширеній



у культурі споживання тезі про повну відповідальність людини за своє тіло, вважаючи, що кожний може досягти бажаних стандартів зовнішності, “працюючи над своїм тілом” [Ibid., p.178]. Відтак, зайві кілограми розглядаються у ракурсі браку у людини сили волі та наполегливості: *“Якщо тобі не подобається бути жирною, у більшості випадків є дуже прості ліки. Не-пхай-у-свою-кляту-пельку-стільки їжі. <...>. Не так вже це й важко”* [9, p. 49]. Троє з чотирьох персонажів займаються регулярно виснажливою “роботою над тілом” (заняття фітнесом та пілатесом, гра у волейбол, інші фізичні вправи), а також дотримуються постійних обмежень у харчуванні (вживання низькокалорійних продуктів, тощо) – адже, як нагадує Кампос, “ми живемо у культурі, одержимій ненавистю до жиру” [2, p. 68]. Гелен, навпаки, приймає себе *“такою, як вона є”*, говорячи про свою тілесну “іншість” з добрим гумором; *“проблема у тому”*, пояснює дівчина, *“щоб інші також приймали її!”* [9, p. 32].

Той факт, що “органічна реакція” персонажів “переходить в естетичне судження” [2, p. 67], підтверджується експресивною, емоційно насиченою лексикою, якою вони користуються, говорячи про надлишок ваги. Ущипливість їхніх характеристик має різний ступінь в залежності від об’єкту: коли висловлюється підозра, що колега по роботі набрала кілька зайвих фунтів, вживається помірно несхвальний сленг (*“провисла дупа”*, *“обважнілий вигляд”*, *“затовсті руки”*, *“зрубшати”* тощо). В той самий час очевидне ожиріння головної героїні спричиняє пряму брутальність, не позбавлену низового гумору (*“жере за п’ятьох”*, *“під спідницею в неї цілий кошик пообідніх валиків”*); обіграється топос недолюдяності товстунів, в результаті чого відбувається анімалізація персонажу (*“тварюка”*, *“свиня”*, *“жирна свиноматка”*); інколи ж мова є примітивно ворожою (*“жирна сука”*, *“клята велетка”*). Зі свого боку, Том, намагаючись не образити почуттів Гелен, вдається до політкоректних евфемізмів, таких як *“широка у кості”* тощо, що звучить не менш принизливо.

Важливу роль у підриві загальноприйнятих тілесних стандартів шляхом демонстрації їхньої штучності відіграє просторова організація п’єси. Місця дії у семи епізодах “Жирної свині” утворюють певну систему, яку схематично можна представити у такий спосіб: заклад швидкого харчування – офіс – ресторан – офіс – спальня – офіс, і, нарешті, пляж. У тексті згадується ще один простір – великий торговельний центр. Кожний з цих локусів навантажений у дискурсі тілесності істотною семантикою.

1. Офіс як місце функціонування корпоративного тіла має щонайменше три наслідки в аспекті проявів індивідуальної тілесності. Намагаючись

виправдати свій роман з Картером, Джинні каже, що "він, загалом-то, нічого, якщо його витягти з офісу...", на що Том відповідає: "*Як і більшість з нас. Там не найкраще місце для людини. Сидиш у своїй чарунці...*" [9, р. 75]. Цей діалог суголосний зі спостереженням Фуко про те, що "дисциплінарний простір завжди, як правило, поділений на чарунки", і що ці, водночас архітектурні, функціональні та ієрархічні приміщення, "закріплюють за тілами фіксовані місця, при цьому дозволяючи циркуляцію; вони нарізають простір на окремі сегменти та встановлюють операційні зв'язки, вони позначають робочі місця та цінності; вони гарантують слухняність індивідуумів, але також краще заощадження часу і рухів" [5, р. 148]. Тобто, ізолюючи людей один від одного і водночас посилюючи тиск всієї машини на кожний "гвинтик" (зокрема, завдяки безперервній Інтернет-комунікації), замкнені офісні приміщення сприяють формуванню слухняних тіл.

Наступний аспект впливу офісної культури на тіла полягає у тому, що вона породжує потребу в індивідуумах, здатних грати на роботі певні ролі ("performing selves"), оскільки наділяє більшим значенням "зовнішній вигляд, а також продукування вражень та маніпулювання ними" [4, р. 187]. За Фезерстоуном, такий тип особистості розвинувся через інституційні зміни, які призвели до формування професійно-управлінського середнього класу. Внаслідок бюрократизації виробництва у дедалі більшій кількості сфер діяльності точне вимірювання внеску окремої особи в загальний результат унеможлиблюється. Тому "позафункціональні елементи професійних ролей набувають дедалі більшої значущості у наданні професійного статусу" [7, р.11]. Оскільки оцінити компетентність працівника за суто раціональними критеріями стає складно, це відкриває можливості для ігрової саморепрезентації людини, яка усвідомила, що секрет успіху лежить у проектуванні назовні успішного образу. Отже, особливої ваги набувають маніпулювання враженнями, стиль, хизування та увага до свого тілесного образу [4, р.191]. Як каже у п'єсі Картер, "*Якщо ти маєш певний вигляд, у тебе є доступ до всього цього. Якщо виглядаєш інакше, отримаєш набагато менше*" [9, р.71]. Отже, можна погодитися зі спостереженням К.Бігсбі, що у драматургії Лабюта "ідентичність підкорена перформативності" [1, р. 12].

В офісному просторі США реалізується ще один момент нагляду за тілесністю. Великі, незграбні тіла на робочому місці засуджуються, серед іншого, і з позицій часто не усвідомленого, але все ще потужного пуританського етосу. Адже суворі засновники сучасної Америки зі своєю

морально-релігійною нетерпимістю асоціювали надмірну вагу з особистою недбалістю, неохайністю та моральною слабкістю, а ці риси, ясна річ, погано сполучаються з робочою етикою.

2. Важливість закладів харчування у соматичному дискурсі очевидна як місце, де фізичні тіла “нарошуються” зі спожитою їжі. Лабют повною мірою використовує потенціал цього локусу у побудові смислової конфігурації твору, постійно роблячи акцент на різноманітній їжі, яку обирають персонажі, її кількості та на процесі її споживання. У першій сцені самообмеження Тома (він зізнається, що сто років не дозволяв собі покласти щось до рота, не прочитавши спочатку інформацію про калорійність; бере собі на ланч капусту та шпинат) протиставляється потуранню своїм бажанням з боку Гелен (“*Я взяла три шматка піци, і часниковий хліб, і салат. Плюс десерт...*” [9, р.7]). І ця, і третя сцена рясніють згадками про їжу. Гастрономічний код п’єси дозволяє розглядати надмірне споживання їжі як заміну повнокровного емоційного життя, компенсацію за самотність, відсутність кохання та тепла, що особливо актуально для жінок. Цей топос став у сучасному аліментарному дискурсі загальним місцем (див., наприклад, Chermin, Kim *The Obsession: Reflections on the Tyranny of Slenderness*, 1981; F.Prose. *Gluttony*, 2003; Roth, Geneen. *When Food Is Love: Exploring the Relationship between Eating and Intimacy*, 1991 тощо). Так, розповідаючи Тому про своє дитинство, Гелен згадує “*величезний полумисок попкорну*” [9, р.31], завдяки якому вона почувалася добре серед близьких. А у фінальній сцені на пляжі, вже розуміючи намір Тома кинути її, вона “*повільно пожирає сосиску*”, пояснюючи: “*Я не можу втриматися. Коли мені боляче, я їм...*” [Ibid., р. 80].

3. В інтимному просторі спальні діють сексуальні тіла зі своїми емоційними реакціями. У цьому локусі надмірна вага Гелен реабілітується – автор позиціонує її як надзвичайно бажану і бажану жінку, яка має для Тома і тілесну, і духовну принадність (“*Мені подобається твій рот. Кожна губа. Обидві*” [Ibid., р.55]; “*Я хочу тебе. І розумом, і тілом*” [Ibid., р.60]). Ця сцена спрямована на дискредитування міфу про велике жіноче тіло як небажане, який знаходить прояв в наліпці “любителя товстух” (Fat Admirer), що її полишена Томом і смертельно ображена Джинні кидає в обличчя своєму колишньому коханцеві, який проміняв її на “таку потвору”.

4. Одним з головних локусів споживацької культури, яка дозволяє “безсоромну демонстрацію людського тіла”, стає пляж. Як зазначає

Фезерстоун, "у міжвоєнні роки пляж перетворився на місце для набуття засмаги – показника вдалої відпустки. Вперше загорання на пляжі стало зводити до купи великі кількості більш чи менш роздягнутих людей, легітимізуючи публічну демонстрацію тіла" [4, р.181]. Лабуот активно використовує це зручне місце дії, протиставляючи Джинні, яка у своєму "бікіні із двох смужок" виглядає напрочуд стрункою, та Гелен у цілному купальнику, що "пов'язала на талію парео" в очевидній, але, мабуть, марній спробі сховати якомога більшу частину свого великого тіла. Контраст між ними, ймовірно, лише посилює рішучість Тома розірвати стосунки з нею, щоб не піддавати себе подальшим ніяковостям з боку колег.

5. Торговельний центр – це один приклад нової організації простору у культурі споживання. "Зміни у матеріальній фактурі повсякдення включали реструктурування громадського простору (наприклад, нові торговельні центри, пляжі, сучасні паби), що створило середовище, яке полегшує демонстрацію тіла" [4, р.192]. Невипадково у важливому епізоді зізнання Картера у тому, що його мати страждала на ожиріння, і що це було у роки його отрочтва джерелом непереможного сорому, фігурує торговельний центр. Саме серед цього публічного простору він не зміг стриматися від брутальних нападок на матір із жорстокими звинуваченнями та образами. І не випадково, намагаючись відважити Тома від його стосунків з Гелен, він згадує саме про нього: "*І не дивуйся, коли на тебе почнуть озиратися люди у супермаркеті*" [9, р.73].

Згідно з наголосом Фуко на "дисциплінарному погляді" як засобі виявлення та покарання тіл, що відхиляються від норми, візуальність відіграє надзвичайно важливу роль у художньому світі п'єси, реалізуючись на рівні як драматургії, так і вистави. У тексті п'єси постійно обговорюються візуальні тілесні образи (будь то ідеальне тіло "гламурної красуні", чи надто реальне тіло Гелен). Сюжетні перипетії включають епізод видурювання Картером у Тома фотографії Гелен, яку він розсилає по Інтернету всім співробітникам, у такий спосіб перетворюючи офіс на справжній паноптикон. По суті, сам Картер виступає у функції всезнаючого інструменту нагляду, шпигуючи за Томом і виношуючи всі деталі його приватного життя. Проте видимість набуває ще більшого значення у площині спектаклю, коли актриса повинна виставити на огляд власне тіло. У постановці Київського академічного театру імені Лесі Українки виконавиця ролі Гелен аж ніяк не є монстром; аби справити враження огрядності, вона використовує подушки, повітряні кульки та інші

засоби потовщення. Таке режисерське рішення відкрите для різних інтерпретацій: чи річ у небажанні бентежити аудиторію виглядом жирного тіла, що свідчило б про мовчазну згоду театру з його сприйняттям як огидного? Чи інший варіант: у трупі просто не знайшлося актрис великих розмірів через упередження щодо великогабаритних жінок у шоу-бізнесі? А можливо, театр намагався показати, що тіло – всього-на-всього зовнішня оболонка “справжнього я” людини, а отже, його можна “знімати” чи “надягати” за власною волею, як деталь одягу? Хоча як би там не було, проте в американських театрах таких проблем не виникає...

Використання алюзії та інтертекстуальних посилань – ще один прийом, успішно застосований Лабютом для досягнення мети. У п'єсі багато літературних, історичних та біблійних ремінісценцій, що заслуговують на окрему розмову. Однією з найбільш значущих для нашої теми є гра з іменем героїні, що безпомилково відсилає до Давньої Греції. Щоб читач/глядач не пропустив цієї алюзії, автор навмисно акцентує на ній увагу. *“Гелен. Мене звати Гелен. – Як Гелену Троянську?”* [9, р. 14]. Зазвичай, посилення на найславнішу красуню в історії, що спричинила велику війну, звучить з гіркою іронією щодо жінки, тіло якої розглядається домінуючою культурою як спотворене, хоча несе в собі передвістя її внутрішньої краси. Не менш вагомим постає згадка про Томаса Мора, якщо взяти до уваги, що знаменита “Утопія” стала одним з перших новочасних творів, де висувається ідеал уніфікованих слухняних тіл.

Підводячи підсумки, можна стверджувати, що п'єса Ніла Лабюта “Жирна свиня” містить ущипливу критику конформізму щодо панівних суспільних уявлень та упереджень, здійснену через тілесну матрицю. З метою дискредитувати сучасні стандарти жіночого тіла як нереалістичні, дегуманізуючі, жорстокі і такі, що прирікають значну частку населення США на ненависть до себе та дискримінацію з боку спільноти, драматург вдається до різноманітних стратегій і прийомів. До них відносяться фабула та структура п'єси, вибір місць дії, ефект візуальності, алюзії та інтертекстуальність. Автор також долучається до поточного соціокультурного та медичного полілогу щодо проблеми ожиріння у США, додаючи свій голос до тих, хто відмовляється визнавати заідеологізовану парадигму тілесності.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Bigsby Ch. Neil LaBute: Stage and Cinema / Christopher Bigsby. – Cambridge: Cambridge UP, 2007. – 277 p.

2. Campos P. The Obesity Myth: Why America's Obsession with Fat Is Hazardous to Your Health / Paul Campos. – N.Y.: Gotham Books, 2004. – 290 p.
3. Davis L. Constructing Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century/ Lennard Davis. Електронний ресурс: [http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana\\_raggi/wp-content/uploads/2014/05/Davis.pdf](http://blogs.fad.unam.mx/asignatura/adriana_raggi/wp-content/uploads/2014/05/Davis.pdf)
4. Featherstone M. The Body in Consumer Culture / Mike Featherstone // The Body: Social Process and Cultural Theory / M.Featherstone, M.Hepworth, & B.S.Turner [eds]. – L.: Sage, 1991. – P. 170-196.
5. Foucault M. Discipline and Punish: the Birth of the Prison / Michel Foucault [transl. from the French by Alan Sheridan]. – N.Y.: Vintage Books, 1995. – 333 p.
6. Goffman E. Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity / Erving Goffman. – L.: Penguin Books, 1963. –168 p.
7. Habermas J. Legitimation Crisis /Jьrgen Habermas [transl. and with intro by Thomas McCarthy]. – L.: Heinemann, 1976. – 196 p.
8. "Killer at Large". Synopsis. 2008. Електронний ресурс. 15 September 2014. <http://www.imdb.com/title/tt0903660/synopsis>
9. La Bute N. Fat Pig / Neil La Bute. – N.Y.: Faber & Faber, 2004. – 84 p.
10. Miller W. The Anatomy of Disgust / William Miller. – Cambridge: Harvard UP, 1998. – 336 p.
11. Saguy A. What's Wrong With Fat? / Abigail Saguy. – Oxford – New York.: Oxford UP, 2013. – 260 p.
12. Stearns P. Fat History: Bodies and Beauty in the Modern West / Peter Stearns. – N.Y.: New York UP, 2002. – 294 p.
13. Turner B. The Discourse of Diet / Brian Turner // The Body: Social Process and Cultural Theory / M.Featherstone, M.Hepworth, & B.S.Turner [eds]. – L.: Sage, 1991. – P. 157–169.

## РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ДИСКУРСУ СТАРІННЯ ЯК ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД В ДРАМАТУРГІЇ США

*Анна ГАЙДАШ*

Київський університет імені Бориса Грінченка

У статті досліджуються репрезентації образів похилого віку як травматичного досвіду в п'єсі американської жінки-драматурга Дж. Торн "Точний центр всесвіту". Значну увагу приділено вивченню сучасної теорії травми. Вводиться поняття літературної геронтології як міждисциплінарної галузі гуманітаристики. Аналізуються драматургічні репрезентації геронтогенезу в контексті ейджизму.

**Ключевые слова:** психологічна травма, геронтогенез, глухота, ейджизм.

В статье исследуются репрезентации образов пожилого возраста как травматического опыта в пьесе американской женщины-драматурга Дж. Торн “Точный центр вселенной”. Значительное внимание уделено изучению современной теории травмы. Вводится понятие литературной геронтологии как междисциплинарной отрасли гуманитарных наук. Анализируются драматургические репрезентации геронтогенеза в контексте эйджизма.

**Ключевые слова:** психологическая травма, геронтогенез, глухота, эйджизм.

The paper studies the forms of traumatic experience of the literary representations of the elderly characters in the play “The exact center of the universe” by Joan Thorne. The attention is focused on the recent findings in the theory of psychological trauma. The notion of literary gerontology is introduced as an interdisciplinary branch of the humanities. The drama representations of gerontogenesis are analyzed in the context of ageism.

**Key words:** psychological trauma, gerontogenesis, deafness, ageism.

У нарисі “Як стати невидимкою” медичний антрополог С. Р. Сінгер пропонує надійний еквівалент мантиї-невидимки – похилий вік: *“Втім, не існує вікових обмежень для придбання цього пристрою. Та і взагалі ви не можете його придбати. Ви можете ним стати”* [18]. Після низки експериментів вихідна теза Сінгера про соціальну непомітність особистості внаслідок тілесного старіння (для дослідника воно демонструється в першу чергу наявністю сивого волосся) доводить, що травматичне переживання переходу до іншої вікової категорії – старості – має не стільки інтрапсихічну природу, скільки базується на травмогенності соціального середовища: *“Невидимість спричинена тим, як вас сприймають або не сприймають. Це – відображення соціуму. Не те, щоб старі люди були невидимками, просто вони не потрапляють до поля зору інших”* [18].

Духовна сліпота по відношенню до населення літнього віку, напрацьована несправедливістю та упередженим ставленням впродовж всієї історії західної цивілізації і названа в ХХ ст. ейджизмом, продукує травматичні переживання індивіда під час вікової кризи старіння. А будь-яка вікова криза драматизує життя людини не менше, ніж соціальна травма, невіршеність якої може розглядатися як *“відхилення розвитку”* [10, с. 40]. Вікова психологія розглядає процес старіння як психофізіологічне явище, що супроводжується інволюційними змінами, зокрема у людському тілі, і *“[в]нутрішня адаптація пов’язана з прогресуючим старінням та змінами власної ідентичності”* [4, с. 299]. Проблема стигматизації літніх людей та процесів старіння є актуальною в західноєвропейському та американському цивілізаційних вимірах, що знаходить відображення як в культурному просторі, так і в академічних дослідженнях.

Вивченням репрезентацій вікових процесів старіння в культурі займаються представники літературної геронтології, соціальної геронтології, наративної геронтології, геронтопсихології, антропології та інших міждисциплінарних галузей гуманітаристики. Сучасні розробки тілесного коду в контексті старіння оприлюднені в працях М. Хепворта: у співавторстві з М. Фезерстоуном британський соціолог демонструє, як у діахронічній перспективі були сконструйовані суспільні уявлення про старіюче тіло у негативному світлі: на графічних малюнках було акцентовано увагу на потворність, неробство, занепад та моральну поразку [15, с. 252]. У рамках соціальної геронтології подібні суспільні уявлення традиційно вважають стереотипами, такими, які формують комунікативні процеси. Хоча старіння є індивідуальним досвідом, британські дослідники пропонують певні узагальнення, зокрема метафору “маски” або “личини”, яка стає іншим “я”: зморшки на обличчі, приховане від сторонніх очей тіло, оголеність якого має викликати сором, жалість, цікавість, огиду та інші емоції, “далекі від поваги” [15, с. 256]. В окремій праці “Історії старіння” на матеріалі англійської романістики ХХ ст. Хепворт продовжує вивчати взаємодію кодів тілесного та морально-суб’єктивного та переконує, що травматичним маркером геронтогенезу є зображення занепаду [16, с. 30]. У художніх текстах частотними є репрезентації протистояння тілесного та морально-суб’єктивного. Тіло, пише соціолог, завжди передує: в системі символічного інтераціоналізму тілесне набуває сенсу у взаємодії як із самоідентичністю, так із іншими ідентичностями [16, с. 38]. М. Хепворт використовує концепцію “*dys-appearing body*” (грец. *dys* – префікс, що означає порушення; пропонуємо переклад як невидиме або “безтілесне” тіло) Дрю Ледера з книги “Відсутнє тіло” (1990), яка постулює відсутність тіла для суб’єкта доти, доки не виникають біль та хвороби. Та навіть за таких умов тіло дає про себе знати як “чужорідне”, що руйнує його взаємодію із суб’єктом: “Попереднє “я” стає невидимим” [16, с. 48]. Американська представниця літературної геронтології Кетлін Вудворд так визначає соматичний компонент: “У старості ми все більше позбавляємося наших фізичних тіл, навіть якщо і відчуваємо їхній тягар. Залишається лише ідея тіла – субстрату генетичної пам’яті покоління” [20, с. 93]. Її колега Тоні Каласанті, досліджуючи феномен ейджизму, наводить наступний приклад сприймання тілесного: “Люди по-різному дивляться на 25-річну та 65-річну жінок в купальниках, навіть якщо жіночі тіла нічим не відрізняються” [14, с. 9]. На думку геронтолога, справа не у наявності соматичних змін, а у значенні, якими їх наділяють.



У порівнянні з іншими літературними жанрами драматургія інтерпретує геронтогенез ще більш рельєфно завдяки взаємодії вербальної та візуальної презентації у творах для сцени. Укладач третього випуску збірки німецькомовних п'єс Тіль Бріглеб так визначає роль драматургії в житті сучасного суспільства: *“Відчай та завищені вимоги як зворотній бік безперервного “стресу буття” незмінно супроводжують людину як у приватному, так і у діловому аспектах. При цьому утвердження суспільством вільної, багатой та щасливої держави в деяких випадках пов'язане з травмою для окремою особистості. І тоді це стає темою сучасної драматургії як суспільної форми виявлення особистого світогляду, яка бере на себе тягар відповідальності та пильності даного суспільства”* [1, с. 9]. У драматургії США, пише Н. О. Висоцька, топос травми *“у в'язці з мотивом пам'яті фігурує дуже активно, набуваючи різних конотацій і слідує загальнокультурним тенденціям наших днів”* [2, с. 19]. Доречно навести спостереження Д. Калшеда, який пише: *“<...> ми в Америці, з усім нашим матеріальним добробутом, страждаємо від певного духовного вакууму та інших аспектів травматичного руйнування”, до яких автор відносить “<...> все частіший розпад сімей, ріст алкоголізму та наркоманії, руйнування тих общинних структур, які служили об'єднанню людей та давали відчуття безперервності”* [7, с. 9]. Оскільки травма у сучасному суспільстві не виняток, а прикмета часу, елемент реальності, який слід брати до уваги як статистичну норму [10, с. 39-40], аналіз сутності та джерел травматичної ситуації, та особливо психічної травми, становить предмет вивчення найновіших досліджень. Серед них трактування Т. Мюреем переживання травматичного досвіду асоціюється з *“новим збудженням власне сублимації”* (або травмофілією)[17], що перегукується з висновками С. Ушакіна про те, що *“посттравматичний стан немає нічого спільного з прагненням позбутися травми”* [13, с. 9]. Важливо, що російський дослідник відрізняє ситуацію травми від кризових феноменів, до яких належать і переходи з однієї вікової групи до іншої, подібно до авторів концепції життєвого шляху в контексті теорії колективної травми М. В. Семиліта та О. В. Яремчук. За українськими психологами, *“криза – закономірний нормативний процес, як правило пов'язаний з віковим розвитком особистості”*; *“кризу особистість переживає, а травму носить в собі, захищає як цінність”* [12].

Водночас сучасні дослідження віку (age studies), об'єктом вивчення яких є, зокрема, і репрезентації образів похилого віку в культурі, часто

асоціюють процес старіння з феноменом травми (Jean-Christophe Cloutier, William L. Randal, Kathleen Woodward, Thomas R. Cole, Mike Hepworth, Gretchen Schultz, E. Ann Kaplan та інші). Так, у низці існуючих творів для сцени США травма репрезентована у взаємодії кодів тілесного та морально-суб'єктивного, гетеротопії старіння та різновікових стосунків, часто у контексті втрати. Метою даної розвідки є вивчення репрезентації дискурсу старіння в контексті теорії травми на матеріалі п'єси сучасної американської жінки-драматурга для з'ясування особливостей геронтогенезу окремих персонажів драми Дж. Торн. Серед поставлених завдань пріоритетними є підтвердження або спростування гіпотези про зображення похилого віку як травматичного досвіду та аналізу поетикальних маркерів віку в сучасному творі для сцени.

Приклад вікової динаміки старіння та його репрезентації як досвіду тривоги вбачаємо у п'єсі Джоани Вейл Торн “Точний центр всесвіту” (1999), яка виглядає редеконструкцією “Скляного звіринця” Т. Вільямса. Крім низки сюжетних та композиційних паралелей між двома п'єсами (специфічна ментальність Півдня США – старого і сучасного; відсутність батька родини та втеча сина; присутність гомодієгетичного оповідача; наявність двох актів), суттєву відмінність вбачаємо у часових вимірах творів. Тоді як дія п'єси-спогаду “Скляний звіринець” відбувається “зараз та в минулому” (зауважимо, що час написання твору Вільямсом припадає на 1944 р.), Джоан Торн визначає чіткі хронологічні рамки своєї п'єси: 1950-і рр. у першому акті та 1960-і рр. у другому. Лінійна композиція “Точного центру всесвіту” відтак сприяє взаємодії теперішнього та майбутнього та спрямовує персонажів на подолання травматичної ситуації, на відміну від трагічної безвиході дійових осіб Т. Вільямса.

Протагоністці “Точного центру всесвіту” Ваді Паулл майже сімдесят років. Точним центром її всесвіту є єдиний син, одруження якого стає сюрпризом для літньої пані, тим більше, що всі попередні спроби відвадити небажаних невісток увінчувалися успіхом. Чоловік Ваді більшу частину свого життя був прикутий до ліжка і помер досить рано. Час від часу Вада звертається до нього у роздумах вголос. Джоан Торн створює ілюзорну видимість померлого чоловіка у низці сюрреалістичних сцен, що підкреслює синдром нав'язливого повторення [11, с. 73] або повторну травматизацію Ваді, яка відбулася через втрату улюбленої людини. Психологи зазначають, що *“пацієнти страждають переважно від спогадів”* [11, с. 98] та *“патологічних паттернів поведінки, які реалізують*

*несвідомо*” [11, с. 103; 9, с. 174]. Більшу частину свого життя всю ніжність та турботу головна героїня п’єси Дж. Торн переносить на єдиного сина, тому таємне весілля вже давно дорослого хлопчика сприймає як образу та зраду. Психотерапевт А. Єрмошин пояснює, що травматичні ураження виникають у ситуації раптової дії на людину обставин, що загрожують її життю та гідності та до яких вона (людина) не була готова [5, с. 8]. Навіть через десять років із появою трьох онуків, Вада продовжує виношувати свій травматичний конфлікт, переносячи його на наступне покоління.

Травматична ситуація вирішується тільки тоді, коли Вада приймає той факт, що не її син, а вона сама є точним центром свого всесвіту. Важливою складовою адаптації при подоланні травматичного досвіду старіння є соціальні контакти протагоністки (ще одна принципова відмінність твору Дж. Торн від вільямсівської п’єси з акцентуацією комунікативних невдач Аманди Вінгфілд під час спілкування): численні зустрічі Вади з двома подругами, які на десять років старших від неї (та постійні згадки про ще одну померлу), допомагають відновити цілість персонажа та віднайти смисл її існування. За результатами досліджень психології переживань, *“найсильніший вплив на відчуття щастя здійснює спілкування”* [9, с. 200]: цікаво, що розмови жінок похилого віку сповнені ейджистських “шпильок” стосовно одна одної. Так, Мерібелл дорікає Інід, що та поводить як *“стара, що зазирає в горщик”* [19, с. 80]. Вада переінакшує вислів “глухий як пень” на *“глухі, як німі”* (deaf as mutes), трансформуючи семантику мовного звороту: у традиційному фразеологізмі залишки дерева (пень) є кінцевою фазою існування рослини, що асоціюється зі старістю. В окаяніалізмі Вади нездатність чути прирівнюється до відсутності мови. З одного боку, головна героїня підриває ейджистський стереотип, а з іншого – викриває поширену тенденцію неухважності щодо висловлювань людей у період геронтогенезу: в українській мові вираз “мовчить як пень” споріднений з висловлюваннями *deaf as a post* або *stone deaf* в англійській мові.

Тема глухоти виникає щоразу при сповіщенні новин, які неприйнятні для Вади: протагоністка зазначає, що її слух гострий, немов у мисливського собаки перш, ніж її подруга зізнається у своєму італійському походженні, яке вона приховувала, аби увійти до вищого світу Південного містечка, де відбувається дія п’єси. Якщо у побутовому та медичному розумінні визначення “травми” співвідноситься переважно з тілесним ушкодженням

або порушенням цілісності тіла, наслідком якого є “рановий процес”, який завершується одужанням або призводить до інвалідазації [11, с. 94], то на *соматичному* рівні нарікання Вади на погіршення слуху виступають ознакою конверсійного симптому (в дослідженнях психосоматичної терапії), що вказує на небажання персонажа чути про зміни. *“Сенсорна чутливість децю погіршується, що особливо має місце в роботі слухових відчуттів. Поганий слух людини похилого віку може викликати її удавану неухважність, захисну самозаглибленість. У окремих особистостей пізнього дорослого віку на фоні глухоти можуть посилитись такі риси, як замкнутість та підозрілість”* [4, с. 295].

Сучасні дослідники психологічної травми (Д. Калшед, О. Красило, О. Кочарян, М. Решетніков) стверджують, що травматичний конфлікт виключає розвиток. Внутрішній конфлікт є зіткненням несумісних тенденцій у свідомості індивіда у супроводі гострих негативних емоційних переживань [10, с. 56]. Таким зіткненням нам вбачаються особливі стосунки “я-теперішнього” з “я-колишнім” персонажів літературної геронтології. Часто протагоністи не сприймають візуальну оболонку або маску “я-теперішнього”, який/яка постаріли. Вони залишаються набагато молодшими від своїх дзеркальних відображень або тих соціальних образів, якими їх наділяє довкілля: зокрема, 80-річна художниця Кетрін з “У пошуках Мане” Т. Хау або 60-річний письменник Пол з “Колекції метеликів” Т. Ребек та Вада Паулл у “Точному центрі всесвіту” Дж. Торн. Конфлікт, за визначенням російського психолога О. Красило, *“сковує свідомість, робить її невідною та безпомічною, а відтак вона втрачає свою людську сутність. Травмована людина об’єктивізує власні страхи, почуття провини; відчуття відчаю, приниження, заздрощів, помсти, ненависті та інше. Під впливом травми людина будує... фантастичний ворожий світ <...>”* [10, с. 57].

На етапі геронтогенезу, який вважається типовим віковим процесом для більшості живих організмів, ключовою ознакою життєдіяльності особистості є наявність змін, і важливим завданням людини постає адаптація до них. Виокремлюють як соматичні інволюційні процеси, так і модифікації інтелектуальної діяльності в період геронтогенезу, причому травматичним стає підтримка “рівноваги між пристосуванням і змінами” [3, с. 327–328; 4, с. 309]. У другому акті п’єси “Точний центр всесвіту” розлади адаптації персонажів похилого віку лунають гучніше: син головної героїні, який виконує функцію оповідача, все частіше

знаходить колись активну Ваду (чиє ім'я означає “володарка” або “переможниця”) безмовну та нерухому; її подруга – колишня вчителька молодших класів, дотепна і розумна Інід – зазнає тимчасової дезорієнтації та слабкості. Коли заходить мова про їх вік, Інід зазначає, що з нею відбуваються зміни, та переживає, що її вважають застарою. Її підтримує Вада, коли каже, що не знає, чого чекати, адже світ так сильно змінився! [19, с. 107]. Дана модель поведінки, яку можна класифікувати як “розлад адаптації”, за визначенням білоруського професора-психотерапевта С. О. Ігумнова означає порушення емоцій, що перешкоджають соціальному функціонуванню та продуктивності у період змін: “це специфічні форми особистісного реагування у відповідь на критичні події, що змінюють життя та знаходять вираження у тимчасових або стійких порушеннях включення механізмів непатологічного пристосування до них та подолання їх наслідків” [6, с. 199–200]. У медичній геронтології наполягають на тому, що “вирішальним чинником, що дає імпульс до життя, є позбавлення людей похилого віку уявлень про їхню непотрібність” [8, с. 6]. Цей чинник, наряду з потенціалом до навчання і фізичної активності та профілактикою хвороб є складовою концепції “успішного старіння”, що отримує вже понад півстоліття політичну та творчу підтримку в розвинутих країнах, передовсім у Сполучених Штатах Америки.

У фіналі “Точного центру всесвіту” Вада виходить за межі травматичного досвіду через прийняття сина, його родини та самої себе такими, якими вони є. В останній розмові з сином протагоністка просить його не підтримувати їй життя штучно, тому що хоче померти природно, як предки. Також Вада передбачливо заощадує гроші на притулок для перестарілих, аби не бути тягарем для молодших поколінь. Після останніх інструкцій щодо свого поховання несподівано літня пані каже: “Коли все поладоджено, то я можу зайнятися своїм життям. Піду збирати ягоди на варення. А ще я обіцяла онуку торт на день янгола” [19, с. 112].

У сучасному театральному просторі США постерігається тенденція до геронтоцентризму в драматургії у взаємодії з продуктивним зображенням молодших поколінь в образних системах творів для сцени. Протагоністами виступають літні персонажі – крізь їх призму сприймається оточення, яке стає девіантним, іншим, чужим. Світ бачимо очима осіб літнього віку, що утворює такий тип дискурсу, де зображено так травматичний досвід ідентичності, як і шляхи виходу з нього. Не можна не погодитися з тим, що “Переважає кількість травм за своєю суттю та психологічним

змістом є драмою соціальних стосунків” [10, с. 81]. Зазначені вище складові дискурсу старіння в сучасній драматургії США, а саме: взаємодія кодів тілесного та морально-суб’єктивного, гетеротопія старіння та міжгенераційні стосунки, присутні у п’єсі Джоан Торн “Точний центр всесвіту”, з одного боку, виступають травматичними маркерами геронтогенезу, а з іншого, через усвідомлення головною героїнею внутрішнього конфлікту, підривають традиційні ейджистські уявлення, що зумовлює вихід персонажа з травматичного стану.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бриглеб Т. Власть насилия [Текст] / Т. Бриглеб / ШАГ-3. Новая немецкоязычная драматургия. На русском языке. – М. : немецкий культурный центр им. Гете, 2008. – С. 8–12.
2. Висоцька Н.О. Нові імена в драматургії США рубежу ХХ-ХХІ ст.: діалог традиції та сучасності [Текст] / Н. О. Висоцька / Американські літературні студії в Україні: зб. наук. ст. – Вип.8. Сучасна американська драма: тенденції, постаті, тексти. Матеріали міжнар. симпозиуму / Відп. ред.: Н.Висоцька, Т. Денисова. – К. : Вид-ий дім “Києво-Могилянська академія”, 2014. – С. 14–28.
3. Вікова психологія: навч. посібник / М. В. Савчин, Л. П. Василенко. – К.: Академвидав, 2006. – 360 с.
4. Вікова психологія: навч. посібник [Текст] / Сергєєнкова О. П., Столярчук О. А., Коханова О. П., Пасєка О. В. – К. : Центр учбової літератури, 2012. – 376 с.
5. . Фобии, утраты, разочарования : саморегуляция после травм [Текст] : руководство / А. Ф. Ермошин. – М. : ФОРУМ, 2011. – 269 с.
6. Игумнов С. А. Стресс и стресс-зависимые заболевания [Текст] : научное издание / С. А. Игумнов, В. А. Жебентяев. – СПб. : Речь, 2011. – 345 с.
7. Внутренний мир травмы. Архетипические защиты личностного духа [Текст] / Д. Калшед. – М. : Академический Проект, 2007. – 368 с.
8. Травматология пожилого возраста [Текст] / А. В. Каплан. – М. : Медицина, 1977. – 351 с.
9. Психология переживаний [Текст] : учеб. пособие / А. С. Кочарян, А. М. Лисеная; ХНУ им. В. Н. Каразина. – Харьков : ХНУ им. В. Н. Каразина, 2011. – 222 с.
10. Психологическое консультирование посттравматических состояний [Текст] : учебное издание / А.И. Красило. – М. : Московский психолого-социальный институт, 2004. – 96 с.

11. Психическая травма [Текст] / М. М. Решетников. – СПб. : Восточно-Европейский Институт Психоанализа, 2006. – 322 с.
12. Семиліт М.В. Концепція життєвого шляху у контексті теорії колективної травми [Електронний ресурс] / М. В. Семиліт, О. В. Яремчук. – Режим доступу: <http://forum.onu.edu.ua/index.php?topic=5057.0;wap2>. – Назва з екрану. – Дата звернення: 03.02.2015.
13. Ушакин С. “Нам этой болью душать”? [Текст] / Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин. – М. : Новое литературное обозрение, 2009. – С. 5–41.
14. Calasanti T. Ageism, Gravity, and Gender: Experiences of Aging Bodies / Generations. – Vol. 29, No. 3. – American Society of Aging, 2005. – P. 8–12.
15. Featherstone M., Hepworth M. Images of ageing [Text] / Ageing in society: an introduction to social gerontology / Ed. by John Bond and Peter Coleman. – L. : Sage Publications, 1990. – 332 p.
16. Hepworth M. Stories of Ageing [Text] / М. Hepworth. – Buckingham : Open UP, 2000. – 143 p.
17. Murray T. Drama Trauma: Specters of Race and Sexuality in Performance, Video, and Art [Text] / Т. Murray. – L. and N.Y.: Routledge, 1997. – 305 p.
18. S. R. How To Be Invisible [Електронний ресурс] / – Режим доступу: [https://www.academia.edu/10170382/How\\_to\\_be\\_invisible](https://www.academia.edu/10170382/How_to_be_invisible). – Назва з екрану. – Дата звернення: 31.03.2015.
19. Thorne J. V. The exact center of the universe [Text] / Women playwrights : the best plays of 1999. – Ed. by Marisa Smith / Joan Vail Thorne. – Hanover : A Smith and Kraus Book, 2001. – P. 65–112.
20. Woodward K. Late theory, late style: loss and renewal in Freud and Barthes / Kathleen Woodward // Aging & gender in literature: studies in creativity. – Ed. by Anne Wyatt-Brown and Janice Rossen. – Charlottesville : University of Virginia Press, 1993. – P. 82–101.

**У ПОШУКАХ ДУХОВНОГО ПРИТУЛКУ:  
ЕЗОТЕРИЧНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО МИСЛЕННЯ  
ГАЛИНИ ПАГУТЯК  
(на матеріалі романів “Писар Східних Воріт Притулку”  
та “Писар Західних Воріт Притулку”)**

*Оксана ГОЛЬНИК*

Кіровоградський державний педагогічний університет  
імені Володимира Винниченка

У статті розглядаються естетичні форми вираження езотеричності як властивості художнього мислення Галини Пагутяк. З’ясовано, що у просторі своїх текстів письменниця реалізується як езотерична особистість: їй властивий візіонерський тип творчості, інтуїтивно-чуттєве переживання дійсності, віра в іншу реальність, оперування символічними кодами. Езотеричність її художнього мислення виявляється у зосередженні на позарациональних чинниках людського існування (територія душі та духу, метафізичний простір, концептуалізований в образі Притулку), використанні авторської символічної мови-коду, притчового наративу як засобу повідомлення аксіології Притулку і духовних прозрінь (досвіду) Писарів. Письменниця створила ризому Притулку, втіливши ідею мінливості душі, відтворивши процес “упізнання” людиною своєї духовної суті. Композиційним стержнем романів є духовна подорож героїв твору Антона і Якова, які символізують і буття. Їхні прозріння створюють “колообіг” буття людської душі: виснажена ворожістю світу, вона усамітнюється в Притулку у пошуді всесвітньої гармонії.

**Ключові слова:** постхристиянська культура, травма, езотеричність, езотерична особистість, візіонерство, символи, ризома, притчовий наратив, внутрішня людина.

В статье рассматриваются эстетические формы выражения эзотеричности как свойства художественного мышления Галины Пагутяк. В текстах писательница реализуется как эзотерическая личность: ей присущ визионерский тип творчества, интуитивно-чувственное переживание действительности, вера в другую реальность, владение символическими кодами. Эзотеричность ее художественного мышления проявляется в сосредоточенности на внерациональные факторах человеческого существования (территория души и духа, метафизическое пространство, концептуализированное в образе Убежища), использовании авторского символического языка-кода, притчового нарратива как средства сообщения аксиологии Убежища и духовных прозрений (опыта) Писарей. Писательница создала ризому Убежища, воплотив идею изменчивости души, ее потенциала, воссоздав процесс “узнавание” человеком своей духовной сути. Композиционным стержнем романов является духовное путешествие героїв Антона и Якова символизирующих и бытия. Их прозрения создают “круг” бытия человеческой души: будучи истощенной враждебностью мира, она уединяется в Приюте, в поиске всемирной гармонии.

**Ключевые слова:** постхристианская культура, травма, эзотеричность, эзотерическая личность, визионерство, символы, ризома, притчевой нарратив, внутренний человек.

This article is concerned with the aesthetic forms of expression of the esoteric as a property of Galina Pahutyak’s artistic vision. The writer realizes herself as an esoteric personality in her texts: she has a peculiar type of visionary creativity, intuitive sensual cognition of reality, faith in a different reality, symbolic operation codes. Esoterism



of her artistic thinking manifests itself in her concentration on extrarational factors of human existence (the territory of soul and spirit, metaphysical space implemented in the image of Shelter), in the author's symbolic language code, narrative parables as a means of transmitting Shelter's axiology and Scriveners' spiritual discoveries. The writer has created a rhizome of Shelter embodying the idea of variability of the soul, its potential, and reproducing the process of a person's "identifying" his/her spiritual essence. The compositional pivot of the novels are the spiritual journeys undertaken by the Scriveners of Eastern and Western Gates (Anton and James symbolizing A and of being). Their revelations shape the "circle" of a human soul's: she cloisters in the Shelter emaciated by the hostility of the world, and after replenishment she gropes for emucation with other souls – it is the law of harmony, the basis of the world.

**Key words:** post-Christian culture, injury, esoterism, esoteric personality, visionary, symbols, rhizome, parable narrative, an internal man.

Проблема взаємозв'язку літератури й езотеричних вчень не нова. Історія красного письменства має безліч прикладів активізації езотеризму як специфічної властивості художнього мислення. Варто згадати хоча б містико-езотеричні художні практики поетів срібного віку, французьких парнасців, творчість символістів, пошуки української лірико-химерної прози та магічного реалізму тощо. Історики літератури серед експліцитних чинників активізації такої взаємодії виділяють кризовий стан культури, деконструкцію панівної світоглядної системи. Звернення митців до езотеричних ідей, а то й конструювання власних езотеричних вчень – це спроба психологічного подолання культурної травми, яку переживає людина у період кризи, створення ілюзії іншої системи, котра дасть відповіді на вічні питання буття, змодельовану систему цінностей, цілей і мотивацій діяльності особистості.

Сучасний письменницький світ переживає подібний сплеск езотеричності у літературі (П.Коельо, Ден Браун, С.Воробйов, В.Пелевін, В.Рафеєнко, М.Єлізаров, В.Сорокін, Н.Антарова, В.Мегре, В.Єшкілев, В.Даниленко, О.Сич, Галина Пагутяк та ін.) як реакцію на травматичні події постмодерної доби, у пошуках нової системи духовних координат в умовах тотальної самотності людини у постіндустріальному суспільстві.

Філософи, соціологи, культурологи, релігієзнавці розглядають сучасність як кризову фазу розвитку суспільства. С.Неретіна, аналізуючи сучасну культуру, констатує її умирання, оскільки моральний та етичний план, що переважно ґрунтувався на релігійній християнській традиції, перестав діяти. У цей час постхристиянської культури, на думку дослідниці,

пізнання стає “гностичним” [5, с. 226]. Дегуманізація сучасного світу, раціоналізація та технологізація стали причинами кризи, деформації і мутації духовності. Релятивізація цінностей, вихолощення моралі, дискредитація віри і церкви – причини сучасної антропологічної кризи. Людина опинилася сам на сам із зруйнованою системою духовних і моральних координат, травмована руйнуванням своєї моделі світу. Це зумовило посилення її тривожності, зростанням стресовості, що призвело до включення механізмів психологічного захисту, першу лінію серед яких посідає архетипне знання. Р.Грановська зауважує, що *“в екстремальних умовах в Моделі Світу ієрархія цінностей може зруйнуватися, можуть зринути давні уявлення, що трансформуватимуть поведінку людини. Після сильного потрясіння людина схиляється більше до давніх уявлень, які дозволяють пережити і сприймати їх як диво”* [3, с. 85].

Однією із форм втілення цих давніх уявлень є езотеризм, що досить швидко стає світоглядною посистемою сучасної людини. Езотеричність / езотеризм – це *“форма думки”* (А.Февр) або філософсько-релігійна система уявлень про світ і людину, що націлена на їхнє вдосконалення і гармонізацію. Езотеризм передбачає осмислення духовного виміру буття. С. Русаков зазначає, що сьогодні езотеризм є специфічним напрямком філософського осмислення світу і людини в ньому [12]. Езотеричність як форма мислення зосереджується на медитативно-інтуїтивних способах осягнення внутрішньої психічної і зовнішньої реальності. Основними характеристиками цього способу мислення є інтуїтивно-містичне ставлення до світу, впевненість в існуванні істинного світу і реальності та можливість окремих людей увійти до цього істинного, ідеального простору. Такий *інтуїтивно-чуттєвий спосіб* пізнання дійсності має *символіко-метафоричний характер*, що пов’язує його з естетичним сприйняттям. Семантичні структури езотеричних текстів становлять специфічну символічну мову, завдяки якій реалізується певний світопис і конструється відповідний світ, де зароджуються нові принципи життя, формуються нові смисли людського буття, його нові цілі.

Варто зауважити, що ці ознаки зближують езотеризм із естетичним, художнім мисленням. Звернімо увагу, що частина містико-езотеричних ідей (Г.Сковорода, К.Кастанеда, Д.Андреев, Р.Штейн, Г.Гурджієв та ін.) виражена у естетичних, художніх формах. Така взаємодія та проникнення езотеричного й естетичного зумовлена орієнтованістю цих текстів

на духовний вимір буття [10]. Окрім того, езотеризм і художню практику об'єднує візіонерський тип творчості, подібність механізмів освоєння буття: *“Платон, розмірковуючи про природу поезії, згадає народне уявлення про те, що поетам у процесі творення властива несамовитість, тому що в них вселяються музи. Коли читаєш езотерика, здається, що в нього теж щось вселяється, і приходить думка про схожість переживань у мистецтві, стану безумства в езотеричному світі”* [10].

Як властивість художнього мислення, езотеричність має свої естетичні індикатори. По-перше, вона детермінує специфічний ракурс осягнення світу – пізнання позараціональних вимірів людського буття, зосередженість письменника на “території” духу і душі. По-друге, примушує митця пізнавати і моделювати у художньому просторі закони і принципи метафізичного виміру буття, створювати метафізичну реальність. По-третє, автор разом із реципієнтом пізнає цей світ через мову символів, особливий код. По-четверте, процес відкриття істини, віднайдення іншої системи цінностей, іншої моделі поведінки, реалізується через притчовий наратив. Езотеризм передбачає концептуалізацію філософських пошуків автора, створення певного вчення, де сформульована система дій, морально-етичні орієнтири для досягнення зовнішньої (планетарної) чи внутрішньої (екзистенціальної) гармонії.

Езотеризм як властивість художнього мислення у сучасному літературному полі має розмаїті форми реалізації від елементарного популяризаторства відомих вчень, звернення до таємних знань у створенні конспірологічних теорій буття сучасної людини, до створення такого естетичного символічного поля, де реалізується духовний досвід самого письменника.

Остання тенденція реалізації езотеричності у художньому тексті представлена у творчості Галини Пагутяк. Її багатий доробок уже традиційно літературознавці визначають як фентезі (містичне фентезі), проте, на наш погляд, її твори варто розглядати в контексті модифікації жанру інтелектуальної (філософської) прози, зокрема як містико-езотеричні романи. Характеризуючи особливості художнього світу та стилю Галини Пагутяк, Я.Голобородько наголошує на її *“ірраціональному текстомисленні”* [2, с. 117]. Її проза переважно герметична, зіткана із інтуїтивно впізнаваних ірраціональних сутностей. Ця специфіка її письма зумовлена специфічним предметом осмислення – духовними вимірами буття людини, пошуком нової етичної системи, детермінованої ними.

Галина Пагутяк діє у межах умовного світу – ірраціонального, позареального, утопічного. Генеза цього простору, безсумнівно, в авторській концепції буття, яка в своїй суті є езотеричною. Низка романів письменниці, її есеїстичні роздуми, авторський блог формують уявлення про неї як про езотеричну особистість. В.Розин, описуючи цей тип, зауважував, що для неї *характерне критичне ставлення до основних цінностей сучасної культури, відкидання її загалом та віра в існування інших (духовних) реальностей*, а також *індивідуальний план реалізації власного життя як шляху, що веде в езотеричну реальність* [10].

В есе “Рукави, вологі від роси” письменниця подає особисте бачення кризи сучасної культури, драмою якої є відчуженість людей, а пусковим механізмом цього процесу стала втрата чуттєвості і чутливості, а як наслідок, – тотальна самотність людини: *“Досвід самотності вчить не довіряти. Замикаєшся в мушлі, зроблений із твоїх поразок, зате всередині там тихо і тепло. Уся наша посивіла цивілізація заховалася в такій мушлі, створивши віртуальний світ високих технологій. Сталося те, що мало статися, – втрата чутливості поза межами мушлі. ... Бог більше не люблячий Отець, а Бос, який може за чемну поведінку винагородити матеріальними благами. Духовні потреби людини залишаються десь у підсвідомому. Вони ніколи не зникають. Німий крик спраглої душі зависає у пронизливому синьому небі”* [6, с.90]. У передмові до цитованої книги авторка вказує на орієнтири виходу із цієї кризи, що становить, фактично, концептуалізацію езотеричної стратегії її письма: *“Неспроможні дати собі раду з агресивністю буття, ми починаємо вслухатися в себе, шукати порятунку в підсвідомості, яка сповнена архаїчними символами. Початок кривавого ХХ століття фіксує зацікавленість містиком і психоаналізом, як спосіб отримати шанс пережити майбутні лихоліття. Завжди існує невідома сила, здатна прийти нам на порятунок. Зараз ми переживаємо щось схоже. ... ми фокусуємо увагу на проблемі, що існувала від початку світу: як подолати суперечність між божественними (космічними?) законами і людськими, що суперечать самій сутності й призначенню людини”* [6, с. 15].

Пошук відповідей на ці питання, нового морально-етичного ідеалу і шляху до нього представлені письменницею зокрема у діалогії “Писар Східних Воріт Притулку” і “Писар Західних Воріт Притулку”.

Задум і концепція цих творів є наслідком візіонерства Галини Пагутяк – це результат містичного переживання і метафізично отриманого досвіду.

З такого осяяння, за Д.Андреевим [1, с. 72], розпочинається шлях особистості до пізнання духовного виміру буття і формування езотеричної концепції. Галина Пагутяк описує цей факт так: *“Я часто розповідаю, як одного разу мала **напівсонне видіння**. Я йшла пустелею по білому піску і раптом почула голос: ПИСАР СХІДНИХ ВОРІТ ПРИТУЛКУ. Відразу переді мною **виник** невисокий мур з побіленої цегли і золоті ворота. Спершу вони були гладенькі, але потім **я створила** клямку. Відчинила двері і побачила нічний сад, в глибині якого стояли будинки і в них світилося. **Я подумала: прийду туди завтра вранці й зачинила двері. Я хотіла, щоб існувало абсолютно безпечне місце, де могли б сховатись і жити гідно людини, яким справді нікуди подітись. Діти, вбивці, каліки, сироти, неприкаяні – усі, з ким доля обійшлася дуже жорстоко. Я створила це місце, написавши не просто книгу, а **магічну книгу**. На жаль, того ніхто не зрозумів, а ті, для кого я писала книгу, її просто не прочитають. Можливо, я помиляюсь, і якимось чином **звітка про Притулок уже поширилась, і вони туди потрапили...**”*** [9]. У цьому дописі фактично розкритий механізм набуття езотеричного досвіду і становлення езотеричної особистості авторки: з переживання психологічної травми від усвідомлення недосконалості соціуму народжується бажання дати захист безпритульним членам суспільства, що перебувають у ситуації вимушеної психологічної дискримінації. Це стимулювало її художній інстинкт (підсвідоме), котрий підказав ідею Притулку, а художня свідомість перетворила його на реальність (цей образ став матеріально чуттєвий для письменниці, вона змогла ним керувати, жити у ньому). В.Розін зауважує, що езотеричний світ для езотеричної особистості є реальністю, вона переходить у нього і одночасно творить його [10]. Так і для Галини Пагутяк Притулок – стає зоною її психологічного і душевного комфорту. Проте це не простір, де авторка ховається від жорстокого світу, вона прагне пізнати його аксіологію, правила і закони буття в ньому, зрештою – пізнати його природу. Її цікавлять не стільки характери героїв, які є своєрідними символами і метафорами станів, поривань, прагнень людської душі, скільки стосунки між ними, їхній шлях до саморозкриття і самопізнання (чи то *“самовпізнання”*, за Галиною Пагутяк). Зауважимо, езотеричне *“Я”* письменниці живе і живиться подіями цього світу, вони переживаються нею як етапи набуття духовного досвіду.

Тож насамперед, що таке Притулок? Авторка застерігає читача від культурного шаблону, наголошуючи: *“Притулок – не є Бог”*. Бог усіх

любить і захищає, але її герої – інші: вони потребують захисту душі, програми загартування, набуття нового духовного досвіду, який дозволить їм пройти крізь Західні Ворота. У Притулок потрапляють ті, хто нічого не міг ні відняти, ні додати *тому* (соціальному) *світові*. Це місце має сприяти тому, аби сформувати в них такі якості душі, чуття і духовний досвід, що дозволить їм, повернувшись у світ, реалізувати інший тип співжиття – гармонію душ – і згодом досягти особистої гармонії із Вищим Розумом, Абсолютом через вивільнення душі у смерті.

Притулок – це загадкове місце, воно відкривається не кожному, а лише тим, для кого можливості захисту у *тому* світі вичерпані. Тож це простір поза соціальними і культурними формами існування людини. Письменниця визначає його як оселю душі, яка відповідає її росту. Вона у кожного своя залежно від потенціалу душі. Незважаючи на те, що він має свою топографію (Східні і Західні Ворота, Місто Самотнього Короля/Містечко, Притулочок), проте не сприймається як просторово визначене місце. Немає тут і часу: хронологія існування Притулку вимірюється порами року, які асоціюються у авторки із певними станами людської душі (більш детально про езотеричну семантику природного циклу як індикаторів духовного буття світу і людини йдеться в есе “Рукави, вологі від роси”).

Таким чином, Притулок – це не місце, а *процес* трансформації людської душі, вивільнення її потенціалу, *процес* досягнення людиною гармонії зі світом: “*Взаємодіючи з Притулком, ви змінюєте його, а він – вас. Це закон Всесвіту*” [8, с.24]. Розкривається цей закон і в розмові Лі із Симеоном: “*Учень вчиться у вчителя, а вчитель в учня, і між ними панує злагода*” [7, с. 130]. Якщо цей закон не сповнюється, тоді між світом (у випадку Симеона – озером) і людиною немає гармонії.

Цей закон буття стає духовним набутком Писаря Східних Воріт: “*Людина залежна від інших людей, тому вбила собі в голову, що залежить так само від сонця, і від снігу, і від дощу. Як же можна бути залежним від того, чією частиною і цілим є ти?*” [8, с. 94]. Осягнення цього закону має стати основою моделювання нових за своєю якістю міжлюдських стосунків, в основі яких не взаємодія, а гармонія душ, коли Інший стає частиною тебе, а ти – його.

Єдиного семантичного центру, який би підказав код розуміння символіки Притулку, у творі немає. Письменниці вдається створити образ “живої”, мінливої, імпліцитної сутності, яка трансформується відповідно до стану людської душі. Поетикально це реалізується у *ризомі* Притулку

як багатогранному самовираженні душі і духовному досвіді героїв, їхніх можливостях і потребах, шляхах просвітлення, які вони обирають. Однією із семантичних структур вираження сутності Притулку є “*історії людей, тобто історії злочинів проти них*” [7, с. 26], поданих у творі у формі притч. Це й історія вбивці Джона Сміта, якого до Притулку привело прагнення покаяння, розповідь про трагічне кохання Ізидора, історія ченця, котрий шукав притулок для книги про злочини проти людей, Марфи, яка втратила смисл життя із втратою синів; історія сирітки Христинки, хворої на СНІД; лікаря, що продав душу дияволу за необмежену свободу, коваля Йосифа, котрий утратив усю родину у вирі війни, історія жінки, мрії якої з’їли будні, історії старих і німецьких, які стали тягарем для *того* світу. Усіх їх об’єднує спільне почуття тотальної самотності і зайвості.

У Притулку вони шукають співчуття, спокою, сили, мудрості, концептуалізація яких становить ще одне смислове коло цього образу. Символіко-метафоричними втіленнями цих ідей є герої-старожили, які зустрічають новоприбулих і асоціюються із Притулком. Одразу зауважимо, що вони є лише іманентними втіленнями певних архетипів: Бібліотекар Лі – Мудрець і Наставник, Старий – Батько і Суддя, Лікар – Авантюрист-Шукач, Писар – Сторож міжсвіття, перевізник Харон. Їхнім дзеркальними двійниками у книзі “Писар Західних Воріт Притулку” є Тлумач снів, Симеон і Сава. При цьому авторка наголошує, що кожен із них має свою долю і свій шлях, одні йдуть, інші – приходять. Вони так само, як і прибульці, живуть і діють відповідно до ритмів своєї душі: Писарі приходять і йдуть, залишає притулок Марфа і лікар, готується до подорожі Старий. Тож їхня архетипність – це втілені бажання прибульців, а їхня мінливість зумовлюватиме й варіативність образів.

Архетипне значення має й *Бібліотека* Притулку. Письменниця визначає її як *третій світ* – це територія істини, простір чистого духу, сакрального знання. Це сфера, яка увібрала у себе увесь Всесвіт [4, с. 364–367]. Книгозбірня відчуває духовну потребу людини і вгамовує цю спрагу відповідним текстом. Уведення такого концепту до художнього світу робить цілісною філософську систему Галини Пагутяк. Структура її концепції світу – це своєрідно трансформована ідея Г.Сковороди про мікросвіт (Я), макросвіт (Універсум) і символічний світ Біблії. Проте у її світі ключовим у пізнанні законів світу є Притулок – багатогранна душа людини, проникнення у природу якої відкриває духовну суть буття (Всесвіту), багатоманіття законів якого закарбовано у магічних книгах Бібліотеки.

Таким чином, концепція Притулку – це авторське езотеричне вчення про відкриття “внутрішньої людини” (Шпри Аурбіндо) – духовного потенціалу людини. Його центральною ідеєю є концепція шляху досягнення цього стану, завдяки набуттю метафізичного досвіду. Принцип дзеркала та подорож душі (мандри Писарів – літературних alter-ego авторки) є композиційним стрижнем творів, що забезпечує стрункність і цілісність оповіді.

Антон і Яків – початок і кінець подорожі до свого духовного “Я”, до розуміння законів духовного буття Всесвіту. Обидва незвичайні мешканці Притулку, їхній шлях до нього був унікальним: Писар Східних Воріт не мав досвіду страждання і самотності, адже з’явився на світ уже в Притулку від мертвої матері, Писар Західних Воріт не долав традиційний шлях зі сходу на захід. Він прийшов із того світу до Притулку через Західні ворота. Мав досвід травми – зневіри і розчарування у моральних ідеалах і цінностях того світу: приклад лицемірства батьків, котрі, дотримуючись формалізованих етичних законів і принципів, відмовилися від власного блудного сина, будучи вірянами, зрадили Богу заповідь любити і прощати, бути милосердними, приклад діда, який позиціонував себе як “*майстра власного життя*”, але досяг тільки холодного відчуження від тих, хто його щиро любив і тих, хто його потребував. Жоден із цих життєвих шляхів не задовольняв духовної потреби Якова. Шукаючи брата на “*смітнику Господа нашого*” – символічному Звалищі суспільства, він навчився любити і служити його мешканцям. І так, непомітно для себе, потрапив до Західних Воріт Притулку.

Кожен із Писарів розгадує таємницю Притулку: Антон пізнає його сутність, а Яків – причини й умови повернення мешканців до того світу. Таким чином, їхній досвід є двома складовими езотеричного вчення Галини Пагутяк: розкриття суті і потенціалу власної душі, що є джерелом буття, пізнання законів Всесвіту як гармонії душ. Писар Східних Воріт – юнак, позбавлений травматичного досвіду, пов’язаного з тим світом, тому уявляє його “пеклом”, де “*вкупі страждають незліченні юрмиська людей*”, адже “*перепускає чужий біль, який йому не належить через себе*” [8, с. 8]. Бібліотекар і філософ Лі намагається розкрити йому істину: світ – це душа людини, якою вона є, таким є й буття навколо людини. Наше сприймання дійсності – це впізнавання себе у ньому через радості і страждання, гнів і любов...Лі демонструє нехитрі фокуси із щигликом, камінчиками,



що перетворюються на золотих рибок, виспівує на флейті сон, зачаровує казками, які дає Антонові з Бібліотеки. Проте ці візії багатобарвності світу, твореного людиною із просвітленим духом, недоступні Писареві Східних Воріт, бо не є результатом досвіду його душі. Авторка зауважує, що до такого прозріння особистість має підійти самостійно, бути внутрішньо готовою до цього.

Шлях духовного просвітлення Антона починається із внутрішнього конфлікту. До Притулку приходять маленька дівчинка-сирітка Христинка, хвора на СНІД. Це місце стає останнім і єдиним прихистком для неї. Узявши її за руку, Писар відчув безмежну довіру цієї дитини до нього і її надії на те, що вона зустріла людина, котра її захистить. У миттєвому видінні, що болем пронизав душу, Антон побачив безмежну самотність і безпомічність дівчинки, пережив її як власну. Проте вперше він не зміг виконати вповні свої обов'язки: діти, які потрапляли до цього місця мали перебувати у Притулочку, куди й відправили малу. Інтуїтивно Писар переживає невідповідність свого "Я", потенціалу своєї душі тій службі, яку він виконує, він не відчуває себе частиною Притулку, переростає його межі. Це відчуття приходиться йому у сні-видінні, яке схвильовує його і формує відчуття необхідності духовної еволюції через пізнання *того* світу: *"...Але невдовзі він зрозумів, що йде. Це було важко, з ноги текла кров, а ті сліди, що він залишив їх на піску, були криком болю. Попереду в різкому, гарячому сонячному світлі коливалися білі стіни й двері. Він намагався не випускати з поля зору тих дверей, щоб вони не зникли, бо це був сон, а снах образи змінюються блискавично. Антон наблизився до дверей і побачив, що вони із золота. Мусив напружити усю силу волі, щоб зрозуміти, як їх відчинити. Спочатку двері були лише гладеньким прямокутником, глибоко зануреним у товсту стіну. Він вирізьбив ромб посеред дверей, завіси, схожі на ті, що бачив у кожних дверях, замок. Але цього було не досить, щоб їх відчинити, і Антон створив ще клямку, зручно вигнуту для руки. Вона піддалася, коли Антон натиснув на неї. ... відчинив двері й побачив перед собою нічний сад, за яким виступали гостроверхі дахи будинків..."* [8, с. 70].

Образ-символ *золотих воріт* багатовимірний. У контексті езотеричних міркувань письменниці цей образ межі людської екзистенції і Абсолюту – образ духовного переходу через смерть. Цей образ з'являється і як фінал духовних мандрів і Писаря Західних Воріт, що розпочалися із його нерозуміння бажання деяких мешканців Притулку залишити його, перейти у той світ. На відміну від Антона, Яків мав власний травматичний досвід

про *той* світ, тому й опирався до останнього бажанням пожилецьків покинути затишну обитель. Поштовхом до його мандрів углиб Притулку стає таємничча одержимість Ізидора, Марфи і Христинки залишити прихисток. Дивним і страхітливим йому видавалося сама думка про повернення у той світ старенької, дитинки і навіженого хлопця, котрі навряд чи змогли б дати собі раду.

Так, обидва Писарі розпочинають свій шлях всередину Притулку, шукаючи кожен своїх відповідей. Їхній шлях супроводжує снігопад, а у фіналі подорожі – вогнище. Вони є символічними втіленнями стрижневих у світоглядно-філософської системі Галини Пагутяк концептів. *Білий сніг* – це індикатор чуттєвості душі на “забруднення” – моральні, етичні переступи, нереальність людської душі. Сніг – це образ первісної невинності, символ циклічності буття людини, коли зі смерті тіла народжується життя душі, а душі поступається місцем духові. *Вогонь* – це готовність віддавати частину своєї душі людям.

Дійшовши до містечка, Антон потрапляє у коло акторів і учасників містерії Зими, які зібралися біля вогнища. Саме вони відкривають хлопцеві закон буття – балансування людини між профанним і сакральним, тваринним і божественним, що втілене у нерозривному колі страждань – законі карми, шанс подолати який дає Притулок: “...не варто шукати віддзеркалення чи то в небі, чи на землі, бо ми належимо їм однаковою мірою. Важливо те, що в нас всередині: зима, літо, весна чи осінь. Ми будемо переживати це знову і знову, доки не пробачимо світові, який загнав нас на окраїну страждань. Це – коло...” [8, с.94]. Збирання навколо вогню стало своєрідним *ритуальним актом* символічної близькості людей.

Ерзацем вогню, під час відвідання Яковом Міста Старого Короля, став феєрверк, що символізував звільнення людей від болю і пристрастей, розривання кармічного кола: “Усі ці люди – мешканці Притулку, і вони не такі, як люди з того світу. Вони звели з ним всі рахунки, а світ – з ними” [7, с. 104].

Дзеркальність шляхів Писарів вказує на те, що вони є ланками одного процесу – духовного просвітлення. Антон шукає себе, внутрішньої свободи і способів подолання екзистенційного відчаю, а Яків – смирення і надії, пізнання вищого закону буття. Шлях до зрілості душі Писар Східних Воріт завершує спогляданням і пізнанням смерті, обтяженої самотністю (смерть матері Христинки), у контрасті до якої згадується смерть його матері. Він відкриває для себе сутність людського буття, що нівелює покинутість і беззахисність людини: “Притулок – це Я”.

Мандри Писаря Західних Воріт починаються з того, що й Антонові – із відчуття своєї іншості: *“Яків усвідомлював себе інакше. Він не пройшов усього шляху від Східних Воріт, не міг розчинитися в цьому місті”* [7, с. 94]. Тож подорожуючи Притулком, Яків прагне зрозуміти, чому мешканці воліють залишати це місце, йдучи на смерть у *тому* світі, адже сам мав травматичний досвід втрати близької людини. Тому він по-своєму розуміє призначення Західних Воріт і свій обов’язок. Для нього це останній бастион між людиною і кінецьністю її існування, а він – останній захисник життя. Подорож змінює ці уявлення. Оповіді-притчі про долі мешканців Притулку відкривають Якову оманливість його суджень, значною мірою підкріплених особистими переживаннями втрати брата. Так, Писар Західних Воріт усвідомлює, що перетворив Притулок із прихистку у в’язницю, обмеживши, через власний страх, свободу вибору його мешканців. Друге, що зрозумів Яків, це причини, через які люди залишають обитель. Старі (Лавро, Філемон і Бавкіда) прагнуть спокою душі, що хочуть знайти у смерті, когось вела одержимість і сумніння (Ізидор і Марфа), а хтось йшов через те, що Притулок уже не *“вміщував великої душі”*. Тож залишали це місце ті, чия душа готова була до єднання із Всесвітом, хто шукав духовної гармонії з ним.

Подорож Писаря Західних Воріт – це пізнання душею вічних законів буття і прийняття їх. Нове розуміння смерті як звільнення душі примирює Якова із його особистою трагедією, а ірраціональне, інтуїтивне відчуття і переживання смерті нагадує йому про вічність законів, для яких початок і кінець існування є лише колом, яким проходить кожна людина, прагнучи подолати карму. Через це змінюється і ставлення Якова до *того* світу. Шестипалий прибулець своєю розповіддю руйнує уявлення Писаря про ворожість і антигуманну природу *того* світу. Каліка відмовився від притулку, куди манили його золоті ворота, бо *“не хотів розлучатися зі своєю душею, пускати її туди. А ну ж, вона не зможе з іншими душами, і її там битимуть? Нехай краще побуде в моєму тілі. Я її не скривджу”* [7, с. 135]. Тож приходиться розуміння, що трагедія людини – це дискримінація власної душі, людина – це джерело трагедій світу. Проте постійне перебування у Притулку – у власного “Я” – призводить до втрати чутливості. Тому-то для еволюції душі потрібне спілкування із душами інших, потрібне страждання як фактор здобуття духовного досвіду. Таким є закон гармонії Всесвіту: *“Справжній притулок, – означає Галина Пагутяк, – не місце втечі, а місце, де заново вчишся жити у злагоді з істотами, які всередині тебе і довкола тебе. Ніхто не завдасть кривди собі”* [6, с. 115].

Тож, дилогія Галини Пагутяк про Писарів Східних і Західних Воріт – це утопія. Особливістю побудови цього художнього простору є його езотеричність. Письменниця створює індивідуально авторський умовний світ, який репрезентує її філософську концепцію – результат інтуїтивно пережитого духовного досвіду – через концептуалізовані символи та через притчовий наратив. Свою теорію гармонізації стосунків людини зі світом вона репрезентує завдяки стрижневому для обох романів композиційному прийому духовної подорожі Писарів до суті свого “Я”, пізнання ними природи власної душі, усвідомлення “кола” страждання як джерела її еволюції, а смерті як етапного духовного досвіду.

### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Андреев Д. Роза мира / Даниил Андреев. – М., 1998. – 608 с.
2. Голобородько Я. Елізіум. Інкорпорація стратогом. – Харків: Фоліо, 2009. – 187 с. – (Сафари).
3. Грановская Р.М. Психологическая защита / Римма Грановская. – СПб: Речь, 2010. – 476 с.
4. Набитович І. Універсум Sacrum’у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму) / Ігор Набитович. – Дрогобич – Люблин, 2008. – 598 с.
5. Неретина С. Точки на зрени / С. Неретина. – СПб, 2005. – 360 с.
6. Пагутяк Г. Мій близький і далекий Схід / Галина Пагутяк. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2009. – 136 с.
7. Пагутяк Г. Писар Західних Воріт Притулку / Галина Пагутяк. – Львів: “Піраміда”, 2011. – С.5-135
8. Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку / Галина Пагутяк. – Львів: “Піраміда”, 2011. – С.5-137
9. Писар Східних Воріт Притулку. – Лютий. – 18. – 2013 // [Електронний ресурс] – Режим доступу : [pahutyak.com](http://pahutyak.com).
10. Розин В. Эзотеризм как форма индивидуальной и социальной жизни // Мышление и творчество / Вадим Розин // [Електронний ресурс] – Режим доступу: [gtmarket.ru/laboratory/basis/6463/6468](http://gtmarket.ru/laboratory/basis/6463/6468)
11. Розин В. Эзотерический мир. Семантика сакрального текста / Вадим Розин. – М.: Едиториал, 2002. – 125 с.
12. Русаков С. Эзотерична складова у новій світоглядній парадигмі / Сергій Русаков // [Електронний ресурс] – Режим доступу: [arpr.in.ua/publikatsiji/25-ezoterychna-skladova-u-noviy-svitohlyadnyy-paradyhmi](http://arpr.in.ua/publikatsiji/25-ezoterychna-skladova-u-noviy-svitohlyadnyy-paradyhmi)

## ТРАНСАТЛАНТИЧНІСТЬ І ВЕРСИФІКАЦІЯ ІСТОРІЇ В ПОЕЗІЇ ЕЗРИ ПАУНДА

*Олександр ГОН*

Інститут міжнародних відносин

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Модуси художнього пізнання буття у творчості Паунда ґрунтуються на концепті версифікації історії, внутрішня цілісність якої узалежнена від асоціативних, текстуальних зв'язків у межах синкретичного трансатлантичного поетичного квесту. Він окреслює історично змінювані коди художньої репрезентації, які віддзеркалюють конкретну культурно-історичну епоху, створюють модерний тип художньої свідомості, заснований на діалозі твору з традицією. Трансатлантичний вимір архітектоники “Кантос” аналізується крізь призму теорій російського формалізму, Вольфганга Ізера та Нортропа Фрая. Продемонстровано дотичність поезики Паунда до творчості Л. Фейхтвангера та жанру роману виховання (Дж. Селінджер і Г. Грасс).

**Ключові слова:** Паунд, Селінджер, Грасс, Фейхтвангер, жанр, рецептивна естетика, епос, версифікація історії.

Модусы художественного осмысления бытия в творчестве Паунда основываются на концепте версификации истории, внутренняя целостность которой зависит от ассоциативных, текстуальных связей в пределах синкретического трансатлантического поэтического квеста. Он определяет исторически изменчивые коды художественной репрезентации, которые отражают конкретную культурно-историческую эпоху, создают современный тип художественного сознания, основанной на диалоге произведения с традицией. Трансатлантические измерение архитектуры “Кантос” анализируется сквозь призму теорий русского формализма, Вольфганга Изера и Нортропа Фрая. Продемонстрировано причастность поэтики Паунда к творчеству Л. Фейхтвангера и жанру романа воспитания (Дж. Д. Сэлинджер и Г. Грасс).

**Ключевые слова:** Паунд, Сэлинджер, Грасс, Фейхтвангер, жанр, рецептивная эстетика, эпос, версификация истории.

The modes of artistic reading of the human condition in the work of Ezra Pound are based on the concept of verification of history, the internal integrity of which depends on the associative, textual links within the syncretic transatlantic poetic quest. It defines historically conditioned codes of artistic representation that reflect specific cultural and historical periods, and create a modern type of artistic consciousness based on the dialogue between the artistic work and tradition. Transatlantic dimension in

the structure of *Cantos* is analyzed through the prism of theories of Russian formalism, Wolfgang Iser and Northrop Frye. Pound's poetics demonstrates its affinity to the work of L. Feuchtwanger and the genre of Bildungsroman (J. D. Salinger and G. Grass).

**Key words:** Pound, Salinger, Grass, Feuchtwanger, genre, receptive aesthetics, epic, versification of history.

Модерний епос Паунда “Пісні” можна прочитати як спробу “версифікації” історії. Специфічне літературне “першоджерело” (Urquell) поряд з біографіями письменників, побутовими подробицями тощо набуває самоцінну естетичну вагу, асоціативно зближається з традицією європейського епосу. Гетерогенна, поліфонічна та різножанрова образність “Пісень” поглиблює “інтернаціональну” тему Генрі Джеймса, в якій Паунд вбачав “хрестовий похід” проти зашореності, “хуторянства” і духовної обмеженості, об’єднаних в культурологічній таксономії поета поняттям “провінціалізму”.

В оповіданні Ліона Фейхтвангера “Одіссеї і свині, або Про незручність цивілізації” (Odysseus und die Schweine: Oder Das Unbehagen an der Kultur, 1949 р.), автор переосмислює епізод з Гомерової “Одісеї” про перетворення чаклункою Цирцеєю супутників Улісса на свиней. У викладі німецького письменника, який веде наратив від імені Одіссея, його товариші зовсім не ждали відновити людську подобу та повернутися на батьківщину, де їх чекали нові війни та страждання. У повісті також звучить оригінальний історіографічний мотив. Коли Одісей гостює у Алкіноя, цар мореплавів-феакіян настійливо розпитує героя про кількість женихів Пенелопи, яких той убив. Попри загальноприйнятту версію, що їх було три сотні, Одісей розповідає, що насправді кількість залицяльників була істотно меншою – сто вісімнадцять. Демодок, придворний співець Алкіноя, з ентузіазмом і радістю сприймає таку модифікацію історії: “Сто вісімнадцять. Так було і не могло бути інакше, і це правдоподібно. Сто вісімнадцять! Число це добре звучить і відмінно укладається в розмір вірша” [13, с. 572]. Такий підхід до естетизації наративу про минуле можна назвати “версифікацією історії”. Розповідь Одіссея про реальний перебіг подій не переконала історіографа-Демодока: “Я думаю, що буду розповідати цю історію так само, як колись. Те, що ти розповів мені сьогодні, не годиться для віршів. Для нині живих смертних таке не поєднується з піснями... І з цими словами сліпець Демодок викинув зі свого серця справжню історію про Одіссея і свиней” [13, с. 578]. У творі Фейхтвангера, таким чином, пропонується рецептивна

й амбівалентна, історично актуалізована інтерпретація античного твору. Лейтмотив подорожей Одиссея становить одну із структурно-образних доміант “Пісень”, і зображення цього культурного героя Паундом окреслює історично змінювані коди художньої репрезентації, які віддзеркалюють конкретну культурно-історичну епоху, створюють модерний тип художньої свідомості, заснований на діалозі твору з традицією.

Як зазначає Едіт Холл у монографії “Повернення Улісса. Культурна історія Гомерової “Одиссеї”, рецепція Одиссея залежить від призми “жанрів, медій, соціологічних і психологічних топосів. Але навіть тематично згруповані дослідження позначені темпоральним виміром. У культурі певних епох різноманітні аспекти “Одиссеї” опукло виокремлюються чи відступають на задній план. Так, за доби Ренесансу наголошується на морських подорожах, оскільки “Одиссея” сприймається як текст, що узаконює колоніальну експансію, для XVIII століття кмітливий Телемах привабливіший, ніж його батько, а модерністів переслідує подорож до країни мертвих, і вони творили її по-новому (made it new) тисячу разів” [16, с. 4–5]. Типовою ілюстрацією останньої тези британської дослідниці можна назвати модерний епос “Міст” Гарта Крейна. За влучним висловом Тетяни Михед, “сходження у підземний світ” у поемі Крейна “виконує традиційну для епосу контентно-провіденційну функцію” – повернення з нього “обіцяє відродження (особистості, соціуму) у новій якості” [9, с. 268].

Разом з тим, у літературно-критичній оцінці Холл прочитується спроба осмислити Паундове гасло “творити заново” як з’єднувальну ланку з класичною працею Нортропа Фрая “Анатомія критики” (Anatomy of Criticism, 1957 р.), і зокрема функції подорожей, яка суголосна з концепцією “відцентрової” поезики художніх творів, запропонованій Дмитром Затонським [5, с. 384]. Канадський дослідник наводить приклад сліпих співців у давньогрецькій і кельтській літературах, середньовічних вагантів і трубадурів, вигнання Данте як свідчення того, що “ера романтичних героїв здебільше оприявнює епоху кочівників, адже її поети – це часто мандрівники”. Натомість, наголошує Фрай, “якщо поет залишається на місці, то у мандри вирушує його поезія... Серед усіх форм художньої літератури містична подорож складає єдину формулу, яка ніколи не вичерпується, і саме така белетристика використовується як парабола в основоположній поемі цього жанру – Дантової “Божественній комедії”.

Поезія такого напрямку виступає засобом опису універсальності (catholicity): спочатку давньогрецької, потім – римської та християнської. Для неї характерна епізодична тематика, а головною ідеєю є помежова свідомість, коли поетична уява переходить від одного світу до іншого і при цьому одночасно перебуває в обох станах” [15, с. 57].

**Метою** статті є спроба продемонструвати, що подібний образ світу, в якому жанрове і дискурс ціле залежить від безупинного квесту на межі реального і нереального, можливого і неможливого, становить естетичне осердя “Пісень” Паунда, історіографічну матрицю яких пропонується визначити як версифікацію історії.

Поряд з концептом “версифікації історії” філософсько-естетичну своєрідність “Кантос” можна описати і за допомогою назви монографії К. Стеценко “Історія, написана під час подорожі” [11]. Образ дороги, подорожі вважається специфічно характерним способом американського освоєння дійсності (як практичного, так і естетичного). Образ річки, який у Твена передає американський пафос пригод, відкритості новим можливостям і наближенню до природи, в “Кантос” трансформовано в образ “періплів”, своєрідний жанровий символ спроби дослідити всесвітній космос історії та історію самопізнання людиною власного мікрокосму. Ліричний ракурс суголосної естетичної перспективи, художньої системи осягнення людини і буття читаємо у “Лугофій арфі” Трумена Капота. Наприклад, у епізоді, коли Коллін переказує емоційно піднесені слова Доллі про споруджений прихисток на дереві у Річковому лісі, який зовсім “не хатина, а корабель і що, ступивши на нього, людина вирушає у плавання понад захмарним берегом мрії” [6, с. 25].

Одним із **методів** дослідження поетологічних новацій Паунда є застосування критичного апарату, розробленого російськими формалістами і їх попередниками. Йдеться, зокрема, про специфічну амебейну архітектоніку епічних і ліричних творів, описаних Олександром Веселовським і Віктором Шкловським. Михайло Гаспаров визначає амебейну конструкцію як “художню композицію, у якій протягом усього поетичного твору чергуються уривки (піввірші, вірші, строфи), що пов’язані між собою паралелізмом”. Її генеза сягає наперемінного співу двох співців або хорів у народній творчості [8, с. 23]. Діалогчні паралельні побудови характерні і для давньоскандинавських пісень, і давньофранцузького епосу (“Пісня про Роланда”). Прикметно, що Ігор Костецький висловлює посутньо співзвучну концепцію художньої



специфіки такої “рефренної”, або, якщо вдатися до таксономії давньогрецької версифікації, “еподичної” архітектоніки. У статті “Тло поетичної місії Езри Панда” критик окреслює три засадничі естетичні принципи “оновної праці” літературного модерну: від емансипації конкретно-унікальної деталі у поетиці експресіонізму (“права громадянства здобув символ неповторного”) через пародію до синтетичної міфотворчості. І хоча автор експліцитно не покликається на школу російського формалізму, вплив таких літературознавців, як, відповідно, Віктор Шкловський і Юрій Тинянов, чітко оприявлений у використанні Костецьким “нових художньо-технічних термінів: *учуднення* і *зсув*” [7, с. 388]. У “Тлі поетичної місії” естетичну категорію пародії розглянуто саме крізь оптику “учуднення”, запропонованою російською філологічною школою: цей “термін береться у первісному значенні слова: “рівнобіжний спів”, “спів допарі”. Пародія “розвиває способи створювати відстані до предмета, бачити предмет відразу з кількох пунктів. Це вироблення техніки симультанного сприйняття. Головне завдання пародії – створювати можливості для поновного переживання того, що в мистецтві перед тим уже було сказано або зображено. Пародія спромагається привернути увагу до забутого, поставити його в новому світлі” [7, с. 388].

Трансатлантичну дотичність поетики Паунда до традиції російського формалізму можна окреслити за допомогою антитези “діалог і монолог”. Саме у такій площині Цветан Тодоров розглядає тандем “Михайло Бахтін – Роман Якобсон” [12]. Перший, як відомо, зосередився на теоріях карнавалу й діалогу здебільше у прозових творах, проте у побуті був аскетом і самотником. Інший мав компанійську вдачу, завдяки його ініціативності й енергійності в 1915 р. сформувався Московський лінгвістичний гурток і через п’ять років поновлений у Празі. На відміну від Бахтіна, Якобсон переважно аналізував поезію, її внутрішні, лінгво-структурні особливості, монологізм, скажімо, творів Гельдерліна періоду перебування в психіатричній лікарні. До спостережень Тодорова варто було б додати, що найістотнішою ознакою потрактування Якобсоном поетики вірша є самореферентність поетичної мови, її герметизм, який представники “нової критики” називали функцією самодостатності (autotelic). Зіставлення біографій та наукові концепції цих видатних мислителів ХХ ст. Тодоров завершує красномовним підсумком: “практик діалогу доповнював його теоретика” [12, с. 276].

Не менш продуктивним **методом** дослідження “версифікованого” історичного наративу у творчості Паунда можна назвати одну із художніх

актуалізації рецептивної естетики Вольфганга Ізера. У дослідженні “Вигадане та уявне: нарис літературної антропології” наголошується, що дихотомія уявного в літературі і наявного в бутті долається завдяки триєдиній конфігурації реального, фікціонального й уявного. Серединний статус фікціонально-художнього компонента забезпечує йому функцію своєрідного посередника у діалогічних стосунках між фактуальним і уявним, які доповнюють один одного. Варіативні інтерпретації художніх текстів свідчать про потенцію смислородження (в англійському перекладі – meaning-making dimension). Принцип історизму виявляється у оприявленні превалюючих ієрархій інституційних, соціально-історичних і герменевтичних кодів, які визначають значення текстів на конкретному етапі історії. Семантика *per se* не може розглядатися як визначальний референт при аналізі конститутивної матриці тексту, в якому завжди актуалізується полісемантичність і генеративне розмаїття смислів. Саме тому, підкреслює Ізер, один і той самий текст набуває значення в різноманітних історичних обставинах. Оскільки значення як таке допускає багаторівневу варіативність, будь-який конкретний смисл виявляється обмеженим прагматичним конструктором, а зовсім не вичерпним і об’єктивним сталим [17, с. 19]. Німецький мислитель підкреслює, що функції і статус фікціональності у філософії зазнає докорінної зміни: від уявного й умоглядного до “конститутивної складової пізнавальної діяльності”, особливо у спробах подолання трагічної швидкоплинності людського існування шляхом конструювання органічного зв’язку початку і кінця [17, с. 87]. Варто додати, що концепт початку як кінця і кінця як початку, принцип вічного коловороту, за аргументацією Ольги Бандровської, складає осердя нелінійних моделей реальності у філософських побудовах модернізму [1, с. 11]. Для увиразнення структурних транспозицій початку та кінця Ізер звертається до концепції “погоджувальної фікціональності” Френка Кермоуда [17, с. 88]. У дослідженні “Значення завершення в теорії художньої прози” (*The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, 1967 р.) англійський дослідник робить спробу гуманізувати історичний час, надати хроносу упорядкованості, гідності і смислу, “описати світ у формі роману” [18, с. 143].

Можна припустити, що концепція “погоджувальної фікціональності” висловлена ще в Апокаліпсисі: “Отже, напиши, що ти бачив, і що є, і що має бути по цьому!” (1:19, перекл. Івана Огієнка). В історії високого модернізму

концепція “погоджувальної фікціональності” образно актуалізована висловлена у вірші В.Б. Єйтса “Плавання до Візантії” (Sailing to Byzantium (1928 р.). Тільки у вічності, у фікціональному часопросторі, стверджує поет, можна співати про “долі колишніх і грядущих поколінь” (перекл. О. Мокровольського) [4, с. 139]. В оригіналі вірша читаємо прозорий натяк на “Об’явлення Івана Богослова”: “Of what is past, or passing, or to come” [23, с. 198].

Трансатлантичний вимір архітектоники “Кантос”, зокрема, актуалізується в образах батьків-засновників США. Постагї Джона Адамса і Томаса Джефферсона вітворено в ролі “авторів” сучасних “Іліади” й “Одіссеї”. Паунд використовує (компілює, монтує, цитує, стилізує, містифікує, доповнює, заповнює історичні лакуни) їхню спадщину як матеріал для створення американського твору високого жанру – сучасного епосу. Таку поетикальну настанову можна порівняти не тільки з пуританським сприйняттям Америки як можливості зреалізувати метафору “міста на пагорбі”, а й можливістю заснувати нову культуру (за Паундом – “американську цивілізацію”), втілитив життя ідеали, які ґрунтуються на загальнолюдських політичних, економічних, естетичних цінностях, вироблених, зокрема, західною античністю та східною філософією. У такій трансатлантичній ідеологічній площині “поет-медіум” Еліота перетворюється Паундом на концепт Вергілія-поводиря. Можливо, саме таке припущення може слугувати кращому розумінню структури та поетики “Кантос”, автор яких так високо цінував “Божественну комедію” Данте. На своїй візитівці ліричний герой Паундового модерного епосу міг би, подібно до Холї Голайтлі зі “Сніданку у Тіффані” Капоте, видрукувати одне слово – “подорожанин”. Серед студій, присвячених “маскам” у творчості Паунда, здається, бракує чи не найголовнішої, в якій зосереджена авторська позиція, багатозначної маски ліричного героя-Вергілія. Висновок І.Костецького про те, що ліричне “Я” Паунда в “Кантос” – це “поет-проповідник”, безумовно, є важливим і слушним спостереженням, особливо з огляду на дидактичний пафос американського Просвітництва, яке багато в чому визначило ідеологічне підґрунтя Паундового світорозуміння. Але для виокремлення власне художніх і структурних особливостей цієї поеми визначення “поет-проповідник”, думається, слід редукувати до “поет-провідник”. З одного боку, Вергілій – це образ поводиря, посередника, який уособлює просвітницьку віру в людський розум і сполучає минуле й майбутнє, схід і захід, а з іншого – це автор трансформованого, осучасненого епосу, що оспівує історію

становлення новонародженої республіки. Посилання в “Кантос” на поеми часів Ренесансу, які виникли під впливом цієї традиції та стали вінцями світової літератури (“Звільнений Єрусалим” Торквато Тассо, “Лузіада” Камоенса, “Загублений рай” Мільтона), прочитується спроба Паунда укорінити, легалізувати культуру Нового Світу в контексті одвічних духовних пошуків людства, представлених у формі трансатлантичного поетичного квесту.

“Пісні” Паунда продовжують американську традицію, започатковану В.Вітменом, “Лістя трави” якого теж виходили з послідовними доповненнями. Ідея Паунда про епос як “мову нації устами однієї людини” перегукується з лірико-нарративною структурою “Лістя трави”, де ліричний герой репрезентує колективне “я” американського народу. Данте, Вітмена та Паунда об’єднує “ліро-центрична” поетика, коли ідейно-художнім стрижнем виступає ліричне “я”. Разом з тим, ключові історичні персонажі в “Лістях трави” – Колумб, Вашингтон, Лінкольн – це постаті американської історії, які виступають героїчним тлом становлення та духовного розвитку ліричного героя. Але з розвитком буржуазного індивідуалістичного суспільства практично не можливо виділити та синтезувати різні голоси та елементи культури в гармонійну та цілісну художню модель, бо соціум тепер не консолідується завдяки єдиному, привілейованому та визнаному канону цінностей та культурному коду. Тому маски Паунда – мультикультуральні, гетероглосні, асиндетичні, десинхронічні. Якщо Вітмен закорінений в сучасне, то Паунд і Еліот заглиблюються в минуле, відшукуючи в ньому етико-філософські (у випадку Паунда, ще й економіко-політичні) уроки, здатні змінити сучасне та вказати на ідеали майбутнього.

Трансатлантична поетика високого модернізму в “Кантос” актуалізується у комплексі художньо-стильових принципів. Серед них слід виокремити такі: “естетизація політики” (термін Вальтера Беньяміна) привела Паунда до право-радикальних політичних поглядів. Неміметична природа художнього мислення, яке ґрунтується на відтворенні текстуальної реальності, а не змалюванні деталізованої картини зовнішнього світу. Текстуальна відносність, яка полягає у використанні масок, багатофокусних перспектив, амбівалентності ліричного “я”. Сучасність теперішнього та минулого досягається за допомогою кінематографічного монтажування, полігłosії, музичного принципу побудови фуґи як вищої форми поліфонічного звучання твору. Міфологізація як спосіб упорядкувати

хаосу. Принцип фрагментації як основи архітектоніки “Кантос” яскраво проявлено у специфіці хронотопу, в якому зміщено часово-просторові координати; своєрідні синтаксична та просодична доміанти віршування вимагають від читача активно залучатися до процесу тлумачення поетичної текстури в контексті масштабних за розмахом і складними за структурою поетичними мотивами-рефренами, наративними голосами та/або масками. Як зауважено в “Принстонській енциклопедії поезії та поетики”, в “Кантос” амальгама античного епосу розщеплюється на конститутивні елементи [22, с. 374]. Природа художнього часу, яка визначає драматичну напругу між образами, масками та темами “Кантос” визначається протиставленням концепції лінійного та циклічного часу. Поетика безособовості та “смерті автора” парадоксальним чином виокремлює модерністський суб’єктивізм, який артикулюється дискретністю, фрагментарністю світобачення та відмовою від чітко структурованого, монолітного в своїй ідентичності ліричного “я”. Особлива увага до психологічних і пізнавальних процесів, що виявляється у суб’єктивістському потрактуванні реальності; самоаналіз героїв і художніх масок змальовано у “Піснях” за допомогою внутрішніх монологів та поетичного “потoku свідомості”. Урбанізований контекст, де образ міста виступає і як історично-соціальний організм, і як художній конструкт, в якому рельєфно увиразнюється почуття відчуженості особистості та її неприйняття соціальних стандартів і цінностей, сучасних поетові.

Серед голосів, які зафіксовано в “Кантос”, слід особливо виокремити інтертекстуальні відгомони Генрі Джеймса. Його “голос” символізує новий виток великої традиції західного епосу, його амебейну, суголосну паралель – модерний американський епос поступової ери, що породив нову синкретичну форму художньої свідомості, відображену в сугестивно-алюзійній авторській інстанції. У циклі “Вибійний молот” (Rock-Drill, 1956 р.), наприклад, тричастковий колаж, який обрамлено цитатами з “Салам бо” Флобера і президента Ван Бурена, авторська свідомість артикулюється через автобіографічний компонент. У центральній частині цього триптиха-центона читаємо: “Генрі Дж. попросив Коберна зробити фотографії” [19, с. 622]. Елвін Ленгдон Коберн першим звернувся до техніки багаторазової експозиції і став піонером неміметичних фотографій (вортографій). Він зробив фотопортрет автора для фронтиспису Паундової збірки “Жертвоприношення” (Lustra 1916 р.) і йому ж належать фотогравюри, які розміщено на фронтисписах усіх 24 томів “Нью-Йоркського

видання” творів Джеймса. Одна з його найвідоміших має назву, запозичену в Генрі Джеймса – “Будинок із сотнею вікон”. За допомогою такої інтермедіальний ланки Паунд натякає і на власну роль у континуумі епосу ХХ ст.

Проблематика художньо-мистецької цілісності “Кантос” Езри Паунда є центром ваги багатьох англо-американських літературно-критичних розвідок. В українському літературознавстві це питання практично не розглядалося. “Пісні”, над якими Паунд працював понад сорок років, залишилися незакінченими у традиційному смислі цього слова, а їхня відкритість, завуальованість безлічі алюзій, ремінісценцій та цитат змусила багатьох критиків охрестити її безформною брилою, непроникною вежею з чорного дерева. Проте більш вдалою метафорою структурно-формальних характеристик цього епосу видається образ Вавилонської вежі, яка ніколи не могла бути завершена через змішання мови будівників. Здається, що для Паунда цей проект увиразнює трагічність сучасності, символ відчуженої від природи, позбавленої цілісного світовідчуття культурної наступності, яка повинна стати невід’ємною властивістю людського існування. Лірично-проникливий опис такої поетики прочитується в образі вітру з “Лугової арфи” Капоте: “Але ж вітер – це ми самі; він збирає і запам’ятовує всі наші голоси, а потім розносить їх по луках та полях; вони гомонять і співають серед листя й трав” [6, с. 34].

Наріжним каменем “Пісень” як модерного епосу виступає і складна динаміка взаємозв’язку епічного і ліричного первнів, яка породжує нову синкретичну форму художньої свідомості, відображену в сугестивно-алюзійній авторській інстанції. Вона оприявлена у своєрідному квесті, який символізує пошук оновленого розуміння епічності – органічних стосунків індивідуума та світу. Багатожанровий, палімпсестовий і гетероглосний макрокосм історії Паунд перетворює на історію самопізнання людиною ХХ ст. власного мікрокосму. “Пісні” Паунда – це модерний епос поступічної епохи, поетику якого можна назвати версифікацією історії. В ліро-епічному творі Паунда застосовано й актуалізовано засадничі принципи драматичної поезії, які виокремлено в “Лекціях з естетики” Гегеля: “серед окремих родів словесного мистецтва драматична поезія в свою чергу поєднує в собі об’єктивність епосу з суб’єктивним початком лірики, оскільки вона замкнута в собі дію представляє в його безпосередній очевидності як дію реальну, що постає з внутрішнього світу характеру, який здійснює себе, і визначається

наперед у своєму результаті субстанціональною природою цілей, індивідів і колізій” [2, с. 538]. На відміну від панорамного міметичного опису героїчного минулого, в якому одновимірний, дорефлексивний голос співця відображає дух і ідеали колективу, об’єднаного спільними цінностями, історією, ритуалами, богами в класичному епосі, художньо-ідейну специфіку епічних за розмахом “Cantos” Паунда визначає багатогранне, амбівалентне, постійно рефлексуюче ліричне “Я”, що виражає внутрішній світ алієнованої особистості в анатомізованому соціумі. Найкоротший модерністський маніфест – “Make it New” (творити по-новому) розглядається нами як жанрова трансформація античного епосу.

Коли головний герой повісті Дж.Д. Селінджера “Ловець у житі” у першому ж реченні відмовляється переповідати “всю оту муру в душі Девіда Копперфілда” (all that David Copperfield kind of crap) [10, с. 3], естетичний горизонт твору розширюється завдяки інтенсифікації “пам’яті жанру”, посиланню на класичний взірць роману виховання – “Девід Копперфілд” Чарльза Діккенса. Тінейджерський пейоратив “crap” проголошує естетичну програму, яка кидає виклик, порушує і переглядає конститутивні складові усталеної наративної форми. Мандрівка Холдена Колфілда нью-йоркським Манхеттеном і його спогади віддзеркалюють одну із конвенцій розповіді про становлення особистості. І хоча прізвище американського підлітка “римується” з Діккенсовим протагоністом, його розповідь підриває канони Bildungsroman, наприклад, тим, що написана вона в своєрідній “санаторійній зоні”, а прикінцевий запис – “краще нікому нічого не розповідати” [10, с. 317] – рельєфно обрамлює повість обертонами жанрологічних трансформацій.

У континуумі літератури США ХХ ст. ці “записки божевільного” американця-нонконформіста прочитуються як специфічне продовження традиції діалогу з європейськими жанровими канонами, започаткованих Езрою Паундом. Так, цикл “Три Пісні” (Three Cantos), надрукованих у журналі “Поетрі” у липні 1917, подібно до “Ловця у житі”, починається з апробації усталених мистецьких прийомів у нових історичних координатах. Адресат зачину – вікторіанський поет Роберт Браунінг, автор поеми про життя середньовічного трубадура “Сорделло” (Sordello, 1840 р.). Заплутаність сюжетних ліній, складний і еліптичний поетичний стиль молодого письменника чи не найкраще підсумував у 1903 р. Гілберт Честертон: “Раніше існували письменники, якими було модно захоплюватися, і письменники, яких було модно зневажати; після “Сорделло” в історії літератури з’являється Браунінг – предмет нікчемного глузування,

письменник, якого модно не розуміти” [14, с. 35]. У Паунда апелювання до традиції пов’язане з поетологічним теоретизуванням, роздумами над формами відображення історії, модусами осмислення романтичного суб’єктивізму, епічним діапазоном змалювання героїв і історичних обставин у поемі-претексті. Якщо передати його висновок *verbatim*, то отримаємо один із художніх методів структурування модерного епосу: “істина – в самому дискурсі” (the truth / Is inside this discourse): “HANG it all, there can be but one *Sordello!* / But say I want to, say I take your whole bag of tricks, / Let in your quirks and tweeks, and say the thing’s an art-form, / Your *Sordello*, and that the modern world / Needs such a rag-bag to stuff all its thought in; / Say that I dump my catch, shiny and silvery / As fresh sardines flapping and slipping on the marginal cobbles? / (I stand before the booth, the speech; but the truth / Is inside this discourse – this booth is full of the marrow of wisdom.) / Give up th’ intaglio method” (Та облиш ти, є тільки один “Сорделло”! / Але припустимо, я хочу взяти весь твій лантух з трюками, / Набити його твоїми дотепами та спритними вивертками і сказати, що вся штука – це витвір мистецтва, / Твій “Сорделло”, і що сучасному світу / Потрібен такий мішок з обрізками, щоб запихнути в нього всі свої думки; / Припустимо, я витрясу весь свій улов, блискотливий і сріблястий, / Як свіжі сардинки, що б’ються і в’ються на прибережній гальці? / (Я стою перед наметом мовного фокусника; але істина – / у розповіді – у цьому наметі єство мудрості.) / Відмовлюсь від методу інталій) [21, с. 113].

Показово, що інший фундаментальний аспект архітекτονіки модерного епосу Паунда – “завжди-теперішній” хронотоп, побудований на гомерівському каноні “in medias res” – висловлений ще одним пацієнтом “санаторійної зони”, життєпис якого має форму роману виховання. Це Оскар Мацерат з “Бляшаного барабана” Гюнтера Грасса (*Die Blechtrommel*, 1959 р.). Розмірковуючи над зачином спогадів, Оскар занотовує: “Будь-яку розповідь можна почати з середини й, рішуче посуваючись уперед чи назад, збивати всіх з пантелику. Можна вчинити по-сучасному, відмовитись від усіх посилань на часи та відстані, а потім оголосити самому чи дати зробити це комусь іншому, що нарешті, в останню годину, мовляв, із проблемою часу й простору пощастило впоратися. Можна також уже на самісінькому початку заявити, нібито нині написати роман – узагалі нікому не до снаги, а тоді, сказати б, у себе ж таки за плечима склепати гучний бестселер, щоб зрештою постати в очах світу останнім і єдино можливим романістом [3, с. 44].



Постмодерний гатунок вирішення “проблеми часу й простору” у творі Грасса красномовно перегукується з концепцією “одночасності всіх часів”, яка була обґрунтована Паундом у циклі лекцій, які згодом отримали назву “Дух лицарського роману” (The Spirit of Romance, 1910 р.). У передмові автор висуває по-справжньому творче розуміння хронотопу культури й відповідних інтерпртаційних підходів: “коли в Єрусалимі світає, над Геркулесовими стовпами насувається північ. Усі віки – одночасні. У Морокко, скажімо, ще триває дохристиянська ера. У Росії – середньовіччя. А в умах декількох вже жевріє майбутнє. Це особливо стосується літератури, де реальний час існує незалежно від хронології, де мертві є сучасниками наших нащадків, а чимало наших сучасників вже упокоїлися в лоні Авраама, чи у іншому належному їм місці” [20, с. xiv].

Отже, текстуальна самосвідомість “Кантос” демонструє відносність, штучність і синтетичність літературного твору, в якому оголено художні тропи. Наголос на формально-структурних властивостях новітнього епосу, які самі по собі стають предметом поетичної рефлексії та гри, втілює модерністське потрактування літератури як головним чином лінгвістичного конструкту. Модуси художнього пізнання буття у творчості Паунда ґрунтуються на концепті версифікації історії, внутрішня цілісність якої узалежнена від асоціативних, текстуальних зв’язків у межах синкретичного трансатлантичного поетичного квесту.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бандровська О.Т. Феномен перехідності у художньому і науковому дискурсах ХХ століття / О.Т. Бандровська // Від бароко до постмодернізму. Збірник наукових праць : в 2-х т. / Редкол. : Т.М. Потніцева (відп. редактор) [та ін.]. – Д. : Вид-во Дніпропетровського національного університету, 2013. – Вип. XVII. –Т. 1. – 228 с. – С. 8–15.
2. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4-х т. / Гегель Георг Вильгельм Фридрих. – Т. 3. – М.: “Искусство”, 1971. – 621 с.
3. Грас Г. Бляшаний барабан : Роман / Гюнтер Грас; З німецької переклав Олекса Логвиненко; Передм. Д. Затонського. – Київ : Юніверс, 2005. – 784 с.
4. Єйтс В. Б. Вибрані твори: Поезії, поеми та драми: Пер. з англ. / Передм. С. Павличко; Післямова І. Мокровольської. – К. : Юніверс, 2004. – 640 с.
5. Затонский Д. Искусство романа и XX век / Д.В. Затонский. – М.: Художественная литература, 1973. – 535 с.

6. Капоте Т. Лугова арфа; Сніданок у Тіффані; З холодним серцем – Повісті / Капоте Трумен. – Київ : Дніпро, 1977. – 461с.
7. Костецький І. Тобі належить цілий світ. Вибрані твори / Ігор Костецький. Видання підготував Марко Роберт Стех. – К. : Критика, 2005. – 526 с.
8. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
9. Михед Т.В. Вергілієва “Енеїда” як архітект поєми Гарта Крейна “Міст” / Тетяна Михед // Яценко Михайло Трохимович (до 90-ліття від дня народження). In *memoiam* : [збірник наукових праць] / Відп. ред. П. В. Михед. – Ніжин, 2014. – 430 с. – С. 255-279.
10. Селінджер Дж. Д. Ловець у житті : роман / Дж. Д. Селінджер; пер. с англ. О. П. Логвиненко; худож.-оформлювач Є. В. Вдовиченко. – Харків: Фоліо, 2012. – 317 с.
11. Стеценко К. История, написанная в пути... (Записки и книги путешественников в американской литературе XVII – XIX вв.) / Стеценко К. – М.: ИМЛИ РАН, “Наследие”, 1996. – 312 с.
12. Тодоров Ц. Монолог и диалог: Якобсон и Бахтин / Тодоров Цветан // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – М.: Языки славянской культуры. – 2003. – № 1–2 (39–40). – 384 с. – С. 245 – 279. – С. 276.
13. Фейхтвангер Л. Собрание сочинений. В 6-ти т. – Т.2. / Редкол.: А. Дмитриев, Д. Затонский, Н. Литвинцев и др. – М. : Худож. лит., 1988. – 639 с.
14. Chesterton G. K. Robert Browning / G.K. Chesterton. – New York : Macmillan, 1903. – 216 p
15. Frye N. Anatomy of Criticism : Four Essays / Northrop Frye. With a Foreword by Harold Bloom. – Princeton, N.J. : Princeton University Press, 2000. – 383 p.
16. Hall E. The Return of Ulysses: A Cultural History of Homer's Odyssey / Edith Hall. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2008. – 296 p.
17. Iser W. The Fictive and the Imaginary : Charting Literary Anthropology / Wolfgang Iser. – Baltimore : J. Hopkins University Press, 1993. – 347 p.
18. Kermode F. The Sense of an Ending : Studies in the Theory of Fiction / Frank Kermode. – Oxford ; New York : Oxford University Press, 2000. – 206 p.
19. Pound E. Cantos / The Cantos of Ezra Pound. – New York : New Directions, 1986. – 824 p.

20. Pound E. The Spirit of Romance / Ezra Pound. – New York : New Directions, 1968. – 248 p.
21. Pound E. Three Cantos / Ezra Pound // Poetry. – 1917. – Vol. 10. – No. 3. – Pp. 113-121.
22. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics / Alex Preminger and T.V.F. Brogan, co-editors. – Princeton, N.J. : Princeton University Press, 1993. – 1383 p.
23. Yeats W.B. The Poems / W.B. Yeats. Edited by Richard J. Finneran. Second edition. – New York : Scribner, 1997. – 752 p.

## **ІМАГОЛОГІЧНИЙ КОД ПУБЛІЯ ОВІДІЯ НАЗОНА: СТЕРЕОТИПІЯ ОБРАЗУ**

*Іван ДАВИДЕНКО*

Бердянський державний педагогічний університет

На матеріалі “Скорботних елегій” (“Tristia”, 8–12 pp. н. е.) і “Послань із Понту” (“Epistulae ex Ponto”, 8–16 pp. н. е.) давньоримського поета Овідія висвітлено особистий досвід відкриття Північно-Західного та Східного Причорномор’я. Зокрема, проаналізовано дескриптивні пасажі, які формують гетероїмідж варварського світу. Уперше простежено модуси втілення образу Іншого / Чужого в авторських інтерпретаціях постагі антика. Увагу зацентовано на характеристиці стереотипних конструкцій, якими послуговуються письменники-овідієзнавці.

**Ключові слова:** імагологія, інтерпретація, Інший / Чужий, образ, Овідій, поет, стереотип.

На примере “Скорбных элегий” (“Tristia”, 8–12 гг. н. э.) и “Писем с Понта” (“Epistulae ex Ponto”, 8–16 гг. н. э.) древнеримского поэта Овидия освещен личный опыт открытия Северо-Западного и Восточного Причерноморья. Проанализированы дескриптивные пассажи, которые формируют гетероимидж варварского мира. Впервые прослежены имманентные модусы воплощения образа Другого / Чужого в авторских интерпретациях личности антика. Внимание акцентировано на характеристике стереотипных конструкций, которые используют писатели-овидиеведы.

**Ключевые слова:** Другой / Чужой, имагология, интерпретация, образ, Овидий, поэт, стереотип.

The present paper concentrates on analyzing the imagological peculiarities of Ovid’s poetry. On the basis of “Sorrrows” (“Tristia”, 8–12 AD) and “Letters from the Black Sea” (“Epistulae ex Ponto”, 8–16 AD) the paper studies the individual experience of revelation of the Tomis. This problem is relatively unexplored in literary criticism. The main purpose of our research is to investigate the descriptive passages,

which form the heteroimage of the barbarian world. For the first time, the integrative matrixes of Other / Stranger in the authorial vision of the famous Roman are identified. Special attention is given to the features of the stereotype constructions applied by the writers studying Ovid's life and work

**Key words:** image, imagology, interpretation, Other / Stranger, Ovid, poet, stereotype.

В умовах інтенсивного діалогу культур і наслідків глобалізації дослідження національних образів виявляється імперативом сучасної гуманітарної науки. Пізнання “Свого–Чужого” в найбільш узагальненій формі дозволяє окремому народу не асимілюватися в етнічному конгломераті, а відокремити штучні ментальні нашарування від генетично достовірного культурного коду і зберегти власну ідентичність.

Утім, імагологія не обмежується теорією національних уявлень. Важливою предметною складовою дисципліни залишається образність як така [1, с. 350]. У цьому контексті дослідження літературних проєкцій Овідія видається особливо перспективним, оскільки його феноменологічним ядром є транскультурна імажинарність. Ідеться про особистий досвід відкриття Північно-Західного та Східного Причорномор'я: географічне розташування, кліматичні умови, економіко-політична ситуація в краї.

І хоча поезія антика не кваліфікується істориками як об'єктивне джерело, вона містить цінну для літературознавців чуттєву репрезентацію “варварської ойкумени”. Водночас, окрім особистих зустрічей із Іншим, порушена проблема додатково ускладнена текстами літературної Овідіани, які містять *імагологічні константи*, закладені в національні різнопрочитання біографії поета.

Життя і творчість давньоримського митця впродовж багатьох століть були предметом дослідницьких інтенцій, але справжній сплеск овідієзнавчих студій відбувся у ХХ ст., коли з'явилися ґрунтовні праці О. І. Білецького, Н. В. Вулих, М. Л. Гаспарова, Т. Ф. Зелінського, Є.-Ю. Пеленського, М. М. Покровського; М. Бойлата, Р. Вульпе, С. Стабрили, Г. Френкеля, П. Харді, Ф. Штессля та ін. Утім, незважаючи на розлогу панораму досліджень, досі поза увагою вчених залишається *імагологічний дискурс*, а також його реляції в текстах про антика. Наразі вивченість цієї проблеми має спорадичний характер, про що свідчать розрізнені зауваги науковців. Винятком слугує хіба що стаття “Овідій і варварський світ: зустріч двох культур (на матеріалі “Скорботних елегій” і “Послань із Понту)” (2004) Л. М. Шкаруби. Відтак, є потреба

в подальшій розробці означеного вектора. Заповнити цю лауну покликана наша розвідка, актуальність якої, з огляду на ступінь розробленості питання, очевидна.

Мета дослідження полягає в аналізі *імагологічного коду* поезії Овідія та висвітленні *стереотипних констант*, прив'язаних до образу митця. Досягнення цілі передбачає розв'язання низки завдань, основні з яких: розкрити специфіку соціокультурних корелятивів у ліричному доробку антика; схарактеризувати стійкі уявлення про *Інише / Чуже*, інтегровані в тексти Овідіани; окреслити подальшу перспективу вивчення питання.

Варто зазначити, що дослідження *стереотипії* – один із ключових аспектів на шляху до компаративістського осягнення феномену Овідія. Чітка детермінація джерел у системі розмежування стійких формацій і привнесеного компоненту створює об'єктивні передумови для більш ґрунтовного вивчення особливостей авторських інтерпретацій образу антика. Крім того, елементи спрощених характеристик або рецептивні шаблони становлять спільне *транскультурне ядро* (*tertium comparationis*), яке виводить національні різнопрочитання біографії давньоримського класика за межі локального вжитку.

Перш ніж перейти до визначення специфіки письменницьких візій та характеристики їхньої стереотипної складової, окреслимо *імагологічну матрицю* поета. Такий вектор аналізу передбачає систематизацію розпорошених у тексті дескриптивів, які в сукупності утворюють інтегративний комплекс *Інишого / Чужого*, прив'язаний до постаті Овідія. Обґрунтуємо цю тезу фактами життєпису та аналізом творів поета, зокрема “Скорботних елегій” (“*Tristia*”, 8–12 pp. n. e.) і “Послань із Понту” (“*Epistulae ex Ponto*”, 8–16 pp. n. e.).

Як відомо, антик народився 20 березня 43 р. до н. е. в містечку Сульмоні (сучасне місто Сульмона, Італія) поблизу Рима, більшу частину життя прожив у столиці, де і здобув необхідну риторичну освіту. Походив із родини так званих вершників (середньої щодо центру станової групи). Знехтувавши кар'єрою державного чиновника, присвятив себе поезії. У 8 р. н. е. звинувачений в аморальності. Імператор Цезар Август (63 р. до н. е.–14 р. н. е.) спеціальним едиктом засудив письменника на довічне заслання. Мотиви й обставини винесення вироку залишилися невідомими. Більшість критиків схильна вважати, що причиною суворого покарання антика була його обізнаність із приватним життям імператорської родини. Проживши в причорноморській колонії Томи (нині – місто Констанца, Румунія) десять років, Овідій помер у 17 (або 18) р. н. е. [11].

Навіть такий стислий біографічний огляд дає підстави стверджувати, що опальний митець був носієм полярного цивілізаційного досвіду. Звиклий до практик римського громадянина, поет мав інтегруватися в абсолютно відмінне культурне середовище. Власне причиною особистої трагедії Овідія було неприйняття *Іниого* способу життя: “*Хай не бойся ти їх, але відчуваєси огиду: / В шкурах, у патлах вони – видно лиш очі одні. / Та навіть ті, що грецького роду свого не забули, / Одяг забули таки: носять, як перси, штани. / Мови такої вживають вони, яку тут розуміють, / Я ж хіба з поміччю рук – знаками мову веду. / Сам я – варваром тут: не втямлять жодного слова, / Мова латинська – гай-гай! – гета тупого смішить*” (“Скорботні елегії”, V, X, 31–38) [13, с. 264]. Треба думати, що почуття внутрішнього дискомфорту в антика – наслідок фатальних обставин, за яких він був змушений пристосовуватися до реалій варварського повсякдення. Щодо цього Д. С. Наливайко слушно зауважив: “*За тисячолітнє існування античної (греко-римської) цивілізації імагологічні уявлення та стереотипи зазнавали значних корекцій і змін, але вісню їх лишалася фундаментальна опозиція грека / римлянина – варвара*” [9, с. 6]. Принципова різниця між Овідієм та його сучасниками полягає в тому, що екзистенційне протиставлення він сприймав не як абстрактне поняття, а як правду життя.

На відкриття *Іниого* / *Чужого* античний класик відгукувався розлогими поетичними рефлексіями: усе, що було дивним, незвичним або відхилялося від норми, об’єктивувалося в художньому світі. Навколишню дійсність поет реконструював із притаманною для нього емоційністю, тому Чуже має чітку топографічну детермінованість і відповідає місцю заслання. Утім, усвідомлення Овідієм антитетичних картин світу розпочалося не з вироку імператора, а з перетинання умовної лінії розмежування. Як справедливо зауважив Ю. М. Лотман, кордон – це певний рубіж, на якому “*завершується впорядкована форма*” [8, с. 257]. Саме тому, на думку вченого, цей простір ідентифікується як “*наш*”, “*свій*”, “*культурний*”, “*безпечний*”, “*гармонійно зорганізований*” і т.і. Йому протистоїть “*їх-простір*”, “*чужий*”, “*ворожий*”, “*небезпечний*”, “*хаотичний*”. У випадку Овідія концептуальні функції кордону перебрало на себе Чорне море, поділивши його життя на до і тепер. Мандрівка, яка тривала майже рік, виявилася складним фізичним і психологічним випробуванням. Однак справжні виклики чекали на поета в Томах.

Незважаючи на перебування в орбіті імперії, гетьське місто було

відірване від її активної сфери впливу, саме тому в оцінці антика ця територія має різко негативну семантику: “*Все проти мене тут: води, земля, повітря і небо, / От і тремчу, наче лист, от і нездужаю тут*” (“Скорботні елегії”, III, VIII, 23–24) [13, с. 220]. Особливий статус Том визначався приписом Августа та неформальною функцією, покладеною на них: самим своїм існуванням нівелювати права і свободи римського громадянина. Натомість Вічне Місто Овідій ідентифікував лише як простір миру, спокою та вишуканої культури. Недаремно митець звертався до принцепса з проханням змінити місце екзилу. Поет переконаний, що чим менша відстань до столиці, тим він щасливіший: “*Батьку вітчизни, молю, ти ж бо – найвище добро! / Не до Авзонії, вреши, прошуся, хіба потім, як тільки / Довге вигнання моє гнів твій поволі зм’якшить, – / Ближчим, благаю тебе, і легшим зроби те вигнання, / Кару й провину мою вирівняй на терезах!*” (“Скорботні елегії”, II, 574–578) [13, с. 220]. Отже, модель світу антика має власну просторову організацію і підпорядковується імпліцитній лінії розмежування. Конкретизуючи імагологічну проблематику, варто наголосити, що бінарна формула “*Своє–Чуже*” у поезії давньоримського автора корелюється з низкою споріднених опозицій, як-то: “*південь–північ*”, “*літо–зима*”, “*мир–війна*”, “*життя–смерть*” тощо.

Зовнішній чинник, зокрема, клімат є визначальним для тематичного наповнення елегій Овідія останнього періоду творчості (8–16 рр. н. е.). Сучасному читачу нарікання на погодні умови можуть здаватися поверховими або не такими важливими. Однак саме цей фактор розкриває особливості психологічної аури поета.

Треба пам’ятати, що антик сприймав *Інше*, передусім, як житель півдня. На відміну від тубільців, звиклих до снігу та крижаного вітру, для Овідія зима є вкрай неприйнятною, тому він гіперболізує власні страждання, зображаючи Томи краєм вічного холоду: “*А як кошлата зима з-за похмурого обр’ю гляне / Й візьметься льодом доквіл, мов мармурова, земля, / Лютий Борей і сніги не дають нам жити під Арктом, / Де не людина лишень – небо холоне й тремтить. / Випаде сніг – і лежить: не йме його дощ ані сонце, / Тільки збивають вітри, робиться вічним той сніг*” (“Скорботні елегії”, III, X, 9–14) [13, с. 221–222]. Загалом же природа в елегіях томитанського періоду підкреслено ворожа, вона не тільки контрастує з римською дійсністю, а й певною мірою відтворює внутрішній стан поета. Очевидно, що пейзажними замальовками Овідій мав намір загострити почуття алієнації та навіяти його римським адресатам.

Наступною прикметною рисою є статичність образів природи: антик не розвиває їх і не змінює акценти, а лише варіює. Звичайно, це не означає, що об'єктивний світ поета зводився до певного кола дескриптивних матриць. Овідій концентрувався лише на тих реаліях *Чужого*, які становили екзистенційний виклик для нього і, відповідно, були цікавими / екзотичними для співвітчизників на кшталт замерзлого моря: *“Бачив я: море в усто широчінь немовби застигло, / І під слизьким покриттям не хвилювала вода. / Бачити – то ще не все: по воді затверділій ішов я, / І, хоч по хвилях ступав, ноги сухими були”* (“Скорботні елегії”, III, X, 37–40) [13, с. 222]. Одноманітність фракійського пейзажу нівелюється пластичністю образів, а також ширістю ліричної сповіді автора. *“Географія, – слушно зауважує Л. М. Шкаруба, – пропускається вигнанцем через особисте сприйняття, вона оживає, стає відчутною на дотик”* [18, с. 57]. Насамкінець, розширивши фокус уваги, антик зробив низку спостережень, що розкривають іманентну сутність *Іниого*.

До такого роду одкровень можна віднести нездатність Овідія повністю інтегруватися в нове етноментальне середовище. Логічно припустити, що завадили поету спогади про римське минуле. На глибоке переконання К.-Г. Юнга, функція пам'яті *“пов'язує нас із речами, які стали підсвідомими – приглушеними, витісненими або відкинутими”* [19, с. 26]. Умотивованість думок авторитетного вченого засвідчує звернення до Севера з першої книги “Послань із Понту”. Серед інших поезій циклу ця елегія вирізняє особлива естетизація ностальгії: *“Бо споминаю не раз вас душею, приятелі любі, / І споминаю дочку й жінку свою дорогу. / З дому звертаюся знов на прегарній площі столиці, – / Всі, де бував я колись, бачить очима мій дух”* (“Послання з Понту”, I, VIII, 31–34) [17, с. 432]. Не маючи нічого, окрім надії, антик жив ілюзією повернення, слово та уява на мить оживляли Рим, але не робили ближчим.

Ще більше ситуацію погіршував мовний бар'єр: незнання латини та римських законів автоматично перетворювало Томи на стихійний простір. У противагу впорядкованому внутрішньому космосу митця первісний хаос *Чужого* робив перебування його на засланні справді нестерпним. Перманентна війна, у якій перебував увесь варварський світ, породжувала в Овідія страх насильницької смерті: *“Всюди, куди не ступлю, – всюди неспокій і страх. / Наче той олень-втікач у лапах жадливих ведмеда, / Наче вівця між вовків, що позбігались із гір, / Так жахаюсь і я в оточенні збройного люду, / Вже навіть сниться мені*



*в мене націлений меч*” (“Скорботні елегії”, III, XI, 10–14) [13, с. 223]. На перший погляд, такий панічний настрій може здаватися дивним, зважаючи на те, що опальний митець представляв країну, у якій військова справа була визначальною частиною державної політики. Однак, окрім особистої антимілітаристської позиції, поведінку Овідія також детермінував генераційний код.

Антик належав до покоління, яке не знало ані боротьби за республіку, ані громадянських воєн, ані туги за миром [20, с. 181]. Саме тому разом із наказом залишити Вічне Місто поета позбавили, можливо, найважливішого – спокою та відчуття захищеності: *“Так зруйнував мене час, постать змінивши мою. / Я признаю, що це роки, але є ще інша причина: / Вічний неспокій душі, праця невпинна моя”* (“Послання з Понту”, I, IV, 6–8) [14, с. 214]. Сьогодні неможливо дізнатися про те, чи зміг давньоримський автор відновити внутрішню рівновагу й остаточно призвичаїтися до нового оточення. Відомо лише, що в плані ставлення місцевого населення відбулася певна еволюція: від абсолютного неприйняття до прихильності й поваги: *“Так і дійшло, що мене, нещасливого, люблять томіти, – / Бо ж і сю землю хочу також на свідка позвать. / Бачачи, як тужу я, були б раді мойому від’їзду, / Але з пошани волять, щоб я між ними зістав”* (“Послання з Понту”, IV, IX, 97–100) [17, с. 447]. Водночас, навіть перебуваючи тривалий час у засланні, Овідій унікав конкретизації в зображенні автохтонів: образ варвара, репрезентований у ламентациях, завжди імперсональний, тобто він не стосується якоїсь окремої особи, натомість охоплює риси достатньо загальні.

Де-факто весь гето-скіфо-сарматський світ опального автора зводиться до кількох другорядних спостережень. Типовий варвар у концепції Овідія – це жорстока, безкомпромісна людина, вдягнута в шкіряні штани й кожух, озброєна луком або ножем, яка носить бороду і довге волосся, любить коней, а живе зазвичай за рахунок війни або грабунку. Така спрощена візія в купі з ігноруванням етноментальної диференціації поставили під сумнів правдивість екзилу антика (Е. Д. Фіттон Браун, Г. Хофманн та ін.).

Не заглиблюючись у питання фікційності Овідієвого заслання, варто зазначити, що певні квазіспроби культурного розмежування можна віднайти в поезії митця: *“Хочеш дізнатися про племена в томітанському краї, / Хочеш про звичай знать, серед яких я живу? / Хоч перемішані тут*

з місцевими темами греки – / У непокорі своїй все ж відрізняється гет” (“Скорботні елегії”, V, VII, 9–12) [13, с. 260]. Відсутність культурно-історичних подробиць у творах антика не є свідченням його короткозорості. Овідій, передусім, був поетом, тому як поет він створив *умовний світ* замість об’єктивного. Утім, справжня заслуга майстра полягає в тому, що він першим зробив теми вигнання й самотності предметами ліричної рефлексії, оскільки з роками майже нічого не змінилося: чуттєвий арсенал, зібраний Овідієм, трансформувався в універсальну *метамову екзилу*, яку однаково використовували різні покоління опальних авторів.

Корпус відкриття *Іншого / Чужого*, представлений у “Скорботних елегіях” і “Посланнях із Понту”, утворив стрижень автобіографічного наративу антика і як *стереотипна матриця* ввійшов до його образної структури. Попри загалом негативне ставлення до літературних кліше, не можна не відзначити їхню значущість як предмету імагологічних студій. “Кінцевою метою дослідження образів, – слушно наголосив Дж. Лірсен, – є теорія культурних чи національних стереотипів, а не теорія культурної або національної ідентичності” [7, с. 370]. Формуючись у процесі історичного розвитку, стійкі уявлення виникали як результат узагальнення набутого досвіду й зведення його до максимально ємкої формули. У випадку давньоримського поета *стереотипізація* акумулювала незначний біографічний фактаж, який письменники-овідієзнавці брали за основу нарації.

Порівнюючи авторські інтерпретації постаті Овідія, вважаємо стратегічно важливим виокремлення незмінного компонента. Зазвичай, він виступає в ролі фабульної канви або сюжетного тла, що переходить із одного текстуального поля в інше. Тут у жодному разі не декларуються літературні контакти, скоріше йдеться про *типологічну подібність*, оскільки більшість письменників незалежно один від одного і в різний час зверталася до образу класика. На думку Д. В. Псурцева, “Овідій Назон як світова фігура належить усім народам, але різні національні культури, які впродовж віків його сприймали та продовжують осягати донині, породжують особливі грані його розуміння <...>” [12]. Очевидно, що з позицій літературознавчої гносеології стереотипна константа не така важлива, як оригінальна складова. Однак саме *стійкі уявлення* мають “високу здатність до входження в різноманітні контексти, до миттєвого переформатування” [10, с. 405]. Більше того, функціонально *стереотип* відтіняє привнесений елемент через те, що він моносемічний, тоді як повноцінна інтерпретація вміщує декілька рівноправних смислів.

Творче осмислення життєвих колізій давньоримського поета має давню традицію, її витoki сягають середньовічних легенд і переказів. Так, у Німеччині поширеною була дидактична поема “Winsbeke” (1220), у якій Овідія названо мудрецем. Хроніка Рудольфа розповідає про блукання антика на засланні, про те, як він за троянські оповідання одержав помилування від Короля [4, с. 97].

Шанобливе ставлення до опального автора здавна культивується і в Румунії, яка взяла на себе роль зберігача історичної пам’яті про митця. Прикладом народного визнання слугують, зокрема, назви географічних об’єктів – вежа Овідія, острів Овідія, озеро Овідія тощо. Крім численних топонімів, згадки про життєпис поета містяться в “Описах Молдови” (“Descrierea Moldovei”, 1714–1716) і “Хроніці” (“Hronicul vechimei a romanomoldo-vlahilor”, 1719–1722) Дмитрія Кантеміра [5, с. 282]. Утім, найбільший інтерес становлять “літературні реінкарнації” антика, серед яких особливо вирізняються однойменні драми “Овідій” Василя Александрі (1885), Ніколає Йоргі (1931), Георга Шерга (1955) та Грігоре Селчану (1958). Зауважмо, що румунська Овідіана представлена також оригінальними прозовими та ліричними інтерпретаціями образу давньоримського митця [див.: 21].

Очевидно, що до найближчих країн-спадкоємців культурного коду антика належать Молдова та Україна, однак географія сучасної Овідіани значно розширилася і не вичерпується Північно-Західним та Східним Причорномор’ям. Починаючи від першої половини XIX ст., письменники все частіше звертаються до біографії поета-вигнанця. Відповідно, аналіз *стереотипії* передбачає виокремлення спільного *транскультурного конструктору*, інформативним джерелом якого є “Скорботні елегії” та “Послання з Понту”. Звернімося до літературних проєкцій давньоримського класика. Головним критерієм відбору текстів обрано репрезентативність стійких формацій.

Ще на зорі свого становлення в текстах Овідіани окреслився корпус найбільш перспективних векторів художнього моделювання. Визначальною на цьому етапі є індивідуально-біографічна складова. Як слушно підкреслив Б. О. Гіленсон, вирок Августа – “яскравий приклад сваєлля влади, приклад розправи з письменником” [3, с. 251]. Розцінюючи цей прецедент на тлі великого часу, не можна не відзначити його іманентний потенціал, який реалізується у формі історичних рецидивів. Світові монархії XIX та особливо новітні імперії XX, XXI ст. засвідчили слідування принципам

спадковості в питаннях організації стосунків між митцем і владою. Ймовірно, Овідій був одним з перших репресованих письменників, але точно не останнім: одкровення, зроблені поетом, сприймаються нащадками на кшталт *архетипової ситуації*, крізь призму якої розглядається їхня особиста трагедія. Так чи інакше, цілковито осягнути глибочинь антикового горя – значить пережити подібне, саме тому поширеною для текстів Овідіани є практика *міжчасових і міжкультурних діалогів*. Прикладом використання такої художньо-естетичної парадигми слугує оригінальна поезія “До Овідія” (“К Овидио”, 1821) Олександра Пушкіна.

Традиційну для послання морально-філософську тематику російський класик збагатив власною чуттєвою репрезентацією екзилу. Безумовно, імпульсом до такого звернення був статус “добровільного вигнанця”, який у дійсності обмежився службовим переведенням із Петербурга до Катеринослава, а згодом переїздом до Кишинева. Безпосередня близькість Пушкіна до місця relegації давньоримського митця інспірувала бажання візуалізувати його образ: “*Овідію, живу край тихих берегів, / Яким ти вигнаних вітчизняних богів / Колись давно приніс і попів свій зоставив*” (переклад з російської І. Л. Муратова. – *І.Д.*) [15, с. 270]. Характеризуючи специфіку авторської інтерпретації постаті антика, відзначаємо домінування в ній стійких уявлень, про що свідчить користування єдиним інформативним корпусом. Біографічну мозаїку, розпорошену в “Скорботних елегіях” і “Посланнях із Понту”, Пушкін зібрав у суцільний наратив, який у формі уявного звернення передав давньоримському автору: “*Захплений не раз журливих струн ігрою, / Я серцем був своїм, Овідію, з тобою!*” [15, с. 270]. Неухильне слідування першоджерелам у процесі написання послання стало причиною деякого спрощення в змістовому наповненні образу.

Насамперед, це стосується прив’язаних до антика *імагологічних дескриптивів*, оскільки російський автор так само, як і його відомий попередник, не вийшов за межі умовного світу “північної пустелі”. Більше того, реалії, зображені Овідієм, як палімпсест проглядаються крізь увесь текст послання: “корабель, як жертва бурунів”, “без тіні поля”, “без винограду гори”, “народжені для мороку війни Скіфії холодної сини” та ін. Нанизування розрізнених замальовок дало змогу семантично ущільнити образ *Іншого*, зробити його монолітним і, відповідно, легшим для сприймання. Фактично пушкінська Скіфія виявилася квінтесенцією гетероїміжду, репрезентованого давньоримським поетом. Власне така сама тенденція характерна і для авторської рецепції образу антика.

Узагальнюючи попередні роздуми, є всі підстави ідентифікувати пушкінську візію постаті Овідія як *стереотипну*. Однак тяжінням до шаблонності вона не вичерпується. Елементом новаторського підходу до розкриття теми став *транскультурний діалог*, реалізований у формі біографічного зіставлення. Як слушно підкреслила Н. В. Вулих: “Порівняння між долями того та іншого служителя муз напрошувалося само собою, доля ж Овідія була повчальним прикладом ворожнечі Аполлона та політики, поезії та державної влади, згубної для митців” [2, с. 228]. Продовжуючи думку авторитетної дослідниці, варто додати, що літературна реактуалізація, здійснена російським автором, по праву вважається етапною в тривалому процесі становлення антика як *легендарно-міфологічного образу*.

Подальші шукання в цьому напрямі інспіровані активними практиками екзилу: письменники, зазвичай, фокусуються не на стрімкому злеті поета, а на його драматичному падінні. Цим пояснюється закріплена за Овідієм репутація мученика. Наприклад, в елегії “Томіс” (“Томис”, 1829) Віктор Тепляков оздобив тінь антика сакральними християнськими реліквіями і прирівняв до біблійних страдників: “Побіля ніг лежить вінок терновий, / Промінням сяє голова, / Біліший хвиль хітон перловий, / Святіші за їх бідкання слова” (переклад наш. – І. Д.) [16, с. 389]. Симптоматично, що тепляківська аллюзія стала одним із смислових центрів повісті “Літній птах на зимовому березі” (1989) Юрія Мушкетика, у якій давньоримському класику протистоїть його історіософська модифікація – образ поета-дисидента.

В атмосфері екзистенціального загострення написані сонет “Овідій” (1922) Миколи Зерова, історичне оповідання “Овідій у вигнанні” (“Овидий в изгнании”, 1934) Василя Яна, романи “Бог народився у вигнанні” (“Dieu est né en exil”, 1960) Вінтілі Горії й “Уявне життя” (“Imaginary life”, 1978) Девіда Малуфа. Незважаючи на різні підходи до розкриття образу протагоніста, авторів об’єднує сталість *імагологічних корелятів*. Дискурс *Іншого / Чужого* розбудований на тлі канонічних пасажів антика, тому варварський світ зображений підкреслено ворожим. Неодмінні супутники головного героя – бруд, холод, убогість і постійна загроза бути вбитим або забраним у полон. Отже, письменники, наслідуючи Овідія, уникають конкретизації образу *Іншого*, хоча, звісно, така тенденція характерна більшою мірою для лірики та малих епічних форм (оповідання, новела), меншою – для повістей і романів.

Джерельна база нашого дослідження не обмежується лише текстами Овідіани. Не менш цінний матеріал – твори, безпосередньо не присвячені давньоримському класику, але в яких його образ увібрав концептуальні смисли відповідно до задуму автора. У цих текстах *стереотипи*, зазвичай, наближуються до певних біографічних ярликів: вони достатньо легко зчитуються реципієнтами і допомагають краще зрозуміти ідейний зміст твору. Прикладом такого підходу до образу давньоримського класика слугує ліричне звернення “Поетові...” (2000) Маріанни Кіяновської. Особисте ставлення до адресата послання Юрія Бедрика авторка розкриває за допомогою реверсивної характеристики: “*Ти Овідій, в якого усе навпаки, / Бо живеш у столиці і ще не в опалі, / Тільки вірші твої філігранні і сталі, / Іу тебе закохуються жінки...*” [6, с. 125]. Як бачимо, реляційним шлейфом за антиком тягнеться слава репресованого митця, а втім це лише одна з граней, культивованих письменниками.

Отже, особливість дослідження *імагологічного коду* Овідіани полягає в її внутрішній стратифікації. Автобіографічний досвід пізнання варварського середовища давньоримський класик утілює у поетичних замальовках, представлених у “Скорботних елегіях” і “Посланнях із Понту”. Лейтмотив примусового вигнання митець вибудував із низки інокультурних дискурсів (соціальний устрій, звички, клімат, мова тощо), які в процесі “олітературнення” постаті Овідія закріпилися в структурі його образу. 3-поміж стійких корелятивів *Іниого* стрижневим є умовний світ екзилу. Авторське ставлення характеризується категоричним неприйняттям нового оточення, тому гетьське місто для Овідія – міфологічне крайсвіття, простір обмеження та ізоляції, у якому замість космічного порядку панує хаос і забуття. Крім того, безпросвітність чужини давньоримський класик додатково підсилює образом Рима – ідеалізованою вершиною цивілізації. Така полярність світів, як правило, зберігається і в авторських інтерпретаціях постаті антика. Серед часто вживаних прив’язок виокремлюється також концепт мучеництва: для текстів Овідіани характерна тенденція зображати страждання поета на тлі протохристиянської моралі.

Підсумовуючи, варто ще раз наголосити, що пильна увага до імагологічних топосів – не випадкова і відповідає загальній логіці вивчення літературних проєкцій Овідія, оскільки саме стійкі формації є спільним *транскультурним ядром* у творах про антика. Безумовно, аналізом стереотипії не вичерпується порушена проблема. Як слушно зауважив Д.-А. Пажо, “*од моменту, коли стереотип розміщується в тексті,*

*в образі, в канві, він немовби стає провісником міфу*” [10, с. 417]. Відтак, наступний етап на шляху літературознавчого осягнення феномену давньоримського поета – дослідження парадигми біографічного міфу.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Будний В. В. Літературна етноімагологія / В. В. Будний, М. М. Ільницький // Порівняльне літературознавство : підручник. – К. : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – Розд. 12. – С. 349–384.
2. Вулих Н. В. Овидий и Пушкин / Н. В. Вулих // Овидий. – М. : Мол. Гвардия – ЖЗЛ ; Соратник, 1996. – Гл. 6. – С. 225–239. – (Жизнь замечат. людей. Сер. биогр. Вып. 732).
3. Гиленсон Б. А. Овидий / Борис Александрович Гиленсон // История античной литературы : учебник для студентов филол. ф-тов пед. вузов : в 2 кн. – М. : Флинта : Наука, 2001. – Кн. 2: Древний Рим. – Гл. XIII. – С. 246–279.
4. Гузар І. Овідій у німецькій літературі / Ірина Гузар // Публій Овідій Назон. До 2000-річчя з дня народження / [ред. колегія : І. Ю. Гузар, Й. У. Кобів, С. Я. Лур’є ; (відп. ред.) М. Й. Білик]. – Львів : Видавництво Львівського університету, 1960. – С. 93–101.
5. Дримба О. Овидий – поэт Рима и Том / Овидиу Дримба ; [пер. с румын. Е. Логиновской]. – Бухарест : “Меридиане”, 1963. – 291 с.
6. Кіяновська М. Поетові... / Маріанна Кіяновська // Сучасна українська література кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. : [хрестоматія / упорядкув. текстів, передм., підготовка навч.-метод. матеріалів І. Андрусяка]. – К. : Школа, 2006. – С. 125. – (Шкіл. хрестоматія).
7. Лірсен Дж. Імагологія : історія і метод / Джоєп Лірсен ; [пер. з англ. Г. Стембковської] // Літературна компаративістика. – К. : ВД “Стилос”, 2011. – Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики : стратегії та парадигми. – Ч. II. – С. 362–375.
8. Лотман Ю. М. Понятие границы / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – С.-Петербург : “Искусство–СПБ”, 2000. – С. 257–268.
9. Наливайко Д. Актуальні проблеми структури й стратегії літературної імагології / Дмитро Наливайко // Літературна компаративістика. – К. : ВД “Стилос”, 2011. – Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики : стратегії та парадигми. – Ч. I. – С. 4–60.
10. Пажо Д.-А. Від культурних кліше до імажинарного / Даніель-Анрі Пажо ; [пер. з франц. В. Баняса] // Літературна компаративістика. – К. : ВД “Стилос”, 2011. – Вип. IV: Імагологічний аспект сучасної компаративістики : стратегії та парадигми. – Ч. II. – С. 396–430.

11. Подосинов А. В. Произведения Овидия как источник по истории Восточной Европы и Закавказья : [тексты, перевод, комментарий / под ред. В. Т. Пашуто, В. Л. Янина] / Александр Васильевич Подосинов. – М. : Наука, 1985. – 287 с. – (Серия “Древнейшие источники по истории народов СССР”).
12. Псурцев Д. Четыре слова от переводчика [Электронный ресурс] / Дмитрий Псурцев // Малуф Д. Воображенная жизнь : роман / [пер. с англ. Д. Псурцева]. – Режим доступа к докум. : <http://www.thinkaloud.ru/translations/psur-imaglife.doc>.
13. Публій Овідій Назон. Любовні елегії ; Мистецтво кохання ; Скорботні елегії / Публій Овідій Назон ; [пер. з латини А. Содомори ; передм. та комент. А. Содомори]. – К. : Основи, 1999. – 299 с.
14. Публій Овідій Назон. Понтійські послання / Публій Овідій Назон ; [пер. з латини І. Франка та Ю. Кузьми] // Давня римська поезія в українських перекладах і переспівах. – Л. : Світ, 2000. – С. 214–218.
15. Пушкін О. С. Твори : в 4 т. / О. С. Пушкін ; [пер. з рос. ; пер. за ред. М. Т. Рильського ; вступ. ст. М. К. Гудзія]. – К. : Державне вид-во художньої літератури, 1953. – Т. 1: Поезії / [відп. ред. тому М. І. Терещенко]. – 624 с.
16. Тепляков В. Г. Томис / Виктор Григорьевич Тепляков // Русские поэты XIX века : хрестоматия / [сост. Н. М. Гайденков]. – 3-е изд., доп. и перераб. – М. : “Просвещение”, 1964. – С. 388–393.
17. Франко І. Я. Публій Овідій Назон у Томіді / І. Я. Франко // Зібрання творів : у 50 т. – К. : Наукова думка, 1977. – Т. 9: Поетичні переклади та переспіви. – С. 410–484.
18. Шкаруба Л. М. Овидий и варварский мир : встреча двух культур (на материале “Скорбных элегий” и “Писем с Понта”) / Л. М. Шкаруба // Зарубіжна література в школах України. – 2004. – № 4. – С. 56–60.
19. Юнг К. Г. Тавистокские лекции. О теории и практике аналитической психологии / Карл Густав Юнг ; [пер. с англ. и предисл. В. В. Зеленского] // Символическая жизнь. – изд. 2-е. – М. : “Когито-Центр”, 2010. – С. 9–195. – (Карл Густав Юнг. Сочинения).
20. Ярмо В. Н. Овидий / В. Н. Ярмо, К. П. Полонская // Античная лирика. – М. : “Высшая школа”, 1967. – С. 181–197.
21. Cucu Ș. Ovidiu – personaj literar / Ștefan Cucu // Publius Ovidius Naso și literatura română. – Constanta : Ex Ponto, 1997. – PP. 181–214.



## РЕАКТУАЛІЗАЦІЯ ДЕВІАНТНОЇ ТІЛЕСНОСТІ ЯК СПРОБА ПОВЕРНЕННЯ ДО ТРАДИЦІЙНОГО ГЕНДЕРУ У РЕТРО-ДЕТЕКТИВІ Б. КОЛОМІЙЧУКА “НІМФИ БОЛЮ”

*Ольга ДЕРКАЧОВА*

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

У статті розкривається поняття “девіантна тілесність”, визначено види девіацій у ретро-детективі Б. Коломійчука “Німфи болю” та з’ясовано причини їх появи у тексті. Агресія, а в відтак і садизм, у творі асоціюються з чоловічою поведінкою, а слабкість, мазохізм – із жіночою. Тілесність біологічна представлена наступним чином: здорові чоловічі тіла, красиві жіночі тіла (красивість як ознака жіночості). Внутрішня – усвідомлення свого тіла як чоловічого з урахуванням його фізіологічних потреб: секс, їжа, алкоголь, насилля. Зовнішня тілесність виявляється у розумінні героями жіночого тіла як об’єкта володіння чи вбивства, а чоловічого – як суб’єкта сили, що виявляється в агресії, як вербальній, так і фізичній.

**Ключові слова:** тілесність, девіантна тілесність, агресія, садизм, мазохізм.

В статье раскрыто понятие “девиантная телесность”, определены виды девиаций в ретро-детективе Б. Коломийчука “Нимфы боли”, а также аргументировано причины их появления в тексте. Агрессия, в том числе и садизм, в произведении ассоциируется с мужским поведением, слабость, мазохизм – с женским. Телесность биологическая представлена таким образом: здоровые мужские тела, красивые женские тела (красота как признак женственности вообще). Внутренняя – осознание своего тела как мужского, учитывая физиологические потребности: секс, еда, алкоголь, насилие. Внешняя телесность проявляется в понимании героями женского тела как объекта обладания или убийства, а мужского – как субъекта силы, проявляющейся в агрессии, как вербальной, так и физической.

**Ключевые слова:** телесность, девиантная телесность, агрессия, садизм, мазохизм.

The article deals with the particularities of deviant corporeality in the retro-detective “The Nymphs of Pain” by B. Kolomijchuk. The reason for its appearance in the text is explained, too. Aggression and sadism are associated with male behavior, while masochism – with female behavior. The author demonstrates biological corporeality is demonstrating healthy male bodies and beautiful female bodies. The main character’s inner corporeality is manifested as understanding his own body as a man’s body with its physiological needs: sex, food, alcohol, violence. External corporeality is displayed through understanding of woman’s body as an object and man’s body as a subject of force and physical and verbal aggression.

**Key words:** corporeality, deviant corporeality, aggression, sadism, masochism.

Останнім часом в українській літературі виокремлюється пласт творів, який можна означити як ретро. Ретро, вінтаж міцно увійшли не лише у сферу моди, дизайн, але й у мистецтво. Особливістю ретро-літератури є не тільки відтворення антуражу минулого, а й нівелювання гендерної трансгресії та повернення до правильного й адекватного розуміння фемінного та маскулінного. Прикладом таких творів є ретро-детективи Богдана Коломійчука, що переносять нас на початок ХХ століття, знайомлячи з тогочасним побутом, культурою, соціумом крізь призму авторського, не завжди історично правдивого, бачення. Проте було б помилковим визнавати лише таку мету згаданих детективів. Ними автор почасти протистоїть такий популярній на наш час гендерній розмитості та трансгресії, наділяючи своїх героїв відповідно до статі чисто маскулініними чи фемінними рисами. Його герої-чоловіки часто брутальні та агресивні, і їхня девіантна поведінка є шляхом до утвердження власне чоловічого начала.

Відтак твір “Німфи болю” неможливо розглядати без урахування поняття тілесності, адже саме тіло, тілесне є визначальним в аналізованому детективі.

Тілесність існує у трьох вимірах: біологічне тіло, внутрішня та зовнішня тілесність. Під біологічним тілом розуміємо тіло людини як організм. Внутрішня тілесність – це сукупність тілесних відчуттів людини. Зовнішня тілесність – тіло у контексті сприйняття іншими, воно виражає особистісні характеристики людини. Є. Золотухіна-Аболіна зазначала: *“Тіло фізичне в нас одне, тілесність, навпаки, багатоманітна й полісемантична. Вона включає в себе тілесний досвід адаптації, реагування, комунікації та практику самоактуалізації людини в навколишньому природному й соціокультурному середовищі. Відповідно трансформація тілесності пов'язана зі змінами цього середовища”* [4, с. 85].

Власне тілесність належить до тих культурологічних категорій, що дозволяє ввести мову про сексуальність, девіації та смерть у полі літературознавчої проблематики. Девіантна тілесність включає усі прояви девіантної поведінки, об'єктом яких є тіло.

Загалом, девіантна поведінка – це система вчинків особистості, що відхиляються від загальноприйнятої норми. Девіації, девіантна поведінка є об'єктом дослідження психологічних праць і вчень: Ф.Баррон, Л.Дорфман, П.Ганнушкін, О.Леонтєв, В. Менделєвич,

В.Петровський, К.Платонов, Е.Фромм, Д.Харрінгтон, К.Шнайдер та ін. У літературознавстві, однак, ця тема ще не є достатньо розробленою, що і зумовило актуальність нашого дослідження.

Мета статті – розкрити поняття “девіантна тілесність”, визначити види девіацій у ретро-детективі Б. Коломійчука “Німфи болю” та з’ясувати причини їх появи у тексті.

Серед девіацій у досліджуваному творі домінантними є вербальна та фізична агресія, садо-мазохізм, вбивство. Останнє мотивовано жанровою специфікою твору.

Агресія – це фізична або вербальна дія, спрямована на завдання шкоди. Розуміємо її як таку, що має вроджену природу, як потребу, активовану зовнішніми стимулами, як пізнавальні та емоційні процеси, як актуальний вияв соціального, це “ключовий концепт вивчення людської поведінки” [12]. Свого часу було сформульовано три теорії агресії: теорія потягу – агресія як вроджена властивість (З.Фрейд, К.Лоренц, В.Мак-Дауголл), теорія фрустрації – агресія як потреба, активована зовнішніми стимулами (Дж.Доллард, Л.Дуб, Н.Е.Міллер, Г.О.Моурер та Р.Р.Сірс), теорія соціального навчання – агресія як набута поведінкова модель (Л.Берковіц, А.Бандура, Г.Уолтерс).

Агресія розуміється як внутрішня енергія (етологічний підхід), продукт еволюції (соціобіологічний підхід), спадкова схильність (генетика поведінки), деструктивний інстинкт (фрейдівський психоаналіз), цілескерований потяг (фрустраційна теорія агресії), реакція на негативні емоції (когнітивний неосоціанізм), підкріплена нейтральною поведінкою (модель переносу збудження), функція переробки інформації (соціально-когнітивний підхід), така, що виникає в результаті навчання через підкріплення і наслідування), результат процесу прийняття рішень (модель соціальної взаємодії). У біологічних поясненнях акцент робиться на стабільності, а в психологічних акцентується на змінюваності агресії [6, с. 38].

Загалом, визначають такі види сексуальних девіацій: сексуальні відхилення та сексуальні збочення [2]. Німфоманія, садизм, мазохізм належать до сексуальних парафілій, сутність якого полягає в досягненні статевого задоволення засобами духовного або фізичного страждання, здійснюваного партнером або самим собою під час статевого акту. Термін “мазохізм” був введений у науку сексологом Р.Крафтом-Ебінгом і позначав власне статеву девіацію, пізніше це поняття стало ширшим і тепер застосовується до певного типу особистості. І Р.Крафт-Ебінг, і З.Фрейд

визначали мазохізм як не властивий первісно людській природі сексуальності, а витоки садизму вбачали в агресії як біологічному компоненті сексуального інстинкту, коли постає необхідність подолати спротив сексуального об'єкта. Г.Елліс вказує на парадоксальність садомазохізму: не лише біль для задоволення, а й насильство як прояв любові [13]. А.Курпатов наголосив, що вторинні потяги, до яких належить і мазохізм, виникають тоді, коли тривалий час відсутня можливість задоволення природних первісних потреб людини [9]. Цей аспект відіграв значну роль для теорії сексуальної революції. Е.Фромм пов'язує мазохізм з почуттям самотності і відсутністю відчуття значущості, коли індивід шукає когось, щоб не бути самому, при чому тоді він не спроможний виявити індивідуальне Я, пробує позбутися його і знову відчутти себе в безпеці, втративши своє Я. Мазохізм у таких випадках – один із шляхів до цієї мети [11, с. 112]. Це мазохізм як форма пошуку контактів з людьми, прагнення сподобатися їм навіть ціною страждань. К.Імелінський називає садизм і мазохізм девіаціями, які доповнюють одна одну, оскільки вони становлять вираження біполярності людини, можуть виявлятися в ній однієї в залежності від віку і партнера, і припускає, що психічні страждання певною мірою сприяють підвищенню інтенсивності еротичних стосунків, пристрасті і насолоди [5, с. 85]. І.Кон вважав, що передумови садомазохізму виявляються у властивостях нормальної сексуальності, яка має в собі елементи агресії, символіку владарювання і підкорення, тощо. Мазохізм і садизм, на його думку, не завжди утворюють єдиний синдром, а також і те, і те може бути як психотичним, так і ігровим явищем [8].

Всі ці прояви девіантної поведінки, як і виведення девіантного тіла, у творі Б. Коломійчука мають на меті чітку диференціацію гендерних ролей та уникнення гендерної трансгресії, що її бояться як автор, так і його герої-чоловіки.

Твір носить назву “Німфи болю”, що є маркером відповідних девіацій – німфоманії, що знаходить свій вияв у садо-мазохізмі. Німфоманія, загалом, це надмірний статевий потяг, також цей термін застосовується для негативного позначення сексуальної поведінки та сексуальної активності жінок.

“Німфи болю” – це детективна історія, жертвами в якій стають жінки, схильні до садо-мазо, тобто масмо натяк на девіантне тіло вже у заголовку. Але, перш за все, розглянемо гендерні ролі, запропоновані нам автором, оскільки саме гендерна приналежність визначає той чи той стереотип фемінної чи маскуліної поведінки.

У творі “Німфи болю” немає гендерної трансгресії, а дії твору (початок ХХ століття, детектив) є мотивуючим фактором щодо вибору традиційних гендерних ролей, гендерних стереотипів і домінування чоловічого начала. Також немало тут важить і стать автора, що відчитується і простежується, наприклад, у таких деталях:

1) у творі набагато більше чоловічих персонажів, що виписані яскравіше та сильніше, ніж жіночі; жінок фактично чотри: дівчина Данута (яку потім вбивають), дружина Вістовича Анна, коханка Вістовича Бейла та випадкова жінка-німфоманка, є ще епізодична героїня – служниця Ельжбета.

2) жертвами є жінки-німфоманки, чоловік, потенційна жертва, залишається живим;

3) на означення чоловіків вживаються здебільшого і найчастіше назви посад та прізвища; на означення жінок – найчастіше імена;

4) якщо у творі виведені випадкові перехожі, то вони чоловічої статі;

5) навіть алкоголь (чоловіки п’ють міцні напої, жінки настоянки: *“Вістович подумав, що радо залив би в горлянку чогось значно міцнішого, аніж якусь бабську настоянку, хай навіть з троянд”* [7, с. 34] та їжа (чоловіки їдять важку та жирну їжу, кулінарні смаки жінок автора мало цікавлять) детермінують фемінне та маскуліне начала

Детективом-слідчим є чоловік – Адам Вістович, найяскравіший у творі носій агресивної, як вербально-фізиної, так і сексуальної поведінки, яку він ототожнює з поведінкою чоловічою. Ось як починається твір і знайомство читача з головним героєм: *“Гість побачив розкішну брюнетку, що поспішала йому назустріч, і жадібно ковзнув поглядом по її звабливих формах, що ховались за пуританським строєм реценціоністки. Чорт забирай! Опинитися б з нею де-небудь в іншому місці і за інших обставин <...> Йому б хотілося цього паскудного ранку опинитися з нею в одних покоях. Він уявив, як біля самих дверей обіймає цю кралю за стан і силоміць заштовхує до номера. А далі зриває з неї цю ідіотську уніформу!”* [7, с. 5–6].

Дії, бажання та думки героя автор озвучує таким чином: “жадібно ковзнув поглядом”, “чорт забирай”, “цього паскудного ранку”, “силоміць заштовхує”, “зриває... ідіотську уніформу”. Маємо приховану агресію, що зумовлена не невдоволенням, що детектива викликали на місце злочину, а неможливістю продемонструвати своє чоловіче ество. Хоча автор висловлює одне з припущень такої поведінки свого героя: *“Щодня маючи справу зі збоченцями, вбивцями, гвалтівниками та сектантами, Вістович сам ставав схожими на них”* [7, с. 14].

Упродовж тексту можемо простежити вербальну агресію, що притаманна тільки чоловічим діалогам та полілогам:

*"Паскудна історія з цим сраним магом" (ад'юнкт) [7, с. 95]*

*"Вам срака, Вістовичу" (шеф) [7, с. 85]*

*"Він агент контррозвідки, ви, ідіоте!" (заступник директора) [7, с. 85]*

*"Хапайте цю падлюку..." (Вістович) [7, с. 79]*

*"Лишіть його, тварюки!" (Вістович) [7, с. 67]*

*"Курва! Я знаю, що сказав шеф!" (Вістович) [7, с. 63]*

Вербальна брутальність є детермінантою чоловічих стосунків та маскулінного начала. У творі є один чоловічий образ – підозрюваний-жертва Тепфер. Проте він позбавлений маскулічних ознак: він стає жертвою, має нахил до мазохізму, йому непритаманна агресія, він не вживає міцної випивки.

Наступний прояв девіантної, вже реальної, поведінки маємо у спогадах про минуле головного героя: *"Вона стала всіляко уникати свого чоловіка, доки врешті не довела його до безумства. Якось увечері п'яний Вістович увірвався до неї в спальню і силоміць узяв її, наче вуличну повію" [7, с. 15].* Як бачимо, самому Вістовичу властиві садистичні нахили, що з одного боку, начебто пояснюються специфікою його професії, але з іншого, реципієнт розуміє, що це один з проявів маскуліності.

У житті детектива присутні дві жінки – дружина Анна та коханка Бейла. З Анною він переживає фактичний розрив після брутального сексу, але хоче повернутися і розпочати все заново. До Бейли він тікає, коли почувається самотнім. Ось як автор коментує любовні метання головного героя: *"Він укотре згадував, як вранці був готовий переконати Анну повернутись до нього. Можливо, довелося б навіть вдертися в гримерку і прогнати звідти всіх, хто заважав би їм залишитись наодинці. Такі пориви траплялися в нього й раніше, відколи Анна його залишила. Проте Вістович кожного разу від них тікав. І його найкращою втечею була Бейла..." [7, с. 37].* *"Бейла, як завжди, нічого не запитувала. Саме тому його щоразу так сюди тягнуло" [7, с. 61].* *"Він знову йде до Бейли. Цього разу як волоцюга або як побитий пес, якому ніхто, крім неї, не перев'яже рани" [7, с. 61].* Вістович не розуміє, чому Бейла сама, чому дозволяє йому щоразу приходити. Причина криється у, ймовірно, її коханні до нього, а також у покорі та непримітності як ознаці жіночості, що й притягує його, на противагу непокорі Анни, що є відомою акторкою та має чимало коханців та шанувальників і фактично є з Вістовичем на рівних.

У кінці твору з'являється ще одна жінка, випадкова коханка комісара із закритого клубу. Як це не парадоксально, але саме з нею у Вістовича нормальні стосунки: без агресії, болю, сексуальних девіацій:

– *До ноги, – наказала жінка.*

*Вістович зареготав і наблизився до неї упритул.*

*Кельнерка трохи здивовано звела на нього погляд.*

– *Хочеш сам мене відшмагати? – запитала вона.*

– *Викинь це гівно, – сказав він їй.*

*Жінка слухняно відкинула батіг.*

– *Я не такий, як ті психи, – пояснив комісар, і їхні дурнуваті ігрища мені не потрібні.*

*Він обійняв кельнерку за стан і припав поцілунками до її шиї” [7, с. 90].*

Це фактично єдина детально виписана інтимна сцена. Звернімо увагу на деякі її особливості:

1) вона пов'язана саме з Вістовичем і служить для додаткових характеристик цього персонажа (для нього володіння жінкою немає нічого спільного із садизмом, а агресія, брутальність є нормальними виключно у чоловічому товаристві, у жіночому товаристві необхідні інші важелі, такі, наприклад, як ніжність: *“Він схилився до своєї коханки і ніжно поцілував їй спину”*);

2) мета агресії на початку сцени – зруйнувати атмосферу сексуальних девіацій;

3) ім'я Вістовича – Адам, і він фактично перший чоловік, який дарує дівчині насолоду завдяки нормальними стосунками (*“Ніхто зі мною ще так не поводився, – спантеличено мовила вона”*);

4) ця сцена контрастує з атмосферою кав'ярні “Мінотавр”, в якій збираються виключно для садо-мазохістичних вправлянь, а розв'язка-розкриття злочину відбувається одразу після завершення нормального статевого акту.

Фактично автор у цій сцені забезпечив свого героя фізичним та моральним комфортом, чого не було у стосунках ні з Анною, ні з Бейлою. Жінка підкоряється Вістовичу – спочатку як потенційному клієнтові, а потім просто як чоловікові. Обидва від цієї добровільної покори і чоловічої сили отримують задоволення. Тобто гармонія у стосунках залежить від добровільної природньої взаємозгоди, чого Вістович не має ні у стосунках з Анною, де він любить, ні у стосунках із Бейлою, де його люблять. Ймовірно, що й агресія стосовно Анни виникла у нього внаслідок

небажання сприймати жіночу силу і підкорятися їй. У стосунках із Бейлою він демонструє свою чоловічу силу лише у сексі, поза ним коханка виконує роль кишенькового психоаналітика. Він шукає можливості збалансувати свою маскулінну природу на всіх рівнях, і йому це вдається саме із дівчиною з “Мінотавра” (до речі, Мінотавр – міфічне чудовисько, що пожирало не лише дівчат та юнаків, принесених у жертву, але й злочинців, а на думку Вістовича, сексуальні девіації так чи так пов’язані зі злочинами).

Сам сюжет твору розгортається навколо розслідування убивств німфоманок-мазохісток, тому проблема садо-мазохізму є наскрізною. Вістович, просуваючись у своєму розслідуванні, шукає не лише підозрюваних та винних, а й занурюється у світ сексуальних збочень та пошуків їхньої природи. Наведемо кілька цитат:

1) *“... на її тілі були сліди від батога, і поліцейний лікар стверджує, що вона не опиралась. Отже, шмагали Алоїзу за її власним бажанням”* [7, с. 31]

2) *“Якщо вбивця був її коханцем, то так, – відповів професор, – хоча йому достатньо було просто знати усі ритуали в подробицях. Як саме її принизити? Коли ставати жорстким? Одразу чи згодом?”* [7, с. 35]

3) *“...у кожному пристойному борделі знайдуться одна-дві дівці, що вміють заподіяти солодкого болю... Проте аристократи часто об’єднуються в закриті клуби, адже відвідувати будинки розпусти небезпечно”* [7, с. 35]

4) *“Він охоче завдав би болю своїй партнерці в ліжку і не проти брутальності щодо себе”* [7, с. 43]

5) *“Я думаю, в дитинстві він зазнав сексуальних знущань з боку старшої жінки”* [7, с. 44]

6) *“Знайшов одного фацета, який працював садівником на віллі її батечка. Він розповів, що та мордувала його по кілька разів на день, і не тільки його, а й конюха, і навіть поварчука...”* [7, с. 64]

7) *“Будь-який дорослий чоловік радо б віддався цій гувернантці, але одинадцятирічний Камінський з їхав з глузду”* [7, с. 73]

8) *“Алоїза була німфоманкою і, крім того, полюбляла, щоб чоловік з неї знущався”* [7, с. 82]

9) *“Лише б ті самі кайдани і той самий батіг... І щоб яка-небудь сучка мене щосили періщила”* [7, с. 88]

Загалом, у стосунках партнерів сексологи виділяються такі рівні мазохізму:



– підкорення іншій особі у поєднанні із самоприниженням, відчуттям власної маловартості, налаштованість на задоволення всіх потреб партнера і відмову від своїх потреб;

- обмеження мазохістичних потреб еротичними фантазіями;
- реалізація мазохістичних потреб поза шлюбом;
- підсвідоме провокування партнера до агресії і незадоволення;
- провокування партнера до садистських дій [3].

Як бачимо, так рівні присутні і в “Німфах болю”. Це все пояснює і професор Тофіл Вістович. Щоправда, ці пояснення причин і наслідків конкретних випадків є ідеально правильними, точними настільки, що уважного читача не можуть не наштовхнути на думку про те, що Тофіль, певним чином, і сам причетний до злочинів.

Г. Васильченко асоціює садизм із чоловічою роллю, а мазохізм із жіночою і зазначає, що гіперрольова поведінка в процесі трансформації статевих ролей призводить до “патологічних гіперрольових установок, тобто до появи перверзійних тенденцій: у жінок – садизму, у чоловіків – мазохізму” [1].

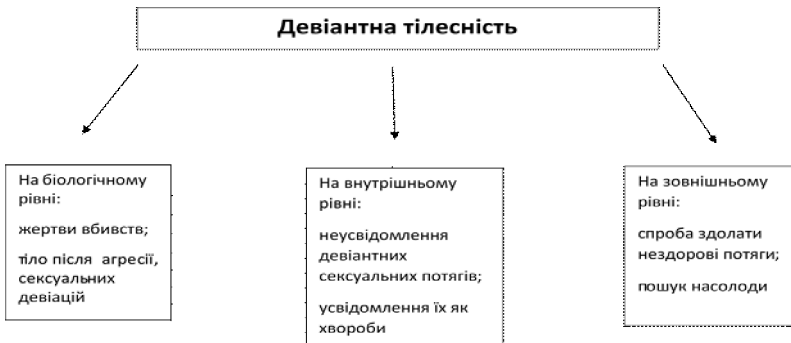
Агресія, а в відтак і садизм, у творі також асоціюються з чоловічою поведінкою, а слабкість, мазохізм – із жіночою. Мазохістками є німфоманки, моральною мазохісткою є Бейла в її постійному очікуванні Вістовича та покорі йому. У кінці твору Вістович імітує мазохізм, тобто імітує слабкість, щоб досягти необхідної мети. Сам автор, щоправда, розмежує садизм як сексуальне збочення і онтологічну жорсткість-жорстокість, що є маскулінною ознакою.

У творі “Німфи болю” маємо чітко розмежовані маскулінне та фемінне начало. Через образ комісара Вістовича автор намагається повернути в українську літературу образ сильного, справжнього чоловіка, для цього вдаючись до розмежувальних гендерних маркерів: одяг, їжа, напої, звички, мова персонажів, уникнення соціальної трансгресії і збереження традиційних гендерних ролей.

Тілесність біологічна представлена у ретро-детективі Богдана Коломійчука “Німфи болю” наступним чином: здорові чоловічі тіла, що виражається передусім у готовності ледь чи не будь-якої миті до статевого акту, красиві жіночі тіла (красивість як ознака жіночості) – незважаючи чи це живі тіла, чи мертві. Внутрішня – усвідомлення свого тіла як чоловічого з урахуванням його фізіологічних потреб: секс, їжа, алкоголь, насилля. Такого жіночого усвідомлення у тексті немає. Зовнішня

тілесність виявляється у розумінні героями жіночого тіла як об’єкта володіння чи вбивства, а чоловічого – як суб’єкта сили, що виявляється в агресії, як вербальній, так і фізичній.

Схематично:



## ЛІТЕРАТУРА

1. Васильченко Г.С. Нарушения психосексуального развития [Електронний ресурс] / Григорий Васильченко. – Режим доступу до видання: <http://www.sexopedia.ru/>
2. Дерягин Б. Г. Классификация форм половой жизни [Електронний ресурс] / Борис Дерягин. – Режим доступу до видання: [http:// web.archive.org/web/20080416181118/http://www.sudmed-nsmu.narod.ru/articles/classfpl.html](http://web.archive.org/web/20080416181118/http://www.sudmed-nsmu.narod.ru/articles/classfpl.html)
3. Збигнев Л.-С. Нетипичный секс / Лев-Старович Збигнев. – Москва: Советский спорт, 1995. – 368 с.
4. Золотухина-Аболина Е.В. Философская антропология: учеб. пособие / Елена Золотухина-Аболина. – Ростов-на-Дону: Феникс, 2014. – 350 с.
5. Имелинский К. Сексология и сексопатология / Казимир Имелинский. – Москва: Медицина, 1986 – 424 с.
6. Крэйхи Б. Социальная психология агрессии / Барбара Крэйхи. – СПб.: Питер, 2003. – 336 с.
7. Коломійчук Б. Таємниця Єви / Богдан Коломійчук. – Харків: Фоліо, 2014. – 249 с.
8. Кон И.С. Сексуальне девиации // Вкус запретного плода: Сексология для всех [Електронний ресурс] / Игорь Кон. – Режим доступу до видання: <http://www.neuro.net.ru/sexology/>

9. Курпатов А.В. Теория сексуальной революции [Електронний ресурс] / Андрей Курпатов. – Режим доступу до видання: <http://www.orgonomic.narod.ru/>
10. Крафт-Эббинг Р. Половая психопатия / Рихард фон Крафт-Эббинг. – Москва: Республика, 1996. – 591с.
11. Фромм Э. Человек для себя / Эрих Фромм. – Минск: Коллегиум, 1992. – 253 с.
12. Dugan Máire A. Aggression [Електронний ресурс] / Máire Dugan. – Режим доступу до видання: <http://www.beyondintractability.org/m/aggression.jsp>
13. Ellis H. Love and Pain// Studies in the Psychology. – Vol.3. [Електронний ресурс] / Havelock Ellis. – Режим доступу до видання: <http://www.gutenberg.org/>

## ІМАГОЛОГІЧНІ МОДЕЛІ ЕКРАНІЗАЦІЇ ІНОЗЕМНИХ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ

*Олена ДУБІНІНА*

Інститут літератури ім Т. Г. Шевченка

Застосування імагологічного підходу при дослідженні проблеми екранізації літературного твору має особливе компаративне значення. Даний підхід приковує увагу насамперед до специфіки екранізації іноземних літературних творів, адже при такому виді інтермедіального перекодування задіюється ще й інший вид перекладу – інтернаціональний. Отже, у даній розвідці розглянуто загальні моделі екранізації іноземних творів у ракурсі імагологічної проблематики.

**Ключові слова:** імагологія, екранізація, образ нації, стереотип, екзотизм, інтермедіальність.

Применение имагологического подхода при исследовании проблемы экранизации литературного произведения имеет особое компаративное значение. Данный подход приковывает внимание прежде всего к специфике экранизации иностранных литературных произведений, ведь при таком виде интермедіального перекодирования задействуется еще и второй вид перевода – інтернаціональний. Итак, в данной статье рассмотрены общие модели экранизации иностранных произведений в ракурсе имагологической проблематики.

**Ключевые слова:** имагология, экранизация, образ нации, стереотип, экзотизм, интермедіальность.

Imagological approach has special comparative value in the research of the problem of filming literature. This approach pays attention, first of all, to the specific features in the filming of foreign literary works, because such a type of intermedia conversion

involves atill another kind of translation – international. So, this essay considers the general models of the filming of foreign literary works from the perspective of imagological problematics.

**Keywords:** imagology, filming, image of the nation, stereotype, exoticism, intermediality.

Серед численних аспектів теорії екранізації, які останніми десятиліттями активно розглядаються як кінознавцями, так і літературознавцями, є напрям, що дотепер не отримав належної уваги, – імагологічний. Справедливості заради варто відзначити, що ця ситуація виникла в силу об'єктивних причин. Сама імагологія як компаративістична дисципліна в другій половині ХХ ст. тільки переживала своє становлення й лише недавно затвердилася настільки, щоб знайти нові сфери наукового застосування.

Як твердить один із основних постулатів імагології, національні образи народжуються, закріплюються і функціонують, насамперед, у наративних художніх формах, таких як література, кіно, комікси [9, с. 6]. Застосування ж імагологічного підходу при аналізі інтермедіального перекодування літератури в кіно отримує особливий смисл і подвійне компаративне значення: у центрі уваги опиняється і сам літературний національний образ, і його специфічне втілення в кінофільмі. Звідси виникає цілий комплекс імагологічної проблематики, однаково важливий як для розвитку імагології, так і для теоретичного осмислення феномену інтермедіальності.

Не викликає сумнівів також той факт, що імагологічний ракурс дослідження в даному питанні приковує увагу дослідника насамперед до екранізацій іноземних літературних творів. Адже при такому виді інтермедіального перекодування задіється ще й другий вид перекладу – інтернаціональний, а тому спосіб втілення національної специфіки тут стає однією із центральних естетичних категорій і часто запорукою успішності самого інтермедіального експерименту. У даному дослідницькому контексті актуальними будуть питання про засоби кіноперекладу інонаціональних образів; особливості авто- і гетеро- образу націй та їхнє відтворення в кінофільмі; стереотипи, кліше, упередження, свідомо й підсвідомо задіяні у процесі інтермедіального та інтернаціонального перекодування. Спробуємо глибше розглянути означене коло питань на матеріалі конкретних екранізацій.

В історії світового кіно існують сотні прикладів екранізацій іноземних літературних творів. Розглянути їх у повному обсязі, ясна річ, неможливо (та й недоцільно) у рамках даного дослідження. Правильнішим буде

вибрати інший підхід – типологічний і проаналізувати загальні способи (або моделі) екранізації іноземних творів у ракурсі імагологічної проблематики.

По суті, можна стверджувати, що існує лише два способи екранізації іноземних творів: 1) робити етнокультурне перекодування, тобто переносити дії на свій національний ґрунт; 2) відтворювати наявну національну специфіку літературного першоджерела. Кожний із цих методів має свої особливості.

1

Один з віртуозів першого способу екранізації світової літератури – японський режисер А. Куросава. Відтворюючи на екрані чи то трагедії великого Шекспіра, чи то твори російських класиків Ф. Достоєвського та М. Горького, чи то “круті детективи” американського письменника С. Д. Хеммета, режисер незмінно переносить дію у координати японської реальності. Наприклад, події “Макбета” (фільм “Трон у крові” [17]) і “Короля Ліра” (фільм “Ран” [14]) розгортаються у феодальній Японії періоду Сенгоку (друга половина XV ст. – початок XVII ст.), а замість шотландських і британських аристократів діючими особами виступають японські даймьо й самураї. Однак запропоновані зміни не носять лише зовнішній характер. Справа в тому, що обраний Куросавою етнокультурний матеріал сутнісно підходить для екранізації трагедій Шекспіра. Сенгоку – один із найдраматичніших періодів в історії Японії, коли місцеві феодали вели безперервні міжусобні війни, текли ріки крові, а зрада й злочини були звичними явищами. Таким чином, легендарне минуле Японії виявляється не менш придатним ґлом для зображення виру людських пристрастей, ніж Шотландія і Британія. Інакше кажучи, у фільмах Куросави запропоновано своєрідний подвійний переклад Шекспіра – мовою кіно та мовою японської культури<sup>1</sup>. Візьмемо на себе сміливість стверджувати, що подібний підхід – не що інше, як вираження найглибшої поваги до екранізованих іноземних творів. Адже під час створення екранної версії будь-який режисер неминуче стикається з імагологічною проблемою, рішення якої виявляється далеко не таким легким: як візуалізувати події,

---

<sup>1</sup> Детальний аналіз художнього експерименту Куросави наводиться в статтях: Дубініна О. Японський король Лір, або “Ран” А. Куросави” // Сучасні літературознавчі студії. – 2008. – № 5. – С. 92 – 100; Дубініна О. Вільям Шекспір: *Made in Japan* (Твори В. Шекспіра в екранізаціях Акіри Куросави) // Січ. – 2012. – №10. – С. 24 – 36.

не деформуючи або спрощуючи національну своєрідність літературного першоджерела? Гарним виходом з такої ситуації саме і видається так званий етнокультурний переклад.

Цікавий зразок використання зазначеного способу перекодування є у творчості Л. Вісконті. Йдеться про його однойменну екранізацію повісті Ф. Достоєвського “Білі ночі” [12]. Події фільму відбуваються у 1950-ті рр. в італійському місті Ліворно. Мрійником виступає звичайний службовець Маріо, котрий від відчуття самотності й сердечного томління, подібно героєві Достоєвського, бродить вечірніми вуличками міста, де й зустрічає дивну незнайомку. Однак, як і у випадку з Куросавою, “переклад” Вісконті не видається штучним.

Насамперед слід зазначити, що сама повість Достоєвського підштовхує до такого роду експериментів. Як відзначав ще один із перших рецензентів, “Білі ночі” недостатньо “укорінені” в конкретній реальності [4, с. 14–15]. Сам критик уважав це недоліком твору. Але, очевидно, дану особливість повісті можна розглядати інакше – як тяжіння Достоєвського до осмислення життя у загальнолюдських категоріях [2]. Саме в таких координатах і прочитує повість Вісконті – його фільм стає ще одним гімном Мрії, що затверджує її споконвічний болісний розрив із Реальністю. Характерна для повісті Достоєвського універсальність передається у фільмі за рахунок своєрідної символізації. Так, фантастична реальність літніх петербурзьких ночей в кіно замінюється на не менш оніричний візуальний образ зимових середземноморських ночей. Усі природні елементи (вітер, туман, дощ, сніг) мають у фільмі символічні функції, резонуючи із емоційним станом героїв [7, с. 41]. Кінематографічний простір умовно поділяється на дві частини, символічно поєднані мостом. На цьому мосту герой зустрічає таємничу дівчину, і цей міст поєднує два світи – її (світ мрії, казковості) та його (світ буденної реальності).

Але запропонований Вісконті “переклад” не виглядає надуманим із точки зору реально історичної. Як відомо, образ Мрійника у Достоєвського багато в чому мав автобіографічний характер та був породженням свого часу. За висловом С. В. Белова, мрійництво було *“хворобою миколаївської доби, що придушувала в людях кращі прагнення, не даючи їм втілитися в життя, гасила шляхетні пориви душі. <...> Схильність до мрій про високе, яскраве, незвичайне була властива в молодості багатьом сучасникам Достоєвського. <...>. У царство чарівних снів їх манило героїчне, велике, те, чого не було в тьмяній*

*та прозаїчній дійсності*” [1, с. 90.]. Але і мрійництво героя фільму Маріо також було обумовлено часом. Дослідник творчості Вісконті Г. Бекон називає Маріо “*симпатичним, нудьгуючим дрібним буржуа, не здатним зрозуміти, як він може стати щасливим*” [6, с. 199]. І в цьому сенсі Маріо можна вважати героєм свого часу. Починаючи із середини 1950-х рр. в Італії – та й у всій Європі – завдяки економічному підйому повоєнна вбогість і непорядкованість минали, заміщаючись добробутом та матеріальним статком. Але духовна атмосфера новонародженого постіндустріального суспільства викликала занепокоєння багатьох європейських митців. У літературі, кіно, живописі на перший план виходять проблеми екзистенціального відчуження, духовного омертвіння, емоційної втоми. “*Усім все байдуже. Усі перебувають у стані солодкої ліні. <...> Боже мій, як хочеться хоч якогось сердечного підйому, хоч зовсім трохи. <...> Давайте прикинемося, що ми людські істоти і дійсно живемо. Це буде цікава гра,*” [10, с. 5] – у розпачі вигукує герой знакової для цього часу п’єси Дж. Осборна “Озирнись у гніві” (1956). Саме в такій сірій, банальній реальності існує герой кінофільму “Білі ночі”, і саме тому він тужливо бродить по місту в надії хоч якось пожвавити своє життя. Таким чином, “перекладаючи” повість Достоевського, Вісконті не здійснює так званого насильства над художнім матеріалом, адже центральна ідея літературного твору XIX ст. набуває нового звучання та актуальності у другій половині XX ст.

Проте “переклад” Вісконті має свою прикметну рису серед екранізацій подібного типу. Запропоноване режисером етнокультурне перекодування не було абсолютним – головна героїня “Білих ночей” Настінка у фільмі залишається росіянку. І хоча національність дівчини прямо не називається, багато деталей у стрічці непрямо вказують на це: її звать Наталя, вона говорить про своє слов’янське походження, зовнішність героїні візуально відсилає до стереотипного уявлення про російський етнотип тощо. Виходить, що образ героїні Достоевського та її незвичайна історія кохання не має еквівалента в італійському етнокультурному середовищі. Однак таку імагологічну обережність Вісконті перетворює на своєрідний художній прийом. Те, що дівчина іноземка, усіляко підсилює відчуття її *іншості*, а емоційна, місцями до ексцентричності гра виконавиці головної ролі Марії Шелл надає цій іншості визначеного у параметрах національної типовості значення – Наталя являє собою образ “духовно екзальтованої росіянки”. А отже, Вісконті формує необхідні смисли, актуалізуючи

в сприйнятті глядачів певні уявлення про нації. “Непрактичність, споглядальність, моральність, і навіть деяка містичність” [9, с. 229] – такі риси російського національного характеру закріпилися в сприйнятті європейців завдяки знайомству з російською літературою XIX сторіччя. Саме ці якості потрібні були режисерові для формування образу-ідеалу, протилежного настроям споживацького суспільства. Отже, Вісконті використовує категорію національності не безпосередньо, а як троп, який якнайкраще допомагає розкрити ідейно-тематичні колізії твору.

Наведені приклади доводять, що етнокультурне перекодування – це вдалий спосіб уникнути імагологічних пасток, властивих для екранізації іноземних творів. Крім того, такий метод екранізації видається значущим також і для формування нових рецептивних обривів: творча спадщина іноземного письменника виявляється зрозумілою та близькою вітчизняному глядачеві й разом з тим знаходить нові відтінки смислів. Однак усе це буде справедливим лише за умови якісного етнокультурного перекладу, а не механічного накладання іноземних художніх моделей на свій національний матеріал.

## 2

Якщо для першого способу екранізації першочергове завдання – пошук образних відповідників у власній національній культурі, то для другого способу найважливішим буде знайти засоби відтворення національного середовища літературного першоджерела. Проблема створення національних образів для фільму стоїть набагато гостріше, ніж для його літературної першооснови. Пояснюється це принциповою різницею природи літератури й кінематографа як видів мистецтва. Умоглядний характер літературної творчості дозволяє письменникові лише ідентифікувати місце дії або вказати національну приналежність героя, і далі національний образ в літературному тексті формується, як правило, уже на імпліцитному рівні – через поведінку, манери, особистісні характеристики персонажів тощо. Лише в окремих випадках національність виявляється настільки важливою складовою образотворення, що питання національного виходить на експліцитний рівень тексту у вигляді відповідних роздумів та коментарів (наприклад, в творах Монтеск’є “Перські листи”, М. Гоголя “Тарас Бульба”, романах Л. Толстого та Г. Джеймса тощо). Але і тут образ нації має властивий літературі абстрактно-імажинарний характер. А от матеріально-реалістичний, візуальний характер кінематографа (коли сама реальність



стає художнім матеріалом) вимагає більш предметного й детального втілення національного образу. У цьому питанні кінематограф має усталений арсенал художніх засобів, який включає такі групи:

- географічні маркери: використання карт, назв населених пунктів та інших об'єктів;

- лінгвістичні підсилювачі: через те, що іноземна екранізація втрачає одну із визначальних рис національного образотворення – мову, тут часто застосовується писане слово мовою оригіналу (газети, записки, оголошення та ін.), а також підкреслене використання автентичних назв та імен;

- етнографічні особливості: введення особливостей побуту, їжі, одягу, звичаїв даних націй (навіть якщо в літературному тексті про це і не згадується);

- культурологічні акценти: увага до особливостей культури націй; згадка про конкретні культурні артефакти; використання автентичних музичних елементів;

- історичні показники: введення в кінотекст образів конкретних історичних осіб (наприклад, портретів можновладців);

- антропологічні характеристики: добір акторів за зовнішніми ознаками певного етнотипу.

Наведений перелік засобів демонструє, що кінематографічний національний образ по своїй структурі складніший за літературний, адже відчутно обтяжений зовнішньою оболонкою. Відтворення цієї зовнішньої “картинки” залежить від безлічі факторів – від комерційних до ідеологічних, від особистісно мотивованих до колективно несвідомих. А отже, процес інтермедіального перекодування національних образів під час екранізації включає дві фази: зовнішнє втілення образу нації та передача (або відторгнення) імпліцитної національно-оціночної специфіки літературного першоджерела. Ясна річ, така складна “алхімія” може мати найрізноманітніші результати. Проте аналіз корпусу наявних екранізацій дозволяє виділити три основні моделі передачі у фільмі національної специфіки літературного твору, які умовно можна позначити так: 1) “стереотипна”; 2) “номінативна”; 3) “екзотична”.

Яскравим прикладом “*стереотипної*” моделі втілення національної специфіки літературного оригіналу є радянська екранізація повісті А. Конан Дойля “Собака Баскервілів” [15].

У своєму творі А. Конан Дойл подає національну специфіку досить лаконічно. Національними маркерами виступають географічні показники (місце дії – Лондон і Девоншир), інформація про соціальну структуру

суспільства та діючі суспільні інститути (у творі згадуються фермери, джентрі, баронети, обговорюється система правосуддя), а також згадки про минувшину (легенда про рід Баскервілів, згадування про кельтських предків). Яскраво виражених особливостей побуту або життєвого укладу персонажів у повісті немає. Такий лаконізм обумовлений, насамперед, самою наративною структурою. Для оповідача твору доктора Ватсона властива максимальна драматизація оповіді. Тобто у повісті помітна перевага діалогу над описовими та оцінними пасажами. Таким чином, охарактеризувати персонажів можна винятково по їхній мовленнєвій манері. Незважаючи на деякі індивідуальні особливості мовлення діючих осіб, спільними рисами для них будуть стриманість, тактовність і максимальна ввічливість. Така характеристика цілком відповідає образу джентльмена вікторіанської доби, як властиво й ідентифікуються центральні персонажі повісті (Шерлок Холмс, доктор Ватсон, Генрі Баскервіль, доктор Мортімер, сер Чарльз Баскервіль). Інакше кажучи, у творі “Собака Баскервілів” наявний своєрідний міметичний тип оповідання – мовна стриманість повісті відповідає самій сутності створюваного тут національного образу.

Як справедливо стверджує М. Спаєрінг, образ джентльмена – одна з “*двох найпопулярніших персоніфікацій англійськості*” у літературі [9, с. 145]. Виникши як певна соціальна категорія<sup>2</sup>, поняття “джентльмен” стало означати не тільки шляхетне походження, а й певний кодекс поведінки: мужність, витримка, шляхетні манери, відчуття власної гідності, повага не лише до вищестоящих, але й до людей нижчого походження. У часи англійської реформації до цього образу додалися ще й такі характерні протестантські ціннісні категорії, як право виражати власну думку й обов’язок говорити правду, тобто виняткова порядність. Коли в XIX ст. кодекс джентльмена набуває такої популярності, що навіть стає предметом навчання в школах, до основних характеристик цього образу додається ще й гарна освіта. Наприкінці XIX ст. це поняття стає широко вживаним та позначає “*будь-якого чоловіка, який є ввічливим, має хорошу освіту, блискучі манери та вмє поводитися в суспільстві*” [9, с. 145]. Весь зазначений семантичний комплекс і став змістом образу

---

<sup>2</sup> Після завоювання Англії норманами в 1066 році англійським землевласникам більше не дозволялося ділити майнові права між всіма синами, і спадкоємцем ставав тільки старший. Молодші сини, позбавлені земель і титулів, позначалися словом “gentleman”.

джентльмена, втілюваного персонажами повісті “Собака Баскервілів”. Більше того, можна із упевненістю стверджувати, що на джентльменстві замішаний і головний конфлікт твору. Поведінка та вчинки злочинця Степлтона вказують на те, що він поводить себе не як джентльмен: буває нестриманим і грубим, нешанобливо ставиться до жінок, а найголовніше – він до крайності непорядна людина. Степлтону протиставлені Холмс та Ватсон, джентльмени до кінчика нігтів. А тому не дивно, що детективи мають до зловмисника не лише професійний інтерес, а й відчувають особисту ворожість. “Якщо виправити нічого неможливо, я однаково помщуся негідникові!” [8] – емоційно викрикує Холмс. Завдяки такій художній концепції цього та іншого творів А. Конан Дойля його по праву вважають одним з популяризаторів джентльменського автообразу англійця.

На відміну від літературного твору, в однойменній радянській екранізації національна складова виражена надзвичайно яскраво. Тут задіяні практично всі згадані різновиди кінематографічних імагологічних засобів. Проте значення та якість цього національно маркованого матеріалу якраз і викликають питання. Пोजовклі карти англійських графств, котелки та кілти, вівсянка та пледи, тумани та кепська погода, колоритні поліцейські та англійський гумор, похмурі середньовічні замки та портрети королеви Вікторії – ці та інші національні атрибути свідчать про те, що, сумлінно прагнучи перенести глядача в Англію, кінематографісти актуалізували практично всі наявні в радянському суспільстві імагологічні кліше про англійців. Не заглиблюючись у детальний аналіз того, наскільки дані уявлення вірні або помилкові<sup>3</sup>, зупинимось на більш важливому питанні – зсуві оціночних національних характеристик.

---

<sup>3</sup> Наведемо лише декілька прикладів імагологічних похибок. Так, знаменита фраза з фільму “Вівсянка, сер” має мало спільного із дійсністю. Традиційний англійський сніданок складається із чітко визначеного набору продуктів: смажених сосисок, бекону, печериць, яєчні, свіжих або консервованих помідорів, квасолі у томатному соусі, тостів з маслом. Інша справа, що останнім часом англійці часто відмовляються від такої “важкої” їжі на сніданок, але у якості одного із найважливіших національних символів англійський сніданок мав би розглядатися саме у такому вигляді. Другий приклад стосується образу містера Френкленда. У фільмі персонаж одягнений дуже виразно – він носить кілт. Але при тому виникає питання: чому пан із графства Девоншир у південно-західній частині Британії раптом носить традиційний шотландський одяг. Ясна річ, це можна пояснити примхою пристаркуватого дивака, але з точки зору національної специфіки така візуалізація видається сумнівною.

Показово, що екранізуючи певні ситуації з повісті, творці фільму досить фривольно поводяться із націєтворчими елементами – вводять одні та вилучають інші атрибути, вони розставляють певні імагологічні акценти. Приміром, в екранізації немає знаменитої реакції Холмса на власний недогляд під час затримання злочинця: *“Ватсон! Якщо ви маєте хоча б краплину порядності, ви занесете у свої анали цю мою помилку разом із моїми успіхами”* [8]. Ця фраза свідчить про крайню педантичність персонажа в питанні порядності. Цим же пояснюється й небезпечна нічна вилазка на болота Ватсона і сера Генрі, які заради знешкодження небезпечного для суспільства злочинця Селдона, готові жертвувати своїм життям. У фільмі ж ця ситуація подається як нічна п’яна забавка героїв. Ці та інші приклади дозволяють зробити висновок, що думка про крайню порядність як основну характеристику англійського джентльмена у фільмі приглушується. Спотворюється також і уявлення про бездоганний такт та вихованість джентльмена: Холмс дозволяє собі голосно сміятися, Ватсон ставить непристойні та дуже особисті питання і не знає правил столового етикету, сер Генрі сидить, задерши ноги на обідній стіл тощо. Детально та дуже специфічно змальований у фільмі побут Баскервіль-Холу послідовно втілює думку про надмірний англійський консерватизм. І нарешті, зображене у фільмі зверхнє та поблажливе ставлення абсолютно всіх персонажів-англійців до іноземця Генрі Баскервіля (чого в повісті, ясна річ, немає) недвозначно натякає на їхній снобізм та імперську зарозумілість.

Однак найбільшою деформацією з імагологічної точки зору зазнав образ самого сера Генрі Баскервіля. У повісті чітко зазначено: ніщо, крім легкого акценту та кольору обличчя, не видавало в спадкоємці Баскервілів іноземця. Протягом оповіді Ватсон уважно спостерігає за сером Генрі й постійно із задоволенням фіксує його риси характеру та манеру поведінки – усе, від *“спокійної, упевненої поведінки”* до мужності, вихованості, *“кельтської сили почуттів”* і бездоганної чесності *“видавало в ньому [сері Генрі] справжнього джентльмена”* [8]. З перших секунд появи Генрі Баскервіля на екрані усе в цьому образі вказує, що він американець: величезна хутряна шуба, шкіряний ремінь, галасливість, відсутність манер, елементи індійської амуніції, стрілянина з револьвера, неучтвю й пристрась до алкоголю – усе це атрибути ковбоя й салунного завсідника. Відзначимо при цьому, що подібний образ американця також витканий винятково з радянських стереотипів, як і модус стосунків англійців і жителів Нового Світу. Якщо ж до змального у фільмі образу Генрі Баскервіля

додати ще його малодушність і жалібність, то стає очевидним, що цей персонаж має мало спільного із образом джентльмена. А це вже призводить до висновку, що у фільмі було нанесено серйозний імагологічний удар по концепції національного образу Конан Дойля – із усіх джентльменських образів повісті повністю було зруйновано головний, адже як баронет, саме Генрі Баскервіль втілював образ англійської аристократії.

Отже, національний автообраз з повісті Конан Дойля заміщається у фільмі радянським гетерообразом англійців, заснованим здебільшого на стереотипах часто негативної оціночної модальності. Така ситуація могла б стати етично неоднозначною, якби кінематографісти вчасно не зачули небезпеки і не вдалися до зміни жанрової природи твору. Уведені в кінотекст виразні комічні елементи позбавляють фільм однозначності та нейтралізують ефект ідеологічної упередженості.

“*Номінативна*” імагологічна модель характеризується тим, що національна специфіка екранізованого твору тут лише заявляється, але не наповнюється семантичним значенням, характерним для першоджерела. Яскравим прикладом такого виду екранізації іноземного твору може служити італо-американський фільм “Війна і мир” за романом Л. Толстого [13].

Один із “трьох китів” ідейно-тематичної структури роману “Війна і мир” – створення об’ємного та багатопланового національного образу Росії й російського характеру, що разом із двома іншими семантичними полями – історичним та екзистенціальним – обумовлює неповторну специфіку й значимість даного твору для світової культури. Імагологічна техніка Толстого тут складається з двох домінуючих прийомів: художня мозаїка та дихотомія зовнішнього/внутрішнього світів. Під художньою мозаїкою розуміється та особливість роману “Війна й мир”, коли автор малює образ Росії через створення цілої серії різноманітних картин і сюжетних колізій, в яких розкриваються побут і звичаї, особливості станового й суспільного укладу країни початку XIX ст.

Другий прийом – дихотомія зовнішнього/внутрішнього світів – стосується двох планів вираження всіх персонажів твору. Не тільки вчинки, а й акцентований автором спосіб мислення та психо-емоційні особливості героїв (особливо у випадку ключових фігур П’єра Безухова, Нагаші й Миколи Ростових, Андрія Болконського) сприяють наповненню певним значенням поняття “росіянин”. Саме на рівні системи персонажів можна говорити про створення Толстим своєрідних національних образів і характерів.

Говорячи про імагологічну специфіку згаданої італо-американської екранізації, складно аналізувати створений тут національний образ на предмет його відповідності літературному першоджерелу, адже у фільмі національного образу як такого немає. З одного боку, костюми, декорації, музика й інші специфічні елементи антуражу служать маркерами національної приналежності персонажів. З другого боку, у фільмі немає ні толстовської “мозаїки”, ні дихотомії зовнішнього/внутрішнього. Сюжетну редукованість фільму, зрозуміло, можна було б пояснити причинами об’єктивними – відтворити на екрані весь обсяг толстовської епопеї, ясні річ, неможливо. Але своєрідний підхід творців фільму до підбору художнього матеріалу вказує на те, що таке пояснення не видається цілком задовільним. Так, у фільмі детально (аж до скрупульозності) зображено одні ситуації і цілком вилючено інші. А отже, йдеться не про брак екранного часу, а про цілеспрямовану селективність. Наприклад, велику частину фільму відведено на змалювання знаменитого першого балу Наташі Ростової і виникненню її любовних стосунків з Андрієм Болконським, тоді як імагологічно значимого епізоду танцю Наташі після полювання немає. Цей і багато інших прикладів свідчать про те, що відбір романного матеріалу для створення фільму був обумовлений винятково міркуваннями мелодраматичними – їх значимістю для розвитку любовних колізій. Національно маркіровані елементи роману опускалися або через побоювання їх спростити чи спотворити, або через недооцінку їхньої значимості творцями фільму.

Істотно скорочений у фільмі також внутрішній план вираження персонажів. Звичайно, завдання зобразити внутрішній світ героїв у принципі надскладне для кінематографа з його предметно-матеріалістичною природою. Але в той же час, це не означає, що кіно зовсім не має художніх засобів для цього. Так, якщо взяти іншу екранізацію роману Л. Толстого “Війна і мир” – однойменний радянський фільм 1966 р., то режисер С. Бондарчук якраз і зосередився на відтворенні на екрані психо-емоційних особливостей персонажів, застосувавши для цього цілу низку цікавих прийомів (суб’єктивний погляд, експресивні ракурси, природний символізм, динамічний монтаж тощо). В італо-американському ж фільмі все вбрано в російські шати, але національного характеру немає. Інакше кажучи, це просто костюмований фільм.

Єдиний персонаж, якому творці фільму надають певну національну специфіку – П’єр Безухов. Однак і в цьому випадку вони екранізують

не Толстого, а скоріше критичну статтю В. Вулф про творчість Толстого: *“Життя – головне для Толстого. <...> Але завжди в чашечці блискучої квітки цей скорпіон – “навіщо жити?”. Завжди в центрі книги який-небудь Оленін, або П’єр, або Левін, котрий вбирає в себе весь людський досвід, все мацає та пробує в цьому світі і ніколи не перестає запитувати <...>: який смисл усього цього, які мають бути наші цілі?”* [11]. Саме в такому дусі створений образ П’єра Безухова в італо-американській екранізації. Він протягом усього фільму настирливо говорить (а не думає) про сенс життя й інші екзистенціальні істини, причому абсолютно не переймається вибором адресата для такої складної розмови (чи то Андрій, Наташа, старий граф Ростов, чи то навіть Елен Курагіна). Очевидно, така поведінка героя має втілювати російський національний характер, оту славнозвісну *“російську духовну екзальтованість”* [9, с. 229], але насправді персонаж виглядає штучним.

Отже, із трьох головних, художньо спаяних семантичних полів роману Толстого *“Війна і мир”* – екзистенціального, історичного і національного – творці екранізації 1956 р. повністю відкидають третю складову, що робить фільм імагологічно безликим. Це своєю чергу послабляє значимість і перших двох семантичних блоків. У такому вигляді фільм втрачає свою цінність насамперед для іноземного реципієнта, тому що не несе для нього когнітивної інформації про світ *“іншого”*. Саме цим, мабуть, не в останню чергу пояснюється холодний прийом закордонною публікою даної екранізації, тоді як однойменний фільм С. Бондарчука набуває там популярності та одержує премію *“Оскар”*.

І нарешті, уже слово *“екзотична”* у найменуванні третьої моделі екранізації іноземного твору визначає спосіб передачі тут національної специфіки. Сприйняття іноземного, тобто чужого, іншого, як правило, викликає у людини емоційну реакцію, що відповідно і позначається на літературному образі. Іноземні країни можуть породжувати цілий спектр почуттів – від захоплення до зневаги, від страху до заздрощів. Одним із найхарактерніших способів *“організувати та структурувати сприйняття та інтерпретацію іноземної іншості”*, як відзначає К. Альбрехт, стає екзотизація [9, с. 327]. Саме в такому ключі часто і робляться екранізації іноземних творів, особливо з яскраво вираженою етнічною складовою. Хорошим прикладом такого роду кінотворів можна вважати американський фільм *“Тарас Бульба”* за однойменною повістю М. Гоголя [16].

Однак модус екзотизації в принципі був первісно закладений у самій повісті “Тарас Бульба”. При цьому Гоголь одночасно застосовує виділені імагологами два можливі напрями екзотизації – у часі та у просторі [9, с. 325]. На це вказують як часові маркери (“тоді”, “у ті часи”, “важкий XV вік”), так і виразно акцентовані топоніми (“малоросійський”, “Новоросія”). Не нехтує письменник і своєрідною оціночною модальністю, характерною для екзотизації (“південна *первобуття* Росія”, “*напівкочовий* куток Європи” тощо) [3]. Причини такої авторської стратегії розкриває творча історія Гоголя. Переживши низку невдач та розчарувань у Петербурзі, молодий письменник з’ясує, що Малоросія збуджує справжній інтерес столичної аудиторії, а отже матеріал про життя рідного краю може забезпечити йому успіх на літературній ниві. Так з’являються “Вечори на хуторі біля Диканьки”, які мають свій екзотичний колорит. Подібні художні шукання Гоголь продовжив у наступному збірнику творів “Миргород”, куди серед інших видатних творів увійшла і славетна повість “Тарас Бульба”. Модус екзотизації у цьому творі був обумовлений іншим важливим фактором. Як відомо, Гоголь мав заострене відчуття власної гідності та винятковості, продиктоване – серед іншого – сімейними переказами про козацьке минуле роду Гоголів. Розповіддю про це минуле і стає повість “Тарас Бульба”. А отже, екзотизація тут має чітко визначену жанротворчу функцію – як справедливо зазначає М. Едельштейн, різнорівневі художні елементи повісті дають підстави вважати цей твір героїчним епосом [5]. Тут відбувається певна ідеалізація та міфологізація Запорізької Січі як славетної шляхетної минувшини. У цьому сенсі художній експеримент Гоголя відбувався в душі тогочасного романтичного мейнстріму з його ескапістською екзотизацією минулого (Байрон, В. Скотт та ін.).

Американська екранізація “Тараса Бульби” була зроблена в той період, коли Голлівуд змушений був виживати в умовах напруженої конкуренції з новоявленим медіа – телебаченням. Щоб знайти глядача, котрий тепер волів проводити вечора перед телевізором, кінематографісти впроваджують формат широкоекранного кіно з його виразним “ефектом присутності”, що було набагато цікавіше за класичний кінематограф і тим більше за “екранчик” телевізора. Найкращим матеріалом для такого роду фільмів були епічні, історичні події, що відбувалися в яскравій екзотичній обстановці. Саме цьому часу належать такі масштабні постановки, як “Вікінги” (*The Vikings*, 1958), “Бен-Гур” (*Ben-Hur*, 1959), “Спартак”



(*Spartacus*, 1960), “Клеопатра” (*Cleopatra*, 1963) та інші. Це був той різновид кіно, для якого важлива не історична вірогідність або правда характерів, а ефектність створеної картини. Ландшафт, антураж, особливості побуту, костюми персонажів, їхня манера спілкування й звичаї – усі ці елементи спрямовані виключно на створення певної пригодницької атмосфери. Місцева нестандартність та “дивність” ніби дозволяє кінематографістам применшити закони нормальності, реалістичності, звичайної вірогідності та моделювати екстравагантні сюжетні колізії та захопливі події.

Саме в такій атмосфері знімається американська версія “Тараса Бульби”. Однак підкреслений екзотизм зображення України початку XVI ст.<sup>4</sup> не спотворює героїчну спрямованість повісті Гоголя. Хоча кінотворці значно спрощують літературний персонаж Тараса Бульби, повністю “очистивши” його від усієї амбівалентності, у них виходить величний образ мужнього, справедливого запорізького козака, що бореться за волю рідної землі. Отже, можна констатувати, що в американському фільмі твориться виключно позитивний образ України. Водночас характерна для кінотвору “дика” екзотичність усе ж має свої рецептивні наслідки. Як наголошує Дж. Ліерссен, не слід забувати про важливу особливість такого екзотизму – він є “*дружнім обличчям етноцентризму*” [9, с. 325]. Той факт, що іноземну культуру зображено винятково в параметрах інакшості, а художній відбір зроблено таким чином, щоб випнути все те, що відрізняє цю культуру від домашніх стандартів, “*міцно зв’язує [показане] суспільство з його місцевим колоритом і мальовничими елементами та змішує категорії ‘відмінного та характерного’*” [9, с. 325]. Таке змішування, на жаль, сприяє скоріше дистанціюванню, аніж пізнанню однією нацією іншої.

Проте окреслений вище пріоритет об’єкта при імагологічному розгляді інтермедіальності не вичерпує всіх можливостей даного підходу. Інакше кажучи, особлива увага до іноземних екранізацій не означає, що з поля інтересів дослідника зовсім випадають вітчизняні екранізації, в яких інтернаціонального перекодування власне не відбувається. Просто в цьому випадку компаративіста будуть хвилювати питання трохи іншого, головним чином теоретико-компаративного плану, як наприклад, про естетичні засоби й прийоми інтермедіальної трансформації національного образу;

---

<sup>4</sup> Саме так хронологічно маркуються події у фільмі.

смысловій відповідності літературного й кінообразу нації; ідеологічному, культурно-історичному й іншому факторах, що впливають на процес відтворення літературних національних образів на екрані<sup>5</sup>.

Отже, наведене дослідження свідчить про те, що застосування імагологічного підходу в інтермедіальних студіях є доцільною та багатообіцяючою науковою перспективою.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Белов С.В. Белые ночи / Белов С.В. // Ф.М. Достоевский. Энциклопедия. – М.: Просвещение, 2010. – С. 89–92.
2. Борисова В. В. Национальное. / Борисова В. В. // Федор Михайлович Достоевский. Антология жизни и творчества. – Режим доступа: <http://www.fedordostoevsky.ru/research/aesthetics-poetics/031/>
3. Гоголь Н. В. Тарас Бульба / Николай Васильевич Гоголь. – Редакция 1842 г. – Режим доступа: [http://az.lib.ru/g/gogolx\\_n\\_w/text\\_0040.shtml](http://az.lib.ru/g/gogolx_n_w/text_0040.shtml)
4. Дружинин А. В. Собр. соч.: в т. 8 т. / А. В. Дружинин. – СПб., 1865–1867. – Т. 6. – 1865.
5. Эдельштейн М. Как жидовка перетворилась в женщину: История одного стереотипа / Михайло Эдельштейн. – Режим доступа: <http://booknik.ru/context/all/ prevratilas-v-ijeshchinui/>
6. Bacon H. Visconti : Explorations of Beauty and Decay / Henry Bacon. – Cambridge University Press, 1998.
7. Bencivenni A. Luchino Visconti / Alessandro Bencivenni. – Firenze: La Nuova Italia, 1982.
8. Conan Doyle A. The Hound of the Baskervilles / Artur Conan Doyle. – Project Gutenberg. – Режим доступа: <https://www.gutenberg.org/files/2852/2852-h/2852-h.htm>
9. Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. / [ed. Beller M., Leersen J.] – Amsterdam–New York, 2007.
10. Osborne J. Look Back in Anger / John Osborne. – Faber & Faber Ltd, 1957.
11. Woolf V. The Russian Point of View / Virginia Woolf // Woolf V. The Common Reader (Essays–1925). – Project Gutenberg. – Режим доступа: <http://gutenberg.net.au/ebooks03/0300031h.html>

---

<sup>5</sup> Даний вектор імагологічного дослідження феномену інтермедіальності було розглянуто в статті: Дубініна Е. Проблема перекодирования літературного произведения в кинотекст: імагологічний аспект (на матеріалі екранізації роману Т. Драйзера “Американская трагедія”) // “Імагологіческие аспекты русской и зарубежных литератур: межвузовский сборник научных трудов”. – Киров, 2013. – Вып. 2. – С. 46–54.

## ФІЛЬМИ

12. Білі ночі: кінофільм / [реж. Л. Вісконті]. – Італія, 1957.
13. Війна і мир: кінофільм / [реж. К. Видор]. – США, Італія, 1956.
14. Ран: кінофільм / [реж. А. Куросава]. – Японія, 1985.
15. Собака Баскервілів: кінофільм / [реж. І. Ф. Масленніков]. – СРСР, 1981.
16. Тарас Бульба: кінофільм / [реж. Дж. Лі Томпсон]. – США, 1962.
17. Трон в крові (Замок паутини): кінофільм / [реж. А. Куросава]. – Японія, 1957.

## ДВОГОЛОВА АНОМАЛІЯ У П'ЄСІ Т. КИЦЕНКО “БАЛ БЕТМЕНІВ”: політичний, культурний і літературний контексти

*Леонід ЗАКАЛЮЖНИЙ*

Житомирський державний університет імені Івана Франка

Статтю присвячено політичному, культурному й літературному контекстам образу гротескного “політичного тіла”, репрезентованому у п'єсі сучасного українського драматурга Т. Киценко “Бал бетменів” (2012). Незважаючи на експериментальний характер і злободенну проблематику, п'єса продовжує традицію політичної драматургії, представлена в українській літературі зламу століть творами В. Діброви, А. Крыма, О. Ирванця та ін.

**Ключові слова:** тіло, політичне тіло, драматургія, аномалія, гротеск.

Статья посвящена политическому, культурному и литературному контекстам образа гротескного “политического тела”, репрезентированном в пьесе современного украинского драматурга Т. Киценко “Бал бэтменов” (2012). Невзирая на экспериментальный характер и злободневную проблематику, пьеса развивает традицию политической драматургии, представленную в украинской литературе рубежа веков произведениями В. Дибровы, А. Крыма, А. Ирванца и др.

**Ключевые слова:** тело, политическое тело, драматургия, аномалия, гротеск.

The article studies the grotesque “political body” image in its cultural, political and literary context represented in the play of modern Ukrainian author T. Kytsenko “Batmen’s Ball” (2012). The play follows the path of the traditional political drama thoroughly studied in the works of V. Dibrova, A. Krym and O. Irvanets from the turn of the century. It does so despite the experimental nature and topical problems described.

**Key words:** body, political body, drama, anomaly, grotesque.

Сьогодні література зазнає серйозних трансформацій у зв'язку з витісненням на периферію художнього досвіду візуальними мистецтвами, в основі яких – демонстрація людського тіла та зорові метафори. Тому, як вважає Г. Тульчинський, розглядаючи тілоцентризм і хаптика як головні атрибути сучасної культури, *“гра зі словом у літературі змінюється грою з тілом – чужим, своїм власним, зображенням тіла, акцентованістю уваги до тілесного взагалі”* [11, с. 212]. Водночас, враховуючи те, що, за словами Ж. Ле Гоффа, відколи тіло стало однією з центральних метафор суспільства та світу, була започаткована традиція пов'язувати його основний смисл із політикою [9, с. 151], проблема багатовимірності художніх моделей *“політичного тіла”*, зокрема й у творах сучасних драматургів, набуває особливої актуальності. Тим більше, що домінантою літератури двотисячників, на думку Т. Гундорової, варто вважати як тілесність загалом, так і симптом *“хворого тіла”*, в якому соматичні і психічні процеси прямо відображають суспільні розлади [6, с. 24].

Утім, незважаючи на появу останнім часом низки ґрунтовних монографічних розвідок О. Бондаревої, Т. Вірченко, Л. Залескої-Онишкевич, О. Когут, М. Шаповал, присвячених українській драматургії кінця 1990-х – початку 2000-х рр., п'єси на політичну тематику зазвичай залишаються поза увагою дослідників. Тим більше, що політична драматургія в українській літературі зламу століть представлена не надто довгим списком п'єс, що обумовлено як суто літературними, так і екстралітературними причинами, зокрема, відсутністю орієнтованого на актуальні тексти сценічного майданчика, подібного до російського Театру.doc [10, с. 181 – 192]. Проте на початку 2010-х рр. спостерігається зростання інтересу вітчизняних драматургів до політичних тем. Зокрема, до збірки сучасної драматургії *“Драма.UA”* (2013 р.) серед п'яти номінованих п'єс однойменного конкурсу потрапили одразу дві, проблематика яких пов'язана з політичним життям України останніх років: *“Партія”* Є. Марковського та *“Бал бетменів”* Т. Киценко. Останній твір, написаний 2012 року, цікавий не лише як авторська рефлексія з приводу подій середини 2000-х років, а насамперед як алегорія українського політикуму, виведена в гротескному образі двоголового тіла.

Мета даної статті, теоретико-методологічною основою якої стали праці М. Бахтіна, В. Беняміна, Ж. Бодріяра, Ж. Ле Гоффа, Г. Тульчинського та ін., пов'язана зі спробою розглянути політичний, культурний і літературний контексти центрального образу п'єси Т. Киценко

“Бал бетменів” – двоголового Вови-Гери (Володимира Ілліча Великого й Германа Ілліча Розумного), який для збільшення шансів на перемогу під час виборів мера балотує кожну голову окремо, керуючись аксіомою: *“Одна голова хорошо, а две лучше”* [8, с. 68]. Цілком упізнаваний персонаж із політичного життя 2000-х років, незважаючи на фантазмагоричну зовнішність, на перший погляд, є майже неприхованою сатирою на двох керівників великого міста на Сході України, про що харків’янка Тетяна Киценко натякає вже на самому початку: *“П’еса написана за мотивами реальних подій. Всі імена змінено”* [8, с. 56]. Першу, суто інтуїтивну, здогадку драматург посилює, ввівши у п’єсу сцену інтерв’ю Вови-Гери журналістці Серебрянко, що нагадує реконструкцію реального відеозапису за допомогою техніки verbatim:

*Серебрянко. Почему вы решили баллотироваться в мэры?*

Вова. Ну...

Гера (підказує, з невеликим акцентом). Чтобы приносит пользу Городу. Чтобы приносит пользу Городу.

Вова. Шобы Городу... Приносит пользу.

Серебрянко: А в чем конкретно будет состоять *эта польза?*

Вова (перепитує) В чем польза? (До Гери, стиха.) В чем польза?.. Быстро...

Гера (підказує, з акцентом). Чиновников уволят, дороги построят.

У Вови дзвонить телефон, він бере трубку, повторює те, що йому говорять.

Вова (заплутуючись у довгих словах). В контексте современных событий... я считаю необходимым максимум-мально сократить бюрократический аппарат... а следтьно расходы на его содержание... и улучшить транспортные коммуникации... в том числе посредством строительства дорог. Это упрочит экономику Города и будет спосо... помогать его стабильному процветанию. (Зітхає з полегшенням) [8, с. 74]. Більш зримо політичний підтекст виявляє себе, коли двоголовий персонаж устами Вови заявляє: *“Мы будем так строят свою политику, шобы народ через короткий период времени почувствовал облегчение! Ведь нас гораздо больше, чем тех козлов, которые нам постоянно мешают жить! Власть – это вам не балалайка!”* [8, с. 78]. Таким чином, драматург пропонує перший рівень інтерпретації образу Вови-Гери, який у подальшому стане жертвою нападу незнайомця в костюмі Бетмена, втратить і відновить одну зі своїх голів, щоб зрештою, переживши низку трансформацій і реінкарнацій, перемогти на виборах.

Однак образ "двоголового чоловіка" значно складніший і, безумовно, глибший, ніж може здатися на перший погляд. Не випадково свого часу М. Бахтін зауважив, що гротеск унаслідок своєї амбівалентної природи не обов'язково пов'язаний із сатирою чи карикатурою [2, с. 340]. Відтак, Вова-Гера уособлює ілюзорну варіативність українського політикуму, що зазвичай пропонує електорату одну й ту ж програму під різними або й однаковими гаслами. Його роздвоєння цілком позірне, хоча лінії розлому, все ж, існують і проходять через життєві уподобання "голів", а також виявляють себе у мовленнєвих стратегіях персонажа, що постає як дві різні мовні особистості. Вегетаріанець Гера полюбить артишоки, гори, риболовля й теніс, а крім того ділиться своїми статками з "хворими, убогими і сиротами" та навіть планує збудувати церкву, Вова любить м'ясо, жінок, алкоголь і зброю, збираючи колекцію шабелі і шашок. Гера намагається розмовляти українською, хоча час від часу переходить на більш близьку йому російську, натомість Вова спілкується російською в її ненормативному варіанті. Однак після того, як Гера відновлює свою голову, різниця між ним і його антиподом-двійником майже повністю зникає: *"З-під пов'язки з'являється голова Гери: вона облісіла та набула жовтушного відтінку <...> Голос та її зовнішній вигляд нового Гери стали набагато неприємнішими, ніж раніше"* [8, с. 81]. Подібним чином і дебати Вови та Гери як кандидатів у мери на телебаченні виявляють їхню внутрішню тотожність, набуваючи ознак *"трагедії мови"* та нагадуючи знамениту сцену з "Голомозі співачки" Е. Йонеско:

*Гера. Я ініціюю ухвалення нової міської Конституції.*

Вова. А я – нового податкового кодексу.

Гера. Я обіцяю підвищити пенсії, стипендії і зарплати держслужбовцям.

Вова. А я отменю взятки, и повышают зарплаты будет не нужно!

*Гера. Медицина має бути безкоштовною.*

Вова. Чиновников уволью, дороги построю! [8, с. 78].

Обіцянки, артикульовані Вовою та Герою під час абсолютно беззмістовних дебатів, подібно до реплік йонесківських персонажів, втрачають будь-який смисл, розпадаючись на низку демагогічних гасел. Крім того, ілюзорна дихотомія Вови-Гери, що для його електорату означає відсутність альтернативи (тим більше, третій претендент на посаду мера Михайло Серйозний знімає свою кандидатуру), виявляє себе і в результатах попереднього опитування, за підсумками якого голоси розділилися порівну, і у репліці журналістки Серебрянко: *"Раньше, небось,*

*стояла бы там на площади, ленточкой махала. А сейчас выработался здоровый журналистский цинизм и отстраненный взгляд на вещи. Они там кричат на майдане? Пусть кричат. Видимо, им есть, что делить. Один – уголовник, другой, может, поинтеллигентнее, но все равно бандит” [8, с. 104].*

Однак для своїх потенційних виборців Вова-Гера змушений підтримувати ілюзію неподібності та інакшості кожної із голів, що драматургу вдається майстерно втілити в одній із ремарок, яка передуює вже згаданим дебатам на телебаченні: *“У телестудії стоїть щит. На ньому намальовані Вова та Гера, що сидять кожен на окремому кріслі. На місці голів – дірки для облич. Носова допомагає Вові-Гері просунути обличчя у дірки, відбігає вперед, оцінює результат. Вова намагається подивитися на Геру, Гера – на Вову” [8, с. 76].* Причому, роль творця цієї оптичної, та й не тільки оптичної, ілюзії виконує журналіст Носова, “досвідчений працівник ЗМІ” [8, с. 56], виявившись, як і інші представники мас-медіа, співпричетною до афери з виборами.

Як бачимо, двоголовий персонаж присутній на сторінках п'єси насамперед як віртуальний медіа-образ: під час інтерв'ю, запису на телебаченні та “сцени з мітингом” на центральній площі міста. Врешті-решт Гера, на деякий час залишившись без брата, перемагає на виборах і купує контрольний пакет акцій медіахолдингу. Не випадково Т. Киценко в одному зі своїх інтерв'ю зауважила: *“У моїх п'єсах телевізор і радіо виступають як дійові особи, бо це незрозуміло, людина керує телевізором чи навпаки” [1].* Напад на Вову-Геру, під час якого він втрачає одну зі своїх голів, також відбувається в телеєфірі, набуваючи характеру медійної події: *“До студії вривається Бетмен, спотикається об кабель. Світло змінюється на синє <...> Бетмен вихоплює меч і відтинає Герину голову. Вова кричить. Вова-Гера падає. Бетмен хапає відсічену голову за волосся і зникає <...>.”*

*Голос Шефа. Варя, хто писал сценарий и с какого бодуна? Почему заказчик должен нам платить за эту херню?! <...> Какой нахрен Бэтмен?!! Какая балалайка?!!!*

Носова. Игорь Кириллович, это не было запланировано... Вот сценарий...

Голос Шефа. Что значит “не было запланировано”?! Телевидение – это четко отлаженная работа и строгая организация труда!! Немедленно убраться в студии!!” [8, с. 78].

Свого часу ще В. Беньямін зауважив, що сучасні візуальні медіа технічно відтворюють, конструюють тіла внаслідок зміни способу експонування та завдяки техніці репродукування, яка виявляє себе саме в політичній царині: *“Після появи нової знімальної техніки, яка дозволяє необмеженому колу публіки чути, а згодом дозволить і бачити, живий виступ промовця, першорядну позицію займає експонування політика для цієї техніки. Парламенти спорожніють так само, як і театри (...) Так виникає новий добір, добір у присутності техніки, фаворити якого стають кінозіркою та диктатором”* [3, с. 87]. Отже “політичний театр”, покликаний репрезентувати богообраність влади, її могутність, велич і блиск, тобто ті засоби, що забезпечують харизму її носія [12, с. 26], таким чином, переміщується в медіа-простір, ставши надбанням якомога більш масової аудиторії.

Причому, незважаючи на те, що до влади Вова-Гера має прийти внаслідок цілком демократичної процедури – виборів, право на неї він розглядає як сакральну прерогативу, проголошуючи устами Гери: *“І все ж таки ми єдине ціле. Є ми, весь інший світ і... бог”* [8, с. 69]. Вова при цьому додає: *“Думаю, бога можна не считати”* [7, с. 69]. Коли ж в одній зі сцен *“Вова-Гера, ніби випадково стає в позу двоголового орла”* [7, с. 68], саме тіло перетворюється на геральдичний символ і набуває функцію інсигнії, не потребуючи жодних додаткових атрибутів влади.

Водночас двоголовий персонаж п'єси Т. Киценко є носієм започаткованої у Середньовіччі стратегії репрезентації монарха як носія дуалістичного тіла – фізичного та політичного, як *gemina persona* – двоєдиної особистості, що згодом втілилася в уявлення про *“два тіла короля”* [7, с. 163]. Тіло фізичне минує, смертне, натомість тіло політичне вільне від вікових змін чи хвороб, і саме воно забезпечує його носієві безсмертя. Свого часу М. Фуко, спираючись на дослідження Е. Канторовича про подвійний характер “монаршого тіла”, розмірковував над тим, що саме довкола цієї моделі склалися іконографія, політична теорія монархії та юридичні механізми, а також певні ритуали [12, с. 38]. Зворотні ж процеси були пов'язані з організмом філософських розмислів про державу, яка мислилася як тіло, що складається з важливих і взаємопов'язаних елементів, кожен із яких необхідний для його життєдіяльності, так само, як і, відповідно до інвертованої метафори, тіло уподібнювалося державі. Завдяки цьому, як зауважує дослідник жесту



на середньовічному Заході Ж. Шмітт, у загальній політичній метафорі етичне виявилось заримованим із біологічним, тілесним [14, с. 381].

Причому, відповідно до традиції, що сформувалася під впливом християнства, саме голова розглядалася як осередок влади, якому містичне або політичне тіло королівства повинне коритися, оскільки вона втілює в собі основоположний принцип єдності, забезпечуючи лад у суспільстві й державі. Юридичні тонкощі, крім того, підкріплювалися поширеною практикою обезголовлювання, пов'язаною, як зазначає Ж. Ле Гофф, з прагненням знищити особистість і силу чужинця, жертви або ворога [9, с. 154]. Велика французька революція демократизувала цей процес за допомогою гільйотини, але водночас тільки увиразнила сакральні смисли, пов'язані з образом голови як центрального органу тіла-держави.

Не менш важливий для розуміння політичного підтексту п'єси й образ антагоніста Вови-Гері – Бетмена. У маскультовій традиції він постає не тільки як анонімний борець зі злом, а як звичайна людина, не наділена, на відміну від інших супергероїв, надзвичайними здібностями [16, с. 116], але водночас сприймає власну місію боротьби зі злом як місію сакральну, не просто героїчну та моральну, а супергероїчну та суперморальну [15, с. 108]. Утім, ототожнити Бетмена з конкретним персонажем важко, оскільки як мінімум кілька з них намагаються вдягнути на себе костюм супергероя. Так, за маскою Бетмена, що зігнув голову Гері, ховається представник богеми Бора, хоча на його місці могли опинитися й інші дійові особи п'єси. Принаймні у причетності до кривавої сцени в телестудії Вова-Гера підозрює як мінімум трьох: “працівника сантехнічних нетрів” Бордюкова, представника богемі Бору та Робітника Васю, який уже на початку п'єси повідомляє: *“От ви знаете, хто такий Бетмен? (Пауза.) От ви воще задумувались, хто він такий? Хто його батьки, ким він робить? У нормальній жизні. Про його одєжду ось цю – ви коли-небудь задумувались? (Пауза.) Ви знаете, я багато про це думав. І мені кажеца, шо всі ми – Бетмени. Да. І ви, і ти от. Тики переоділися, значить, – і наче нормальні люди стали... А в кожній людині є шось таке – не остановити! Он біля мерії паркан знесли... Шо, паганий був паркан? Не-е-е. То люди такі...”* [8, с. 57]. Крім того, Робітник Вася ототожнює Бетмена з Гамлетом, котрий *“повбвивав всю нечїсть, шоби люди після нього нормально жили”* [8, с. 57], пропонуючи наївну рецепцію образу шекспірівського героя через призму

комікса. Окремі американські дослідники масової культури взагалі розглядають постать Бетмена як прояв популярного й розрахованого на широкі кола уособлення “*moral exemplar*”, подібного до Христа, Будди, Ганді, Матері Терези чи Далай-лами [16, с. 114].

Цікаво, що відповідно до традиції циклу коміксів про Бетмена, а також їхніх численних екранізацій, одним із головних лиходіїв, що протистоять супергероеві, є Дволикий (Two-Face) – амбівалентний персонаж, котрий несе в собі два суперечливі начала – Добро та Зло, “*потворний скалічений злочинець – наполовину добрий, наполовину лихий; наполовину Джейкел, наполовину Хайд – усе кримінальне життя котрого обертається довкола цифри два*” [17, р. 359]. Дуалізм Дволикого підкреслюється й фізично, оскільки половина його обличчя внаслідок нещасного випадку понівечена кислотою, й за допомогою важливого атрибута – срібного долара, підкинувши який, він обирає бік Добра чи Зла. Подібним чином Вова-Гера за допомогою жереба вирішує, котра з його голів буде обрана першою:

*Вова (замислено). Плюс два... (До Геру.) Слушай, это понятно, канеша, шо сначала один, потом другой – шоп, значит, поровну. Только кто сначала? Ты или я?*

Гера. Я. Якщо тобі теж кортить, пропоную кинути монетку.

Вова. Я тоже хочу первый. (Копирсається в кишені.) У меня монетки нету.

Гера (копирсається в кишені). У мене теж. (Дістає з кишені 100 доларів.) Пропоную кинути паперову. Я орел, ти – решка [8, с. 69].

Поза тим, навряд чи варто розглядати Вову-Геру як амбівалентного персонажа, носія доброго й лихого начала, подібно до героя роману Р. Стівенсона чи брехтівських Шен Те і Шуї Та з “Доброї людини із Сезуана”. Біцефал Т. Киценко радше нагадує “Двоголову аномалію” (“*L'anomalo bicefalo*”, 2003) з однойменної п'єси італійського драматурга Д. Фо, згідно з сюжетом якої, під час візиту Володимира Путіна до свого колеги – прем'єр-міністра Італії Сільвіо Берлусконі – терористи вражають обох політиків у голову, й урятувати італійського лідера вдається тільки пересадивши йому частину мозку президента Росії, внаслідок чого той починає страждати роздвоєнням особистості. Щоправда, більш відомою на пострадянському просторі стала сценічна адаптація п'єси, здійснена московським Театром.doc під назвою “БерлусПутін”, творці якої поміняли Берлусконі й Путіна місцями абсолютно в дусі імпровізації, властивої *commedia dell'arte*, до поетики якої тяжіє драматургія Д. Фо.

Можливо, саме тому наприкінці п'єси Т. Киценко події поринають в імпровізаційну стихію, подібно до *commedia dell'arte* чи драми Д. Фо, руйнуючи стрункість архітектоніки центрального образу. Адже спершу виявляється, що відрубана голова Гери, знайдена та врятована Серебрянко, відросла собі нове тіло, водночас на місці зітнутої голови з'являється ще один новий Гера. Далі замість Вови-Гери постає триголовий й андрогінний Вова-Гера-Надя, а в кульмінаційному епізоді Гера стинає собі голову, щоб повернути Вову до життя за формулою “мінус один – плюс два” [8, с. 111]. У зв'язку з цим доцільно було навести слова Ж. Бодріяра, котрий свого часу зауважив: *“Парадокс клонування полягає у виготовленні істот, що ідентичні їхнім генетичним батькам (не едіповим!), а отже, наділені статтю, тоді як статевість <...> стала цілковито непотрібною. Клонова стать зайва, та це не Батаєва надлишкова зайвість, – то просто непотрібний залишок, як деякі органи або ж відростки у тварин, що їхнє призначення вже неможливо встановити, відростки, що видаються аномальними і потворними”* [6, с. 30].

Виявляється, що Вова-Гера має змогу множитися до нескінченності вегетативним шляхом, подібно до примітивного поділу клітин. З одного боку, це нагадує процес клонування як нескінченного протезування в осмисленні вже цитованого Ж. Бодріяра, котрий у знаменитій праці “Симулякри і симуляція” зазначив: *“Сегмент не потребує уявного опосередкування для своєї репродукції, не більше, ніж земляний черв'як: кожен сегмент черв'яка розмножується безпосередньо, так само, як цілий черв'як, абсолютно так само, як кожна клітина американського президента – генерального директора – може дати нового президента – генерального директора <...> Якщо інформація перебуває в кожній його частині, ціле втрачає свій сенс. Це також і кінець для тіла, цієї окремішності, що називають тілом, тайна якого полягає якраз у тому, що його не можна розрізати на додаткові клітини, що воно є неподільною конфігурацією”* [4, с. 145]. З іншого – процес постійної репродукції й тиражування Вови-Гери втілює уявлення про дуальність і двотілесність монарха як *gestina persona*, політичне тіло якої, на відміну від фізичного, не підвладне смерті. Крім того, не варто забувати, що гротескне тіло – це тіло, що переживає процес становлення, тому воно ніколи не готове, ніколи не завершене, воно постійно будується, твориться і саме буде і творить інші тіла [2, с. 351].

Щодо інших персонажів Вова-Гера реалізовує тактики та стратегії “політичної анатомії”, спрямовані насамперед на упокорення тіла як об'єкта і мішені влади. Так, роздратований Гера пропонує продати секретаря на органи. Вова-Гера *“допитує Робітника Васю (можливо, з вогнепальною зброєю в руках)”* [8, с. 69], застосовуючи пряме фізичне насильство, при цьому ув'язнивши його разом із рештою підозрюваних “бетменів”. Врешті-решт Вова пропонує Гері згвалтувати Носову. При цьому, секретар *“друкує на машинці, документуючи все, що відбувається”* [8, с. 69], а отже узаконює, унормовує владну технологію насильства по відношенню до тіла, яку свого часу описав і дослідив М. Фуко: *“Тіло це й безпосередньо занурене в політичну царину; владні відносини чинять на тіло прямий вплив, наснажують його, таврують, муштрують, завдають йому мук, силують до роботи, зобов'язують до церемоній, вимагають від нього свідчень покори <...> Цього приневолення не можна досягти єдиним інструментом – чи то насильством, чи то ідеологією; приневолення може бути безпосереднє, фізичне, існувати як сила <...>; приневолення може бути обраховане, організоване, технічно продумане, витончене, не послуговуватися ні зброєю, ні терором, а проте мати фізичний характер”* [12, с. 34 – 35].

Історико-політичні реалії останнього часу не тільки не поставили під сумнів актуальність розглянутої п'єси, а й доповнили та розширили можливі контексти її розуміння. Незважаючи на експериментальний характер і злободенну проблематику, “Бал бетменів” Т. Киценко продовжує традицію політичної драматургії, представлену в українській літературі кінця 1990-х – початку 2000-х років, а двоглова аномалія приходить на зміну Президії на чолі з товаришем Харашо із п'єси В. Діброви “Двадцять такій-то з'їзд нашої партії”, що стала своєрідним прощанням з радянською епохою, розвиває образ “багатоголової” й багатоголосої фракції з однойменної п'єси А. Крима й О. Прогнімака, заміщує відсутнє в його безпосередній матеріальній репрезентації політичне тіло з “Лускунчика-2004” О. Ірванця. Подальші ж перспективи дослідження можуть бути пов'язані з розглядом окресленої проблеми у зв'язку з інтермедіальним дискурсом сучасної драматургії та постдраматичного театру, який тяжіє до візуалізації й тілесності, відмовившись від слова на користь тіла.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вергеліс О. Скуйовджене покоління : Шість драматургів у пошуках [Електронний ресурс] / Олег Вергеліс // Дзеркало тижня. – 2013. – № 10. – Режим доступу до видання: <http://gazeta.dt.ua/CULTURE/skuyovdzhene-pokolinnya-shist-dramaturgiv-u-poshukah-.html>.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / Михаил Бахтин ; [2-е изд.]. – М. : Художественная литература, 1990. – 543 с.
3. Беньямін В. Мистецький твір у добу своєї технічної відтворюваності / Вальтер Беньямін // Беньямін В. Вибране ; [пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 53–81.
4. Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр ; [пер. з фр. В. Ховхун]. – К. : Вид-во Соломії Павличко, 2004. – 230 с.
5. Бодріяр Ж. Фатальні стратегії / Жан Бодріяр ; [пер. з фр. Л. Кононович]. – Львів : Кальварія, 2010. – 192 с.
6. Гундорова Т. Симптоматика “хворого тіла” / Тамара Гундорова // Критика. – 2010. – № 7–8 (153–154). – С. 24–28.
7. Канторович Э. Два тела короля. Исследования по средневековой политической теологии / Эрнст Канторович ; [пер. з англ. М. Бойцова и А. Серегиной]. – М. : Издательство Института Гайдара, 2014. – 752 с.
8. Киценко Т. Бал бетменів / Тетяна Киценко // Драма.UA ; упоряд. Оксана Дудко. – Львів : Видавець Позднякова А. Ю., 2013. – С. 52–113.
9. Ле Гофф Ж. История тела в средние века / Жак Ле Гофф, Николя Трюон ; [пер. с фр. Е. Лебедева]. – М. : Текст, 2008. – 189 с.
10. Липовецкий М. Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты “новой драмы” / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
11. Тульчинский Г. Тело свободы / Григорий Тульчинский // Эпштейн М. Философия тела ; Тульчинский Г. Тело свободы. – СПб. : Алетей, 2006. – С. 196–408.
12. Фуко М. Наглядати й карати : народження в'язниці / Мішель Фуко ; [пер з фр. П. Тарашук]. – К. : Основи, 1998. – 392 с.
13. Хачатурян Н. Король-sacre в пространстве взаимоотношений духовной и светской власти в Средневековой Европе (морфология понятия власти) / Нина Хачатурян // Священное тело короля : Ритуалы и мифология власти ; [отв. ред. Н. А. Хачатурян]. – М. : Наука, 2006. – С. 19–28.

14. Шмітт Ж. К. Сенс жесту на середньовічному Заході / Жан Клод Шмітт. – Харків : Око, 2002. – 640 с.
15. Ananth A. Should Bruce Wayne Have Become Batman / Mahesh Ananth, Ben Dixon // *Batman and Philosophy. The Dark Knight of the Soul* ; [Ed. by Mark D. White and Robert Arp]. – Hoboken, New Jersey : John Wiley & Sons, Inc, 2008. – P 101–113.
16. Rhodes R. I. What Would Batman Do? Bruce Wayne as Moral Exemplar / Ryan I. Rhodes, David K. Johnson // *Batman and Philosophy. The Dark Knight of the Soul* ; [Ed. by Mark D. White and Robert Arp]. – Hoboken, New Jersey : John Wiley & Sons, Inc, 2008. – P. 114–125.
17. *The Encyclopedia of Comic Book Heroes. Volume 1 : Batman* ; [Ed. by M. L. Fleisher ; as. by J. E. Lincoln]. – New York : Macmillan Publishing Co., Inc. ; London : Collier Macmillan Publishers, 1976. – 389 p.

## ГЛАЗГО ЯК ТОПОС ТРАВМИ У РОМАНІ А. Л. КЕННЕДІ “ORIGINAL BLISS”

*Вікторія ІВАНЕНКО*

Київський національний лінгвістичний університет

У статті розглядаються основні репрезентації травмоландшафту міста Глазго у романі А. Л. Кеннеді “Original Bliss”. Травматичний топос прочитується як місце втрати та віднайдення надії, як простір конструювання травматичних суб’єктів та об’єктів насильства. Травмоландшафт також досліджується як фігура замовчування, травматична форма пам’яті, референції, як просторова метафора спокути та Землі Обітованої.

**Ключові слова:** травмоландшафт, топос, травматичний суб’єкт, референція, пам’ять.

В статье рассматриваются основные репрезентации травмоландшафта города Глазго в романе А. Л. Кеннеди “Original Bliss”. Травматический топос прочитывается как место потери и восстановления надежды, как пространство конструирования травматических субъектов и объектов насилия. Травмоландшафт также исследуется как фигура замалчивания, как травматическая форма памяти, референции, как пространственная метафора искупления и Земли Обетованной.

**Ключевые слова:** травмоландшафт, топос, травматический субъект, референция, память.

The article studies the major representations of Glasgow traumascap in A. L. Kennedy’s novel *Original Bliss*. Traumatic topos is read as a place of losing

and finding hope, as a place that constructs traumatic subjects and objects of violence. Traumascape is also seen as a place of silence, as a traumatic form of reference and memory, as a special metaphor of atonement and Promised Land.

**Key words:** traumascape, topos, traumatic subject, reference, memory.

*We are equipped with mind to perceive and alter  
all possible worlds – we will be fine.*

*A.L. Kennedy*

Австралійська дослідниця Марія Тамаркін у своєму дослідженні “Травмоландшафти: сила та доля місць, трансформованих травмою” (2005) пише про те, що у місцях, позначених травматичним спадком насильства, страждання і втрати, відбувається цікавий часовий зсув: минуле тут ніколи не закінчується: “*Years, decades after the event, the past is still unfinished business. Because trauma is not contained in an event as such but in the way this event is experienced, traumascares become much more than physical settings of tragedies: they emerge as spaces, where events are experienced and re-experienced across time. Full of visual and sensory triggers, capable of eliciting a whole palette of emotions, traumascares catalyze and shape remembering and reliving of traumatic events. It is through these places that the past, whether buried or laid bare for all to see, continues to inhabit and refashion the present*” [8]. Важливим у даному контексті стає не тільки перетворення простору на циклічний і ритуально значущий час (термін М. Еліаде) [1], (що нерідко спостерігаємо в теорії гуманітарних та соціальних наук), але і те, що травматичний простір рекурентно трансформується у певну подію, що розгортається у часі. Зазначимо, що травматична подія носить як колективний, так й індивідуальний характер, а, відповідно, має як колективний так й індивідуальний часовий вимір. Проте, видається, що ті, хто пережив травматичну подію (нехай навіть і колективну) у певному просторі, неминуче переживатимуть її як індивідуальний досвід, як персональну подію, як особисто окреслений простір, що пізніше екстраполюється на колективний досвід тотальності, складеної з відмінних сингулярностей. Будь-який травмоландшафт є особистою травмою, “власною” історією кожного, хто перебуває чи пізніше потрапляє до нього. Отже, сингулярність травматичного топосу видається нам певною аксіомою.

На думку Девіда Бортвіка, саме така травматична хронотопна сингулярність і є мірилом персонажів прози сучасної шотландської письменниці А. Л. Кеннеді: “*The absence of objectivity, reason, and linear*

*chronology is common to all of Kennedy's fiction, in which personal experience becomes the only means by which reality can be assessed and judged in order to create meaning... In Kennedy's fiction this... translates into preoccupation with the disjunction of private experience and public life as characters retreat into their privacy to avoid acknowledging their own relevance in the face of larger forces” [3, с. 266].*

Роман А. Л. Кеннеді “Original Bliss” – це травматична історія кохання шотланської домогосподарки Місіс Бріндл, яка втратила Бога, спокій і смисл життя, та всесвітньо відомого вченого нейропсихолога Едварда Е. Глака, який створив нейрокібернетичну теорію відому як “Процес”, що допомагає відновити впевненість у собі та смисли власного існування. Проте, як виявляється, власна теорія не допомагає Глаку позбутися наркотичної залежності від бруталного порно, що є єдиним його справжнім задоволенням, секретом, причиною зацікавленості у нейропсихології та соромом, який руйнує Глака зсередини. Усі значущі події особистої історії персонажів відбуваються у просторі Глазго, а рух просторами (наближення-віддалення від міста) позначає етапи проходження болісної трансформації (формування травматичної самості та її подолання). Так, Глазго у романі “Original Bliss” перетворюється на особистий травмоландшафт (у термінології М. Тамаркін), що зрештою постає як топос індивідуальної історії фігур замовчування, втрати та віднайдення дому, пошуків смислу, страху, побутового насильства, самогубства, прагнення емоційного зв’язку з Богом, сексуальних бажань, невдалої реабілітації та Землі Обітованої.

### **Втрата і надія**

На початку історії, що оповідається в романі, Глазго виступає простором втрати найціннішого для Місіс Бріндл – Бога. Але божества не абстрактно-релігійного виміру, а саме її власного. У просторі персонажа – це єдиний смисл життя, тому втрата особистого Бога (такого собі “Personal Jesus”) спричиняє самотність, неможливість бути почутою, неможливість любові, розради, втіхи, спокою, постійної тривоги. Героїня пригадує, що саме стан любовного екстазу був її “original bliss” [6, с. 16]. Тремтяча оголена екзистенція Місіс Бріндл перетворюється на повторювану та беззмисловну дію: героїня не може віднайти саму себе, причому як на тілесному, так і на духовному рівні. Місто Глазго перетворюється на певний травмоландшафт, де відчуття сутнісної втрати переслідує героїню і розчиняє її в небутті знову і знову: “Because Mrs. Brindle had



*never known an unanswered prayer. For decades, she had knelt and closed her eyes and then felt her head turn in to lean against the hot Heart of it all. The Heart had given round her, given her everything, lifted her, rocked her, drawn off unease and left her beautiful. Mrs. Brindle had been beautiful with faultless regularity*" [6, с. 16]. Втрата відчуття Бога як власної ідентичності веде Місіс Бріндл до книжкових магазинів міста, до полицок з назвою "Religion, Self-Help, Psychology". Вона завжди пам'ятає, де вони стоять, та знайома майже з усіма назвами книг, що продаються у цьому відділі. Топос книгарень міста з книжками про те, "як віднайти себе" стають, таким чином, заміником істинного відчуття себе, повторюваною беззмисловністю, де героїня вкотре безуспішно намагається реконструювати втрачене "я". У черговий раз і в чергову книгарню Глазго Місіс Бріндл іде і за книгою професора Глака, якого вона почула по телебаченню, а потім і по радіо, і який обіцяє відновлення віри у себе. У книгарні, посеред міста, що дорівнює втраті себе, відбувається перша зустріч головних персонажів роману. Так, Глазго стає не тільки топом втрати, але і точкою відліку історії стосунків, що будуть розгортатися в романі. Ця зустріч, попри всю її "заочність" та "опосередкованість" друківаним текстом, стає дуже приватною і особистісно значущою, що особливо помітно на тлі руху станціями метро: *"Tunnel lights and stations roared and arched around her while she held Gluck – The New Cybernetics gently and privately against her coat. The firmness of the book's construction was reassuring and was pleasant in itself; she should build up expectations for its contents"* [6, с. 13].

Проте під час подорожі станціями метрополітену окреслюється й інша проблема персонажа Місіс Бріндл – фігура замовчування чогось, якоїсь небезпеки, на яку вказує чи про яку віщує книга: *"The book was a small thing, it could be put in great many places. Not hidden, only put in a place that was safe"* [6, с. 14]. Отже, віднайдення власного "я" має приховуватися героїнею і, очевидно, що приховуватися десь вдома. Але питання про те, чому ця книга породжує відчуття небезпеки, поки що залишається відкритим.

Відповідно, Глазго у відправній точці історії, що розгортається у романі А. Л. Кеннеді, стає топом втрати та обіцянкою майбутнього, стартом для квесту щастя, особливо беручи до уваги той факт, що справжня перша зустріч головних персонажів дуже скоро відбудеться у Штутгарті, де прізвище Gluck, так і проситься бути прочитаним на німецький манер – "Щастя".

### Штутгарт – Глазо: “вдова Бога”

Перспектива зміни топосу втрати та можливості поглянути на це відсторонено за допомогою того, хто “є професором Щастя”, характеризує динаміку зміни простору у романі. Віддалена дистанція від “небезпечного” та “беззмістовного Глазо” обіцяє новий фокус і віднайдення смислів. У Штутгарті відбувається конференція за участю Глака і перша справжня зустріч двох персонажів. Саме у віддаленні від тавматичного місця Місіс Бріндл вперше може сформулювати, що з нею не так: *“That started years ago, in Scotland, and now it’s finished here. I am a person who has lost faith. That’s that”* [6, с. 31]. Очевидно, що у цьому випадку топос Глазо і Шотландії розширюється на простір усього життя, йдеться не тільки про втрату віри у змістовність, у щастя, у смисл, у емоційну близькість, а й у поняття “дому”. У Штутгарті вперше окреслюється значення травмоландшафту власного міста і країни як джерела страху: *“Her pulse overwhelmed itself while he held it, running dark and high with only her skin between him and her fear”* [6, с. 38].

Після кожної нової зустрічі з Глаком Місіс Бріндл відчуває не тільки зростаючу заспокоєність, перспективу можливості знаходження смислу, але і сексуальний потяг до професора. Варто зауважити, що саме далеко від топосу власної травми, вперше виїхавши з країни, втративши просторовий зв’язок з нею, героїня вперше у житті відчуває сексуальний потяг. Він проявляється у моментах тілесної наближеності (тримання руки, невимушені дружні обійми), яка з боку Глака є заспокійливою та ненав’язливою. Глак як тілесна сутність сам перетворюється на вигаданий ним “Процес” для Місіс Бріндл.

У Штутгарті стає зрозумілим, що Місіс Бріндл не асоціює себе зі своїм прізвиськом, бо воно є також і прізвиськом її чоловіка. Героїня буквально забуває про те, що чоловік існує – відтак спостерігаємо певний психологічний ефект витіснення травматичного досвіду. У момент пригадування Містера Бріндла (і то лише тому, що Глак її запитує про це прямо: *“So there was a Mr Brindle?” “There still is”* [6, с. 42]) стає очевидним факт травматичної референтності цього суб’єкта.

Дійсно, Містер Бріндл має асоціюватися з домом, з Глазо, з Шотландією. Сюзана Редстоун у своїй статті “Теорія травми: Контексти, Політика, Етика” [6, с. 14] говорить про антимиетичний тип суб’єкта, який вибудовують у своїх роботах засновники теорії травми Кеті Карут та Шошана Фельдман [4; 5]. У антимиетичний

теорії травми суб'єкт сприймається як такий, що диссоціюється з власною пам'яттю у момент травматичної події [7 с. 14]. Таким чином, ми можемо стверджувати, що відсутність спогадів про Містера Бріндла, що втілює топос “дому”, якраз і є такою травматичною конструкцією: *“Helen realized she hadn't mentioned Mr. Brindle before, because she hadn't thought of him, not for several days. She had forgotten him and never felt the difference. Astonishing. “He's at home. Didn't want to come. But yes, he is at home”* [6, с. 43].

У цьому епізоді вражає не тільки “забудькуватість” дружини, але і нав'язливе повторення слова “home”. Місце, про яке неможливо забути, і місце, яке має займати певний простір у думках і серці людини апіорі. Загалом, ритмічна повторюваність слова “home” у вищезгаданій фразі немов призводить до вербального життя якийсь і десь гіпотетично існуючий “дім” з якимось Містером Бріндлом, існування якого насправді не має значення.

Сюзана Редстоун пише про те, що теорія травми є не стільки “теорією відновленої пам'яті, скільки теорією відновленої референції [7, с. 12].

Відсутність пам'яті як і відсутність референції до “дому” і “Містера Бріндла” характеризують травматичність цього топосу для головної героїні, який навмисно витісняється, як зовнішня подія, що нав'язливо втручається в конструювання суб'єкта: *“There was also something mildly irrelevant about that house, that kitchen, that tired stumble through tea-making and toast and being sure to put milk in the fridge and the bread in the bread bin and not reverse, even if you are crying tired, because you don't want to excuse and explain yourself again...”* [6, с. 75–76].

Почуття “дому” як “будівлі”, де живе “Містер Бріндл”, постійно супроводжується у романі поняттями “втоми”, “беззмистовності” та “плачу”. Але процес видужання якраз і позначається відновленням пам'яті, пригадуванням про Містера Бріндла і відновленням певної референтності щодо його постаті.

Сексуальна пристрасть, яка народжується у Міс Бріндл до Едварда Глака, асоціюється з феноменом заміщення Бога. Професор, self-made man, що створив теорію, яка спрямована допомагати людині віднайти себе, ймовірно дуже швидко перетворюється для шукача допомоги на того-хто-приводить-Бога-через-себе: *“Edward was an influence for good... She was doing a little wrong, and finding Someone there who would object. A touch of her God was back.”* [6, с. 64].

Потяг до Глака, його ненав’язливі та приємні розмови з героїнею, його справжня зацікавленість у ній як у людині, можливість забути про/витіснити/згадати “дім” (Глазо) зрештою позбавляють Місіс Бріндл відчуття екзистенційного страху та повертають їй присутність її “Personal Jesus”. Вона перестає бути “вдовою Бога”: *“His phone call, his attentiveness, new gentleness, his eagerness to offer her whatever came into his mind were all because she was God’s widow and that deserved respect”* [6, с. 72].

У контексті оптики відстані від Великобританії в цілому Глак, у свою чергу, розповідає Місіс Бріндл про те, як він хоче бути хорошою людиною, такою, як актор Джон Стюарт. Високим і хорошим. Також професор має мрію побудувати Bailey’s House (фільм, у якому актор Стюарта будує таке місце) – топос всередині і назовні себе, який стане Землею Обітованою, де він сам та всі інші довкола стануть щасливими.

І саме в той момент, коли професор говорить про Обітовану Землю, а Місіс Бріндл віднаходить душевну рівновагу (і повернення до травматичного “дому” перестає бути настільки депресивним), Глак відчуває психологічну потребу бути відвертим з нею і зізнатися, що його методика не діє лише на нього самого, бо він так і не змігвилікуватися від пристрасі до брутальної порнографії, де жінка є об’єктом насильства. І з насолодою власного падіння Глак переповідає всі фізіологічні деталі, які описують порнографічну фотокартку з його робочого столу.

### **Топос насильства**

Зрештою витіснення топосу Глазо, як травматичного, стає зрозумілим після повернення Місіс Бріндл додому. Виявляється, що “дім” є місцем, де головна героїня переживає не тільки смислову відчуженість від свого чоловіка, але і зазнає морального, фізичного та сексуального насильства від нього. Варто наголосити на тому, що вона як справжній суб’єкт травми ніколи до кінця так і не усвідомлює екстраординарності подій, що відбуваються з нею у травмоландшавті дому. Втрата референції і пам’яті, а відтак і усвідомлення того, що насправді відбувається, на думку теоретиків травми (Карут, Фельдман, Редстоун), і є головними ознаками травмованого суб’єкта. Рівною мірою, як і втрата “свідка” та “свідчень” про травматичні події [7, с. 20].

Згодом з’ясовується, що частково втрата Бога пов’язана з насміханнями Містера Бріндла, які зрештою набувають характеру морального, а потім

і фізичного насильства: *“You’re fooling nobody. I’ve lost my faith, I’ve lost my faith’. You never bloody had any. You’re forgetting, I saw. I saw you the way you were, home from your piss-hole bloody church...I knew. You only ever went there for a come. Sweating with your eyes shut, kneeling – you were having a fucking come. I know... Then God couldn’t get it up any more so you left him. Right? Right?”* [6, с. 101]. Містер Бріндл не розуміє ні спірітуальності, ні духовного одкровення. Він грубіян, плебей, що вимірює сутність стосунків з жінкою тим, як вона обслуговує його на кухні та в ліжку. Містер Бріндл та його плоть зрештою витісняють Бога з життя Місіс Бріндл та насильно зводять її до своїх щоденних обов’язків саме у ліжку і на кухні. Втрата власного “я”, що підмінюється насильством подружньої буденності, травмує героїню набагато більше, ніж фізичне та сексуальне насильство.

Сцени фізичного насильства чоловіком у романі А. Л. Кеннеді описуються наратором від третьої особи, але цілком співпадають з точкою зору Місіс Бріндл (зовнішня фокалізація). Ці описи характеризуються відсутністю розуміння смислу того, що відбувається, а також певною відстороненістю від події – класичними ознаками травмованого суб’єкта у антиміметичній теорії. Потрібно зазначити, що саме у антиміметичному баченні травмований суб’єкт залишається автономним, суверенним, і одночасно цілісним та пасивним [7]. Цілісність травмованого суб’єкта героїні і спонукає її продовжувати “шукати Бога і розуміння”, проте не бачити причин їх втрати: *“When he put her hand in the drawer, she thought he was looking for something and turned to his face...She listened to the shutting of the drawer and watched the effect of his effort shudder across his face, followed by a moment of stillness, almost puzzlement. There was a how numbness in the fingers of her hand...While she fainted, Mrs. Brindle was still figuring the whole thing through...”* [6, с. 102-103].

Зовнішня фокалізація допомагає конструюванню травматичного суб’єкта героїні, який не усвідомлює миті, в яку з нею відбуваються насильницькі дії, і лише згодом, через викривлену перспективу, встановлює зв’язки з власною пам’яттю. Згаданий тип нарації вибудовує і феномен емоційної віддаленості Місіс Бріндл від усвідомлення насильства над собою. Вона сприймає це, швидше, як пересічні епізоди свого беззмістовного життя, ніж як певну особисту трагедію. Травматичний “дім” тут характеризується так званою “емоційною тупістю” – терміном,

що у психіатрії позначає втрату емоційної або афективної реакції на події. Відповідно до тлумачного словника психіатричних термінів, емоційна тупість також супроводжується втратою зацікавленості в собі, своєму стані, становищі, своїми близькими, відсутністю планів на майбутнє [2]. Саме так можна описати стан Місіс Бріндл як до зустрічі з Глаком, так і після неї (через приголомшливе зізнання професора).

Такий же тип фокалізації (зовнішня, 3 особа) зберігається і для описів сексуального насильства, які часто мають місце вдома після того, як чоловік героїні знаходить листівки від Глака (у яких той пише, що поступово позбувається своєї сороміцької пристрасті до насильницького порно). У цьому випадку, топос "дому" стає подвійним знаком сексуального насильства над Місіс Бріндл: вербального (від Глака) та безпосередньо фізичного (від чоловіка). *"He never approached her at night now, never in their bed, but his sudden presences started to soak their home. He was like a flood. Helen would wake on the living-room floor and have to stand immediately to have her head safe above the flux and drift of something"* [6, с. 136].

Зрештою, після чергового брутального побиття героїня втікає від насильницького "дому" із Глазго до Лондона (де мешкає Глак) і намагається вибудувати з професором новий простір "дому" без підглядання за насильством (у порно – для нього) та без практикування його у реальному житті (для себе).

Проте одного разу у квартирі Глака Місіс Бріндл бачить сон, де Бог не дозволяє їй доторкнутися до свого серця, бо вона втратила себе, і героїня вирішує повернутися до Глазго, в дім, де знаходиться її чоловік. Тут прочитується бажання повернутися до первинного травмоландшафту. Топосу, де героїня втратила себе, чоловіка, Бога, смисл, та будь-яку емоцію. Метафоричне очищення цього топосу, повернення його до первинної чистоти (тобто смерті), на думку героїні, має остаточно змінити її життя. Вона хоче віднайти Бога у прагненні власної смерті, яка обіцяє безкінечність та втрату травматичної визначеності топосу. Саме у смерті Місіс Бріндл вбачає можливість доторкнутися до серця Бога, який у її віщому сні приходить у вигляді садівника: *"She had to come to Glasgow to make things right"* [6, с. 195].

Повернення додому, до Глазго, тепер дорівнює очищувальній смерті. Загибель від рук власного чоловіка через сексуальні ревнощі (бо Місіс Бріндл мала фізичний контакт вуаеристського характеру з Глаком:

він підстриг їй волосся на інтимному місці) стає зрештою метою божественного звільнення. Через зміну нарації на другу особу відбувається демонстрація найбільш насильницького значення топосу Глазго, що співпадає з кульмінацією роману, де чоловік Місіс Бріндл, побачивши її оголеною, біжить у неї за спиною, щоб вбити її. У цьому кульмінаційному моменті також знімається проблема емоційної тупості через асоціацію з насильником (перехід до травматичного суб'єкта в рамках міметичної теорії): *“You make the room, halt and enjoy for an instant the impression of being safe, of an objective successfully reached. Then Mr. Brindle hits you, the whole of him hits you, drives the use out of your lungs, and you fall with one hand reaching down ahead of you to shield your face.”* [6, с. 192]. Нарація у другій особі змушує читача відчувати, неначе до Місіс Бріндл нарешті хтось заговорив, і цей хтось – це її Бог, до якого вона так довго стукала і до якого вона повертається на жертвну смерть (“доторкнутися до Його серця”) у Глазго. У читача виникає ефект долученості до божественної сутності, що звертається до героїні. Місіс Бріндл виживає, хоча у неї поламане все, включно з черепом. Натомість її чоловік, що наковтався пігулок опісля злочину, помирає. Простір “дому”, топос Глазго приймає сакральну криваву жертву і очищується. Тепер він готовий стати Землею Обітованою.

### **Земля Обітована**

Після того, як була принесена кривава жертва і спокутувані усі попередні асоціації, простір Глазго перетворюється на обіцянку Bailey’s House або Обітованої Землі, про яку згадував Глак у Штутгарті. Після зникнення Місіс Бріндл, Глак вирушає на її пошуки до Глазго, але встигає тільки у лікарню до неї, вже згодом, коли кривава спокута відбулася. Знаходячись у стані напівсвідомості, Місіс Бріндл спілкується з “садівником”- Богом, який заявляє їй, що не вимагав від неї кривавої жертви, проте тепер час від часу він дозволяє їй доторкнутися до власного серця: *“The heart liked her now, it was warm and insistent against her fingertips”* [6, с. 194]. У образі серця, як певного метафізичного та символічного топосу відбувається переродження, як травмоландшафту Глазго, так і особистої історії головної героїні у ньому. Раптово втрачені референтність і пам’ять травмованого суб'єкта перетворюються на внутрішнє відчуття власної значущості та емоційної переповненості: *“But she wasn’t unhappy – she was awake and she was alivew and those*

*were two such remarkable things, she had no room for any more*" [6, с. 197]. Особливо важливим в контексті очищення від травматичного досвіду є сон головної героїні у лікарні про Містера Бріндла, де вони з Місіс Бріндл сперечаються, хто з них вижив, і зрештою Місіс Бріндл премагає. Місіс Бріндл обіцяє молитися за нього, оскільки це саме те, що Містер Бріндл ненавидів у ній і що б йому найбільше не сподобалося, як завершення їх історії. Повернення Бога цілком співпадає із самогубством чоловіка. Усвідомлення його смерті і своєї вітальної перемоги має терапевтичну дію і оновлює сутнісні поняття життя Місіс Бріндл. До неї повертається відчуття Бога, щастя і найголовніше нової любові, разом з тим, до неї повертається і оновлений Глак. Самогубство чоловіка героїні накладається на метафоричне вбивство Глаком пристрасті до підглядання за насильством жінки. Тепер він здатний замінити пристрасть до брутального порно реальною жінкою, яка, до того ж, більше не є об'єктом насильства. Ця перспектива видужання обох персонажів, позбавлення власних травматичних досвідів, спокути і сподівань на нове життя у просторі Глазо є якісно новою смисловою заміною травмоландшафту на топос "Обітованої Землі". Ця земля починається можливістю нового здорового сексу між персонажами, що описується в деталях як віднайдення метафізичної та фізичної сутності божественного.

Отже, можна стверджувати, що топос Глазо виконує різноманітні діалектичні функції у романі: виступає травмоландшафтом, конструює травматичні суб'єкти міметичного та анти-міметичного характеру, виступає фігурою замовчування, травматичною формою пам'яті та референції, спробою спокути, кривавою ритуальною жертвою, Богом та Землею Обітованою.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Еліаде Мірча. Священне і мирське. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://svit.in.ua/kny/Eliade\\_svvia.pdf](http://svit.in.ua/kny/Eliade_svvia.pdf)
2. Толковый словарь психиатрических терминов. Словари и энциклопедии на Академике. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://psychiatry.academic.ru/2764/Тупость\\_эмоциональная](http://psychiatry.academic.ru/2764/Тупость_эмоциональная)
3. Borthwick David. *A.L. Kennedy's Dysphoric Fictions*. // *The Edinburgh Companion to Contemporary Scottish Literature*. Edinburgh. Edinburgh University Press 2007. – P. 264–271
4. Caruth Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. – Baltimore and London: John Hopkins University Press, 1996 – 156p.



5. Feldman Shoshana and Dori Laub. *Testimony: Cries of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. – New York – London: Routledge. 1992 – 345p.
6. Kennedy A.L. *Original Bliss*. – New York: Vintage Books, 1998. – 214p.
7. Radstone Susannah. *Trauma theory: Contexts, Politics, Ethics*”. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://roar.uel.ac.uk/739/1/Radstone,%20S%20\(2007\)%20Paragraph%2030%20\(1\)%209-29.pdf](http://roar.uel.ac.uk/739/1/Radstone,%20S%20(2007)%20Paragraph%2030%20(1)%209-29.pdf)
8. Tamarkin Maria. *Traumascapes: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*. – Melbourne: Melbourne University Press, 2005. – 288 p.

## **“ПАМ’ЯТЬ ВОЙНЫ” КАК ВЕДУЩИЙ МОТИВ-КОНЦЕПТ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ Р. КАТАЕВОЙ**

**Ксения КАЛЪЯН**

Харьковский национальный педагогический университет  
имени Г.С.Сковороды

У статі проаналізована поезія харків’янки Р. Катаєвої. Военну тематику у своїй творчості поетеса актуалізує через мотив-концепт “пам’ять”. Аналіз вживання слів зі значенням “пам’ять” у ліриці Р. Катаєвої показує домінування у їх семантиці вербального характеру над номінальним. Окрема проблема статті полягає в аналізі суб’єктно-об’єктної структури “воєнної” поезії, що об’єктивує різні осмислення концепту “пам’ять”.

Аналіз проводиться на основі найбільш показних віршів: “Харків, 22 червня...” “Цукерки”, “Перемога”, “Пам’ять” та поеми “Моє покоління”.

**Ключові слова:** Р. Катаєва, мотив-концепт, пам’ять, поема, “воєнна” поезія.

В статье проанализирована поэзия харьковчанки Р. Катаевой. Военную тематику в своем творчестве поэтесса актуализирует через мотив-концепт “память”. Анализ употребления слов со значением “память” в лирике Р. Катаевой показывает доминирование в их семантике вербального начала над номинальным. Отдельной проблемой статьи становится анализ субъектно-объектной структуры “военной” поэзии, объективирующей различные аспекты осмысления концепта “память”.

Анализ проводится на основе наиболее показательных стихотворений: “Харьков, 22 июня ...”, “Конфеты”, “Победа”, “Память” и поэма “Мое поколение”.

**Ключевые слова:** Р. Катаева, мотив-концепт, память, поэма, “военная” поэзия.

The article analyzes the “war” poetry by the Kharkov poet R.Kataeva. She actualizes war theme in her works through the motive-concept of “memory”. The analysis of words with the semantics of “memory” used in Kataeva’s works shows the prevalence of verbal structures over the nominal ones. The study of subject-object system that concretizes various aspects of concept “memory” becomes an additional issue for us.

The paper focuses on the poems “Kharkov, the 22-nd of June...”, “The sweets”, “The Victory”, “Memory” and the long poem “My generation”.

**Key words:** R. Kataeva, motive-concept, memory, poem, “war” poetry.

Героический и трагический пафос в ранней лирике харьковской поэтессы Р.А. Катаевой связан с переживанием событий Великой Отечественной войны. Римма Катаева является непосредственным свидетелем тех роковых событий: “Военная тема пропущена сквозь ее детское, подростковое восприятие”, – отмечает исследователь творчества поэтессы И. Михайлин [5, с. 24]. Эта тема проявляется то как эмоциональный всплеск-отклик на какое-либо конкретное событие военной поры, то становится целой поэмой, в которой наблюдается глубина исторического обобщения.

Среди произведений поэтессы, посвященных военной тематике, следует выделить такие стихотворения, как: “Харьков, 22 июня ...”, “Конфеты”, “Победа”, “Память”, “Концу войны уже подходит срок”, “А у тебя есть ощущение вины?”, а также поэму “Мое поколение”. Все они вошли в первые сборники поэтессы “Порог” (1983) и “Рябиновая ветка” (1987).

Военную тематику в своем творчестве поэтесса актуализирует через мотив-концепт “память”. По мнению Ю. Лотмана, “Память не является для культуры пассивным хранилищем, а составляет часть механизма образования текста” [4, с. 201]. Концепт “память” является контекстообразующим в творчестве Р. Катаевой, поскольку слово “память” и слова с семой “держат в памяти”, многократно повторяясь в творчестве поэтессы, являются ключевой единицей текста стихотворений.

В художественно-поэтическом осмыслении событий войны поэтессой в качестве доминирующего концепта-мотива можно выделить “историческую память”. В трактовке лексемы “память” ученые выделяют четыре зоны ее семантики: “способность запомнить”, “запас впечатлений”, “воспоминание”, “сознание”. В контексте творчества Р. Катаевой наиболее отчетливо представлены: “память – запас

впечатлений”, “память – сознание” и “память – воспоминание”. Поэтесса настаивает на активной социально-личностной роли памяти, благодаря чему лексема приобретает более широкое смысловое значение, а именно: “память – вечность, бессмертие”.

Анализ употребления слов со значением “память” в лирике Р. Катаевой показывает доминирование в их семантике вербального начала над номинальным. Наиболее активное семантическое ядро концепта “память” образуют глаголы *помнить, запомнить, вспоминать, не забыть*:

“ребенком запомнил на все времена”;  
“не забыть, кто упал в перевернутый свет”;  
“я помню город наш после войны”;  
“вспоминаем мы уже без мамы”.

Околоядерная зона концепта “память” формируется за счет временных локусов (“В сорок первом сюда завели”, “Прятала их мама в дни войны”, “и любить научила нас в детстве война”, “День Победы! Сокровище нашего детства”), которые относят читателя в опаленное войной детство поэтессы. Они часто отмечены повышенным уровнем метафоричности (“чтоб мертвой не случилось кругом тишины”, “и сколько расстрелянных выжило нас!..”, “В нас Победа вошла долговечным зарядом”).

Интонационно-синтаксическое построение поэтической речи Р. Катаевой отмечено чертами разговорного синтаксиса с его обращениями, вопросами, восклицаниями, частицами и пр. (“Ну, когда?..”, “Но где же я?”, “Дух Родины!”, “Помощь фронту!”, “Но где ты, детство...?”) Это объясняется преобладанием реалистически-бытовой стилиевой линии в стихах, посвященных военной проблематике.

Говоря о военной лирике в целом, отметим присутствие эксплицитного лирического героя, который выражает чувства и переживания биографического автора. Лирическая героиня стихотворений постоянно обращается к прошлому. Так, в стихотворении “Харьков, 22 июня...” изображен роковой день как в жизни Р. Катаевой, коренной харьковчанки, так и в истории огромной страны:

Наш старый дом по улице Свердлова –  
Высокий дом, развернутый дугой...  
Он только что, как все, услышал слово,  
Произнесенное по радио Москвой.

Однако героиня в силу своего возраста еще не может в полной мере осознать весь трагизм и драматизм происходящего:

...А я тогда всерьез не понимала,

Что это начинается война.

Высоким эмоциональным накалом проникнуто стихотворение «Победа». Лирическая героиня переживает один из счастливейших и долгожданных дней в истории страны, в судьбах своих современников. Стихотворение проникнуто всеобщей радостью, верой в светлое, мирное будущее:

Но где же я? Где мама? Где подруги?

И чьи меня подбрасывают руки? –

Себя в тот день никак не отыщу я.

И только чувствую, и слышу снова

Глубинный смысл гремящей круговерти –

Как приговор воинствующей смерти,

Взрывается то памятное слово.

Во время войны на первый план выдвинулись общечеловеческие ценности: жизнь, дом, семья, Родина. Особенно полно эта тема развита в стихотворении «Конфеты», посвященном освобождению Харькова от фашистских захватчиков и содержащем автобиографическое начало. В центре стиха – лирическое «мы», объединившее образ самой поэтессы и ее брата – Вадима: «Мы с братиком...». Показательным является целостное восприятие поэтессой себя и брата: «Родились в нем папа, мама, мы». С детства и до его смерти Вадим Катаев оставался самым близким человеком для поэтессы.

Иной характер и иные масштабы приобретает субъектная структура и лирическое «мы» в поэме «Моё поколение». Местоимение «мы» здесь несет огромную семантическую нагрузку. В поэме Р. Катаева пишет не только о своем горе, но и о горе Родины, о горе поколения. Поэтессе удалось создать собирательный образ поколения, она отождествляет себя с ним, её переживания утрачивают сугубо личностные характеристики, благодаря чему поэма звучит масштабно, всеохватно:

Мы приняли горе

Свое и страны;

Мы выжили в этой проклятой войне

Мы вышли из голода, холода, дыма...

Поэма состоит из четырех глав и соответственно четырех композиционных частей. В первой главе поэтесса описывает общую

судьбу свого покоління. Перед читателями предстает хаотичная картина начала войны: неожиданная беда, заставившая преждевременно повзрослеть вчерашних ребят, полная неизвестность и беспомощность. Тема самоотречения и патриотизма развивается в следующей главе, посвященной нелегкой судьбе людей в эвакуации. Наследуя поэтов военного поколения, Р. Катаева поднимает проблему “беженцев”. Поэтесса сама вынуждена была покинуть родной Харьков и переехать на время войны в Казахстан, поэтому остро чувствовала тяготы и невзгоды, ожидавшие вынужденных переселенцев:

Может, что-то порою случалось не так:

Окрик, взгляд ли чужой задевали кого-то,

Открывались со скрипом иные ворота,

Слово “беженцы” било сильнее, чем кулак...

Пытаясь глубже осмыслить и всесторонне осветить истоки боевой доблести защитников Родины, поэтесса придает особую значимость подвигу матерей во время Великой Отечественной. На их плечи легло не только бремя заботы о детях, но и ответственность за судьбы солдат на передовой. Преодолевая трудности военных лет, не щадя сил, они делали все, чтобы обеспечить фронт всем необходимым:

Понимаем мы: мама так мало спала!

И пойдем: всю войну на себе вывозила.

Но пойдем ли, откуда брала эта сила

Столько мужества, столько живого тепла?..

Свой вклад в единство фронта и тыла внесло и младшее поколение. Жизнь детей в эвакуации полностью подчинялась режиму военного времени:

Мы у рупора с матерью слушали фронт;

Наши старшие мальчики шли на завод;

Наши старшие девочки – в госпиталя;

Поднималась на помощь бегом, по команде,

В дом, занявшийся горем войны, детвора.

В последней строфе Р. Катаева формирует идею главы: единение людей – неисчерпаемый источник духовных и физических сил в борьбе с общим врагом:

И такую большою надежною силой

Обернулись две малые родины в нас!

В третьей главе прослеживается хронология ключевых событий Великой Отечественной. Так, во второй строфе поэтесса упоминает битву за Москву(1941). В германской и западной военной истории эта битва известна как “Операция “Тайфун””:

Ну, когда же, когда же, когда же победа?!

Нам казалось – вот-вот, когда наши солдаты

Не пустили фашиста в Москву.

Но придет в салютующую синеву

Так не скоро ещё та желанная дата!..

Третья строфа посвящена поворотному событию в истории войны – прорыве блокады Ленинграда (1943), что многократно приблизило долгожданный День Победы:

Услыдав наконец о прорыве блокады,

Мы решили: Дорогою жизни пошла –

Вся из хлеба ржаного и вся из тепла –

Молодая Победа в дома Ленинграда.

Долгожданное возвращение из эвакуации, как “одушевленный” предвестник Победы, положило конец сомнениям в скором триумфе над врагом:

Возвращенье... Из доброго прочного тыла.

Возвращенье под свой, пусть разодранный кров.

И к Победе – из разных ликующих слов –

Ближе всех в эти дни “возвращение” было.

Завершает поэму глава, в которой Р. Катаева описывает современность и послевоенную судьбу своего поколения, исторической миссией которого является сохранение священной памяти о днях войны и о бесчисленных жертвах, принесенных во имя Победы:

Но выше любых самых важных заданий

Священным заветом живет в нас одно:

Чтоб мертвой не сталоь кругом тишины,

Чтоб легче живому дышалось на свете,

Встает, перед Родиной вечно в ответе,

Мое поколение – дети войны.

В поэме раскрывается тема любви к Родине: “Бродим мы между стен, спим почти в пустоте,/ Но зато это счастье великое – дома!”; и развивается мотив родства со всеми в сопричастности общему делу. Это находит отражение в регулярном употреблении местоимений *мы*,

*нас, наши, нам*, в частом использовании слов со значением родства, служащих образной характеристике людей, которых коснулась война: “Мое поколение”, “беженцы”.

Таким образом, в поэме утверждается идея патриотизма и единства людей в борьбе с общим врагом, при этом подчеркивается максимальная близость личности и родной земли. Расширяются и границы мира, с которым отождествляет себя поэтесса:

Распахнула нам двери большая Сибирь.

Поднялись на защиту Уральские горы.

На дрогах войны в ту суровую пору

Мы познали детьми нашей Родины ширь.

В поисках наибольшей поэтической выразительности в воссоздании лейтмотивного образа-символа Победы, поэтесса обращается к обширной палитре лексических средств, в частности к использованию оксюморона в следующих строках:

Чтобы *светлою* стать, ей придется пройти

Через *долгую кровь*, через *долгую копоть*.

Христианский мотив очищения через муки и страдания не является ведущим в творчестве поэтессы. Р. Катаева – медик по образованию, ей не раз приходилось сталкиваться с прозаичной реальностью жизни, не раз судьбы людей зависели от нее самой. Ее поэзии присуща реалистическая стилевая тенденция. Однако, работая над поэмой, Р. Катаевой, по-видимому, открылось нечто гораздо более важное: глубокая вера и самоотречение народа сделали Победу священной. Образ Победы поэтесса сравнивает с сокровищем, с началом новой жизни:

День Победы! Сокровище нашего детства...

Он пробился ростком в страхе первого дня

Когда небо упало лавиной огня,

Когда всем нам казалось, что некуда деться.

Особую роль в ритмической, графической и семантической композиции текста поэмы играет последняя строка третьей главы, намеренно рассеченная на три части:

В нас Победа вошла

Долговечным

Зарядом!

Каждая из новообразованных строк связана с мотивом времени – одним из сквозных мотивов поэмы. Структура всего стихотворения состоит из трёх планов временного континуума – прошлое, настоящее

и будущее. Временная перспектива текста представляет собой движение от прошлого к будущему. Такая организация текста подчеркивает веру поэтессы в победу, в спасение Родины и в вечную память о народном подвиге.

Антиподом Победы в поэме предстает образ Войны. Р. Катаева представляет войну в виде механизма, бездушного, перемалывающего все живое:

Гнала нас война в глубину катакомб,  
Горячее горло сжимала блокадой,  
Вязала, как взрослых, колючей оградой,  
Кнутом собирала, и стригла, и стадом  
В чужие края угоняла силком.

Поэтесса отвергает войну как нечто противоестественное, бесчеловечное, приносящее боль и страдание: Нас учила война ненавидеть войну.

Поэма представляет собой целостный лирический монолог, максимально насыщенный тропами и стилистическими фигурами, что подчеркивает эмоциональную напряженность и динамичность картины.

Стержневым стилистическим приемом является метафора:

нас расшвыряла война;  
сердце на подвиг рванулось;  
громыхала дорога вопросом тревожным;  
в детство ворвался коричневый дым;  
впереди встает столько окопов.

Поэтесса также часто прибегает к употреблению экспрессивных эпитетов:

чужое, железное небо;  
дом, занявшийся горем войны;  
гробовая тишина;  
проклятая война.

“Память противоречит уничтожающей силе времени. Это свойство памяти чрезвычайно важно. Принято элементарно делить время на прошедшее, настоящее и будущее. Но благодаря памяти прошедшее входит в настоящее, а будущее как бы предугадывается настоящим, соединенным с прошедшим, Память – преодоление времени, преодоление смерти”, – пишет филолог и культуролог Д.С. Лихачев [3, с. 160]. Исследуя “военную” поэзию Р. Катаевой, становится очевидно, что для автора



причина воспоминаний и необходимость помнить заключается в обостренном чувстве долга перед солдатами, отдавшими свои жизни в этой войне.

Согласно Р. Катаевой, память амбивалентна: она может быть чудесной и жестокой; есть в ней и щемящая ностальгия по детству (“Конфеты”, “Победа”), и раздирающие душу страдания, на которые обрекла поэтессу война (“Мое поколение”, “Харьков, 22 июня...”, “Память”).

### ЛИТЕРАТУРА

1. Катаева Р.А. Порог / Р.А. Катаева. –Х.: Прапор, 1983. – 53с.
2. Катаева Р.А. Рябиновая ветка/ Р.А. Катаева. –К.: Радянський письменник, 1987. – 92с.
3. Лихачев Д.С., Искусство памяти и память искусства: Д.С. Лихачев, Письма о добром и прекрасном, Москва 1985, с. 160–161.
4. Лотман Ю.М., Память в культурологическом освещении: Ю.М. Лотман, Избранные статьи, т. 1, Таллинн 1992, с. 200–202.
5. Михайлин И.Л. Римма Катаева: Литературный портрет / И.Л. Михайлин. –Х.: КП “Типография № 13”, 2009. – 52с.

## МОДЕЛЮВАННЯ СИТУАЦІЙ ВСТАНОВЛЕННЯ КОНТАКТУ З ЧУЖИМ У АНГЛІЙСЬКОМУ ФЕНТЕЗІ ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

*Євгенія КАНЧУРА*

Любарська гімназія №1

Опозиція “Свій – Чужий” є однією з базових для метажанру фентезі, як безпосередньо пов’язана з темою протистояння Добра і Зла. Проте нівелювання бінарності, властиве постмодерному мисленню, сприяє суттєвій трансформації образу Чужого у фентезі новітньої доби. Д. Вінн Джонс і Т. Претчетт демонструють приклади стереотипних моделей образу Чужого та шляхів зміни сприйняття відповідних образів від різко негативного до такого, що надає можливість встановлення діалогу. У статті аналізуються прийоми й засоби створення образу Чужого та запропоновані авторами моделі діалогу культур.

**Ключові слова:** Діана Вінн Джонс, Террі Претчетт, Інший, Чужий, бінарні опозиції, фентезі, пост-постмодернізм.

Оппозиция “Свой – Чужой” – одна из базовых для метажанра фэнтези, как непосредственно связанная с темой противостояния Добра и Зла. Однако нивелирование бинарности, свойственное мышлению постмодернизма, способствует

существенной трансформации образа Чужого в фэнтези новейшей эпохи. Д. Винн Джонс и Т. Прэтчетт демонстрируют примеры стереотипных моделей образа Чужого и путей изменения восприятия соответствующих образов от резко негативного до предоставляющего возможность для диалога. В статье анализируются приемы создания образа Чужого и модели диалога культур.

**Ключевые слова:** Диана Уинн Джонс, Терри Прэтчетт, Другой, бинарные оппозиции, фэнтези, пост-постмодернизм.

Opposition of domestic and alien identities is one of the most important in fantasy, as directly related to the theme of confrontation between Good and Evil. However, leveling of binary oppositions in postmodern thinking promotes substantial transformation of the image of the Other in modern fantasy. Diana Wynne Jones and Terry Pratchett show examples of stereotypical image of the Other and ways to change its perception from sharply negative to one that allows a dialogue. The article analyzes the ways and means of creating an image of the Other and models of dialogue between cultures.

**Key words:** Diana Wynne Jones, Terry Pratchett, the Other, binary oppositions, fantasy, after-postmodern.

Література фентезі являє собою безпечно поле для контакту читача з іншостю як явищем вже через те, що однією з головних умов її існування є наявність Іншого світу (Otherworld) в його різноманітних проявах. Ця тема неодноразово привертала увагу дослідників (зокрема, О. Ковтун, О. Тихомирової та ін.), в нашій розвідці ми прагнемо розглянути образ Чужого, властивий фентезі. Слід підкреслити, що на відміну від реалістичного дискурсу, де образ Чужого може сприйматися травматично, у фентезійному світі створюється своєрідна зона комфорту для читача. З одного боку, він має можливість безпечного вивільнення ворожості та агресії до фентезійного Чужого, не відчуваючи жалю чи провини. З іншого боку, зображення контакту з Чужим авторами останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст. дозволяє здійснити моделювання ситуації, яка сприяє трансформації цього образу в контексті ідейних домінант новітнього часу.

Однією з базових властивостей метажанру фентезі дослідники (напр., А. В. Барашкова, В. О. Губайловський та ін.) вважають стійкий набір бінарних опозицій, поляризований світ, де Добро та Зло мають чітку географічну локалізацію, а дихотомічні пари виступають як закріплені елементи світобудови та є обов'язковими деталями художнього образу окремих персонажів і цілих народів. На думку Є. М. Мелетинського,

дія принципу бінарності властива, передусім, міфологічним системам, заснованим на метафоричній та символічній логіці мислення [6, с. 168]. Тому перенесення бінарності до поетики фентезі, яка спирається на міфологічне світосприйняття, є цілком закономірним. Локалізація Добра та Зла у фентезі зумовлює застосування опозиції “свій – чужий” до народів та міфічних істот (*міфознаків*), мешканців вигаданих світів. На думку Т. Н. Бресової [1, с. 163], ця опозиція є значущим конструктом для цілого корпусу творів фентезі (дослідниця аналізує слов'янський доробок та підкреслює його ідейну поляризацію). Така поляризація походить, на нашу думку, з традиції засновників фентезі: наприклад, народи Дж. Р. Р. Толкіна поділені на “вільні” та ті, які “присягнули Ворогу” (О. В. Тихомирова поєднує їх під терміном “хтонічні істоти” [9, с. 100]). Відповідна модель стає звичною для багатьох фентезійних світів, а читачі, зустрічаючи в творі троля чи гобліна, вже знають, чого від нього чекати. Проте, загальна тенденція нівелювання бінарних опозицій, властива фентезі доби постмодернізму, вплинула й на образи різних народів. Опозиція “свій – чужий” проходить крізь призму деконструкції, а образ Чужого змінюється до Іншого [1, с. 166]. Трансформація бінарної опозиції у тріаду (“свій – чужий – інший”), яка є предметом уваги філософів та культурологів [див. напр. 5], особливо яскраво та наочно проявляється в моделюванні фентезійних реальностей. Мета нашої розвідки – простежити принципи формування образу Чужого у фентезі (зокрема, в моделі світу Дж. Р. Р. Толкіна) та виділити прийоми трансформації Чужого в Іншого в творах пізніших авторів – Діани Вінн Джонс та Террі Претчетта.

Найбільш яскравим прикладом образу Чужого в “Володарі Перснів” та в “Гобіті” Толкіна є “піхота прадавніх битв” [10, с. 22] – орки (гобліни у “Гобіті”). Складну та неоднозначну еволюцію образу розглядали та аналізували багато дослідників [напр., 2; 9 та ін.], отже вона не є предметом даної розвідки. На думку знавців фольклору, яку поділяв і сам Толкін, міфічні істоти та чудовиська первинних язичницьких вірувань з приходом та закріпленням християнства займають місце “ворогів”, чужинців, проклятих єдиним Богом [див. напр., 10, чи 3]. Для них закритий шлях до спасіння, вони протистоять людям та силам, що їх захищають (Богу та війнству янголів і святих). Саме тому образи будь-яких істот, які суттєво відрізняються від людини, природно та легко посідають у системі образів фентезі місце чужого. Для даної розвідки

суттєвим є образ орків саме у “Володарі Перснів” та “Гобіті”. Вони з моменту своєї появи (були виведені “як знущання (mockery) з ельфів” [18, с. 105]) призначені слугувати Злу, бути військом Ворога. Попри загальні риси, близькі до вільних народів (адже гобітів чи ельфів часто плутають з орками, або під них можна замаскуватися тощо), їхня зовнішність викликає миттєву відразу (брудний, зроблений переважно зі шкіри тварин, одяг, чорні, мов ніч, лускаті військові обладунки, приземкуваті та потворні фігури, землястий колір шкіри тощо). В листах та “Історії Середзем’я” Толкін наводить додаткові деталі образу, які оживляють в пам’яті читача вигляд ординців [див. напр., 16]. Ворожою та чужою видається їжа, яку вони вживають: полонений гобіт відмовляється від шматка м’яса, адже *“він був не настільки голодний, щоб їсти плоть, що кинув йому орк, бо навіть не насмілювався гадати, якому створінню вона належала”* [18, с. 63]. Їхня мова викликає відразу в представників “вільних народів” як своїм жахливим звучанням, коли вони говорять мовою Мордора, так і брутальною лайливою лексикою, коли говорять мовою вільних народів *“вестроном”*. Найголовнішою рисою, яка робить цей народ переконливо чужим, є фізичне неприйняття сонячного світла: орки можуть вільно пересуватися лише вночі, змушені жити в печерах у темряві, на сонці вони втрачають силу, в них підгинаються ноги. Ця особливість неодноразово повторюється у “Володарі Перснів” та “Гобіті”, про це знають всі представники вільних народів. Це однозначне свідчення: орки – чужі, вони – діти пітьми, вороги світла. Варто привести міркування Т. Шиппі щодо природи такого ворожого образу. З одного боку, дослідник зазначає, що ороки, поза сумнівом, з’явилися у Середзем’ї *“просто тому що оповідь потребувала постійного поповнення армії ворогів, які б не викликали жалю”* [14, с. 233]. Проте поява такого образу не могла залишитися поза системою ідейних домінант роману. Т. Шиппі наголошує на двоїстій природі зла у “Володарі Перснів” (поєднання ідей Боеція з його розумінням зла як відсутності добра та маніхейства з його уявленням про двополюсний світ [15, с. 130–132]). Слід пам’ятати, що народ орків викликав розлогі дискусії в листуванні Толкіна та серед читачів, а в пізніших роботах письменника образ зазнав значних (хай не завжди послідовних) змін. Варто загадати, що одним з читачів, які не погодилися з однозначною оцінкою орків як носіїв абсолютного зла, був англійський школярик, з якого згодом виріс майстер сучасного фентезі Террі Претчетт. Письменник згадує: “Дещо турбувало мене

ще з 13 років. Дещо, яке я для себе визначаю як “добрий орк”. <...> Орки та тролі в Толкіна були поганими, і з цим нічого не можна було вдіяти. Мені це видавалося несправедливим. Напевне, в цій величезній масі орків знайдеться хоч один, якому хочеться <...> вирощувати квіти, чи гратися з кошенятами. <...> В світі Толкіна це було неможливим. <...> Я не хочу сказати, що це погано, але з погляду сьогодення, дивно, що ціла раса виявляється невинуватою. І саме те, що я серйозно розглядав можливість існування іншого, не такого світу, стало основою для створення Дискосвіту” [8].

Свідчення Террі Претчетта доводить неоднозначність сприйняття широким колом читачів образу навіть такого “хрестоматійного” Чужого. Логічно було б зробити висновок, що саме це дискусійне питання призвело до формування мультикультурного світу, позбавленого локалізованого та персоналізованого Зла. Проте між появою “Володаря Перснів” (1954) та навіть першими романами про Дискосвіт (1983) пройшло чимало часу, і розвиток британського фентезі доводить: доробок Претчетта не єдиний, в якому образ Чужого зазнає трансформації.

Роман “Сила трьох” (The Power of Three, 1976), що належить перу оксфордської учениці Толкіна та Льюїса, Діани Вінн Джонс, є, на нашу думку, однією з найбільш чітких та прозорих і, водночас, ґрунтовних схем перетворення Чужого в Іншого. В сільському просторі альтернативної Англії, на вересових пагорбах, відбувається сповнена конфліктів та протиріч взаємодія між трьома народами: доригами (dogig), лайменами (lumen) та велетнями (giants), які, згодом виявляються звичайними людьми. Образи чужих подаються авторкою з точки зору серединного народу – лайменів, які ховаються від “велетнів” та воюють з доригами. Образ доригів багато чим нагадує образ орків: вони апіорі смертельно небезпечні, мають “неприродний” колір шкіри, “нелюдську” зовнішність, вкриті лускою (загадаймо обладунки орків). Діти лайменів повторюють слова дорослих: “Хороший дориг – мертвий дориг”. (Алюзія на вислів Філіпа Шерідана (Philip Henry Sheridan), американського генерала часів захоплення індіанських територій – “The only good Indians I ever saw were dead”). Найстрашнішою для лайменів, племені мисливців та скотарів, є здатність доригів змінювати форму, перетворюватися на будь-яку тварину. Ця особливість ворога занурює героїв у атмосферу постійного страху перед природним середовищем; відчуття небезпеки підсилюється туманом, що супроводжує появу доригів. Звичаї свого

народу лаймени вважають унікальними та властивими лише їм. Тому наявність у доригів ритуальних нашійних прикрас, близьких за значенням до аналогічних у лайменів, але набагато більш витончених і змістовних, а також вміння оперувати реальністю за допомогою слів, виявляється для лайменів несподіванкою, яка змушує задуматися над тим, що у двох народів є щось спільне. Так само, як чужинців сприймають лаймени велетнів: вони галасливі, незграбні, небезпечні, від них легко сховатися, бо вони “не надто розумні”. Письменниця змальовує велетнів (людей) очима лайменів, вдаючись до тих епітетів, які обирав Толкін, зображуючи людей (“Великий народ”) очима гобітів (“*Я гадав, що вони просто великі та геть недоумкуваті*” [17, с. 291] тощо). Перші розділи роману сповнені зневажливих та ворожих епітетів, які підкреслюють образ Чужого та вживаються представниками всіх трьох народів, (доригі для лайменів – “холоднокровні хробаки” (у оригіналі *vermins*, паразити. Варто нагадати про паразитичну природу зла, наявну як в Толкіна, так і в Претчетта), лаймени для людей – “малі злодюжки”, “дрібнота”, лаймени для доригів – “вбивці” та “говорять красиво, а діють підло” тощо), постійно виникають суперечки щодо того, хто перший прийшов на цю землю, від якого виду тварин походить той чи той народ і т.п. Кульмінацією відчуженості стає момент боротьби за назву “люди (people)”, адже кожен з народів називає так себе, і не визнає такого права для інших (навіть спроба компромісу звучить як протиставлення: *Why can't they be People and we be Humans?* [19, с. 109]). Проте сприйняття Чужого починає змінюватися, коли герої роману активізують свої архетипічні ролі (син – батько, наречений тощо) та зіставляють вчинки і мотивацію із сіблінговими ролями (молодший брат, старша сестра і т.п.). Таке спостереження дозволяє зробити перші кроки до діалогу задля порятунку спільної для трьох народів землі, яка, для кожного з них є, по суті, *теменосом* (священним особистим простором, де відбувається само-ідентифікація). Кульмінацією стає інсайт головного героя, що є результатом моменту одивнення: “*Хіба ви не помітили, що всі ми тут, насправді, люди (people)? <...> Тобто, я хочу сказати, що ми більш схожі один на одного, ніж хоча б на собак чи павуків*” [19, с. 157]. Після усвідомлення базової єдності герої починають аналізувати відмінності спокійно, без ворожості, шукаючи шляхи порятунку спільної землі. Зв'язок з землею як з теменосом, від найменшого його формату (підвіконня Гейра, гай Джералда) до цілісного спільного простору

вересових пагорбів як священного місця для окремого роду і всього народу стає головним спонукальним фактором примирення. Розуміння відмінностей – іншості – дозволяє прийти до усвідомлення єдності реальності та простору, який складається з трьох необхідних елементів, без яких неможливе ціле: три сили, Сонце, Місяць та Земля, три народи, що їм відповідають, три культури, які взаємно доповнюють одна одну і створюють єдиний цілісний і гармонійний світ. У романі постійно повторюється мотив троїчності (від трьох сиблінгів, наділених трьома різними силами, до трьох ритуальних дій тощо). Наприкінці саме потрійна жертва, трансформуючись у відмову від прийняття жертви, знімає первинне прокляття та відкриває шлях для продуктивного діалогу. Таким чином, ідентифікація з Іншим стає запорукою звільнення від жорсткої уявної ідентифікації з конкретним *імаго*, яка веде до патологічної стагнації психіки та агресивності [4, с. 407].

Як бачимо, Діана Вінн Джонс пропонує чітку схему переходу від агресивного настрою та сприйняття Іншого як Чужого крізь призму стереотипного ворожого образу, через спостереження, виявлення спільних рис та основ, визначення і пояснення відмінностей, до усвідомлення Іншого як рівного себе, близького за архетипічною роллю та за життєво важливими цілями. Результатом стає відновлення гармонійного зв'язку зі світобудовою (три сили) та цілісності спільного середовища. Таким чином, вже у середині 1970-х у англійському фентезі спостерігається тенденція до перетворення образу Чужого. Вона отримала ґрунтовний та послідовний розвиток у творчості Террі Претчетта.

Осередком теми перетворення Чужого в Іншого є цикл романів про Анк-Морпорк, зокрема, образи Міської Варти. У мультикультурному місті, що нагадує плавильний котел, мешкають представники різних видів та народів Диску (окрім людей, вихідців різних країн, тут присутні вічні антагоністи: гноми та тролі, вампіри та вервольфи, зомбі, големи, лепрекони тощо). Стихійний та довільний процес опанування простору, контролюється та спрямовується політикою патриція Анк-Морпорку, і знаходить концентрований вияв у складі Міської Варти. Прислухаючись до “нових тенденцій” Командор мусить приймати до лав Варти “чортового (*bloody*) вервольфа” (ще й жіночої статі), “тупого троя”, гномів – “дрібних паскудників / прикрасу галявини” та ін. Процес розпочинається з роману “Люди та зброя” (*Men at Arms*, 1993), і триває постійно аж до роману “Понюх” (*Snuff*, 2011). Кожен з нових видів проходить вже загадані етапи адаптації: різке неприйняття (Чужий, ворог, чужинець,

небезпечний), ідентифікація через рольову модель (вартовий, сміливець, громадянин Анк-Морпорку), виявлення особливостей, корисних для спільної справи (нюх вервольфа, майстерність гномів, сила тролів, вміння літати у вампірів тощо) та поєднання у єдиний дієвий організм Варти, яка береже місто. Активаторами оновленого погляду на Чужого можуть слугувати як суто професійні ситуації (спільне патрулювання), так і прояви гендерної ідентичності (Ангва, вервольф, та Шеллі, гном, представниця народу, в якого тема статі табуїрована), раптове розуміння способу мислення іншого (“нездатність” тролів рахувати виявляється лише проявом трічної системи) і т.п. Виходячи за межі Анк-Морпорку, представники міста несуть свої переконання в інші землі Діску.

Окремого звучання набуває тема трансформації Чужого у романі “Гуп” (Thud, 2005), де умовою однойменної гри, створеної задля примирення тролів та гномів, є обов’язкова подвійна партія: гном повинен грати спочатку за гнома, потім за троля (і навпаки), лише тоді може вважатися переможцем. Примірюючи на себе ролі супротивника, представники ворогуючих народів, починають опановувати їхню логіку мислення, світосприйняття, навіть обмінюються одягом та зброєю. Такий процес є цілеспрямованим, ним керують король тролів та найбільш свідомі старійшини гномів, що дозволяє поволі знизити давню ворожнечу, відвернути військовий конфлікт, розпочати діалог між народами в цілому, а не лише на рівні окремих представників. Аналогічно керує процесом перетворення Чужого на Іншого тіньовий лідер Убервальду, вампір Леді Маргалотта, яка сублімує свою жагу до крові жагою до влади. Вона спрямовує зусилля на соціалізацію орка (“Невидимі Академіки”, Unseen Academicals, 2009), даючи йому освіту, роботу в Невидимому Університеті Анк-Морпорка, та, згодом, відправляє свого вихованця до його народу, щоб він показав одноплемінникам шлях до самих себе. Ще один приклад цілеспрямованого керованого процесу трансформації образу Чужого – роман “Понюх”, в якому подружжя Ваймсів змінює ставлення широкого загалу до гоблінів. Як бачимо, Террі Пратчетт змальовує процес такої трансформації у двох моделях: спонтанній (коли образ Чужого змінюється під дією над-етнічних патернів, під впливом рольової чи гендерної взаємодії, або раптового розуміння іншості чи ідентифікації з Чужим через застосування для себе його моделі), яка діє на особистісному рівні, та – більш масштабній – керованій (коли процес іде за ініціативою та під контролем владної людини, яка прагне встановлення гармонійних стосунків між народами та видами).



Формування та трансформація образів орків і гоблінів у романах Претчетта потребує детальнішого розгляду. Образи орка (“Невидимі Академіки”) та гоблінів (“Понюх”) мають багато спільних рис. Найбільш значущою є само-відчуження. У романі ми спочатку сприймаємо героя як Іншого, не як Чужого. Містер Натт говорить грамотною розвинутою мовою, начитаний, пише вірші, розуміється на різноманітних філософських течіях, у вільний час створює чарівні свічки, що горять дивним світлом і т.п. Його лагідна вдача й готовність допомогти притягують до нього друзів. Проте в певні моменти, коли підсвідоме проривається на поверхню, він згадує, що він орк, машина для вбивства, просить скувати себе ланцюгом, над ним – з його відома та за його проханням – кружляють фурії, мета яких обмежити його свободу пересування, контролювати його агресію. Натт ненавидить себе та свою природу. Він “сам собі Чужий” [7, с. 252–256]. Слово “орк” в його середовищі сповнене жаху: такі, як він мають “з їсти твої очі”, це “величезні жахливі чудовиська, які б’ються без зупину та радо відірвуть власну руку, щоб зробити з неї зброю” [13, с. 247]. Образ, створений переказами та “історичними джерелами”, суперечить реальному вигляду та поведінці Натта, але він діє на нього та його оточення, викликаючи страх та відразу. Натт-орк є чужим для Натта-поета та філософа, який творить дивне світло і кохає дівчину Гленду. Відчуження долає саме Гленда, доводячи Натту його право бути самим собою, цілісною особистістю, яка поєднає птьму і світло, колективну та індивідуальну ідентичності. Тут діє перша модель трансформації образу Чужого, особистісний рівень. Після цього вступає в дію друга модель – спрямована трансформація образу Чужого на макрорівні. Аналогічний прийом Претчетт реалізує у романі “Понюх”, де здійснює ще одну мрію свого дитинства, запускаючи зграю гоблінів до вітальні героїв Джейн Остін [11, с. 79]. Подолання само-відчуження відбувається за тією ж схемою. Важливо підкреслити, що встановити особистісний контакт з гоблінами (які, попри дивовижну витончену майстерність та чуйність до живої й неживої природи, вважають себе низькими істотами, підземним брудом) командору Ваймсу допомагає його внутрішня птьма, Тінь, яку він опанував, яка дозволяє йому говорити з істотами, що вважають себе породженням птьми, однією мовою [12, с. 150].

Таким чином, закладена вже в класичному фентезі стала дихотомія “Свій – Чужий”, має в собі потенційну можливість для трансформації образу Чужого в Іншого, що дозволяє розпочати діалог між довічними

супротивниками, здолати агресію та ворожнечу, сприяти як становленню цілісності особистості, так і цілісності соціуму на підставі відродження суб'єкта, яке властиве пост-постмодернізму [4, с. 250].

### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Бреева Т.Н. Специфика конструирования образа чужого/другого в славянском фэнтези. / Т.Н. Бреева // Вестник ТГГПУ: Филология и культура – Казань, 2014. – № 1 – С.163-166.
2. Виноходов Д.О Гоблины. Орки. / Виноходов Д. О. // Палантир. – Спб, 2005. – № 44, – С. 16–33; № 46. – С. 20–32
3. Горелов Н. С. Откуда берутся феи? / Горелов Н. С. // Волшебные существа. Энциклопедия / [сост. и пер. с англ. Н. Горелов] – Спб. : Азбука-классика, 2008. – 512 с.
4. Постмодернизм. Энциклопедия. / [Сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко] – Минск. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с. – (Мир энциклопедий).
5. Дубоссарская М. Л. Свой – Чужой – Другой: к постановке проблемы / М. Л. Дубоссарская // Вестник Ставропольского ГУ – Ставрополь, 2008. – № 54 – С. 167 – 174
6. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа / Мелетинский Е. М. / М. “Наука” – 1976. – 407 с.
7. Кристева Ю. Самі собі чужі. – К., 2004.
8. Прагчетт Т. Пресс-конференция во время визита в Москву. Выступление в Центральном доме художника. [Электронный ресурс] / Терри Прагчетт // июнь 2007. – Режим доступа до запису до пресконференції:
9. Тихомирова О. В. Міфічний квест у літературній спадщині Дж. Р. Толкіна : дис. канд. філолог. наук : спец. 10.01.04 / Тихомирова О. В. – Київ, 2003. – 237 с.
10. Чудовища и критики и другие статьи : перев. с англ. /Дж. Р. Р. Толкин; под ред. Кристофера Толкина. – М.: Elsewhere, 2006 – 300 с.
11. Pratchett T. The Tolkien Effect / Terry Pratchett. // Meditations on Middle-earth. [edited by Karen Haber] – St. Martin’s Press, 2001. – P. 75–85.
12. Pratchett T. Snuff : [роман] / Terry Pratchett. – London : Doubleday, 2011. – 384 p. – (Першотвір).
13. Pratchett T. Unseen Academicals: [роман] / Terry Pratchett. – London : Doubleday, 2009. – 400 p. – (Першотвір). Shippey T. The road to Middleearth / Shippey T.– N. Y. : Houghton Muffin Company, 2003. – 396 p.

14. Shippey T. The road to Middleearth / Shippey T.– N. Y. : Houghton Muffin Company, 2003. – 396 p.
15. Shippey T. Tolkien The author of the century / Shippey T. – N. Y. : Houghton Muffin Company, 2002. – 348 p.
16. The Letters of J. R. R. Tolkien / J. R. R. Tolkien. [edited by Humphrey Carpenter with the assistance of Christopher Tolkien] – N. Y. : Mariner Books, 2000. – 480 p.
17. Tolkien J. R. R. The Fellowship of the Ring: [роман] / J. R. R. Tolkien. – N. Y. : Ballantine Books, 1986. – 527 p.
18. Tolkien J. R. R. The Two Towers : [роман] / J. R. R. Tolkien. – N. Y. : Ballantine Books, 1993. – 415 p.
19. Wynne Jones D. The Power of Three [роман] / Diana Wynne Jones. // Mixed Magics. – London : A Greenwillow Book Harper Trophy, 2003. – 211 p. – (Першотвір).

## **КУЛЬТУРНЕ ІМАЖИНАРНЕ ЯК ТРАНСДИСЦИПЛІНАРНА КАТЕГОРІЯ НІМЕЦЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА**

*Таміла КИРИЛОВА*

Київський національний лінгвістичний університет

У статті здійснена спроба теоретизації трансдисциплінарного поняття “культурного імажинарного” в контексті німецького літературознавства. Відносно новий термін, у тому числі й для української науки, становить точку перетину гуманітарних дисциплін, націлених на розробку нових перспектив та стратегій вироблення альтернативних знань в умовах кризи гуманітаристики. Культурне імажинарне підтверджує свою ефективність передовсім як аналітична категорія літературознавства, передбачаючи складну сітку знань та залучаючи до аналізу тексту психоаналіз, семіотику, культурологічні студії, постколоніальну критику та критику ідеології, компаративістику, медієзнавство, філософський дискурс тощо.

**Ключові слова:** культурне імажинарне, трансдисциплінарна перспектива літературознавства, гуманітаристика, текст, образ, уявлення, смислотворення.

В статтю совершена попытка теоретического осмысления трансдисциплинарного понятия культурного имажинарного в контексте немецкого литературоведения. Относительно новый термин, в том числе и для украинской науки, образует точку пересечения гуманитарных дисциплин, нацеленных на разработку новых

перспектив и стратегий производства альтернативных знаний в условиях кризиса гуманитаристики. Культурное имажинарное подтверждает свою эффективность, в первую очередь, как аналитическая категория литературоведения, представляя собой сложную смысловую сетку знаний и вовлекая в анализ текста психоанализ, семиотику, культурологические студии, медиеведение, философский дискурс и др.

**Ключевые слова:** культурное имажинарное, трансдисциплинарная перспектива литературоведения, гуманитаристика, текст, образ, представление, смыслопроизводство.

The article aims at presenting the main theoretic ideas about the transdisciplinary concept of cultural imaginary in the German literary studies. This relatively new term, Ukrainian scholarship included, forms an intersecting point for humanitarian studies aimed at designing new perspectives and strategies for the producing of alternative knowledge during the crisis of human sciences. The cultural imaginary affirms its effective usage as an analytical category of literary studies. This category is a complex system of meanings enlisting for the analysis of the text such disciplines as psychoanalysis, semiotics, cultural studies, media studies, philosophical discourse etc.

**Key words:** cultural imaginary, transdisciplinary perspective of literary studies, human studies, text, image, imagination, producing of meaning.

В актуальному німецькому літературознавстві центром дослідницьких уподобань постає багатомірне у теоретико-методологічному розумінні поняття “культурного імажинарного” (“*das kulturelle Imagindre*”) (пер. наш. – Т. К.), осмисленню якого було присвячено міждисциплінарний колоквіум у Мюнстері (березень 2013). Впродовж останніх двох десятиліть інтенсифікація відносно нового терміну стає очевидною в багатьох галузях німецької гуманітаристики.

Відразу ж слід наголосити, що в розвідці цей термін перекладено з німецької мови на українську з акцентом на французькому походженні слова “імажинарний”. На відміну від німецької науки, в річищі вітчизняної гуманітаристики воно не має широкого застосування та замінюється українськими відповідниками “уявлений”, “уявний” чи “уявлюваний”, що відсилають, у першу чергу, до психоаналітичного вчення. Для прикладу київським видавництвом “Критика” працю англійського вченого Б. Андерсона “*Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*” (1983) було перекладено “Уявлені спільноти. Міркування щодо походження й поширення націоналізму” (2001). У книзі Н. Зборовської “*Психоаналіз і літературознавство*” (2003) лаканівське поняття “*l’imaginaire*” здобуває переклад “Уявне”, хоча нині

в українській науці закріпився термін “Уявлюване”. Тим не менше, у вітчизняних дослідженнях актуалізується використання таких споріднених з імажинарним понять як імаго, імагологічні студії, імажинарна природа, імажинарний характер, імагінований час, імажинарний малюнок.

Отже, суголосно з німецьким теоретизуванням, у статті запропоновано термін “*культурного імажинарного*” в розумінні самостійної аналітичної категорії літературознавства, поява якої пов’язана з динамічними трансдисциплінарними процесами у царині гуманітаристики. Намічена трансдисциплінарна перспектива спрямована на дослідження загальнокультурних латентних смислів, виробництво яких здійснюється через складні механізми їх часткового опроявнення та функціонування в образних утвореннях завдяки репрезентації уявлень суб’єкта. При цьому культурне імажинарне вказує на смислову аморфність та непроявленість, становить спосіб мислення радикальної іншості. У термінологічній базі сучасних німецьких методологій його слід розуміти як узагальнююче трансдисциплінарне поняття, запозичене з психоаналізу Ж. Лакана та генетично пов’язане з ним, проте перенесене на значно ширші соціокультурні контексти. Цей збірний термін використовується на позначення усього образного (“*alles Bildhafte*”): від ментальних образних утворень до матеріальних об’єктів-проекцій для вписування уявлених образів. Культурне імажинарне вказує також на складні механізми утворення та репрезентації різних типів уявлень і образів, складаючи передумову і ресурс уяви. Крім того, ще один аспект дефініції цього поняття виокремлюється у так звану “*imaginaire poétique*” (“*імажинарна поетика*”) з акцентом на соціокультурному та психоаналітичному методах аналізу художнього тексту.

Відтак, культурне імажинарне за своїм семантичним наповненням значно ширше за уяву, уявлення чи лаканівське Уявлюване. Воно охоплює складну сітку знань та вказує на процеси смисло- і образотворення, дозволяючи залучити до літературознавства психоаналіз, лінгвістику, культурологію, філософію, соціологію тощо.

Очевидне семантичне розширення культурного імажинарного доводить генеза поняття, про що свідчить німецька науково-теоретична думка. Так, запозичений у німецьку мову французький прикметник “*імажинарний*” на відміну від Німеччини широко вживаний у Франції вже в XIX ст., коли й отримує субстантивовану форму. Хоча здатність

людини мислити уявними образами підкреслювалася значно раніше. Так, у західноєвропейській культурі Нового часу з опорою на фундаментальний для Західної Європи античний досвід було сформовано три основні типи діяльності людської свідомості: *imaginatio* (уява), *logica* (мислення), *memoria* (пам'ять). Хоча із середини XVII ст. поняття “*imaginatio*” (нім. *Imagination*) було маргіналізоване через захоплення ідеями раціоналізму.

У XX ст. завдяки французьким теоріям структуралізму та постструктуралізму категорія імажинарного остаточно закріплюється у західноєвропейській науці, зазнаючи значного семантичного зсуву та розширення. Поява теорії несвідомого спричиняє поглиблене вивчення внутрішньої динаміки суб'єкта, дестабілізуючи класичне розуміння людини і реальності навколо неї. Згодом індивідуальний психічний досвід проектується й у широкий культурний контекст. Для прикладу, закладається глобальна деконструкція класичного уявлення про Німеччину, спричинена поступовою переорієнтацією німців із національних просвітницьких ідеалів на націонал-соціалістичні ідеї: себто від раціонального патріотизму XVIII ст. до містичного націонал-соціалізму XIX-XX ст. Подібні смислові узагальнення стають очевидними завдяки психоаналітичному тлумаченню культурних процесів. Через диференціацію та структурування множинних культурних смислів, що постали з резервуару імажинарної сфери суб'єкта як носія національної ідеї, поняття нації починає тлумачитися як сума колективних уявлень.

Загалом можна стверджувати, що значне позавлення інтересу німецьких учених до поняття “*культурного імажинарного*” є результатом осмислення французького досвіду та розробкою власне німецького теоретизування. Точкою відліку новітніх досліджень навколо “*культурного імажинарного*” вважаються праці греко-французького філософа, психоаналітика та соціального критика Корнеліуса Касторіадіса “*Суспільство як імажинарна інституція. Проект політичної філософії*” (Cornelius Castoriadis “*L'Institution imaginaire de la société*”, 1975) і засновника німецької літературної антропології В. Ізера “*Фіктивне та імажинарне: перспективи літературної антропології*” (пер. наш. – Т. К.) (в інших версіях перекладів “*Воображаемое установление общества*” (2003) і “*Выгадане та уявне – перспективи літературної антропології*”, російський переклад “*Вымышленное и воображаемое: набросок литературной антропологии*” в “*НЛО*”

за 1997 р. № 27) (“*Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*”, 1991). У відповідності до вихідного для німецької германістики визначення К. Касторіадіса імажинарне оформлюється в образах (образ-овується), які є тим, чим вони є, і є такими, якими вони є через опредмечування, оприсутнення смислів, значень [9, с. 603]. У свою чергу, завдяки В. Ізеру маргіналізоване в науці поняття уяви спричиняє нову хвилю досліджень.

Ще одним імпульсом для напрацювання комплексних підходів літературознавчого аналізу на засадах трансдисциплінарного діалогу є глобальний науковий поступ під назвою “культурний поворот” (cultural turn, Frederic Jameson 1998; die kulturelle Wende, Doris Bachmann-Medick 2009). Він об’єднує цілий ряд інших “поворотів” за аналогією до вихідного поняття, а саме: антропологічний (anthropological turn, Anton Losinger 2000), лінгвістичний (linguistic turn, Richard Rorty 1967), наративний (narrative turn, Hanna Meretoja 2014), просторовий (spacial turn, Doris Bachmann-Medick 2009), іконічний (pictorial, iconic turn, William John Thomas Mitchell, Gottfried Boehm 1992), історичний та політичний поворот (historical, political turn, Winfried Fluck 1995) тощо.

Окреслений інтелектуальний розвиток орієнтується на відстеження транснаціональних, трансісторичних, транскультурних і зрештою трансдисциплінарних процесів сигніфікації. Йдеться вже про значення як про нескінченний процес утворення сенсів, а не як про здобуте фіксоване знання. Ретельне вивчення процесів смислотворення спричиняє встановлення трансдисциплінарних контактів, що потребують ключових точок перетину, спільних базових концептів у процесі обміну та кореляції знань між багатьма галузями циклу наук про людину. спільною матрицею гуманітарних студій постає культурне імажинарне, для якого притаманні неабиякі аналітичність продуктивність та гнучкість. При цьому прикладне значення це поняття цілком переконливо доводить саме як літературознавча аналітична категорія, оскільки наука про літературу спрямована на дослідження складних процедур образотворення і символізації в процесі художнього моделювання реальності. Через семантичну насиченість художнього тексту ґрунтовний аналіз його сенсів потребує різних аспектів знань. Адже текст – це семіотичний, трансдискурсивний продукт між- та транскультурної дифузії. Тому культурне імажинарне дозволяє поєднати індивідуальний психологічний досвід суб’єкта з культурними, антропологічними, соціальними, філософськими та іншими вимірами колективного досвіду.

Намічена трансдисциплінарна перспектива виробництва альтернативних гуманітарних знань дозволяє окреслити кілька провідних напрямків літературознавства та корелюючих з ним дисциплін, для яких культурне імажинарне стає однією з фундаментальних категорій, імпульсом пошуку нових знань, генератором оригінальних ідей. При чому трансдисциплінарний підхід націлений на розробку саме літературознавчого профілю сучасних досліджень, оскільки літературознавство мислиться базовою гуманітарною дисципліною для психоаналітичних, культурологічних студій, медіазнавства, філософії тощо.

Так, утвердження поняття “*культурного імажинарного*” фіксує нову хвилю посилення уваги до сфери несвідомого, аналіз якої має передувати аналізу об’єктивної дійсності. Саме імажинарна природа обумовлює будь-яку творчу та інтелектуально-пізнавальну діяльність людини. Тому культурне імажинарне вказує на широке залучення психоаналітичного інструментарію через перенесення механізмів утворення та функціонування несвідомих смислів окремо взятого суб’єкта як складного психологічного та лінгвістичного конструкту на позбавлені меж культурні контексти. Культурне імажинарне – одна з тих стабілізуючих категорій, що виконує функцію врегулювання культури в її нинішньому глухому куті через збалансування взаємопроникних свідомих та несвідомих смислів. Поширення в культурних практиках дискурсу божевілля (М. Фуко, В. Рудньов) спричиняє гостру потребу в психоаналітичних студіях. Оскільки світ множинний, фрагментарний, то ментально суб’єкт прагне цілісності, раціоналізації світу. Тому психоаналітичний ракурс дозволяє значно глибше дослідити природу та логіку комплексних культурних процесів. По суті, виокремлення сучасною наукою культурного імажинарного свідчить про подальший невинний розвиток психоаналітичних студій, потужний потенціал яких постійно відмічається американськими та західноєвропейськими вченими (С. Жижек, Ю. Крістева, Е. Бронфен ті ін.) Проте психоаналіз до певної міри скептично та вузько сприймається вітчизняними дослідниками на правах застарілої та неактуальної методології, часто суто в розумінні фройдівського пансексуалізму. Тоді як такі важливі та актуальні поняття літературознавства як ідентичність, травма, пам’ять, тіло тощо ілюструють невід’ємне залучення психоаналітичних студій.



В контексті сучасної науки про літературу своєї ваги не втратив структурний психоаналіз Ж. Лакана. За лаканівською теорією, психічний апарат людини представлений тріадою: Реальне (до-присутнє сутнісне повноти, недосяжне для символізації) / Уявлюване (сфера компенсаторного недеференційованого при постійній нестачі реального) / Символічне (виявлене через оформлені образи, знаки). Із розуміння ученого випливає, що на глибинному психологічному рівні позбавлений цілісності суб'єкт наділений досимволічною, енергетично потужною сферою Уявлюваного, яка стимулює динамічні уявлення, або ж іміджі (нім. *das Image, die Imago*). Вони відображають внутрішню драматургію травмованої власною неповнотою людини, приреченої на внутрішній розкол. Тобто серед трьох реєстрів психічного апарату саме Уявлюване утворює компенсаторний досимволічний рівень та виступає енергією образотворення, позбавленою будь-якого визначення у мові.

Так, Ж. Лакан за прикладом З. Фрейда часто звертається до Біблії зі спробою психоаналітичного та лінгвістичного тлумачення християнства для психічно нестабільного Я людини. Приміром, у 7-й книзі *“Семінарів”* учений пов'язує релігію з її терапевтичною функцією в умовах завжди хиткої реальності з моральним та творчим мисленням. Психоаналітик аналізує чимало біблійних історій та образів разом з їх рецепцією в різні епохи. Учений намагається протлумачити образи Мойсея, Самуїла, Давида, Апостола Павла та багатьох ін., наближаючись до ідеї самого Бога-Творця у всій його вивищеності, сакральності та смисловій неосяжності. Бог є найкращим прикладом Уявлюваного в його реляціях із Реальним та Символічним. Незримий Отець виконує функцію батька, співвідносячись із ним, організовуючого людські пристрасті та втілюючи закон, вищу інстанцію істини. Попри смислову повноту, вічність та всюдисущість Бог лишається по своїй суті невидимим [3, с. 224]. Так, у Святому Письмі *“Послання до Колосян святого апостола Павла”* містить наступне: *“Який (Ісус) є образ Бога невидимого, народжений раніше всякого створіння”* [1, с. 1337].

Ще однією моделлю Уявлюваного є концепція стадії дзеркала, коли відображення дитини є медійно сконструйованим Я. Утворення я-імаго – це завжди проект образу Я та Іншого (відображення в дзеркалі). При цьому динаміка Уявлюваного – це постійні коливання між прагненням насолоди та реалізацією бажання, підкресленням недостачі та досягненням

повноти [12, с. 13]. Диференціація між ними спричиняє в очах Я вічну прірву (недостачу), оскільки образ як основа самовизначення завжди прагне уявлення як чогось закритого, цілого.

Складність і нерідко парадоксальність становлення суб'єкта у психоаналітичному вченні potwierджується ще і знанням про людину як передовсім лінгвістичний конструкт. Тому культурне імажинарне цілком виправдано залучає семіотичну парадигму. Семіотика та структурний психоаналіз доповнюють одне одного. Семіозис вказує на динаміку нескінченного смислотворення, обумовленого психологічними та ментальними процесами. За Ч. С. Пірсом, семіозис включає дві рівнозначно важливі частини: вироблення знаків та їх інтерпретація. Знак виникає тільки при наявності інтерпретанта. Знак – це репрезентант із ментальним інтерпретантом. Крім того, процес семіозису має три позиції: репрезентант або знак (доступний для сприйняття елемент, заміняє об'єкт чи знак), інтерпретант (ментальний образ цього об'єкта) і сам об'єкт (референт). Референт або об'єкт принципово суб'єктивний і визначається суб'єктом сприйняття. Знак заміщує свій об'єкт. А образ є динамічним інтерпретантом смислу. Здобуваючи форму, ментальний образ сам стає знаком, тобто репрезентантом, який в свою чергу також здобуває новий інтерпретант. По суті, процес семіозису – це “*perpetuum mobile*”, який не існує, але функціонує через стимулювання смислотворення.

Нескінченність, невичерпність та енергетична функціональність семіозису корелюють з культурним імажинарним в його позначенні смислової аморфності. Так, німецький вчений Андреас Гельц, слідуючи семіотичній теорії Ю. Крістевеї у дослідженні поставангардної естетики, підкреслює ефемерність імажинарного. Воно існує тільки через репрезентацію, яка зв'язує його з образом. Імажинарне є свого роду сполучником між семіотичним та символічним рівнями, що співіснують через відсутність репрезентації [11, с. 58].

Аморфність, закладена в термін імажинарного, обстоюється й іншим німецьким дослідником Екгардом Лобзіеном у його баченні теорії літератури після В. Ізера у щільній взаємодії з культурологічними студіями завдяки трьом основоположним поняттям літератури. Йдеться про моделюючі реальність та створюючі її передсмислову рефлексію читання, текст і їх кореляцію [15, с. 208]. А отже, література, як власне, мистецтво загалом, представляє досвід уяви чи фантазування

(“*Imagination*”). Проте це бачення цілком застаріле, оскільки воно сформоване ще в Новий час. Натомість у теоретизації літературних практик слід послуговатися імажинарним як значно ширшого поняття, яке охоплює всю глибину та складність механізмів утворення продуктів фантазування. За Е. Лобзієном про імажинарне можна тільки говорити, але неможливо дати йому дефініцію, бо конкретних форм воно набуває, починаючи з рівня уяви. Імажинарне – це умова уяви [15, с. 220–221]. Концепт уяви конкретизує імажинарне в текстах як нереференційних формах, заснованих на роботі уяви. Імажинарне є релевантне тексту завдяки уяві та через неї. Імажинарне – це всуціль аморфне утворення, а уява – це надто звужене поняття імажинарного. В аналізі текстів мова завжди йде про результат уяви, але подумки про імажинарне. Тобто суб’єкт постійно знаходиться у процесі просування вперед до обмеженого, оформленого образу і назад до недеференційованого імажинарного. Вочевидь, література як фікціональний текст – це суцільне долання межі, це мовлення у несвідоме, в порожнечу. Тому зовсім непередбачувано суб’єкт, який аналізує текст, рухається від одної думки до іншої. При цьому імажинарне є динамічним, маркує себе як нестабільність, дефігурація, інакшість, замежів’я. Це ніщо (“*das Nichts*”, “*das Anderseinkönnen*”), спосіб мислення радикальної іншості (“*das radikale Imaginäre als Alterität*”). А тексти як продукти уяви є “*дикими*”, себто непередбачуваними, ризикованими утвореннями.

Ідеї Е. Лобзієна підтверджують, що літературознавчі дисципліни прагнуть подальшого розширення в культурознавство. Не випадково кристалізація поняття “*культурного імажинарного*” відбувається у річищі культурологічних студій. Звідси й передуюче імажинарному означення “*культурне*”. Адже результатом складних семіотичних процесів, що належать до незримої ментальної сфери, постає культура як система знаків. Але це лише у випадку, якщо культурознавство буде відсилати до тих базових понять, які забезпечать літературознавчу рефлексію [15, с. 207–208]. Фактично, літературу слід піддати культурному аналізу, внести її в концептуальні інтердисциплінарні рамки саме через залучення культурного імажинарного. Оскільки культурологічний аналіз – це комбінування смислів, віднайдення когерентних зв’язків з іншими дисциплінами. Тому необхідність культурного імажинарного очевидна як спрямування літературознавства у річище культурологічних студій.

Культурологічні виміри сягають таких основоположних концептів сучасного літературознавства як культурна пам'ять, культурна ідентичність, нація, соціокультурна стать та ін., представлені сумою імажинарних смислів. Крім того, в сучасних обставинах культура сприймається як неоднорідне, гетерогенне утворення свідомих та несвідомих сенсів, а не універсалія. При чому несвідомі процеси мають слугувати новими джерелами вітальності, конструктивності, смислотворення, врешті, творчості через себеусвідомлення, а також взаємодію, а не заперечення, відкидання, ігнорування, нівеляції культурною домінацією маргінальних практик, які також потрбують усвідомлення, коригування, інтегрування, врегульовування, а не заперечення чи нівеляції. Якщо мислення прагне раціоналізації, то й світ частково раціональний. Звідки ж тоді раціональність мислення, якщо світ суто ірраціональний? [6, с. 194]

Так, найбільш потужним імажинарним потенціалом наділені якраз маргінальні культурні уявлення, які зазвичай або ідеалізуються, або демонізуються, співвідносячись з абсолютною повнотою чи навпаки порожнечою смислу. Подібні уявлення завжди опираються сигніфікації, тяжіючи до смислової гетерогенності. Їх принципово межова природа спричиняє спокусливу таємничість та одночасну онтологічну небезпеку радикальної інакшості, призводячи до витіснення домінантною культурою як вищою системою чіткої організації смислів. Тому подібні ворожі, а тому небажані в панівній культурі феномени ефективно слугують місцем для вписування імажинарних смислів, приміром, жінка чи дитина, євреї чи цигани, тіло чи сексуальність, божевілья чи хвороба та ін., що позначають культурне ніщо (*das Nichtum*). За Ю. Крістеву тільки через осмислення цієї межовості можлива гармонізація культури, утримування її балансу та перманентне оновлення [2, с. 216]. Учена наводить приклад із позицією жінки як маргінального суб'єкта культури. Жінка має повернутися до усвідомлення своєї сакральної місії – народжувати та спонукати до любові [2, с. 216] [14, с. 171]. Не випадково одним із затребуваних наукових інтересів Ю. Крістеві постає концепт любові як конструктивного уявлення.

Отже, культурні процеси піддаються нагальній етичній рефлексії та усвідомленню непряених смислів, що криються у маргінальних феноменах. А такі постструктуралістські поняття як порожній знак, ніщо, межа, смерть, гра та інші здатні повертатися до смислової структури.

Як її компоненти, вони вже не спричиняють деструкції смислу, а сприяють усуненню небезпечної для нього недиференційованості. Ю. Крістева визначає мову матеріалізованим доступом до духу, хоча мовна система одночасно тяжіє як до несвідомих імпульсів, так і до символічної організації смислу.

Як уже зазначалося, в освоєнні літературної критики після В. Ізера Е. Лобзієн пов'язує з культурологією й процес читання художнього тексту, називаючи його не літературознавчою операцією, а культурознавчим методом [15, с. 209]. Читання – це двопланова дія: розшифрування культурних кодів, мовних знаків та маркування розломів, точок невідповідностей, бо тексти – це гіперкодовані знаки і в них вплетені апорії через конфлікт риторики і семантики (слова наче й зрозумілі, а смисл ні). У літературному тексті наявні безліч смислів і точок зору, але з істотним уточненням, яке й визначає природу літератури. Якщо розуміння філософії постає через поняття, то сприйняття літератури – через насолоду [15, с. 209]. Тому література моделює реальність як передпонятійну рефлексію, наближаючись впритул до природи імажинарного. Мистецтво слова – це спосіб радикальної метафоризації знакового матеріалу, коли літературна референція замінюється фігуральною латентністю. Врешті, текст – це гіперзнак – представляє весь світ, реальність як ціле завдяки своїй функції позначення. Не дивлячись на те, що мистецтво загалом і література зокрема – це закрита схема. Проте в ній виникає безліч нескazanного, несвідомого, непромовненого, незбагненого, невизначеного. Текст завжди містить порожні місця. Вони провокують активність читача в акті читання та смислову невизначеність. Тому текст імагинативно ситуативний, а його предметом і цінністю є якраз імажинарна природа.

Категорію імажинарного в контексті літературної антропології розвиває В. Ізер, закладаючи у вже згаданій фундаментальній праці послідувачі літературознавчі тенденції німецького літературознавства на підступах до культурного імажинарного. Особливо плідним виокремлення цієї категорії стало для осмислення німецької літератури об'єднання. Якщо у XVIII ст. було сформовано класичний топос німецької нації, тобто склалося культурне уявлення про Німеччину як країну поетів та мислителів, власне про Німеччину як культурну націю [13, с. 8], то в XXI ст. німці взагалі позбавлені національної єдності. Нагальна потреба опанування національної та культурної еволюції країни після

1945 та 1989 рр. у третьому тисячолітті відбувається через пізнання індивідуальних і колективних фантазмів вже єдиної, але ще такої ж поділеної навпіл нації та країни.

Так, в актуальному німецькому романі особливо цікавих у символічно-метафоричному плані репрезентацій набуває образ нації як особливо проблемний конструкт німецького сьогодення: нація як уявлення, як конструкт, як нарація (*“Nation als Imagination, als Konstruktion, als Narration”*). Образ нації трансформується у неочікувані та естетично вишукані тілесні, гендерні, расові, просторові (Берлін) уявлення. Мета – релятивізація політичних сенсів [13, с. 9], їх поступова редукція через довготривалу надмірну рецепцію. Але з іншого боку, потреба їх подальшого опрацювання, віднайдення нових підходів і форм осмислення.

Поэзаяк, нації існують не за їх зовнішніми показниками, а тільки як імажинарний конструкт з індивідуальною та колективною природою [7, с. 5]. Тому не лише суб'єкти індивідуально, але й нації функціонують за динамікою імажинарного, коли імажинарні смисли оперують тими ж структурами бажання, механізмами включення та виключення. Тому нація як і одноосібне Я – фундаментально парадоксальні. Так, у поясненнях національної психології Катаріною Граббе імажинарне вказує на несвідоме уявлення, уявлюваний образ, нерелектоване унаочнення нації. При цьому на відміну від уяви чи фантазії поняття імажинарного наголошує семантику *“штучного”*, *“фантастичного”* в уявленнях суб'єкта, відсилаючи до його афективної енергії [13, с. 10] Але суб'єктивні уявлення направлені на реальність, тому, з одного боку, імажинарне формується афективно, а з іншого боку, воно контролюється владою реальності.

Отже, концепт нації, що завжди був поміщений у центр німецької філології, підкреслює роль художньої літератури як найбільш досконалого способу вираження неусвідомлених смислів націєтворення [13, с. 8]. Тому нація є одним з культурологічних понять, що позначають імажинарні смисли, постаючи їх втіленням та знаходячи найбільш оптимальну реалізацію в художніх текстах.

Функціональність категорії культурного імажинарного реалізується повною мірою в компаративістиці. Відстеження відношень між національними дискурсами, особливо в ситуації глобалізації, задаються навіть самими авторами, оскільки культурна дифузія спричиняється вже біографічним фактором. При цьому культурне імажинарне є перспективною категорією вивчення культурного обміну.

Одним із найбільш потужних напрямків новітніх досліджень, у яких чільне місце посідає категорія культурного імажинарного, є імагологія, в межах якої відслідковуються способи структуралізації світу на своє та чуже. Літературна імагологія як напрям компаративістики, як і поняття імажинарного, спершу розвинувся у Франції, а в останні десятиліття ХХ ст. набув повсюдного поширення в західноєвропейській науці. Витоки імагології в німецькомовному полі літературознавчих досліджень слід шукати у працях Гуго Дізерінка, Ансгар Нюннінга, Штефані Штокхорст (стаття “*Чого досягає культурний поворот в компаративній імагології?*”, “*Was leistet ein cultural turn in der komparatistischen Imagologie?*”, 2005), Сабіна Дьорінг (“*Про “national building” до поля ідентичності: до інтеграційної функції національних міфів в літературі*”, “*Vom “national building” zum Identifikationsfeld: Zur Integrationsfunktion nationaler Mythen in der Literatur*”, 1998) та ін.

До слова, імагологія становить нині дуже затребуваний вектор українського літературознавства в його спробах поступового засвоєння трансдисциплінарного характеру. Д. Наливайко підкреслює міждисциплінарний характер та структуру галузі: “[...] поряд із літературознавцями нею займаються, антропологи й етнологи, соціологи й культурологи, історики ментальностей та історики ідей тощо. Літературна імагологія існує не відокремлено, а у зв’язку й співпраці із зазначеними галузями, однак не розчиняючись при цьому в “загальній імагології” [4]. Безпосереднім предметом літературознавчої імагології, за визначенням українського вченого, є літературні образи (іміджі) інших народів та іноземців, які створюються в національній (чи регіональній) свідомості та втілюються в літературі. “[...] за своєю природою і структурою вони є інтегрованими образами, специфічними етно- й соціокультурними дискурсами, що відзначаються значною сталістю, але не лишаються незмінними” [5]. Д. Наливайко також зауважує, що літературознавча методологія є першорядною, слідуючи ідеям деяких вчених, бо саме література серед усіх інших культурних феноменів відіграє домінуючу роль у формуванні національної свідомості.

Ще один не менш вагомий вимір культурного імажинарного – це розуміння образного як візуального в контексті медієзнавства, коли імажинарне поширюється ще й на медійні стратегії, так звані “*practice of seeing*” [10, с. 175] та “*digital humanities*”. Розквіт візуальної культури і медіалізація досвіду впродовж всього ХХ століття й дотепер спричиняє

потребу залучення культурного імажинарного для подальшого вивчення постмодерного суб'єкта, який активно споживає нові медія, часто стаючи їх пасивно жертвою та нарошуючи імажинарний досвід (*die imaginierte Erfahrung*). Так, за німецьким вченим Р. Бернсом, імажинарні смисли підлягають медійному форматуванню [8, с. 273–274]. У сфері символічного імажинарне набуває образної, фікціональної форми, коли відбувається колективно-символічна, масмедійна фіксація образу. Медійні образи формуються не з середини, а тому не є результатом психологічно-когнітивних процесів. Вони забезпечують трансформацію імажинарної неоформленої смислової енергії, яка стимулює образні уявлення, що підлягають репрезентації. Натомість вже готові образи як смислові утворення подаються ззовні. Вони є асоціативно відкритими, привабливими, а тому легко сприймаються та реалізують конструювання необхідного уявлення. Тому слабким в імажинарному плані суб'єктом легко маніпулювати, всіляко віддаляючи його від реальності. Суб'єктивне імажинарне усичується медіальним протиімажинарним (*Gegenimagindge*) [8, с. 292]. Разом з тим, медіапрофілі імажинарного десь перетинаються та зчіплюються із суб'єктивним імажинарним, але здатні не повністю його контролювати.

Вивчення імагологічних смислів в обширі культури здійснює й постколоніальна та ідеологічна критика в їх спробі змоделювати стосунки центру і маргінесу. Одним із об'єктів дослідження постколоніальних студій, які також цілком гармонійно засвоюють культурне імажинарне, виступає вже згаданий культурний концепт нації. За визначенням Б. Андерсена, ця “*уявлена спільнота*” є імажинарним конструктом, як вигадане уявне поняття, що відпрацьовується та закріплюється територіально, культурно та естетично [7, с. 5]. Нація є передумовою для формування культури загалом [13, с. 9]. Нині нація постає як супранациональний, надрегіональний конструкт глобалізації, інтер- та транскультурності, мультикультуралізму та її уявні ідентифікації. Відтак, формування постколоніальних уявлень про націю – це не що інше, як імажинарні процеси в дії.

Щодо функціонування імажинарного в межах ідеологічної критики, слушними видаються ідеї Р. Беренса. Він наголошує ще й на потребі розбудови психоісторія нації як абсолютно абстрактної величини, що постає через реконструкцію прадавніх сцен виникнення держави [8, с. 275]. Вчений вказує на те, що розширення влади відбувається



за рахунок усічення імажинарного. Відстеження функціонування останнього можливе через реконструкцію психоісторії [8, с. 279]. Формою артикуляції імажинарного є міф, який не відмирає, а переходить у фікційну форму. Імажинарне активує міфічні образи, стимулює їх. Імажинарне – це уявлення, фізично чи морально споглядальні образи, наприклад, війна з її наступною героїзацією. При цьому політичні ідеології продукують нові психологічні реальності, які інтегрують старі психологічні реальності. Базу колективних психологічних структур становить конфлікт – наприклад, страх перед анархією та готовність до насилля співприсутні водночас. Звідси й поява фантазмів.

Здатність людини до мислення уявою віддавна була предметом філософського дискурсу, зокрема платонізму, герменевтики, антропології, феноменології (Аристотель, Платон, І. Кант, Ф. В. Гегель, М. Гайдеггер, Г. Гадамер). По суті, філософське осмислення сучасного поняття імажинарного сягає ще ідей Аристотеля та Платона, які виклали власне розуміння фантазії. Власне, філософське осмислення імажинарного настільки ґрунтовне, що навіть схематично не може бути представленим в межах цієї розвідки, а вимагає окремого дослідження.

Таким чином, стислий огляд найбільш вагомих напрямків освоєння культурного імажинарного підтверджує трансдисциплінарну перспективу літературознавства [16, с. 221]. Подальша теоретизація культурного імажинарного видається альтернативним форматом сучасної гуманітаристики загалом і літературознавства передовсім. У цьому плані саме художня література дозволяє відстеження прихованих смислів шляхом репрезентації уявлень на індивідуальному та надіндивідуальному рівнях, а тому необмежено в часі і просторі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія. – К.: Видання Київської Патріархії Української Православної Церкви Київського Патріархату, 2007. – 1407 с.
2. Кристева Ю. Мой интерес к языку – это материализованный доступ к духу / Ю. Кристева. Беседы с выдающимися людьми нашего времени / Пер. с франц. Г. Наумовой. – М.: Прогресс-Традиция, 2010 – С. 215–241.
3. Лакан Ж. Семинары. Книга 7. Этика психоанализа / Ж. Лакан / Пер. с франц. А. Черноглазова. – М.: Гнозис, Логос, 2006 – 416 с.
4. Наливайко Д. С. Літературна компаративістика вчора і сьогодні / Наливайко Д. С. Сучасна літературна компаративістика: стратегії

- і методи // Антологія. [за ред. Д. С. Наливайка]. – К.: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. – С. 5–43. [Електронний ресурс] / Дмитро Наливайко // [сайт]. – Режим доступу до журн.: <http://1576.ua/books/3220>
5. Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи // Антологія. [за ред. Д. С. Наливайка]. – К.: Видавничий дім “Києво-Могилянська академія”, 2009. – 487 с. [Електронний ресурс] / Дмитро Наливайко // [сайт]. – Режим доступу до журн.: <http://1576.ua/books/3220>
6. Пелипенко А. А., Яковенко І. Г. Культура как система / А. А. Пилипенко, І. Г. Яковенко. – М.: “Языки русской культуры”, 1998. – 376 с.
7. Anderson Benedict Imagined communities : reflections on the origin and spread of nationalism / Benedict Anderson. – Rev. and extended ed., 2. ed. – London [u.a.] : Verso, 1993. – XV, – 224 S.
8. Behrens Rudolf Die Macht und das Imaginäre : eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne / hrsg. von Rudolf Behrens – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2005. – 294 S.
9. Castoriadis, Cornelius, 1922-1997: Gesellschaft als imaginäre Institution : Entwurf einer politischen Philosophie. – 1. Aufl. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1984. – 612 S.
10. Chakrabarty Dipesh Provincializing Europe : postcolonial thought and historical difference / Dipesh Chakrabarty. – Princeton [u.a.] : Princeton Univ. Press, 2000. – XII, – 301 S.
11. Gelz Andreas Postavantgardistische Ästhetik : Positionen der französischen und italienischen Gegenwartsliteratur / Andreas Gelz. – Tübingen : Niemeyer, 1996. – X, – 262 S.
12. Grabbe Katharina Das Imaginäre der Nation : zur Persistenz einer politischen Kategorie in Literatur und Film / Katharina Grabbe (Hg.). [Autorinnen und Autoren: Berghaus, Stephan ...]. – Bielefeld : Transcript, 2012. – 354 S.
13. Grabbe Katharina, Köhler G. Sigrid, Wagner-Egelhaaf Martina Das Imaginäre der Nation. Einleitung / Katharina Grabbe (Hg.). [Autorinnen und Autoren: Berghaus, Stephan ...]. – Bielefeld : Transcript, 2012. – S. 7–23.
14. Kristeva J. Produktivität der Frau / Julia Kristeva // Hildegard Brenner (Hg.) Alternative. Das Lächeln der Medusa. Frauenbewegung / Sprache / Psychoanalyse. – 1976. – S. 166–173.
15. Lobsien Eckhard Literaturtheorie nach Iser / Eckhard Lobsien, in: Löck, Alexander, 1974-: Der Begriff der Literatur : transdisziplinäre Perspektiven / hrsg. von Alexander Löck – Berlin [u.a.] : de Gruyter, 2010. – VIII, – S. 207–222.

16. Schmitz Helmut Von der nationalen zur internationalen Literatur : transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration / hrsg. von Helmut Schmitz. [Autoren: Terry Albrecht]. – Amsterdam [u.a.] : Rodopi, 2009. – 362 S.

## **АПОКАЛІПТИЧНЕ ВІЗІОНЕРСТВО В УКРАЇНСЬКОМУ ПОСТМОДЕРНОМУ РОМАНІ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТРАВМАТИЧНОГО ДОСВІДУ КІНЦЯ ХХ СТ.**

*Марина КІРЯЧОК*

Житомирський державний університет імені Івана Франка

У статті визначено провідну роль травматичного досвіду як підґрунтя різноманітних інтерпретацій ідеї глобальної кризовості та світового катастрофізму, узагальнено досвід вітчизняних та закордонних дослідників апокаліптичного дискурсу, запропоновано власну характеристику типів кінцевітнього візйонерства, котрі додаємо в межах романної прози постмодерного періоду української літератури.

**Ключові слова:** травма, криза, апокаліпсис, Україна, постмодерн.

В статье определена ведущая роль травматического опыта как основы разнообразных интерпретаций идеи глобального кризиса и мирового катастрофизма, обобщен опыт отечественных и зарубежных исследователей апокалиптического дискурса, предложено собственную характеристику типов видения конца света в рамках романной прозы постмодерного периода украинской литературы.

**Ключевые слова:** травма, кризис, апокаліпсис, Україна, постмодерн.

The article defines the leading role of traumatic experiences as the basis for a variety of interpretations of the idea of global crisis and catastrophism, sums up the experience of Ukrainian and foreign researchers of apocalyptic discourse, offers the author's characteristic of the types of doomsday vision within the novelistic fiction written in the postmodern period of Ukrainian literature.

**Key words:** trauma, crisis, apocalypse, Ukraine, postmodern.

Людство на шляху свого розвитку мало безліч прототипів апокаліпсису. Кровопротитні війни, погіршення екологічної ситуації на планеті, надмірне використання природних ресурсів, терористичні акти, боротьба за території та сфери політичних впливів – виразні риси ХХ ст., котре, безумовно, стало вирішальним у формуванні посттравматичної апокаліптичної свідомості.

Саме тому кінець буремного тисячоліття можна схарактеризувати як момент кризи, що охопила світ й спровокувала спроби мистецької інтерпретації травматичного досвіду, втіленого, зокрема, в ідеї наближення занепаду цивілізації, кінця світу, Апокаліпсису як закономірного фіналу людського існування. Україна наприкінці ХХ ст. опиняється у ситуації “травми” (аварія на ЧАЕС, розпад СРСР, деформація історичної самосвідомості та ментальності українця і т. ін.), що стала потужним поштовхом для мистецьких розмислів і рефлексій, зосереджених на пошуках нових шляхів розвитку індивідуума, суспільства, нації, а також задекларувала концепцію неминучого катастрофізму, що дала початок формуванню різних типів кінцесвітнього візіонерства, котрі добираємо в межах романної прози постмодерного етапу історії української літератури.

Сучасне потрактування апокаліпсису продукує найрізноманітніші кінцесвітні образи й концепції у філософії, культурі та мистецтві, що є рівноцінними за значенням та вагою. На нашу думку, з-поміж багатоманіття поглядів на означену проблему можна виділити три основні напрями апокаліптичних інтерпретацій: релігійну, соціально-історичну, психологічну, що охоплюють низку роздумів, концепцій, висновків, спрямованих на глибинне осягнення витоків, сутності та шляхів розв’язання апокаліптичної проблематики.

*Релігійна* інтерпретація апокаліпсису тісно пов’язана з ідеєю гріхопадіння, глобального занепаду духовності, втрати гармонії, які людство вже не здатне повернути, а отже, шлях цивілізації завершено. Дослідниця Тетяна Тернова зауважує, що “переживання апокаліпсису завжди – саме людське, а не соціальне переживання з прямо протилежними знаками, що поєднує тваринний страх перед покаранням і світле, духовного виміру починання – очікування кінця півдня, пізнання істини. Апокаліпсис не кінець, а пролог, двері у новий світлий вимір, де немає шляху, але є спокій і гармонія” [9, с. 141]. Підґрунтям подібного погляду на кінцесвітню проблематику стає безапеляційна віра у Бога – могутнього й милостивого, небайдужого до роду людського. Він не покинув Землю напризволяще, навпаки, дарує власним “блудним дітям” шанс на спасіння душі. У вирі боротьби за існування цивілізація “оглухла й осліпла”, втратила здатність співчувати, вірити, втратила глибинний зміст існування й опинилась на дні історії. Тому Страшний Суд тут трактується не як покарання, а як єдина надія для людства, що відвернулося від ідеалів, як шлях покаяння й спокути для грішників і вічний спокій для праведників.

Актуальність релігійної парадигми потрактування апокаліпсису втрачає провідну роль у сучасному світі. Так, Тереза Хеффернан у праці “Постапокаліптична культура: модернізм, постмодернізм і роман ХХ ст.” [11] досліджує різноманітні впливи постапокаліптичного середовища кінця другого тисячоліття на формування європейського, американського та канадського роману, а також аналізує наслідки життя у постмодерному світі, де релігійна парадигма (зокрема й “Одрокнення Іоана Богослова”) давно перестала бути єдино правильним шляхом духовного розвитку. Науковець відзначає, що “терміни модернізм і постмодернізм уже самі собою точно передбачають кризу теологічного нарративу ХХ ст., адже неухильно вимагають відповіді на питання, що може бути після модерну, або ж “після” його після?” [11, с. 7]. Відчуття того, що сила кінцесвітньої проблематики у сучасному нарративі вичерпується, з одного боку, викликає тривогу, зумовлену усвідомленням власного існування у посткатастрофічний час, момент після Кінця, а з іншого – дає надію на те, що відкритий нарратив, котрий не мав позитивного сприйняття в умовах панування єдиної теологічної концепції, тепер живить різноманітні напрямки та можливості розвитку індивіда, що віддаляє його від реального апокаліпсису. Історія залежить від смерті у двох її проявах: смерті людини й завершеності тексту, що неодмінно пов’язує її з есхатологією. Літературознавець Френк Кермоуд [12] наголошує на тому, що апокаліпсис як форма нарративу набирає сили в тому, що передбачає сувору відповідність між початком, серединою та завершенням. Прикладом такої відповідності дослідник вважає біблійні тексти. Саме симетрія творить ілюзію смислу, надає сенс людському існуванню.

Нищівні наслідки поступу техногенної цивілізації, що охопили Землю на зламі тисячоліть, констатують богозалишеність, самотність індивідуума, безсилою завадити неминучій катастрофі. Загострення екологічної кризи, економічна нестабільність, стрімкий розвиток технологій (у тому числі й зброї масового знищення), превалювання інтересів “сильних світу цього” над загальнолюдськими стають базисом для формування *соціально-історичного* потрактування апокаліпсису. Оксана Заїковська звертає увагу на те, що “згідно з соціально-історичною інтерпретацією, гріхи трактуються як соціально-історичні помилки людства, і в межах реальності відбувається розплата окремих індивідів” [3, с. 58]. Цю думку можемо поширити, відзначивши, що існує цілий ряд науковців, соціологів, філософів (серед них Освальд Шпенглер, Френсіс Фукуяма, Семюель

Хантінгтон та ін.), які десакралізують апокаліпсис і використовують кінцесвітню риторичу як засіб передбачення, пророцтво неминучого фіналу для певного соціального прошарку, культурного угруповання, виду мистецтва або ж і людства загалом.

Ідею неминучого знищення людства внаслідок різноманітних історико-соціальних катастроф покладено в основу низки сучасних текстів “масової” літератури. Відзначимо, що часто автори таких “апокаліптичних” творів мають на меті досягнення комерційного успіху шляхом задоволення інтересів широкого кола читачів. Російський психолог Олександр Сосланд вважає, що підґрунтя такої зацікавленості коріниться в підсвідомому бажанні кожного пережити страх перед смертю, викликаний вищою мірою есхатологічного напруження. Цим пояснюється той факт, що засоби масової інформації, кінематографісти, художники, письменники акцентують увагу на різному роду катастрофах, катаклізмах, руйнуваннях, завдяки чому отримують високі рейтинги та гонорари. Науковець називає такі твори параапокаліптичними (або ж есхатологічно зорієнтованими) та виділяє два їх різновиди: футуристичні (передбачення кінця світу) та вже усталені (констатація апокаліпсису як катастрофи, що вже відбулася) [8]. Однак, обидва різновиди параапокаліптик мають спільне підґрунтя, а саме: задоволення садистсько-деструктивних бажань автора. Сосланд переконує, що апокаліптичний дискурс стає надпривабливим саме завдяки легітимізації деструктивних схильностей, адже зображення навіть найвищої міри жорстокості може бути виправдане апокаліптичним контекстом.

В українському “масовому” романі кінця ХХ – початку ХХІ ст. апокаліптична проблематика набирає особливої популярності. Варто відзначити, що окрім прагнення привернути увагу якомога більшої читацької аудиторії, використовуючи кінцесвітні образи або мотиви, українські автори часто переслідують і дидактичні цілі, залучаючи широке коло читачів до інтелектуального осмислення минулого та майбутнього української держави і нації. Наприклад, роман Юрія Щербака “Час смертохристів” (перша книга трилогії, що стала лауреатом Шевченківської премії 2014 року) – гострополітичний трилер, де за авантюрним сюжетом і фантастичною оповіддю криється тривога за долю України, що стоїть на краю апокаліптичної прірви. Автор художньо прогнозує майбутнє України, створює викривальний портрет сьогодення, сповнений критикою українського суспільно-політичного ладу, звертається до внутрішнього відчуття свідомості й національної гідності кожного читача з єдиною

метою – акцентувати увагу на регресивних занепадницьких процесах у суспільстві, на необхідності постійного контролю й глибокого аналізу будь-яких політичних рішень. Письменник закликає українців не бути сірою масою, “останніми українцями”, а нарешті відчутти себе “першими” і спрямувати націю на шлях змін і боротьби за свою свободу і незалежність.

У науці також існує поняття *психологічного апокаліпсису*, закоріненого “у факті кінця індивідуального існування особи і в спостереженнях за плином речей” [1, с. 36]. Психологічний апокаліпсис, пов'язаний з категоріями “концепція дійсності” та “концепція людини”, стає змістовою тенденцією постмодерної літератури, зокрема активно розробляється сучасним українським письменством. Тут кінцевітні переживання закодовані у порухах свідомості (підсвідомості) наратора та обмежені виміром тексту автора-деміурга. Такий різновид апокаліптичного бачення є виключно суб'єктивним, “приватним”, зверненим до глибин світовідчуття реципієнта, саме тому не має чітко визначених витоків і меж, адже здатен охопити та художньо виразити кожен “злам” мінливої людської екзистенції.

Україна наприкінці ХХ ст. опиняється саме у тому “моменті травми”, що став потужним поштовхом для багаточисельних наукових розмислів і мистецьких рефлексій, дав початок відліку нового, постмодерного етапу в історії української літератури.

Розпад СРСР і пов'язані з цією, безумовно, травматичною подією занепад інфраструктур, економічна нестабільність, безробіття, розквіт бандитизму та тіньової влади не лише ускладнили шлях становлення самостійної України, а й стали підґрунтям для формування перехідного типу свідомості, де прагнення до позитивних змін контрастує з безрадніми життєвими реаліями. Страх перед глобальними змінами, ослаблення волі та прагнення діяти самостійно заради власного добробуту, безпорадність в умовах реальної конкуренції, перекладання особистих проблем на владу, звичка вважати пріоритетними інтереси класу, спільноти, а не окремої особи та ін. – риси, притаманні пострадянській масовій свідомості українців, що у комплексі спричинили до високого рівня негативної напруги в суспільстві, котре частково не було готове жити поза тоталітарною системою, де кожен має нести особисту відповідальність за право мати свободу. Тотальний песимізм, відчуття фрустрації та страх перед невизначеністю майбутнього панують у настроях українського суспільства початку 90-х років і, безумовно, знаходять відгук у мистецькому середовищі, зокрема творчо інтерпретуються письменниками у романній прозі.

Яскравим прикладом втілення пострадянського травматичного досвіду у художньому тексті став роман Олеся Ульяненка “Сталінка” – талановито створений страхітливий літературний вимір, травмований, зіпсутий, конаючий в апокаліптичній агонії. Автор постає перед читачем “в образі зневіреного аскета-пророка, котрий зневажив життя, пізнавши людину, її природу як суспільний гріх” [4, с. 171]. У “Сталінці” зображено пік кінцесвітньої руйнації, спричиненої глобальною втратою духовності, морально-етичним виродженням суспільства, закономірним наслідком якого стає деградація соціальної спільноти до рівня звіриної зграї. Основою світу роману стають злочинність, вбивства та фізичні знущання, сексуальні збочення, фізичні й психічні хвороби, страх смерті, байдужість до ближнього, відчуття приреченості та ін. Апокаліптичні візії сповнюють художнє тло роману, виявляючи себе на різних рівнях (сюжетно-композиційному, образному, ідейному), тому передчуття занепаду морально виродженого суспільства присутнє й у гнітючих урбаністичних пейзажах, й у тому “стилі” життя, який обрали для себе мешканці Сталінки, і в душах героїв твору.

Першопричиною, своєрідним каталізатором реакції суспільного розпаду у тексті роману є історична спадщина радянських часів, а саме деструктивні принципи періоду “сталінщини”, що залишили негативний відбиток у свідомості та внесли корективи до світоглядної парадигми українця як за часів правління “вождя народів”, так і на початку 90-х років ХХ ст. Як наслідок, ментальні травми, отримані українством протягом минулого століття, деформують комплекс духовних орієнтирів нащадків на десятиліття вперед.

Ще одним болючим шрамом на тілі України кінця ХХ ст. постає аварія на ЧАЕС, відгомін якої чуємо й сьогодні. Тамара Гундорова у книзі “Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн” [2] пов’язує бурхливий розвиток апокаліптичного компонента художнього мислення в Україні з Чорнобильською трагедією та кризовим станом, спровокованим аварією. Дослідниця відзначає, що “саме в зв’язку з Чорнобилем можна та варто говорити й про ситуацію українського постмодерну. Зрештою, для відомих філософів постмодернізму – від Деріда до Бодрієра – постмодерн асоціюється з ядерною епохою – ситуацією кінця світу. Можливість чи неможливість атомного вибуху означає, відповідно, не лише кінець існування людини, але символізує кінцевий зміст самого буття. <...>. Іншими словами, саме кінцесвітня



філософія й атомний катастрофізм стають тими ідеологемами, які продукують постмодерну свідомість. Однак було би перебільшенням повністю ідентифікувати постмодерн із есхатологічним станом. Межова ситуація виживання і людини, і культури уможлиблює буття постмодерну як іронічної свідомості” [2, с. 12].

Ну думку дослідниці, Чорнобиль стає “моментом неповернення” для українського художнього слова, глобальною духовною порожнею, котру не здатна заповнити жодна реалістична оповідь. Саме тому на рубежі віків, у час найінтенсивнішого апокаліптичного напруження, тривоги, страху набирає обертів нова українська постмодерністська література.

У “Щоденному жезлі” Євгена Пашковського 26 квітня 1986 року стає своєрідною точкою, в якій зійшлися “час до” та “час після”. На думку Алли Соколової, “чорнобильське буття стає центральною метафорою “скону нашого віку”. Весь художній світ твору пронизаний трагічним пафосом апокаліптичного завершення постчорнобильської епохи” [6, с. 57]. Письменник констатує, що “гама-відчай” докорінно змінив буття всього світу, “апофеоз комунгробіля” створив нову дійсність і новий час, минуле ж залишилось без відповідей. Шукає їх оповідач в глибинах своєї пам’яті, повертаючись у дитинство, аналізуючи історичний спадок свого народу й те, що стало з нацією після чорнобильського лиха.

Автор обурений безкарністю винуватців трагедії, що переконали мільйони в безпечності “мирного атому”, а згодом цілу націю залишили конати під радіоактивним сонцем. Вони є серед радянського керівництва і поза ним – це “погіршений зір” Європи в цій ситуації, завдяки чому український народ змушений “труїти пацюччя бульйоном з кісток, молоко пити наперстками, рятуватися клізмами, відрами хлистати зелений чай, боятися перепадів настрою і пов’язаного з цим алкоголізму, знаркочення, суїциду, обминати сонячні пляжі, щоранку слухати, на скільки поменшало в крові клітин-кілерів, що мали б знищувати мутаційні клітини, не дивитися в дзеркало, не думати про щитовидну, не дихати на повні легені <...>” [5, с. 50–51]. Потрясіння, спричинене однією з найстрашніших катастроф ХХ ст., стало потужним поштовхом до посилення деградаційних процесів в українському суспільстві. Особливої актуальності проблема набирає в духовній сфері, що, на думку Пашковського, незворотно дистанціюється від традиційно усталеної морально-етичної парадигми українця. Окрім того, аварія в Чорнобилі залишила на тілі нації довічне тавро смерті, закарбувала згадку про неминучість кінця існування кожного.

Говорячи про види та особливості відтворення кінцевітніх ситуацій у літературі кінця ХХ ст., Тамара Гундорова пропонує розглянути пласт посткарнавальної прози (що найбільшою мірою несе в собі апокаліптичний код) у межах двох напрямків: риторичного апокаліпсису та віртуального апокаліпсису.

Науковець відзначає, що характерними ознаками текстів, які належать до *риторичного апокаліпсису*, стають структурованість та формальність: “Ця своєрідна морфологічність тексту (від грецького *morphe* – форма) означає матеріалізацію формальних мікроструктур, які повторюються і стають базовими в процесі образотворення та при побудові наративної структури твору. В текстах українських авторів-постмодерністів в основі такої риторичної структури часто лежить топографічний або ідеографічний образ” [2, с. 97]. Такі апокаліптичні тексти, в основі котрих лежить вже навіть не цитата, а особлива топограма, стають своєрідною візією судного дня та пошуку можливого спасіння. Тамара Гундорова говорить, що такий тип постмодернізму (риторичний апокаліпсис) за рахунок своєї плинності, фрагментарності, постійної рекомбінації елементів, повсякчас віддаляє момент кінця (смерті). Дія вислизає, частини тексту розбудовуються на риторичних повторах і реконструкціях, і таким чином *притримують* час, що нестримно схиляється до останнього рубежу. “Апокаліптичність такого постмодернізму полягає в обігуванні “вже сказаного”, в переписуванні текстів минулого, навіть у самій стилізації нестильового” [2, с. 101].

Виразниками риторичного апокаліпсису як течії українського постмодерну науковець бачить Тараса Прохаська, Юрія Андруховича, Юрія Іздрика, Володимира Єшкілева, Юрія Винничука.

*Віртуальний апокаліпсис* головним чином пов’язаний із ранньою творчістю Юрія Іздрика (“Воцек” (1996 – 1997), “Острів КРК” (1994), “Подвійний Леон” (2000)).

Провідною ідеєю цих текстів є руйнація свідомості головного героя, членування, розпорошення себе самого в снах та спогадах. Наприклад, домінуючим елементом світобудови, концептуальною основою сприйняття та відображення дійсності у “Воцеку” є апокаліптичність. Однак тут апокаліпсис – це не Страшний суд та велике пророцтво, а процес, що підпорядковує собі свідомість героя та призводить до повної деконструкції літературного виміру. У романі наратор розщеплюється на Я, Ти, Той (він), внутрішній світ героя безупинно деформується та метаморфує, а цілісність зовнішнього світу вже не є аксіомою.

Гундорова добачає у творі “фіксацію подолання межі тілесності”, бо герой знаходиться далеко від свого слабкого, безпорадного, знищеного болем тіла. Нагомість свідомість жива, розум пульсує й шукає своє місце в лабіринтах снів і марень. Так Іздрик творить своєрідну постмодерну *віртуальну реальність*, “адже дійсність безваріантна, а сни дають простір свободи та фантазії” [2, с. 106].

Безкінечне перетворення, деконструкція власного “Я” заради втечі від самоїдства, знищення себе самого заради спасіння – ось змістові топоси цього напрямку постмодерну. Вагомого значення набуває й мова творів, котра, будучи не в змозі передати події та стани адекватно, перетворюється на своєрідне символічно-ієрогліфічне письмо: “Слова, що виражають сплутані й химерні думки, самі стають мутантами, втрачають свої значення. Слова виявляються мешканцями якогось іншого, паралельного світу. Недоступність сенсу слів, втрата значення слів або ж безмежність щоразу нового звучання – ось що стає основою абсолютної некоммунікабельності” [2, с. 110].

Апокаліпсис у “Воццеку” десакралізується, втрачає сенс, знищує і зовнішню симульовану оболонку, і внутрішній мікрокосм (душу). Щоправда, герой часто звертається до Господа (молиться, благає про допомогу, звільнення, божественне провидіння), однак залишається не почувим, адже у віртуальному просторі Воццека немає Бога, а існує лише він один – самотній і байдужий до всього людського. Лідія Стефанівська зауважує, що у романі відчувається песимізм з причин усвідомлення кризи цивілізації, спричиненої нівеляцією усталених ієрархій цінностей, що веде людство до катастрофи, тому що “ідея людини була поставлена над ідеєю Бога, через що цінностям забракло трансценденції – тому світ візуальний є світом удаваним, прикриттям хаосу” [7, с. 190]. Герой констатує занепад людства, збайдужілого до колись найсвятіших речей (недарма для Воццека-батька смерть сина і дружини стає найкращим і єдиним шляхом порятунку родини від лихого, жорстокого світу), бачить навколо одне велике і неподільне Ніщо, основою його, як і світу загалом, є пустка. Ця думка лише утверджує відчуття фальшованості, гри, якими сповнений реальний вимір. Тому він робить свій вибір – назавжди покинути межі “нашого-вашого” часу і простору. Роксана Харчук наголошує, що “головною рисою Воццека є його егоїзм, а центральною проблемою, як здається, – проблема віри. Історія його хвороби, його діагноз, як впливає із роману, стали наслідком егоїзму й нігілізму, а також його надвразливості. Можна

припустити, що Ю. Іздрик на прикладі Воццека показав, як індивідуалізм, який був основною цінністю для екзистенціалістів і модерністів, перероджується в егоїзм і нігілізм, а свобода волі, що відкидає волю Богу, ототожнюється з агеїзмом” [10, с. 161]. Воцтек усіляко підкреслює, що обридлий йому ворожий світ урятувати неможливо, адже більшість його мешканців ведуть “загальноприйнятний” спосіб життя, навіть не усвідомлюють те, наскільки жалюгідні цінності сповідують. Крайній нігілізм наратора стає джерелом його хвороби, але саме хвороба дарує Воццеку шанс на спасіння, дає шанс у плетиві марень і саморефлексій віднайти віру в людину, життя, Бога.

На особливу увагу в контексті розмови про постмодерне апокаліптичне візіонерство заслуговують і письменники-неотрадиціоналісти, творчий доробок яких можна співвіднести з ідеєю *метафізичного апокаліпсису* (романи Євгена Пашковського, Степана Процюка, Миколи Закусила та ін.).

Наприклад, Пашковський у романі “Щоденний жезл” висловлює протилежну до світу симулякрів та віртуалізації позицію, пропонуючи власний шлях виходу з усесвітньої морально-етичної кризи. Тамара Гундорова зауважує: “Опонує риторичній грі авторів-постмодерністів, письменник, мислитель за останніми сенсами, прагне відродити автентичність українського культурного простору, відкриваючи його, як рану на карті Європи. Пашковський в особливий спосіб поєднує модерністські та постмодерністські ідеї” [2, с. 152].

Для таких текстів першорядними рисами є акцентуація на необхідності суворого дотримання суспільством морально-етичних норм, високий рівень есхатологічного напруження, констатація тотального гріхопадіння та заклик до відновлення традиційної для нації ієрархії цінностей, відкидання постмодерністського сприйняття апокаліпсису як гри, іронічної форми.

Спіраючись на досвід вітчизняних та закордонних дослідників апокаліптичного дискурсу, пропонуємо власну характеристику типів кінцесвітнього візіонерства, котрі ми добачаємо в межах постмодерного періоду українського роману:

1. *Апокаліпсис у постмодерністському романі*. Тісно пов'язаний з основоположними категоріями постмодернізму (гра, іронія, риторика, інтертекст), підсилений низкою повторень, стилізацій та симуляцій, апокаліпсис індивідуалізується, віртуалізується й стає інструментом гри автора-деміурга, котрий конструює власний світ-текст, насичений

образами-симулякрами, словами-мутантами та сюжетами-лабіринтами, приречений на існування за крок до загибелі. Зазвичай наявні у тексті алюзії та ремінісценції, пов'язані з біблійними джерелами, інтерпретації ідеї власної втрати й пошуку Бога, притаманні світогляду інтелектуала-постмодерніста, та інші прояви “великого релігійного наративу”, однак, не надають роману есхатологічної напруги, а формують психо(пато)логічний простір означеного типу кінцевітнього світовідчуття.

2. *Апокаліпсис у немодерністському романі.* Сучасний світ відображено як втрачену реальність, еру катастрофізму, спричиненого втратою Бога й тотальним нехтуванням його заповідей, поглинутих виміром штучно створених “кодів” та “симулякрів”. Хаос, розгубленість та біль, історична несправедливість та констатація комплексу меншовартості нації підштовхують письменника-неомодерніста до насиченої викривальним пророчим пафосом кінцевітньої риторики. Глибинний символізм, суб'єктивність і міфологізація, художня інтерпретація категорії гріха, а також пошук шляхів “зцілення людства” від пошесті бездуховності й морального зuboжіння стають домінантами метафізичного апокаліпсису, представленого у немодерністському романі.

3. *Апокаліпсис у “масовому” романі.* Есхатологічні настрої мають свій вияв на різних рівнях сучасної масової свідомості. Як наслідок, кінцевітні страхи стають універсальним мотивом для літературної творчості різної стилістики. Апокаліпсис у “масовому” романі передусім варто сприймати як популярний, а отже й комерційно успішний сюжет, що має трирівневу структуру (занепад-кінець-відродження; криза-покарання-відплата та ін.), зорієнтовану на щасливий фінал. Такі тексти покликані, здебільшого, виконувати розважальну функцію, закодовану в моменті насолоди звільнення читача від есхатологічної напруги, хоча й не позбавлені моралізаторства. Запозичені з поетики казки превалювання зовнішньої дії над внутрішньою, провідна роль опозиції Добро-Зло, гіперболізація чеснот центрального персонажа та наявність мотиву героїчного порятунку стають провідними рисами апокаліптичного “масового” роману.

Варто відзначити, що ця та інші спроби класифікації апокаліптичної складової в українському романі кінця ХХ – початку ХХІ століття є умовними, адже не виключеним є побутування кількох кінцевітніх інтерпретацій у межах одного тексту, що лише додає останньому художньої вартісності та читацької привабливості.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Апокаліпсис // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 36 – 38.
2. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
3. Заїковська О. Проблематика апокаліпсису у творчості канадського письменника Дугласа Коупленда / О. М. Заїковська // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Випуск 16. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 56 – 62.
4. Зборовська Н. Містична безодня у прозі Олеса Ульяненка / Ніла Зборовська, Марія Ільницька // Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків / Ніла Зборовська. – Львів : Літопис, 1999. – С. 160 – 178.
5. Пашковський Є. Щоденний жезл : Роман-есеї / Євген Пашковський. – ЛА “Піраміда”, 2011. – 424 с.
6. Соколова А. Метафізичний код творчості Євгена Пашковського: авторська інтерпретація апокаліптичних візій / А. В. Соколова // Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету. – 2008. – Вип. 24. – С. 55 – 59.
7. Стефанівська Л. Післямова / Лідія Стефанівська // Іздрик. Воццек & Воццекургія : [роман]. – Львів : Кальварія, 2002. – С. 178–199.
8. Сосланд А. Удовольствие от апокалипсиса [Електронний ресурс] / А. Сосланд // Режим доступу до документа : [http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000\\_3/07.htm](http://www.ruthenia.ru/logos/number/2000_3/07.htm). (20.12.2014).
9. Тернова. Т. Сейчас намного позже, чем нам кажется / Татьяна Тернова // Подъем. – 2007. – № 6. – С. 141–153.
10. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період : навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К. : ВЦ “Академія”, 2008. – 248 с. (Альма-матер).
11. Heffernan T. Post-Apocalyptic Culture: Modernism, Postmodernism, and the Twentieth-Century Novel / Teresa Heffernan. – Toronto : University of Toronto Press, Scholarly Publishing Division, 2008. – 224 pp.
12. Kermode F. The Sense of an Ending: studies in the theory of fiction / Frank Kermode. – New York : Oxford University Press, 1967; 2nd edition 2000. – 206 pp.

## ЛІТЕРАТУРНА ФРАНКОФОНІЯ ЯК ТРАНСКУЛЬТУРНИЙ ДИСКУРС: ФІЛОСОФСЬКИЙ ТА ІМАГОЛОГІЧНИЙ ВИМІРИ

*Олена КОБЧІНСЬКА*

Інститут філології

Київського національного університету імені Тараса Шевченка

У статті здійснена спроба розглянути літературну франкофонію через призму новітніх транскультурних підходів у літературознавстві. Зокрема, увагу приділено лінгвістичному, постколоніальному, філософському та імагологічному кодам інтерпретації цього самобутнього явища на світовій літературній сцені др. пол. XX – поч. XXI ст.

**Ключові слова:** білінгвізм, транскультура, франкофонія, франкофонний Магриб, креолізація, культурна ідентичність.

В статті здійснена спроба розглянути літературну франкофонію через призму новітніх транскультурних підходів літературознавстві. Зокрема, увагу приділено лінгвістичному, постколоніальному, філософському та імагологічному кодам інтерпретації цього самобутнього явища на світовій літературній сцені др. пол. XX – поч. XXI ст.

**Ключевые слова:** билингвизм, транскультура, франкофония, франкофонный Магриб, креолизация, культурная идентичность.

The article explores the notion of francophone literature in the context of up-to-date transcultural critical approaches. In particular, such codes as linguistic, postcolonial, philosophical, and imagological ones are taken into consideration in the course of its interpretation on the world literary scene in the second half of the 20th and early 21st centuries.

**Key words:** bilingualism, creolization, cultural identity, francophone literature, francophone Maghreb, transculture.

Франкофонія як самобутнє наднаціональне явище, що інтегрувало іноетнічні не франкомовні літератури у спільний полікультурний дискурс, має тривалу наукову історію. З першої половини XX ст. його критична рецепція поступально модифікувалася: від панівного потвердження асиміляції нефранцузьких мистецьких практик із франкоцентричним каноном до зосередження дослідників на “*археології франкофонних наук*”, тобто усвідомлення глибинної потреби осмислити її як оригінальне культурне новоутворення [12].

Традиційно дискурс літературної франкофонії розгортається навколо двох концептуальних домінант. Насамперед він конструює дослідницьку методологію поліфонічного образу “франкофонного фрейму” щонайменше з урахуванням факторів двомовності та постколоніального. По-друге, йдеться про міжнаціональні ролі, впливи й трансформації власне франкофонії як самобутньої культурно-мистецької ідеології, завдання якої першопочатково осмислено як сприяння культурному діалогові, а відтак і як долання відчутних когнітивних чи мистецьких бар’єрів. Однак важливо, що наразі обидва зазначені первні дедалі інтенсивніше корелюють із *моделлю транскультури*, зримі реалії, набутки та світоглядні засади якої перетворюються на невід’ємні інструменти глибинного перепрочитання уже відомих і новітніх текстів.

Окремі корективи у сприйняття літературної франкофонії як мистецько-синкретичного явища унесла філософія та політика мультикультуралізму. Так, французька дослідниця Сільві Андре зазначає, що з початком ХХІ ст., наприклад постколоніальна компонента франкофонних літератур не осмислена вже виключно як концентрат історичної травми, адже натепер цей травматизм постає і як невіддільний вимір обох культур, а відтак – і конструктивний ресурс задля конструкції колективної ідентичності, буттєвої зустрічі з культурним універсумом Іншого [4, с. 6].

Логічно, що і сучасні дослідники традиційно наголошують на таких атрибутах літературної франкофонії, як діалог культур або полілог культурних ідентичностей [9, с. 185 –192]. На думку С. Андре, поєднання у межах франкофонної естетики не лише поетичних, однак і антропологічних кодів, надають їй ролі “*культурного медіатора світового діалогу*” [4, с. 5 – 6]. Потенціал такого діалогу в його рухові до рівноцінного співіснування неоднакових лінгвістичних та наративних ідентичностей у межах, власне, транскультури. Так за словами французького дослідника Жоржа Фрері, “<...> *інтеркультуральність і транслінгвістичність у текстах франкофонів формують транскультурність, що шляхом художнього оновлення та збагачення трансформує французьку поетику у поетику франкофонну*” [9, с. 185]. Ж. Фрері пише: “<...> *оскільки у просторі франкофонії, бельгійському, швейцарському, квебекському чи африканському – домінує прагнення самовизначення, ідентифікації. Відтак постає питання – ідентифікації із ким, із чим та чому*” [9, с. 185]. Якщо протягом колонізаційної епохи автори-франкофони наслідували тон центральної Франції (це стосується



власне запозичення мови художнього письма, адаптації літературних жанрів, ініціації писемних практик на противагу усній літературній традиції), то з часом франкофонна текстова реальність перетворилася на концептуальне дзеркало, де відобразилося автохтонне прагнення висловити іншу, не-французьку культурну свідомість. При цьому означені художні практики постали як конкурентоспроможні моделі прийшлої французької культури. Згідно з дослідником, заявити про власну культурну ідентичність в даному разі означало “<...> дистанціюватися від Іншого в ідеологічному та культурному контексті” [9, с. 186]. Під культурною ідентичністю Ж. Фрері розуміє комплекс індивідуальних та колективних репрезентацій, реалізованих у ментальності, традиціях, історичній свідомості та проєктованих на реальність. Отож, прийнявши рішення належати до певного культурного ґрунту та буттєвої культури, обравши французьку мовою власного творчого маніфесту, франкомовний письменник усе ж перебуває в неперервному пошукові самовизначення: *“Історія франкофонних літератур, – пише автор, – постає як відтиск, через який пізнаються автори та читачі у процесі артикуляції власної відмінності: у першу чергу, відмінності від конкретного домінуючого центру, по-друге, від культури Іншого загалом. Від білого, якщо це чорний, від колонізатора, якщо це колонізований, від християнина, якщо це ісламіст або ж іудей, від француза, якщо це франкофон <...>”* [9, с. 188].

У такому контексті, згідно з Ж. Фрері, виключний об’єднувачий фактор – французька мова – постає не стільки як уніфікований національний код, однак як наріжний камінь літератури означених регіонів, що уможливує в їх межах культурний метисаж, своєрідний *“<...> культурний топос, що дозволяє франкофонному читачеві розширювати, поглиблювати та урізноманітнювати сприйняття власної ідентичності”* [9, с. 188]. Так послуговуючись французькою мовою, франкофонний письменник і його реципієнт – читач – співтворять власний світ відносно світу Іншого, тож власне ідеологію франкофонії Ж. Фрері визначає як *“культурне співтворення Іншого”* [9, с. 189]. Власне у викладі дослідника літературна франкофонія постає як мультикультурна спільність, у якій єдина мова не стільки постулює єдину й неподільну культуру, однак навпаки синкретизує культурний плюралізм, а ідентичність “Я” невід’ємна від ідентичності Іншого [9, с. 190].

Повсюдність Іншого у франкофонному культурному просторі створює неоднакові естетичні коди його репрезентації у художніх творах, а також спричиняє ідентитетний дискурс франкомовного письменника (звідси –

повсюдні у творах вихідців із французьких постколоніальних територій тенденції фольклоризації, міфологізації та історизації, адже культурна ідентичність тут досягається насамперед в історичному контексті.

Отже, культурна ідентичність у контексті літературної франкофонії постає як елемент, що протистоїть кризі ідентичності, а разом із нею – кінцеві культури. У своєму баченні парадигми літературної франкофонії Ж. Фрері суголосний з авторитетною дослідницею Іброю Дієн. Згідно з нею, *“франкофонія як транскультурна, а також трансдіалектна реальність <...> асимілює новий вектор літератури майбутнього”* [9, с. 181].

Цей новий вектор уже ознаменував себе, коли 2007 р. сорок сім визнаних письменників-франкофонів підписали маніфест під назвою *“Pour une littérature-monde en français”*, де висунули новітню концепцію *“світової французької літератури”* [11]. Запропонований термін мав на меті покласти край суперечностям, що протиставляють статуси французького та франкофонного автора. Скажімо, магрибець Тагар Бен Джеллун висловив свою думку з цього приводу в такий спосіб: *“Важливо усвідомити, що ця література (франкомовна література) претендує насамперед на літературну територію загалом, але не має функціонувати хіба в додатках до антологій чи на маргінесах словників, як це бачимо зазвичай”* [5, с. 36]. Тож наразі письменницьке прагнення подолати концептуальні бар'єри, позначені поняттями уже згаданого літературного канону, центру та периферії, засвідчує літературну франкофонію як транскультурну парадигму.

Поняття транскультурації, уведене в науковий дискурс кубинським етнологом та антропологом Фернандо Ортісом, базується на епістемологічній міграції, багатомовності та культурній багатоманітності, що формують своєрідну перехідну зону із живою взаємодією культур. У сучасному контексті транс- та кроскультура постають як неоднакові модуси полікультурного простору. При цьому категорія транскультури більшою мірою позиціонована як поліфонічна множинність живих культур поза територіальними, ментальними чи культурно-історичними рамками [2, с. 116–134]. Естетика *транскультурації* акцентує двосторонні або ж багатовекторні взаємовпливи культур, множинний процес культурної взаємодії на противагу одновекторній етноцентричній *аккультурації*. Власне концепція транскультурації ставить під сумнів монокультурну природу сучасної багатонаціональної нації-держави як конструкта історично та географічно обмеженого, вона спростовує міфічний погляд на “чисту”

культурної ідентичності. Так само поняття кордону, що представляє конститутивний елемент транскультурної парадигми, розвивається у комунікативній теорії Юрія Лотмана. Учений стверджував, що смислотворчі кордони є простором інтенсивної семіотизації, а отже – генераторами нових текстів та смислів [1, с. 273]. Амбівалентні полілінгвістичні кордони Ю. Лотман класифікує як активні точки семіотизації, своєрідні перекладні механізми, покликані транслювати чужі тексти в такий спосіб, аби вони були зрозумілими в нормативній мові певної культури та водночас лишилися достатньо відчуженими. Без такого розмежування культурний діалог втрачає сенс, а при абсолютизації відмінностей унеможливується [1, с. 262].

Науковці підкреслюють, що на відміну від мультикультурної моделі, що спирається на дискурсивні ігри з часом та простором, транскультурація реабілітує простір та суб'єктність іншого й тим самим ставить під сумнів означені власне західноєвропейською культурою поняття модерності й традиції та підкреслює діалог рівнозначних культур [3, с. 126].

У зв'язку з екстраполяцією транскультурної парадигми на мистецьку сферу стає можливим говорити про естетику транскультурації в літературних текстах. Її конститутивними елементами, на думку російської дослідниці Мадіни Глостанової, є ризоматичність та нелінійність, проявлені через мовну та культурну гібридизацію, а також позиціонування інакшої суб'єктності. Так до простору літератури входить нова фігура – метафора культурного мігранта – людини менш чутливої до власних етнічних коренів, натомість дуже вразливої до інакшого культурного простору, в якому найчастіше відбувається процес його індивідуалізації (це, скажімо, романи таких сучасних митців-франкофонів, як Тагар Бен Джеллун (“Притулок для бідних”, Ж.-М.Г. Ле Клезіо “Золотошукач”, Ерік-Еммануель Шмідт “Улісс із Багдада”). Водночас погранична свідомість постійно “курсує” між західним та незахідним світами та прагне до осмислення нової імагології [3, с. 127–140]. Транскультурна парадигма базується на процесі динамічної та рівноправної взаємодії неоднакових світоглядів та образів світу, своєрідного “критичного космополітизму”, за визначенням М. Глостанової, тобто особливого позиціонування індивіда уже постнаціональної епохи.

М. Глостанова розрізняє транскультурацію як процес взаємопроникнення та взаємовпливу культур, що активізувалися в епоху глобалізації у зв'язку з розвитком комунікативних технологій, тобто транскультурацію

як “*незаперечну соціальну реальність*”, і транскультурацію як нове бачення світу – тобто нову епістему [3, с. 127]. На матеріалі різних багатокультурних ареалів (латиноамериканського, карибського, антильського, магрибського тощо) концепція транскультурації продукує альтернативні епістемологічні моделі, покликані реконструювати модерність із пограничної позиції між західною модерністю та незахідними епістемами. Франкофонна філософська традиція у цьому сенсі має власний цікавий доробок. Так оригінальна концепція франкофонії як транс культурного “світу-цілісності” була запропонована франко-карибським поетом та філософом Едуаром Гліссаном.

Карибська культурна традиція – це самобутнє локальне явище, оскільки етноцентричне начало тут нівельовано, а основним модусом існування цієї культури постає транскультурація. Власне карибська традиція, згідно з філософією Е. Гліссана, постає як евристичний дискурсивний простір, що конститує Світ-цілісність (*фр. “Tout-Monde”*). У розумінні мислителя мовний та культурний метисаж (Гліссан надає перевагу термінові “креолізація”), характерний для контексту Антильських островів, зокрема рідної авторові Мартініки, невідворотно призводить до креолізації когнітивної. Свою транскультурну філософію мислитель називає “*поетикою відношення*” (*фр. “poétique de la Relation”*), з огляду на потребу співвіднесення культурного суб’єкта з Іншим культурно інакшим у гібридних ареалах. Філософ заперечує усталену західну репрезентацію “чистої” культурної ідентичності. У його теорії культурної взаємодії йдеться не лише про право на відмінність, але й про право на “*непрозорість*” (*фр. “opacité”*), що закладена в основу Гліссанової концепції креолізованої ідентичності-ризми. Згідно з мислителем, креолізована ідентичність – це ризома, що не вписується в класичну парадигму стовбур-корінь-єдність. Поруч із метафорою ідентичності-ризми панівне місце у філософії Е. Гліссана посідає концепція *мови-світо-відлуння* (*фр. “langue écho-tonde”*). Якщо креолізація є “*безперервним рухом культурного та лінгвістичного взаємопроникнення*”, то креольська мова без усталеної мовної норми постає як результат ризоматичної культурної ідентифікації, відлунням транскультурної епістемі світу-цілісності (*фр. “Tout-Monde”*) [7, с. 121].

Ключове місце у транскультурній філософії митця відведено також “*мовному імагінаріві*”, що постає як синтез лінгвістичних та позалінгвістичних елементів та покликаний витворити спільний культурний

простір: *“Можна не говорити жодною мовою, окрім своєї. Справа швидше у тім, як говорити своєю мовою, говорити нею закрито чи відкрито; говорити нею, ігноруючи присутність інших мов або ж у передчутті того, що інші мови існують та впливають на нас навіть без нашого відомо <...> річ у мовному імагінарії. Мова не про співставлення мов, а про їхню організацію в сітку”* [7, с. 233].

Транскультурна концепція Е. Гліссана суголосна із підходом до проблеми уродження Марокко, франко-магрибського мислителя, критика та есеїста А. Катібі.

Через модель *“інакшого мислення”* (фр. *“pensée-autre”*), А. Катібі прагне наблизитися до осмислення культурно-цивілізаційного конфлікту між Європою та арабським світом, названого *“взаємним невизнанням”* [10, с. 16]. Багатокультурність у його інтерпретації доповнена колонізаторським дискурсом. При аналізі колоніального контексту країн Магрибу А. Катібі наголошує, що пригнічення автохтонних культур під час колонізації невідворотно призводить до кризи ідентичності та як наслідок – до посилення відчуття відчуженості. Вдаючись до постколоніальної методології *ідеологічного контрдискурсу*, мислитель прагне вийти за формальні межі концепції ієрархічної ідентичності, переосмислити репрезентацію ідентичності як сталого чи національно забарвленого конструкту.

Цікаво, що алжирське походження Жака Дерріда, так само, як і звернення цього класика літературознавства до мовно-ідентитетної проблематики, дозволяє простежити його філософсько-ідейний діалог із А. Катібі. У праці *“Le monolinguisme de l'autre où la prothèse de l'origine”* (1996) філософ аналізує проблематику вираження рідною мовою жертв історичних травм ХХ ст., зокрема Другої світової війни, та вибудовує філософську рефлексію навколо *“монолінгвізму іншого”*. Відправною точкою міркувань філософа є постулат: *“Мені лишається лише мова, і вона не моя”* [6, с. 15]. Водночас Ж. Дерріда наводить факти власної біографії (філософ народився в Алжирі в родині іудеїв-сефардів) із метою підкреслити цю тезу в парадигмі *“походження – мова – культура – національність – громадянство”*. Філософ наголошує, що статус *“франко-магрибець”* співвідноситься насамперед із фактом французького громадянства, в якому Ж. Дерріда спочатку було відмовлено. Відтак Ж. Дерріда цікавлять глибші сліди ідентитетного травматизму (фр. *“trouble d'identité”*) у літературних знаках франкофонів [6, с. 29 – 30].

Як і Ж. Дерріда, А. Катібі співвідносить проблему мовного вибору з ідентитетною проблематикою. Магрибський мислитель зазначає, що репрезентація нації як гомогенного конструкту неприпустима: “Кожна нація у своїй основі плюралістична, це мозаїка культур, інакше кажучи – множинність мов та базових генеалогій, що знаходять виявлення або в тексті, або в усній оповіді, або ж обома способами разом” [10, с. 209]. Згідно з А. Катібі, категорія множинності є засадничою цінністю постколоніальної філософії, адже передбачає відхід від ієрархічного принципу “домінантне” vs. “доміноване”. Те саме стосується дихотомії “чуже” vs. “своє”, оскільки А. Катібі вважає здобуття права інакшості основною реакцією на травматичний колоніалізм. У цьому контексті мислитель рефлексує із приводу національної та культурної ідентичностей. Для А. Катібі, так само, як і для Е. Гліссана та Ж. Дерріда, полікультурна франкофонна ідентичність протиставлена унітарному національному Заходові як “конгломерат відмінностей”. Саме вона постає як рефлексивний рух, у якому буттєві та культурні відмінності не є предметом чи інструментом побудови ієрархій, однак взаємопроникають та співвідносяться.

Згідно з А. Катібі, “досвід відмінності” неможливо пізнати шляхом раціональних позитивістських категорій, однак його можна виразити простором письма, що завжди прив’язане до фактологічного існування двох мов та передбачає неперервний перехід між ними. Так у концепції митця витворена нова транслінгвістична художня реальність, яку він називає “двомовою” (фр. “bilangue”). Концепція “двомови” (фр. “bilangue”) А. Катібі слугує гравітаційним центром франко-магрибської транскультурної парадигми. Якщо транскультурна філософія Е. Гліссана акцентує потребу критичного переосмислення французької мови з метою адаптації ризоматичної “мови світо-відлуння”, то А. Катібі позиціонує підхід до мови як до утворення, в якому, з одного боку, інтегрується безперервне переплетіння культурних ідентичностей, а з іншого – ностальгійна потреба долучення до єдиних культурних витоків (фр. “l’unique”). Більше того, А. Катібі стверджує потребу в “літературному інтернаціоналізмі” як головній якості транскультурної та транснаціональної літератури [10, с. 201]. Так у своїй теорії А. Катібі прагне до встановлення третього простору (між літературним націоналізмом та інтернаціоналізмом, що співіснують в його баченні), в якому взаємодія імагінаріїв та літератур відкриває третій тип культурно ангажованого простору.

Близькі до поглядів А. Катібі ідеї має авторитетний дослідник постмодерної французької прози Марк Гонтар, який запропонував власну теорію тк. зв. “невизначеного” магрибського автора, що перебуває між двох культурологічних полів: *“Магрибський франкофонний автор із його двомовністю <...> у зв’язку з гетерогенністю свого буття, постає перш за все як письменник, окремий та множинний”* [8, с. 16]. Колега А. Катібі, Гонкурівський лауреат Тагар Бен Джеллун (обоє народилися в Марокко та є співзасновниками знакового часопису “Souffles”), потверджує міркування свого колеги коментарем до власного творчого маніфесту: *“<...> Так, я вдаюся до письма-блукання, ніби й справді потребує культивування основ своєї двомовності. Я проводжу розкопки в цій ніші, і мені подобається, коли мови змішуються не для того, аби писати текст “між двома мовами”, однак задля провокаційної контамінації одна одною”* [5, с. 38].

Як бачимо, метафора “письма-блукання”, осмислена не лише літературознавцями, однак і письменниками, може слугувати вагомим потвердженням укорінення транскультурних тенденцій у межах літературної франкофонії та перспективним індикатором подальших рівнів їх розгляду.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Лотман Ю. М. Семиосфера [Текст] / Ю.М. Лотман. – СПб: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
2. Глостанова М. Ньюансировка инаковости в пост-постмодернистских эпистемах [Текст] / Мадина Глостанова // Личность. Культура. Общество. – 2003. – Т. V, вып. 3-4. – с. 116–134.
3. Глостанова М.В. От философии мультикультурализма к философии транскulturации [Электронный ресурс] / М.В.Глостанова. – М.: РУДН, 2008. – 251 с. – Режим доступа: [http://web-local.rudn.ru/web-local/uem/iop\\_pdf/217-Glostanova.pdf](http://web-local.rudn.ru/web-local/uem/iop_pdf/217-Glostanova.pdf).
4. André S. Préface [Texte] / Sylvie André // Multiculturalisme et identité en littérature et en art / [essais réunis par Jean Bessière et Sylvie André]. – Paris: L’Harmattan, 2002. – P. 5–7.
5. Ben Jelloun T. “Des “métèques” dans le jardin français. La bataille des langues [Texte] / Tahar Ben Jelloun // Le Monde diplomatique, Num. 97 (février-mars 2008). – P. 36–42.
6. Derrida J. Le monolinguisme de l’autre où la prothèse de l’origine / Jacques Derrida. – Paris: Galilée, 1996. – 136 p.

7. Glissant E. *Traité du Tout-Monde* [Texte] /. – Paris: Gallimard, 1997. – 261 p.
8. Gontard M. *Auteur maghrébin: La définition introuvable* [Texte] / Marc Gontard // *Expressions maghrébines: Revue de la Coordination Internationale des Chercheurs sur les Littératures Maghrébines / Qu’est-ce qu’un auteur maghrébin?* – Vol. I, N° 1, été 2002. – P. 9–16.
9. Fréris G. *Identité culturelle et utopie: le cas des auteurs francophones / George Fréris // Multiculturalisme et identité en littérature et en art / [essais réunis par Jean Bessière et Sylvie André].* – Paris: L’Harmattan, 2002. – P. 185–192.
10. Khatibi A. *Figures de l’étranger dans la littérature française* [Texte] / Abdelkébir Khatibi. – Paris: Denoël, 1987. – 214 đ.
11. *Pour une littérature-monde en français* [Ressource électronique]. – Mode d’accès: <http://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/pdf>.
12. Riffard C. *Francophonie littéraire: quelques reflexions autour des discours critiques* [Ressource électronique] / Claire Riffard. – Mode d’accès: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=207602>.

## **БУТТЯ НА МЕЖІ: ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ПРОБЛЕМАТИКА НОВЕЛ В. ЧЕРЕДНИЧЕНКО (ЗБІРКА “ЖУЖІЛЬ”)**

*Наталія КОВАЛЬЧУК*

Херсонський державний університет

У статті проаналізовано проблематику новел Варвари Чередниченко, що увійшли до збірки “Жужіль”. Визначено екзистенціальні мотиви та специфіку їх текстуальної репрезентації. З’ясовано, що серед найістотніших причин трагічної невлаштованості людського життя письменниця висуває категорії самотності, страждання, відчаю тощо.

**Ключові слова:** новелістика, проблема, екзистенція, внутрішній світ, сенс життя, душевна дисгармонія, кризовий стан, самотність, межева ситуація.

В статье проанализировано проблематику новелл Варвары Чередниченко, которые вошли в сборник “Жужиль” (“Шлак”). Определены экзистенциальные мотивы и специфика их текстуальной презентации. Выяснено, что среди причин трагической неустраиваемости человеческой жизни писательница выдвигает категории одиночества, страдания, отчаяния и т.д.

**Ключевые слова:** новеллистика, проблема, экзистенция, внутренний мир, смысл жизни, душевная дисгармония, кризисное состояние, одиночество, граничная ситуация.



The range of problems of Varvara Cherednychenko's short stories making up the collection "Slag" is analysed in the article. It defines existential motifs and specific ways of their textual representation. It is argued that among the most substantial reasons for the tragically unsettled status of human life the writer focuses on the categories of loneliness, suffering, despair and others.

**Key words:** short story, problem, existence, the inner world, sense of life, heartfelt disharmony, crisis state, loneliness, limit situation

Однією з провідних тем в українській літературі першої третини ХХ століття є проблема зображення буття героїв у "межовій" ситуації. Ця екзистенційна проблема виникла у період становлення модерного способу відображення дійсності та застосування нових художніх прийомів зображення. Саме в цей час відбувається своєрідний вибух літературного модусу в житті, де проблемною точкою відліку є людина.

*Актуальність* статті полягає в тому, що у ній уперше розглянуто прозу Варвари Чередниченко крізь призму екзистенціалізму. Досліджені твори, що увійшли до збірки "Жужіль", дозволяють виявити особливості зображення людини, її психіки і поведінки у певних кризових життєвих ситуаціях.

*Мета* статті – визначити оригінальність трактування екзистенційної проблематики в новелістиці В. Чередниченко.

Основою художніх трансформацій у літературі 20-х років ХХ століття стали насамперед суперечливі зміни у внутрішньому світі людини. Екзистенціалізм цього періоду містить конфліктну сутність людини, що є жертвою самої себе, але прагне віднайти віру, надію, усвідомлюючи власне "я". Основна проблема екзистенціалізму – буттєва проблема людини, її внутрішнього світу; проблема духовної кризи, у якій вона опиняється і проблема того вибору, який вона робить. Німецький мислитель К. Ясперс в основу поняття екзистенціалізму поклав "межову ситуацію" як проблему, адже *"тільки в межових ситуаціях людина здатна вирватися з буденності"* [5]. На його думку, кожна людина творить *"саму себе власним вибором не тільки перед собою, але й перед іншими..."* [4, с. 756]. На думку культуролога і філософа П. Гайденака *"завдання екзистенціалізму – не затушовувати кризу людини, а навпаки – викрити її"* [2, с. 47].

В українській прозі яскравими представниками філософії екзистенціалізму вважаються О. Турянський (повість "Поza межами болю"), Б. Антоненко-Давидович (повість "Смерть"), В. Підмогильний (повість "Остап Шапгала", збірка новел "Проблема хліба", роман "Місто"),

Б. Тенета (оповідання “Гармонія і свинушник”). Яскравим прикладом психолого-соціального екзистенціалізму стали твори В. Винниченка (збірка “Краса і сила”, оповідання “Момент”, повість “Голота”). Утвердили існування українського екзистенціалізму романи В. Домонтовича “Доктор Серафікус”, “Дівчинка з ведмедиком”. Помітною постаттю у цій когорті має бути В. Чередниченко, творчий доробок якої залишається в сучасному літературознавстві найменш вивченим.

В означеному контексті заслуговує на увагу збірка “Жужіль”, видана 1926 року. Книжка, що містить тексти новелістичного жанру (“новелі” – за тодішнім правописом), стала помітною вершиною у творчій біографії письменниці. Охоплюючи одним терміном оповідання й новели, авторка звертається до терміну “новелістика” як компактної форми називання цілої групи текстів, що фактично є різними жанровими видами. Новелістичне начало творів, розміщених у збірці, утворює комплекс “новелістичних прикмет”, серед яких – драматичність новелістичного матеріалу, новелістична ущільненість матеріалу, “малогобаритність” композиції. Слід відзначити зосередженість письменниці на екзистенційних проблемах людського існування, зокрема – на внутрішній роздвоєності персонажа, що призводить до “межової” ситуації.

У центрі першої новели “Фрагмент з недописаного роману” – образ Віктора Філаретовича Шаплика – інженера, що прибув на металургійний завод “піднімати” виробництво, запроваджувати нові методи роботи. Він одразу ж опиняється у ситуації роздвоєності: старі металурги категорично заперечують все нове, бажаючи працювати по-старому. Молодий інженер вражений, як *“без найелементарніших знань з хімії, ледве письменні сталевари безпомилково керували складною сумішшю шихти, відповідної саме до того характеру топлення, що потрібне для певного сорту криці”* [6, с. 48]. Посиллює роздвоєність батько Віктора – Філарет Шаплик, що ось уже більше тридцяти років працює у цеху і всіляко заперечує нові ідеї сина та прагне, щоб той став *“справжнім загартованим мартенівцем”*, а не *“сопляком-книжником”*, який *“пригадує правила з лекцій та підручників”*. Бо ж, на думку батька, *“книжки пишуть інженери, а крицю варять сталевари”*. Тому на заводі й у цеху Філарет Шаплик – сила .

Але письменниця переводить конфлікт в іншу площину – площину родинних зв’язків, відносин між батьком та сином. Адже саме батьки закладають основу цілісної особистості. Віктора батько дуже не любив. Саме тому в юнацькому віці хлопець покинув рідний дім, щоб стати

освіченою людиною і довести, що він – особистість. Згодом знову повертається в рідне місто, що *“мало яскраво-виробничу фізіономію: будинки брудні й низькі...”*. Саме тут інженер відчуває *“великий потяг працювати, творити й боротися за вище, за культурне життя”* [6, с. 24]. Він, хоч зовні і дуже схожий на свого батька, але не хоче *“походити на цю тварину, що з неї вогонь мартену давно вже випалив усе людське. Бути подібним до цієї купи жужелі, спресованої життям...”* [6, с. 22].

Специфіка батьківської любові полягає в тому, що її потрібно заслужити, докладаючи до цього власних духовних зусиль. Як це не є абсурдно, але батько, Філарет Шаплик, приводить сина у *“цехову домівку”* (*“дім розпустити”*) і знайомить зі своїми коханками. Віктора вразила чепурна охайність приміщення і загальна стриманість. А ще й те, що *“мати й дочка мають спільних коханців й ростять десятеро дітей <...> на заробіток від своїх об'ємів та поцілунків”* [6, с. 39].

Осмислення проблеми жіночої екзистенції в новелі *“Фрагмент з недописаного роману”* здійснено на прикладі образу Зої. В. Чередниченко намагається дослідити обставини, які спонукали *“витончену і красиву”* дівчину стати на шлях розпусти. Трагедія в тому, що вона глибоко усвідомлює складність свого становища: *“Діти розійдуться по світах... І не буде в мене ні одної душі люблячої... старою беззубою ні на що непридатною жебрачкою... стану я ось тут та й заплачу гірко. Страшна старість для робітничої повії...”* [6, с. 37]. Як заперечення цих слів – портрет Зої-матері: *“освітлена полум'ям і оточена дітьми, юна красуня являла собою центр найпрекраснішого живого малюнка”* [6, с. 37]. Саме ця картина справила враження на Віктора, який *“вбирав цілою своєю істотою всі подразники від освітленої полум'ям матері серед своїх дітей”* [6, с. 38]. Героїня не втратила людського обличчя, дуже любить своїх дітей, бажає їм щастя, тому не соромиться визнати свою вину та попросити в них прощення. Цим образом В. Чередниченко утверджує думку, що людині стати на праведний шлях ніколи не пізно, й за це доля їй віддячить. Зустрівшись із Віктором, Зоя відмовляється від приземлених стосунків, натомість прагне пристрасного, неповторного почуття.

Головного героя новели – Віктора Шаплика – письменниця ставить між вибором: любов як фізичний потяг до жінки чи духовне єднання з нею. На прикладі стосунків Віктора і Зої письменниця досліджує екзистенційну проблему співвідношення тілесного й духовного у взаєминах статей. В. Чередниченко не дарма дає дівчині ім'я, що в перекладі означає

"життя". Символічним є момент, коли дівчина обрізала коси – бо хоче *"розпочати нове життя і стати найкращою матір'ю своїм дітям"* [6, с. 68]. Стосунки із Зоєю змінюють і Віктора. У його свідомості відбувається переоцінка власної системи цінностей, думок і вчинків: *"І ось я тепер в дуже скрутному стані: мушу бути сином, братом, чоловіком і нареченим. Батька я ненавидів у своїй пам'яті. Сестер не знав і ніколи про них не думав, що маю якісь там братні обов'язки. А тут ще Зоя ..."* [6, с. 66].

Приреченість, відчай і зневіра визначають кризову, "межову" ситуацію, в якій опинився персонаж новели "На операційному столі". Детективна історія з агентами ДПУ і карколомними поворотами сюжету переростає в трагедію. Події, висвітлені у творі, засвідчують, що письменниця розуміла загрозу надмірної ідеологізації суспільства в 1920-ті роки, особливо в тих сферах, де її взагалі не повинно бути.

Головний герой твору – професор хірургії Валентин Юлійович Терновецький, добре знаний у Європі, кореспондент наукових товариств Лондона, Нью-Йорку, Барселони. Тридцять років тому він власним коштом відкрив приватну лікарню й надає допомогу тим, хто цього потребує, не звертаючи уваги на соціальний статус чи партійну приналежність пацієнтів. Життєвим кредо героя є ідея "внутрішньої гармонії" або "чесності із собою". Недаремно письменниця вклала в уста професора такі слова: *"На операційному столі немає марксизму, навіть і в більшовицькій країні. Класовий підхід – за межами лікарні. А у нас є лише хворі, і наш святий обов'язок їх вилікувати. У нас інтернаціонал позакласовий"* [6, с. 57]. І трохи нижче знову наголошує: *"Медицина вище від усього цього. Вона не знає політичних партій і класової боротьби"* [6, с. 58]. Необхідною умовою на шляху професора до "чесності із собою" є дотримання принципу "сродної" праці. Так, "Гродною" працею, справою усього життя для нього стала хірургічна медицина, яка є домінантою у його поведінці та діяльності, визначальною у виборі ціннісних орієнтирів і сенсу життя.

Зовнішній вигляд професора Терновецького говорить про його охайність, впевненість у собі *"висока, кремезна і разом з тим тонка постать"*, *"антично складене тіло"*, під час роботи був *"стриманим і суворим"*. Але крізь призму цієї суворості проступає людина, яка співчуває хворим пацієнтам *"рухом ніжного батька провів по рані хворого"*, *"обтер хворому очі від сліз"*, *"дивився батьківським поглядом"*. Терновецький опиняється у "межовій ситуації", яка породжує у його душі почуття відчаю,

внутрішньої порожнечі. У важкому стані до лікарні потрапляє англієць Джордж Вільямович Орфгільд, якому професор робить термінову операцію, щоб врятувати життя. Як виявляється пізніше, під цим ім'ям товариш Терновецького пізнає позашлюбного сина професора. Англієця розшукує ДПУ, підозрюючи його у причетності до диверсій, і перед батьком постає проблема вибору: віддати сина на вірну смерть і при цьому залишитись громадянином-патріотом, або врятувати сина і стати “ворогом” народу.

В. Чередниченко вдало передає внутрішній стан головного героя, який знаходиться перед проблемою вибору, проблемою, яка змінить його життя. *“Цієї страсної ночі його життя стало перед ним в образі скупої жебракчи, смердючої своїм дрантям з загнаними шматками в торбі. Все його життя – служіння медицині і молитва до Каліси (коханої жінки)”*. Екзистенційні питання буття письменниці розглядає крізь призму модусу кохання, використовуючи при цьому екскурс у минуле професора. Після нещасливого кохання герой усамітнюється й самореалізовується в занятті улюбленою справою.

Найтрагічнішим моментом у житті професора є розчарування у своєму синові. Адже Джордж Орфгільд з'явився у цьому місті лише з однією метою – повернути свої рудники і два заводи, які в його родини відібрала тогочасна влада. Він безжалісно вбиває батька. Недарма авторка наголошує на значенні імені “Орфгільд”, що означає “повернення вкраденого”. Таким чином, доля принесла професору Терновецькому багато туги, болю і відчаю. І врешті-решт – смерть. А Біблійне “син – на батька” набуває у творі жахливого втілення.

Власну інтерпретацію діалогу між чоловіком і жінкою запропонувала В. Чередниченко у новелі “Свпаторія”, висвітливши жіночий погляд на цю проблему. Зі світу літератури, де жінка була лише малою, невизрадною частиною життя чоловіка, авторка переносить нас у задзеркалля – світ, побачений з іншого боку. На початку твору ми знайомимось із Оксаною Дмитрівною Лелюк та її чоловіком, інженером Саадетом Челебі, який везе дружину познайомити зі своєю родиною, що живе за патріархальними національними звичаями XVII століття.

Головна героїня Оксана, горда і красива дівчина, у 18 років *“отримавши диплома з медаллю”* і не скорившись волі батька, поїхала до Москви шукати своє щастя. Важким було життя дівчини: *“грошей немає: платня місячна 15 карбованців – самі панчохи з дірками чого варті”*.

Але вона “рвалася до вищої культури”, “читала афіші, про музичні твори знала з газет, естетичне оточення та вбрання бачила у великих вітринах крамниць, а про кохання знала з романів безплатної бібліотеки-читальні”. І “щодня ображали її покликом похоті. Щодня боролася з претендентами на її тіло” [6, с. 159–160].

Майстерно розкриває Варвара Чередниченко “діалектику душі” головної героїні, використовуючи при цьому прийом листування жінки з колишніми чоловіками. У листах Оксана розповідає, як двадцятирічною вперше закохалася в банкіра Андрія Дженишева, вважаючи його “просто хорошою культурною людиною” [6, с. 160]. Чоловікові Оксана була потрібна тільки для задоволення, як коштовна прикраса, що доповнює інтер’єр. Для Андрія стосунки з нею – це просто “фізіологія”, “функції залоз внутрішньої секреції”, “статевий добір” [6, с. 159]. З такими думками “не годна вона жити”, адже “без кохання, без справжнього людського кохання існувати я не можу... Мій мозок і моє серце не можуть бути порожніми: у них мусить жити щось “людське”... Я хочу кохати й на своєму коханні збудувати своє життя...” [6, с. 159]. Відтак, робить відчайдушний крок, убиваючи ще ненароджену дитину.

Через десять років було “сумісне існування” з Михайлом Друяном, для якого Оксана була лише товаришкою. Вражає стиль листа – статистичного звіту, у якому Оксана підраховує спільну з цим чоловіком “бухгалтерію” кохання: “за 6 років – 90 побачень, а ще мої особисті числа: 18 місяців вагітності, 3 аборти, 24 місяці годування й безсонних ночей” [6, с. 161]. А “за короткі часи побачень заплатила п’ятилітнім стажем материнства в матеріальне лихоліття пореволюційних років і всім тягарем педагогічно-виховної відповідальності за характер дитячого розвитку” [6, с. 162]. Під час спілкування з чоловіком говорила лише про “статеве життя, дітей та матеріальні можливості”. Перед власними дітьми Оксана не відчуває себе матір’ю, називаючи їх “тваринами у людській подобі” [6, с. 163]. За цей час героїня робить висновок, що не хоче бути жінкою-товаришем, жінкою-діячем і почувати себе лише “самицею в обіймах чоловіка, але ніколи людиною” [6, с. 163].

Отже, стосунки Оксани з чоловіками тримаються не на коханні, а на “задоволенні їх фізіологічних потреб”. Почуття головної героїні звужуються до точки душевного болю, що призводить до душевної порожнечі та “психологічної смерті”. Страждання допомагають жінці осмислити, як усе повинно бути. “Відвойовуючи” в “Іншого” право

на жіноче самовираження і свободу, Оксана, як “нова” жінка “*бунтує*” проти усталеного розподілу гендерних ролей у суспільстві. Вона заперечує віковічні морально-етичні традиції, згідно з якими жінка вважалася “*другою статтю*”, залежною істотою по відношенню до чоловіка. Героїня відстоює право жити краще, а головне – у коханні. Оксана – особистість, що прагне самореалізуватися у патріархальному чоловічому світі, долаючи залежність від чоловіків. За словами французької письменниці-екзистенціалістки С. де Бовуар, віддаючись багатьом чоловікам, жінка до кінця не належить жодному, а отже, досягає успіху в здобутті відносної незалежності. Вона ладна “*йти у безвість, бо живе ще віра, що таки знайде для себе людське кохання*” [6, с. 163].

Оксана переконана, що жінка не може жити без кохання. Вона мріє про пристрасні стосунки, готова боротися за щастя кохання, адже “*єдине щастя, де жінка могутній творець, – щастя кохання*” [6, с. 158], про “*справжнє, людське кохання*”, хоче “*кохати й на своєму коханні збудувати своє життя*” [6, с. 159], оскільки “*жіноче життя трунтується тільки на одному, на одному, а саме на коханні. Жінка щаслива в коханні...*” [6, с. 161]. Оксана хоче мати таку родину, у якій би не принижували її, не нівелювали як особистість. До слова, “*туга українського жіноцтва за високим коханням – риса суто національна. Боротьба релігій, татарщина, громадянські війни, кріпацтво – ось ті джерела, котрі на цілі тисячоліття отруїли українку надлюдською жадобою якогось особливого кохання... Ця туга нестерпна – тавро людської геніальності в блиску українських очей..*” [6, с. 164]. Відтак, героїня новели В. Чередниченко хоче бути у шлюбі з чоловіком, який би дав їй можливість вибудувати себе як неповторну індивідуальність, самоствердитись через мистецтво, роботу, здобути освіту, що забезпечуватиме їй незалежність.

Оксана сповнена духом створення, життєствердження. Проїшовши складний життєвий шлях, жінка не перестала вірити у справжнє кохання, знаходить сили почати життя спочатку. І як нагорода за це – зустріч та одруження з Саадетом Челебі, який уміє зробити жінку щасливою. Прикметно, що В. Чередниченко дає цьому чоловікові ім’я символічне Саадет, що в перекладі з караїмського означає “щастя”.

Саме з ним Оксана нарешті відчула себе людиною, особистістю, коханою жінкою. Незважаючи на те, що Саадет – представник патріархального, усталеного погляду на сім’ю, підкріпленого традиціями давнього караїмського народу, він прагне зробити свою дружину

щасливою, адже *"за караїмським законом горе дружини падає прокляттям на голову чоловікові... А в нашій подружній житті я хочу бути тільки караїмом: це гарантує чистоту нашої родини"* [6, с. 150]. Чоловік ласкаво називає дружину *"моя радосте!"*, *"моя хитрушко"*, *"моя зоря"*, *"сльозокапочко"*, *"лілеє непорочна"*. Не заперечує думки, що Оксана хоче *"серйозно взятися до науки"* і продовжити *"студії над вищою математикою"* [6, с. 151].

Дізнавшись зі щоденника Оксани всю правду про її минуле, Саадет, якого *"товариші вважали за доброго фахівця в жіночій питанні"*, почував себе банкрутом. *"Власник-самець з архаїчними поглядами на свою власну дружину і свою власну сім'ю дістав найтяжчий удар"*. Замість романтичного і чистого кохання чоловік отримав травматичний досвід. Він не знає, як бути далі, тому що Оксану *"кохав тим палкіше, що відчував її непримиренність і непокору собі: в ній і краплини не було того самовідданого обожнювання коханого чоловіка"* [6, с. 165]. Фінал взаємин між Саадетом і Оксаною залишається відкритим.

Отже, у новелі *"Свпаторія"* В. Чередниченко показала *"межову ситуацію"* в житті *"нової"* жінки, яка визначається між прагненням бути абсолютно вільною і прагненням міцного родинного та любовного зв'язку. У діалозі *"він"* і *"вона"* головна героїня намагається знайти ідеальну любов, бо, на її думку, *"єдине щастя, де жінка могутній творець, – щастя кохання"* [6, с. 159]. Не можна подарувати жінці щасливе кохання, бачачи лише її тіло, треба сприймати її розумом, душею. Для Оксани сенс життя з чоловіком не в *"задоволенні статевих потреб"*, а в коханні, що *"є дієвим фактором нових можливостей саморозкриття і самоствердження сутності людини"* [6]. Письменниця відходить від модерністського розуміння ролі жінки й наголошує, що жінка може бути щасливою у шлюбі з коханою людиною, але в рівноправному шлюбі, коли *"кохання є ствердженням існування іншого, виявленням його сутності, своєрідною проєкцією діалогу між "я" і "ти"* [6, с. 224].

Отже, новели В. Чередниченко, що увійшли до збірки *"Жужіль"*, характеризуються передовсім зверненням до особистісного виміру людського буття, посиленою увагою до проблем, тривог і сподівань людини, прочитанням людського ества як поєднання розсудливості й пристрасті, духовного й тілесного. У цілому, всі ці концепти дають підстави говорити про екзистенціалістську модель аналізованих творів, а їх авторку визнати оригінальною письменницею екзистенційного спрямування.



## ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Жіночій простір. Феміністичний дискурс українського модернізму. Монографія / Віра Агеєва. – К.: “Факт”, 2003. – 320 с.
2. Гайденко П. Екзистенціалізм и проблема культури / П. Гайденко. – М.: Высшая школа, 1999. – 623 с.
3. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: монографія / Соломія Павличко. – 2-ге вид., переробл. і доповн. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
4. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: нариси феноменології і онтології / Ж.-П. Сартр. – К.: Вид-во С. Павличко “Основи”, – 2001. – 854 с.
5. Сартр Ж.-П. Екзистенціалізм – это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. – М.: Политиздат, 1990. – 345 с.
6. Чердніченко В. Жужіль / Варвара Чердніченко. – Харків : Книгоспілка, 1930. – 184 с.

## “ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШОГО” Л. КОСТЕНКО У СВІТЛІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ РЕЦЕПЦІЇ

*Оксана КОВАЦЬКА*  
Ягеллонський університет

У статті розглянуто роман Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” з позицій постколоніальної критики, з погляду функціонування у тексті міфологем і символів, знакових для української культурної, національної ідентичності. Дослідження торкається проблем ресентименту, колоніальної травми, самосвідомості колоніального об’єкта, історичної пам’яті, “культури виживання”, процесів деконструкції імперських стереотипів та реконструкції автентичного українського світу. Особлива увага приділена розмежуванню та переописуванню бінарних опозицій колонізований і колонізатор, свій / чужий, локальний / глобальний.

**Ключові слова:** ідентичність, пам’ять, травма, генерація, стереотип, міфологема, деконструкція.

В статье рассмотрен роман Лины Костенко “Записки украинского самашедшего” с позиций постколониальной критики. Исследование касается проблем ресентимента, колониальной травмы, самосознания колониального объекта, исторической памяти, процессов деконструкции империльных

стереотипов и реконструкции автентичной украинской действительности. Особенно акцентирован процесс переописывания бинарных оппозиций колонизированный и колонизатор, свой / чужой, локальный / глобальный.

**Ключевые слова:** идентичность, память, травма, генерация, стереотип, мифологема, деконструкция.

The article examines Lina Kostenko’s novel “Diary of a Ukrainian Madman” from the perspective of postcolonial criticism, in terms of functioning in the text of mythologems and symbols significant for Ukrainian cultural and national identity. The study tackles the problems of resentment, colonial trauma, self-awareness of colonial object, historical memory, “culture survival”, the process of deconstruction of imperial stereotypes and reconstruction of authentic Ukrainian world. Particular attention is given to re-describing binary oppositions colonized and colonizer, one’s own / foreign, local / global.

**Key words:** identity, memory, trauma, generation, stereotype, mythologem, deconstruction.

Роман Ліни Костенко “Записки українського самашедшого” чи не найбільше з усього доробку письменниці надається до прочитання у культурному контексті посттрагічної доби (хронологічно від проголошення Україною незалежності і до сьогодні) з позицій постколоніальної критики. Такий підхід до рецепції її твору видається адекватним. Сама назва роману містить діагноз хворого: український інтелігент, інтелектуал, репрезентант національного духовного етосу в умовах постколоніального культурного простору – “самашедший”. Він, як і його найближче середовище (а це представники щонайменше трьох поколінь), і українські інтелектуали загалом – “*порода, в Україні послідовно винищувана*” [5] упродовж ХХ-го століття, а в останні десятиліття поставлена поза умовами виживання. “*Ця порода вмирає за браком єдино насущного для неї <...> вітаміну запотребованости <...> – у себе вдома, тепер-і-тут*” [5, с. 17]. Маємо справу з типовим колоніальним синдромом. Вилікуватися “самашедшому” нелегко тоді, коли й саме “століття хворе”. Адже у постколоніальній Україні, яка опинилася у міжчасі (вибита з “московського часу” і ще не переведена на “європейський годинник”), у муках складається належний їй культурний простір. Зцілення пам’яті українців, вивільнення “засіків” національного мислительного простору у посттрагічну добу надто ускладнюється “елітною” продажністю та “масовою” зневірою [5, с. 17 – 18].

Власне тематика міжчасся, зламу століть, тисячоліть, генерацій, культурного портретування доби визначальна для “Записок...”.

Монологічна нарація твору тональністю нерідко скидається на реквієм за автентичною українською культурою, найкращими, пасіонарними її представниками, мертвими, які все ще *“тримають фронт національної гідності”*.

Актуалізація теми поколінь, батьків і дітей узагалі стоїть у центрі нинішньої української культури і літератури, свідчить про вплив генерацій на минуле, про його переоцінку та формування сучасної історії. *“Записки...”* Л. Костенко – теж хроніка інтелігентської родини на тлі української дійсності початку нового тисячоліття, що у сучасному глобалізованому світі перетворюється на *“ідеологічний міф”*.

Свідомість головного героя роману, архіватора подій, фрагментована, а пам’ять у ключі трагедійного кітчу (так окреслила наратив *“Записок...”* Тамара Гундорова) розкладена на файли із записами кошмарів доби – війн, повстань, революцій, катаклізмів. Як відомо, однією із прикмет сучасного світу є акцентування розриву пам’яті, традиції, часу, простору, інформації, процесу не тривання, а розпаду, початку нового [3]. Отже, як момент розриву поколінь, минулого і сучасного представлений у романі Л. Костенко, як у ньому зображені покоління *“самашедшого”*, найближчі йому генерації, суспільний прошарок української інтелігенції як меншини? Із чого складається ідентичність героя: поколіннева, статева, чуттєва, національна? До яких стратегій визнання зазначеного суспільного (інтелігенція) і національного континууму (українці) вдається автор та які форми обирає для його символічної репрезентації (як деконструює імперські стереотипи і прописує національну міфологему)?

Герой *“Записок...”* (альтер-его Л. Костенко) – молодий безробітний програміст, 35-річного віку, син шістдесятників (перекладача та співачки), представник *“покоління оксамитової революції”*, яке народилося під час студентської голодовки 1990-их. Доросла біографія хронікера починається від Майдану, *“революції на граніті”*. Там він зі студентами-ровесниками, однодумцями знаходить вираження свого *“бунту”* проти абсурдності колонізованої української дійсності, бо *“<...> допекло приниження, ця одвічна дискримінація нації”* [6, с. 118], усвідомлює свою належність до руху опору, знайомиться з майбутньою дружиною. Увесь текст перейнятий топосом київського Майдану, звідки і куди ведуть усі дороги, який прочитується як міфологема абсолютної духовної цінності українців – внутрішньої свободи. Тому *“Записки...”* Ліни Костенко можна прочитати і як роман про ціну свободи та страшну помсту (алюзія до гоголівського тексту) імперії.

Зупинимося детальніше на формуванні національної міфологеми у авторському тексті, зокрема розглянемо у ньому одне зі знакових і значущих місць – Майдан. Його як арену і символ спротиву абсурду зауважили перші рецензенти роману І. Дзюба, В. Панченко, І. Сюдюков. У “Записках...” він не тільки обов’язкова і всеприсутня частина топосу Києва, столичного пейзажу, біографії інтелігента, але і символ, частина української національної міфології. Це місце – священне для українців, що зміцнює почуття спільної ідентичності, позначає культурний простір. Адже, за влучним зауваженням Еви М. Томпсон: *“Для того, щоб народ мав відчуття власної ідентичності, деякі місця повинні бути в уяві етнічної групи особливо значущими”* [11, с. 147]. Важливо, що міфологема Майдану в романі засвідчує ставлення українців до власних перемог та поразок, насамперед моральної звитяги (а це протистояння сильних духом у підземних підмайданних катівнях колишнього КДБ, студентська революція на граніті, Помаранчева революція) й фіксується у пам’яті як символ шляхетний і шанований: зміцнення українського духу, солідарність, національне самоствердження. Тому будь-яка загроза Майдану, приміром, нищення його як частини старого міста або розкидання наметів протестувальників, сплющування значущої поверхні до стану млинця, сприймається як щось більше за нівеляцію київського ландшафту, розцінюється як безпосередня загроза свободі, вільному людському волевиявленню, бо *“Тут, Історія ходить навипиньки”* [6, с. 81]. З цієї ж причини у полі критики хронікера потрапляє неадекватна українській історичній та культурній пам’яті, неозначена, абстрактна, кітчева постать із Майдану: *“Лялечка. Статуетка. Збаналізований образ України”, “українська Барбі”, “Христя”, “Дівка на фалосі, і навіть – Тріумфалос, бо тут на свята споруджується трибуна і марширують паради”* [6, с. 232].

Бачимо підкреслено “совковий” кітч, де Україна стереотипно у дусі радянської пропаганди знеособлена, потрактована як переможена, підкорена невинна бранка, жіноче тіло, територія для чоловічого мілітарного втручання. Такий образ, де відсутній власне Майдан, але наявна по-народницьки кітчева метафора Незалежності як *“дебелої дівки у плахті”*, що в руках тримає калину [6, с. 170], *“профанує обличчя міста”*. Маємо справу з тривіалізацією українського культурно-історичного простору, де знаковість і значущість місця, постаті витіснені та замінені трафаретним зображенням, образом позбавленим індивідуальності,

ідеологічно нашпигованим. Тут *“національне мислиться як фольклорне, <...> позначене масовою свідомістю”* [12, с. 128], отже примітивне, або інтернаціональне, позначене маргіналізацією своєї культури з нав'язуванням *“канону”* вищості чужої культури. Тому *“мотиль нашпилений на голку”*, колоніальний образ калинової України, незайманої беззахисної діви, яку беруть, завойовують, гвалтують, плондрують (*“замордована земля”*), випробовують, з якою експериментують, із неодмінною *“гопакедією”* і набридними баритонами, *“що все співають про рідний край з калиною і солов'ями”* [6, с. 213], у романі Ліни Костенко послідовно деконструйований. *“Колони діло хороше...”* [6, с. 231], – підсумовує хронікер, але вивершені на них постаті мають бути адекватними, як *“У Барселоні – Колумб. У Торуні – Коперник. У Петербурзі – янгол з хрестом. У Варшаві <...> – король Зигмунд. У Парижі ...Наполеон. У Лондоні ... – адмірал Нельсон”* [6, с. 232]. Прикметно, що Л. Костенко при творенні національної міфологеми, де нація існує як *“річ у собі”* й автентична культура протиставляється культурі-агресору, звертається до європейського культурного досвіду.

Етимологія *“майдану”* охоплює *“відкрите місце, простір”*. Те, що об'єднує, солідаризує: *“<...> осереддя міста, його історичний центр, куди впадають вулиці, як артерії, де пульсує сучасність у скронях історичної пам'яті. Як у Венеції площа Сан-Марко. Як у Римі площа святого Петра. Як у Філадельфії надтріснутий дзвін Свободи”* [6, с. 231]. *“Зреештою, – конкретизує наратор, наголошуючи на тягlostі та демократичності українських звичаїв, – Майдан, це віче, це давня наша традиція – сюди можуть прийти всі, крім тих, що за гроші, і кожен висловити свою думку, і спільно вирішувати свої проблеми”* [6, с. 403]. Згадаймо, що в українському saknum споконвічно надзвичайною силою, авторитетом був наділений вищий закон – звичай громади. Саме воля товариства була священним правом для українців, а не влада чи її носій. За спостереженням О. Гриценка, українське суспільство, починаючи від кінця XIII століття, *“замість шанувати та сакралізувати “Богом дану владу”, почало поволеньки, часом більш стихійно, аніж свідомо, творити власні самоврядні та оборонні структури – у соціальній, військовій, релігійній сфері”*. *“Отже, цінності групові, громадські, а також пов'язані з індивідуальною свободою, аж по певний анархізм, посідають у масовій свідомості українців помітно більше місця, аніж у багатьох їхніх сусідів”* [2, с. 30].

На Майдані можна бути автентичним, не мати страху: *“Тут впізнаєш свою долю, і вона впізнає тебе”* [6, с. 400], *“На Майдані ніхто не боїться”*

[там само], люди “з прекрасними обличчями” стоять “спокійні, певні своєї сили”, “радісні й розкуті” [6, с. 403]. У цьому місці лунає спільна молитва вільних громадян і священників різних конфесій: “Усіх, крім церкви Московського патріархату” [6, с. 393]. Помаранчевий майдан, як магніт, притягнув до себе тих, хто, як і “самашедший”, “генетично належить до Руху Опору” [6, с. 390]. Нагадаймо, що це всі герої твору Л. Костенко, незалежно від віку, зацікавлень, статків, всупереч гучному маніпулятивному розколу за мовною ознакою.

Розглянемо докладніше, як фрагментована свідомість українського інтелігента просочується крізь історію, як конструюється його життєпис та переописуються події нового тисячоліття.

Належність архіватора “Записок...” до колоніального радянського минулого маркована у душі соцреалістичного кітчю, де homo sovietikus проходить ритуал соціалізації, обезличування, позначена втратою індивідуальності, підляганням особистості під шаблон: учень, студент, аспірант, кандидат, на додаток – майстер спорту. Так, наратор, вписуючись у совкову схему нівелювання особистості, говорить про свою психічну “нормальність” й адекватність: “Спадковість у мене <...> добра, психів у роду не було. Вчився в університеті, ходив на байдарках, навіть маю спортивний розряд. Кінчав аспірантуру, захистив дисертацію. Хобі у мене музика, література, у дитинстві збирав марки” [6, с. 5]. Програмове радянське обезличування зумисне підкреслене у тексті безіменністю героя: він – інтелігент, “самашедший”, “одиниця електорату” і т.д. Так само безіменне, безлике (за винятком колеги Лева і сусідського хлопця Борьки – зрусифікований варіант українського імені Борис, Бориско) усе оточення хронікера: це – дружина, син (малий – акцентується вік), батько, дружина батька, син батька (Тінейджер – акцентований віковий, генераційний критерій), теща, сусіди, друг (із Каліфорнії – географічна локалізація) інтелігента. Водночас постаті вітчизняного політикуму в романі контрастно озвучені – Кучма, Янукович, Путін, леді Ю. Таким чином, радянська стандартизація людської особистості, при чому зі знаком мінус (тут штамп “інтелігент” наділений негативною семантикою) зумовлює маргіналізацію усього соціального прошарку інтелігенції і кількох поколінь українців, також демонструє збурення тяглості української традиції (називання по імені), означає її розрив. Характерно, що колоніальне упослідження простежується у романі Ліни Костенко від постатей сучасників та предків з інтелігентського середовища через позбавлення

їх імені (=голосу) до обезличування на рівні національних символів. Так, Україна у вищезгаданому топосі київського Майдану – “*дебела дівка в плахті*”.

На відміну від попередніх “*порядних задурених черговим режимом*” поколінь, по-радянському пасивних та безініціативних, чітко орієнтованих на прекрасне майбутнє із усвідомленням жахливого сьогодення й жертвності заради великої мети, архіватор “Записок...”, бажає бути окресленим, почутим, індивідуалізованим, прагне бути підметом. Цією настановою й окреслюється фігура колоніального спротиву у авторському тексті: “*Не хочу жити так, як всі*”. Подальшою градацією підсилені імперативи оповідача: “*я втомився тут жити*”, “*втомився терпіти*”, “*не хочу, мені набридло, допекло*”.

Автохарактеристики інтелігента, помножені постійним відчуттям неспокою, втоми, нервовості, страху приниження, увиразнюють травмовану психіку, працюють на її розкриття і визволення з колоніального комплексу меншовартості: “*Приниження робить нас безпорадними*”, “*Я взагалі думаю, що й державу свою цей народ не може й досі побудувати, бо пережив велике історичне приниження*” [6, с. 155].

Фігури колоніального приниження, упокорення стають визначальними в ідентифікації оповідача “Записок...”. У плані особистому “самашедший” характеризує себе як невдачу, “лоха” (“*Кожен примат дивиться на мене зверху*” [6, с. 154] на противагу успішному каліфорнійському другові або ж новоспеченим бізнесменам (сусідам Гламур та її чоловікові). У плані професійному програміст – безробітний, не має грошей, не може впоратися із функцією годувальника родини. Її виконують жінки: змарніла дружина і теща-пенсіонерка, берегиня дому. Як представника чоловічої статі “самашедший” описує себе слабким, безпорадним, змізернілим. Так само зображене у романі старше покоління: “*Старі люди, як сушені гриби, всі однакові. Тим більше, що роздратовані, що бідують, що в переважній більшості ностальгують за СРСР*” [6, с. 134] на відміну від хороброї студентської молоді з парку Шевченка.

“*Мужчина формується не тоді, коли затуляється щитом, а тоді, коли піднімає меч*” [6, с. 125], – ось місток до топографування особистих та національних поразок і перемог. Сила, велич у постколоніальних дослідженнях представлена як привілей завойовників, відібраний у підкорених, як і підірвані образи лицаря, воїна, мужнього чоловіка, глави сім’ї, господарного і справного годувальника, гідного продовжувача

роду. “Росіяни – імперія, вони певні, що Росія приречена на велич, – так влучно підкреслює оповідач дієвість російського великодержавницького міфу, – А ми приречені на Росію. Ми завжди на когось або на щось приречені. Від того й комплекс меншовартості. А від комплексу меншовартості відчуєш себе комахою і побіжиш по стіні, як Гретгор у *Кафки*” [6, с. 118]. Нарешті, у плані суспільному і національному інтелігент вважає себе zagrożеним. Це порода винищувана, втрати ж українців через репресії непомірні: “<...> надто багато загинуло українських мужчин, і то найкрацих, пасіонарих” [6, с. 142]. Своє життя хронікер визначає як “одбування”. Як християнин і вірянин український інтелігент почувається ошуканим і окраденим: “Ми всі вискочили із Радянського Союзу нехрещені і невінчані, без благословення, сповіді, причастя” [6, с. 191].

У ситуації душевного напруження, відчуження героя (адже “Жоден українець не почувається своїм” в Україні [6, с. 23], “Він тут чужий самим фактом вживання своєї мови” [там само]), хронічного, загостреного, задавненого здушеного, притлумленого майже трьохсотлітнім мовчанням, рятівною терапією виявляється можливість говорити про свій біль, гнів, образу, хоча б архівуючи нещодавні події, фіксуєючи рефлексії у формі записок або ж можливість говорити повносило і сміятися, як це роблять повсталі на Майдані. Так у тексті Л. Костенко чітко окреслюється фігура опору колонізованого. Розрядкою ресентименту, звільненням від колоніальних образи та гніву стає спротив героя. Він прагне жити в Україні гідно, неабияк вже тепер.

Метафоричне борсання чоловіка у вівсяному полі, боротьба з привидами – проклятими українськими проблемами – виснажують бунтівника, і проваюють таку фігуру виходу, як самогубство (наприклад, стрибок через вікно: “<...> у мене теж нервовий зрив, я хотів націю викинути у вікно. І сам з нею вистрибнути” [6, с. 178], або затягування зашморга на шії – для окремого українця, чи дудушя у резервації – для всієї нації, адже за дотепно використаною філігранною словогрою, характерною для поезії Л. Костенко, “У резерваціях резонансу нема” [6, с. 94]).

Травмована свідомість героя-хронікера змонтована як документальний фільм жахів. З-поміж інших (Голодомор, репресії, лінгвоцид) дається взнаки чорнобильський синдром: біль від втрати матері, підкошеної радіацією, малих батьківщин, дому. Пам’ять напівсироти, вигнання поза домом зіткана з апокаліптичної символіки. Документальні кадри



чорнобильських хронік лякають масштабними образами кривавого сонця і покорченого дерева – гвалтовно підірваного порядку речей, збуреної світобудови. Адже у багатьох важливих текстах української культури (наприклад, “Сад Божественних Пісень” Г. Сковороди, “Садок вишневий біля хаги” Т. Шевченка, “Земля” О. Довженка) присутній образ дерева, саду, наріжний у християнській метафоричній організації світу [2, с. 29]. Звідси лейтмотив щемкого почуття ностальгії, “позадомовості”, вигнання, властивого більшості персонажів “Записок...”. Зниклий світ, мертве село живе лише у пам’яті старшого покоління, теці інтелігента. Для неї воно “садами цвіте”.

Загалом, змагаючись зі світом (глобальним і пост: тоталітарним, геноцидним, чорнобильським, людським), герої Л. Костенко зазнають відчуття фрагментарності його структур, розщеплення імперативів, втрати авторитету культури. Оповідач іронічно зауважує закономірність: “*Коли починається смерть культури, настає культура смерті*” [6, с. 44]. Пригнічені щоденністю, розчаровані, знервовані (“*На обличчях написана хронічна втома, роздратування, часом пересмикнутий нервами інтелект, або й нічого не написано. Суспільство наче затягнуте тванню*” [6, с. 59]), вони намагаються брати участь у житті спільноти (“*звертатися до Бога зі свого храму своєю мовою*” [6, с. 120]); дослухатися до голосів пам’яті, вшановувати своїх святих і стрибати через вогонь. “*Українці з тих націй, які ще вірять у заступництво своїх геніїв, у свої національні символи, у непорушність своїх святинь*” [6, с. 91]. Усе це творить, формує “культуру виживання” (термін Г. Бгабги), що виокремлюється з темної сторони колоніалізму [1].

Аналогія з російським імперським центром як пеклом, а української периферії з оазою духовності, зіставлення божого (українського) та “не-божого” (імперського) світів іде від творчості П. Котляревського, закорінена у міфосвіті Т. Шевченка, де український духовний світ представлений як самоцінний і сакральний, виразно прописана у “Записках...” Л. Костенко. Наскрізнi у хроніках “самашедшого” образи змія, гадюки, імперського двоголового орла, відсіченої голови, пустелі, болота, “*густого лісу із кісток усіх репресованих, закатованих і вбитих*”, карликів – з одного боку, проєктують темну сторону російського імперіалізму, а з другого (образи “*синього птаха з перебитими крилами*”, вола, коня, поранених звірів, “*чайки, яку зварили в каші*”, Атлантів духу – сильних, красивих, не зіпсованих морально, що є проєкцією автентичної,

все ще живої України) – акумулюють ресентимент колонізованого об’єкта, допомагають йому психологічно й емоційно вижити, переходять в антиколоніальний спротив у письмі та пере-описують бінарні опозиції колонізований і колонізатор, свій / чужий, локальний / глобальний, цивілізований / варварський.

Дискурс імперської та комуністичної радянської Росії у романі Л. Костенко від початку окреслений як експансивний та агресивний: “2000-ий <...> В Росії прийшов новий президент і почав нову чеченську війну” [6, с. 10]. Тривалість великоросійської традиції завоювання окремих народів зафіксована хронікером на рівні державної символіки імперії – “старий герб з візантійським орлом і та ж сама мелодія радянського гімну” [6, с. 18]. До речі, текст гімну нині неіснуючого Радянського Союзу Е. Томпсон вважає класичним зразком “винаходу традиції”, оскільки він неправдиво запевняє у щасливій належності колонізованих народів “Великій Русі”, у задоволеності їх другорядною роллю в союзі. “Це, безперечно, поглиблює рану: Русь звеличують за агресію щодо сусідів” [11, с.85-86]. Експансивність традиційного образу імперії підкреслена в “Записках...” завоюваннями Кавказу, війною у Чечні, штурмом телевежі у Вільносі, Голодомором в Україні, пошматуванням Польщі, поневірянням кримських татар, вторгненнями в Афганістан, Будапешт, Прагу, Грузію.

На думку дослідників постколоніалізму [7, 11], войовничість живить стереотип сильного, маскулінного колонізатора, поневолювача, при одночасній тривіалізації ідентичності колонізованого, підкореного народу. Згідно з цим поглядом, українці як колонізовані наділені рисами слабшої статі. “Записки...” містять чимало прикладів фемінізації чи упокорення українських чоловіків. Наприклад, в очах власної дружини хронікер почуватся ніким, “зашуганим”, приниженим, бездіяльним: “*последне діло, коли мужчина нічого не може вдіяти, у нас всі мужини нічого не можуть вдіяти...*” [6, с. 9]. “*Мужчини імперських націй мислять категорією сили. Мужчини поневолених, але гордых, націй* (такими, на думку оповідача, є поляки – О.К.) *мислять категоріями свободи. А такі, як оце ми, все надіються, що якось воно буде*” [6, с. 96] та ін. Таку викривлену, стереотипну оптику української історії, психології, ментальності диктує імперський центр. Натомість придушений голос колонізованого говорить про інше. Власне інша історія, інша нарація видається найцікавішою. Завдяки їй відбувається розхитування колоніальних структур, деконструкція імперських міфів.

“Записки...” з позиції іншого демаскують велич імперії (метрополії, центру), переопишуючи офіційну історію та реконструюючи колонізований український світ (периферію). Сам же колоніалізм дослідники часто визначають як *“завоювання і контролювання земель або власності, які належать іншим людям”* [7, с. 18]. У сучасному світі це привласнення територій, забирання природних запасів, родовищ, експлуатація робочої сили й інтегрування в політичні та культурні структури іншої країни чи народу, також імперіалізм як глобальна система [7, С. 22]. Колонія чи неокolonія тут є місцем, яке посідає і контролює метрополія.

*“В Третє тисячоліття українці в їхали з тим самим проблем”, “з набором дрімучих стереотипів, з комплексом меншовартості”* [6, с. 131], – діагностує стан сучасності двійник “самашедшого” Лев “інвертований на пустелю”, “інвертований на свободу”. Сам хронікер твердить, що *“Україну запустили в майбутнє під знаком одрубаної голови”* [6, с. 60]. Обезголовлене тіло країни ототожнене у романі з оскверненим тілом журналіста Гонгадзе. Відрубана голова Гії стає лейтмотивом “Записок...” і сприймається як символ розправи над непокірними, прокреслює дискурс автаназії української нації і культури.

Інтегрування метрополії у життя українців обертається низкою трагедій. Приміром, у сфері економічній описується як аномалія, каліцтво, де є два тіла з однією головою: *“єгипетські близнюки, зрощені головами”*. У сфері духовній акцентується як канібалізм, де Україну перетворено на *“зону ризику, могильник, смітник, звалище, історичний хоспіс”*. *“Страждання від втрати Малих Батьківщин (зон) ніхто українцям не компенсує”* [6, с. 356]. Особиста трагедія інтелігента (втрата матері від опромінення у зоні, порушення родинної гармонії) переростає у трагедію всеукраїнську, з діагнозом духовної пустки, акцентуванням стану бездомності: *“Де в Україні наш український світ?”; “Зникає наш горизонт. Всихають наші джерела”, “Нашу мову заносять піски духовних пустель. Нема України в душах”* [6, с. 221–222].

На тлі духовного, культурного, економічного випаровування України, Росія – *“держава грізна й велика, переконана у своїй величї”* [6, с. 297], з якою рахується світ, представлена хронікером в образі гігантського монстра: *“В її жилах тече й пульсує нафта, з її ніздрів пашисть голубий газ. Примучені нею генії відомі на увесь світ”* [6, с. 297]. Потворність двоголового страховиська контрастує у романі з візерунком обезголовленого тіла України, підсилюється черговим завоюванням українських ресурсів,

зокрема території, наприклад, острова Тузли: *“Дамба стрімко росте в наш бік, ніби з дна морського підіймається кам’яний хребет якогось допотопного чудовиська <...> Здивованих островитян підбивають переходити в російське підданство”* [6, с. 328].

Інтегрування метрополії в політичну структуру України якнайточніше передає поняття внутрішньої колонізації (чи колаборації, як його означає О. Юрчук). Йдеться про перейняття провладною елітою позицій колонізатора. *“Піраньї у нас нізвідкіль не завезені, свої”* [6, с. 120], – зазначає хронікер. Вони у ЗМІ, в парламенті, на сцені, навіть у церкві – *“у лампадах біля святих ікон”*; *“Така вже наша політична еліта. Голови, як на шарнірах, все звернуті до Москви”* [6, с. 252].

Увесь вітчизняний політичний “вертеп” початку 2000-их у тексті представлений іронічно карикатурно, дещо карнавально (еліта зображена як низ), бо ж *“нація лікується сміхом”*. Під метафорами “рептилій” чи “головоногих молюсків”, “ропук” і *“мави, що бігають коридорами влади”* (тваринна топіка при зображенні узагальненого українського політикуму переважає, недвозначно підводить до візії болота) фігурують дон Янукович; його попередник “гарант”, що “як завжди” тягне до Москви; газова принцеса, леді Ю; нетиповий прем’єр, *“батько гривні”*; *“інтелектуал від боксу”* Віталій Кличко.

Гротескно-вертепне зображення у тексті представників вітчизняного істеблішменту як псевдоеліти, Троянського коня – *“вчорашніх парторгів, комсоргів, райкомівців, обкомівців...”* – підводить до глибшого розуміння українських проблем, невидимих, нечутних, тому й неявих для Європи і світу. Страшна помста імперії зосереджена у фантазмагорії тривалої, виснажливої, смертельної боротьби чоловіка із невідомою невидимою субстанцією на вівсяному полі, загострена оксимороном “німого крику”: *“Ця клята тварюка, це чудовисько... Як і наші, часом непідйомні для психіки, українські проблеми. Вони переслідують нас, терзають, вони шматують нас і виснажують, ми з ними боремося віками, але ж з боку їх не видно, і ми гинемо на своєму вівсяному полі, невідомо чим для світу розтерзані”* [6, с. 117].

Серед “субстанцій незримих для стороннього ока”, позначених печаттю меншовартості, з якими борються українці: мова – репресована, постлінгвоцидна, влада – антиукраїнська, історія – ненаписана, Голодомор – не визнаний етноцидом власними парламентарями і парламентом російським.

В умовах світової глобалізації і посиленої агресії з боку Росії особливо актуальними видаються теми історичної пам'яті та культурної спадкоємності українців. Метафорично бездомний хронікер Л. Костенко зобов'язаний ретельно накреслювати *“мапу нашої власної, особистої, корінної території”*, аби включити в неї співвітчизників, громадянська присутність яких була вимазана або змаргіналізована [1, с. XXIII]. Адже сучасне суспільство в *“Записках...”* – *“аморфні напівпровідники з елементами пам'яті”*. Покоління *“самашедшого”*, у характеристиці якого чути голос шістдесятників, теж позначене розривом традиції, пам'яті: *“Рід свій знаю від сили до третього коліна. Історію в інтерпретаціях, які взаємно виключають одна одну. Світову культуру настільки, наскільки це вдалося розгледіти крізь залізну завісу”* [6, с. 90].

“Уприсутнення” (термін Г. Бгабги) [1, с. XLV] автентичного українського світу, відірваного від своєї осі та індивіда, що *“перебуває поза домом”* [1], відбувається шляхом прописування національних культурних, сімейних, релігійних цінностей. Так, вітальність української нації, зв'язок із пращурами, родинну пам'ять передає відтворений у *“Записках...”* культ Різдва із сакральним зерном та ритуальними кутею і хлібом, несе сучасникам міфологічний світогляд предків, який до і після хрещення був хліборобським, осілим: *“Свят-вечір ми посиділи тихо, після першої зірки. Теця зварила кутю з товченої пшениці, узвар. Ми з малим натерли маку її раритетним макогоном. Було дванадцять страв <...>. Теця засвітила свічку в хлібині, обкурила квартиру пахучими травами, ще своїми, з Полісся, і погукала з балкона: “Всі душі нашого роду, йдіть з нами кутю їсти!” Я увімкнув магнітофон, і прийшла моя мати, і заколядувала нам своїм оксамитовим голосом”* [6, с. 57]. Культ радісного Різдва, що превалує над усім і контрастує зі звичаями східних сусідів, зауважив І. Малкович. Українці вітають життя, народження Божої дитини, свою радість переливають у колядки. *“В Московії ж колядок немає. Їхній Бог суворіший, він майже не всміхається. У них пасхальний культ – страждання...”* [8 с. 213]. Те, що школярки у тексті Л. Костенко колядувати не вміли, за І. Малковичем, *“наслідки витравлювання радянською владою з українців коляди, аби вони не були самими собою”* [8 с. 213].

Так само, вітальною силою у хроніках *“самашедшого”* наділений Великдень, з обрядом христосування, світлом свічок, дзвонами Володимирського собору: *“Із церкви прийшли просвітлені”* [6, с. 70].

Островом порятунку, зцілення пам’яті для героя “Записок...” стає не тільки родина, обрядовість, але й молитва, віра. Вінчання у маленькій автокефальній церкві стає першим кроком у нове життя інтелігента після спроби невдалого самогубства. Освячений шлюб – “потреба душі”, так само, як і відзначення родинних, релігійних свят, і “пізнє чаювання удово”, і “тиха розмова”: “*може, це й маленьке щастя, але воно наше*” [6, с. 275]; “*Вдома тепло, затишно*” [6, с. 279]; “*Головне було нічого не вмикати, не слухати і не дивитись*” [6, с. 280].

Від сімейного затишку, храму до Помаранчевого майдану – шлях визволення з колоніальної травми, реабілітації обірваного коду мужності, лицарства, гідності українців, ствердження права на національну ідентичність з відповідним почуттям маскулітності. Прикметним на цьому шляху стає згадування хронікером музичних патріотичних мотивів: призабутої з часів студентської “революції на граніті” пісні “А ми тую червону калину підйемо”, молитви “Боже, великий, єдиний, нам Україну храни!”. Вольові імперативи виразно звучать й у згаданому героєм “Дні гніву” (“*Dies irae*”) “Реквієму” Верді: “*Могутній музиці, крізь яку проривається клекіт барикад*” [6, с. 75]. Ця музика освяє “самашедшого”: “... *якщо українці ще здатні на День гніву, то Україна буде*” [6, с. 75], обрамлює оповідь, єднаючи лінію оборони закатованих, “закопаних у сибірській мерзлоті” подвижників, покоління шістдесятників, “революціонерів на граніті” із новою генерацією Помаранчевої революції. “*Вони безстрашно йдуть на ту ж стіну, на яку йшли ми. Але ми об неї розбилися, а перед ними вона розступиться*” [6, с. 407]. Нею ж обнадійливо закінчуються “Записки...”: “*От і настав наш День Гніву*”, “*Лінію оборони тримають живі*” [6, с. 414]. Відтак іронічні рядки на тему українського гімну, де “...*Україна ще не вмерла*”, а українці наївно вірять, що їм “*ще усміхнеться доля*”, набувають цілком іншого звучання у світлі Дня Гніву, під грім барабанів. Перефразовуючи Лева, “*доля усміхнулася людям*”, не – рабам.

Отже, прочитання “Записок українського самашедшого” Ліни Костенко з позицій постколоніальної критики дозволяє виявити ряд міфологем, символів знакових для української культурної, національної ідентичності; простежити шлях подолання інтелігенцією різних поколінь колоніальної травми, почуття ресентименту; укласти у світоглядну картину фрагментовану трагічну свідомість доби й особистості; завдяки

деконструкції імперських, радянських стереотипів віднайти автентичне обличчя кількох генерацій та їхніх традиційних цінностей; реконструювати органічний український світ.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Bhabha Homi K. *Miejsca kultury*. – Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
2. Гриценко О. “Своя мудрість”. Національні міфології та “громадянська релігія” в Україні. – К.: УЦКД, 1998 – 184 с.
3. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.
4. Дзюба І. Коментар // ДивенСвіт [Електронний ресурс] / Режим доступу до видання: <http://dyvensvit.org/articles/1402.html>
5. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика. – 4-те вид. – К.: Факт, 2009. – 352 с.
6. Костенко Л. Записки українського самашедшого. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 416 с.
7. Loomba A. *Kolonializm / postkolonializm*. – Poznań: Wydawnictwo Poznanskie, 2011.
8. Малкович І. Культ життя // Жлобологія: Мистецько-культурологічний проєкт / Автор та куратор проєкту: Антін Мухарський. – К.: Наш формат, 2013. – С. 212-213.
9. Панченко В. Особливості національного божевілля // Літакцент [Електронний ресурс] / Режим доступу до видання:
10. Сюдюков І. Хроніка підміненої України. Ліна Костенко про абсурд як простір українського буття [Електронний ресурс] // Режим доступу до видання: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/panorama-dnya/hronika-pidminenoyi-ukrayini>
11. Томпсон Ева М. Трубадури імперії. Російська література і колоніалізм / Пер. з англ. М. Корчинської. – К.: Вид-тво Соломії Павличко “Основи”, 2008. – 368 с.
12. Юрчук О. У тіні імперії. Українська література у світлі постколоніальної теорії: монографія. – К.: ВЦ “Академія”, 2013. – 224 с.

## **ОПОЗИЦІЯ ОБРАЗІВ “СВІЙ / ЧУЖИЙ (ІНШИЙ)” У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ І ПОЛЬСЬКІЙ ПРОЗІ (на матеріалі романів Юрія Винничука “Танго смерті” та Стефана Хвіна “Ганеман”)**

*Галина КОСАРЄВА*

Чорноморський державний університет імені Петра Могили

Статтю присвячено порівнянню дискурсивних образів “Свій / Чужий (Інший)” в аспекті імагологічних студій, із залученням постколоніальної стратегії дослідження в художньому світі романів українського письменника Юрія Винничука “Танго смерті” та польського автора Стефана Хвіна “Ганеман”. З’ясовано, що кореляції образів “Свого/Чужого” конструюються крізь призму колонізованого хронотопу Львова/ Гданська, образів “малої батьківщини”, окреслення проблеми національно-культурної, релігійної ідентичності персонажів, їхньої родинної пам’яті, а також маркерів Іншування, зокрема символічного світу речей, природи.

**Ключові слова:** імагологія, постколоніалізм, етнообраз, опозиція “Свій/Чужий”, Інший, хронотоп, ідентичність персонажів, маркери Іншування.

Стаття посвячена сравненію дискурсивних образів “Свой/Чужой (Другой)” в аспекте імагології, а також з використанням постколоніальної стратегії в художественном мире романов українського писателя Юрія Винничука “Танго смерті” и польського автора Стефана Хвіна “Ганеман”. Выяснено, что кореляции образів “Своего/Чужого” конструюються сквозь призму колонизированного хронотопа Львова / Гданська, образів “малой родины”, с точки зрения проблемы национально-культурной, религиозной идентичности персонажей, их семейной памяти, а также маркеров Другого, в том числе символического мира предметов, природы.

**Ключевые слова:** імагологія, етнообраз, опозиція “Свой/Чужой”, Другой, хронотоп, ідентичність персонажей, маркери Другого.

The present article deals with the comparison of discursive images “One’s own/Alien (Other)” in the Ukrainian writer Yuriy Vynnychuk’s novel “The Death Tango” and the Polish author Stephan Khvin’s “Haneman from imagological perspective relying also on the post-colonial studies’ strategies. It was demonstrated that the correlation between the images of “One’s own/Alien” is designed through the prism of the colonized chronotopos of Lviv/Gdansk, images of small Motherland, the characters’ national-cultural and religious identities, their family memory, as well as Othering markers including the symbolical world of things and nature.

**Key words:** imagology, post-colonialism, ethnoimage, opposition “One’s own/Alien”, other, chronotopos, characters’ identity, Othering markers.



У сучасному літературознавстві моделювання художніх образів “Свій / Чужий (Інший)” дедалі більше стають предметом уваги науковців. Ці категорії імагологічного дискурсу досліджуються у руслі компаративістики, а також набувають актуальності крізь призму постмодерних (Ж. Ф. Ліотар), постколоніальних (Е. Саїд, Г. Бгабга, Т. Гундорова, О. Юрчук), феміністичних студій (С. де Бовуар, Ю. Крістева). Як слушно зазначає Д. Наливайко, в імагології *“на передній план виходять проблеми відносин суб’єкта з етнокультурними спільнотами, своїми і чужими, образи/іміджі цих спільнот. Своє і Чуже, Свій і Інший виступають як взаємопов’язані й взаємопроникні світи, тут Інший – не лише опозиція Своему, а спосіб та форма присутності у світі”* [7, с. 15]. Також однією із головних категорій імагології є так звана *“етнокультурна ідентичність”* [7, с. 15], що є синтезом національної, родової, соціальної, релігійної, культурної, мовної тожсамості.

Творчість Юрія Винничука та Стефана Хвіна – помітне явище в сучасному українському і польському письменстві. Питання конструювання ідентичності (особистісної, національної, культурної) етнообразів, теми “малої батьківщини” у контексті часопросторових вимірів 30-40-х років ХХ століття, трагедії жителів кресових територій, проблеми мультикультуралізму окреслюються у романах “Танго смерті” (2012) та “Танеман” (1995). Ці твори об’єднує спроба митців здійснити ретрансляцію історичної пам’яті: *“проговорити і пропацювати”* [3, с. 9]. (за Т. Гундоровою) болісні місця польсько-українського прикордоння, а також одну із найбільших трагедій людства – Голокосту. Такі постколоніальні тексти налаштовані, як слушно зазначає О. Юрчук, на *“вироблення стратегії розвитку нації, що звільнилася від колоніального гніту, <...> на деконструкцію колоніального минулого шляхом деміфологізації його стереотипів”* [11, с. 44].

Художній рецепції роману Ю. Винничука “Танго смерті” в аспекті постколоніальної критики, містико-фантастичних елементів, особливостей реалізації “чорного гумору” присвячено науковій студії Т. Гундорової, І. Монолатій, Р. Харчук [3; 6; 9]. Окремі автори у польському літературознавстві розглядають творчість С. Хвіна крізь призму визначення місця людини в історії [12]. У вітчизняному науковому просторі доробок цього письменника наразі лишається фрагментарно дослідженим [5]. Проте питання особливостей бінарних образів “Свій / Чужий (Інший)”

проблем багатокультурності, теми “малої батьківщини” у творчості українського та польського митців у компаративному аспекті і досі лишається відкритим, що і зумовлює *актуальність розвідки*.

Отже, *метою статті* є з’ясування стратегії реалізації образів “Свій / Чужий (Інший)” у текстових площинах романів Ю. Винничука “Танго смерті” та С. Хвіна “Ганеман” через особливості часопросторових координат, владного дискурсу, проблеми становлення ідентичності в полікультурному просторі, символіки світу речей та природи. Теоретико-методологічною основою стали праці В. Будного, Д. Наливайка, Т. Гундорової, О. Юрчук, Ю. Крістевої, Е. Саїда.

Незважаючи на приналежність до різних національних літератур, доробок письменників є типологічно спорідненим як з погляду поколінневої тяглості (Юрій Винничук народився у 1952 році, а Стефан Хвін – 1949 року), так інтеграцією у парадигму постмодерністського дискурсу, що послуговується такими засобами, як децентрація, тотальна іронія / самоіронія, гра з читачем, використання хронізмів, прийомів “чорного гумору”, який часто набуває карнавального характеру. Як відомо, Ю. Винничук є одним із засновників “чорного гумору” в українській літературі. Зокрема, йому належить збірка оповідань “Ги-ги-ги” (2007). До того ж, митець став упорядником антологій української фантастики XIX століття “Огненный змій” (1989), літературної казки “Срібна книга казок” (1993). Він є автором містично-еротичної прози (романи “Весняні ігри в осінніх садах” (2005), “Мальва Ланда”). Водночас літературний дебют Стефана Хвіна був пов’язаний із фантастичними творами “Люди-скорпіони” та “Людина-літера”, які вийшли друком під псевдонімами Макс-Ларс. Польський автор також став лауреатом численних вітчизняних і зарубіжних премій.

Також спільним став історичний досвід, пов’язаний із трагічними сторінками у біографії родин Юрія Винничука та Стефана Хвіна, який оприявнився в психотравматичних опозиціях “Свій / Чужий (Інший)” в означених творах. Так, у романі “Танго смерті” автор достовірно вбудовує епізод розстрілу одного із героїв, воїнів УПА. Цей факт є автобіографічним, оскільки дядько митця був членом ОУН-УПА і розстріляний більшовиками. Тож, одним із завдань для письменника у романі стало питання регенерації родинної, історичної пам’яті в аспекті постколоніального досвіду: “<...> Львів за оце все відповідальності не несе. Ми були складовою частиною колонії. Колонізатори вирішували

*все*” [2, с. 128]. Не менш болісними є сторінки кресового топосу С. Хвіна: в одному із інтерв’ю митець у спогадах про свій родовід згадував, що його бабуся, Ванда Целінська, потрапила до Гданська після подій Варшавського повстання 1944 року. Там вона народила матір майбутнього письменника. Батько також приїхав до Гданська, тікаючи з міста Вільноса, окупованого радянськими військами. У такий спосіб, сам автор є *Инишм*, який, як і герой роману, знаходиться у пошуках своєї “малої батьківщини”. Більше того, згадуючи трагічні події з життя членів сім’ї, він своєрідним чином (ре)актуалізує у романі “Ганеман” травматичний досвід покоління батьків, які стали “Чужинцями” у рідному просторі. До того ж, з погляду геграфічного Центру-Периферії авторів можна номінувати як *маргіналізованих Инишх*: “малою батьківщиною” для Ю. Винничука стало місто Івано-Франківськ, де він народився і виріс, а для Стефана Хвіна – територія “пограниччя” та мультикультурності – портове місто Гданськ (Данциг). “Мала вітчизна” у творчості польського письменника – це локалізований континуум, пов’язаний із дитинством, драматичними подіями сім’ї, процесом дорослішання. Тому у романі “Ганеман” можна помітити певний ностальгійно-меланхолічний пафос, пов’язаний із сумом за втраченим *Вільним містом*, яким став для головного героя Данциг, певний міфологічний простір минулого. Попри те, Ганеман намагається через спогади, рефлексії повернути цей топос, щоб продовжувати жити далі (але не підкорюватись!) новому – *Чужому* для усіх німців колонізованому просторі міста Гданськ. Як слушно зауважує Е. Саїд, “<...> *присутність стороннього – колонізатора – дозволяє повернути землю спочатку лише в уяві*” [8, с. 318].

Отже, звернімося безпосередньо до розгляду у творах українського та польського авторів стратегії творення образів *Свій / Чужий (Иниший)*. Передусім зауважимо, що *свій / чужий простір* є провідним в образній системі романів. Основними історичними темами, які “проговорює” Ю. Винничук у романі “Танго смерті” стали події Голокосту як однієї із найбільших трагедій людства, Друга світова війна та спротив УПА. Паратекстуальною складовою у романі є заголовок, пов’язаний із оркестром, до складу якого входили найкращі львівські музиканти, які стали відомі не лише в Європі, а й в усьому світі. Вони були в’язнями Янівського концтабору у Львові. Цей оркестр під час розстрілів був змушений виконувати мелодію “Танго смерті”, автор якої залишився невідомим: “*Німці зобов’язали кількох єврейських музикантів створити оркестр*

*і грати різні мелодії приреченим на розстріл. Серед тих мелодій було танго, яке назвали “Тангом смерті” [2, с. 77]. Тож “Танго смерті” стало своєрідною метафорою до музичного твору, який супроводжував масові розстріли євреїв у концтаборах.*

Детективна схема іншого часового виміру у романі – сьогодення – пов’язана із пошуками Мирком Ярошем давнього рукопису “Книги смерті”, який *“може розбудити в собі попередні знання і мовби продовжити своє попереднє життя”* [2, с. 102]. Водночас у своїх наукових пошуках дослідник поступово розкодує містичну природу музики арканумців: люди, які чули її перед обличчям смерті, у наступному житті могли згадувати свої попередні втілення чи то табуйовані історичні факти, наприклад, спогади у романі свідків більшовицьких катувань, що потім ставали пацієнтами психіатричних лікарень або ж яскраво репрезентована любовна лінія, вмонтована у сюжет про взаємовідносини між Ярошем та Данкою.

Наративна стратегія другої сюжетної лінії 30-40-х років Львова пов’язана із ретроспекціями-спогадами у щоденнику маленького хлопчика – Ореста Барбаріки, на які у процесі пошуків старовинного манускрипту натрапляє Ярош.

Розглядаючи в аспекті імагологічного дискурсу образну систему у творі, варто акцентувати на чотирьох протагоністах, які стали символами *Свого*, довоєнного Львова. Це друзі: українець Орест, поляк Яська Білевич, німець Вольф Єгер та єврей Йоська Мількер, чії батьки – воїни армії УНР загинули у 1921 році під Базаром: *“Усі вони загинули за Україну, але чим для них була Україна? На це ніхто відповіді не мав. Базар – для кожного з нас залишився чимось містичним, вояки, що пішли в той трагічний похід, вирости в нашій уяві до величі аргонавтів, які рушили за золотим руном, бо вони теж пішли за золотим руном свободи, але загинули всі до одного за Україну”* [2, с. 118]. Вони постають у романі перед Чужою радянською окупаційною владою, ставши уособленням мультикультурного образу довоєнного Львова, його традицій.

Варто підкреслити, що автор у романі також порушує проблеми формування множинної ідентичності персонажів в умовах ворожої колонізації. Цікаво, що і для оповідача, Мирка Яроша, який за допомогою спогадів переміщується у просторі крізь різні часові виміри (дитинство, юність, сучасне життя), Львів постає як багатокультурне місто: *“<...> мали ми аж три Різдва і три Великодні – католицький, греко-католицький і жидівський – і залюбки гостювали одні в одних, ласуючи то червоним*

козацьким борцем, у якому плавали вушка з грибами, а на поверхні золотіла підсмажена цибулька, то – надіваною рибою, яку Голда прикрашала тертим хроном і дивовижними витинанками з варених буряків та моркви” [2, с. 110]. Принагідно зауважимо, що Ю. Винничук наприкінці роману уклав для читачів словник специфічної галицької говірки, за допомогою якої можна розширити “горизонт сподіваного” реципієнтів. У свою чергу, Стефан Хвін у романі “Ганеман” також послуговується словником антропонімів, топопографіки німецьких назв.

Топос Львова стає *Іншим / Чужим*, позбавленим цілісності, коли нацисти, а потім радянські “визволителі” приходять у місто: “*День 1 вересня був сонячний, чимало львів’ян перебувало ще на вакаціях у Карпатах, Львів не був таким людним, як зазвичай, і коли я почув вибухи, то не відразу второпав, що то, думав, може, артилерія навчаться, але вибухи не вибухали, а насувалися з заходу і скидалися на громи, а потім ті громи перейшли в гуркіт, і в небі з’явилися німецькі літаки, вибухи бомб трясає місто, спалахували пожежі, гуділи сирени* [2, с. 321]. Носіїв Чужої ідентичності – “*советських людей*” [2, с. 307] Ю. Винничук, вдаючись до сарказму, відтворює через “філософію черева”: “*жують, жують і жують, троцяють усе без винятку...*” [2, с. 306]. У цій градації оприявлено риси бахтінської карнавальності. Така Інакшість потрактовується також через етичні складові ідентичності, як-от: “*<...> вони (підкреслення наше – К.Г.) геть інші, вони не звикли вітатися на вулицях, піднімаючи капелюха чи кашкет, не просять вибачення людей, поводяться як дикуни, лаються і грубіянять*” [2, с. 307]. Відтак письменник акцентує на духовному убозстві та нищості агресорів. До того ж, автор потрактовує ці образи *Інших* як *Чужинців* на стилістичному рівні, вживаючи займенник у 3-ій особі множини. Принагідно зауважимо, що С. Хвін також показує варварський світ окупантів, використовуючи марковану знижену лексику, називаючи їх “*запльованими пігмеями*” [10, с. 84].

Також на сторінках роману митець психологічно достовірно відтворює *Чужий*, замкнутий локус Янівського концентраційного табору: “*Ці люди зеленої уяви не мали про концтабір. Тут трохи далі, де схил, була Долина Смерті. Там розстрілювали. Коли по війні почали розкопувати вали, які утворилися після захоронення в’язнів, то виявили самий попіл. То була чиста робота. Коли ж почали роздавати трудящим землю під сади й городи, то звернули увагу і на це пустище*” [2, с. 86]. Тож, такий “вбудований” у топос Львова обмежений просторовий сегмент апелює до колонізованого хронотопу міста.

Ідентичність *Чужого* оприявлено також у романі через змалювання наратором сучасного простору 90-х-двотисячних років ХХ століття, який репрезентовано за допомогою композиційного прийому внутрішнього монтажу, що призводить Мирка Яроша до розв’язки у розшифрованні арканумських текстів. Зокрема, йдеться про паралельну сюжетну лінію, пов’язану із стеженням полковника СБУ Книша за науковцем та тиск на членів його родини. Попри те, мелодія танго була дешифрована Ярошем. Вона стала своєрідним маркером історичної пам’яті про злочини нацистської, окупаційної радянської влади проти людства.

Тож, опозиції *свій / чужий* реалізуються у романі Ю. Винничука “Танго смерті” як розуміння: 1) свого / чужого (ворожого) простору; 2) психологічного простору персонажів; 3) мови героїв як специфічних маркерів Іншування.

У романі Стефана Хвіна “Ганеман” парадигма образів “Свій / Чужий (Інший)” окреслюється крізь призму особистісної трагедії Ганемана – головного героя, лікаря-патологоанатома та драми зруйнованого довоєнного німецького міста Данцига, що після Другої світової війни стає польським Гданськом.

На початку твору письменник акцентує на хронології Я-наратора: *“Про те, що сталося чотирнадцятого серпня (підкреслення наше – К. Г.), я дізнався набагато пізніше, та навіть Мама не була певна, чи все трапилось достоту так, як про це казали в Штайнів”* [10, с. 5]. Це містичне “Я” належить підлітку Петру, який народився у Гданську. Його батьки після Варшавського повстання, тікаючи із зруйнованої після пожежі оселі, приїжджають до Данцига, який після Другої світової стає вже *Іншим* містом – Гданськом. Події, що окреслені дагуванням 14 серпня, розвиваються романі ще до війни і цей хлопець дізнається про них із спогадів рідних. Вочевидь, у цьому окреслено автобіографічій риси, пов’язані із історією родини самого письменника, про які згадувалося вище. Прикметно, що у творі виокремлюється також і екстрадієгетичний наратор, який веде за собою читачів, коментує події, згадуючи, зокрема про присутність переселенців-чужинців у місті. Звернімося до тексту: *“Відчував, що саме чужість (підкреслення наше – К. Г.) оцих людей, які мешкали тепер у будинках між трамвайною лінією і буковими пагорбами (бо все ж таки це була чужість), обертається у щось справді добре і тамує неспокій серця”* [10, с. 75]. Такі рефлексії Ганемана щодо образів *Чужих*-поляків свідчать, що у ситуації міжнаціонального протистояння людина може бути толерантною, незалежно від політичних, ментальних уподобань.

Моделювання образу Ганемана як Чужого (попри те, імагологічно-Свого) пов'язане у романі із ретроспективним планом: трагічною історією загибелі його коханої – Луїзи Бергер, яка померла під час аварії на кораблі. Після її смерті головний герой стає відчуженим від самого себе та від суспільства, переживаючи наодинці психологічну травму: *“Він блукав у цілковитій самоті, з розпачем і болем, <...> його серце сповнювала хвиля відрази й ворожості”* [10, с. 78]. При цьому оточуюча дійсність, зовнішні події (окупація Данцига, самогубство друзів) позбавлені раціональності буття. Він ніби замикається у своєму хворому тілі, яке роз'їдає важкий біль, пов'язаний із ностальгійними спогадами про Луїзу, відчуваючи порожнечу і страх.

Прикметно, що С. Хвін при змалюванні травмованої свідомості Ганемана психологічно тонко вбудовує у структуру роману персоніфікований пейзаж: *“Повільне вмирання садків”* [10, с. 117]. У такий спосіб природа акомпанує його меланхолії, травмованого стану душі. Позаяк на сторінках твору митець послуговується також пейзажними картинками за принципом дисонансу/ контрасту, приміром такими є морські локуси Гданська (у минулому Данцига – *“Міста, якого більше не існує”*) як маркери Свого / Цілісного способу буття: *“Цілість – це були оті образи, оте потемніле море, та пристань, важкі хмари, довгий пляж між Нойфарвассером і Цоппотом, вода свінцевої барви, білий мол у Глетткау і красивий прогулянковий корабель із чорним написом на борту”* [10, с. 77].

Топос Гданська відтворено на сторінках роману крізь призму *мотиву Чужої землі*. Це місто вигнанців, переселенців, які вимушено стали *Чужими* на *Своїй* малій батьківщині. Із приходом *“тих прибульців”* [6, с. 107] зі сходу (поляків) *Вільне місто* Данциг (саме так його називає автор у романі) поступово починає втрачати свою ідентичність. По-перше, *Іншими / Чужими* стають назви вулиць, майданів, парків тощо. Так, вулиця Лесінгштрассе, 17, що була названа на честь німецького філософа Г. Лессінга, стає вулицею Гротгера (за прізвиськом польського художника). Прикметно, що С. Хвін вбудовує у розповідь про історію цього міського локусу містично-трагічну розповідь про самогубство відомого німецького драматурга, поета та прозаїка Гайнріха фон Кляйста та його коханої. До того ж, у будинку на вулиці Гротгера робить спробу піти з життя ще одна з персонажів, українка Ганка. По-друге, письменник озвучує проблему втрати релігійної ідентичності жителів міста: Ганеман належить

до протестанської церкви, попри те рихтування та знищення “прибульцями” храмів та насаджувannya нової віри призвело до сприймання та розуміння Бога також як *Іншого*: “Під час практики <...>Ганеман не любив заходити до католицьких церков. <...>Церковні статуї викликали відразу, гіпсові фігури Бога, покладеного в могилу, – він відчував чужість” [6, с. 131–132]. До того ж протагоніст згадує, що оголене тіло Бога нагадувало йому тих мерців, яких він розглядав під час практики у морзі, коли навчався на лікаря-патологоанатома. У такий спосіб автор десакралізує поняття церкви, священника тощо. Натомість парадоксальним у романі є заміна сенсу категорій *сакральний (свій) / профанний (чужий)*. Бачимо, що сакральним простором є не костел, що викликає у Ганемана відчуття страху, відчуження і навіть огиди, а *вільний*, не замкнутий, відкритий простір природи: “На це сонце можна дивитись без остраху – адже це не сонце, яке випалює хліба, і висушує річки, його осердя відчутно живе <...>. А велике сонце, розжарене біле сонце, що стояло вже високо над Вжецем, пливло під похиленими головами” [6, с. 131-132]. Таких образів життєдайного солярного символу у романі є чимало. Попри те, у цьому місті люди різних етноспільнот (німецької та польської) і релігій (протестантизм і католицизм) намагаються знайти ключі до примирення, якими є християнська віра, сімейні та духовні цінності тощо.

Зауважимо, що у романі “Танго смерті” Ю. Винничук також порушує проблему релігійної ідентичності на прикладі образу т. зв. *етнічного Іншого і Чужого* для енкаведистів – єврея, скрипаля Мількера, який у воєнні часи перебував у Янівському концтаборі і єдиний, кому вдалося вижити та зберегти таємницю мелодії. Саме цей герой підводить читачів до розуміння простих життєвих істин: “Слово одних до небес піднімає, а других до землі прибиває. <...> Бійтеся лихих слів, сказаних про вас” [2, с. 174]. Прикметно, що автор використовує властивий бахтінський гротеск для змалювання такого самотнього *Іншого*: “Галицький єврей – це така ж дивовижа, як і динозавр. Його вже не можна побачити живцем, його можна тільки викопати” [2, с. 99].

Важливою складовою у моделюванні образів *Свого / Чужого* у романах є світ речей. По-перше, це важливий сюжетовірний чинник, що є уособленням історій про долі людей, які були пов’язані зі своєю “малою батьківщиною” і вимушені стати *Чужими* – переміщеними особами (“ді-пі”) “наче равликами у шкарлупці” [2, с. 220], як говорив пан Мількер у романі “Танго смерті” Ю. Винничука чи вимушеними емігрантами, переселенцями (герої роману “Ганеман” С. Хвіна). Вони



ніколи вже не повернуться до *Своїх* будинків, оскільки під час евакуації до Гамбурга залишили все. Такими є у творі родини Ганемана, Вальмана, Шульца.

У романі польського автора речі є актуалізаторами “родинної пам’яті”, наприклад, простирадло з вишитою бабусею – Анною Вальман – родинною монограмою “W”, чайник, в якому мати заварювала липовий чай; численні полицки, стелажі, столи, підвіконання, окреслюють вільний простір дитинства Ганемана. Загалом будинок, в якому він проживав з батьками, змальований як окремих персонаж твору (“*дім нашіптував*” [10, с. 58]). Використовуючи прийом художнього паралелізму, С. Хвін порівнює драматичну долю речей та їхніх володарів: “*Крісла, сплетені з очерету, фотелі з бордовою оббивкою, шезлонги, які мандрували спершу на веранду, – згодом на горище, а далі – припиняли буття*” [42, с. 115]. І насправді, у творі присутній містичний запах смерті (коханої Ганемана, самогубство художника, трагічний життєпис українки Ганки). Попри те, без цих речей люди стануть лише піщинками, відірваними від свого коріння. Більше того, речі допомагають подолати героям відчуття самотності і відчуження. Відтак, світ речей є не лише суто декоративною особливістю у романі, а й дає змогу через символічні конотації пізнати внутрішній світ їхніх господарів, їхні переживання, настрої тощо.

Таким чином, порівнявши у романах двох письменників різних країн постанову проблеми дискурсивних образів “Свій / Чужий (Інший)” в контексті імагологічних студій, із залученням постколоніальної стратегії дослідження, виокремлюємо такі аспекти. По-перше, а обох митців вони реалізуються крізь призму хронотопоного дискурсу *поневолення / опору* топосів Львова та Данцига / Гданська як *Інших міст* (підпорядкованих, проте не підкорених!). По-друге, змальовуючи психологічний простір персонажів, наголошують на мультикультурній складовій образів українців, євреїв, поляків, німців як *Своїх*, а ворогів-поневолювачів як *Чужинців / Інших*. Розбіжності спостерігаємо у використанні Ю. Винничком прийому “чорного гумору” у характеристиці *Чужих*, натомість С. Хвін акцентує на світі речей задля (ре)актуалізації проблеми родинної пам’яті, показу картин травматичного досвіду історії. Письменники звертаються також до тем “малої батьківщини”, позначеними топографічними, символічними маркерами-конотаціями. Автори порушують проблеми “внутрішньої колонізації” жителів прикордонних територій, які стають “своїм-не-своїм народом” (за Е. Саїдом), позаяк зберігаючи національно-культурну ідентичність.

## **ЛІТЕРАТУРА**

1. Будний В. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – К. : ВД “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 430 с.
2. Винничук Ю. П. Танго смерті: [роман] / Ю. П. Винничук. – Харків : Фоліо, 2013. – 348 с.
3. Гундорова Тамара. Транзитна культура. Симптами постколоніальної травми : статті та есеї / Тамара Гундорова. – Київ : Грані –Т, 2013. – 548 с.
4. Крістева Ю. Самі собі чужі / Ю. Крістева ; пер. з фр. Зої Борисюк. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 264 с.
5. Ліщинська Н. М. Парадигма зла в сучасному українському, польському й англійському романі (Валерій Шевчук, Стефан Хвін, Вільям Голдінг) : дис. ... канд. наук: 10.01.05 / Наталія Мирославівна Ліщинська. – Тернопіль, 2007. – 207 с.
6. Монолатій І. С. Міжетнічна взаємодія в Західному місті як інтертекст / І. С. Монолатій // Науковий вісник рівненського державного гуманітарного університету. – 2013. – № 11. – С. 23–32.
7. Наливайко Д. Сучасна літературна компаративістика у Франції / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 2009. – № 11. – С. 15–19.
8. Саїд Е. Культура й імперіалізм / Едвард Саїд. – К. : Критика, 2007. – С. 318–324.
9. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : Постмодерний період : навч. посіб. / Р. Б. Харчук. – К. : ВЦ “Академія”, 2008. – 248 с.
10. Хвін С. Ганеман / Стефан Хвін ; переклад з польської Ігоря Пізнюка. – К. : Аграр Медіа Груп, 2010. – 194 с.
11. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії : монографія / Олена Юрчук. – К. : ВЦ “Академія”, 2013. – 224 с.
12. Czapliński P. “Hanemann” Stefana Chwina albo o kruchości istnienia / P. Czapliński. – Kraków : Nycz, 1999. – 505 s.

## **ІММІГРАНТИ VS ФЛАМАНДЦІ: ПРОБЛЕМА МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ В РОМАНІ ТОМА НАГЕЛСА “ЛОС”**

*Ганна КОЧЕГУРА*

Київський національний лінгвістичний університет

У статті розглянуто питання міжкультурної взаємодії у сучасній Бельгії на матеріалі роману Тома Нагелса “Лос”. Особлива увага приділена

функціонуванню суспільства, що представлено у широкій етнічній та культурній диференціації та особливостям проблематизації даного питання у загальноєвропейському контексті.

**Ключові слова:** імміграція, мультикультуралізм, етнічна ідентичність, комунікація.

В статье рассматривается вопрос межкультурного взаимодействия в современной Бельгии на материале романа Тома Нагелса “Лос”. Особое внимание уделено функционированию общества, которое представлено в широкой этнической и культурной дифференциации, а также особенностям проблематизации данного вопроса в общеевропейском контексте.

**Ключевые слова:** иммиграция, мультикультурализм, этническая идентичность, коммуникация.

The article examines the question of intercultural interaction in modern Belgium based on Tom Naegels' novel *Los*. Particular attention is paid to the functioning of society presented in a wide ethnic and cultural differentiation and to problematic character of this question in European context.

**Keywords:** immigration, multiculturalism, ethnical identity, communication.

Том Нагелс – це бельгійський журналіст і письменник, роман якого “Лос” був опублікований у 2005 році і одразу отримав визнання за зображення суспільних проблем сучасної Бельгії та Антверпена зокрема. Він був нагороджений літературною премією Сегерс та потрапив у лонгліст до літературної премії Лібріс у 2006 році. Також у 2008 році “Лос” було екранізовано режисером Йаном Верхейеном.

У конструкції роману “Лос” можна виділити дві теми, що, на перший погляд, здаються мало пов’язаними одна з одною. Перша – це історія дідуся головного героя, що знаходиться в лікарні та намагається довести своє право на евтаназію. Друга – це історія самого головного героя, Тома, який будує стосунки з пакистанською дівчиною Надею. У подальшому ми спробуємо довести паралельність конструювання взаємовідносин Тома та Наді щодо історії шлюбу пана Лоррейна та його дружини. Також ми зосередимо увагу на проблемах міжкультурної взаємодії, що зображені в романі. Складність розкриття теми взаємодії між різними етнічними та релігійними групами розгортається завдяки внутрішньому пошуку протагоніста та наратора твору Тома. Актуальність вивчення цього питання полягає у недостатній дослідженості проблеми імміграції у європейському і, зокрема, бельгійському суспільстві. Варто

зазначити, що проблема міжкультурної та міжетнічної взаємодії гостро постає у сучасному європейському контексті, що пов'язано, між іншим з історичними обставинами. У своєму комплексному дослідженні Т. Гартон Еш, Е.Мортімер та К. Октем зазначають, що *"культурні та релігійні відмінності між існуючим населенням та новими меншинами набагато більші у теперішній період, ніж вони були раніше"* [3, с. 14]. Це пояснюється, серед інших чинників і зміною напрямку іммігрантських потоків та посиленням імміграції серед мусульман. Посилення релігійного диференційного фактору призводить до нового типу конфліктності. Результатом цього, на думку вчених, стає загальне західне уявлення про мусульман та релігію іслам як найменш придатних до асиміляції в іншому суспільстві, що важче сполучаються з західним стилем життя та традиціями. Вищезазначені дослідники привертають увагу до ще одного важливого фактору у конфігурації даної проблеми в європейському контексті: *"Очевидно, що Сполучені Штати Америки та Канада як країни, засновані європейськими переселенцями у Північній Америці, з самого початку були "країнами іммігрантів", суб'єктивно та об'єктивно і тому відносно легше сприймають нових іммігрантів як продовжувачів національної історії, що роблять власний внесок у її формування. Європейські країни, навпаки, налаштовані на розуміння національної ідентичності як повністю сформованої – часто у горнилі війни, етнічній чистоті, вимушеній міграції та геноциді – та власної історії, як того, що відбулося в минулому. Це створює додаткову складність у поглинанні різних культурних традицій з інших частин світу"*[3, с. 16]. Проблематизація даного питання у бельгійському суспільстві пояснюється збільшенням у процентному відношенні ісламістського населення країни за останні роки. За даними дослідження 2008 року 6% населення країни складають мусульмани [8]. Дослідження нових іммігрантів 2012 року позначає зростання переселення представників мароканської та турецької етнічностей, які переважно проживають у великих містах, таких, як Брюссель, де мусульмани складають 22% населення, та Антверпен, який є полем розгортання подій досліджуваного в статті роману [7].

Роман починається з того, що дідусь протагоніста, пан Лоррейн, перебуває у лікарні і приймає рішення померти, не дивлячись на те, що лікарі прогнозують йому ще десять років життя. Попри те, що пан Лоррейн весь час погрожує покінчити життя самогубством, він не робить

цього і перекладає відповідальність на свою доньку та онука, змушуючи домогатися його права на евтаназію. Оскільки в романі жодним чином не згадується батько Тома, можна зробити висновок, що якщо він і був присутній в житті протагоніста, то на етапі розповіді його фігуру заміщує дідусь. Він уособлює собою всю силу та пережитки минулого, є частиною старої Бельгії, яка втілює для Тома все, чого він намагається уникнути. Боб Лоррейн – єдина чоловіча рольова модель для онука, він також є відправною точкою внутрішніх пошуків протагоніста. Певним чином дуалізм та паралельність їхніх історій уособлює два покоління, що по-різному взаємодіють з проблематикою твору. Але вимір роману, пов'язаний з дідусем, стосується не тільки його сучасного стану. Спогади Тома поринають глибше і торкаються стосунків між дідусем та бабусею, які розгортаються у паралельній площині відносно його стосунків з Надєю. З'єднувальним фактором для них стає тематика непорозуміння, що присутня у обох парах.

Том називає шлюб своїх дідуся і бабусі *“типовими стосунками передвоєнного часу – жінка та чоловік, що не мали нічого спільного, випадково були закохані один в одного протягом декількох місяців, швидко одружилися і залишок життя сварилися один з одним”* [5, с. 98]. Вони були щасливими протягом лише одного літа, а потім, одружившись восени, намагалися терпіти один одного все життя. Саме ці два маркери – одне літо (короткий проміжок часу) та відсутність чогось спільного – ключові для розуміння двійникової структури цих відносин щодо стосунків Тома і Наді. Адже вони теж не мають нічого спільного один з одним, крім почуття закоханості, що виникло випадково. І вони також були щасливі дуже короткий час, близько трьох місяців.

Стосунки пана Лоррейна і його дружини швидко стали будуватися на відсутності майже будь-якої взаємодії та діалогу між ними. Бабуся Тома завжди повторювала *“Ти знаєш, що я не розумна, я зовсім не розумію нашого батька”* [5, с. 99], *“Ти знаєш, що я не розумна”* [5, с. 99]. Отже, жінка прийняла на себе роль “дурної”, щоб закритися від власного чоловіка та від діалогу з ним, переводячи все, що пов'язано з ним, у розряд незрозумілого. Приблизно десять років тому пан Лоррейн, що брав активну участь у суспільному житті, ходив на зустрічі з політиками та цікавився абсолютно всім, майже повністю втрачає слух та зір. Це призводить до зміни наративу його дружини. Тепер вона говорить: *“Це така шкода, що він нічого не чує і не бачить. Він такий розумний*

чоловік, що всім цікавиться! Він із задоволенням дивиться футбол, він слідкує за політикою...Тепер все це неможливо! Це серйозно. Дуже!", "Мені пощастило, бо я добре бачу і добре чую. Я зовсім не розумна жінка. Я не маю жодного розуміння нашого тата. Але мої очі і вуха в порядку. В цьому мені пощастило" [5, с. 99]. Вона певним чином мстить йому, весь час говорячи про те, як шкода, що такий інтелігентний чоловік втрапив здатність займатись всім, що його цікавило. Його хвороба стає для неї вивільненням роздратування, яке вона відчувала все життя, відіграючи роль другорядного персонажа. У цих стосунках обрив комунікації відбувається довільно, бабуся сама формує свій нарратив нерозуміння, закриваючи всі можливості для спілкування.

Позицію "нерозумності" можна назвати третім маркером, що поєднує дві історії стосунків, адже подібна проблема виникає між Томом та Надею. Вони знайомляться під час зустрічі в суспільному центрі Антверпена, які влаштовуються для акліматизації іммігрантів та їхнього знайомства з бельгійцями. Ці зустрічі передбачають діалог із застосуванням нідерландської мови та різноманітну спільну діяльність. Розмови між іммігрантами та місцевими мають допомогти їм зрозуміти один одного.

Проводячи паралелі між стосунками пана і пані Лоррейн та Тома і Наді з іншого боку, можна зазначити, що проблема порозуміння у другому випадку присутня на декількох рівнях. "Не те, щоб ми мали мовні проблеми. Ми обидва гарно розмовляємо англійською та її нідерландська стає все кращою. В нас є проблема теми. Про що можна розмовляти з людиною, що до минулого року жила в Пакистані?" [5, с. 56]. Наратор зазначає, що хоча у них немає мовної проблеми, між ними все таки виникають ситуації непорозуміння через те, що вони вкладають різне значення у те саме слово. Але проблема відсутності спільного є більш домінантною. Комунікація втрачається на міжкультурному рівні, оскільки вони не мають спільних значень для знаків, які використовують. Коли Том намагається пояснити щось, що є зрозумілим для бельгійця, він стикається з необхідністю дуже широкої культурної експлікації та уточнень. І будь яка оповідь перетворюється на нескінченні пояснення. "Іноколи я питаю себе, чи не хочу я неусвідомлено надати їй почуття, що вона ніколи не зрозуміє, чим я займаюсь. Чому я не можу просто розказати щось приємне? Щось невеличке? Не завжди якісь заплутані речі... Вона сприймає це лише як ще одну з усіх дивних речей, які тут відбуваються" [5, с. 23].

Важливо зазначити, що у цих стосунках обрив комунікації виникає вимушено через етнічну та культурну різницю, а не є свідомою позицією, як у випадку з бабусею Тома, яка докладала всіх зусиль для підтримання цієї стіни. Том і Надя, навпаки, намагаються подолати труднощі у спілкуванні та розумінні, але їм це не вдається. Їх діалог можна назвати взаємодією Інший/Інший тому, що Том не може визначити межі непорозуміння – чи воно залежить від різниці культур і знань, чи від його внутрішнього почуття “кращості”, в якому він сам себе підозрює та за яке він весь час себе картає. Оскільки його власна ідентичність знаходиться у процесі конструювання, його самість не формується у спілкуванні з Іншим, а лише збільшується кількість сумнівів і питань.

Надя намагається влаштувати їм романтичну вечірку, придбавши свічки, але все що він бачить – це те, що свічки різдвяні. Для неї вони позначають романтичний жест, вона хоче провести приємний вечір з дорогою людиною, але оскільки вона не знає про справжнє значення цих свічок, вона використовує знак неправильно, що призводить до обриву комунікації. Том, розуміючи все, не може позбутися почуття недоцільності, що викликає внутрішній дискомфорт. *“Звідки ця внутрішня посмішка (помічена!) над пластиковим листям гостролисту? Можливо я почувуюся занадто гарним для гостролисту? Чи почувую я себе кращим за неї, тому що знаю, які свічки підходять до різних свят? Можливо я дивлюсь зверхньо на її романтичний жест? І чому тоді? Тому що це не справжнє? Для неї це яке справжнє”* [5, с. 55].

Їхнє перше побачення відбувається у музеї мистецтв, де Том справляє на Надю враження, розповідаючи їй про картини, хоча і зазначає для себе, що все це роль, адже багато чого він вигадує сам, імпровізує. Йому приємно здаватися розумнішим, певним чином домінувати над молодшою за віком гарною дівчиною. Але в тривалій перспективі це призводить до збільшення кількості сварок. Надя закидає йому потім, що він вважає її дурною, тому що вона любить інші фільми. Певним чином, відторгаючи фігуру дідуся в його позиції з приводу іммігрантів, Том стає на його позицію в особистих взаєминах, але Надя не збирається виконувати свою роль. Врешті решт, вони розлучаються після відвідин бабусі Тома, яка називає Надю ім'ям його колишньої дружини. Під час останньої розмови Надя говорить: *“Ти хочеш розумну жінку. – Ти і є розумна жінка. – Це нормально. В мене є інші якості (Вона гарно бачить і гарно*

чує). *Ти хочеш дружину, що купує потрібні свічки*" [5, с. 181]. Таким чином, наратор експліцитно проводить паралель між цими стосунками та шлюбом своїх дідуся та бабусі. Намагаючись подолати в собі тінь дідуся, Том, дещо іншим чином, але повторює його історію. Надя розриває хибне коло неможливості виловитися.

Том ходить на збори у суспільному центрі разом із дідусем. Пан Лоррейн постає перед нами як сувора людина старого порядку. *"Залишимо це без будь-якого сумніву. Без дідуся в Бельгії не було б ніякого соціалізму. Емілі Вандервелде, Пол-Генрі Спраак і Ачиле ван Акер можуть на голих колінах дякувати небу, що вони могли посприяти Бобу Лоррейну.... Так було мені розказано"* [5, с. 29]. Ця цитата підкреслює не тільки характер пана Лоррейна, а ще й викликає недовіру до його слів. Адже останньою фразою наратор знімає з себе відповідальність за правдивість вимовленого, а, отже, ставить під сумнів всю історію дідуся. Ця позиція характерна для наратора, який намагається позбутися тіні пана Лоррейна та заперечити, перш за все для себе, його вплив на власну особистість. Це відсилання до історії соціалізму важливе також для розуміння загального контексту расового питання у сучасній Бельгії, тому що на тлі соціалістичних течій в результаті зростання рівня імміграції та збільшення соціальної напруженості в ХХІ ст. в Європі набирають сил різні націоналістично спрямовані політичні течії. У Бельгії це Фламандський блок, що отримав на диво високу підтримку виборців. Карел Арнаут та Бамбі Кьопенс у своїй статті "Фламандський блок як таємниця: наукові та політичні висновки" досліджують феномен популярності цієї партії, наголошуючи на створенні міфологем "ми" та "інші", де розуміння того, хто мається на увазі під останнім терміном, змінюється відповідно до регіону та часу. Вони визначають Ф. Блок як *"приклад нових рухів ідентифікації"* [6, с. 40]. Новим у цій політичній силі вони вважають те, що до уваги беруться територіальні та інші фактори, що змінюють наповненість розуміння "іншого", проте постійне створення почуття суперечності присутнє завжди. *"Створити суперечності на різних рівнях: між бельгійцями та не-бельгійцями, європейцями та не-європейцями, місцевими та іммігрантами, християнами та мусульманами"* [6, с. 41].

Повертаючись до пана Лоррейна, досить цікавим видається той факт, що протагоніст бере його з собою на зустрічі в соціальному центрі. Том, звісно знає, яким прямолінійним та суворим є його дідусь. Але він все одно водить його на збори, намагаючись таким чином започаткувати



діалог між минулим та майбутнім. Для себе він пояснює це тим, що пан Лоррейн є репрезентативним представником фламандського суспільства. Організатори цих зустрічей зазвичай запрошують молодих і освічених бельгійців, які, на думку Тома, є лише маленьким відсотком того суспільства, з яким зіткнуться іммігранти. Це освічені молоді прогресивні люди протистоять представникам того, що він називає “народною культурою” (ми вживаємо лапки на позначення того, що у даному контексті термін “народна культура” означає лише те, що в нього вкладає наратор). Хоча себе, очевидно, він відносить до першої групи, пан Лоррейн потрапляє скоріше до другої. Протагоніст намагається дистанціювати себе від “народної культури”, проте його бажання привести на зустріч дідуся підкреслює внутрішню неможливість віднести себе лише до однієї групи через розуміння її обмеженості. *“Це народний гумор. Сварки з тещею, голландці жадібні, одружені чоловіки під підбором, листоноші та поліцейські з задоволенням пропускають по чарці і марокканці, що мають по десять дітей...Ефект впізнавання, а не дивування, ось що робить це смішним. Це те, що ми, освічені, забули”* [5, с. 51] В цьому протиставленні можна побачити внутрішній конфлікт Тома, оскільки він не може віднести себе остаточно до жодної з категорій. Звісно, він вже не є, на його думку, представником цієї тілесної та карнавалізованої (в бахтінському розумінні) народної культури, але він тягнеться до неї. Щоб довести карнавальний характер “народної культури”, наведемо епізод відвідання протагоністом концерту антверпенської групи де під час виступу один з музикантів надягає тюрбан на голову, стає навколішки пародіюючи молитву мусульман, потім говорить щось на кшталт “махана кархана банана патата”. Саме ця “банана патата” доводить зал до казу – всі сміються і радіють, лише Том відчуває дискомфорт від того, що відбувається. Хоч він і наголошує весь час, що любить “народну культуру”, проте не може припинити внутрішньо засуджувати її.

Обидва рази, коли пан Лоррейн був присутній на зустрічах в соціальному центрі, він провокує конфліктні ситуації, що визначають непродуктивність цього міжкультурного діалогу у тому вигляді, який був запропонованим центром. Тому що поверхова, занадто виважена і взірцево толерантна розмова не призводить до розуміння, а є скоріше імітацією взаємодії, коли учасники намагаються лише зробити приємне один одному, не маючи на меті порозумітися або вивчити щось нове про іншу культуру. В той же час, відвертий діалог перетворюється

на закидання один одному стереотипів, які, звісно, мають під собою певну основу, проте є занадто емотивно насиченими, щоб бути сприйнятими адекватно. Це стає свідченням нералізованості політики мультикультуралізму в Європі і в Бельгії зокрема. *"В Європі, в меншому ступені ніж в Сполучених Штатах, термін мультикультуралізм теж широко вживався, але без жодного чіткого або постійного визначення. Взимку 2010-2011 років, канцлер Германії, президент Франції та прем'єр-міністр Великобританії взялися оголосити, у швидкій послідовності, що мультикультуралізм провалився або помер. Те, до чого вони насправді спрямовували увагу, була невдача інтеграції у частинах їхніх суспільств, де розвинулися культурно віддалені "паралельні суспільства", що склалися з людей, які мали відносно слабкий контакт з ширшою громадою навколо них, інколи не говорили її мовою, іноді культивували інші цінності і, навіть, підкорялись іншим законам"* [3, с. 23]. Роман "Лос" зображує саме це паралельне існування віддалених один від одного етнічних суспільств і груп, котрі майже не спілкуються одне з одним, що призводить до посилення соціальної напруженості та проблематизації міжкультурної взаємодії.

Таке становище апелює до проблеми расизму, що є ключовою для протагоніста. Він весь час намагається визначити для себе, що має під собою цей термін та як можна подолати прірву між різними культурами. Саме тому він починає ходити на зустрічі з іммігрантами. Зі шкільних часів він пам'ятає, як вони з друзями ходили на демонстрації проти Фламандського Блоку. *"Так йшли ми, сотні учнів антверпенської середньої школи, всі білі і всі проти расизму, скандуючи "Фламандський Блок, відвали!" та "Ні поширенню фашизму!" Весело. Неподалік йшли марокканські підлітки нашого віку. Це був перший раз, коли я побачив їх так близько"* [5, с. 78]. Марокканські підлітки вражають Тома тим, що вони надзвичайно відрізняються у своїх поведінці – ходять завжди великою гуртом, вони агресивні, серед них не видно жодної дівчини. Це перше зіткнення з іншим досить шокує для нього, тому що, з одного боку, він захищає їхні права, а, з іншого, бачить в них втілення всього, проти чого він налаштований. Це уособлення культури мачизму, яка роками викорінювалася в суспільстві та проти якої він навіть публікує газету в школі. А також це нестримна енергія агресії, що так вражає наратора.

У дорослому віці він намагається подолати цю прірву через близьке знайомство з представниками іншої культури, але стикається з ізоляваністю, яка невимовно присутня в суспільстві. Це культурне і етнічне відсторонення один від одного характерне саме для європейської моделі імміграції, що, перш за все пов'язане з почуттям потреби “виживати” в іншій країні. А для цього потрібно зберігати свою ідентичність, культуру, мову, історію – це, звісно ж, іде у супереч з рухом асиміляції. У своєму дослідженні особливостей проблем імміграції в Європі, В.Л. Іноземцев зазначає: *“починаючи з середини 80-х років, європейська суспільна думка схиляється до скорочення потоку іммігрантів, що пов'язується з проблемами асиміляції. В Європі вони живуть ще більш відокремленими групами, ніж в США: нові іммігранти направляються в ті регіони, де чисельність їх співвітчизників і так велика. Це породжує націоналістичні та шовіністичні настрої серед місцевих жителів. Найбільш гострою проблемою стає поширення ісламу”* [1, с.70]. Саме небажання асимілюватися у новому суспільстві породжує велику кількість випадків непорозуміння між різними етносами, тому що почуття страху за втрату своєї ідентичності відчувають не лише іммігранти, що опиняються в абсолютно незнайомому середовищі. Те саме почуття виникає і у бельгійців, адже на їхніх очах змінюється традиція і історія їхньої країни. Саме це почуття страху і говорить вустами чоловіка, що наголошує: *“Вони зруйнують наші пам'ятники, все що ми збудували”* [5, с. 136].

В школі наратора не було марокканських підлітків, не було їх і в університеті, він не знає нікого, хто був би близько знайомих з ними. Він також не зустрічає їх в місцях, куди він ходить з друзями. Марокканці живуть закритою групою. Для Тома є два виходи – журналістська робота та вечори в соціальному центрі. Говорячи про свою роботу, він згадує про демонстрацію на підтримку Палестини, що відбулась в Антверпені та перетворилась на черговий акт агресії та трощення машин і магазинів. *“Я був єдиним білим серед сотень марокканців, що шаленіли через конфлікт у країні, яка знаходиться за тисячі кілометрів, між людьми, яких вони особисто не знали, мовою яких не говорили...”* [5, с. 87]. Він бачить підлітків, що втрачають здоровий глузд, палять прапори та розбивають вітрини. А ще він бачить старійшин діаспори, які під час цього всього хаосу моляться на колінах за спасіння Палестини, замість того, щоб заспокоїти власну молодь. Марокканці не виходять на марші,

щоб вимагати кращу роботу або більшу зарплатню. Вони не борються за свої права, але руйнують все на своєму шляху заради країни, про яку вони тільки чують. *“Я пройшовся додому через Уферандестрат, де демонстранти, щоб помститися за своїх палестинських братів, розстроцили вітрини магазинів і, спровоковані поліцією, витягли звідти найдорожчий одяг”* [5, с. 92].

Можливо, саме через потребу пізнати іншу культуру, щоб прийняти її, він і заводить роман з пакистанською жінкою. І ще – щоб подолати спадок дідуся та розірвати зв’язок з тим, що він називає “народною культурою”. *“З того часу ми були переконані, що кохання перемагає культуру. Символ мультикультурального, толерантного, відкритого суспільства. Приклад для світу”* [5, с. 114]. Стосунки з Надею для нього – це порятунок від цієї тіні, що нависає над ним, доказ, що він не расист. І це приклад не тільки для нього, а для всіх інших. Ідеальна історія кохання, яке долає всі перешкоди.

Засуджуючи “народну культуру”, він все одно тяжіє до неї. В той самий час, хоч як Том намагається створити міжкультурний діалог, він все одно не відчуває себе близьким до іммігрантів. Таким чином, протагоніст опиняється між двома площинами – він засуджує все погане і расистське у бельгійців, намагається відірватися від цього, бути не таким, як вони, бути іншим. Але, в той же час він не може повністю встановити діалог з переселенцями, бо для них він також інший.

Важливим для розуміння складності і багатозначності расової проблеми у романі є момент, коли він показує Наді фільм, пов’язаний з Голокостом і виявляється, що вона не знає, що це таке. Це вражає Тома, він дістає книжки про Голокост и починає розповідати їй, як це важливо знати: *“Адже це символ расизму, запевнюю я. Можливо тому, що так я можу провести місток до її власного життя. Кожен, хто хоч колись став жертвою расизму, має знати, через що пройшли євреї...”* [5, с. 96]. Проте Надю це абсолютно не вражає і не зворушує, вона лише сміється над Томом, говорячи – *“так ось, що тебе цікавить”* [5, с. 97]. У цьому моменті розкривається інший спектр питання про расизм – виявляється, що ця проблема є набагато більш актуальною для представника білої раси Тома, а не для Наді. Вона не вважає себе жертвою расизму, не бачить жодних його проявів. Вона навіть не вважає, що її колір шкіри може стати для неї перешкодою, бо він не є для неї проявом іншості. При цьому, вона може собі дозволити висловлювання, які протагоніст

називає расистськими: *“Як тільки Діді пішла, Надя розпочала тираду проти африканців, які роками тут живуть, але не знають жодного слова нідерландською, не знайомі з жодним бельгійцем, не шукають роботу проте все одно хочуть стати бельгійцями. Невиправні ледацюги, що цілими днями один з одним базікають – але щось зробити зі своїм життям? Звісно, ні!”* [5, с. 59]

Найбільш напруженим у композиції роману стає момент, коли відбуваються чергові заворушення в Антверпені. Бельгієць спалив дім марокканця, де знаходився він та його двадцятирічний син. Син загинув у полум'ї. Через це тисячі марокканців виходять на вулиці, ламають машини, вчиняють мародерські акти, б'ють вітрини магазинів. Картини цих подій по телевізору викликають глибоке обурення і когнітивний дисонанс у протагоніста. *“Я сиджу перед телевізором, тремтячи він ярості. Я думаю найгірші речі. Дуже расистські речі. Але чи є це расизмом? Або ж просто інстинктивна відповідь на насильство, глибока ненависть, яка спалахує, коли я бачу, як люди, що втратили над собою контроль та несамовито стрибують з машини на машину – я не можу стриматися, я думаю брудні макаки, селяни з Марокко, огидні, примітивні, відсталі випорожнювачі бананів. Ось що я думаю, та хіба це расизм? Це емоції секунди, які шукають найгірших слів, що тільки можна вигадати. Або ж расизм це завжди емоція моменту? Я йду на кухню, щоб поплакати”* [5, с. 133].

Саме у цей момент відбувається найбільший розрив у розумінні іншої культури. Ці заворушення тривають три доби, вщухаючи вдень і набираючи силу вночі. Надя помітила, що Том плакав, і спитала його про це: *“Чому ти такий сумний? Ти ж знаєш, що араби покидьки? – Як ти можеш так казати? Ти ж сама чорна. – Араби білі. – Араби не білі! Європейці білі! – Араби такі ж білі, як європейці! – Це неправда! Араби чорні! – Ніхто не любить арабів. Навіть ми”* [5, с. 135]. Тут можна побачити, що категорія кольору стає оцінювальною для Наді. Вона погано ставиться до арабів, а оскільки вважає їх білими, то виходить, що все біле для неї також становить категорію неприємного і огидного. Проте вона не заперечує своєї “чорноти”, вона просто переносить арабів у ту ж категорію, що й європейців, не приймаючи їх до свого культурного та етнічного шару суспільства. Таким чином вона витісняє їх з кола прийнятної для неї етнічної приналежності у сферу незрозумілого, “білого”.

Розмірковуючи над ситуацією, що склалася, коли емоції вщухають, наратор залишає для себе декілька висновків. Перший стосується арабів – *“що це за люди, якщо їхнє горе так швидко перетворюється на лють?”* [5, с. 134]. Чому вони одразу сприймають смерть юнака як вбивство з расової ненависті? Чому вони всі виходять трошити місто, хоч і не знали цього юнака особисто? Цей прояв колективної агресії можна пояснити почуттям страху, яке викликане вбивством. *“...безпосереднім спонуканням до етнічного насильства є емоції, як, наприклад, страх перед загрозою зникнення групи. Кроуфорд Янг фокусує увагу на важливій ролі стереотипів (міфів) і символів у “підтриманні ідентичності і продовження групової мобілізації”. Таким чином, парадигма виникнення етнічної конфліктності, яку пропонують Янг та Горовіц, виглядає наступним чином: страх перед знищенням групи (або знищенням її ідентичності) призводить до виникнення почуття ворожості, а потім і до групового насильства. За Янгом, атмосфера ворожості та погроз збільшує групову солідарність та спонукає людей розглядати події у етнічних категоріях”* [2, с. 152]. Отже, з цієї позиції можна пояснити суспільний механізм, що керує марокканцями у цьому випадку. Проте, таке насильство є загрозою для етнічної групи фламандців, які також відчують страх та ворожість, що призводить до нескінченного циклу. Хоча вони і не відповідають насильством, проте глибоко приховане расове неприйняття виходить на поверхню.

Наратор раптом опиняється у стані, коли він на певний момент погоджується з всім тим, що ненавидів все життя, від чого втівав і що в собі долав. Він робить невтішний висновок: *“немає фламандця без рефлексу расиста. Я не виняток!”* [5, с. 134]. Певним чином, усвідомлення цього висновку послаблює його внутрішній антагонізм до самого себе. *“Сила моїх емоцій мене лякає. Я не расист. Я б краще помер, ніж був расистом. Але, все ж таки, бачачи ці кадри...Сліпа лють. Ні на кого не злюсь. Злий на все та всіх. На чоловіків. На мачо культуру. На народи з півдня. На підлітків з надлишковим рівнем тестостерону. На мусульман. На арабів, найтяжчий народ нашого часу”* [5, с. 134].

В наступні дні він проводить інтерв'ю у кав'ярні, де збираються лише націоналісти, що підтримують Фламандський блок, ті самі представники “народної культури”. Том приходить сюди, щоб отримати те, що він очікує – порцію расистських висловлювань від брудних людей, які весь час нападитку. Ось як він їх описує: *“кафе Рома було заборонено*

для всіх, хто не голосував за Фламандський Блок. Всі чоловіки мали вуса, жінки носили спортивні штани, діти були товстими і пили пиво з чотирирічного віку” [5, с. 117]. Він сідає за стіл до чотирьох чоловіків, підбирає слова антверпенського діалекту, намагаючись стати своїм серед чужих. Але під час розмови, виявляється, що всі ці звичайнісінькі робітники є набагато ближчими до розуміння іншої культури. Вони говорять, що навчалися в школах, де були майже одні марокканці і самі теж трохи говорять їхньою мовою. Вони живуть з ними у сусідніх будинках і поважають за те, що вони завжди допомагають одне одному. Том почувається розчарованим, тому що це не те, на що він очікував. Але потім до бесіди приєднується інша особа – гарно вдягнений чоловік, освічений і інтелігентний. І саме він говорить те, що мав почути протагоніст – про потребу вигнати всіх іммігрантів, про заснування більш радикальної політичної сили націоналістичного характеру, називає марокканців макаками. Це лякає Тома більш за все, і він йде з кафе. Ось яким виявляється обличчя расизму – в дорогому костюмі, з гарно поставленою вимовою.

Отже питання расизму, на яке на початку роману протагоніст міг відповісти для себе, виявляється більш складним. Певним чином він залишається поміж двох суспільних площин, не маючи змоги ідентифікувати себе повністю з будь-якою з них. На завершення роману пан Лоррейн, нарешті, дочекався на своє право померти. Фігура Боба Лоррейна більше не тяжіє над оповідачем. Оскільки ми зазначили паралельне/двійницьке конструювання історій Боба та Тома, то смерть першого є визначальною крапкою – можна назвати це символічним завершенням старого світу та всього, що з ним пов’язане. А, отже, і старого погляду на проблему іммігрантів, традиційного роздратування і ненависті. Проте це не приносить полегшення, адже шлях, яким йшов Том, підводить його і не дає жодних відповідей. Врешті решт, йому доводиться визнати, що він є частиною свого народу, в якому поєднується і гарне і погане. Таким чином, оповідач опиняється у позиції невизначеності, тому що йому доведеться шукати якісь абсолютно нові шляхи долання міжкультурної та міжетнічної прірви.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Иноземцев, В.Л. Иммиграция: новая проблема нового столетия (Историко-социологический очерк) / В.Л. Иноземцев // Социологические исследования. – 2003. – №4. – С. 64–72.

2. Наумкин В.В. Диалог между культурами как средство преодоления страха / В. Наумкин // Россия и мусульманский мир. – 2013. – № 2 (248). – С. 150–159.
3. Freedom in Diversity. Ten lessons for Public from Britain, Canada, France, Germany and the United States // Timothy Garton Ash, Edward Mortimer and Kerem Oktem – The Medical Informatics Unit, NDCLS, University of Oxford, 2015. – 84 p.
4. Hellemans F. Van kleine tot grote geschiedenis: 30 jaar autobiografisch schrijven in Vlaanderen // Hellemans F. – Deus ex Machina № 113, 2005. – P. 3–6.
5. Tom Naegels. Los – Meulenhoff | Manteau, 2005. – 183 p.
6. Het Vlaams Blok als mysterie / Wetenschappelijke en politieke uitwegen // Karel Arnaut & Bambi Ceuppens. – In: Sampol, № 11, 2004. – P. 38–45.
7. Maggie de Block. Bericht uit het Gewisse [Електронний ресурс] / Maggie de Block. – Режим доступу: <http://www.npdata.be/BuG/155-Vreemde-afkomst/Vreemde-afkomst.htm>
8. Jan Hertogen. In België wonen 628.751 moslims [Електронний ресурс] / Jan Hertogen – Режим доступу: <http://www.indymedia.be/index.html%3Fq=node%252F29363.html>

## **ЗОБРАЖЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНОГО СТАНУ ЛЮДИНИ В АПОКАЛІПТИЧНИХ РОМАНАХ ДЖ. УІНДЕМА ТА ДЖ. КРІСТОФЕРА**

*Марія КУЛЕШІР*

Київський національний лінгвістичний університет

У статті аналізується зображення психологічного стану людини в екстремальних умовах у творах англійських письменників Дж. Уіндема й Дж. Крістофера. Авторка розглядає описування масової паніки, страхів, фобій, невротичності, що домінують у психіці людей у цей період. У дослідженні також звернуто увагу, як письменники зобразили людство в умовах домінування інстинкту виживання.

**Ключові слова:** апокаліптичний роман, глобальна катастрофа, апокаліпсис, психологічний стан.

В статье анализируется изображение психологического состояния человека в экстремальных условиях в произведениях английских писателей Дж. Уиндема



и Дж. Кристофера. Автор рассматривает описание массовой паники, страхов, фобий и невротичности, что доминируют в психике людей в этот период. В исследовании также обращено внимание, как писатели изобразили человечество в условиях доминирования инстинкта выживания.

**Ключевые слова:** апокалиптический роман, глобальная катастрофа, апокалипсис, психологическое состояние.

The article analyzes the depiction of human psychological state under extreme conditions in the novels by the English writers J. Wyndham and J. Christopher. The author considers the description of mass panic, fears, phobias, and neuroticity that dominate the psychics of people in that period. The study also points out how the writers portrayed the humanity under the domination of survival instinct.

**Key words:** apocalyptic novel, global catastrophe, the Apocalypse, psychological state.

До творчих завдань письменників, зокрема, належить визначення морального і психічного рівня їхніх сучасників та співвітчизників, їхньої життєздатності та життєстійкості, а також описання можливих сценаріїв їхньої поведінки за несприятливих для життя умов. Одним із таких прийомів для вивчення свідомості та поведінки людини є створення для неї фантастичних обставин, які порушують її встановлене місце в суспільстві, природному середовищі й змушують художнього героя самостійно оцінювати оточення, скласти нову програму дій. Дж. Уіндем і Дж. Крістофер занурюють своїх персонажів у світ різних випробувань: на психічну та моральну стійкість, на пристосовуваність, вміння орієнтуватися в незвичайній ситуації тощо.

Їхні художні світи дуже життєподібні. У цьому відношенні до них можна застосувати характеристику, яку давала українська літературознавець Н. Овчаренко творчості К. Воннегута. Письменники створюють ефект, *“при якому читач весь час пов’язує події, що відбуваються з героями, зі своїм власним існуванням, він якби сам органічно входить у фабулу оповідання і разом із персонажами вирішує поставлені автором моральні дилеми”* [7, с. 127]. І в цьому обидва автори досягають значного успіху.

Сторінки творів неначе нагадують світ спокути, яка проявляється не лише у фізичних формах, а й психологічних і психічних. У лоні спокути, як пише Дж. Кемпбел, – світ людського життя стає проблемою. Людські перспективи сплющуються, закривається погляд у світоглядну глибину. Соціум сповзає у помилки й катастрофи [3, с. 290]. Люди переживають важкі муки та горе й тужать за нормальним світом.

Неодмінним атрибутом усіх романів обох письменників є зображення масової паніки. У романі Дж. Уіндема “Кракен пробуджується”, в сюжеті, де описується затоплення низинних районів Британії, паніка охопила понад дві третини населення. У таких умовах владні структури стають бездіяльними.

Автори показують, що люди, які впали в паніку, є часто дезорієнтованими. Вони не можуть прийняти правильне рішення чи зробити розумну дію. Такою є Джозелла з роману Дж. Уіндема “День тріффідів”. Потрапивши фактично в рабство в перший день після осліплення більшості людей, вона не може одразу перелаштувати свій світогляд і поведінку відповідно до нових обставин. Після того, як Уільям Мейсен звільнив її, вона каже, що зараз бачить півдюжини способів, як можна було перехитрити чоловіка, що поневолив її. Але вона не могла їх застосувати, тому що їй перешкоджала мораль.

Можна стверджувати, що страх і паніка – важлива складова життя багатьох персонажів. Страх вичавлює з людини раціональну активність, він є фактором її змін. Він стає дедалі більше всепроникаючим ефіром зі здатністю накопичуватися в індивіді, його думках і поведінці. Різке посилення страху, паніки, фобій зумовлене тим, що відбулося зі світом. Американський вчений К. Райт відзначав, що коли речі починають мінятися зовні, в людей відбуваються паралельні зміни всередині [8, с. 47]. Характер цих внутрішніх змін є дуже глибокий, і він буде постійно перевіряти людську здатність жити в нових умовах.

У творах задані умови багато в чому визначають поведінку кожного. У “Дні тріффідів” безвихідна ситуація зумовлена тим, що офіційна влада зникла: ті, хто керував раніше, осліпли. Люди кинуті напризволяще, і в їхньому середовищі з’являються неформальні лідери. Як правило, це ті особи, які завдяки тим чи іншим обставинам зберегли зір. На роль цих персонажів автор відвів людей різного ґатунку – від профспілкового лідера Коукера, який справді намагався допомогти осліпленим, до Торренса, єдиним аргументом якого було насилля.

У романі показано, як в умовах загибелі цивілізації багато людей, які вижили, однак стали інвалідами чи втратили сенс життя, покінчують життя самогубством. Один із випадків суїциду, здійснений доктором Сомсом, який втратив зір, зображений письменником наступним чином: *“Він повернувся і зробив крок до вікна, розвішив руки. Обережно обмацавши підвіконня і край рами, потім відступив назад. Раніше,*

*ніж я зрозумів, що він збирається робити, він з розмаху, всім тілом вдарився об скло і викинувся назовні...*” [9, с. 210]. Так само зробив і молодий чоловік Джіммі, попередньо взявши на руки свою кохану, і зі словами *“Це було занадто прекрасно і не могло продовжуватися довго. Я люблю тебе, рідна моя, Я дуже, дуже люблю тебе”* кинувся з нею на своїх руках вниз. Такі дії другорядних персонажів роману зумовлені не лише тим, що цим людям було важко вижити в нових умовах. Зрештою людина часто живе надією. Проблема була радше в тому, що за нових умов почало набирати сили відчуття чужості і несумісності з новими умовами. Різко посилилася тривожність і депресія, ворожість і підозрілість до нового світу, відбувся повний відхід від контактів із людьми.

Головний герой твору – Білл Мейсен, – який був свідком згаданих вище суїцидів, сказав собі подумки, що він має відростити собі товсту шкіру: *“Якщо не битися за своє життя, не дивлячись ні на що, вижити буде неможливо... Уціліють лише ті, хто зуміє підкорити почуття розуму...”* [9, с. 269]. Відтак письменник доносить до читача думку, що навіть у смертоносних для людини обставинах вона не повинна здаватися. Деякі сюжети із цього твору нагадують оповідання Дж. Лондона *“Любов до життя”*, де головний персонаж бореться за життя, своєю волею мобілізуючи мізерні залишки власної енергії.

Автор звертає увагу читачів на те, що чимало людей з утратою зору, а відтак і надії на виживання, готові до дій, які б вони ніколи не вчинили раніше. Чарівна вісімнадцятилітня дівчина, боячись, що Білл Мейсен кине їхню групу незрячих, каже йому: *“Вони... вони кажуть, що ви, можливо, самотні. Я подумала, що якби... – Її голос задріжав, кісточки пальців побіліли дедалі сильніше. – Якби у вас хто-небудь був... я хочу сказати, я хочу сказати, якби у вас був хто-небудь тут... ви б, може бути, не пішли від нас. Можливо, ви залишилися б з нами<...>. Ви ж будете добрі до мене, правда? Розумієте, я ніколи ще...”* [9, с. 329]. Біда й горе однієї людини в цих творах часто виступають символом всевітньої катастрофи.

У романах обох письменників показано, що в постапокаліптичному світі фобії стають супутником багатьох людей. Білл Мейсен зауважує, що поки світло, він може тримати себе в руках, проте в темряві він бачить примар. Він відчуває, як занурюється в первісний стан: пройде небагато часу, і він буде проводити години темряви в страху, як проводили

їх його далекі предки, з вічною недовірою вночі, поглядаючи за поріг своїх печер [9, с. 338]. Можливі інколи і галюцинації. Гілка дерева, що хитається перед будинком, видається рукою, яка махає з вікна; опудало видається людиною, мукання корови перетворюється в людські голоси [9, с. 376]. Для оцінки страхів цих персонажів правомірними є слова, висловлені в одній із радянських літературознавчих праць щодо роману У. Голдінга “Володар мух”: *“Звір” у притчі зовнішнього вигляду не має. Це – матеріалізація страху, який хлопчики відчували від своєї загубленості і беззахисності не лише перед стихіями, а й один перед одним. Це і проекція зовні, що вже прокинулося в частини дітей атавістичного зла, звірячих інстинктів*” [1, с. 141]. Дж. Уіндем, як гарний психолог, показує, що страхи, зумовлені реальними обставинами, можуть активізувати появу інших, чисто ілюзорних.

Читаючи апокаліптичні романи Дж. Уіндема та Дж. Крістофера, ми спостерігаємо у багатьох персонажів невротичність. Як правило, це не головні герої. Якщо взяти до уваги твердження К.-Г. Юнга, що односторонність й обмеженість горизонту – загальновідома ознака неврозу [13, с. 279], то повна зацикленість на біологічному виживанні є однією з ознак невротичності, а не лише різних негативних психологічних відчуттів чи переживань, частково згаданих нами раніше. Хоча письменники прямо не заявляють про підтримку цих поглядів Юнга, проте з текстів їх творів можна зробити висновок, що багато в чому вони дотримуються схожих поглядів із відомим швейцарським психологом.

*Автори також яскраво показують, як апокаліптична дійсність* формує психологічні комплекси. Введений у психологію К. Г. Юнгом, цей термін означає такий психічний фактор, що за енергетикою перевершує свідомі наміри [14, с. 373]; в результаті наявності цього фактора відбуваються збої в свідомості. Дж. Уіндем і Дж. Крістофер показують, як психологічні комплекси занурюють персонажів у стан примусу та нав’язливого мислення, зумовлюють їх специфічну поведінку. Ці комплекси можна пригнітити силою волі лише на короткий період, однак при перших же можливостях вони знову починають діяти з колишньою силою.

Низка головних персонажів у світі, який раптово став для них жахливим, також відчувають самотність. Такою є Джозелла, яка заявляє Мейсену, що вона відчуває себе самотньою, відрізаною від усіх,

покинутою. Це притому, що вона на загальному фоні є надзвичайно щасливою, позаяк вона одна із тих небагатих людей, які зберегли зір. Сам Білл Мейсен, хоча не переживає подібне, розуміє, що самотність може стати однією з найбільших бід: *“Повна самотність була найстрашнішим станом, який я міг собі уявити. Один був нічим. Співдружність означала мету, а мета допомагала тримати на прив’язі похмурі жахи”* [9, с. 279]. Тому він відчував вдячність до випадку, що звів його з Джозеллою, а відтак позбавив самотності. В іншому сюжеті герой відчуває жак, який викликає самотність у колективної за своєю природою людини.

Обидва, Дж. Уіндем і Дж. Крістофер, неодноразово звертали увагу на те, що навіть “щасливці долі”, ті, яким вдалося уникнути всіх жаків глобальної катастрофи, не уникають сильного психологічного дискомфорту. У романі “Довга зима” Дж. Крістофер описує переживання Ендрю Лідона. Втративши країну, роботу, все, що його пов’язувало із звичним життям, опинившись в Нігерії практично без фінансів, на нічному пляжі, він переживає стан страшніший за почуття втрати. Він почуває себе нагим, його пронизує біль і тремтіння, всюди відчуває порожнечу. Переживання головного героя неначе уособлюють переживання всіх учасників апокаліпсису.

Персонажі творів обох письменників нерідко страждають від споглядання мук та бід інших людей: *“Я боюся... страшенно боюся. Ви їх чуєте... всіх цих нещасних? Я не витримаю цього...”* [9, с. 280] – звучить у романі Дж. Уіндема. Він таким чином доносить до читачів думку, що навіть в умовах глобальних бід, коли гине весь світ і небезпека загрожує самим головним героям, багато з них думають не лише про себе, своє виживання, а й відчувають біль, бачачи горе інших.

Чимало героїв, потрапивши в апокаліптичний світ, намагаються на певний час абстрагуватися від нього, не приймаючи його як дійсність, щоб таким чином захистити свою психіку. Таким є Білл Мейсен. Дивлячись на апокаліптичне місто з висоти багатоповерхівки, він відкидає серцем те, що говорить йому розум. Він є під владою відчуття, що все те, що він бачить, занадто грандіозне, неприродне, щоб могло відбутися в дійсності. При цьому він знає, що багато подібних явищ уже траплялися в історії, зокрема, стерті з лица землі війнами міста минулого. На деякий час, знаючи, що глобальні зміни відбулися, деякі головні персонажі намагаються не вірити цьому: *“Не можу цьому*

*повірити, – каже Джозелла. – Намагаюся з усіх сил, але не можу повірити по-справжньому. Так не може бути назавжди... назавжди... назавжди. Це щось наче сон”* [9, с. 295]. У досліджуваних творах психіка низки персонажів не бажає повністю визнати катастрофу, адже це означає усвідомити кінець того світу, що оточував їх.

Звертаються автори й до моделювання інших психологічних проявів на сильний стрес. Серед можливих реакцій на апокаліпсис є і певне інтелектуальне пригальмування, зображене Дж. Крістофером на прикладі молодого чоловіка Ле-Перре, мешканця острова Сарк. У нього деякий час була відсутня елементарна логіка. На фоні глобальної катастрофи він постійно журиться, що в цьому сезоні не буде туристів, яких він міг би покатати на своєму екіпажі. Зображаючи значну кількість різних психологічних реакцій, письменники хочуть підкреслити унікальність і неповторність кожної людини.

З-поміж інших реакцій на глобальну катастрофу, описаних англійськими романістами, є безумство. Е. Фромм відзначає, що для безумця єдина реальність та, яка існує всередині у нього, наповнена його страхами та бажаннями. Безумець сприймає явища зовнішнього світу як символи свого внутрішнього [10, с. 138]. Найглибше цю форму психозу показано у творі Дж. Крістофера “Біля краю безодні”. Серед персонажів-безумців є шістдесятирічний чоловік, що бачить причину катастрофи в покаранні Господньому, він невпинно кається в своїх гріхах, не бажаючи звертати увагу на щось інше. Безумною є і шістдесятирічна матінка Латрон. Проте найяскравіше образ безумця втілений в капітані Скіопосі. Він став капітаном корабля, що прямував у Перську затоку, перед самою катастрофою, уже не сподіваючись на це. Катастрофа вдарила по всіх його планах, а, насамперед, він втратив довго плекану мрію – бути капітаном. Екіпаж судна, що опинилося на суші, коли море відступило, майже не постраждав від катастрофи. І коли всі його члени вирішили залишити корабель, Скіопос залишився. Він живе в уявному хворобливому світі. Але всі ці безумці – нешкідливі люди. Їхня можлива агресія носить словесний характер. Вони створюють свій власний світ, позаяк їхня психіка не може прийняти наявних реалій.

Водночас обидва письменники показують, як головні герої знаходять сили, щоб подолати домінування негативних почуттів. Як це роблять їхні персонажі? Уільям Джемс, американський філософ і психолог, відзначав, що є лише два шляхи, щоб звільнитися від горя, пригніченості, відчаю й інших похмурих настроїв. Перший – коли протилежний настрої

запанує над нашою душею. Другий полягає в тому, що людина, знемігши, відмовляється від внутрішньої боротьби, припиняє її, відмовляється від зусиль і дозволяє переживанням йти самим по собі. І тоді егоїстичні переживання стражденної душі можуть зникнути й на поверхню душі може вийти надія [2, с. 175]. Головні герої досліджуваних творів переважно проходять другим шляхом до пробудження нових духовних і душевних сил.

Пробуджені до життя в нових умовах, які відрізняються корінним чином від звичайних, головні персонажі творів зазнають вагомих психічних трансформацій. Дж. Кемпбел зазначає: *“Об’єктивний світ залишається тим, чим він і був, але, завдяки зміні наголосу в самому суб’єкті, споглядається неначе змінений. Де раніше конфліктували життя і смерть, там тепер проявилася невмируща істота...”* [3, с. 29]. Така людина більше придатна до виживання в постапокаліптичних умовах, вона спокійніше ставиться до мінливого часу.

У своїх творах письменники нерідко дають психологічні пояснення окремим діям тих чи інших персонажів. Особливо це гарно прописано в романі Дж. Крістофера “Біля краю безодні”. Один із персонажів твору, лікар Лоренс, посилаючись на статтю про психологічну дію на людей землетрусу, опубліковану незадовго в журналі “Ланцет”, каже, що у трьох чвертей людей, що вижили фіксувалися різні розумові порушення, в кожного десятого були серйозніші симптоми, але реальні психічні відхилення проявилися лише в тих, хто був схильний до цього раніше. Проте картина після глобальної катастрофи зовсім інша. Лоренс називає це синдромом мурашника, назва відображає поведінку мурах, коли мурашник руйнується поштовхом ноги. Якщо пошкодження не перевищують певного рівня, то все відбувається так, як описано в статті: спочатку неспокій і сум’яття, а потім встановлюється порядок, оскільки ті, хто вижив, долають шок і беруться до справи. Але коли рівень руйнування вищий, то картина зовсім інша. Ті, хто вижив, не можуть прийти до тями, їх поведінка стає беззмістовною, позбавленою порядку і зрештою наступає колапс. Власне Лоренс хоче сказати, що люди, що залишилися живі (зрештою більшість), зазнають впливу масового психозу, і вплинути на них неможливо. Деяко інша ситуація, вважає він, можлива в невеликих, ізольованих спільнотах, зокрема на невеликих островах. Такі вставки-пояснення в текст свідчать, що автори були знайомі з окремими дослідженнями психологів щодо поведінки людей у сильних стресових умовах.

Слід також відзначити, що психологізм творів проявляється і в зображенні відмінних психологічних реакцій різних людей на ті самі глобальні біди. У досліджуваних романах негативні переживання спостерігаються неоднаково в різних людей.

Очевидно це пов'язано зі здатністю перепрограмувати свою психіку, пристосуватися до нових вимог. Американський філософ і соціолог Е. Тофлер справедливо зазначає: *“Коли ми не здатні програмувати більшу частину нашого життя, ми страждаємо... Зміни і новизна піднімають психічну ціну прийняття рішень. Наприклад, коли ми переїжджаємо на нове місце проживання, ми змушені рвати старі зв'язки і встановлювати нові. Це не може відбутися без відмови від сотень запрограмованих раніше рішень і витрацювання повного набору нових...”* [8, с. 384]. У зазначених творах у літературній формі яскраво відображено ці моменти.

Порушують письменники й таку психологічну проблему, як очікування допомоги ззовні, часто віддаленої. Цікаво, що в романі “День тріфлідів” різні персонажі сподіваються на допомогу американців. Американці, на думку деяких з них, не допустили б такого у своїй країні. Очевидно, що письменник у своєму романі відобразив проамериканські погляди багатьох британців, які посилюлися після другої світової війни.

У низці апокаліптичних романів відображена й релігія як стабілізуючий фактор людської психіки. Релігія в постапокаліптичному світі починає займати вагомe місце в житті багатьох людей. Для багатьох людей слова з книги Аврелія Августина “Сповідь”: *“Почуй, Господи, молитву мою, нехай не ослабне душа під началом Твоїм, нехай не ослабну я...”* [5, с. 31] стають головними. Роль релігії в суспільстві чи не найкраще зобразив Дж. Уіндем у “Хризалідах”. Звертаються письменники і до ролі релігійної віри в житті окремих індивідів. Одним із таких є рудобородий самотник у романі Дж. Крістофера “Біля краю безодні”, якого зустріли Метью Коттер і хлопчик Білл на своєму шляху. Віра в Бога допомагає вистояти цій людині у новому світі страхів, вона дає їй підтримку вирішувати насущні справи і сили зберігати моральність у світі, де більшість її втратили. Пояснюючи процес пробудження релігійної віри, У. Джемс писав, що навернення, відродження, отримання благодаті й віри, досягнення внутрішнього спокою є виразами, що означають процес, яким роздвоєна душа, яка усвідомлює себе недостойною і нещасною, приходять до внутрішнього єднання, усвідомлення своєї



праведності й відчуття щастя. Вона знаходить тверду опору у своїй вірі в реальність того, що їй відкрили її релігійні переживання [2, с. 157]. Приблизно такий внутрішній шлях подолав самітник. Втративши в результаті катастрофи “все”, що стосувалося колишнього життя, рудобородий самітник сенс життя знайшов у Бозі. Зображенням подібних сюжетів Дж. Уіндем і Дж. Крістофер продовжують втілювати традиційну духовність присутню в літературі.

У досліджуваних романах у психологічному ракурсі увага присвячена й відповідності людських вмінь і знань щодо новоствореної ситуації. Катастрофа актуалізує необхідність бути обізнаним в різних речах. Люди вже не можуть говорити, що вони не розбираються в багатьох справах, які є необхідними для їх виживання. Коукер, дискутуючи з дівчиною, членом громади, керованої Флоренс Дюрран, каже їй: *“Якщо всі ми якомога швидше не навчимося розумітися в безлічі речей, що раніше нас не цікавили, то ні ми, ні наші підопічні довго не протягнуть”* [9, с. 356]. Відповідальність тепер уже не можна перекласти на іншого; вузька спеціалізація кожного індивіда стає зайвою. А щоб досягнути цього, насамперед необхідно змінити світогляд, звички, зазнати вагомих психологічних змін.

У творах обох письменників також акцентовано увагу на тому, що хоча глобальна катастрофа стимулює в більшості людей інстинкт виживання, проте останній домінує не над усіма. Так, один із персонажів “Довгої зими” Дж. Крістофера, Девід Картвел, заявляє своєму другові, що йому хочеться вижити, але на власних умовах. Тому він не скористався можливістю емігрувати в Нігерію, де він був би ніким, і залишився в покритій снігами й льодом Британії, де очолює групу людей, яка чинить опір колонізаторським планам нігерійців. Тобто герої здобувають перемогу над інстинктом виживання, вони свідомо визначають свою долю.

Персонажі апокаліптичних романів Дж. Уіндема та Дж. Крістофера не є подібними до героїв романтичних саг, що наближає ці романи до антиутопії, роману-перестороги. Вони не є наділені надзвичайними можливостями, фантастичною могутністю, що дозволяє їм долати інертність масових процесів. Вони нездатні поодиноці врятувати світ чи виконати якусь важливу місію з важливим результатом. Ці персонажі не є суттєвим фактором долі суспільства та навколишнього світу. У їхньому житті відсутній романтичний комплекс, до якого К. Фрумкін відносить вирішення матеріальних благ, вступ у товариство вибраних,

перетворення у воїна, набуття могутності, участь у масштабних подіях [11, с. 134–140]. Їхній героїзм полягає в реальних можливостях: залишатися в різних ситуаціях людьми, зберігати моральність, не падати духом, знайти сили і можливості вижити і допомогти іншим. Цей героїзм можна назвати психологічним.

К.-Г. Юнг справедливо зазначав: *“Гігантські катастрофи, що загрожують нам сьогодні, – не стихійні явища фізичного чи біологічного плану, а прояви психічного начала, до якого я відношу війни і революції, що представляють собою психічні епідемії. У будь-яку хвилину кілька мільйонів людських істот може охопити нове безумство, і ми отримаємо ще одну світову війну чи спустошуючу революцію. Сучасна людина не залежить від милості диких звірів, її наносять жорстокі удари стихійні сили її власної душі”* [12, с. 389]. Персонажі Дж. Уіндема й Дж. Крістофера здобувають перемогу над своїми інстинктами, страхами і не стають жертвами руйнівних архетипів колективного несвідомого, які часто активізуються в стресових умовах.

Інколи письменники показують, що глобальна катастрофа допомагає окремим людям позбутися соціальних психологічних пуг, стати самими собою. Така миттєва внутрішня переоцінка відбулася в Біллі Мейсені із “Дня тріффідів”. Спочатку він зіштовхується з фактом, що його життя вже не має цілі. Усі його плани, надії, прагнення, спосіб життя були зметені з умовами, що їх формували. Позаяк його рідні (батьки) померли ще раніше, то йому не було кого оплакувати і він не відчував себе покинутим. Те, що ще вчора створювало в його житті порожнечу, тепер перетворилося на удачу, оскільки від нього у світі, в якому відбулася катастрофа, ніхто не залежав. І він раптово відчуває полегшення. Хоча на той момент він був п’яним, однак воно виникло не лише під впливом бренді, оскільки залишилося назавжди. Білл Мейсен думає, що воно виникло з відчуття того, що його очікує щось нове і незвичайне. Усі колишні проблеми, суспільні й особисті, були вирішені сильним потрясінням. Хоча він знає, що його очікують нові проблеми, і судячи з ситуації, в якій опинився світ, їх буде чимало, проте вони будуть саме нові: *“Я став сам собі господарем і не був більше гвинтиком в чужій машині. Так, можливо, світ буде повний жахів і небезпек, яким мені прийдеться протистояти, але я буду діяти на свій розсуд, я не буду більше іграшкою сил й інтересів, яких я не розумів і не бажав розуміти”* [9, с. 247]. Таким чином автор у своєму творі звернув увагу на те, що

в психологічному плані горе, сильний стрес можуть виконувати не лише негативні функції, а дати начало новим позитивним психологічним якостям.

Таке розуміння автором проблеми цілком узгоджується з даними сучасної психології. Американський психолог А. Маслоу в своїй роботі “У напрямі до психології буття” зауважує: *“Чи можемо ми говорити про ріст і вдосконалення без болю й смутку, без журби й внутрішньої плутанини? Радше за все вони певною мірою необхідні й неминучі...”* [6, с. 21]. Вчений вказує, що інколи негативні переживання можуть мати позитивний вплив і бути бажаними з точки зору досягнення позитивних результатів.

Значно частіше, як вважають Дж. Уіндем і Дж. Крістофер, нові жорсткі умови дозволяють проявитися негативним психологічним якостям або нейтральним, з точки зору моралі. Так, Джон Кастенс відкриває в собі здібності лідера, він стає холоднокровнішим і жорсткішим. Він відчуває значне задоволення від влади. Тут ми спостерігаємо пробудження героя як володаря. Дж. Крістофер пише, що рабська відданість людей, що йому присягнули і загалом дух якогось феодального домінування були не лише не огидні йому, а й приємні. Відчуття влади дозволило йому жалість до слабших. І він дозволяє пристати до своєї групи людям, з яких раніше не бачив користі.

Проте описуючи негативні моменти пробудження Джона Кастенса як героя-лідера, автор не розвиває цю тему, не доводить її до кінцевого негативного завершення. Радше можна сказати, що певна негативізація образу Кастенса сприймається як вимушена. Іншими словами, це можна висловити виразом, що не завжди можна залишатися добрим, інколи людина вимушена робити зло для того, щоб було більше добра. Очевидно також, що автор міг перетворити головного героя (загалом позитивного), а для цього цілком були підстави, в такого собі Джемшиду, персонажа зороастрійсько-персидської легенди:

*Дивилися всі на трон і чули, й бачили*

*Лише Джемшида, тільки він був Цар... [3, с. 327].*

Проте, на щастя, цього не сталося, що дало змогу авторові залишити свій твір більш “людяним”.

Відчуття лідерства приємне й іншим персонажам Дж. Крістофера. Один з героїв “Довгої зими” Девід Картвел каже своєму колишньому другові Ендрю, що в його руках вперше в житті опинилася влада,

справжня влада, і він не хоче розлучитися з нею. Як бачимо, психологічна трансформація, якої зазнали крістоферівські персонажі, відрізняється від тієї, що відбулася з уіндемівським Біллом Мейсеном.

Хоча сам Дж. Крістофер не підтримує точки зору, що в жорстких умовах лідер обов'язково мусить бути жорстким. У романі "Біля краю безодні" лідером невеликої групи людей, що складалася переважно з чоловіків, була молода жінка Ейпріл. Вона мала сильну волю, а не агресивну натуру. Персонаж цього роману, лікар Лоренс каже: *"Відверто не знаю, як би ми без неї обійшлися. У неї величезна сила волі"* [4, с. 561]. Автор не вказує прямо, чому з різними людьми відбуваються відмінні психологічні метаморфози. Проте із тексту так і напрошується думка, що проблема, очевидно, лежить насамперед у найбільш загальнолюдській якості – здатності любити й співчувати. Не випадково Христос поставив цю людську здатність вище всього. І тут, як ніколи, правий Е. Фромм, стверджуючи що любов є мистецтвом й воно потребує знань і зусиль. А для більшості людей проблема любові полягає в тому, щоб бути любимим, а не в тому, щоб самому любити, чи бути здатним любити [10, с. 16]. Сам Дж. Крістофер не нав'язує читачам своїх думок, він залишає їм право трактувати так чи інакше цей факт.

Як неодноразово зазначалося раніше, попри всі зображення складного життя героїв, повного небезпек, обидва письменники вкладають в їхні уста надію. У психологічному плані вони залишаються доволі сильними. Попри розуміння, що цивілізація знищена, головні персонажі вірять, що в майбутньому все покращиться. Білл Мейсен каже: *"Це не обов'язково кінець. Ми все ще вміємо пристосовуватися, і у нас велетенські переваги порівняно з нашими предками. І доки залишаються в світі здорові тілом і духом, у нас завжди є шанс... і дуже непоганий"* [9, с. 296]. Автори думками і діями головних героїв хочуть показати, що попри жакливі умови варто надіятися, боротися до останнього, мобілізуючи всі резерви власної психіки. Повернення до свого внутрішнього "я", співпраця з іншими людьми, взаємодопомога, співчуття можуть допомогти вижити за страхітливих умов і дати надію на те, що в майбутньому, крок за кроком, людство зможе відродити цивілізацію.

Підсумовуючи сказане вище, зазначимо, що апокаліптичним романам Дж. Уіндема й Дж. Крістофера притаманна значна психологічна глибина. Обидва письменники виявилися не лише чудовими майстрами слова, а й відмінними психологами, людьми, здатними бачити, крім зовнішнього

психологічного портрету, людини ще й її внутрішні глибинні психічні пласти. Відтак переживання персонажів доволі наближені до реальних.

Автори показали у своїх творах різні психологічні реакції людей на глобальні катастрофи, що стали причиною смерті більшості людей і загрожують тим, хто вижив. Серед таких можливих психологічних реакцій масова паніка та страх, безумство й суїциди, горе й переживання самотності тощо. Зображено, як однакові негативні фактори по-різному впливають на різних людей: одних ламаючи, а інших загартовуючи, роблячи сильнішими, більш придатними до виживання в несприятливих для життя умовах.

Попри присутність багатьох жахливих сцен, обидва митці показують і універсальні загальнолюдські цінності, опираючись на які, людина може вистояти в цьому нелегкому житті. Значна увага приділена також і зображенню розуміння персонажами своїх власних реакцій на ті чи інші події та явища.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Английская литература 1945–1980 / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького; Авт. кол. : А. П. Саруханян, Г. А. Анджапаридзе, Г. В. Аникин и др. – М.: Наука, 1987. – 514 с.
2. Джемс В. Многообразие религиозного опыта. Репр. изд. / Пер. с англ. – СПб.: Андреев и сыновья, 1992. – 423 с.
3. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / Пер. з англ. О. Мокровольського. – К.: Альтернативи, 1999. – 392 с.
4. Кристофер Дж. Смерть травы. Долгая зима. У края бездны. / Пер с англ. – М.: АСТ, 2002. – 637 с. (Классика мировой фантастики).
5. Лабиринты души / Августин Аврелий. Исповедь; Блез Паскаль. Письма к провинциалу. – Симферополь: Реноме, 1998. – 416 с.
6. Маслоу А. По направлению к психологии бытия / Пер с англ. Е. Рачковой. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2002. – 272 с. (Серия “Психологическая коллекция”).
7. Овчаренко Н. Ф. Современный антимилитаристский роман США. – К.: Наукова думка, 1981. – 182 с.
8. Тоффлер Э. Шок будущего / Пер с англ. – М.: АСТ, 2004. – 557 с. (Philosophy)
9. Уиндем Дж. Паутина / Пер с англ. – К.: Альтерпрес, 1993. – 752 с. (Зал славы зарубежной фантастики)

10. Фромм Э. Искусство любить: Исследование природы любви / Пер с англ. Л. А. Чернышевой. – М.: Педагогика. 1990. – 160 с.
11. Фрумкин К. Г. Философия и психология фантастики. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 240 с.
12. Юнг К. Г. Психология нацизма // Юнг К.Г. Душа и миф. Шесть архетипов / Пер. А. А. Спектор. – Мн.: Харвест, 2004. – С. 359–398.
13. Юнг К. Г. Тэвистокские лекции. Аналитическая психология: теория и практика // Юнг К. Г. Очерки по аналитической психологии. – Мн.: Харвест, 2003. – С. 275–477.
14. Юнг К. Г. Обзор теории комплексов // Юнг К. Г. Психика: Структура и динамика / Пер. А. А. Спектор. – М.: АСТ; Минск: Харвест, 2005. – С. 368–385.

## **ТРАВМАТИЧНИЙ ДИСКУРС АНТИУТОПІЇ (на матеріалі роману ДЖ.ОРВЕЛЛА “1984”)**

*Ірина КУНИЦЬКА*

Київський національний лінгвістичний університет

У поданій статті розглядається травматичний дискурс антиутопії. На матеріалі твору Дж. Орвелла “1984” аналізується модель тоталітарного суспільства, тотальна деперсоналізація та деформація свободи особистості. Доводиться теза, що психологізм роману Орвелла – це психологізм модерністського роману, коли історія героя приховує реально пережиті авторські почуття і думки.

**Ключові слова:** модернізм, антиутопія, роман-попередження, тоталітаризм, авторське самовираження.

В данной статье рассматривается травматический дискурс антиутопии. На материале произведения Дж. Оруэлла “1984” анализируется модель тоталитарного общества, тотальная деперсонализация и деформация свободы личности. Доказывается тезис, что психологизм романа Оруэлла – это психологизм модернистского романа, когда история героя скрывает реально пережитые авторские чувства и мысли.

**Ключевые слова:** модернизм, антиутопия, роман-предупреждение, тоталитаризм, авторское самовыражение.

This article considers the traumatic discourse of dystopia. Based on the text 1984 by George Orwell the totalitarian model of society, depersonalization and total

distortion of individual freedom are analyzed. The paper argues that the psychologism of Orwell's novel is the psychologism of modernist kind, with the story of the hero concealing feelings and thoughts actually experienced by the author.

**Key words:** modernism, dystopia, novel-warning, totalitarianism, author's self-expression.

У ХХ столітті виникає і бурхливо розвивається жанр антиутопії, вивченню якої присвячено багато літературознавчих праць. Серед відомих дослідників антиутопії – Е. Баталов, Г. Баран, О. Зверев, Ю. Кагарлицький, Д. Кейтеб, А. Мортон, О. Ніколенко, В. Недошивін, В. Паррингтон, Г. Рягузова, Г. Сиваченко, Ч. Уолш, В. Чалікова, Т. Чернишова, К. Шахова, В. Шестаков та ін. У науковій літературі вивчаються причини виникнення антиутопії, досліджується генеза, особливості конфлікту, прогностичні аспекти філософсько-сатиричної моделі майбутнього, а також окремі риси поетики.

У першій половині ХХ ст. антиутопії стали реакцією на тоталітарні режими, що активно формуються в цей період. В основному це були твори, що реагували на події в Радянському Союзі. Російські письменники Є. Замятін, А. Платонов, М. Зоценко, українські – В. Винниченко, М. Хвильовий, Т. Осьмачка та багато інших розкривали механізми дії суспільно-політичної системи, що розвивалася в СРСР. У цей же період виникають романи, в яких автори передають свої побоювання із приводу фашизму: К. Чапек, О. Гакслі, В. Набоков. Незважаючи на різні соціально-політичні формації, що ставали об'єктом критики, антиутопії виявляють низку спільних рис.

Негатив антиутопії пов'язаний із відображенням процесу нівелювання суспільством особистості: "я" людини знищується, стирається під тиском законів нібито ідеального суспільного устрою. Відтворюючи картину майбутнього, автори антиутопій застерігають від можливого розвитку подібних соціально-політичних систем. Саме через цю ідейну спрямованість твори-антиутопії почали називати застерезеннями.

Численні спроби людства втілити утопію в реальність закінчувалися крахом: людська природа чинить спротив прагненням розуму укласти її в раціональне русло. ХХ століття, разом з розвитком техніки й науки, разом з виходом на арену історії великих мас населення створило підґрунтя для великого соціального експерименту. У Радянському Союзі свідомо взялися втілювати у життя утопійні проекти.

“Ми” Є. Замятіна, “Чудовий новий світ” О. Гакслі, “Котлован” А. Платонова, “Війна з саламандрами” К. Чапека, “Володар мух” В. Голдінга, “451о за Фаренгейтом” Р. Бредбері, “Запрошення до страги” В. Набокова, “Москва 2042” В. Войновича – це далеко не повний перелік романів ХХ століття, які з подачі різних дослідників отримали визначення антиутопія. Важливо проаналізувати основні проблеми роману Джорджа Орвелла “1984”, який вважається одним з найвідоміших творів у жанрі антиутопії, своєрідним застереженням про загрозу тоталітаризму. Назва твору, його термінологія і навіть ім’я автора згодом стали називними і вживаються для позначення суспільного устрою, що нагадає описаний у “1984” тоталітарний режим.

Роман Джорджа Орвелла “1984” – це роман, що здобув світову славу, завдяки йому антиутопія як жанр набула певної канонічності. Не дивлячись на специфіку жанру, роману була присвячена велика кількість серйозних наукових досліджень, які розглядали його з різних – філософських, соціологічних, політологічних – позицій. Писали про роман такі відомі автори, як Еріх Фромм, Арлен Блюм, Фредерік Бегбедер. Продовжують досліджувати творчість письменника і сьогодні, також досить активне українське орвелознавство (О. Боднар, Л. Лісюткіна, З. Савченко, В. Чалікова та інші). Роман “1984” у середині ХХ століття став важливим етапом вибору західною інтелектуальною елітою напрямків розвитку цивілізації.

В. Чалікова зауважує, що роман “1984” дуже високо оцінили визначні представники західної культури. Орвелл отримав захоплені листи від Олдоса Хакслі, Бертрана Рассела, Джона Дос Пассоса. Еріх Фромм, підбиваючи підсумки дискусії по роману “1984”, трактує його не як роман-передбачення, а як роман-попередження. Автор розуміє, що небезпека ховається не лише у комунізмі, але й у сучасному стані глобалізованого світу, відносно незалежно від будь-якої ідеології. Орвелл хоче попередити і пробудити нас.

Критики Орвелла вважають, що його численні передбачення збулися. Зокрема, він абсолютно точно передбачив долю своєї книги в умовах тоталітарного режиму. Ф. Бегбедер в одному із своїх есе зазначає: “Орвелл створив нову естетику; прийдешне в його творі – це величезний ГУЛАГ, з якого герою Уінстону Сміту ніколи не вдасться втекти. Система перемагає в той момент, коли їй вдається заставити людей полюбити свою тюрму” [1, с. 246]. Ю. Жаданов стверджує, що головне навантаження



художнього втілення ідей автора несе в собі система образів. Герої Орвелла сприймаються немов живі, не дивлячись на фантастичний світ, у якому вони живуть, читач їм співчуває, шкодує і ненавидить [6, с. 28]. З. Савченко, аналізуючи вплив світоглядних пріоритетів Орвелла на вирішення основних проблем роману, підкреслює, що державний апарат у творі націлений в першу чергу на програмування людського мислення – підлеглі мають бути уніфікованою масою без минулого, без майбутнього, масою напівголодною, приниженою, яка кожному дрібничку сприймає як подарунок. За таких умов тотальне правління має реальний шанс тривати якомога довше. У підсумку твір Орвелла при порівнянні з іншими антиутопіями ХХ ст. вражає найбільше – у створеному ним світі ніхто не захотів би жити ні за яких умов [13, с. 6]. Л. Радзиховський вважає, що Орвелл і є головним героєм роману Уїнстоном Смітом, англійцем, що дивом потрапив до сталінської імперії. Він єдиний зрячий між сліпими [12, с. 71]. На основі наведених суджень критиків можемо продовжити думку про авторський зміст у творі. Це роман яскраво автороцентричний, незважаючи на домінування суспільно-політичних проблем у змісті. Але фантазмагорія цього твору має витоки не стільки у реаліях ХХ століття (вони надто змінені прогнозом на майбутнє), скільки у несвідомому самого автора. Це твір-попередження людини, яка мало не на рівні фізіології відчуває небезпеку, яка йде від світу і піддає нелюдському випробуванню кожному особистість, особливо вразливу і творчу. Він сублімував і втілював у яскраву форму страхи, які сформувало у свідомості людства жахливе ХХ століття.

Твір написаний від першої особи, що наклало певні рамки на спосіб викладу Орвеллом його ідей. Взаємодія людини і системи влади передана у вигляді особистого досвіду головного героя. Структура і функції держави та міжнародне становище відомі Уїнстону лише поверхово, не дивлячись на те, що по сюжету він є членом керуючої партії та співробітником “Міністерства правди”, яке відповідає за засоби масової інформації. Але маніпулювання інформацією в Океанії належить до повноважень державної політики і ніхто, крім керуючої верхівки, не може нічого знати напевно про ситуацію у світі. Тут Орвелл використав прийом “книги в книзі”. До головного героя потрапляє “книга” невідомої організації опору, у якій викривається політика режиму “ангсоцу”. На сторінках цієї книги Орвелл висловлює глобальні ідеї про державну владу Океанії, які герой роману не зміг би усвідомити самотійно.

Таким чином сюжетні обмеження (необхідність дотримуватись логіки у лінії персонажа) компенсуються простим способом, який дозволяє авторові бути максимально присутнім в оповіді.

Події розгортаються у хронологічному порядку. В основі сюжету лежить зіткнення особистості і держави, заснованої на ненависті. У країні Океанії, якою керує Старший Брат, переслідується думка, правда, кохання, усі нормальні людські прояви особистості, знищена культура і сама людина, яка висловлюється на жакливій "новомові".

Один з головних героїв – О'Брайен, який катує та розстрілює людей у підвалах Міністерства кохання, відверто формулює основну мотивацію, яка керує тоталітарною ідеєю, і зазвичай прикрашається більш менш вміло накладеним гримом, щоб видати її за триумф розуму, справедливості та демократії: *"Мета репресії – репресії. Мета катування – катування. Мета влади – влада"*. Отже, оскільки Старший Брат є персонажем абстрактним, ми його в романі не зустрічаємо (лише опис на плакатах та згадки героїв), він є чимось недосяжним, ілюзорним, таємничим – Орвелл втілює образ тоталітарної влади за допомогою О'Брайена. Він виконує функцію ката, який є носієм державної ідеології та уособлює тиранію.

Жорстокий експеримент ставиться письменником над самим собою. Він бере надзвичайно близького до себе героя, схожого на нього у певних деталях, аж до деякої незграбності у поводженні з сигаретою: "Він витягнув цигарку із зім'ятої пачки марки "Вікторі Сігарете" та необережно взяв її прямо, через що тютюн впав на підлогу. З наступною цигаркою йому більше пощастило". *"He took a cigarette from a crumpled packet marked VICTORY CIGARETTES and incautiously held it upright, whereupon the tobacco fell out on to the floor. With the next he was more successful."* [270]; і навіть страхом перед щурами (російська дослідниця Орвелла Вікторія Чалікова зауважує, що письменник ненавидів щурів): "Щури! – прошепотів Вінстон. – У цій кімнаті!" <...> "Любий! Ти зовсім зблід. Що сталося? Тебе від них нудить?" "Немає у світі нічого жакливішого, ніж щур!" *"Rats!" murmured Winston. "In this room!"* <...> *"Dearest! You've gone quite pale. What's the matter? Do they make you feel sick?" "Of all horrors in the world – a rat!"* [18]. Вінстон Сміт, так само як і сам Орвелл, – людина завзята, наділена вольовим прагненням робити роботу ручну, фізичну. Автор поміщає свого героя, який володіє від природи великим почуттям власної гідності, бажанням свободи та незалежності,

відмінною пам'яттю, яка не може нічого перекреслити, у світ, де свободи немає та історія скасована, тому що кожен день вона переписується наново і кожна людина від пробудження до засинання знаходиться під контролем всевидючого ока. Однак герой наважився думати, наважився ставити собі питання і відповідати на них не так, як того вимагає офіційна ідеологія, наважився піддатися щирому почуттю. Його кохана, Джулія насмілилася бути не “товаришем”, а просто жінкою, яка хоче зняти комбінезон, вдягнути сукню, туфлі на високих підборах, користуватися косметикою (“Напевно, вона забігла у якусь пролетарську крамничку і купила повний набір косметики. Губи – яскраво-червоні від помади, щоки нарум'янені, ніс напудрений; і навіть очі підвела: вони стали яскравішими. Зробила вона це не дуже вміло, але й вимоги у Вінстона були досить скромними. Він ніколи не бачив і не уявляв собі партійну жінку з косметикою на обличчі. Джулія погарнішала надзвичайно”). *“She must have slipped into some shop in the proletarian quarters and bought herself a complete set of make-up materials. Her lips were deeply reddened, her cheeks rouged, her nose powdered; there was even a touch of something under the eyes to make them brighter. It was not very skilfully done, but Winston's standards in such matters were not high. He had never before seen or imagined a woman of the Party with cosmetics on her face. The improvement in her appearance was startling.”* [18]), але це також злочин, як і почуття, які пов'язують героїв.

“Що з ними буде?” – думає письменник, а з ним і читач. Чи здатні вони зберегти у цих умовах людську гідність, пам'ять, свою духовність, здатність кохати? Здається, відповідь відома: людська особистість понад усе, її духовний світ – найвища цінність, сильні й незалежні люди здатні витримати все. Проте Орвелл у своєму романі показав, що це не завжди так, що вільна особистість – дуже умовне поняття. Якщо людину сильно мучити, бити, знущатися над нею довго, вона перетвориться на безумну істоту, яка благає лише про одне – про припинення фізичного болю. І для того, щоб біль зник, людина, здатна на все, – не лише оббрехати та послати на вірну смерть і муки інших невинних людей, але й зрадити найдорожчих. Держава не пробачає інакомислення та непокори, тому Джулія і Вінстон опинилися у підвалах Міністерства кохання (*The Ministry of Love*), де їх жорстко катували та психологічно нищили. Закохані не витримали тиску, зрадили одне одного. Жорстокість системи, в якій існує світ, полягає у тому, що до людини ставляться по-справжньому

нелюдські вимоги. Через головного героя автор намагається дати відповідь на запитання: чи може людська сутність бути зміненою настільки, що людина забуде своє прагнення свободи, гідності, чесності, кохання – іншими словами, чи може людина забути про те, що вона людина? Орвелл доводить, що в умовах тоталітарного режиму – так. Навіть найсильніших людей можна зламати та “перепрограмувати”.

У романі Орвелла часто використовуються внутрішні монологи. В умовах “ангсоцу”, коли кожне зайве слово може привести до страшної смерті, Вінстон змушений бути мовчазним та відчуженим. Не поділяючи існуючої державної ідеології, він має можливість лише в думках бути вільним, та лише з собою бути чесним. За допомогою монологів Орвелл краще розкриває глибинний внутрішній світ головного героя, допомагає нам зазирнути у його думки та душевні переживання, інформує про обставини, які не можна показати. Часто в цих монологіях звучить щирий голос і глибоке страждання самого автора. Вінстон – “прозорий” персонаж, за яким вчувається пережите автором.

Для того, щоб краще передати атмосферу тоталітарного суспільства, політичний режим держави, психологічний стан людей, автор використовує багато описів, які вдало поєднуються з діями героїв. Орвелл дуже детально описує процес катування, страждання людей, самі приміщення, де відбуваються тортури. Він занурює нас в атмосферу жаху та відчаю, щоб ми краще зрозуміли вчинки персонажів. У цілому ж в романі “1984”, як у будь-якому модерністському романі, описовість значно переважає над подієвістю, оскільки головна мета твору – детальне ознайомлення з життям і побутом ймовірного світу. Важливіше не те, що відбувається, а те, як виглядає цей жахливий світ.

Роман Джорджа Орвелла “1984” за багатьма формальними ознаками належить модернізму. У ньому спостерігається певна різностильність, характерна для творів пізнього модернізму. На першому плані – досвід експресіонізму. Це роман-попередження, роман-крик про небезпеку тоталітаризму, обезлюднення та знищення особистості. У своєму творі автор виражає сильні переживання щодо суспільних, глобальних проблем. Роман, написаний після Другої світової війни, є свого роду сатирою на суспільний лад соціалістичних країн, з окремими алюзіями на західний світ. Жанр антиутопії допомагає автору змалювати систему, яка прийшла на зміну капіталізму, та за якої суспільство повністю відкидає свободу

та автономію особистості. Більшість рис тоталітарного суспільства Орвелла походить з алюзій на Радянський Союз у період диктатури Сталіна та гітлерівської Німеччини.

Гротескна образність і фантазмагорична символіка роману “1984” дали Орвеллу можливість зробити жах диктатури очевидним, показати цинічне приниження особистості, яка знищується духовно і фізично. Автор досягає цього ефекту нагнітанням атмосфери, описами того, як людські душі калічать пропаганда та брехня, яка видається за правду. Тиждень ненависті, паради на гігантських стадіонах, марші вдень і вночі з прапорами, факелами, гаслами, плакатами, портретами вождів у руках, постійна демонстрація вірності та відданості владі – все це перетворює людей на знеосіблений наговп для уславлення Старшого Брата: “Режим економії був у дії – готувались до тижня ненависті. Вінстону потрібно було подолати сім маршів; йому йшов сороковий рік, над щиколоткою у нього була варикозна язва: він піднімався повільно та декілька разів зупинявся щоб перепочити. На кожній площадці зі стіни дивилося те саме обличчя. Портрет був виконаний так, що, куди б ти не став, очі тебе не відпускали. СТАРШИЙ БРАТ СТЕЖИТЬ ЗА ТОБОЮ – промовляв напис”. *“It was part of the economy drive in preparation for Hate Week. The flat was seven flights up, and Winston, who was thirty-nine and had a varicose ulcer above his right ankle, went slowly, resting several times on the way. On each landing, opposite the lift-shaft, the poster with the enormous face gazed from the wall. It was one of those pictures which are so contrived that the eyes follow you about when you move. BIG BROTHER IS WATCHING YOU, the caption beneath it ran”* [18].

Для того, щоб підсилити вплив на свідомість читача, щоб передати повною мірою, через що героям доводиться проходити, а, можливо, і для того, щоб читач краще зрозумів фінал роману, автор дуже часто вживає слово “біль”. Він так детально та натуралістично зображує сцени жорстокості і страждання, що це стає морально надзвичайно важким для процесу сприйняття: “Неймовірно, неймовірно, щоб один удар міг завдати такого болю. Жовте світло зникло і він побачив, що двоє дивляться на нього зверху. Охоронець сміявся над його корчами. Одне питання у всякому випадку прояснилося. Ні за що, ні за що у світі ти не захочеш, щоб біль посилювався. Від болю хочеш лише одного: щоб він закінчився. Немає нічого гіршого в житті, ніж фізичний біль. Перед обличчям болю немає героїв, немає героїв, знову й знову повторював

він про себе і корчився на підлозі, тримаючись за відбитий лівий лікоть”. *“Inconceivable, inconceivable that one blow could cause such pain! The light cleared and he could see the other two looking down at him. The guard was laughing at his contortions. One question at any rate was answered. Never, for any reason on earth, could you wish for an increase of pain. Of pain you could wish only one thing: that it should stop. Nothing in the world was so bad as physical pain. In the face of pain there are no heroes, no heroes, he thought over and over as he writhed on the floor, clutching uselessly at his disabled left arm”* [18].

Роман побудований на контрастах та протиставленнях. Наприклад, “біло-чорний” колір “новомови”: “Ключове слово тут – біло-чорний. Як і багато слів новомови, воно містить два протилежних значення. При застосуванні його до опонента воно означає звичку безсоромно стверджувати, що чорне – це біле, всупереч очевидним фактам”. *“The keyword here is blackwhite. Like so many Newspeak words, this word has two mutually contradictory meanings. Applied to an opponent, it means the habit of impudently claiming that black is white, in contradiction of the plain facts”* [18]. У змальованому суспільстві справами війни завідує Міністерство миру (*“Ministry of Peace”*), охороною правопорядку – Міністерство кохання (*“Ministry of Love”*), фальсифікацією історії та пропагандою – Міністерство правди (*“Ministry of Truth”*), четвертим було Міністерство достатку (*“Ministry of Plenty”*), яке керувало розподіленням мізерних ресурсів, що залишалися після задоволення військових потреб. Це вже не просто протиставлення, а оксиморон, покликаний показати гротесковість та абсурдність зображеного світу.

Орвелл намагається спрогнозувати ймовірні тенденції розвитку сучасного суспільства, його прогноз дуже песимістичний. “Спазм закінчився. Він повернув білого коня на місце, але ніяк не міг зосередитися на задачі. Думки знову пішли у сторону. Майже несвідомо він вивів пальцем на запиленій кришці стола:  $2+2=5$ . “Вони не можуть у тебе залізти”, – сказала Джулія. Але вони змогли залізти. “Те, що робиться з вами тут, робиться навічно”, – сказав О’Брайен. Правильне слово. Є таке – твої власні вчинки, – від чого ти ніколи не одужаєш. У твоїх грудях щось вбито – витравлено, випалено”. *“The spasm passed. He put the white knight back in its place, but for the moment he could not settle down to serious study of the chess problem. His thoughts wandered again. Almost unconsciously he traced with his finger in the dust on the table:  $2 + 2 = 5$*

*'They can't get inside you,' she had said. But they could get inside you. 'What happens to you here is forever,' O'Brien had said. That was a true word. There were things, your own acts, from which you could never recover. Something was killed in your breast: burnt out, cauterized out'* [18]. Цей уривок яскраво засвідчує смерть особистості, а точніше її вбивство. Автор наочно показує, що як би людина не опиралася, влада завжди знайде спосіб, як нею маніпулювати та змусити її повірити в те, що владі вигідно.

Важливим джерелом інформації щодо технологій маніпулювання свідомістю служить також додаток до роману, в якому описується “новомова”. “Новомова” (*Newspeak*) – це перероблена англійська мова, за допомогою якої правителі Океанії хотіли виключити саму можливість висловлювання чи усвідомлення нелояльних режиму ідей. У додатку описується структура та цілі створення цієї гіпотетичної мови. Місткими метафорами насичений цей уривок “Про новомову”: “Новомова – офіційна мова Океанії, була розроблена для того, щоб обслуговувати ідеологію ангсоцу, або англійського соціалізму. <...> Новомова повинна не лише забезпечувати знаковими засобами світогляд та розумову діяльність прихильників ангсоцу, але й зробити неможливими будь-які інші форми думки”. *“Newspeak was the official language of Oceania and had been devised to meet the ideological needs of Ingsoc, or English Socialism. <...> The purpose of Newspeak was not only to provide a medium of expression for the world-view and mental habits proper to the devotees of Ingsoc, but to make all other modes of thought impossible”* [18]. Сайм, який працює над складанням нового словника, пояснює головному герою: “Невже ти не розумієш, що головна мета Новомови – звужити горизонти думки? У кінці кінців ми зробимо мислезлочин просто неможливим, тому що для нього не залишиться слів. Кожне необхідне поняття буде виражатися одним єдиним словом, значення слова буде суворо обмежене, а другорядні значення ліквідовані та забуті”. *“Don't you see that the whole aim of Newspeak is to narrow the range of thought? In the end we shall make thoughtcrime literally impossible, because there will be no words in which to express it. Every concept that can ever be needed, will be expressed by exactly one word, with its meaning rigidly defined and all its subsidiary meanings rubbed out and forgotten”* [18].

Н. Глуходід зазначає, що Дж. Орвелл використав радянську ідеологічну та політичну базу лексики як основу для побудови авторської лексики на позначення реалій життя та назв організацій і установ. Така побудова

забезпечує потрібний стилістичний ефект, бо у тогочасній свідомості західних демократичних народів така спрощена і лаконічна лексика викликала асоціації з тоталітарним режимом правління і, звідси, потрібний стилістичний ефект був досягнутий.

Джем Беркс у своєму есе говорить про те, що роман Орвелла несе в собі переконливі застереження щодо сили мови. Роман показує нам, як мова може пристосувати людське почуття реальності до навіюваних владою способів думання, як вона може бути використана для приховування правди і маніпулювання історією. Мова – один із ключових інструментів політичного домінування, важливий та підступний засіб тоталітарного контролю над реальністю. У той час, коли мова в звичному понятті може розширювати горизонти та поглиблювати розуміння світу, роман Орвелла демонструє, що мова, у випадку застосування політичним режимом, може з легкістю стати протидією людській свідомості.

Погоджуючись з цими твердженнями дослідників, додамо, що стиль роману Орвелла є такою ж мірою авторським, як і в будь-якому романі модернізму. Хоча “новомова” є дотепним моделюванням реальних процесів у мовах держав з тоталітарним правлінням, вона все ж у першу чергу є авторським висловлюванням про його особисті прогнози і страхи. Інакше кажучи, тільки Орвелл міг у такий спосіб попередити людство про загрози, які мусить очікувати індивід від суспільства. Його проект “новомови” значно більш універсальний, аніж сатира на тоталітаризм ХХ століття. Здається, що реальна загроза тоталітаризму в Європі минула, але “новомова” продовжує дивувати читачів і на заході, і на сході Європи тим, що виявляє методи маніпуляції, виносить їх на поверхню. Чимось схожим на “новомову” (кожного разу іншу, в залежності від потреб і базової мови) й сьогодні оперують численні політичні діячі та їх іміджмейкери.

Таким чином, у творі Дж. Орвелла ми бачимо картину світу, у якому не просто страшно – неможливо жити. Враховуючи те, що автор написав даний твір, спираючись на деякі реальні факти існування тоталітарних і не лише режимів, він є надзвичайно важливим як пересторога, попередження того, щоб такий лад ніколи не міг втілитися у життя.

Підсумовуючи, варто зауважити, що психологізм роману Орвелла – це психологізм модерністського роману, коли історія героя приховує реально пережиті авторські почуття і думки. Орвелл послав людству



сигнал небезпеки, який він відчув як загрозу собі особисто, переконливо показав, що його власні страхи перед системою не є фобіями чи маніями, а мають цілком реальне підґрунтя.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Бегбедер Ф. Дж. Оруел, “1984” // Иностранная литература. – 2002. – № 4. – С. 245–247.
2. Білий О.В. Антиутопія // Українська літературна енциклопедія: в 5 т. / О.В. Білий. – К.: УРЕ ім. М.П. Бажана, Т. 1. ? 1988. – С. 69.
3. Боднар О. Інтертекстуальність роману Дж. Оруела “1984”. – Волинь філологічна: текст і контекст, Луцьк, 2009, № 7 – С. 29 – 34.
4. Борисенко Ю.А. Риторика власти и поэтика любви в романах-антиутопиях первой половины XX века (Дж. Оруэлл, О. Хаксли, Е. Замятин): автореф. дисс. канд. филол. наук. 10.01.05 / Ю.А. Борисенко. – Ижевск, 2004. – 20 с.
5. Глуходід Н.Р. Стилістичний аналіз ідеологічно навантаженої лексики у творі Джорджа Оруела “1984” // Студентські наукові записки. Серія “Філологічна”. – НУ “Острозька академія”, 2010. – С. 29 – 30.
6. Жаданов Ю.А. Антиутопия второй половины XX века: творческий поиск новых перспектив жанра // Вісник СевНТУ. Вип. 102: Філологія: зб. наук. пр. – Севастополь : Вид-во СевНТУ, 2010. – С. 26 – 31.
7. Зверев А. Когда пробыет последний час природы. Антиутопия. XX век / А. Зверев // Вопросы литературы. – 1989. – №1. – С. 26 – 69.
8. Іконнікова М.В. Особливості індивідуального стилю в різних видах дискурсу (на матеріалі творів Д. Оруелла) // Вісник ХмНУ, 2006. – С. 1–3.
9. Іонин Л. То, чого нигде нет. Размышления о романах-антиутопиях / Л. Іонин // Новое время. – 1988. – №25. С. 40 – 45.
10. Ланин Б.А. Антиутопия в литературе русского зарубежья [Електронний режим]. – Режим доступу: // [http://netrover.narod.ru/lit3wave/1\\_5.htm](http://netrover.narod.ru/lit3wave/1_5.htm).
11. Оруэлл Дж. 1984 / Дж. Оруэлл ; пер. с англ. – СПб: Азбука, 2003. – 320 с.
12. Радзиховский Л.А. Почему мы не дошли до “1984” года? // Философские науки. – № 12. – 1990. – С. 71 – 81.
13. Савченко З. В. Джордж Оруелл “1984”: вплив світоглядних пріоритетів автора на вирішення основних проблем роману. – Зарубіжна література. – 2006. – № 2 – С. 4 – 6.
14. Таратута С. Л. Антиутопія Дж. Оруелла / С. Л. Таратута // Всесвітня література та культура. – 2006. – № 12. – С. 29 – 31.

15. Чаликова В. А. Комментарии к роману Дж. Оруэлла "1984" [Электронный ресурс] / Режим доступа: [http://krotov.info/libr\\_min/15\\_o/orv/el\\_356.html](http://krotov.info/libr_min/15_o/orv/el_356.html)
16. Шахова К.О. Англійська художня антиутопія у світовому контексті / К. О. Шахова. – К.: Либідь, 1993. – С. 44 – 71.
17. "Big Brother is watching you" до ювілею Дж. Орвелла. – Всесвіт, 2003. – № 9–10. – С. 172 – 173.
18. Orwell George. Nineteen Eighty Four [Електронний ресурс] / George Orwell. – Режим доступа : [http://www.orwell.ru/library/novels/1984/english/en\\_p\\_1http://avtonom.org/old/lib/theory/fromm/1984.html?q=lib/theory/fromm/1984.html](http://www.orwell.ru/library/novels/1984/english/en_p_1http://avtonom.org/old/lib/theory/fromm/1984.html?q=lib/theory/fromm/1984.html)

## **“THE CALL FROM THE DEPTH” AS THE LEITMOTIF IN BALTIC POETRY AND MUSIC IN THE ERA OF SOVIET OCCUPATION**

**Jūratė Landsbergytė-Becher**  
Lithuanian Culture Research Institute

Вірші 94 Псалму втілюються в різноманітних символах культури: “De profundis clamavi”, або ж “З глибини взиваю до тебе, Господи”. Це універсальний мотив в литовській, латвійській та естонській музиці в період “війни після війни” (в перші десятиліття радянської окупації балтійських країн після Другої світової). В літературі відображається травма втрати державності та дому, що реалізується в катастрофічному модернізмі емігрантів (Б. Браджоніс, Х. Надіс, А. Макус, Л. Апкалнс, Й. Гайделіс та ін.). Це дослідження аналізує їхній біль та втрату та її вираження в піснях “за залізною завісою” (литовська поезія А. Мішкініса, С. Геди, М. Мартінайтіса, партизанських піснях, а також музиці Б. Кутавічюса, П. Васкса, О. Нарбутайте, А. Калейса, І. Земзаріса, А. Пярта і т.д.). Основною метою лейтмотиву “волення з глибини” є пробудження уваги до того, “що відбувається”, і таким чином надихнути на протести та рух спротиву, які могли б зруйнувати репресивну радянську систему та відновити правильний хід історії. Нещодавно період окупації стали називати “часом деформації”, тож архетипи, покликані відновити ідентичність формування, постаючи з глибин, скеровуючись до горизонту вічності та досягаючи простору свободи. Всі гілки та корені культури, що прийняли форму *дерева життя*, захищають це у експресивний, професійний та реконструктивний спосіб. Важливим моментом є співвіднесення цих рухів з прозорою владою ідеї просвітництва.

Теорія травми є новим полем досліджень, полем відновлення, що включає ідеї релігії, історії, психології, міфів та культури.

**Ключові слова:** взивання, глибини, рух, спротив, горизонт, світло, підйом, структура, держава.

Стихи 94 Псалма втілюються в різних символах культури: “De profundis clamavi”, или “Из глубины взываю к тебе, Господи”. Это универсальный мотив в литовской, латвийской и эстонской музыке в период “войны после войны” (в первые десятилетия советской оккупации балтийских стран после Второй мировой войны). В литературе отражается травма потери государственности и дома, что реализуется в катастрофическом модернизме эмигрантов (Б. Бражджонис, Х. Надис, А. Макус, Л. Апкалнс, Й. Гайделис и др.). Это исследование анализирует их боль и потерю и ее выражение в песнях “за железным занавесом” (литовская поэзия А. Мишкиниса, С. Геди, М. Мартинайтиса, партизанских песнях, а также музыке Б. Кутавичюса, П. Васка, А. Нарбутайте, А. Калейса, И. Земзариса, А. Пярта и т.д.). Основной целью лейтмотива “воззвание с глубины” является пробуждение внимания к тому, “что происходит”, и таким образом вдохновить на протесты и движение сопротивления, которые могли бы разрушить репрессивную советскую систему и восстановить правильный ход истории. Недавно период оккупации стали называть “временем деформации”, поэтому архетипы призваны восстановить идентичность формирования, являясь с глубин, направляясь к горизонту вечности и достигая пространства свободы. Все ветви и корни культуры, приняли форму дерева жизни, защищают его экспрессивным, профессиональным и реконструктивным образом. Важным моментом является соотнесение этих движений с прозрачной властью идеи просвещения.

Теория травмы является новым полем исследований, полем восстановления, включая идеи религии, истории, психологии, мифов и культуры.

**Ключевые слова:** воззвание, глубины, движение, сопротивление, горизонт, свет, подъем, структура, государство.

The verse of Psalm 94 is expressed in various symbols of culture: “De profundis clamavi” or “The call from the depths to Thee, oh Lord”. This is the universal leitmotif in Lithuanian, Latvian and Estonian music and poetry during the time of “war after war” (the early decades of the Soviet occupation in Baltic States after WWII). The heart of literature is traumatised with the loss of state and home, which was expressed in the catastrophic modernism of emigrants’ creative activities (B. Brazdžionis, H. Nagys, A. Mackus, L. Apkalns, J. Gaidelis et al). This research analyzes their pain and loss and its expression in plainsong “behind the iron curtain” (Lithuanian poetry by A. Miškinis, S. Geda, M. Martinaitis, partisan songs, and music by B. Kutavičius, P. Vasks, O. Narbutaitė, A. Kalejs, I. Zemzaris, A. Pärt etc.). The main

purpose of the leitmotif "The call from the depths" is to draw attention to "what is going on", then to inspire protests, resistance and movement that could destroy the oppressive Soviet system and restore the right course of history. Recently the occupation period has been named "the deformation time", so archetypes are going to restore the identity of formation, rising from the depths and stretching towards the eternal horizon, and reaching the space of freedom. All branches and roots of culture, which grew in the shape of *the tree of life*, defend it in an expressive, professional and graphically reconstructive way. The important point is to relate all the movements to the transparent power of the idea of enlightenment.

The Trauma theory is a new research area and the field of revival that embraces ideas of religion, history, psychology, myths and culture.

**Keywords:** call, depths, movement, resistance, horizon, light, rise, structure, state.

The call from the depths is raised by the myth of Arion paradigm: a rescue by music through song and play. Musician Arion was supposed to be killed by pirates, but he asked to play his last song, staying in front of the ship heading among the waves and was allowed to do this. Dolphins swimming around the ship heard his song and were inspired to come to his rescue. In the end they saved his life. In myths it is the music that is often interpreted as a magic saviour from the *other world*, that has the power to make things right. [10]

### Rescue by music

In the situation of Baltic states we see two similar points: the darkness (demonic chaos of evil power) and the mystery of Saviour, who was allowed to stay here alive. Only poets and musicians in emigration could express in a straight manner this painfully twisted phase as a complaint of the loss of homeland. The first signs of the call emerge here – leitmotif and its first step to rise *De profundis clamavi*. Bernardas Brazdžionis's (1907-2002) poetry verses are dedicated to occupied Lithuania: "are you still alive?" ("Ar tu gyva?") "I am looking for you in the deepest darkness..." [2, 122]. Pain inspires the impulse *to rise from the dark* as "the call from the depths". The step forward goes to the higher lever of figuratively clear events. We even can see this in works of music, particularly in organ works following its common genre of passacaglia (variations on the *basso ostinato*). The basic step forward is expressed in the interval of quinta or quarta, **interval of will**, which stimulates processuality of figuration in cycles (the circulation). Here the music reaches abstract forms of life, which means that the ideal immunity is saved against deformations.

Processes of “the call from the depths” are expressed in various ways in works of emigrant composers (Longins Apkalns, Julius Gaidelis) as in music of occupied Baltic states, their composers calling for revival and resurrection of the state. It could be mentioned here that the most important works by Bronius Kutavičius (\*1932), Peteris Vasks (\*1946), Arvo Pärt (\*1935) and others were having the same idea: *the call from the depths*. The bells are ringing, the sound is rising and transforming the style of minimalism, the meditation is going to reach the field of eternal light – the transcendental being in “other space”. The idea of Baltic minimalism of enlightened simplicity became a paradigm in their music.

In poetry *the call from the depths* is transformed in different ways – looking towards globalisation. In music we can mention the sacral minimalism as a summoned prayer, but in poetry it opens unlimited global transcultural space to join the nation's power of cultural solidarity. Here it means a possibility to mark the leitmotif “The call from the depths” as a universal impulse of Psalm 94 “Domine, clamavi ad te” going in two directions of developing movements: one descending to the archaic world, where all nations are equal, pure and close to the nature; the other ascending to the sacral space of heaven (transcendence), where we join the real peace and light. Both directions are going to clear the space for the nation's revival (or survival), self-confidence, rights for resistance and restoration of the State. This one word “State” became a paradigm in the texts of emigrants' poetry. The words calling for the State in Algimantas Mackus (1932-1964) poetry are: “the former citizens of state...”. [11, 144]. It could be compared with the psychotherapy of the Nation, when being repeated as a prayer, or healing, like a procession marching from the other side. We can state that in the contemporary world we have *damaged and insulted nations, even ill nations*, which sometimes could lead to catastrophic events.

In part “the call from the depths to the Lord” as in Psalm 94 was the leitmotif for epic works in the musical world used by J. S. Bach, J. Reubke, F. Mendelssohn, F. List, M. Reger, M. K. Čiurlionis et al. The processuality of passacaglia maintained the rhythm of steps, images of the pilgrims' procession going to pray for forgiveness and enlightenment. This became the main idea of Baltic composers, who recognised the need of Self, its restoration and the way to reach immunity and eternal structure in culture to defend the State.

### Rising from the depths

The very important movement is to go from the impulse or *the step out of the depths* into a higher level. Interval of the first step is a quint in *basso ostinato continuo* of passacaglia, imitation of the ancient ritual of mourning procession, praying for life from nature. The basic sign of this movement and its destination is light and enlightenment. It could be called an antinomy of light and dark, a basic conflict and salvation through the process of contradictory movements flowing into enlightenment. In music it is a figurative formation, in poetry it is a Psalm's text seen as a prayer in all possible transformations to reach and touch hearts. These are the words that enter into myths.

**The Words** in Bernardas Brazdionis's texts point to the occupied Lithuania. The movement is a painful song, asking for the imprisoned homeland, calling for her, and it is repeated many times: "I call the Nation, destroyed by GPU!" ("Šaukiu aš tautą, GPU urogiūtą!") [2, 5]. The poetry has many links with Psalm, prayer and plainsong. We can follow the same line in Lithuanian poetry (on the other side of the ocean) though it has been metaphorically transformed and in music where the line carries an abstract sign of meaning, supported by philosophy [8]. There are works of music, which radicalise metaphors in antinomic contradictions and expose the gaps of truth. One is found in music by Bronius Kutavičius (\*1932): "Two birds in the wood's darkness" (1974) after Rabindranath Tagore's (1861–1941) "The Gardener", where the conflict opens between "a free bird" and "a bird in the cage". Who is safer in life? Which bird can swap its way of existence to the other one? Why can't they persuade each other? In music the most crucial signs of loss we hear in B. Kutavičius's "Prutena" (1976) – the trio for organ, violin and bells. Its text is about the village called Prutena (Preussen) buried under the sand. Its code is the metaphor of a dead nation and restricted homeland (symbolized by the sand buried village), created by poet Ludwig Rhesa (1776–1840). This text resembles the situation of Lithuania in Soviet occupation as well as its static and hopeless memories of the past.

#### **Prutena. Nuskendžs kaimas**

*Mielas kelevi, sustok prie šitų liūdnujų griūvėsių!*

Vos prieš keletą metų ties pirkiom čia sodai žydėjo,

Ir kaimelis nuo miško tęsės lyg marių pakrantės.

Šiandien ką čia matai? Vien vėjo nešiojamą smėlį... [16]

### **Prutena. Buried village**

*Dear traveller, stand by these sad ruins!*

There was a garden, full of blossoms a few years ago

And a village rolling away from the forest to the shores of the sea.

What can you see now? Only the wind blown sand... (by Ludwig Rhesa)

All processes of rising signs are in the music: wind – air and sand, its transparent space in vibration (continuous organ sound – air vibration), exactly like sound images of desert dunes on the Baltic sea coast in West Lithuania (Prussia), the place historically related to Germany. Music with its leitmotifs raises the historical awakening of **Lithuanian archetypes**: the bells, the church tower, mentioned in Rhesa's text, the violin, playing some motifs of the melody of forgotten folksong. The organ reminds us of not just church choral music, but of a dynamic explosion of nature's power, an expression of total sound of *force majeure*, its apocalyptic push into darkness. The *passing time* [9] is compiled of four music archetypes or leitmotifs of Lithuania's Self: church (organ), nature (organ), human history – family, homeland (violin) and transcendence, when the world is turned into “other space” of being, into non-systematic sacrality of heavenly nature (organ and bells). The symbols of sound and their movements opened the eternal space of Self, of Nation's identity which did “not vanish” from the world but was buried in the sand. It is the most powerful *turning point* [1, 64] in Baltic archetypes, or their genetic impulse “to rise from the dead”.

It could be compared with other works by Kutavičius expressing other question – nation's existence involving historic intrusion into the *deformation times* – “The last Pagan Rites” for choir, soloist, organ and horns (1978) with text written by Sigitas Geda. We can see how poet Sigitas Geda (1943–2008) influenced composer B. Kutavičius, the words and music here inspired each other [7]. Oratorium “The last Pagan Rites” is constructed by parts of rituals – prayers to nature – calls to life, to an Oak Tree, to a snake (“Don't bite my brother!”), to St Mound of Medvėgalis. The organ remains as a sound of nature until the last part – the protestant choral, a symbol of Christian church and power of crusades, a statement of global world structure. This symbol is empowered by organ sound up to its apocalyptic power at the final. The wakening effect is constructed in the best way “to stir up the listeners” (it was explained by the author himself) [3, 73]. The main goal of the composer's idea is reached here: to awaken the mind of the nation (to shake

the nation mentally for its ability to change). It is reached in total culmination which has been enabled by the power of the organ sound and the effect of the silence after. The trauma is healing in this way when reaching the depths of musical drama. There is the start of processes of unlimited quality. We have the new Baltic phenomenology by looking at the universal trans-national roots as an archaic depth and hardness of the stone, by going to culture and politics, by global and local determination of returned Self. These processes have various possibilities to develop their ideas, but inspiration should be at the beginning. Baltic experience is to rise from the “shadow area” of blocked darkness (or grey zone) and step out into the limitless line of horizon.

The means of space obtain more and more in dimension and power. The culture's “body” – text of music, poetry and dramaturgy converts into symbolic event, *instrument of revival, returning Self*, into existential “weapon of self-defence” and is going to be immune against the “deformation times” by its idealistic quality. This instrument of revival became here a paradigm as a “call from the depths” – the first sign of resistance by some works in music. Phases of this process are universal:

Step, developing

In process of impulse;

Movements outgoing from darkness to light,

Reaching the line of the horizon

– the way to unlimited

transcendental “other space”,

Continuing in minimalism, saved for sacrality and peace.

The means of sacrality could be a structure of form in visual arts, music, literature and drama. But there is a combination of procedures and impulses inspiring the deepest sound, which is possible to achieve only by an “air instrument”. The organ opens the transformation and imagination of transcendental space.

### ***The other space in Baltic project for revival and resurrection as a State***

*The other space* is paradigmatic name made by Polish emigrant poet Czesław Miłosz (1911–2004) [12]. His philosophical poetry is an intellectual research how to deal with statement of “absolute occupation”: Enslaved Mind, Search for Homeland and a driving need for “other space”. The same idea was revolving in the Baltic humanists minds just before WWII. In his



books Lithuanian philosopher and politician Kazys Pakštas (1883-1960) described the idea of Lithuania being transferred to the “other space” in case to survive its destiny “to vanish from the world's map”. There is a utopian link thought out in idealistically rational way how to “survive the worst” (or “the red flood” – that is how a catastrophe of occupation was called by the writer Ignas Šeinius in emigration). Pakštas named the “other space” as **Dausuva** (which means “**the land of soul**”), later it became non idealistic, the real space for the refugees of war, the emigrants in the form of a **continent**, meaning America (by an emigrant poet Algimantas Mackus) and the **North**, meaning Lithuania and later Siberia. At the end of the XX century “the other space” became a reason for universal pilgrimage, permanent **transformation of homeland** by Cz. Milosz. In the XXI century the *other space* united its **religious means** and approached to transcendental space in Baltic culture. The space of eternal North, thus, again – a metaphoric code for deportation, became a paradigm – a style of minimalistic music which was outlined in the horizon as the strong bond of archaic and visionary quality.

Minimalism is like a scenography, featuring idealism to its alternatives, or like a contradictory paradigm to Marxism as to the darkness of pure materialism. Marxism lost its perspective there. It blocks the extent of Baltic development. This architecture of sacrality exposes timelessness and hardness of a stone as a weapon for cultural immunity and in the structure of the future. The Baltic style is about filling up this structure with archetypes “calling from the depths”, overlooking the European sensibility and instability of the image with straight tempered line towards the North and Oriental space.

### The Silence

The archetype of the Baltic's ancient power is “sleeping in the roots of the oak tree” (S. Geda “The Trush – Green Bird”, 1968) [6]. Here is also darkness of a being as a natural point of Lithuanian, Latvian and Estonian instinct for resistance: going towards *the silence* to avoid the deformation. There we have the musical work called “The Road to Silence” (1981) by Onutė Narbutaitė (\*1956) [15]. In this work a very clear and powerful resistance line is expressed as: a) the drops from “the other space” (motifs of church song in Gregorian style), b) the power of Shadow, the push of black darkness (deep convulsion hits in the rhythmic pulse from the bass, the deepest layer of facture), c) breathing and crushing in passages of illuminated

figurative chaos, d) the cosmic piece of the "other space" with pointilistic blinking stars in easy "light" pulsation, e) the total darkness by absolute power of Shadow, falling down from heaven in apocalyptic explosion, f) the limitless horizon of Enlightenment, fluent in the melody of church song – mega archetype by metaphor of Gregorian chant. "The Road to silence" was like the complicated freedom code of protest by this particular generation of Baltic composers, which was called Baltic sacral minimalism. The words of famous Latvian composer Peteris Vasks (\*1946) are: "the road to silence is our road in the music out of destructive system", when speaking about methods, how to reach the sphere of unlimited space by imagination, poetry, philosophy and sound. And there is the instrument that helps to achieve this attitude – the organ – instrument of the "other space" in its idealistic ways of sound using air as an expression of freedom and transcendence.

"The Road to silence" is obviously the work of protest piece going "to break the ice", that blocked the archetypes of the Baltic Self. The process of breaking, overdoing and collapsing the system is the most important expression of organ sound. The music here is transformed into the field of signs for the fight for freedom, the way to reach idealism opposing to materialism like silence contradicting explosion. This is an example of a *turning point* in Baltic music as *going to silence*, to the *other space* transforms into special existence deep inside the image full of mythological immunity of sacral minimalism.

Here silence is like a natural simplicity of music radiating the eternity and space. The silence is the answer to apocalypse, the field for inspiring the existence in sleeping roots. We can see this almost in every work of music as its Finale. O. Narbutaitis's "The Road to silence" Finale is a dynamic collapse – a total cluster of organ (Tutti) sound as an "explosion" and silence afterwards, Gracijus Sakalauskas's (\*1955) "Domine, clamavi ad te..." creates a Finale from total Tutti to a vanishing sound. The same is observed in B. Kutavičius's "Ad patres", P. Vasks's "Musica serva": like "silence between the ringing bells", in Aivars Kalejs's (\*1951) "Via dolorosa", which is dedicated to victims of the Soviet occupation. Silence is the image of pulsating limitless space of Siberia, the North and horizon. Apocalypse and its consequences – the silence, is the most important *turning sign* of this type of music, symbolising the Baltic determination to revive the world's reconstruction.

## The globalism

In the poetry we have different paths to revive the rights from history. The preferred way is through **the pathetics of chaos in a global contemporary world** and poet's claims about the past, restoring of the Self as the home for citizens of State. The most important position of cultural resistance is expressed by talented Lithuanian poet Sigitas Geda. He introduced Lithuania to the world as an ancient place like an *anchor to Caucasus*, an ocean full of ice featuring leitmotifs of mixed nations from ancient to recent past, the global space of random and circling ideas and heroes. All creativity is helping us to be not **completely alone** and not to feel like “**vanishing from the earth**”. This is hard to describe, how Baltic nations managed to collect **total power of humanity for battle against totalitarianism**. The words are repeatedly raising waves, rescuing mythical instruments, the organ sounds, touching deepest layers of dreams, where archetypes are sleeping and waiting for an inspiring movement. B. Kutavičius: “My inspiration is not in what happens today, but in that one bone which lies deep for several thousand years and which is carefully dug out and cleared only now” [13]. And S. Geda's poetry pointed out exactly the same situation in the contemporary world:

*A shovel digs dirt over*

Beautiful faces of dead nations

(“Unknown painting on the street”, 1972) [5, 87]

The silence is broken by words of globalised traumatism:

*In Asia is the sea*

In water snakes move

But on the coast we can see:

Little brothers – just two

Human beings hanged [5, 34]

(from “Japan seas”, 1972).

The flute of the global stories and heroes, wars and legends is the most powerful stream of Geda's text to show Lithuania as *borderless* and timeless place, as a state crossing paths in world history. The Baltic archetypes overturn this system of views: **the world is “vanishing” in the transformed Lithuania**, but not “Lithuania is vanishing from the map of the world”. The new line of the globalisation philosophy became the *lithuanisation of the world* [4] in the words by contemporary philosopher comparatyst Antanas Andrijauskas (\*1948). It starts with music (B. Kutavičius). In Geda's poetry the depths are global and timeless. The globalisation helps Lithuania

to reach its own space of freedom. In music there is the way out to the architecture of sacrality and joy of the *other space* and Enlightenment. Apocalyptic experience of revival, silence and hymn – all this is the Baltic way to go along with the history of the world. And maybe it is its mission to find the way from *shining in the dark* to the horizon of *Enlightenment*.

### **The Enlightenment paradigm in Baltic minimalism: transformation versus deformation**

The music is borderless by itself. There is more space for transformation, for avoiding apocalypse or deformation – the *visible* line to the transcendental horizon. Unlimited space is reached by the transformation of sound. As the clearest example of this kind of music we have top works of the Baltic minimalism created by Estonian composer Arvo Pärt (\*1935, who lives in Germany): *Tabula rasa* (1976), *Annum per annum* (1980), *Trivium*, *Fratres* (1976-7). His works show **the clear space** of sacrality in sound: *tintinabulli* style, with the bells and their call for eternity and purity (pulsating synoptic rhythm). Arvo Pärt's organ work "Trivium" is constructed in three parts: the first one rising from the depths, the second is culminating with ringing bells, the third is a calming enlightened piece vanishing in space. They all seem very simple in their repetitive monotony, allowing a perspective of existing space and time to fill past and future. The method of pulsating facture brings out the unconscious power of the depths. There are no sensitive feelings only the sound of the striking clock, like standing on the road to eternity. The achieved line is pure, which is very important for immunity in space and time, hard and simple as stone. Baltic minimalism became a symbol, rising like a weapon for the fight for freedom in an idealistic way. Nothing of the darkened quality of materialism can stand in its way. This is the Baltic phenomenon of the culture of revival: mysterious myths about musical rescue, power in *rhythmic monotony of waves*, ready to defend the damaged structures of life and Self.

### **Conclusions**

1. The archetypes in the Baltic culture, particularly in music and poetry are the important instruments to restore the situation in contemporary history.
2. The archetype *the call from the depths* is the first movement for the restoration of state. This early step is made in emigration culture by poets, writers and composers, who were the *ex-citizens of State*.

3. In music the text “the call from the depths” is developed as a metaphor of sacrality, leading to Baltic sacral minimalism by A. Pärt, B. Kutavičius, P. Vasks, L. Apkalns, I. Zemzaris, A. Kalejs, O. Narbutaitė, G. Sakalauskas, V. Bartulis, et al.

4. Baltic minimalism exposes the leitmotifs of psalm, Gregorian, protestant choral and folks song, as well as plainsong and rhythm of steps and ringing bells.

5. Poetry created *the Lithuanisation of the world* – the codes for transcultural space.

6. Music created *the other space* – a line of horizon of light avoiding deformation.

7. Both links enriched the damaged Self, enlightened its signs for the history of the recent world and its relation to creativity of other nations.

This is a crucial suggestion of the *new philosophy* of Baltic phenomenon based on ideas of nations as sisters with the same destiny. There are Caucasian and Ukrainian motifs, a discourse with Western post-structuralism [14] and concentration on methods of revival and resistance. This is now even more important in the contemporary world, where it is an actualised hybridisation of Self or *false identity*.

8. The Baltic music philosophy shows another way of achieving Western social leftism: to restore the idealistic structure of humanity, based on archaic depths, to reach the totality and the harmony in reconstructing a nation's rights.

9. The past and its trauma is never going to be forgotten. It is the right basis for the impulse *to call and to rise from the depths*, to reach the unblocked space as the dream of *the other space*.

### Literature

1. Daniel Albright. *The Modernism and Music*. The University of Chicago Press, 2004.
2. Bernardas Brazdžionis. *Paukiu ap tauta. (I call the Nation)*. Vilnius, 1991.
3. Rūta Gaidamavičiūtė. Simbolizmas ir istorinė vaizduotė B. Kutavičiaus muzikoje. (Symbolism and historial imagination in music of B. Kutavičius). In: *Nauji lietuvių muzikos keliai. (New ways of Lithuanian Music)*. Vilnius, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2005, p. 66–82.
4. *Sigitas Geda: pasaulio kultūros lietuvinimas. (Sigitas Geda: Lithuanisation of the World culture)*. Ed. A. Andrijauskas. Lietuvos kultūros tyrimų institutas, 2010.

5. Sigitas Geda. *Žaliojo gintaro vėriniai. (Green Amber Pearls)*. Vilnius, Vaga, 1988
6. Sigitas Geda. *Varnėnas po mėnuliu. (Starling under the Moon)*. Vilnius, Vaga, 1984.
7. Inga Jasinskaitė-Jankauskienė. *Pagoniškas avangardizmas. Teoriniai Broniaus Kutavičiaus muzikos bruožai. (Pagan Avant-garde. Theoretical Aspects of Music by Bronius Kutavičius)*. Vilnius, Gervelė, 2001.
8. Leonarda Jekentaitė. *De profundis*. Ed. Rūta Brūzgienė. Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, Vilnius, 2007.
9. *Broniaus Kutavičiaus muzika. Praeinantis laikas. (Music by Bronius Kutavičius. Passing Time)*. Ed. I. Jasinskaitė-Jankauskienė. Versus Aureus, 2008.
10. François Bernard Mâche. *Music, Myth and Nature or the Dolphins of Arion*. Contemporary Music Studies. University of Edinburgh, UK. First edition: Paris, 1983.
11. Algimantas Mackus. *Trys knygos. (Three books)*. Vilnius, Baltos lankos, 1999.
12. Czesław Miłosz. *Tėvynės ieškojimas. Szukanie ojczyzny. (In Search of a Homeland)*. Vilnius, Baltos lankos, 2011.
13. Mindaugas Nastaravičius. Jubiliejinis interviu su Bronium Kutavičium. (Interview of Anniversary with Bronius Kutavičius). 15 min. 20.04.2012.
14. Jaques Ranciere. *The Future of the Image*. Verso, London, New York, 2007.
15. *The Road to Silence. Lithuanian Contemporary Organ Music*. Ed. J. Landsbergytė. Lietuvos kompozitorių sąjungos muzikos informacijos ir leidybos centras, 2008.
16. *XIX a. I pusės lietuvių poezija. (Lithuanian Poetry of the 1st Half of the XIX century)*. Ed. A. Iešmantaitė. Vilnius, Žaltvykslė, 2007.

## **ОБРАЗ ТІЛА У СТАНІ МУЗИКИ В РОМАНАХ “ДОКТОР ФАУСТУС” ТОМАСА МАННА І “СМЕРТЬ ВЕРГІЛІЯ” ГЕРМАНА БРОХА**

*Світлана МАЦЕНКА*

Львівський національний університет імені Івана Франка

Поняття Р. Барта “тіло у стані музики” і пов’язана з ним ідея тексту як сигніфікації осмислюються на прикладі ідейно споріднених романів “Доктор Фаустус” Томаса Манна і “Смерть Вергілія” Германа Броха. У цьому зв’язку зауважено тлумачення обома письменниками ролі тілесного у музиці як засобу

пізнання, а також відзначені зумовлені тілесно-музичним сприйняттям перформативні моменти тексту і можливість спостереження за процесом сигніфікації в ньому з метою осягнення плинності смислу.

**Ключові слова:** тіло у стані музики, сигніфікація, перформативність, Томас Манн, Герман Брох.

Понятие Р. Барта “тело в состоянии музыки” и связанная с ним идея текста как сигнификации осмысливаются на примере идейно близких романов “Доктор Фаустус” Томаса Манна и “Смерть Вергилия” Германа Броха. В этой связи отмечено толкование обеими писателями роли телесного в музыке как способа познания, а также обозначены обусловленные телесно-музыкальным восприятием перформативные моменты текста и возможность наблюдения за процессом сигнификации в нем с целью постижения текущести смысла.

**Ключевые слова:** тело в состоянии музыки, сигнификация, перформативность, Томас Манн, Герман Брох.

R. Barthes's concept of “the body in a state of music” and the related idea of the text as signification are interpreted based on ideologically congenial novels *Doctor Faustus* by Thomas Mann and *The Death of Virgil* by Hermann Broch. In this regard, both writers's interpretation of the role of bodily images in music as a means of cognition is singled out as well as stipulated by bodily-musical perception performative aspects of the text and the ability to monitor the process of signification in it for the purpose of understanding the fluidity of meaning are marked.

**Key words:** the body in a state of music, signification, performativity, Thomas Mann, Hermann Broch.

Музику найчастіше визначають як іматеріальну, транзиторну, з усіх видів мистецтва найбільш безтілесну. Схильність музики до тілесного однак стає поступово все більш помітною. Як писав Е. Ганслік у праці “Про музично-прекрасне” (“Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst”, 1854), “музика, завдяки своєму безтілесному матеріалу найбільш духовне, а за своєю безпредметною формальною грою найбільш чуттєве з усіх мистецтв, таким таємничим поєднанням двох протилежностей виявляє активне прагнення асимілюватися з нервами, цими не менш таємничими органами невидимої телеграфної служби поміж тілом і душею” [9, с. 60]. У першій половині ХХ ст. спотерігається посилення інтересу до тілесного в музиці, що, за Т. В. Адорно, стало наслідком “антропологічних зрушень”, про які він розмірковує у “Філософії нової музики” (“Philosophie der neuen Musik”, 1949). Результатом цього інтересу виявилася суттєва зміна функції

музичної виразності: якщо “драматична музика, як справжня *missa ficta*, у період від Монтеверді до Верді представляла виразність як децю стилізовано-опосередковане, як видимість пристрастей”, а “там, де музика виходила за ці рамки і претендувала на субстанційність, яка переборювала видимість виражених пристрастей, ця вимога майже не зчілювалась із одиничними музичними поривами, які мали виражати пориви душі”, і “гарантом такої музики слугувала тільки цілісність форми, яка розпоряджалася особливостями музики й їхнім взаємозв’язком”, то зовсім по-іншому було у Шенберга, “суто радикальною рисою” якого стала зміна функції виразності, бо “його музика більше не симулювала пристрасті, а у неспотвореному вигляді рееструвала у середовищі музики втілені в ній імпульси несвідомого, шоки і травми” [1, с. 90]. У цьому зв’язку тілесність у музиці, що зокрема засвідчують її інтерпретації в романах “Доктор Фаустус” (“Doktor Faustus”, 1947) Томаса Манна і “Смерть Вергілія” (“Der Tod des Vergil”, 1945) Германа Броха, набуває статусу проміжного, змішаного і перехідного. “Тіло у стані музики” стає провідником душі у трансцендентне, важливим засобом пізнання, а також, за формулюванням Р. Барта, представляється “другою семіологією”, яка уможливило погляд на текст як на *сигніфікацію*.

Французький мислитель переконує, що музика, навіть якщо вона чисто інструментальна, є особливим місцем присутності тіла, позначеної як “зерно” (“le Grain”) чи “шорсткість” (в німецькому перекладі “Rauheit”) (“Le Grain de la voix”, 1972). “Шорсткість” Р. Барт пояснює як “матеріальність тіла, яке говорить своєю рідною мовою: можливо, буква, майже напевно *сигніфікація*” [5, с. 271]. Якщо слово “зерно” має на увазі певну субстанцію і тим самим певну суть, то вжите в німецькому перекладі слово “шорсткість” позначає тактильну властивість поверхні, яка увиразнюється через різницю до гладкої. Така маркована поверхня тертя може бути метафорично зрозумілою як зерно у сенсі сутності голосу. Відтак тіло стає критерієм оцінювання, а розділова лінія проходить не поміж композиторами й інтерпретаторами, а через самого творця музики, бо, за Р. Бартом, існує музика, яку слухають, і музика, яку виконують. Ці два види музики філософ вважає повністю різними мистецтвами, кожне з яких має свою історію, соціологію, естетику й ерогіку: один і той же композитор може бути другорядним, якщо його слухати, і неперевершеним, якщо грати його музику. Таким для Р. Барта є Роберт Шуман. Виконувана музика – не у першу чергу аудітивна,



більшою мірою вона є мануальною і тим самим для французького мислителя винятково чуттєвою активністю. У цій музиці дослухається тіло, а не душа. Воно продукує звуки, смисл музики. Відтак, розмірковуючи над музикою Бетговена, Р. Барт констатує в ній дещо “нечутне”, пов’язане із глухотою композитора. *“Глухота Бетговена вказує на ваду, в якій зосередилося усе значення: вона апелює не до абстрактної чи внутрішньої музики, а до, так би мовити, музики, яка оснащена чуттєво сприйнятним інтелігібельним, інтелігібельним як сприйняттям. Ця категорія глибоко революційна, її не можна осмислити поняттями старої естетики; підпорядкований їй твір не можна зрозуміти ані за допомогою чистої чуттєвості, на яку завжди накладає свій відбиток культура, ані засобами інтелігібельного порядку, який був би порядком (риторичного, тематичного) розвитку; без неї не може відбуватися реценція ані сучасного тексту, ані сучасної музики”* [5, с. 267]. Зрозуміти такого роду революційну музику, поєднання тіла і духу, можна шляхом її “читання”, що зовсім не означає читання партитури за допомогою внутрішнього слуху, а передбачає перформативну діяльність, яка має на меті *“переставляння, групування, комбінування, зв’язування, тобто структурування (що є зовсім іншим, аніж конструювання чи реконструювання у класичному смислі)”* [5, с. 268]. Ідеальний слухач Бетговена, таким чином, має бути перформатором, чие тіло перетворюється на резонансний простір музики, розсіюється разом із музичними рухами. Отже, пояснює С. Баерль, тілесне слухання звільнилося від союзу з герменевтикою, воно не хоче більше бути релігійним слуханням, постачати у свідомість прихований смисл. Смисл же переміщено на рівень соматичних резонансів. Тілесні реакції на музику – це ознаки, а тіла як резонансні простори музики і тим самим співучасники її успіху – це ари активного слухання [6, с. 205]. В есе “Романтичний спів” (“Le chant romantique”, 1976) Р. Барт описує цей феномен: *“Щось змушує моє тіло злітати, набухати, напружуватися, доводить його до межі вибуху й водночас містичним чином пригнічує його і виснажує. Цей рух треба чути **нід** мелодійною лінією; ця лінія чиста й завжди навіть у найглибшому сумі виражає щастя об’єднаного тіла; вона однак перебуває у звуковому об’ємі, який її часто ускладнює і суперечить їй: пригнічений потяг, позначений хроматичними і діатонічними модуляціями, а також ритмічними ударами, й рухливе розбухання музичної субстанції слідує із роз’єднаного тіла дитини, закоханого,*

*втраченого суб'єкта. Іноді цей прихований рух існує у чистому вигляді: мені здається, що я чую його відкрито у прелюдії Шопена (першій): щось набухає, ще не співає, хоче виразити себе, а тоді зникає” [5, с. 289].* Романтична музика слугує для того, щоб тілесно імагінувати невимовне. Злиття з образом відбувається у власному тілі і спалахує від особливої “шорсткості” музики – місця тертя тіла і музики, сигніфікації. Говорить саме слухання. *“Те, що тут і там чутно (в основному у полі мистецтва, функція якого часто є утопічною), є не появою сигніфіката, об'єкта пізнання чи розкодовування, а просто розсіюванням, відзеркаленням сигніфікантів, які постійно змагаються за слухання, яке постійно породжує нове, не дозволяючи смислу зупинитися: цей феномен відзеркалення називають сигніфікацією (він відрізняється від значення)” [5, с. 263].* Так, музика Шумана завдяки своїй ритмічній організації сягає значно далі, ніж вуха. *“Вона проникає завдяки ударам свого ритму у тіло, в м'язи, а завдяки чуттєвості її мелосу наче у нутроці” [5, с. 294].* Та і сама вона є тілесною подією: у ній відчутно тіло композитора, його удари. За Р. Бартом, темпові позначення, як у “Крайслеріані” Шумана, функціонують як тілесні вказівки. *“Рухливо: щось починає рух (не надто швидко), щось рухається без напрямку, як гілки, що хитаються, як шелест хвилювання тіла <...>. Задушевно: рухаєшся до своєї найзадушевнішої суті, збираєшся на межі цієї суті, власне тіло карбує себе в душі, воно розтрачується усередину, у свої власні поля” [5, с. 310].* Тіло – і не лише Шуманове – не має бінарних протилежностей. *“Чи знає тіло протилежності? Контраст – це простий риторичний стан; багатоголосе, втрачене, збентежене Шуманове тіло знає проте лише розгалуження; воно не контрастує стосовно самого себе, воно постійно розходиться у будь-які нагромадження інтермецо; про смисл воно має лише нечітке уявлення (нечітке може бути структурним фактором), яке можна визначити як сигніфікацію” [5, с. 300–301].* Тіло музики є, на думку Р. Барта, також тілом мови: *“Що робить тіло, коли воно висловлюється (музично)? І Шуман відповідає: моє тіло товчється, моє тіло концентрується, воно вибухає, воно ріже себе, воно коле і, зовсім на противагу і без попередження, <...> воно витягується, воно ніжно тче <...>. А інколи – чому ні? – воно навіть говорить, воно декламує, подвоєє свій голос: Воно говорить, проте нічого не каже: Бо як тільки мовлення – або його інструментальний замітник – стає музичним, воно перестає бути тілесним: воно говорить лише наступне і жодного разу*

*щось інше: Моє тіло переходить у стан говоріння: quasi parlando*” [5, с. 305]. Італійський термін “parlando” означає вимогу до співака чітко артикулювати слова з метою створення враження переваги тексту над музикою, говоріння над співом. Тілесний голос у цьому контексті виконує функцію жесту. *“Тіло акумулює, так би мовити, свою розтрату, сигніфікація приймає спалах, але також і суверенність економії, яка саморуйнівним чином продовжується; вона підпадає під семаналіз або, якщо надавати перевагу цьому, під другу семіологію, семіологію тіла у стані музики; нехай перша семіологія б’ється над системою нот, гам, звуків, акордів і ритмів і, якщо зможє, нехай порозуміється в ній; ми прагнемо сприйняти і відслідкувати штовханину ударів. Завдяки музиці ми можемо краще ознайомитися із текстом як сигніфікацією”* [5, с. 311]. Відтак друга семіологія – семіологія тіла – є наукою про тіло і у тілі (музики). Як зазначає С. Баерль, лінгвістичні терміни, які використовує Р. Барт, уже на поняттєвому рівні спрямовують тіло у стані музики у напрямку до тексту. Тому мислитель визначає музику як *“водночас виражене й імпліцитне тексту: що хоч і висловлене (піддане модуляціям), але не артикульоване: що водночас лежить за межами смислу і нонсенсу, всередині сигніфікації, яку теорія тексту сьогодні намагається постулювати і визначити”* [5, с. 212]. Термін сигніфікація має на увазі невимовне, яке може виявитися лише як тілесний феномен. У цьому зв’язку тіло сприймається як форма пізнання.

Із позиції тіла у стані музики як особливого погляду на текст і його сприйняття цікавим є концепт озвучення роману та структурування образу композитора у “Докторі Фаустусі” Томаса Манна. На початку твору окреслюється перформативна діяльність оповідача Цайтблома, який, беручись за перо, запевняє у своїй “рішучості”, тут же бідкаючись, “чи до снаги” йому те завдання, до якого він взявся, бо не будучи митцем, він має намір komponувати життєпис “геніального музиканта”, орієнтуючись на “симфонію”, і “втративши самовладання”, відразу робить “мистецьку похибку”, тут же засумнівавшись, а чи не заносить його “за межі визначеної” йому відповідно до його здібностей сфери. *“Якщо це моя провина (...), то прошу ласкавого читача взяти до уваги, що сталося так через тривогу, яка не полишає мене від тієї хвилини, коли я тримаю в руках перо. Я вже багато днів працюю над цими нотатками, але хай мої намагання надати фразам певної врівноваженості і знайти думкам відповідну форму не введуть читача в оману – я ні на хвилину*

не перестаю хвилюватися, навіть рука в мене тремтить, і моє письмо, завжди тверде й виразне, стає нерівним і не зовсім чітким. Проте я сподіваюся, що згодом читач не тільки зрозуміє таке душевне збурення, а сам надовго відчує його” [3, с. 48]. Чим наполегливіше оповідач виправдовує свою “рішучість”, тим більше він перформує власну нерішучість: бо для досягнення мети у манускрипті має відчуватися “легкий подих”, який асоціюється з голосом. “Я перечитую ці рядки і сам помічаю в них якийсь неспокій і тривогу [подиху]” [3, с. 27]. Перед читачем постає “дискурс любові” (“я любив його: нажахано й ніжно, співчутливо і самовіддано, безоглядно й захоплено, не дуже дбаючи про те, чи він хоч трохи відповідає на моє почуття” [3, с. 26]). Безсумнівно, Цайтблом сприймає музичну систему Леверкюна, через яку представлено його образ, тілесно: помітно, що він прагне відтворити її з відчуттям у ній голосу “свого нещасного приятеля”. В одному з інтерв’ю Р. Барт стверджував, що “голос є справді місцем тіла, водночас найбільш жаданого і найбільш смертного, до певної міри найбільш несамовитого. Шорсткість голосу полягає у спокусі, саме у присутності невідомого тіла, яке знаходиться за голосом і особливо таємничим чином переходить у голос” [цит. за: 6, с. 196]. Відтак абстрактно концептуалізований образ Леверкюна оточений притаманним музиці, за його власними словами, “стаєнним, коров’ячим теплом” [3, с. 90], у чому зізнається і сам Томас Манн в есе “Історія Доктора Фаустуса. Роман одного роману” (“Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans”): “Я буквально поділяв ті почуття, які плекав до нього добрий Серенус, я був тривожно закоханий у нього, починаючи від його зарозумілих днів навчання, я був до нестями захоплений його “холодом”, його віддаленістю від життя, відсутністю в нього “душі”, цієї посередницької інстанції поміж духом і потягом, його “нелюдськістю”, його “зневіреним серцем”, його переконаністю у тому, що він проклятий. Дивним чином, я майже позбавив його зовнішнього вигляду, зримості, тіла” [4, с. 260]. Безтілесний герой матеріалізується як тіло у стані музики через перформативну діяльність оповідача. Чуттєвість останнього виображує його абстрактність як історію протистояння духовного і чуттєвого, як переданий музикою жест плачу в якості знаку примирення.

Перформатор Цайтблом створює “текст-тіло” музики, котре сприймається як резонансний простір, в якому відлунюють голоси з минулого, набуваючи нового життя, а сама оповідь перетворюється

на спів-елегію. Зіткнення зі сферою музики оповідач майструє, комбінуючи, наслідуючи, переставляючи, імітуючи, переписуючи, демонструючи, переповідаючи, цитуючи звуковий матеріал. Це засвідчує, наприклад, той факт, що оповідна манера Цайтблома суттєво нагадує індивідуальний стиль лектора Венделя Кречмара аж до тілесних його ознак, позаяк реакцією на “жахливе занування” останнього слід вважати часте “уривання оповіді” біографом. Оповідач пояснює, що важливо *“читача зробити присутнім на тих лекціях, бо не можна написати біографію, не можна показати становлення творчої особистості, не перенішиши того, для кого пишеш, у часи її дитинства (...). Особливо це стосується музики – я хочу і роблю все для того, щоб читач так само дивився на неї і так само відчував її, як мій покійний приятель”* [3, с. 92]. Саме у лекціях Кречмара порушено чи швидше продемонстровано проблему тілесності музики. Мовиться поміж іншим, як і в есе “Musica Practica” (1970 р.) Р. Барта, про роль глухоти Бетговена в його музиці: *“переростає себе бетговенське мистецтво: із затишної царини традиції на очах у людей, що злякано дивляться йому вслід, воно здійснюється у сфері особистого і тільки особистого, в абсолютність “я”, болісно ізольованого омертвінням слуху від усього чуттєвого, стає самотнім володарем царства духів, з якого навіть до найприхильніших сучасників долинали тільки чуже й моторошне, і вони лише зрідка в тих страшних посланнях знаходили щось суголосне собі”* [3, с. 73]. Складні для сприйняття інтерпретації Кречмара непідготовлені слухачі поглинали без розуміння: *“Коли він вважав, що нам головне почути це, то й ми були такої самісінької думки”* [3, с. 74]. У цих словах суть, за Р. Бартом, тілесного сприйняття музики як сигніфікації: слухачі стають співучасниками гри сигніфікантів. Бо Кречмар представляє музику як тілесну подію. *“І Кречмар, невтомно бігаючи по клавішах руками, демонстрував нам усі ті страхітливі перетворення, щосили співав “дім-да-да” й перебував свій спів поясненнями”* [3, с. 75]. Чи говорив лектор правду, каже Цайтблом, можна було перевірити тільки *“на його власній грі у супроводі пояснень”* [3, с. 78], тобто ґрунтуючись на переконливості його тілесних реакцій. У цьому зв’язку слід наголосити на важливості постаті Бетговена у концепції образу Леверкюна, бо для Томаса Манна творчість композитора мала перехідний характер: звільнення музики від прив’язаності до сакрального і втілення в ній душевного, суб’єктивного, репрезентація

витісненого і внутрішньо-суперечливого. Виділена Кречмаром ознака музики визначного композитора – екстремальна суб’єктивність, яка перетворюється у його пізній творчості у пафос страждання, безпосередньо стосується і Леверкюна. Згідно відчуттів Цайтблома, за музикою його приятеля була страждальна людина, яка потребувала розради.

Тіло у стані музики як важливий засіб пізнання і межову зону зображує Герман Брох у ідейно спорідненому з “Доктором Фаустусом” романі “Смерть Вергілія”. У цьому зв’язку слід виділити хоча б те, що так само, як і змучене важкою хворобою тіло Леверкюна стає джерелом творчого натхнення, бо “геніальність – це форма життєвої сили, глибоко досвідчена у хворобі, форма, що творить із хвороби й завдяки їй стає творчою” [3, с. 390], хворе тіло Вергілія з його ритмом і загостреними відчуттями теж представлено як “пісню-дороговказ”, необмежений розложистий краєвид, безмежне наслухання, суголося, “всеосяжне вмістилище сфер” [2, с. 214], “наказ повернутись до слова” [2, с. 172]. У коментарях до твору письменник пояснює: *“Моя повість охоплює останню ніч після прибуття і наступний день аж до смерті Вергілія. Це ще один денний і нічний перегляд цього життя: самотність помирання ночі своїми фантазіями уві сні і у стані лихоманки уривками повідомляє увесь перебіг цього життя, передусім початково вмонтовані в нього метафізичні й релігійні прагнення і те, наскільки вони пов’язані із несвідомим, так, вегетативним корінням людини; день натомість є останнім осмисленням навколишнього світу (<...>, у центрі якого духовно і соціально перебував Вергілій... Так і завершується життя Вергілія: останньою фантазією, яка об’єднує денний і нічний перегляд, ірраціональні та раціональні моменти, поглинутий сном, більше не поет, а помираюча людина, він відходить у вічність. Тема повісті необхідним чином спричинилася до монологу (<...>, моя повість про Вергілія є ні чим іншим, як ліричним віршем, який як будь-яку лірику слід сприймати як вираження одного моменту життя, хоч у цьому випадку йдеться про момент помирання”* [7, с. 458]. Оскільки письменник тримає у полі зору буттєву розшарованість, флюїдність, симультанність, текст містить перформативний момент, який полягає у зосередженні зображення на явній присутності й її тілесному сприйнятті: *“читали не очі його, читали самі пучки, читали, не бачачи літер і слів, безсловесну мову, читали безмовну поему поза поемою слів, і те, що читав він, складалося*

*вже не з рядків, а було неосяжно безмежним обширом з неосяжною безліччю напрямків, і в ньому речення й фрази не низались одні за одними, а, неосяжно перетинаючись, накладались одні на одних, і були це уже не речення й фрази, а невимовности храми, це був храм життя, храм сотворіння світу, замислений на порозі знання” [2, с. 187–186]. Суттєву роль відтак відведено “розпростертому” тілу поета, “у якому вже звило кубло, на час свій чигаючи, тління” [2, с. 26]. Вергілій дослухається до нього, “і його слух, його подих і думка вливались у потік уселенського світла, у недосяжні знання про всесвіт, у повік недосяжне наближення до його нескінченности” [2, с. 15–16]. Він перетворюється на “судно-утікача” в безмежному обширі свого власного тіла, поділеного на численні сфери впливу, сфери окремих органів тіла і кінцівок “з їхньою чужістю і крихкотілістю, з потаємністю їхньою і ворожістю, з незбагненою їхньою нескінченністю”, які він усвідомлював, “чуттєво і надчуттєво, бо всі вони, а з ними і сам він, немов за загальною згодою, пливли у широкому тому потоці, що сягає за межі всього людського й усього океанського, у тому на припливи й відпливи багатому потоці, який котить хвилі, котить вали вперед і назад, чий прибій, вертаючись до рідних країв, ненастанно б’є в берег серця, спонукаючи його невтомно пульсувати; єдність реальности образу й образу реальности, така бездонно глибока, що в глибинах її навіть геть неоднорідне збирається водно, ще не поєднане, але вже об’єднане задля прийдешнього відродження; о, прибій пізнання, що одвічно накопчується на берег дедалі навальнішим потоком, несучи зародки втіхи й надії” [2, с. 72–73]. У такий спосіб поет наслухає своє буття і досягає “несказанного” звукового образу, який “віддунював лише у тому, що не можна сказати словами, щораз лише там, де мова уже безсила, де вона вибивається за земні свої, смертні межі й, до невимовного прагнучи, виходить зі словесної оболонки, в царстві поезії вже тільки себе оспівуючи, на мить розтинаючи бездоню поміж словами, від якої спирає і забуває дух, щоб, німотно завмерши перед її німотним бездонням, передчуваючи смерть у життєвім напруженні, показати цілісність світу і плин одночасності, в якій спочиває вічність” [2, с. 79]. Тіло перетворюється на резонансний простір, у якому “терени незмірності” єднало “віддзеркалення і відзеркалення у віддзеркаленні” [2, с. 99]. Вийшовши із “чіпкого лабіринту громоких голосів”, Вергілій досягає симетрії, “променистого суголосся”, “цілісності всього того, що вершилося”,*

чогось “змістовного без змісту, втіленого в чистій, у голій формі, яка була вже лише кристалевою ясністю”, “несуцього у суцього, коріння позбавленого” [2, с. 193]. Його тіло стає тілом у стані музики, його думка перетворюється на “закон музики, втілений у кристалі, у музиці втілений”: “... О повернення, о музика всередині і зовні! Ввійшовши у нас, вона нам зосталась знанням про усе, що було, ввійшовши у нас, вона нас піднесла до свого високого буття, і ми, ввійшовши у неї, над собою піднісились, знаходимо її по той бій випадковості; о музика всередині і зовні! Лише те, що в собі наше “я” приховує, – вище від нас, безсмертне для нас і випадковості не підвладне, воно у гармонії зі словом сфер, але те, чого ми у собі не несемо, – для нас випадковість і такою й залишиться, воно смертне для нас і повік не піднесеться над нами, повік воно нас не обійме...” [2, с. 201–202]. Із тілом у стані музики безпосередньо пов’язаний ритм, який, за переконанням Г. Броха, для тілесного життя є “символом і водночас найтіснішою аналогією”: “Закони тіла, дихання і кровообіг, його безмежні варіативні аналогії до ритму підпорядковуються, подібно до “природних законів” (на протизвагу напрузі діє розслаблення, енергії – протилежна енергія або спокій), об’днувальному пізнанню єдності” [8, с. 16]. У представленому внутрішньому монолозі Вергілія його люська недосконалість показана через нечутну втрату виражальності. Натомість оповідач інсценує чутно-чуттєве вираження. Мовиться про мову поза мовою, переборення безсловесності. Ця мова відчутна у звучанні слів, у їхньому співзвуччі. “Якщо чуттєва тотальність “спільного звучання”, “знову тихо і ніжно гучать її дзвони”, як “простота віднайдена” знову пробуджується завдяки цьому ліричному мовному звучанню, то ця розгорнута чуттєвість вдається тільки як формальна “чутна форма”, а не як зображений зміст”, – пояснює А. Койзер [10, с. 91]. Відтак Г. Брох досягає роз’єднання мовного знаку на мовне звучання і мовний зміст, цікавлячись виключно мовним звучанням. Внутрішній монолог постає як асемантичний звучний виражальний зв’язок, аналогічний до музичної структури, а відтак він сприймається як озвучення внутрішнього світу, відображає дослухання до його “невимовності” і “нечутності”, а також завершальну омовленість цього безмовного і безсловесного в “музиці, що так навально знов пробудилась усередині і зовні” [2, с. 204], ліричній мові, чий “останні рядки ще бриніли у вухах” [2, с. 189]. Відтворення Г. Брохом звукового образу світу через тілесне сприйняття втілює ідею сигніфікації Р. Барта.



І Томас Манн, і Герман Брох у своїх романах наголошують на домінуванні акустичного, сприйнятого тілесно. Як наслідок, тіло у стані музики спонукає прислухатися до крайніх внутрішніх і крайніх зовнішніх граней людського буття і, що особливо важливо, уможливило переборення межі між виразністю і безвиразністю, чутним і нечутним, сприйнятним і невловимим для відстеження творення смислової єдності.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. Философия новой музыки / Т. В. Адорно ; [пер. с нем. Б. Скуратовой]. – Москва : Логос, 2001. – 352 с.
2. Брох Г. Смерть Вергілія / Герман Брох ; [пер. з нім. О. Логвиненко]. – Київ : Вид. Жупанського, 2014. – 480 с. – (Майстри світової прози).
3. Манн Т. Доктор Фаустус / Томас Манн; [перекл. з нім. Є. О. Поповича]. – Харків : Фоліо, 2011. – 575 с. – (Б-ка світової літ.).
4. Манн Т. История “Доктора Фаустуса”. Роман одного романа ; [перевод С. Апта] / Томас Манн // Манн Т. Собрание сочинений в десяти томах. – Том 9 : О себе и собственном творчестве 1906–1954. – Москва : Гос. изд. худож. лит., 1960. – С. 199–364.
5. Barthes R. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III ; [aus dem Französischen von Dieter Hornig] / Roland Barthes. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1990. – 319 S. – (Edition Suhrkamp. Neue Folge ; Band 367).
6. Bayerl S. Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Konzepte zur Spracherweiterung bei Adorno, Kristeva und Barthes / Sabine Bayerl. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2002. – 288 S. – (Epistemata. Würzburger wissenschaftliche Schriften ; Reihe Literaturwissenschaft; Band 383 – 2002).
7. Broch H. Der Tod des Vergil / Hermann Broch // Broch H. Kommentierte Werkausgabe ; [Hrsg. von P. M. Lützel]. – Band 4. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1976. – 523 S.
8. Broch H. Notizen zu einer systematischen Ästhetik / Hermann Broch // Broch H. Kommentierte Werkausgabe ; [Hrsg. von P. M. Lützel]. – Band 9/2 : Schriften zur Literatur I. Kritik. – Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1976. – S. 11–35.
9. Hanslick E. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst / Eduard Hanslick. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981. – 104 S.

10. Käuser A. Schreiben über Musik. Studien zum anthropologischen und musiktheoretischen Diskurs sowie zur literarischen Gattungstheorie / Andreas Käuser. – München : Wilhelm Fink Verlag, 1999. – 288 S. – (Figuren ; [Hrsg. von H. F. Plett, H. Schanze] ; Band 6).

## **СЮЖЕТНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРИТЧІ ПРО ДУШУ І ТІЛО В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ**

**Тетяна МЕЙЗЕРСЬКА**

Київський національний лінгвістичний університет

Зміст статті стосується літературної історії притчі про Сліпця і Хромця та її сюжетної трансформації в українській літературі. Розглянуто специфіку її інтерпретації Кирилом Туровським (початок XII ст.) та Іваном Франком (початок XX ст.), констатовано наявність двох варіантів твору – релігійного і світського.

**Ключові слова:** притча, тіло, душа, сліпець, хромець, інтерпретація, символика.

Содержание статьи касается литературной истории притчи о Слепце и Хромце и ее сюжетной трансформации в украинской литературе. Рассмотрено специфику ее интерпретации Кириллом Туровским (начало XII ст.) и Иваном Франко (начало XX ст.), констатировано наличие двух вариантов произведения – религиозного и светского.

**Ключевые слова:** притча, тело, душа, слепец, хромец, интерпретация, символика.

The article sheds a new light on the literary history of the parable about the Blind and the Lame and its plot transformations in the Ukrainian literature. The author undertakes the analysis of the main interpretations by Kyrylo Turovsky (beginning of the XII century) and Ivan Franko (beginning of the XX century) and states two versions of the parable, namely religious and mundane.

**Key words:** parable, body, soul, the Blind, the Lame, interpretation, symbolism.

Притча про Сліпця і Хромця має давню літературну історію. Її зміст такий: Господар, відлучаючись із дому, найняв сліпця і хромця стерегти виноградник. За ініціативою сліпця хромець сів йому на плечі, вказуючи дорогу, і разом вони зірвали виноград. Після повернення господаря хромець виправдовується, зсилаючись на свою неміч, сліпець же в усьому

звинувачує свого товариша. Тоді господар садить сліпця на хромця і б'є їх обох. Притча супроводжується коментарем: господар – син божий, виноградник – світ, хромець – тіло, сліпець – душа. Душа виправдовується перед Богом, кажучи: *“Не я переступила заповіді твоєї, лише тіло”*. *“І для того нема муки душам до другого приходу Христового... Коли ж прийде обновити землю і воскресити померших... тоді душі вийдуть знов у тіла і приймуть нагороду, відповідну до діл своїх...”* [1, т. 39, с. 93].

Метафоричне представлення душі і тіла як Сліпця і Хромця простежується уже у тексті Старого Заповіту, де Ісаак (“сліпий”) протиставляється Якову (“хромому”) як “тіло” – “душі”. У євангельських текстах ця символіка набирає більш універсального значення: у проповідях Христа зцілення сліпих і кривих означає духовне прозріння (“воскресіння”), тому лише “сліпі” й “хромі” спасуться. Якщо у єврейській версії “сліпець” = “тілу”, “хромець” = “душі”, і це інтегровано в усьому масиві біблійної символіки, то в християнській, зокрема, давньоруській інтерпретації, “сліпець” = “душі”, “хромець” = “тілу”.

Враховуючи сказане, слід мати на увазі, що механізми культурного обміну можуть ґрунтуватися на можливості переосінки компонентів, які входять у новий контекст і передбачають трансформації тексту.

За спостереженнями дослідників, у світовій літературній традиції притча про Душу і Тіло, або ж про Сліпця і Хромця має три джерела: єврейський – із вавилонського Талмуда, арабський – із “1001 ночі”, і західноєвропейський – із “Gesta Romanorum” [див. 7, с. 314–316].

Згідно з талмудівською версією, Антоній Пій у розмові з рабі Огудою висловив передбачення, що душа і тіло можуть уникнути кари, бо душа сама не грішить, а тіло без душі не має бажань. У відповідь рабі наводить притчу і робить висновок: *“Але що зробив господар? Він посадив хромого на сліпого і покарав їх обох разом. Подібно до сього господаря поступає бог з нами: він бере душу, поміщує її наново в тіло і карає їх обох разом”* [7, т. 35, с. 314].

В “1001 ночі” фіксується та ж притча з одним відхиленням: тут присутня третя особа – сторож. Сторож спочатку застерігає сліпця і хромця, а потім пропонує план пограбування. Сліпий у цьому випадку репрезентує тіло, кривий – душу, а сторож – розум, що остерігає від злого.

У тексті “Gesta Romanorum” розповідається про царя, що покликав на бенкет усіх бажаних. Сліпець і хромець жалкують, що не можуть туди потрапити, однак потім, об'єднавши свої зусилля, добираються

до палацу. В основу притчі покладена ідея взаємодопомоги двох покалічених людей на шляху досягнення спільної мети. Мораль, якою закінчується текст, покликана трактувати його алегоричне прочитання. Так з'ясовується, що цар – Христос, сліпеч – багатий, а хромець – монах, “хромий на обидві ноги”, який не має ніякої власності, але ясно бачить дорогу до вічної благодаті. Притча завершується повчанням: “Коли ви, багаті, хочете досягнути царства небесного, повинні ви монахів і бідарів носити на своїй плечах” [7, т. 35, с. 316].

Не можна не звернути увагу і на залучені Франком до досліджуваного матеріалу типологічно близькі сюжети із “Панчатантри” і “Тамаюн-наме”. В індійській казці зрадлива дружина хоче отруїти “сліпого” чоловіка “змією”, запропонованою замість “риби”, але отруйні пари, що йдуть від їжі, роз'їдають більша на очах, і чоловік прозріває. В легенді із “Тамаюн-наме” – турецьким перекладі ще давнішої від зафіксованої в “Панчатантри” перської версії мається аполог під назвою “Сліпий і видючий”, де оповідається, що сліпий мандрував із видючим, женучи перед собою осла, який служив йому за поводиря, та тримаючи в руці закаменілу від холоду гадюку, зовсім “похожу на Мойсееву палицю” [7, т. 35, с. 323].

В українській літературній традиції маємо всього дві версії цієї притчі: давньоруську “Притча о человеческой душе и о теле, и о преступлении божьих заповедей и о Воскресении телес человеческих, и о будущем суде и муке”, яка належить єпископу Кирилу Туровському, та здійснену І. Франком уже на початку ХХ століття оригінальну літературну обробку твору, відмінну від усіх існуючих варіантів. До тексту притчі І. Франко звертався неодноразово, що свідчить про його стійкий інтерес до її літературної історії. В 1906 р. вийшло його розлоге дослідження “Притча про сліпця і хромця. Причинок до історії літературних взаємин старої Русі”. В 1912 році Франко перекладає і публікує староруський проложний текст притчі українською мовою [6, т. 39, 92–93].

Головною відмінністю притчі Туровського є те, що вона не має самостійного значення, будучи включеною у ширший ідеологічний контекст твору, який за жанром відповідає формі політичного памфлету. Народження твору було зумовлене спричиненням у 60-і роки ХІІ століття суперництвом а далі й конфліктом старого та нового церковних центрів – Києва і Володимира, спровокованим спробою Володимиро-Суздальського

князя Андрія Боголюбського та Володимиро-Суздальського єпископа-самозванця Федорка ввести на підвладних їм землях автокефалію. Створюючи притчу, Кирило брав безпосередню участь у церковному конфлікті на боці київського митрополита та візантійського патріарха, розцінюючи події як антицерковну ересь, що суттєво підривала єдність Київської Русі. При цьому за документальними свідченнями Андрей Боголюбський дійсно був кульгавим, а сліпота самозваного владики Федорка стала лише символічним позначенням його духовної сліпоти [1, с. 193]. Таким чином, символізуючи тіло, Хромець у притчі алегорично позначає Андрія Боголюбського як представника світської влади, а Сліпець, співвідносний із постаттю Федорка, втілює душу, будучи одночасно символом влади духовної. Таким чином символіка Кирилового інакомовлення постає доволі прозорою, і адресат критики також не викликає сумніву. Ініціатором гріха, згідно “Притчі”, виступає Сліпець, якого Туровський вважав головним винуватцем церковної смуті [3].

Структура твору досить складна. Інтерпретуючи текст притчі, дослідник священик Григорій Барашко умовно виділяє в ній три сюжетні лінії: алегоричну, символічну і полемічну [4]. Перший сюжет є власне притчею – алегоричною оповіддю про господаря, який насадив виноградник і поставив на його сторожі сліпого і кульгавого. В інтерпретації Туровського хромець – людське тіло, сліпець – душа, господар – Бог, а виноградник – рай. Сліпець і хромець не просто згрішили, вони підступно порушили угоду з господарем саду. Ця обставина, на думку Г. Барашко, відразу породжує асоціації з історією первородного гріха: Адам і Єва як чоловік та жінка складають єдність – людину – і тому разом будуть відповідати за свій вчинок так само, як душа і тіло. Тому, вважає дослідник, у притчу вводиться другий, символічний, пласт – сюжет про перших людей. Адже, як і в історії з Андрієм Боголюбським, первородний гріх став проявом людської гордині, преріканням із Божою волею. Третій сюжет має виразно полемічне звучання, про що вже йшлося вище.

В цілому за символічними позначеннями своєї притчі Кирило прагне розв’язати насамперед богословсько-філософські проблеми людської гріховності, зав’язані на думці, що душа все ж таки першою схиляється до гріха.

Зупиняючись на моменті покарання – господар садовить Хромця на Сліпця і разом їх карає, – Франко звертає увагу на доктринальну невідповідність тексту Кирила Туровського, оскільки уявлення про

поєднання душі з тілом після воскресіння та їх спільну кару характерне для іудейської, а не християнської релігії. На цій основі ним робиться цілком обґрунтований висновок про те, що Туровський первісно запозичив сюжет із єврейської моделі: в ній яскраво проявився вплив єврейських апокрифів, які піддалися значній переробці. *“Нема сумніву, – констатує він, – що у <...> пам'ятках нашого старого письменства, де досі шукано лише греко-візантійських взірців, при уважних пошукуваннях та порівняннях з жидівськими джерелами, головню з Толмудом, виясниться не одно таке, що досі залишається загадковим. Звернути досліди в той бік тим цікавіше, що жидівство X-XIII віків було одним із найважливіших посередників передачі орієнтальних культурних елементів на Захід, так само як і в самому орієнті відіграло важну роль посередника між старинною цивілізацією і арабами та персами”* [7, т. 35, с. 301].

Основним підґрунтям для такого висновку стало співставлення давньоруської притчі з іншими текстами, де використовувався той же сюжет. Власне у своїй статті І. Франко й сформулював основну концепцію дослідження: *“В отсій розвідці я бажав би прослідити на однім невеличкім староруськім творі дуже інтересні літературні та культурно-історичні взаємини між Сходом і Заходом і посередництво жидівства в тім процесі в середніх віках”*, адже, на його думку, саме давньоєврейські апокрифи стали *“...одним із найважливіших посередників передачі орієнтальних культурних компонентів на Захід”* [7, т. 35, 301].

Здійснене Франком дослідження “Притчі про сліпця і хромця” в даному разі цікаве прагнення побачити за міграцією сюжету реальні механізми, що забезпечували їх відщеплення та творчу трансформацію в новому культурному середовищі.

Цікавою сторінкою у творчості письменника стала його спроба власної літературної інтерпретації притчі, яка склала собою зразок свідомого авторського експериментування, покликаного зафіксувати насамперед світське а не релігійне її прочитання. Таке фундаментальне відхилення, на відміну від твору Кирила Туровського, навіть не передбачає символічного трактування тексту, даючи простір для вільного фантазування читача:

*А виклад сеї притчі? Вибачайте!*

До власних діл і змагань прикладайте.

І як вам випаде, так викладайте.

І все ж за підтекстом такої розв'язки притчі криються і розпізнаються глибокі відмінності та апеляції до інших культурних універсалій.

В цілому слід зазначити, що Франкова притча наслідує текст давньоруської Кирилової, однак тут спостерігається кілька важливих нововведень:

1. Сліпець і Хромець продають виноград і ділять виручку.
2. Питання про ініціатора “гріха” не виконує особливих функцій. Господар розуміє: і Сліпець і Хромець винуваті.
3. Найважливіша трансформація здійснюється у сцені розслідування господаря і покарання злочинців. Сліпець – ініціатор злочину, разом із тим він прагне в усьому звинуватити Хромця. Господар, на відміну від давньоруської притчі і її прототекстів, не карає героїв, посадивши один на одного. Його вирок, на перший погляд, парадоксальний: Сліпець хитріший, він поводить себе розумніше, і від того його провина зменшена. Хромець повинен віддати Сліпцеві свою частину виручки, фактично подвоївши доходи останнього. В цьому ключі здійснена Франком переробка давньоруського тексту дає істотні можливості для ще однієї її інтерпретації, на цей раз співвіднесеної з серією євангельських притч “про талант”, де у того, хто має мало, “відніметься”, а багатому – примножиться. Цю ж притчу, приступаючи до інтерпретації твору, згадає і Кирило Туровський, однак вона залишається поза текстом основної оповіді про Хромця і Сліпця. Франко ж майстерно “розчиняє” її у смисловому полі своєї поезії. Удавана “аморальність” такої трактовки зникає, якщо врахувати, що в конфесійній християнській символіці “багатство” виступає метафорою “вчення”, “знання істини”. Тоді “суд”, який чинить Господар, може трактуватись і як протиставлення справжніх (духовних) та тимчасових (матеріальних) цінностей. До речі, цікаво, що, приступаючи до вивчення джерел Кирилової притчі, Франко звертає увагу саме на цей тематичний корпус: *“Вже в передмові до простого оброблення нашої притчі, – пише він, – маємо один інтересний уступ; говорячи про важність навчання, автор каже: “Про се стрічаємо в Євангелії притчу, де сказано: всякий книжник, що навчився царства небесного, подібний до домовитого мужа, що зі своїх скарбів виносить старе і нове. Коли ж..., догоджаючи зі славолюбства великим, нехтує з гордоців багатьма меншими, насміхається над ними, ховаючи дар господній, не даючи його правдивим*

*торговцям, щоб подвоїти царське срібло, т. є. душу людську, то Господь, бачачи його гордий ум, відбере від нього талант, бо він сам гордим противиться, а покірним дає благодать” [7, т. 35, с. 310].*

Сліпцеві, таким чином, дістається вся виручка, тобто, всі матеріальні блага і, крім цього, господар влаштовує йому весілля:

*В дворі тут дівка є, що носить воду;*

*Давно вже ласиться вона на твою вроду,*

*її за жінку ти візьмеш, у нагороду.*

*Вона тобі дасть раду і розраду,*

*А ти, не бачачи її ні спереду, ні ззаду,*

Стерегтимеш її, як мого винограду [1, т. 3, с. 373].

А що ж Хромець?

Присуд Хромцеві такий:

*Тебе ж за те, що ти у своїй злобі*

Так провинивсь, по своїй уподобі

Довіку я задержую при собі.

Можна припустити, що, як і в арабській та єврейській версіях, Сліпець у Франка символізує тіло. Воно ніби матеріально начисене. Таким чином, встановлюється первісна символіка “тіла” і “душі”, ініціатором гриха стає “тіло”, йому ж усе й дістається. А “душу” – Хромця – господар назавжди залишає у себе.

З приводу Сліпця виникає ще одна цікава й неоднозначна інтерпретація, пов’язана з експериментальним мотивом його одруження. Звідки Франко міг запозичити цей мотив? Звернемося знову до цитованої автором “Панчатантри”: у одного царя вродилася дочка з трьома грудьми. Пропонуючи взяти її за жінку, він обіцяв подарувати тисячу червінців. Про це почули два бідаки – сліпець та його горбатий поводитир. Випробовуючи долю, Сліпець вирішує одружитися. Однак спільним із Франковою притчею тут є лише натяк на одруження, а далі версії знову розходяться. У його творі Сліпця одружують на жінці, яка носить воду. Зазначимо, що образ жінки, яка носить воду, – біля ріки, біля криниці, біля фонтану – є одним із універсальних символів, відомих ще зі старозаповітних сюжетів, а обряд носіння води виразно вказує на символічні форми поведінки, пов’язані з причетністю до потаємного.

В єврейській символіці колодязь із чистою водою символізує Тору. В християнстві він символізує спасіння та очищення. Можливо матеріальні блага і одруження врятовують Сліпця-тіло? Проте пов’язана



з водою символіка є амбівалентною. В іншому випадку образ цієї жінки може трактуватися як “вінчання” або “смерть”. Очевидно не важко здогадатись, як покористається Слепець земними благами, взявши собі таку дружину.

Цілком зрозуміло, що Франко добре усвідомлював функціональний зміст такої багатозначності не лише в художньому, але і в історико-культурному аспектах. Численність можливих інтерпретацій у межах нашої культурної традиції не лише надає текстові художньої глибини, але й експериментально моделює умови, за яких він набуває міжкультурного значення [2, с. 73].

*“Як бачимо, наша староруська притча, – резюмує І. Франко, – завела нас на великий культурно-історичний шлях і показала нам, хоч у досить іще неясних нарисах, один із тих каналів релігійного синкретизму, що тягнуться тисячоліттями і, мов той міфічний Океанос, величезним перснем обіймають усі головні парості культурного людства, раз у раз нагадуючи їм, що вони культурно, духовно, своїми найкращими віруваннями і найвищими ідеями не менше близько посвоячені, як і вузлами раси й фізичної будови”* [7, т. 35, с. 332].

## ЛІТЕРАТУРА

1. Кирилл Туровский. Притча о человеческой душе, и о теле, и о нарушении божьей за поведи, и о Воскресении тела человеческого, и о страшном суде и о мучении // Златоуструй. Древняя Русь X-XIII веков. – М.: Молодая гвардия, 1990. – С. 190-202.
2. Мейзерська Т. С. Мейзерський В. М. “Притча про Слепця і Хромця” І. Франка: символіка сліпоти // Мейзерська Т. С. Re-presence: відлуння Сходу в українській літературі ХІХ століття. – Одеса. – Астропринт. – 2009.
3. Мильков В.В. Религиозно-философское значение литературных приемов древнерусского политического памфлета (на материалах “Притчи о душе и теле” Кирилла Туровского) // Ел. ресурс: [iph.ras.ru/urpfile/root/biblio/hp/hp16/4.pdf](http://iph.ras.ru/urpfile/root/biblio/hp/hp16/4.pdf)
4. Священник Григорий Барашко. Богословское содержание притчи свт. Кирилла Туровского “О Слепце и Хромце” // Христианское чтение. – №3 (38). – 2011 // Ел. ресурс: [christian-reading.info/data/2011/03/2011-03-05.pdf](http://christian-reading.info/data/2011/03/2011-03-05.pdf)
5. Франко І. Притча про Слепця і Хромця. // Іван Франко. Зібрання творів: у 50-и томах. – Т. 3. – К.: Наукова думка, 1976. – С. 370–374.

6. Франко І. Притча про Сліпця і Хромця. Пам'ятка староруського письменства // Іван Франко. Зібрання творів: у 50-и томах. – Т. 39. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 88-94.

7. Франко І. Притча про Сліпця і Хромця (Причинок до історії літературних взаємин старої Русі) // Іван Франко. Зібрання творів: у 50-и томах. – Т. 35. – К.: Наукова думка, 1982. – С. 301–332.

## **ІНДИВІДУАЛЬНИЙ ТРАВМАТИЧНИЙ ДОСВІД В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОЇ ТРАВМИ У РОМАНАХ І. БАХМАНН ТА Е. ЄЛІНЕК**

*Діана МЕЛЬНИК*

Львівський національний університет імені Івана Франка

Стаття зосереджена довкола особливостей зображення історичної травми через призму індивідуального досвіду у романах австрійських письменниць Інгеборг Бахманн (“Маліна”, “Справа Франци”) та Ельфріде Єлінек (“Діти мертвих”). Аналізуються форми репрезентації тілесної та психологічної травми через суб’єктивізацію історичного травматичного досвіду, а також візуалізація у конкретних тілесних образах травмованого, хворого суспільства як результату катастрофи ХХ століття

**Ключові слова:** травма, історична травма, індивідуальний травматичний досвід, травмоване суспільство.

Статья сосредоточена вокруг особенностей изображения исторической травмы через призму индивидуального опыта в романах австрийских писательниц Ингеборг Бахманн (“Малина”, “Дело Францы”) и Эльфриде Елинек (“Дети мертвых”). Анализируются формы репрезентации телесной и психологической травмы на фоне субъективизации исторического травматического опыта, а также визуализация в конкретных телесных образах травмированного, больного общества как результата катастрофы XX века

**Ключевые слова:** травма, историческая травма, индивидуальный травматический опыт, травмированное общество.

The article focuses on featuring historical trauma through the prism of individual experience in the novels of two Austrian authors – Ingeborg Bachmann (“Malina”, “The Book of Franza”) and Elfriede Jelinek (“Children of the Dead”). The forms of representation of physical and psychological trauma due the subjectivation of the historical traumatic experience, and visualization the sick society as a result of the disaster of the 20th c. in the specific body images are analyzed.

**Keywords:** trauma, trauma history, personal traumatic experience traumatized society.

Важливою складовою австрійської літератури ментальності та завжди була історія, і, мабуть, не стільки сама історія, як факт хронологічного розвитку держави чи народу, як певний міфологізований конструкт, що виявив себе в понятті “*габсбурзького міфу*” (Клаудіо Магріс). Примітно, що саме *габсбурзький міф* настільки міцно вкорінився в свідомості австрійської нації, що став одним із визначальних її факторів, вплинувши й на своєрідне ставлення до власної історії та історичної правди. У першій половині ХХ століття Австрія пережила низку історичних катаклізмів, які залишили помітний слід в свідомості громадян: перша світова війна та руйнація імперії, аншлюс 1938 року та Друга світова війна. Зрозуміло, що ці події були позначені глибоким травматичним досвідом, який супроводжувався відчуттям краху надій на відродження монархії та репутації загиблої європейської країни, особливо після так званої цивілізаційної цезури, спричиненої націонал-соціалістичними злочинами проти людяності. Тому цілком очевидним став проголошений урядом Австрії курс на реконструкцію та переорієнтацію *габсбурзького міфу* на сучасні історичні реалії та на цілковите відмежування від культури Німеччини, а разом із тим політику забування як своєрідного захисту від травмованої історичної реальності. Політична доктрина Австрійської держави полягала у тому, щоб, як іронічно зауважує Е. Єлінек, одягти на себе маску невинної жертви націонал-соціалістичного режиму: *“Позаяк ми такі невинні, то мали б бути невинними завжди, нас просто не так зрозуміли. Державна доктрина Австрії, облуда, звучить так: Ми перша країна, на яку напали і яку окупували нацисти, і тому ми не можемо бути тими, хто тріумфував на площі Героїв <...> Поки ми кричимо про невинність, з нашого підборіддя скрапує кров чужинців, ми сутності, що живуть на межі двох світів, живемо разом із запасом крові в землі, в землі власної батьківщини, в ґрунті, але щоразу повстаємо з неї. І це Своє є таким, за відсутності інших, яких ми уже не повернемо. Пам'ять землі не може втримати мертвих в могилах. Вони вставатимуть із них знову і знову”* [7, с. 8]. Ця цитата влучно характеризує не лише ситуацію повоєнної Австрії, але й типову реакцію на проголошений курс реставрації молодих інтелектуалів, які вбачали у бажанні забути і нівелювати відчуття провини загрозу повернення минулого (серед них можна назвати імена Томаса Бернгарда, Інгеборг Бахманн, Пауля Целана і т.д.). Площа Героїв перетворилася у свідомості молодих інтелектуалів

на своєрідний топос пам'яті, який втілював у собі відверто негативні конотації, позаяк саме на площі Героїв Адольф Гітлер у 1938 році виголосив святкову промову з нагоди приєднання Австрії до Німеччини, промову сприйняту австрійцями з однозначним тріумфуванням. Як влучно зауважує Т.Гаврилів, Австрія “*перейняла досвід Центральної Європи після розпаду монархії, коли в ХХ ст. вона стала – щоб продовжити образ Карла Крауса, який називав монархію лабораторією кінця світу, – лабораторією тоталітаризмів (ein Versuchsfeld von Totalitarismen)*” [2, с. 377]. З цього погляду цікавою видається думка американського соціолога Дж. Александера про конструювання культурної травми, яка не притаманна суспільству іманентно, а навпаки з'являється тоді, коли члени одного суспільства відчувають, що їх змусили пережити якусь страшну подію, що залишила у колективній пам'яті глибокі сліди і докорінно змінює їхню майбутню ідентичність: “*Травма не результат того, що якась група людей відчуває біль. Вона є результатом того гострого дискомфорту, який проникає в саме осердя відчуття власної ідентичності*” [1, с. 275]. Саме такою подією для австрійської нації став аншлюс та співучасть у нацистських злочинах, які заважали конструюванню ідентичності затишної і мирної європейської держави, тому їй не дивно що цю травму намагалися якомога швидше забути.

Ми не будемо вдаватися в деталі політики уряду та стану літератури, яка також стала одним з інструментів конструювання нового образу Австрії, звертаючись до найкращих зразків епохи Бідермайєру (детальніше про це див.[3]), а зосередимо погляд на переосмисленні історичної травми в творчості двох австрійських авторок, чие художнє мислення позначене саме “нетрадиційністю”, “опозицією” до “традиційної” літератури – Інгеборг Бахманн та Ельфріде Слінек.

Спільним для обох авторок є не лише їхня опозиційність щодо конвенційної літератури, а й у способі трактування історичного досвіду та ідеї співпричетності, колективної провини, які стають лейтмотивними у їхній творчості. Водночас важливо зауважити, що письменниці належать до різних генерацій, і, відповідно, їхній досвід сприйняття історичної травми матиме різний рівень індивідуальної рефлексії. Так, І.Бахманн пережила аншлюс у дитячому віці й згадує про нього як про перший травматичний досвід, неодноразово аналізуючи його у інтерв'ю та художньо рефлектуючи у оповіданні “Юність а австрійському місті”. Однак пряме засудження націонал-соціалізму,

та пряма конфронтація з опозиційною парою жертва-кат в історичному контексті зустрічається лише в одному оповіданні з першої збірки “Серед убивць і божевільних”. У Е.Слінек, яка народилася на двадцять років пізніше, проблема історичної травматичної пам’яті та Голокосту явно чи опосередковано, з’являється чи не у кожному її творі через проєкцію на сучасні реалії та сучасне співвідношення сил у суспільстві [9, с.15]. Така ситуація пояснюється не лише зміною поколінь, а й особистим стосунком до жертв нацизму. І. Бахманн більшою мірою перейняла відчуття провини перед жертвами Голокосту через стосунки з єврейським поетом Паулем Целаном, батьки якого загинули в концтаборах. Е. Слінек, натомість, вважає себе прямою спадкоємницею і правонаступницею єврейської культури (родина по батьківській лінії – богемські євреї), продовжувачем її традиції. Особливо це стосується способу художнього вираження, творчої манери авторки: *“Маю на увазі, що у мене глибоке коріння в єврейській культурі, бо мій батько був східним євреєм з Чехословаччини. І це моє особисте культурне коріння. Я це відчуваю Традиція Канетті, Крауса та Йозефа Рота. Це насправді вмираюча культура. < ... > 1938 року ціла культура була знищена. Я, ймовірно, є останнім поетом цьому напрямку, я з цього ‘Ostrum’ (східного простору), у мене є ця іронія, це почуття гумору, ця чутливість. Все це знищили”* [6, с. 48]. Тому очевидно, що й трагедію Голокосту вона сприймала як свою власну, хоч особисто не пережила її.

Примітно однак, що обидві авторки переносять поняття фашизму на сучасне їм суспільство та стосунки між людьми. Так І. Бахманн у передмові до роману “Справа Франци” наполягає на тому, що “вірус” злочину не зник із людської свідомості, навпаки невпинно продовжує нагадувати про себе і в сучасному повоєнному суспільстві: *“Бійні уже немає, але убивці залишилися поміж нас, часом визнані, приведені до присяги, не всі, а окремі навіть засудженні”* [4, с.9].

Ця думка – провідна в усіх романах І.Бахманн, що за задумом авторки мали увійти до циклу “Види смерті”, у якому в центрі оповіді – жіночі персонажі, які гинуть через згубний вплив чоловіків, яких вони кохають. Роман “Справа Франци” (інший варіант заголовку “Книга Франци”), про який йтиме мова у статті – другий роман цього циклу був опублікований посмертно і лише у фрагментах (перший і єдиний завершений “Маліна” з’явився 1971 року). Сюжет першого роману обертається довкола безіменного жіночого “Я”, письменниці за фахом,

яка зникає у шпарині стіни, не маючи змоги віднайти власну ідентичність та утвердити її у стосунках з двома чоловіками. Роман будується за принципом трикутних стосунків, у якому жіноче Я займає проміжну позицію між коханцем Іваном, який зраджує її і тим самим позбавляє надії на наповнене майбутнє, і двійником Маліною, який приводить жіноче Я до усвідомлення свого внутрішнього спустошення. При цьому обидва чоловічі персонажі позначені амбівалентною роллю у її житті. Вони поперемінно виступають у ролі то рятівників (перша частина “Щаслива з Іваном” – Іван, який рятує жіночого персонажа від реальності, друга частина “Третій чоловік” Маліна – рятівник від фігури батька-ката), то у ролі злочинців-катів (Іван у останній “Про остаточні речі”, Маліна у першій і останній частинах роману, хоча ця роль все ж має позитивну конотацію). Смерть жіночого персонажа, як і вся дія роману, відбувається на рівні свідомості, тому говорити про фізичну, тілесну смерть “Я” досить проблематично, хоча роману притаманні сцени фізичного насилля, які відбуваються знову ж таки на рівні свідомості – у снах жіночого “Я” (другий розділ роману “Третій чоловік”). Проте роман закладає парадигму розвитку дії наступних романів циклу, у яких фізичний біль і фізичне насильство переходить у площину тілесності.

Так роман “Справа Франци” цілковито продовжує парадигму попереднього: трикутник жіноче Я-рятівник-злочинець присутній в одному і другому романі, однак зв’язки між ланками цього трикутника у романі “Справа Франци” уже вільніші: брат – Франца – чоловік Франци, відомий психолог Лео Йордан, віддалені не лише фізично, а й ментально. Крім того, як і в романі “Маліна”, сюжет “Справа Франци” спочатку скидається на детективний роман, у якому брат шукає зниклу сестру і знаходить її в батьківському домі у стані, близькому до божевілля й практично на межі самогубства. Суїцидальні настрої не покидатимуть жіночого персонажа впродовж роману, однак причина цих настроїв виявлятиметься поступово. Примітно, що, як і перший роман циклу, “Справа Франци” також складається із трьох частин: “Повернення у Галіцію”, “Йорданів час”, “Єгипетська темрява”, центральна з яких оприявнює травматичний досвід персонажа: Франца стає жертвою власного чоловіка, який перетворив її на “клінічний випадок”.

Героїня починає усвідомлювати себе жертвою поступово, при цьому ідентифікуючи себе з жертвами націонал-соціалістичного режиму, в’язнями концтаборів, над якими проводили медичні експерименти.

Таке усвідомлення приходить до жіночого персонажа в результаті синхронізації особистого досвіду із історичним. Допмагаючи чоловікові готувати книгу про жертви режиму та їхній психологічний стан, Франца знайомиться з великою кількістю фактичного матеріалу, записами протоколів Нюрнберзького процесу, свідченнями жертв. При цьому паралельно протікає інший процес: Лео Йордан “відкриває” справу Франци, перетворює її на підслідну, вивчаючи її поведінку, нотуючи і наче ненавмисне знайомлячи її з результатами своїх спостережень. Як зазначає Т.Гаврилів, саме сцена зазірання в акти стає тим рубежем, який розмежовує життя Франци на до і після, “коли почалося те, через що з перспективи інших фігур її названо “душевно хворою” й “божевільною” [2, с. 385]. Примітно також, що ідентифікація із жертвами концтаборів проходить і під знаком відчуття провини, що виникає на мовно-асоціативному рівні. Показовим у цьому плані є випадок з Нюрнберзького процесу, який найбільше закарбувався у її пам’яті: *“Вона не могла далі продовжувати читати протокол Нюрнберзького процесу, коли підійшла пора свідчень свідка Б., кастрованого, з опіками, з прооперованими яєчками, однак не це заважало читати, не те, що на цьому місці знову бачила <----->, вона перечитала надто багато протоколів і історій хвороб. Свідок затнувся, більше того, його на цій сторінці наче проковтнув папір. <...> Але потім <...> ‘Пробачте, що я плачу’”* [5, с. 125–126]. Схожі слова вибачення Франца промовляє в кабінеті колишнього лікаря концентраційного табору Курта Кернера, до якого вона звернулася з проханням про евтаназію, шукаючи звільнення від нестерпного фізичного болю, що з’явився в результаті психологічної травми. Однак, отримавши негативну відповідь, Франца просить пробачення за те, що провокує у лікаря негативні спогади.

Таке перенесення ознак жертви у романі “Справа Франци” проходить ще й під знаком тілесного руйнування жіночності в результаті аборту, який не був бажаним, і розцінювався головною жіночою фігурою як насильницьке втручання не лише у тіло й і інтимну психологічну сферу. Свою ненароджену дитину вона також ототожнює із жертвами концтаборів і в божевільному прагненні захистити її від “печі”, просить повернути її, аби вона могла з’єднатися із нею в канібалістичному акті.

Примітно, що й у романі “Маліна” безіменне жіноче Я також ідентифікує себе із жертвами тоталітарних режимів, у снах страждаючи від терору фігури Батька. У романі, зокрема, з’являються такі топоси

і локуси, як газова камера, концтабір, Освенцім, Сибір, у яких вона піддається щоразу новим тортурам і вмирає щораз новою смертю. Однак усі ці фізичні акти насилля ілюструють психологічну травму жіночого Я, її неможливість протистояти суспільству як жінки і письменниці.

У третьому розділі роману відчуття приреченості жіночого персонажа посилюється ще й конфронтацією з культурою іншого, в якій жінка позбавлена прав та прирівнюється до безликої, безголосої, а подекуди й безіменної істоти. Промовистим в цьому відношенні є епізод відвідин міста мертвих, у якому Франца ідентифікує себе з жінкою-фараоном Хатшепсут, вороги якої бажали знищити будь-який слід її існування. І тому повитирали її імена з усіх надгробних написів. Історію її страждань Франца переживає як свою власну: *“Для неї не було тут каміння, не було історії, а лише відчуття, що жодного дня не минуло відтоді, бо це те, що турбувало її в цю мить”* [4, с. 105].

Тілесна реакція, яка виникає у Франци під час споглядання мумій фараонів, також свідчить про асоціацію з індивідуальною травмою. Муміфіковане тіло колись величних фараонів перетворилося на свідка певних історичних подій і водночас свідчить про історію, як свою власну так і цілої епохи. Однак для Франци виставлене на оглядини тіло стає наругою над гідністю, подібною до тієї, яка спіткала в'язнів концтаборів і її зокрема, які окрім пережитих знущань, на процесі змушені були оголовати й власні почуття.

В такий спосіб колективний історичний досвід стає індивідуальним, суб'єктивується і сприймається як свій власний. Такий процес трансформації пояснюється тим, що первинна історична подія, яка спочатку відчувалася як травматична лише для окремої групи, набула ознак тотальності, на що вказує й Дж. Александер. Тому й Франца сприймає страждання інших як свої власні і переносить їх на власний травматичний досвід.

У романі відтак, є кілька концептуально важливих аспектів, які пов'язують головного жіночого персонажа з історією: 1) записи протоколів Нюрнберзького процесу, у яких індивідуальна історія людини ставала частиною колективної; 2) подорож до Єгипту і конфронтація з історією архаїчного часу; які мають виразно негативне травматичне значення. Водночас на противагу ним з'являється і два інших позитивно конотованих аспектів вкоріненості в історії: 1) пов'язаність з історією



через фігуру брата-рятівника, який працює геологом і має певний стосунок до розконсервації історії (примітно, що у романі “Маліна” двійник і водночас рятівник жіночого персонажа також має прямий стосунок до історії, бо працює в історичному музеї Відня); 2) подорож до батьківського дому як повернення в минуле. Повертаючись у батьківський дім, Франца ментально повертається у часи свого дитинства, до перших позитивних переживань, першого кохання та відчуття радості у зв’язку із закінченням війни. Примітно, що перше кохання з’являється в образі англійського офіцера – рятівника, що приніс мир у Галицію. Таким чином особисті переживання юної Франци знову накладаються на історичні події.

Цю вкоріненість в історії (і через чоловічих персонажів-рятівників, і через батьківський дім) можна розглядати як бажання жіночих персонажів повернутися до переломного моменту, до історичної катастрофи, до минулого досвіду ще не позначеного травматичним переживанням. Цю думку висловлює також і Т. Гаврилів, коментуючи повернення Франци у Галицію. Розглядаючи ідентичність Франци як персонажа на рівні алегорії, називає її “утіленням Австрії, що від травми Другої світової війни шукає прихистку в “габсбурзькому міті”, що водночас “відповідає австрійській повоєнній моделі зверненого в минуле “зцілення” і виходу з історії” [2, с. 382]. І. Бахман уявляє габсбурзький міф як утопію держави, наднаціональної, подекуди казкової, міфологізованої, тому в її творчості повернення у цей дім дитинства, який на метафоричному рівні є символом дому Габсбургів, пов’язувалося із надією на зцілення від особистої травми.

Тож у Інгеборг Бахманн історичний досвід та історична травма стають необхідним фоном для ілюстрації особистої психологічної травми й увиразнюються на прикладі індивідуального травматичного досвіду персонажів.

Нагомість у романі “Діти мертвих” Е. Єлінек використовує травмоване чи мертве тіло для відображення сучасних процесів у суспільстві, що засвідчують тяглість історичної травми. Якщо Бахман звертається до габсбурзького міфу як до можливості зцілення, то Е. Єлінек деконструє цей міф, на спекуляціях з яким почався процес реставрації Австрії після цивілізаційної травми, й створювався новий, про Австрію як жертву, й був покликаний на те, аби “відвернути погляд у безпосереднє минуле, спрямувавши його не у віддаленіше минуле, а в прийдешнє” [2, с. 383].

Центральна проблема роману – проблема пам'яті та провини, співпричетності Австрії до злочинів нацизму, розвінчуючи міфи та кліше сучасного споживацького суспільства, авторка, шокуючи читача кожною алюзією, мовною деконструкцією, намагається зняти сонну пелену з очей своїх сучасників: *“Ми Австрійці лише снили про співучасть у скоєному – від Кальдерона до Грільпарцера, – а після сну ми прокинулися такими як і були колись, так стається зі снами, вони лише на мить можуть змінити когось... Мабуть це і є причиною того, що ми й надалі проголошуємо промови на Площі Героїв”* [7, с.7].

Головними персонажами у творі виступають троє постатей живих мерців, які померли не своєю смертю, а тому приречені повертатися у світ живих: студентка філософії з суїцидальними настроями Кудрун Біхлер, колишній спортсмен та член національної збірної Едгар Гштранц, що загинув у автокатастрофі, та Карін Френцель, яка загинула навіть двічі. Кожен з цих персонажів-мерців в той чи інший спосіб перетворилися на жертви сучасного їм суспільства. Едгар Гштранц є утіленням прагнення досягнути спортивних висот за будь-яку ціну, егоцентричного кар'єриста з виразно надмірним сексуальним потягом, який насправді перетворився лише на продукт, марку, яку забули одразу по смерті. Водночас він виступає яскравим образом-символом фашизму, який на перший план висуває тілесну вищість над іншими, яка переростає в нарцистичне милування.

Кудрун Біхлер не витримує суспільного тиску та екзаменаційного стресу й накладає на себе руки. А Карін Френцель, вічна донька, страждає від тотального матиного контролю (в цьому вона нагадує героїню роману Єлінек “Піаністка”), а скалічена фізично й позбавлена своєї жіночності, здатності народжувати, вона не має й надії на те, щоб колись розірвати цей патологічний зв'язок.

Роман не має чітко визначеного сюжету, текст нагадує макабричний танок мерців, у якому одна сцена смерті чи фізичної або сексуальної наруги змінює іншу, до трьох головний персонажів долучаються інші мерці, гомосексуальні брати-самогубці, літня пара самогубців, колишніх прихильників націонал-соціалістичного режиму, тисячі жертв Голокосту, які повертаються до життя, і досягає свого апогею в фінальній сцені, коли потік води затоплює місцевість, де розгортається дія роману. Навіть місцем дії роману Е. Єлінек обирає відповідний локус – гірський альпійський пансіонат і долина довкола нього – насправді гора з кісток і черепів, які натякають на тисячі жертв.

Роман відкривається прологом, в якому зображена картина фізичного травмування цілої групи туристів, які потрапили в автокатастрофу. Е. Єлінек з натуралістичною точністю описує скалічені тіла на фоні мальовничої природи альпійських гір, протиставляючи тим самим велич природи тлінності людського існування та цивілізації. Примітно, що основне завдання служб, полягало в прибиранні людських решток, а не розслідування причин катастрофи, що знову ж таки символізує бажання якомога швидшого забуття історичної травми, перенесеного на побутові реалії. Тому лейтмотивними у романі є трактування пам'яті в контексті споживацького суспільства, яке перетворило її на продукт маніпуляції та махінації: *“Раптом, зовсім недоцільно, з'явилось минуле, його не можна не любити, Але чому саме зараз? Ми ж щойно відіслали його до супермаркета, там є замітники частин людського тіла, а воно знову тут. А нам навіть подати йому нема чого, нема дрібних. І треба спочатку почистити запаси старої пам'яті у холодильнику, куди ми їх відклали і забули”* [8, с. 16]. В іншому місці пам'ять та процес пригадування порівнюється з черпанням із миски з гуляшем, що відповідно вульгаризує етичні заклики про святість пам'яті і водночас показує ставлення до історичної пам'яті в тому форматі, в якому вона почала існувати в повоєнній Австрії. Щоб унаочнити цей процес Е. Єлінек використовує алюзію на міф про печеру Платона: *“Найхімерніше у діях наших предків полонило нас. Неможливо повірити, що ці речі хтось насправді вчинив. Картина на екрані натомість доводить, що ми не можемо бути справжніми: Вона замінила нам світло на вході в печеру”* [8, с. 452]. Колективна пам'ять намагається змусити історію зникнути, перекопати себе в новому відліку історії, який починається на “чистому ґрунті”. Однак текст Єлінек спрямований на те, аби заперечити цей міф, показуючи, що повоєнне суспільство збудоване на тілах мерців і змушує їх поставати із мертвих, знову і знову. Мертвий персонал стає шифром *“нашої історії, яка ніколи не вмере остаточно і постійно простягатиме руку з могили”* [6]. Такими незручними гостями для відвідувачів пансіонату стає група молодих туристів, які постійно розташовуються довкола стола на вході у ресторан. Ця група, нічим на перший погляд непримітна, своєю появою створює незручності усім, хто заходить до ресторану й імпліцитно символізують невинних жертв, які не вимагають нічого, лиш своєю присутністю відіграють роль совісті для оточення.

Тож, травмовані тілесно напівмерці, які живуть на межі двох світів, і не можуть ані повернутися у світ живих, ані зійти у світ мертвих стають виразниками колективної пам'яті. Ці жертви, які повертаються щоразу знову і знову не лише очужують батьківщину, а й стають на заваді усталеної ідентичнісної моделі живих, яка до тепер забезпечувалася колективною свідомістю, бо як “істоти без ідентичності” вони перетворюють і живих на істот без ідентичності, розпростуючи над ними тінь і перетворюючись на тінь пам'яті, що супроводжуватиме кожного: *“У смерті вони звикли до тотальної незахищеності, їх гнали пукаючи падлюки з нагайками, які уявили себе бурєю над Європою, і тепер вони не соромляться і з'являються у тому, як були зодягнені, коли повставали. Як тінь спускаються їхні погляди, цю тінь вони вважають справжньою, бо не може бути те, що з ними сталося не справжнім <...>. Те, що з ними сталося не може бути правдою. Лише їхні тіні – те, що насправді не можна сховати, тож запізнілі повертанці на Батьківщину стали нашими живими тіннями (так, так, спробуйте! Хіба вони рухаються? Ваша тінь не слідуватиме більше за Вами!)”* [8, с. 464].

Дія роману, яка починається у цілком визначених часово-просторових координатах, поступово втрачає цю конкретність і переходить у сферу позачасовості, надчасовості, а разом з тих і повсякчасної актуальності. Те саме стосується й персонажів роману. Попри те, що вони наділені конкретними іменами і кожен із них має індивідуальну долю, у романі вони виступають узагальненими фігурами-символами, які утілюють пам'ять про жертв та травматичну реальність. Таким чином у романі Слінек історичний травматичний досвід утілюється в образах скалічених тілесно персонажів. Історична травма перетворюється на тотальну силу, яка повертається у світ, щоб відшукати і відновити історичну справедливість.

Таким чином сприйняття та рефлексія травматичного історичного досвіду у творчості І.Бахманн та Е.Слінек суттєво відрізняються. У Бахманн індивідуальна травма, яку переживають персонажі, завжди психологічна, яка, проте може виявлятися і на фізичному рівні. Історія та історична травма, творять необхідне підґрунтя для ілюстрації інтенсивності індивідуальної, а у випадку із романом “Справа Франци” дозволяє розглядати образ жіночого персонажа як символічне втілення “скаліченої” в результаті історичних подій Австрії. У І.Бахманн історична

травма розглядається як порушення часового континууму, що порушує цілісність і ідентичності австрійської нації. Тому її персонажі прагнуть повернутися в минуле, до історичної травми, до утопії, з метою зцілення від завданої травми. У Е. Єлінек натомість трагедія Голокосту і її тілесне втілення займають центральне місце, а скалічені фізично істоти репрезентують історичну пам'ять. При цьому Єлінек, на відміну від своєї попередниці, не шукає шляхів зцілення від травми, навпаки, акцентуючи на відчутті провини, засуджуючи бажання “зцілитися” від травми за рахунок забуття, розкрити очі на злочини сучасного суспільства проти історичної правди.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Александер Дж. Смыслы социальной жизни: Культурсоциология / Джеффри Александер [Пер. с англ. Г.К. Ольховникова под ред. Д.Ю. Куракина]. – М. : Праксис, 2013. – 640 с.
2. Гаврилів Т. І. Феноменологія художньої ідентичності (на матеріалі німецької та австрійської літератури) : дис. докт. філ. наук : 10.01.06, 10.01.04 / Гаврилів Тимофій Іванович. – Львів, 2008. – 436 с.
3. Плахина А. В. Послевоенный синдром : литература в поисках австрийской идентичности / А. В. Плахина, В. Д. Седельник // История австрийской литературы XX века: в 2 т. – Том 2. 1945–2000 / [ред. В. Д. Седельник, А. В. Белобратов, Р. В. Гуревич, Е. А. За-чевский и др.]. – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – С. 3–17.
4. Bachmann I. Der Fall Franza. Requiem für Fanny Goldmann / Ingeborg Bachmann. – München und Zürich : Piper, 1989. – 192 S.
5. Caduff C. Elfriede Jelinek: ich gedeihe inmitten von Seuchen: Elfriede Jelinek Theatertexte / Corina Caduff. – Bern : Lang, 1991. – 287
6. Carp St. Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek [Електронний ресурс] / Stefanie Carp // Theater der Zeit. – Mai, Juni 1996. Режим доступу до інформації : <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fstab.htm>
7. Jelinek E. Herren der Toten / Elfriede Jelinek // O Österreich! / [hrsg. Von Hanz Ludwig Arnold]. – Göttingen: Wallstein-Verl., 1995. – S. 7 – 10.
8. Jelinek E. Die Kinder der Toten [Roman] / Elfriede Jelinek. – Reinbek b. Hamburg : Rowohlt, 1995. – 672 S.
9. Konzett M. Preface: The many faces of Elfriede Jelinek // Elfriede Jelinek : Writing Woman, Nation, and Identity: a Critical Anthology [ ed. by Matthias Konzett, Margarete Lamb-Faffelberger]. – Crunbury : Fairleigh Dickinson University Press, 2007. – 317 p.

## СЕКС ЯК ТРАВМА І ЗАДОВОЛЕННЯ У РОМАНАХ Е. ЄЛІНЕК “ПІАНІСТКА” ТА П. КОЕЛЬЙО “АДЮЛЬТЕР”

*Борис НИКОЛАЄВ*

Київський національний лінгвістичний університет

Розвідку присвячено інтерпретації розвитку сексуальності головних персонажів роману Ельфріди Єлінек “Піаністка” (*Elfriede Jelinek “Die Klavierspielerin”*) Ерики Когут і Пауло Коельйо “Адюльтер” (*Paulo Coelho “Adulterio”*) Лінди. Дослідження проводиться на основі постнекласичної методології психоаналізу, котра своїм корінням прямує у класичні роботи З. Фрейда (S. Freud), проте спирається на більш сучасні студії літературознавців, істориків, культурологів. У центрі дослідження – травматизм сексуального досвіду й можливі форми задоволення/незадоволення від нього персонажів-жінок у цих текстах.

**Ключові слова:** психоаналіз, секс, сексуальність, персонаж, травма, травматизм, задоволення.

Исследование посвящено интерпретации развития сексуальности у главных персонажей романа Эльфриды Елинек “Пианистка” (*Elfriede Jelinek “Die Klavierspielerin”*) Ерики Когут и Пауло Коэльйо “Адюльтер” (*Paulo Coelho “Adulterio”*) Линды. Изучение проводится на основе постнеклассической методологии психоанализа, которая своими корнями уходит в классические работы З. Фрейда (S. Freud), однако базируется на более современных изысканиях литературоведов, историков, культурологов. В центре исследования: травматизм сексуального опыта и возможные формы удовольствия/неудовольствия после него персонажей-женщин в данных текстах.

**Ключевые слова:** психоанализ, секс, сексуальность, персонаж, травма, травматизм, удовольствие.

The article addresses the interpretation of sexual development in the main characters of Elfriede Jelinek’s “Die Klavierspielerin” (Erica Kohut) and Paulo Coelho’s “Adulterio” (Linda). The study is based on postnonclassical psychoanalytical methodology that harks back to the classical works of S. Freud, yet integrates contemporary research by literary scholars, historians, and cultural scholars. The article centers on the exploration of traumatic sexual experience and possible forms of satisfaction/dissatisfaction it gives the female characters of the texts in question.

**Key words:** psychoanalysis, sex, sexuality, character, trauma, traumatic nature, satisfaction.

Наразі в українському та світовому літературознавстві зароджується та методологія, котру хотілося б назвати *постнекласичним психоаналізом*.

У монографії французького науковця Елізабет Рудинеско (*Elisabeth Roudinesco*), котра в українському перекладі отримала назву: “*Навіщо нам психоаналіз?*” [9], проте буквальний переклад з французької (“*Pourquoi psychanalyse?*” [13]) скоріше мав би прочитуватися як “*Чому психоаналіз?*”, детально аналізується те явище, яке можна назвати *некласичним психоаналізом*. При цьому мається на увазі перш за все стан сучасного постфрейдизму у теоретичній площині й постфрейдистській терапевтичній практиці у лікуванні “хворих”.

*Постнекласичним психоаналізом* можна було б назвати такі літературознавчі та історико-культурологічні тексти, які потрактовують явища красного письменства та розвій історико-культурних феноменів з психоаналітичної точки зору, вбираючи у себе не лише праці З. Фрейда (*S. Freud*), а й роботи, що знаходяться у річищі психоаналітичних студій, однак часто-густо полемізують із “батьком” психоаналізу, проте прямо чи опосередковано спираються на його принципові концепти.

До праць такого ґатунку у царині літературознавства можна зарахувати монографії Н. Зборовської та І. Смирнова [2; 10] і посібник Н. Зборовської [1], який за своїм науковим наповненням близький до монографічного дослідження. У царині історико-культурологічних студій передусім варто згадати фундаментальні дослідження одного із найпомітніших швейцарських мислителів ХХ ст. Дені де Ружмона (*Denis de Rougemont*) “Любов і Західна культура” (*L’amour et l’Occident*) та французького науковця Робера Мюшамбле (*Robert Muchembled*) “Оргазм і Захід” (*L’orgasme et l’Occident: Une histoire du plaisir du XVI siucle a nos jours*) [6; 10].

У рамках статті немає можливостей детально аналізувати ці праці. Однак саме їх положеннями (наряду з роботами Фрейда) ми будемо послуговуватися при аналізі текстів Ельфріди Єлінек “Піаністка” (*Elfriede Jelinek “Die Klavierspielerin”*) [3] і Пауло Коельйо “Адультер” (*Paulo Coelho “Adultério”*) [5].

Компаративістичне дослідження текстів можна почати із вельми короткого порівняння біографій їхніх творців-скрипторів.

Єлінек і Коельйо майже однолітки (відповідно – 1946 і 1947 рр. народження).

Єлінек передусім за роман “Піаністка” отримала Нобелівську премію з літератури у 2004 р. Коельйо є одним із найпопулярніших письменників світу.

Єлінек пише німецькою мовою найчастіше про проблеми мешканців міста, де прожила більшу частину свого життя, – Відня. Коельйо пише португальською мовою, проте дія його творів часто-густо відбувається за межами не лише рідної Бразилії, а й Південної Америки загалом. Зокрема, дія роману “Адюльтер” відбувається у Женеві.

У життєво-побутовій площині Єлінек не виходить за межі достатньо вузького кола віденських інтелектуалів.

Коельйо не лише подорожує всім світом, але до того ж із 1998-го року і донині є почесним членом Міжнародного економічного форуму в Давосі та інших міжнародних інституцій.

Єлінек адресує свої тексти здебільшого більш-менш обмеженому колу інтелектуалів.

Коельйо є представником масової літератури, письменником-бізнесменом. Йому потрібен міжнародний успіх його книг, високі наклади та, відповідно, високі гонорари.

У наратологічному плані роман “Піаністка” являє собою гетеродієгетичний дискурс, а роман Коельйо – гомодієгетичний. Тут можна послатися на формулювання Шведської академії щодо присудження письменниці Нобелівської премії “*за музичні переливи голосів і відлунь у романах і п’єсах, які з екстраординарною лінгвістичною пильністю розкривають абсурдність соціальних кліше та їх поневолювальну силу*” [4, 485]. Себто Єлінек у “Піаністці” створює поліфонію голосів персонажів та їхніх точок зору. У романі Коельйо звучить один голос – головного персонажа Лінди, а відтак превалює її точка зору на подієвість та вчинки і поведінку інших персонажів.

Що зближує ці тексти? По-перше, дія відбувається у середовищі різних стратів, котрі у той самий час належать до середнього класу провідних в економічному і культурному плані країн Західної Європи (Австрія і Швейцарія), і міст (Відень і Женева). По-друге, у центрі нарації сексуальне незадоволення жінок, котре вони намагаються компенсувати або, за термінологію психоаналізу, сублімувати.

Що суттєве розрізняє ці тексти? Дія “Піаністки” відбувається до поширення стільникового зв’язку та Інтернету, а дія “Адюльтеру” – за теперішньої доби.



У нашій розвідці ми оминаємо інших персонажів романів і зосереджуємося лише на вчинках і долях двох центральних – Еріки Когут (*Erica Kohut*) і Лінди (*Linda*).

Передусім необхідно коротко звернутися до деяких методологічних положень.

Фройд в узагальнюючій праці “Вступ до психоаналізу” (1915 – 1917 рр.) таким чином писав про *принцип насолоди* (в інших перекладах – *задоволення*; німецькою – *Lustprinzip*): “Здається, ніби вся наша психічна діяльність спрямована на прагнення насолоди і уникнення страждань ніби ця діяльність автоматично регулює принцип насолоди. Тепер з усіх речей, що існують на світі, нам найдужче хотілося б дізнатися, які чинники зумовлюють виникнення насолоди і страждання, але тут ми безпорадні. Можна лише припускати, що насолода якимсь чином пов’язана з ослабленням, зниженням, згасанням кількості подразнень, наявних у психічному апараті, натомість страждання – зі збільшенням подразнень. Дослідження найінтенсивнішої насолоди, приступної для людини, – насолоди при виконанні статевого акту, – не полишає щодо цього пункту жодного сумніву” [12, 361].

Далі Фройд зауважує, що *принцип насолоди (задоволення)* є вихідним, даним від народження. Із дорослішанням дитина, а потому доросла людина в процесі соціалізації, має підпорядковувати свою поведінку й свої дії *принципові реальності*, що є травматичним. Він наводить приклад із життя дитини, котру відлучили від материнських грудей. За кілька років дитина виявляє нехіль та навіть огиду до молока, особливо такого, що покрите зверху плівочкою, оскільки це викликає травматичний спомин про первісне джерело поживи [12, 371].

У роботі “По той бік принципу задоволення” (*Jenseits des Lustprinzip*) (1920 р.), у котрій розвивається концепт, що “*метою будь-якого життя є смерть*” [11, 405], проте “*організм хоче померти лише по-своєму*” [11, 406], Фройд дає таке визначення травми: “...*поняття травми включає в себе поняття порушення захисту від роздратування*” [11, 398].

У тій самій роботі Фройд звертається до проблем *садизму* та *мазохізму*. Він розглядає ці комплекси як прояв того ж самого потягу до смерті, приміром, пишучи, що “*любовне володіння співпадає із знищенням об’єкту*” [11, 417].

У свою чергу Мюшамбле наполягає на таких положеннях. По-перше, “*Добробут, самореалізація, пошук задоволення – це нові культурні*

цінності” [6, 341], по-друге, *“Орғазм уже не ховається. Він сміливо і зовсім (чи майже) безсоромно обстоює свої права на існування”* [6, 55].

Наразі спробуємо прослідити фабульну послідовність подієвості, яка відбувається із персонажами Єлінек і Коельйо у плані пошуку ними задоволення від життя (почасти) та сексу (передусім).

Почнемо із зачаття Еріки Когут. Воно мало місце на тому самому ліжку, де наразі донька спить зі своєю матір’ю. Акт кохання призвів до смерті: *“Один-єдиний вилив був достатній, щоб назавжди покінчити з жагою і створити простір для доньки. Батько одним ударом убив двох зайців. А заодно і самого себе”* [3, 314], оскільки незабаром після народження доньки батька відправляють у клініку для божевільних, де він помирає.

Проте все життя Еріку переслідує те, що Отто Ранк (*Otto Rank*) назвав *“травмою народження”* [8]. Донька *“найбільше на світі зараз прагне опинитися знову всередині своєї матері, плавати у теплих навколорідних водах”* [3, 102]. Це плавання ніби продовжується в тому, що вони сплять в одному ліжку, і досягає апогею в акті фізичного гвалтування Ерікою матері, метою чого є не статеве задоволення, а мрія *“побачити тоненьке і поріділе волоссячко на материному лоні”* [3, 318], тобто фізичне місце, з котрого вийшов плід, вона, Еріка.

Отже, перша й найболючіша травма, від якої жінка не здатна позбавитися протягом сорока років, – примус до життя.

Друга травма полягає в тому, що ані в яких сексуальних стосунках вона не може досягти оргазму й в найкращому випадку лише його імітує. Зі своїми коханцями вона *“...дряпала нігтями спину свого партнера. Але нічого не відчувала. Вона лише імітувала неймовірне задоволення...”* [3, 104]. А по той бік задоволення, як писав Фройд, знаходиться потяг до смерті.

У нашого персонажа він сублімується в *акти садомазохізму*, котрі далі коротко прослідкуємо.

Сексуальна ініціація Еріки розпочинається із потягу до двоюрідного брата, який відпочиває із нею на дачі її матері та бабусі, із сексуальної гри з ним, котра полягає у близькому спогляданні його статевих органів, захованих у *“червоний мішечок”* плавок та притисканню до них [3, 58]. Після акту вуайеризму з елементами тактильності дівчина усамітнюється у своїй кімнаті, дістає бритву й ріже собі долоню. Вона робить чотири надрізи. *“Яскраво-червона кров продовжує текти з ран і вимазує все на своєму шляху”* [3, 60]. Тут перед нами *акт мазохізму*.

З наступного епізоду показу самотравмування в дорослому віці ми дізнаємося, що бритва належала її батькові, оскільки обов'язком Еріки було його голити. І тут вона вже робить надріз на своїх статевих органах, сідаючи “із розставленими ногами навпроти збільшеного дзеркала” [3, 119].

Відтак тут можна побачити перехід *едіпового комплексу* в *мазохістський* та, опосередковано, *потяг до смерті*, або їхнє своєрідне поєднання: травматична пам'ять про батька продукує сексуальне самотравмування та своєрідне задоволення, що не прямує до оргазму.

Нарешті, в останній сцені роману, коли Еріка споглядає за Вальтером Клеммером (всю другу частину твору й частково першу присвячено їхнім взаєминам), котрий хотів і міг стати її коханцем (у його міркуваннях), а в її – навіть чоловіком, однак напередодні вночі побив та брутально звалтував її, а наразі “голосніше за всіх» сміється в компанії однокурсників, вона дістає ніж, який “повинен зайти у серце”. Проте у героїні не вистачає сил звершити акт самогубства, і, травмована, вона прямує додому [3, 381 – 382]. Відтак *потяг до смерті* продукує *акт мазохізму*. Проте у підтексті саме він (потяг до смерті) є головнішим.

Задля повноти картини аналізування основних комплексів персонажа слід повернутися до попереднього розвитку подієвості й зупинитися на садистичній поведінці жінки. Найяскравішим проявом садизму є перетворення склянки для пиття у шкільному туалеті на друзки, котрі Еріка засовує в кишеню пальта дівчини-флейтистки, що, як їй здалося, по-перше, надто гарно одягнута, по-друге, намагається чи може привернути увагу Клеммера. Таким чином вона травмує не себе, а іншу, красивішу й більш соціально успішну (дівчина вчиться паралельно в музичній школі й на дизайнерку одягу) [3, 222 – 228].

Своєрідним пошуком задоволення для Еріки є її відвідини своєрідного стриптиз-клубу, де кожний відвідувач в окремій кабінці споглядає за стриптизерками, маючи можливість мастурбувати й еякулювати. Однак вона покидає цю установу так і не відчуваючи справжнього задоволення.

Ще один пошук насолоди – це її вилазки у парки Відня, де ввечері у темряві вона споглядає за парами, що займаються коханням. Ці “екскурсії” (достатньо небезпечні, до речі) також не завершуються почуттям задоволення на фізичному рівні.

Тим же самим вона займається, відвідуючи кінотеатри, де демонструють порнофільми.

Отже, сублимоване задоволення вона отримує при спогляданні (зоровому або слуховому) за оргазмами інших. При цьому в любовному акті її приваблює можливість відчутти біль: *“Біль сам по собі є наслідком волі до пристрасті, до руйнування, до знищення, і у своїй найвищій формі вони є пристрастю особливого татунку. Еріка із задоволенням переступила би межу, за якою лежить її власне вбивство”* [3, 147].

Перейдемо до розгляду обставин життя та вчинків персонажа Коельйо.

Лінда відчуває стан, близький до депресії або навіть такий, що переходить у депресію, оскільки, починаючи із зачаття першої дитини, у них із чоловіком секс, як у більшості подружніх пар, перетворився на своєрідний обов’язок, який один із партнерів приймає, *“не цікавлячись, чи другий цього хоче”* [5, 134].

Вона може вдавати оргазм, проте, за її словами *“домогтися зусиллям волі, щоб тіло в мене зволожилось, не можу”* [5, 14]. Однак, провадить вона далі, *“Завдяки легенькій мастурбації я зволожую своє тіло, і все повертається до норми”* [5, 14].

Лінда зустрічає Жакоба Кеніга, в котрого була настільки закохана п’ятнадцять років тому, що *“мастурбувала кілька разів на день, думаючи про нього”* [5, 179].

Під час першої нібито чисто ділової зустрічі журналістки (Лінди), що бере інтерв’ю у відомого та перспективного політика (Жакоба), вона у пориві пристрасті за власним бажанням, проте неочікувано ані для себе, ні для нього робить йому куннілігус [5, 32].

У романі докладно описуються два їхні любовні побачення: перше та останнє. Між ними відбувається іще декілька, о котрих тільки згадується.

Вони проходять у формі своєрідного згвалтування та приниження Лінди чоловіком (прояв *мазохізму* з її боку й *садизму* – з його). При цьому жінка пригадує: *“говорила йому лише непристойні, брутальні слова, вимагала, щоб він трахав мене, як повію, як жінку розпусну, щоб користувався мною, як рабинею, що не заслуговує на найменшу пошану”* [6, 250].

Під час цих актів Лінда відчувала поспіль кілька оргазмів: *“Моє тіло здригалося, смикалося й тремтіло. Втіха накочувалася на мене хвилями. Я спізнала її напад один раз, двічі <...>. Наші тіла билися одне об одне, створюючи глухий стукіт...”* [6, 250].

Відтак перед нами той самий *мазохістський комплекс*, що ми споглядали в тексті Єлінек. І він так само має у своїх витоках, за Фройдом, *потяг до смерті*.

У “Піаністці” перед нами у деякій мірі відкритий фінал. Еріці лише сорок років. Ми дізналися про найбільшу любовну пригоду в її житті, проте не знаємо, чи матиме місце щось подібне у майбутньому. Поки що вона повертається до дому, до матері.

В “Адюльтері” фінал більш закритий. Лінда вирішує зберегти родину, хоча Жакоб, у свою чергу, виходячи зі свого суспільного стану державного високопосадовця, не збирається і не може піти на розлучення зі своєю дружиною.

І Коельйо дарує нам два види *сублімації* героїнею свого потягу до екстремального сексу, а відтак, до смерті.

Перший – це екстремальний вид спорту: стрибок на парашані, до якого прив’язаний стілець і сидять двоє – клієнт та інструктор, з висоти тисяча триста п’ятдесят метрів. У польоті Лінда відчуває себе вільною, такою, що не має ані минулого, ані теперішнього, ані майбутнього. Вона пізнає те, що *“люди називають “вічністю”*” [6, 273].

І другий – це зустріч Нового року у затишній хатній атмосфері й прийняття *Любові* в її християнському варіанті, котрий передається давньогрецьким концептом *agape*, що означає жертвне почуття, безкорисливе самовіддання, розчинення люблячого в тих, кого він любить. Тут нібито відтворюються думки Дені де Ружмона, що були висловлені ним в заключних, підсумкових сторінках трактату “Любов і Західна культура”: *“Милосердна християнська любов, якою є Agape, постає у своїй повній красі: вона є ствердженням активного буття”* [10, 293].

Отже, у цьому тексті з позицій християнського постгуманізму заперечується загальна *“тиранія оргазму”* (концепт Мюшамбле [6, 356]) в сучасному світі.

Роман Коельйо ніби полемізує із текстом Єлінек. Він оптимістичніший по своїй тональності, проте цей текст, як зазначалося вище, належить до масової літератури, котра має на меті заспокоїти читача, створити у нього ілюзію впорядкованості світу, в той час як роман “Піаністка” скоріше сіє тривогу про майбутнє, принаймні, європейської людності. Докладніше про це можна прочитати в одній із наших розвідок, де у порівняльному аспекті аналізується той самий твір Єлінек і роман Орхана Памука “Сніг” [7].

## **ЛІТЕРАТУРА**

1. Зборовська Н.В. Психолоаналіз і літературознавство: Посібник. – К.: Академвидав, 2003. – 392 с.
2. Зборовська Н.В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
3. Єлінек Е. Піаністка: роман / пер. з нім. Н.В. Сняданко. Харків: Фоліо, 2011. – 382 с.
4. Історія зарубіжної літератури ХХ ст.: навч. посіб. / В.І. Кузьменко, О.О. Гарачковська, М.В. Кузьменко та ін. – К.: ВЦ Академія, 2010. – 496 с.
5. Коельйо П. Адюльтер: роман / пер. з порт. В. Шовкуна. – Харків: Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2014. – 288 с.
6. Мюшамбле Робер. Оргазм і Захід: Історія задоволення від ХVІ століття до наших днів / пер. [з фр.] Ірина Славінська. – К.: Темпора, 2011. – 444 с.
7. Николаєв Борис. Інтерпретація постгуманістичної доби в текстах Е. Єлінек й О. Памука // Сучасні літературознавчі студії. Постгуманізм та віртуальність: літературні виміри. Збірник наукових праць. – Вип. 10. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2013 – С. 274 – 286.
8. Ранк О. Травма рождення и её значение для психоанализа. – М.: Когито-Центр, 2009. – 300 с.
9. Рудинеско Е. Навіщо нам психоаналіз? / Пер. з фр. Є. Марічева. – К.: Ніка-Центр, 2008. – 176 с.
10. Ружмон Дені де. Любов і західна культура / Пер. з франц. Ярина Тарасюк. – Львів: Літопис, 2000. – 304 с.
10. Смирнов Игорь П. Психодиахронологика: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М.: Новое литературное обозрение, 1994. – 352 с.
11. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного: Сборник произведений [пер. с нем.]. – М.: Просвещение, 1989. – С. 382 – 424.
12. Фройд З. Вступ до психоаналізу / пер. з нім. П. Тарашука. – Харків: Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2014. – 480 с.
13. Roudinesco Elisabeth. Pourquoi la psychanalyse? – Paris: Fayard, 1999.

## **КАТЕГОРІЯ КУЛЬТУРНОГО ЯК ЧАСОПРОСТОРОВИЙ МОДУЛЬ В СТРУКТУРІ ТЕКСТІВ УКРАЇНСЬКОЇ ФАНТАСТИКИ (на прикладі творів Олеся Бердника)**

*Ірина ОЛЕКСЕНКО (ГРЕЧАНИК)*

ДЗ “Луганський національний університет імені Тараса Шевченка”

У статті розглядаються особливості структури часопростору художніх творів, які належать до метажанру фантастики, зокрема романів Олеся Бердника. Автор статті звертається до структурної й змістової складової хоронотопів, в аспекті їх крос культурного контенту.

**Ключові слова:** фантастика, часопростір, культурне імажинарне.

В статье рассматриваются особенности структуры пространства-времени произведений, относящихся к метажанру фантастики, в частности романов Олеся Бердника. Автор статьи обращается к структурной и содержательной составляющей хоронотопов, в контексте их кроскультурного контента.

**Ключевые слова:** фантастика, времяпространство, культурное имажинарное.

The particularities of the structure of time-and-space in Ukrainian science fiction works, including Oles' Berdnyk's novels, are considered in the article. The author analyzes the chronotopos' structural and semantic components, especially in the context of their cross-cultural contents.

**Keywords:** science fiction, time-and- space, cultural imagism.

Двадцять століття в літературно-мистецькій сфері символізувало початок ери принципово нового, вільного використання образу світу в ірраціональній та раціональній формі. У наш час у наукових колах увага прикута до кроснаціонального мімесису, що зумовлене певною мірою процесами глобалізації, вільного інформаційного простору.

Український вчений І. Лімборський у своїй розвідці “Світова література і глобалізація” (2011), піддаючи аналізу тенденції сучасного улаштування світу, наголошує, що глобалізація наразі спрямована на перегляд меж політичної ідентичності щодо приналежності людини до певного громадянства, яке дедалі більше перестає співпадати з кордонами культурної ідентичності [5, с. 9]. Розмитість цих меж нівелює існування

вираженого націоналізму, що тягне за собою “викривлення культурного діалогу”. Породжується феномен “культурної бездомності” (Там само). Безумовно, теорія транскультурності охоплює значущу проблему, яка зумовлює необхідність окреслення рис національної самобутності окремої культури. Водночас, на нашу думку, поряд з неповторністю кожної нації світу, її правом на унікальність, постає питання і глобалізації культурологічного мислення, всезагальності та універсальності окремих традицій, які становлять собою об’єднуючий загальнолюдський чинник. З цього боку виникає необхідність розмежування понять “транскультурність”, “мультикультурність” та “кроскультурність”.

Німецький дослідник Хольгер Швенке зазначає, що “транскультурний” – це те, що зумовлює реальний культурний обмін, “мультикультурний” – пасивна толерантність, що може призвести до виникнення паралельних спільнот. Дослідник вибудовує градацію мульти-інтер-транс: паралельність-діалог- взаємообмін.

Транскультура – нова сфера культурного розвитку за межами національних, гендерних, професійних культур. Транскультура долає замкненість традицій та розсуває поля – надкультурного”. Вона створюється на межі різних національних культур, де виявляються нералізовані можливості.

Кроскультурний феномен становить собою явище “переходу” фікспоінтів (конкретних явищ) між двома і більше унікальними культурами.

Творча спадщина українського фантаста Олеся Бердника становить собою взірць для актуалізації зазначених вище феноменологічних принципів шляхом часопросторового структурування текстів.

Кроскультурний мимезис (транскультурний) є основою не для знищення національної неповторності, а для усвідомлення людиною себе в системі Я-Світ, Я-Природа, Я-Людина. Зазначені категорії не можуть бути розмежовані на підставі національної ідентичності.

Слід зауважити, що передумови до розширення та взаємопроникнення різних культур у літературі сягають своїм корінням початку ХХ століття. Фантастика як особливий літературний жанр завжди вважалась такою, що втілює думки та ідеї, спроектовані у майбуття, і водночас, є найкращим дзеркалом реалістичної дійсності. Для сучасних дослідників актуальною залишається проблема зародження і реалізації транскультурного в різних жанрових формах. Подана розвідка присвячена



вивченню принципів *часопросторового стиснення* світової культури у творах, які належать до метажанру фантастики (на прикладі романів-феєрій Олесь Бердника).

Окреслене питання становить глобальний пласт для наукових вчень у наш час. Воно представлене у розвідках таких дослідників, як: О. Коляда, Х. Костов, О. Киченко, І. Лімборський, В. Мирошніченко, М. Назаренко, А. Рубан, А. Семенов, Г. Токарева, В. Тюпа, Л. Яшина та ін.

Вивченню творчості Олесь Бердника свої праці присвячували О. Губко, О. Земнухов, Н. Логвиненко, Т. Марченко-Пошивайло, Н. Осипчук, В. Сокоринська, М. Ткачук, М. Ясень.

*Мета дослідження* – з'ясувати форми стиснення світової традиції в романах Олесь Бердника із подальшим виявленням особливостей транскультурної основи моделювання сюжету.

Значимість культурологічного змісту у художньому творі підкреслював Ф. Ніцше, наголошуючи на тому, що образ, перелаштований на основі міфу, може привести цілий культурний рух до завершення. Він наголошує, що міфічні образи мають стати невидимим елементами, під охороною яких зростають молоді душі і під знаком яких чоловік зважає і оцінює своє життя [7].

У культурній філософії ХХ століття відбувається злам, переорієнтація, закладаються основи національної міфології, які здебільшого є ґрунтом для моделювання мистецьких тенденцій.

Національна література, яка відноситься до метажанру фантастики, кардинально відрізняється від художніх текстів інших жанрових форм за своєю часопросторовою організацією, векторно-змістовою орієнтацією.

Справа в тому, що культурний *імажинарний смисл* тут не влітається канву сюжету, а має два основні шляхи актуалізації: 1 – окрема часопросторова (конструктивна) модель, логічно/алогічно монолітна; 2 – логічна (наскрізна) форма суб'єктивно-психологічного чи об'єктивно-атрибутивного хронотопу тексту.

Актуалізація першої моделі яскраво представлена у романі-феєрії “Вогнесміх” Олесь Бердника. Ідейно-сюжетним вузлом цього твору є пошук головним персонажем змісту трансцендентної категорії – щастя та радості. Саме навколо цих двох чуттєвих форм у романі структуруються (концентруються) симбіотичні прояви культурної традиції різних народів світу. При цьому, ґрунтом для репрезентації зазначеного імажинарного смислу стає часопростір сну головного героя, актуалізований шляхом уведення до тексту самостійного смислового блоку.

Олесь Бердник вдається до гри із просторовими формами у такий спосіб, що культура й антикультура вбирають низку менших за структурою хронотопів, взаємонакладаються. Моделлю антипростору є урбаністична форма, яка символізує втрату культурного іманентного змісту: *“Все те, що ми робимо, – набридло! Потрібен струс, оновлення, вибух вулкана!”* – говорить головний редактор журналу “Хрін” – Товкач, усвідомлюючи культурну нежиттєздатність видання, а разом із ним і соціуму [1, с.51]. Іншим прикладом художнього втілення зазначеного антипростору є витвір юної художниці, яка намалювала дружній шарж головного персонажа Гриця Гука: *“зустюці брови нависали над чорнющими блискучими очима, все це було дуже схоже. Але всі інші риси – спотворені, деформовані, окарикатурені”* [1, с.53].

Головний персонаж, який веде оповідь, відкриває перед читачем нову проблему – людина в оточуючому світі не може не осягнути, не споглядати прекрасне: *“Ви одягаєте на очі, на почуття, на психіку специфічні окуляри, екран, котрий все довкола деформує, спотворює”* [1, с.53].

Твір писався протягом 1970-1986 років, автор акцентував увагу на спалюженій культурі, втраті в людей вміння бачити чудове, збагачувати власний духовний світ. Поступово ключового змісту в соціальному середовищі набуває контркультура – соціокультурна установка, що протистоїть фундаментальним принципам тієї чи іншої культури, позначається відмовою від соціальних цінностей, які склались, моральних норм та ідеалів (термін “контркультура” увів професор каліфорнійського університету Теодор Роззак). Саме на основі подібних понять і явищ деякою мірою закладаються підвалини екстремізму.

Передбачаючи неминучість обраного народом шляху, Олесь Бердник максимально розширює часопросторові межі тексту художнього твору, протиставляючи різні культурологічні пласти художнього твору, відкриваючи обрії можливого усвідомлення людиною себе в світі.

Найпростішою хронотопною моделлю ідейної актуалізації твору є застосування прийому сновидіння / марення, під час якого у суб’єктивно-психологічному хронотопі персонажа постають імажинарні форми іманентного світовідчуття. Так, наприклад, уві сні на тлі блиску сонця Гриць бачить напис “Liberte Rex”. А далі переклад: *“Володар Свободи”, – а нижче тексту з’явилося зображення – людина верхи на драконі, вона впевнено поклала руку йому на пащу, і монстр слухняно несе вершника вперед”* [1, с.68].

Сюжетною основою в текстах фантастики для репрезентації транскультурного коду найчастіше є міфопростір. Так, для роману “Зоряний Корсар” характерною є бінарна *опозиція* добро-зло, яка втілюється в образах Корсара як абсолютного добра та Арімана, який уособлює зло. Фактично в романі, що не характерне для фантастики, відсутня візуалізація безпосередньої боротьби двох начал, але ця боротьба постійно мислиться автором на вищому рівні – ідейному. Корсар постає як персоніфікований образ лише у легенді, але його постійна присутність підкреслюється космократорами. Аріман у романі представлений фактично, і його дії протилежні могутності Корсара. Образ Зоряного Корсара – це віра, яка об’єднує героїв на всіх часопросторових рівнях. Його можна назвати праобразом Христа, з яким на Землю прийде любов. Новітнє переосмислення сакрального дає змогу авторові відійти від суто релігійної тематики та надати ідеї духовного відродження людини максимальної реалізації на міфологічному рівні.

З метою переосмислення розуміння людиною категорії *абсолютного* та його значення персонажі роману “Зоряний Корсар” вдаються до “суду над Богами”. Олесь Бердник добирає Богів, які представляють не лише різні культури, але й різні історичні епохи: Зевс-Юпітер, Брама, Єгова. Крізь міфологічні образи автор робить спробу вирішити філософське питання про походження світу, вступаючи у діалог з вищими істотами.

Поряд із цими образами письменник виокремлює образ Людини, завдання якої вкладається у постійний пошук істини, переосмислення свого призначення. Таке порівнювання Богів різних культур і всезагального поняття Людина свідчить про антропоцентричні мотиви в романі, в основі яких те, що Людина, керуючись власною вірою, повинна самостійно творити своє буття, і саме її серце є центром Всесвіту.

Проблема походження Всесвіту тлумачиться Олесем Бердником як вихідний пункт на шляху до переосмислення призначення людини. Використовуючи космогонічні міфи або відправляючи своїх героїв у минуле, письменник виявляє прихильність до точки зору про інопланетне походження людства, його пряму взаємозалежність із космосом. Лише у результаті технічної еволюції людина стала в’язнем часу і простору.

Образ часу постає не лише як об’єкт переосмислення у романах Олеса Бердника, але й виступає як персоніфікований міфологічний елемент. У “Зоряному Корсарі” час постає як образ Хроноса, який

перестає мислитися як абстракція, і набирає конкретних рис. За античними віруваннями, Хронос (Кронос, Крон) є прадавнім богом, це Бог жнив і Бог часу.

Олесь Бердник вдається до переосмислення міфу про те, що Кронос проковтнув усіх своїх дітей, щоб уникнути долі, яка спіткала його батька Урана. Він піддає критиці діянню Зевса стосовно батька та розвінчує міф про божественність Зевса.

Кронос постає як один із самонаречених володарів світу, що обмежує свободу Людини.

Поряд із цією легендою у тексті наявне переосмислення слів 'янського міфу про потойбічне життя, яке тлумачиться не як категорія “діабло”, а як засіб звернення до ментального коду українців. Андрій Куренний, потрапляючи в потойбічний світ та зустрічаючись з усіма своїми предками, вбачає необхідність в усвідомленні своєї приналежності до духовного потенціалу нації. Ця подорож героя свідчить про необхідність синтезу розуміння людиною часу у формі тріади, де сучасне, минуле та майбутнє мислиться як цілісність.

Поряд зі світом християнських вірувань, переосмисленням християнських та античних образів, чинне місце в творах Бердника посідає язичницька міфологія. Особливо яскраво вона виявляється в романі-продовженні “Зоряного Корсара” “Камертон Даждьбога”. Тут, поряд із тріадою минуле-сучасне-майбутнє, у якій співіснують герої, окремо постає світ язичницьких вірувань, який виявляється як одна з форм простору минувшини. Стрижевою для обох романів є легенда про Дівич-скелю, яка раніше розкривалася через призму свідомості Сергія Горениці, або точніше Вогневіка. Тепер ця легенда стає реальним простором для існування космократорів.

Серед образів, які складають основний центр організації кроснаціонального мимезису, постає Гея – персоніфікований жіночий образ. За прадавніми віруваннями це космологічне божество, що народилося услід за Хаосом і дало початок усьому сушому. У “Камертоні Даждьбога” зазначений образ виконує функцію захисника живого світу. Поряд із ним у цьому просторі наявні такі образи, як: дід Сварог, що працює у кузні Дівич-скали, у язичницький час він мислився як верховний володар Всесвіту, родоначальник слов'янських богів, Бог вогню, батько сонця, його можна ототожнити з давньогрецьким Гефестом; Даждьбог – бог сонця жнив, син Сварога, чоловік богині

Місяця, мужній, вродливий парубок, що наділяє оточуючий світ силою та мудрістю; баба Гайя, провісниця, ворожка; боян-співець Дивогук; Водяний Див, який у слов'янській міфології виступає або як демонічний персонаж, або як одне з перевтілень Сварога: людина-вихор; Род – Бог Всесвіту, що живе на небі, наділив життям нині живих істот і рослин. Окремої уваги вимагає образ Макоші. За слов'янськими віруваннями, Макоша (Мокош, Макеша), це покровителька жіночих робіт, прядіння та ткацтва, мати врожаю, богиня достатку. Вона є центральним персонажем, оскільки основним її завданням є врятувати світ від Синів Місяця, народивши рятівника – сина Даждьбога. Спостерігається переосмислення біблійного сюжету про діву Марію, яка народила Сина Божого для земного світу. Язичницька традиція розгортається поряд з християнською.

Основне місце на тлі кроснаціонального мімезису займає детальний опис Купальського Свята та Дня Великого Жнива. Культурним елементом тут виступає вогонь: *“Купальська ніч вирувала. Скільки око сягало, на кручах, у степах, на галявинах гоготіли веселі багаття. З гір, з горбів, по схилах яруг котилися, пирскаючи іскрами, вогнисті колеса, супроводжувані радісним сміхом та вигуками, поринали у води річок, озер та ставків”* [2, с.482].

Християнська віра зазнає в О. Бердника тотальної переоцінки. Віднайшовши ніби-то загублене Євангеліє від Христа, письменник розкриває справжню суть людини та її призначення.

Основну картину міфопоетичного простору романів доповнюють метаморфози природи. Наприклад, *“на берегах виростала стіна хаців. Замість верб з'явилися кряжисті дуби – все вищі й вищі, аж доки густючий ліс закрив обрій, стало темно, хоч око виколи”* [2, с.464].

Кроснаціональний мімезис романів Олесь Бердника “Вогнесміх”, “Зоряний Корсар” та “Камертон Даждьбога” характеризується функціонуванням різнобарв'я міфологічних образів, поліфонією мотивів. Індійський міф функціонує поряд із християнським, а християнський, в свою чергу, – поряд із античним та язичницьким. Водночас, це не перешкоджає збереженню основної метаідеї творів Олесь Бердника і підкреслює глобальне значення загальнолюдських ідеалів та цінностей для всіх вір, що зумовлюють цілісність та єдність людства.

Категорія культурного у формі часопросторового модуля у структурі текстів Олесь Бердника актуалізована в межах постсучасних глобалізацій, які були передбачені фантастом ще у ХХ столітті. На тлі глобалізації

формується мистецький взірець гармонії “Людина – Світ”. У творах, які належать до метажанру фантастики, кроскультурний мимезис найчастіше моделюється на національній чи інтернаціональній міфооснові та втілюється у двох формах: об’єктивно-атрибутивному чи суб’єктивно-психологічному хронотопах. У зазначених часопросторових одиницях мимезис має дві актуалізаційні моделі: конструктивну (автономну) та лаконічну (наскрізну). У об’єктивно-атрибутивному хронотопі домінує друга модель, а у суб’єктивно-психологічному – як конструктивна (транскультурність позиціонується на тлі сну/марення/позасвідомого стану героя), так і лаконічна (взаємонакладання фантастичної та реальної художньої дійсності – містифікації, що відбувається через світосприйняття персонажа).

Отже, часопростір романів Олесь Бердника характеризується синкретизмом різних культурних традицій, але центром цього простору залишаються ототожнення Сонце – Серце. Окреслена система свідчить не лише про підкреслення автором необхідності переосмислення Людини в контексті всіх світових культур, але й про самоусвідомлення в системі часових відношень минуле-сучасне-прийдешнє.

### **ЛІТЕРАТУРА**

1. Бердник Олесь. Вогнесміх / Олесь Бердник – К.: Тріада-А, 2006. – 550 с.
2. Бердник Г. Зорі та терни Олесь Бердника / Олесь Бердник // Золоті ворота: поезія, публіцистика, інтерв’ю. – К., 2008. – С.5 – 9.
3. Бердник О. Зоряний Корсар / Олесь Бердник. – К.: Тріада-А: “Афон” ВД, 2004. – 572 с.
4. Лотман Ю., Минц З., Мелетинский Е. Література и мифы // Мифы народов мира: Энциклопедия. в 2 т. М., 1980. – Т.1. – С.220 – 226.
5. Лімборський І.В. Світова література і глобалізація / Ігор Лімборський. – Черкаси: Брама, 2011. – 192 с.
6. Назаренко М. Міфопоетика М.Є.Салтикова-Щедрина (“Історія одного міста”, “Пани Головльови”, “Казки”): автореф. дис. на здобуття канд. філол. наук : спец. 10.01.02 “Російська література” / Назаренко Михайло Йосипович ; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2002.– 24 с.
7. Хольгер Швенке Мультикультурный, интеркультурный, транскультурный, – культурный? / Швенке Х. // Журнальный зал. Студия 2010. – №14. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [magazines.rus.ru/studio/2010](http://magazines.rus.ru/studio/2010).
8. Ніцше Ф. Gesammelte Werke. Bd III. – S –1963.

## ТРАНСКУЛЬТУРНИЙ КОД ПИСЬМА АМІНА МААЛУФА

*Юлія ПАВЛЕНКО*

Київський національний лінгвістичний університет

Стаття представляє дослідження письма про *Себе* фікційного суб'єкта романів Аміна Маалуфа в контексті транскультурності. Амін Маалуф розгортає концепти письма героя французького роману, вносячи в цю плідну традицію не притаманний їй кумулятивний сюжет, що генетично пов'язаний з “Тисяча та однією ніччю”. Дискурс письма фікційного суб'єкта в його романах підкорений ідеї толерантності та гуманізму.

**Ключові слова:** письмо про Себе, подорож, ідентичність, homo scribens, французький роман.

Статья представляет исследование письма о *Себе* фикционального субъекта романов Амина Маалуфа в контексте транскультурности. Амин Маалуф разворачивает концепты письма героя французского романа, внося в эту плодотворную традицию не присущ ей кумулятивный сюжет, генетически связан с “Тысяча и одной ночью”. Дискурс письма фикционального субъекта в его романах подчинен идее толерантности и гуманизма.

**Ключевые слова:** письмо о Себе, путешествие, идентичность, homo scribens, французский роман.

The article presents the research on fictional subject's self-writing in Amin Maalouf's novels within the context of transculturalism. Amin Maalouf develops writing concepts of the French novel character by enriching this fertile tradition with untypical cumulative plot, which is genetically connected with “One Thousand and One Nights”. The discourse of fictional subject's writing in his novels is subordinated to the idea of tolerance and humanism.

**Key words:** self-writing, journey, identity, homo scribens, French novel.

Розмова про транскультурність сучасної французької літератури неодмінно приводить до постаті Аміна Маалуфа. У 2010 році він отримав престижну нагороду в галузі іспанської літератури, Премію Принца Астурійського, за мозаїку середземноморських мов, культур, релігій, за ідею толерантності та примирення в його текстах. У промові з приводу обрання його членом Французької академії Амін Маалуф означив спрямованість своєї діяльності: сприяти знесенню муру ненависті між

європейцями і африканцями, між Заходом та ісламом, між євреями і арабами [9]. Прем'єр-міністр Наджиб Мікаті назвав Маалуфа “великою гордістю Лівану”, в якому тепер існує медаль із зображенням письменника [8], художня творчість якого посідає важливе місце в сучасній французькій літературі. В есе “В ім'я ідентичності” (переклад назви есе англійською мовою; в оригіналі він має назву “Смертоносні ідентичності”), що входить до програм багатьох вузів світу, Маалуф відстоює ідею надзвичайної користі в культурному відношенні феномену глобалізації, але водночас письменник зауважує, якщо глобалізаційні процеси слугують для підтримки гегемонної культури (тобто – західної) – глобалізація може привести до руйнування ідентичності [10].

Жоден з його героїв не шукає шляхів втечі в ідеалізоване минуле – вони дивляться уперед на горизонт взаємності, співчуття, гуманізму. Історія походження його героїв укладається таким чином, щоб унеможливилась саме ідея класифікації: ідея єдиної приналежності, на думку Маалуфа, є згубною для ідентичності. До художньої творчості Амін Маалуф звернувся після переїзду до Франції. На сторінках його романів, написаних французькою мовою, оживають герої, які мало пов'язані з Францією. Думки, які вони декларують, висновки, до яких приходять, та текстові повідомлення романів Маалуфа загалом утверджують ідеї, що не можуть мати конкретного національного характеру. Герой першого роману Аміна Маалуфа “Африканський Лев” (роман 1986 р. одразу став бестселером) виловлює думку, яку на власному досвіді утверджують протагоністи наступних творів цього автора: “<...> мені зрозумілі усі мови світу і усі молитви – мої. Але я не зробив своїми жодну мову, жодну релігію. Я належу лише Всевишньому та землі <...>” [4]. Заповіт сину від героя-оповідача першого роману Маалуфа переймають герої інших його романів: “Коли ти усвідомиш, що людський розум обмежений, скажи собі, що земля, створена Богом, безмежна <...>... Не вагаючись, іди за моря, за усі рубежі, віддаляйся від усіх вітчизн, усіх вірувань” [4]. У героя, що живе за цим приписом, існує чи не єдино можливий у цій екзистенційній ситуації спосіб не втратити своє “Я”, не розпорозитися – письмо про Себе.

Дискурс письма про Себе фікційного суб'єкта відповідає творчим стратегіям письменника Аміна Маалуфа та узгоджується з його завданнями як члена Французької академії. Текстами-письмом у художній спадщині Аміна Маалуфа є романи “Скеля Тіноса” (1993 р. Гонкурівська премія),



“Ворота Леванта” (1996 р.), “Подорож Бальтасара” (2010 р.), що мають як багато спільних, так і відмінних характеристик. Головним спільним елементом дієгезису усіх романів Маалуфа є мотив мандрів, з якого виростає тема діалогу західної культури (у розумінні – європейської) та Леванту (при чому неодмінно в широкому розумінні, тобто усі країни, що утворюють півмісяць східного узбережжя). Відмінності романів увиразнюються саме в аспекті дискурсу письма про *Себе* фікційного суб’єкта і стосуються, передусім, структурних особливостей, функціонування мотиву письма на рівні історії та фігури суб’єкта письма.

У контексті розгляду функціонального значення дискурсу письма в романах Аміна Маалуфа, перш за все, варто наголосити, що окрім традиційних інтенцій звернення до роботи письма (сформованих та закріплених історією французького роману від епістолярної практики героя-просвітника), також має місце спроба відновлення балансу навколо дискурсивної стратегії безсилля, що, на думку сучасного французького дослідника франкофонії (а саме африканської літератури французькою мовою) Тьерно Діа Туре, пов’язана зі “смертю героя”. Завдяки письму герой набуває можливості голосу, досягає діалогічної точки зору: “він намагається відновити баланс навколо дискурсивної стратегії безсилля, яка пов’язана з тим, що ми називаємо “Смерть героя-персонажа” [11, р. 27].

Одним з вихідних питань інтерпретації тексту-письма Аміна Маалуфа є концепція героя, що пише (*homo scribens*), в його романах. Перш за все, варто зауважити, що герой цей посідає значеннєво іншу роль в дієгезисі у порівнянні з іншими діючими особами, що утворюють систему персонажів. Його варто виділити з-поміж інших, адже він, виконуючи роботу суб’єкта письма, намагається утримувати позицію граничної об’єктивності стосовно власного “Я” (наскільки це йому вдається) і вкладанням історії у письмо не лише закріплює її, а й виражає себе цим процесом. Водночас відношення *homo scribens* до історії може різнитися в кожному окремому романі А. Маалуфа: від принципово екстрадієгетичного в романі “Скеля Таніоса” через спорадичне включення в історію у “Воротах Леванту”, до інтрадієгетичного в “Подорожі Бальтасара”. Суб’єкти письма у перших двох романах записують не свою історію (“Ця історія не моя, в ній розказане життя іншої людини” [3]), що під кінець записування перетворюється на їхню. Потребу письма та здатність цієї роботи виражати приховане, неусвідомлене “Я” героя експліцитно пояснює Бальтасар. Оскільки він виписує власну історію,

коментар процесу письма, відсторонений погляд на свою естетичну роботу природно посідає місце метаписьма, висновки з якого з легкістю піддаються проєкції в інші романи А. Маалуфа. Відстороненість фікційного суб'єкта письма від виписуваної історії в перших двох романах при глибшій інтерпретації тексту виявляється позірною і не може сприйматися як константа твору виключно на основі їхніх формально-структурних характеристик. Функціональне значення роботи письма для екстрадієгетичного homo scribens в романі “Скеля Таніоса” розкривається завдяки детективній роботі, про яку однак повідомляється дуже мало; можемо стверджувати, що пошуково-дослідницька робота фікційного суб'єкта письма щодо загадкової історії Таніоса іде в складку тексту, одночасно підкорюючись головній історії та підкреслюючи цим її значення. Естафету у розгортанні письма як розслідування таємниць переймає герой “Воріт Леванта”. У “Подорожі Бальдасара” ця думка також посідає чільне місце у семантичному полі роботи письма, підводячи до висновку про те, що в романах Маалуфа письмо як вимір пошуку відповідей на загадки життя утворює кумуляційну єдність між окремими романами. Кумуляційним виступає не лише сюжет в окремому романі Маалуфа, а й зв'язок між його текстами, художній простір яких визначає робота письма фікційного суб'єкта. І хоча сам автор підкреслює, що не запозичує жодних елементів з “Тисячі та однієї ночі”, текст якої йому здається нудним, наголос на розгортанні історії та мистецтві розповіді в його романах генетично споріднений саме з епічною традицією Леванту і приносять новий струмінь в сучасний французький роман.

Мілан Кундера в есе “Мистецтво роману” висловлює думку: “Для того, щоб зрозуміти складність існування в сучасному світі, потрібне, як мені здається, згушення, ущільнення” [2, с. 95]. Роман Аміна Маалуфа “Подорож Бальдасара” розгортає ці мотиви за допомогою мандрівки героя Середземним морем (під час якої він відвідує низку країн), поїздкою до Лондона та поверненням до Генуї, що ущільнюється через вкладання у простір письмової розповіді. Цей роман найтісніше пов'язаний з дискурсом письма про Себе фікційного суб'єкта. Як і попередні романи А. Маалуфа, “Подорож Бальдасара” розгортає кумулятивний сюжет, що в стратегії творчості письменника загострює своє значення саме в аспекті упорядкування світу за допомогою вибудовування ланцюжка подій. Письмо героя при цьому не просто вміщає в себе

ланцюг історій, а й безпосередньо виступає елементом скріплення кумулятивного сюжету. При цьому історія про ведення щоденника є однією із складових сюжетної канви.

Бальдазар, на відміну від інших персонажів, згадуваних в його історії, не шукав книгу, що здатна вберегти від апокаліпсису, – вона сама прийшла до нього як знак долі. Втім прочитати її йому не вдалось: ввічливість торгівця взяла гору, і Бальдазар продав книгу маркізу. Подальша історія життя героя стає історією його мандрівки та щоденникового письма. Не перебільшуючи, можна стверджувати, що мандрує він саме за можливістю прочитати сакральну таємницю. Зав'язка сюжету є типовим прикладом того, як починається пригода. *“Премах – здавалося б, чиста випадковість, – відкриває перед людиною неочікуваний світ, і вона перетинається з силами, які навряд чи здатна одразу зрозуміти”* [1, с. 35]. Щоденикове письмо стає не лише способом вираження зіткнення героя з незбагненністю (есхатологічні мотиви, пов'язані з переживанням 1666 року, пошук сотого імені Бога), а й розгортанням невідомої сили письма про *Себе*.

Роман складається з частин – зошитів головного героя, кожен з яких є його новим щоденником. Датування з'являється в щоденнику з початком мандрівки. Цікавим є той факт, що починається робота письма напередодні подорожі – герой усвідомлює переломний період у своєму житті, для чого має цілий комплекс підстав: він вперше приймає рішення інтуїтивно, а не раціонально, вперше вирушає так далеко від дому, не знаючи, що чекає на нього, до індивідуальних мотивів додається колективне відчуття переломного року – 1666. Письмо героя несе відбиток його невпевненості та потреби розібратися в собі та ситуації.

Початок мандрівки можна вважати початком письма, зважаючи при цьому на той факт, що для героя письмо було звичайною практикою. Як людина торгівлі, керівник власної справи, він мав за звичку усе записувати. Бальдазар в усьому переслідував ідею чіткості та впорядкованості. Очікування мандрівки не стає банальним продовженням звичної справи, оскільки до бажання контролювати усі дрібниці, додається відчуття невідомості, того, що не може бути підкорене тверезому розуму, логіці торгівця. Попередній досвід виявляється мало корисним, коли герой відчуває початок мандрівки, з якої, як він гадає, може і не повернутися: зникає чіткість та логіка. *“В якому вигляді написати звіт про події, які вже відбулися, і про ті, які лише наближаються, я поки*

не знаю. Просте викладення фактів? Особистий щоденник? Запис подорожніх вражень? Заповіт?”[6] Вневненість Бальдасар відчуває в одному – в потребі писати: “без побоювань виводжу в своєму щоденнику ці перші рядки”[6]. Новий тип мандрівки пов’язується з новим типом письма в історії героя Маалуфа, а тому простежити розгортання його подорожі є одним із способів наблизитися до особливості роботи письма за принципом: зовнішня подорож як ланцюг означників письма як внутрішньої мандрівки – позначуваного.

У першому зошиті герой висловлює потребу в письмі і розгортає традиційний для практики фікційного homo scribens дискурс про вибір модусу письма. Герой зізнається на сторінках щоденника, що в ньому іде битва розуму та безумства, відчуваючи, що останнє просувається вперед, він звертається до аналізу свого письма як до останнього рятівного засобу. “Можливо, я навіть знову повернуся до цих сторінок, щоб перелистати їх та стерти те, що я щойно написав”[6], – якщо те, що усвідомлюється як безумство стане вірою. Робота у щоденнику вгамовує тривожний стан героя.

Робота письма не зупиняється попри усі негаразди, що випадають на долю Бальдасара. “Я розумію, звичайно, що одного разу мої слова “підуть в небуття”, нас самих чекає забуття, але для того, щоб чимось займатися, нам потрібна принаймні видимість часу, ілюзія постійності” [6]. Навіть під час Лондонської пожежі герой продовжує писати, ще раз підтверджуючи, що передумовою його письма виступає сум’яття розуму, а, отже, робота над щоденником покликана повернути тверезе мислення, вивести на новий виток розуміння. Впевненість у цих орієнтирах така сильна, що робота письма починає сприймається не просто як торування дороги до кращого життя, а власне, як саме життя, стан, який повністю задовольняє Бальдасара. Роздумуючи над смертями, які несе пожежа в Лондоні, він виводить у своєму щоденнику: “І все ж мені потрібно писати. Не дивлячись ні на що, моє перо повинне, як і раніше, ковзати по паперу. Вціліє цей зошит чи згорить, я буду писати, я все одно буд писати” [6].

Пошук книги із сотим іменем Бога герой називає маренням вічності. Вочевидь, цій ідеї більшою мірою, ніж знайдена книга (яку він так і не зміг прочитати), відповідає робота письма. Суголосною думкою закінчується і роман “Скеля Таніоса”: зайнявши загадкове місце на скелі, звідки зник колись Таніос, герой-оповідач пояснює свої переживання

як відчуття невагомості часі, невагомості розуму та серця. Для героя, що записав історію Таніуса, скелею, з якої відкривається дорога до нового життя, став простір письма.

Номо scribens “Воріт Леванту” письмом збирає до купи розкидане дорогами мандрів життя одного з учасників руху опору, у якого виробилась звичка не зупинятися, щоб підібрати власну історію. Бальдасар, як і герой “Воріт Леванту”, змушений бути у постійному русі, втім розгортаючи роботу свого попередника – фікційного суб’єкта письма – він не втрачає нагоди усе записати. Губиться старий щоденник – він заводить новий зошит. Легкість та хоробрість, з якими перо летить сторінками нового щоденника, протистоять складнощам випробувань, що переживає герой. Письмо виступає єдиною константою його життя: змінюються країни, люди, приходять і зникає кохання, мерехтять успіхи та поразки, але незмінною залишаються робота письма. Тривалість письма у свідомості Бальдасара виступає утвердженням стабільності в умовах, коли горять міста та наближається кінець рокового року.

Навіть коли немає про що писати, герой не випускає з рук пера. *“Сьогодні уночі я чіпляюсь за свій щоденник як за рятівний круг. Мені немає чим заповнювати ці листи, але мені потрібно, щоб вони лежали переді мною”* [6]. Коли Бальдасар чекає Марту, жінку, яка повернула йому відчуття смаку життя та силу почуття, і не знає, чи прийде вона, у якому стані, що з їхньою дитиною, усі ці переживання не дозволяють, як раніше, викладати розповідь на папері. Бальдасар множить у щоденнику риторичні запитання і зрештою просто тримається за папір та перо. Навіть без використання за прямим призначенням, вони залишаються для нього інструментами порятунку, адже досвід ведення щоденника у великій мандрівці переконав героя у справжній силі письма, що полягає в роботі, пов’язаній із збереженням *Себе*. Значення щоденника в історії Бальдасара розкриває думку про те, що письмо тримає героя в житті, виступає запорукою розгортання його подорожі.

Історія письма героя Маалуфа за своїм включенням у життєві пошуки Бальдасара багато у чому перегукується з досвідом подорожі героя-просвітника. Герой Маалуфа повторює стратегію мандрівки у двох вимірах: зовнішню подорож здійснює його тіло, внутрішню – дух. Віддзеркалення у просторі письма зовнішньої мандрівки сприймається як умова пізнання смислів усіх подій, що мають місце в подорожі, та гармонізації “Я” героя, що відірвався від коріння та мандрує різними

континентами, з собою самим. У зовнішньому світі герой спрямовує подорож свого письма (мандрує неодмінно з щоденником, а втрачаючи один зошит, одразу заводить новий). Таким чином щоденник подорожує з Бальдасаром як його незмінний супутник. Разом з тим, письмо апріорі не може займати пасивне місце в історії героя, який сам підтверджує рівність прав та можливостей – своїх та письма. *“Я володію пером, а воно володіє мною; воно веде мене, а я – його”* [6]. Герой Маалуфа не потроює думку про зрадливість пера (вперше в історії фікційного суб'єкта письма французького роману висловлену героїнею Руссо в романі “Юлія, або Нова Елоїза”): перо не може в його свідомості виступати зрадником, адже воно (як метонімія роботи письма) виконує для нього функцію того єдиного іншого, що є завжди близьким. Заглиблюючись у роботу письма, що з часів епістолярної практики героя-просвітника, виступає еквівалентом внутрішньої мандрівки, герой втрачає “лідерську” позицію та добровільно підкорюється своєму перу. Під час перечитування попередньо написаного тверезий погляд неодноразово фіксує в щоденнику те, що суперечить ціннісним орієнтирам героя. *“Перечитуючи те, що я щойно написав, будучи захопленим своїм пером, я не можу не відчувати певне занепокоєння”* [6]. Роздуми, що привели до рішення вбити чоловіка Марти, Бальдасар навіть не хоче перечитувати через страх, що розірве їх. Перечитування стверджує проявлення у вимірі письма іншого Бальдасара, не відомого герою. Бальдасар висуває припущення, що спасіння смертних полягає саме в їх здатності змінюватися. Щоденник дає йому відчуття часу, вміщує в себе його життя (те, чим воно є, що можна віднайти під час прочитання), робота письма навіть в екстремальних умовах створює відчуття вічності.

Подорож Бальдасара реалізується за моделлю мандрівки міфічного героя, описаною в праці Дж. Кембела “Герой з тисячею облич”. Бідняк, який передає книгу Бальдасару, запускає механізм дії таємничої фігури невідомого, виступає “передвісником” сил, що вступають у гру, та пов'язані із “закликом до пригод”. Як зазначає Кембел, *“поклик завжди сповіщає про початок тайнства перетворення – обряд чи момент духовного переходу, здійснення кого рівнозначне смерті і народженню”* [1, с. 36]. Навіть той факт, що герой Маалуфа вирушає в мандрівку, вважаючи себе жертвою обставин, не скасовує позначуване цього знаку: горизонти життя виявляються затісними для Бальдасара, ідеали та приписи, на які орієнтувався він до цих пір, більше йому

не підходять, настає для нього час переступити поріг. Бальдасар не усвідомлює цих моментів, але письмо дозволяє йому вивести незбагненне до початку мандрівки на поверхню, і наближає героя Маалуфа до міфологічного шляху героя. *“Перша стадія міфологічного шляху героя – яку ми позначили як “поклик до подорожі” – означає, що доля покликала героя і перенесла центр його духовного тяжіння за межі його суспільства, в площину невідомого”* [1, с. 41]. Цей мотив експлікується в щоденнику Бальдасара, але не менш важливим є також те, що саме цією ідеєю він і визначається, саме невідоме – і у перше чергу в самому герою – скеровує розгортання його мандрівки письма.

Продовжуючи думку М. Кундери про ідею реінкарнації персонажа в історії роману: *“вся Історія – всього лиш історія декількох персонажів (деякого Фауста, деякого Дон Жуана, деякого Дон Кіхота, деякого Еша), які разом ідуть крізь декілька століть Європи”* [2, с. 77], – маємо підстави стверджувати, що Бальдасар А. Маалуфа виступає трансформацією цих персонажів. При чому, важливо зауважити, що прочитати ідею реінкарнації класичних образів у цьому герої, можна саме за допомогою аналізу теми письма в його історії. З Фаустом його пов’язує подорож крізь простір, що виявляється також мандрівкою крізь час, у пошуках істини. Роль Мефістофеля у новому варіанті історії значно звужується: вона відводиться книзі, що містить соте ім’я Бога, за тим місцем, яке ця книга виконує в житті та свідомості Бальдасара її можна порівняти з спокусником Фауста, що прагнучи зла вів до добра. На пошук істини маршрут героя Маалуфа перетворюється завдяки письму, що включає аналітичні процеси та веде до роботи над собою. Дон Жуаном Бальдасар виступає мимоволі: не маючи наміру взагалі шукати жінку та кохання, герой Маалуфа переживає три історії почуттів протягом своєї мандрівки (залишаючи з вимушених обставин кожную жінку він безміри страждає, у наступній бачить метаморфозу образу попередньої, зрештою повертається до доньки свого друга та благодійника, з якою пов’язує надію на нове життя). Знову ж таки, робота над щоденником стає для Бальдасара тим простором, у якому бабій поза своєю волею перетворюється на філософа. Завдяки роботі письма він рухається не просто від країни до країни, від жінки до жінки, – його маршрут стає рухом по спіралі до гори (осмислення свого повернення як руху вперед). Зрештою, Бальдасара можна назвати новим Дон Кіхотом в умовах транскультурності. Саме зустріч з чужою культурою, знайомою виключно

з книжок та чужих історій, утворює конфлікт героя з дійсністю. Роль Санчо Пансо в історії нового Дон Кіхота, що мандрує незнайомими світами, виконує його щоденник, адже під час перенесення зовнішньої мандрівки у задзеркалля письмового слова Бальдасар починає по-новому бачити події, а головне свій образ. Неодноразово він зізнається, що письмо допомагає йому розібратися в собі

Роздуми на тему, чи може він вбити людину, розгорнуті в щоденниковому записі у вигляді діалогу, у якому кожне наступне питання є висновком, критичним прочитанням попереднього. Бальдасар має постійну надію, що письмо має здатність допомагати у роздумах (коли він не знає, як відповісти на пропозицію свого друга та благодійника оженитися на його доньці та залишитися у місті, яке герой вважає своєю втраченою батьківщиною, він сідає за стіл, щоб написати сторінку). Робота письма дає новому Дон Кіхоту в образі героя Маалуфа не просто співрозмовника, а й вірного товариша.

Герой з території, близької до першої батьківщини А. Маалуфа (так письменник називає країни Леванту), знайомий французькій літературі принаймні з часів роману Монтеск'є "Перські листи". У листі тридцятому Ріка повідомляє про ставлення до нього мешканців французької столиці, в яких він викликає здивування, надмірну цікавість і навіть запитання: *"Невже можна бути персіянином?"* [7] А. Маалуф у романі "Подорож Бальдасара" переносить свого читача в епоху, що передує часу, описаному в романі Монтеск'є, але герої твору, що побудований на засадах транкультурного діалогу, будучи вихідцями з найрізноманітніших країн знаходять спільну мову без жодних проблем. Як пояснює сам Бальдасар: *"Немовби натягнуті через моря невидимі нитки поєднують тих, хто присвячує своє життя одним інтересам; моя душа торгівця говорить мені, що в світі було б набагато тепліше, якби таких ниток стало більше, і полотно зробилося цупкішим"* [6]. Робота письма Бальдасара нагадує роботу Пенелопи: щоденникове письмо як плетіння килима не закінчується, із втратою одного зошита, починається заново, і таким чином покриває невидимими нитками увесь маршрут героя, стираючи національні межі, що ставали перешкодою на шляху до щастя героїв перших романів Маалуфа. Проведене дослідження показало, що письмо про *Себе* фікційного суб'єкта в творах А. Маалуфа містить коди міфічного героя-мандрівника (за Кембелом), героїв-міфологем європейської літератури Нового часу (за Кундерою),



водночас вписане в глибоку традицію письма героя французького роману, в оновленні якої бере активну участь завдяки кумулятивному сюжету. Єдність цих характеристик художнього простору письма про *Себе* в творчості Аміна Маалуфа працює на досягнення гармонії співіснування різних культур у світі.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Кемпбел Д. Герой із тисячею облич [Текст] / Джозеф.Кемпбел ; [укр. пер. О. Мокровольський]. – К. : Вид. дім “Альтернативи”, 1999. – 392 с.
2. Кундера М. Искусство романа : эссе / Милан Кундера [пер. с фр. Смирновой А.]. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2014. – 192 с.
3. Маалуф А. Врата Леванта [Електронний ресурс] / Амин Маалуф [пер. с фр. Мурашкинцева Е. Д.]. – : Текст, 2000. – 272 с. – Режим доступу до видання: <http://ihavebook.org/reader/reader.php?book=277801>
4. Маалуф А. Лев Африканский [Електронний ресурс] / Амин Маалуф ; [пер. с фр. Чугунова Т.]. – Режим доступу до видання: <http://www.e-reading.club/book.php?book=1035306>
5. Маалуф А. Скала Таниоса [Електронний ресурс] / Амин Маалуф [пер. с фр. Васюченко И., Зингер Г. Р.]. – Москва : АСТ, 2003. – 301 с. – Режим доступу до видання: [http://royallib.com/book/maaluf\\_amin/skala\\_taniosa.html](http://royallib.com/book/maaluf_amin/skala_taniosa.html)
6. Маалуф А. Странствие Бальдасара [Електронний ресурс] / Амин Маалуф [ пер. с фр. Галина И. В.]. – Москва : АСТ, 2005. – 445 с. – Режим доступу до видання: [http://aldebaran.ru/author/maaluf\\_amin/kniga\\_stranstvie\\_baldasara/](http://aldebaran.ru/author/maaluf_amin/kniga_stranstvie_baldasara/)
7. Монтескье Ш. Персидские письма [Електронний ресурс] / Шарль Луи Монтескье. – Режим доступу до видання: <http://www.lib.ru/INOOLD/MONTESK/persid.txt>
8. Aisaoui M. Amin Maalouf, la francophonie a l'Académie [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: <http://www.lefigaro.fr/culture/2012/06/14/03004-20120614ARTFIG00745-amin-maalouf-la-francophonie-a-l-academie.php>
9. Lebanese novelist Amin Maalouf joins elite French Academy [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: <http://www.dailystar.com.lb/Culture/Books/2012/Jun-14/176879-france-gives-top-honour-to-franco-lebanese-writer-maalouf.ashx#axzz29Ijccobp>
10. Maalouf A. Les identités meurtrières / Amine Maalouf. – Pari., Grasset, 1999. – 210 p.

11. Thierno Dia Touré, Bonn, Ch. Modernité et postmodernité francophones dans les écritures de violence. Le cas de Rachid Boudjedra et Sony Labou Tansi / Thierno Dia Touré, Charles Bonn. – Lyon : Atelier national de reproduction des thèses, 2011. – 370 p.

## **ТРАВМА И ВНУТРЕННИЙ МИР ЛИЧНОСТИ. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ В РОМАНЕ ДОЙНЫ ГАЛИЧ БАРР “ГОРОД УДОВОЛЬСТВИЙ”**

*Любовь ПЕРВУШИНА*

Минский государственный лингвистический университет

Роман “Місто насолод” (*The City of Pleasure*, 2008) Дойны Галич Барр – відомої американської письменниці – являє собою експериментальний постмодерністський твір, що відрізняється ігровою тональністю, багатовекторною жанровою складовою та іронічно-пародійним переосмисленням сучасного суспільства споживання. Роман передає апокаліптичне бачення світу через символічний образ вигаданого сучасного мегаполісу з його масовою свідомістю, спотвореними цінностями та стосунками між людьми. Місто насолод трансформує культурні норми, моральні правила життя і внутрішній світ особистості. Тривожність, страх, стрес, жах, травматичні неврози різного ступеню супроводжують життя мешканців Міста насолод, що призводить до асоціальності, граничного егоїзму, втрати самоконтролю, відсутності емпатії і відчуженню від природи. Кохання, порядність, чесність, традиційні родинні цінності сприймаються як старомодні та застарілі. Реальність травмує людину, здійснює агресивне вторгнення до психіки, спричинюючи неадекватну девіантну поведінку. Герої проходять певний психологічний квест, в результаті якого може змінитися їхній внутрішній світ.

**Ключові слова:** експериментальний роман, психологічна травма, колективна та історична травма, апокаліптичне бачення світу, відчуження від суспільства та природи.

Роман “Город удовольствий” (*The City of Pleasure*, 2008) Дойны Галич Барр – известной американской писательницы – является экспериментальным постмодернистским произведением, отличающимся игровой тональностью, многовекторной жанровой составляющей и иронически-пародийным переосмыслением современного общества потребления. Роман передает апокалитическое видение мира через символический образ вымышленного современного мегаполиса с его массовым сознанием, искаженными ценностями

и отношениями между людьми. Город удовольствий трансформирует культурные нормы, нравственные правила жизни и внутренний мир личности. Тревожность, страх, стресс, ужас, травматические неврозы различной степени сопровождают жизнь жителей Города удовольствий, что ведет к асоциальности, предельному эгоизму, потере самоконтроля, отсутствию эмпатии и отчуждению от природы. Любовь, порядочность, честность, традиционные семейные ценности воспринимаются как старомодные и устаревшие. Реальность травмирует человека, оказывает агрессивное вторжение в психику, вызывая неадекватное девиантное поведение личности. Герои проходят определенный психологический квест, в результате которого может измениться их внутренний мир.

**Ключевые слова:** экспериментальный роман, психологическая травма, коллективная и историческая травма, апокалиптическое видение мира, отчуждение от общества и природы.

The novel *The city of Pleasure* (2008) by Dojna Galich Barr, a famous American writer, is an experimental postmodernist work which is characterized by playfulness, a combination of different genres, parody and ironic rethinking of contemporary consumer society. The novel reveals the apocalyptic vision of the world through a symbolic image of Pleasantville – an imagined contemporary city with its mass consciousness, false relations and values. The City of Pleasure transforms cultural norms and moral regulations which results in a distorted inner world of a personality. Anxiety, fear, stress, terror, traumatic neuroses accompany the lives of the citizens of Pleasantville. It leads to asocial behavior, egoism, the loss of self-control, the absence of empathy, and alienation from nature. Love, dignity, honesty, traditional family values seem to be old-fashioned and outdated. The reality affects a man, aggressively transforms his psyche and causes an inadequate irrational deviant behavior. The heroes have to go through a psychological quest. Their inner world could be changed.

**Key words:** experimental novel, psychological trauma, historical and collective trauma, apocalyptic vision of the world, alienation from society and nature.

Влияние действительности на сознание человека, специфика восприятия им реальности, особенности взаимодействия физической, психической и духовной жизни личности, проблемы психологического состояния индивида – все это вызывает пристальное внимание философов, культурологов, психологов, литературоведов, писателей. Современное общество испытывает на себе травмирующее влияние цивилизации с ее опасными развивающимися процессами и реальными психологическими трагедиями. Как предупреждают многие ученые, *“дорога супериндустриального развития цивилизации уже давно стала дорогой медленной физической и духовной смерти, дорогой все*

*нарастающего <...> поражения природы и человечества, а затем и его неминуемого вырождения” [1, с. 97]. Поэтому сегодня отмечается повышенный интерес к внутреннему, духовному миру человека, нахождению его идентичности и субъективности, постижению себя, “самопознанию и самоосуществлению личности, повышенная чувствительность и обостренное восприятие тонких и хрупких межличностных отношений и связей, <...> растущая убежденность в необходимости общеобязательной этики в интересах выживания человечества” [2, с. 135].*

Проблемы травмирующего воздействия современного общества на духовный мир, сознание и психику человека представлены в творчестве Дойны Галич Барр (1932–2010) – влиятельной американской писательницы-эмигранта сербского происхождения. Она родилась в Бухаресте, жила в Сербии, переехала во Францию, затем иммигрировала в США, где жила более 50 лет. Дойна Галич Барр также известна как музыкант, художник и врач-невролог, имеющий “*высшие квалификационные степени в различных областях психиатрии и опубликовавший ряд специальных научно-исследовательских работ*” [3, с. 2]. Широта кругозора писательницы, мощь ее художественного дарования, а также опыт жизни в разных странах позволили ей создать высокохудожественные произведения искусства, наполненные глубоким психологизмом и отражающие проблемы современной цивилизации. Творческая манера письма Д. Галич Барр формировалась под прямым или опосредованным влиянием психоаналитических теорий, а художественное воображение писательницы обогащалось серьезной научно-практической работой в области психологии, глубоким знанием духовности и телесности человека. Ярким проявлением ее активной жизненной позиции явилась ее работа с беженцами и эмигрантами из разных стран, чтобы помочь им адаптироваться к новым условиям жизни в США, уменьшить их страдания и последствия перенесенного культурного шока.

Перу Д. Галич Барр принадлежат восемь романов, которые удостоены многих престижных литературных наград, включая премии Зигмунда Фрейда и Федора Михайловича Достоевского. Роман “*Город удовольствий*” является экспериментальным игровым произведением, романом-предупреждением, представляющим апокалиптическое видение современного мира через проникновение в лабиринты травмированного сознания человека и пародийно-ироническое переосмысление

технократического общества потребления. Роман Д. Галич Барр определяет способы концептуализации теории травмы в художественном произведении и выявляет богатые возможности литературы для исследования особенностей индивидуальной травмы, а также коллективной и исторической травмы, которым подвержены люди современного общества.

Яркий, четкий, логически выстроенный писательницей символический образ современного мегаполиса с его стремлением к богатству, роскоши, развлечениям, играм, удовольствиям – *“неслучайный факт, за которым скрываются определенные закономерности”* [4, с. 236]. Образ города удовольствий формирует рамки исторического контекста – современной культуры – и акцентирует негативное влияние тенденций высокоразвитого общества потребления на людей, которые подвергаются специфической исторической травме. Известно, что историческая травма характеризуется особым феноменом, при котором *“личные шоковые переживания, которые воспринимаются не как уникальные, а как массовые”* [5]. Историческая травма (время, место, конкретное событие) тесно связана с культурной травмой, которая осуществляется в современный момент истории, и под которой понимается *“дискурсивный ответ на разрыв социальной ткани, – когда стабильная коллективная идентичность, потрясенная травматическим событием испытывает необходимость в обновлении нарратива о себе (re-narration) и восстановлении <...>”* [6]. Важной составляющей воздействия культурно-исторической травмы является *принцип удовольствия* – сложный комплекс философских идей, психологических импульсов, сознательных действий и бессознательных желаний. Он представляет собой фундаментальный движущий стимул для развития/регресса человека, а философская, социокультурная и политическая значимость данного понятия *“в том, что он может определять степень внутреннего и внешнего угнетения личности и общества”* [7, р. 334].

Так, город удовольствий в романе Д. Галич Барр *“похож на другие американские города не только по внешнему виду и образу жизни, но и по росту населения и социальных изменений в последние десятилетия. В таких городах живет дух процветания; их сложно отличить друг от друга. И все же, этот город особенный, его главная черта – стремление к удовольствию, поэтому он – “Город удовольствий” (Pleasantville, the City of Pleasure)”* [8, с. 5]. В его богатой части разрастаются бары, рестораны,

игорные дома, казино, причем каждое казино, “является маленьким городом в большом городе, которое выглядит как Лас Вегас, освещенный неоновыми надписями и огнями <...>. Это место слез после потерянных денег и небольших радостей после небольших выигрышей” [8, с. 93].

Город удовольствий оказывает сильнейшее психологическое воздействие на людей, завлекая их яркими рекламами, надписями, растяжками, плакатами, стендами с изображением игровой рулетки, которая обещает нескончаемое счастье, телесные утехы, исполнение самых заветных желаний, уход в запредельную радость чувственности. При входе в город удовольствий меняется структура внутреннего мира личности, так как самосознание личности есть “продукт воздействия нормативного языка социальных институтов, т.е. языка власти на бессознательные волевые импульсы, характерные для естественного состояния человеческой природы” [9, с. 363]. Город трансформирует и разворачивает человека: он не только переворачивает и разрушает сознание любого, кто входит на его территорию, пересекая невидимую грань добра и зла, он полностью подчиняет себе чувства и зомбирует жителей. Именно город диктует совокупность норм, законов и культурных устремлений, он определяет совесть и мораль, а также сумму ценностных представлений человека о себе. Все социальные отношения в нем искажены и построены на иллюзии счастья, бессознательном иррациональном чувствовании, безудержном стремлении к удовольствиям. Образ города становится символической игровой реальностью, гиперреальностью, а жизнь в нем – проявлением различных психологических комплексов и исполнением подавленных, вытесненных желаний. В городе удовольствий может осуществиться все, чему не суждено воплотиться в жизни, только в искаженном виде.

Так, все герои романа в разной степени подвержены влиянию общества. Они оказываются травмированными индивидами с типичными симптомами для определенной культурно-исторической ситуации. Люди переживают страх, тревожность, травматические неврозы различной степени, подавленность, неуверенность в завтрашнем дне, изменение сознания, потерю власти над собой. Многие начинают наслаждаться бессмысленными увлечениями, что ведет к потере индивидуальности, уничтожению границы между реальным и нереальным, изменению восприятия, искажению времени и пространства. Историко-культурной травме подвергается Коннор – гениальный ученый, переехавший

из Англии в город удовольствий. Он ожидает получения Нобелевской премии за выдающиеся открытия в области лазерного излучения, которые способные минимизировать негативные воздействия человека на окружающую среду и полностью изменить жизнь на планете. Его энциклопедические знания сочетаются с этическими нормами, а его внутренняя потребность познания и преобразования мира связана с идеей доминирования духовных потребностей, гуманизма и альтруизма. Однако приходит понимание, что его открытия будут использованы технократической наукой во вред человечеству. Ученый находится под давящим воздействием города удовольствия, реальность травмирует его, оказывает агрессивное вторжение в психику, воздействует на подсознательное, заставляя скрывать истинные чувства, подавлять в себе эмоции, носить маску бесчувственного исследователя. Это наполняет его ожиданиями грядущей катастрофы и приводит к сложнейшей ситуации психологического перенапряжения. Ученый представляет угрозу “высоко почитаемым ценностям” города удовольствий, противопоставляя свои нравственные ценности идеям общества, в результате чего город требует “защиты своих ценностей, особенно таких, *“которые освящены культурной традицией”* [10, с. 27]. Город вытесняет ученого со своей территории: похищены его научные разработки, сам ученый погибает странным мистическим образом, а его супруга Элеонора – эмигрант из Испании – с большим трудом возвращается к себе на родину.

Подавленные чувства, страх перед будущим, внутренняя борьба с собой, вытесненные желания, несбывшиеся надежды были изложены в дневнике, который был найден после смерти Коннора. Автобиографические записи ученого также включают подробные психологические портреты Тома, Райана, Мэтью – его друзей с детства, которые не находят сил противостоять злу. Том – владелец многочисленных казино, Райан – его преданный помощник, а город удовольствий стимулирует и поощряет их аморальные наклонности и преступные деяния. Предрасположенность дельцов к пороку находит благодатную почву в городе удовольствий, а все их подавленные чувства трансформируются в устойчивые аморальные наклонности. Дневник Коннора вскрывает негативные факты из жизни друзей, их связь с криминальным бизнесом, торговлей детьми, женщинами, наркотиками. Том и Райан охвачены завистью, ревностью, жестокостью, они культивируют безнравственность, полное разрушение семейных

ценностей, мир насилия и безумия. Мэтью же является жертвой города: его супруга угасает духовно и физически в казино и игорных домах, открытых Томом, стремясь получить максимальное наслаждение от новейших психотропных и психоактивных веществ.

Чтобы усилить эстетическое воздействие психоанализа на читателя, Д. Галич Барр вооружает друзей, превращает их в бойцов, наделяет их миссией защиты города, ставит в ситуацию максимального напряжения всех их душевных сил. Они проходят по улицам города, заходят в рестораны, кафе, игорные заведения в поиске преступника, нарушившего нормы города удовольствий и сбежавшего из тюрьмы. Сам беглец является символом гибкой, меняющейся, убегающей “самости” личности, а его поиск – своеобразный психологический квест, в результате которого исследуется глубина травмирующего воздействия города удовольствий. Так, жители города очарованы темной стихией эроса, примитивной плотскостью, телесностью; в нем процветают проституция, наркомания, алкогольный дурман. Болезненная сексуальность, подавленная ярость, агрессия, саморазрушение приводят к жестокому столкновению разума и инстинктов, сознания и бессознательного. Открываются картины порока, грязного соприкосновения с омерзительной жизнью, а у людей, пристрастившихся к игорному бизнесу и наркотическим средствам, возникает мир слуховых, зрительных и тактильных иллюзий, искаженного восприятия действительности. Отмечается потеря самоконтроля, деперсонализация и дереализация, снижение способности здраво рассуждать и позитивно оценивать свои поступки, галлюцинации, спутанность сознания, невротические расстройства, неустойчивость психики, разрушение нервной системы и мышления, потерянности в мире. Быстро развиваются шизофреноподобные расстройства, часто возникают агрессивные состояния, драки, споры, угрозы, преступления. Из духовной личности житель города удовольствий трансформируется в физиологически-рациональный плотский механизм, находящийся в омуте бессознательного. Комплекс неполноценности ведет к устойчивому отрицанию семьи, традиционных ценностей, люди испытывают презрение и недоверие друг к другу, отчужденность от общества. Все психологические изменения являются результатом апокалипсиса духа, превращающего общество в толпу бездуховных людей-вещей.

Город оказывает травмирующее воздействие на межличностные отношения. Люди, связанные семейными узами и узами дружбы, отчуждены друг от друга. Том, Райан и Мэтью имеют различные



жизненные установки, представления о добре, зле и смысле жизни. Они оценивают других через свое травмированное сознание, поэтому конфликт различных идей находит свое выражение в предельной агрессивности их поведении. Друзья завидуют, унижают, жестко критикуют друг друга, злословят, стремятся найти болевую точку души, чтобы нанести другому чувствительный удар. Они не понимают причин своей злости, не анализируют причины возникновения историко-культурной травмы, а поэтому не могут избавиться от ее последствий. Для этого потребовалось бы изменить свой внутренний мир, пройти через терапевтическую конструкцию символизации травмы: обозначить проблемы, артикулировать их, понять и простить других. Однако в городе удовольствий сознание не работает, там доминирует хаос мысли и инстинктивное желание счастья. Более того, люди, стремящиеся вырваться из плена города, отрицающие его ценности и противостоящие его силе, должны погибнуть или покинуть город удовольствий, а, возможно, попасть в тюрьму, расположенную рядом с городом, куда попадают несогласные. Большую угрозу городу представляют жители, именуемые быстрой реакцией на травматическое воздействие, обладающие развитым сознанием, способные выходить из депрессии, здраво рассуждать и позитивно оценивать поступки.

Д. Галич Барр демонстрирует процесс разрастания “общества удовольствий”. Под его влияние попадает все большее количество людей, так как *“намерения, деятельность, удовлетворения, присущие полноценному члену общества приобретательства, предполагают воспроизводство человека определенного вида. Такая жизнь со стороны представляется опустошающей, разрушающей, доводящей до расстройств и лишь подсвеченной призрачными радостями. Однако многие из нас решительно выбирают именно ее и почитают за счастье не что иное, как ее продолжение”* [11, с. 111]. Д. Галич Барр тщательно разрабатывает одну из наиболее важных проблем современной литературы – проблему эскапизма человека от действительности, от сложных проблем жизни в область иллюзорного, абсурдного, безумного, в придуманный мир счастья – во имя принципа удовольствия. Известно, что *“важнейшим признаком современной культуры являются пронизывающие ее линии бегства, эскейпистская направленность”* [2, с. 108]. В романе именно бегство от себя является подлинной, творческой деятельностью жителей города удовольствий. Но эйфория

больших ожиданий сменяется трагедией человеческих судеб, так как жизнь оборачивается бегством в область зла, криминального, ирреального, несуществующего.

Роман Д. Галич Барр является глубоким исследованием, содержащим “фрейдистский смысл” индивидуального бессознательного, коллективного бессознательного толпы и историко-культурной травмы, наносимой человеку определенным историческим моментом. В полифоническом, многозначном и многоуровневом фрагментированном романе “Город удовольствий” каждый человек имеет свою линию развития, а сложное повествование можно представить в виде нескольких пересекающихся, расширяющихся концентрических кругов – различных голосов, причем с каждым витком развития добавляются важные детали, особые штрихи и красочные нюансы, позволяющие проникнуть во внутренний мир человека, раскрыть его психологические комплексы и темные тайны бессознательного. Большое значение в повествовании имеет анализ мыслей и чувств, эволюция мышления героев, углубленное внимание к единичному, конкретному, индивидуальному, на основании чего мысль автора поднимается до философских обобщений в осмыслении индивидуальных, групповых и общественных линий жизни. В роман вводятся поток сознания и развернутый внутренний монолог, присутствует интенсивно развитый эмоциональный фон, а через вербальную репрезентацию телесного опыта передается внутреннее душевное состояние человека. Многовекторная жанровая составляющая сочетает особенности интеллектуального, социального, психологического, психоаналитического, любовного и в определенной мере политического романа, в котором присутствуют элементы детективной истории. Это и роман-дистопия, демонстрирующий деструктивный потенциал современных технологий и научных открытий, которые могут использоваться во вред человеку. Жанровое богатство романа акцентирует психологическую составляющую, направлено на всестороннее раскрытие души человека и помогает выявить различные стороны жизни города удовольствий – общества потребления в миниатюре. Необходимо отметить, что личные переживания Д. Галич Барр, ее, сложный опыт и травмированное сознание как в вынужденной, так и в добровольной эмиграции, отражены в автобиографическом повествовании “Города удовольствий”. Данный роман является ярким художественным произведением, содержит экспериментаторские техники, интеллектуальную

игру с читателем и является “вербальным творением, высоким творением письменной культуры Дойны Галич Барр, особым дискурсом, который демонстрирует трансцендентальный переход за пределы своих установленных рамок, он расширяется и проникает в сферы социальной психологии, современной культурологии и аксиологии” [12, с. 369]. Писательница создает запоминающийся художественный образ современного города-мегаполиса с его комплексом моральных, нравственных, духовных, экономических, культурных и др. проблем. Автор анализирует и переосмысливает современные исторические процессы, показывает опасные явления технократического, глобализованного мира, которые необходимо преодолеть с помощью возвращения к универсальным, общечеловеческим ценностям. Используя все возможности гибкого и расширяющегося жанра романа, автор предлагает свое видение проблем травмированного сознания под влиянием различных устойчивых и долговременных воздействий, оказываемых на человека современным, быстро развивающимся обществом.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Симкин Г.Н. Рождение этносферы / Г.Н. Симкин // Вопросы философии, №3, 1992. – С. 95–103.
2. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
3. Барр, Дойна Галич Дом разбитых зеркал / Дойна Галич Барр. – Минск : Белпринт, 2011. – 264 с.
4. Сурова О.Ю. Человек в модернистской культуре / О.Ю. Сурова. – // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000: Учеб. пособие. – М. : Высшая школа, 2001. – с. 221–291.
5. FAQ: Историческая травма как культурное явление: 5 фактов о происхождении коллективных травм и способах работы с ними. – Mode of access: <http://postnauka.ru/faq/26580>. – Date of access: 12.03. 2015.
6. Eyerman R. Intellectuals and cultural trauma // European Journal of Social Theory. 2011. Vol. 14. № 4. P. 453–467. – Mode of access: <http://www.inliberty.ru/library/599-intellektualy-inbspkulturnaya-travma>. – Date of access 12.04.2015.
7. Whitford, M., Plant S. Pleasure /Feminism and Psychoanalysis: A Critical Dictionary. – Oxford : Blackwell Publishers, 1993. – P. 331–334.

8. Barr, D. G. The City of Pleasure, Raška Škola : Beograd, 2008. – 312 p.
9. Постмодернизм : энцикл. / сост. и науч. ред.: А.А. Грицанов, М.А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис: Книж. Дом, 2001. – 1037 с.
10. Лоренц, К. Агрессия (так называемое Зло) /Вопросы философии. – №3, 1992. – С. 5–38.
11. Лакс, Дж. О плюрализме человеческой природы /Вопросы философии. – № 10, 1992. – С. 103–111.
12. Joković M. An Apocalyptic Vision of the Contemporary World // D.G. Barr / The City of Pleasure, Raška Škola: Beograd, 2008. – с. 369–373.

## **ВІРТУАЛЬНЕ ТІЛО В РОМАНІ “МОРОК” Ю.МУШКЕТИКА**

*Світлана ПІДОПРИГОРА*

Миколаївський національний університет імені В.О.Сухомлинського

У статті досліджуються особливості авторського використання прийомів кіберпанкової літератури, моделювання форми існування людини у віртуальному просторі в романі “Морок” Ю.Мушкетика. Віртуальне тіло головної героїні – Марійки – обличчя на екрані, голос, думки, спогади – сині і червоні крапки. Інтимні переживання головної героїні невіддільні від вболівання за долю України, її історичних пам’яток. Нація для Марії – велика родина. Вона перебуває в міфологічному часі, згадує/проживає попередні трагічні життя. Кохання дає їй можливість переплітати реальне та ірреальне, вона здатна створити ілюзію фізичного тіла заради чоловіка, а від його зради почуває фізичний біль. Перетворення віртуального тіла Марії у статичну картину – ікону – свідчить про її моральну вищість, наближеність до Бога. Вона переходить в інший – сакральний простір. Безтілесну та духовно заглиблену Марію автор протиставляє її чоловікові Олегу, який поринає в гріховність, йдучи за покликком плоті.

**Ключові слова:** віртуальність, тілесність, сакральність, кіберпростір, неонародництво, неомодернізм.

В статье исследуются особенности авторского использования приемов киберпанковой литературы, моделирование формы существования человека в виртуальном пространстве в романе “Мрак” Ю. Мушкетика. Виртуальное тело главной героини – Марии – лицо на экране, голос, мысли, воспоминания – синие и красные точки. Интимные переживания главной героини неотделимы от переживания за судьбу Украины, ее исторических памятников. Нация для нее – большая семья. Мария находится в мифологическом времени, вспоминает / проживает предыдущие трагические жизни. Любовь дает ей возможность

переплетать реальное и ирреальное, она способна создать иллюзию физического тела ради мужа, а от его измены чувствует физическую боль. Преобразование виртуального тела Марии в статическую картину – икону – свидетельствует о ее моральном превосходстве, близости к Богу. Она переходит в другое – сакральное пространство. Бестелесную и духовную Марию автор противопоставляет ее мужу Олегу, который погружается в греховность, следуя зову плоти.

**Ключевые слова:** виртуальность, телесность, сакральность, киберпространство, неонародничество, неомодернизм.

The article deals with the author's specific use of cyberpunk literature techniques, the modeling of human existence forms in virtual space in Yu.Mushketyk's novel "Darkness". The virtual body of the protagonist, Maria, is formed by the face on the screen, voice, thoughts, and memories, all consisting of blue and red dots. Maria's intimate feelings are inseparable from her anxiety about Ukraine's destiny, its historical monuments. Nation is a large family for her. She exists in the mythological time, recalls and / or lives through the tragic lives of the past. Love enables her to bind the real and the unreal, she can create the illusion of a physical body for the sake of her husband, and his betrayal makes her feel physical pain. The conversion of Maria's virtual body into a static picture – an icon – indicates her moral superiority, her proximity to God. She moves into different – sacred – space. Incorporate and spiritual Maria is opposed to her husband Oleg, who plunges into sinfulness following the call of the flesh.

**Key words:** virtual, physicality, sanctity, cyberspace, Neo-populism, Neo-modernism.

Ю.Мушкетик – відомий історичний романіст, творча манера якого характеризується самобутністю та художнім експериментаторством. Він долучився до творення роману зв'язку часів, що став здобутком української прози II половини XX століття. Не полишив письменник своєї творчої праці й на початку XXI століття, опублікувавши гостропроблемні романи "Морок" (2001), "Останній гетьман" (2010), "Гетьман син гетьмана" (2012), "Час звіра" (2014).

Творчість Ю.Мушкетика перебувала у фокусі уваги ряду науковців (О.А.Горбак, Ф.Ф.Кейда, М.В.Кондратюк, О.А.Проценко та ін.), які багатоаспектно досліджували особливості індивідуальної манери митця, його внесок у розвиток історичної романістики. Впадає в око, що художні рішення історичних романів письменника (дидактичні спрямованість, національна проблематика і под.) дають підстави відносити його доробок до неонародницького напрямку (за стильовою класифікацією Т. Гундорової). Водночас можемо стверджувати, що

в творчості кінця ХХ – початку ХХІ століть присутні й неомодерністичні координати, оскільки автор міфологізує та суб’єктивізує національні традиції, історію, звертається до біблійної парадигми.

Серед творів останніх десятиліть вирізняється роман “Морок”, у якому Ю.Мушкетик поряд із різними часовими площинами, що дає підстави ідентифікувати твір як роман зв’язку часів, звертається до віртуального хронотопу. Причому йдеться про віртуальність, створену комп’ютерною технікою, т.зв. кіберпростір, куди людина може проникати за допомогою спеціальних пристосувань [5, с. 150] Досвідчений митець фактично акумулює прийоми кіберпанку, проектуючи небажане майбутнє, звертаючи увагу на дегуманізацію суспільства завдяки владі розуму та зневажанню духу. Потужною у творі є християнська складова. Події роману обертаються навколо Києво-Печерської ларви як носія національних духовних цінностей, випробування героїв полягає у дії/бездіяльності по відношенню до її збереження. Ключових персонажів роману турбують проблеми протистояння тіла та душі, спасіння душі. Вони преймаються онтологічними питаннями: у чому суть людини – в тілі чи душі, яке життя після смерті, що може дати людині віртуальне життя та віртуальне тіло?

Метою даної статті є визначення особливостей художньої модифікації віртуальної тілесності в романі “Морок” Ю.Мушкетика.

Методологічну основу статті становлять дослідження О.Гомілко [2], М.Назаренко [5], А.Осіпова [6], Л.Усанова [7], у яких осмислюється тілесність як філософська категорія, а також наукові праці Ф. Штейнбука [8], де розробляється аналіз творів у міметично-тілесному вимірі. До уваги беруться й наукові розвідки українських та зарубіжних вчених, присвячені проблемам постколоніалізму та постмодернізму, неомодернізму, неонародництва в художній літературі (Ж. Бодрійяр, Т. Гундорова, І. Захарчук, М. Павлишин, Я. Поліщук, М. Шкандрій, Р. Харчук, О. Юрчук та ін.).

Сюжет роману “Морок” досить незвичний, як для творів історичного романіста: головна героїня Марія (або як її називає чоловік – Марійка) гине в результаті аварії, її мозок поміщають в комп’ютер, і вона продовжує “жити” у вигляді електронної версії, спілкуючись зі своїм чоловіком Олегом, намагаючись врятувати його своєю любов’ю від необачних вчинків. Автор вибудовує стосунки чоловіка та жінки на основі протиставлення тілесного та духовного. Причому носієм тілесного виступає чоловік, а жінка є істотою духовною.

Використовуючи ретроспекцію, романіст знайомить читача з життям Марійки до фізичної смерті, наділяє дівчину виключною красою та духовністю: *“одухотвореність і умудреність й водночас наївність... Наївність, безпосередність – то карб з дитячих літ, – і водночас гострота, проникливість, властива тільки їй”* [4, с. 12]. В очах Олега вона була витонченою істотою, поряд з якою і він ставав кращим. Насамперед його вражали очі: *“великі печальні сині очі”*, *“той погляд застряв у моєму серці, наче ніж”*, *“очі, неначе дві кринички в лузі”* [4, с. 15], або ж *“в її очах не горить пекельний вогонь любовної жаги, та здебільшого зосередженість на щось невідоме, на далину, романтичність, мрійливість у ній поєднувалась з доброю практичністю, а цютовливість ... з повною відповідністю чоловікові, мені”* [4, с. 21–22]. Та основою чуттєвого потягу для нього став її поцілунок: *“Задав, як вона цілувала півонію, саме тоді вона й поселилась в його серці”* [4, с. 151]. Як бачимо, для Олега стосунки починаються з фізичного переживання, і саме тактильні відчуття переважають у його коханні до дружини.

Закінчивши поліграфічний інститут, вона влаштувалась в редакцію при лаврі. Саме лавра стала для неї домівкою. Працюючи художницею при соборі, Марійка зрозуміла власне призначення в світі: *“Донедавна не могла на чомусь зосередитись: могла виліпити з глини пристойну фігурку, вирізати з корчика попільничку у вигляді чортика, намалювати етюдик ... І тут все те відлетіло, вона знайшла себе в елегійності божественної теми... Євангелійні питання були для неї істинні, і вона намагалася вирішувати їх для себе”* [4, с. 29]. Ім'ям Марія автор підсилює духовність персонажа, акумулює біблійні сенси, вибудовуючи асоціацію з матір'ю Божою – Марією.

Олег, якого Марія називає плотським, постійно прагнув її: *“А як я любив її тіло, суть людини – в тілі. Гнучке, туге, ноги стрункі, довгі, стегна круті. Любив торкатися губами бруньок грудей, провести долонею по кучерявому любку лона”* [4, с. 38]. Інтимний простір Марії, яка була, за авторським визначенням, *“істотою одухотвореною”*, відзначався не так фізичною складовою, як платонічною. Вона зовсім не переймалася фізичним коханням, приймала його як належне: *“Кохання не було для неї радістю, піднесенням, хоч не було й мукою, було чимось... неначе десь там, в іншому світі”* [4, с. 21]. Сім'я, вона вважала, є найбільшим скарбом, який необхідно берегти, адже школа, дитяча

дружба, кохання, навчання, кар’єра – все рано чи пізно відпадає, а назавжди залишається тільки родина. Після смерті родиною для неї стає вся нація.

Сприймати існування Марійки в комп’ютерному вигляді Олегові надзвичайно боляче, бо не вистачає фізичного контакту з нею. Про *тілесність* нагадує лише обличчя, яке впливає з глибини екрану: *“Задумане, ледь усміхнене, таке знайоме, але якесь чуже. Обличчя тонке, навіть витончене – ніжне чітке підборіддя, рівний ніс, ледь помітна родима цяточка зліва над верхньою губою (в губах щось дитяче) – одухотвореність і умудреність й водночас наївність у великих, широко розплющених очах”* [4, с. 12]. Однак він ні душою, ні тілом не почував її присутності та *“не бачив сенсу життя без Марійки”* [4, с. 36]. Його жахає *“електронна дружина”* – *“плечі обсіпало холодом”* – таке відчуття супроводжує спілкування з нею.

Йдучи за точкою зору Ж. Бодрійєра, схилиємось до думки, що опорним поняттям тіла (в романі “Морок” – чоловічого) є *звір* (інстинкти й воління “плоті”) [1, с. 66]. Втрачає Олег духовність через тілесні контакти з іншими жінка: *“...дві дівчини, яких трохи кохав, дві коханки в місті, сто грамів з причепом перед вечерею, оце, здається, і все”* [4, с. 17]. Він турбується питанням: *“Зрадив я Марійку чи ні? Її немає ... Чи є? І що тоді зраджує – тіло чи душа?”* [4, с. 138] – впевнив себе, що зрада фізична – то не зрада, тим паче мертвому. Його сексуальні бажання є неконтрольованими, це постійно схиляє його в бік плоті. Він переходить моральні заборони, маючи стосунки із двома жінками одночасно, але це не приносить йому радості: тіло відчувається задоволеним, а в душі – пуста та порожнеча.

Тілесність Олега відтіняє духовність Марійки, яка більше поглиблюється із втратою нею фізичного тіла. Віртуальне тіло Марійки – це обличчя на екрані, *“рідний голос із комп’ютера”* та думки, спогади, які її переповнюють, *“змиги, червоні і сині крапки, лінії, які спалахують і гаснуть ... Або згасають всі, й тоді екран чистий”* [4, с. 34], *“срібне миготіння злилося в одну густу хмару”* [4, с. 162].

Будучи за життя істотою цільною, вивершеною, досконалою, у безтілесному вигляді вона починає перейматися політичними подіями, усвідомлюючи себе не одиницею, а колективом, стаючи, напевно, речником колективному підсвідомого: *“я – сім’я більша, всього великого роду, себто народу. В мене відлетіло все. Лишилося*



*це, останнє...*” [4, с. 34]. Марійка є берегинею національної пам’яті, і захисницею Києво-Печерською лаври. Вона застерігає чоловіка, що тимчасово виконує обов’язки директора лаври, не покалічити душу: *“Навіть тоді, коли буде важко. Вироби себе... Душу свою. Боїться тіло. Тобто розум – за тіло”* [4, с. 56].

Упродовж тексту змінюється сприйняття Марійкою свого існування та місця перебування. Так, спочатку спостерігається співвіднесення віртуального простору й сакрального, оскільки сама героїня ідентифікує своє місце як *“я у Бога ... Я десь біля Нього”* [4, с. 31], але водночас усвідомлює, що є ні живою, ні мертвою [4, с. 51]. Вона почуває себе істотою, яку звільнили від тілесності як тягаря: *“А я ниньки й є машина. Тільки те й роблю, що розраховую. Я звільнена ... від оболонки. Від тіла. А значить, від самозакоханості, примх, заздрості. Людина любить себе... своє тіло”* [4, с. 194].

Переймаючись долею історичної пам’ятки, вона постійно перебуває в роздумах, просить не вимикати її, бо *“Там – немає сну. Там – морок”* [4, с. 111]. Отож потойбіччя вже не сприймається як існування поблизу Бога, а як морок.

На відміну від кіберпанку віртуальна реальність у творі має позитивну конотацію, оскільки людина тут має можливість удосконалювати свою духовність, жити духовними, а не тілесними потребами. Кіберпростір автор моделює як позачасся, де немає теперішнього, минулого та майбутнього, а всі часи можуть існувати одночасно. *“Реальність ... вона вся одночасна. Неодночасна нереальність”* [4, с. 124]. Ця концепція структури часу цілком співпадає з міфологічною, коли кожна мить теперішнього, минулого й майбутнього завжди існувала і завжди існуватиме. Це дає змогу Марійці згадати про свої попередні життя, які закінчувалися в кожному столітті трагічно, свідчать про те, що світ не стає кращим, а якраз навпаки. Так, у романі Ю. Мушкетик поєднує відразу декілька епох: Київську Русь (XI ст., створення Софійського собору у Києві); XVI ст.; початок XX ст.; 1920–30 рр. (розкуркулення селян); Велика Вітчизняна війна (1942 р.). Кожного разу, оповідаючи історію свого попереднього життя Олегові, Марійка у віртуальному просторі проживає знову свої трагічні існування.

Марійка здатна стерти межу між реальністю та фантазією. Силою свого кохання створити ілюзію фізичного контакту: *“Вона підходила до ліжка. Я чув запах духів. Мене кидало в жар. Я почуваю на губах*

*тонкий запах лаванди. Це її запах, його не сплутаю ні з яким іншим. А її ... вже немає. Хіба немає? Ні ... Вона була. Все моє тіло свідчить про це. І що тоді взагалі людина”* [4, с. 159].

Марійка поступово освоює кіберпростір як інформаційний вимір. “Тут все відомо” [4, с. 171] – говорить вона Олегові, коли того тішить думка, що можна приховати від неї зради та гріховні думки. Вона, сама перебуваючи в комп’ютері, доходить висновку про те, що “знання заплутало людину. Розум без душі здатен тільки руйнувати ... технічні засоби, які створила сучасна цивілізація, можуть знищити людину” [4, с. 161]. Однак Олег не сприймає її слова як спонуку до дії, до зміни. Він поринає в гріх, йдучи за покликом тіла.

Осмыслиючи, що Олегові вона не може зарадити, спрямувати на шлях очищення та спасіння, Марійка навіть починає відчувати фізичний біль: “Як у мене болить серце”. Цим лякає чоловіка, примушує його знову замислитися над питанням, в чому сутність людини: “Я злякався. Що це? Вона тут, справжня? Між цією і тією Марійкою що? Суть людини ... в тілі його? Чи це дух?” [4, с. 171].

Втративши кохання, розчарувавшись, вона покидає кіберпростір як уже не потрібний, знаходить свій спосіб врятувати архітектурну пам’ятку – собор. Перед очима людей твориться диво – з’являється мальована ікона на стелі храму, в образі якої Олег впізнає Марійчині риси: “Дивилася тільки саме на нього. Така знайома до останньої рисочки, до родимої цяточки над верхньою губою, яку він колись любив цілувати. І водночас віддалена, чим – не міг зрозуміти, – якоюсь вищістю, неприступністю, озорінням на обличчі, що знає те, чого не знає він і не знає ніхто. В українській вишитій сорочці, з коралями на шиї, квітами-мальвами, які виглядали з-за лівого плеча” [4, с. 213].

Отож, Ю.Мушкетик у романі “Морок” поряд із неонародницькою та неомодерністичною домінантами твору, використовує прийоми кіберпанкової літератури, моделює форму існування людини у віртуальному просторі. Людина, перебуваючи в кіберпросторі, позбавлена тягара тілесності і може зосередитися на розвиткові духу. Автор йде за християнською концепцією, говорячи про двоїсту природу людини, душа та тіло якої не можуть перебувати в гармонії. Марія продовжує існування в безтілесному вигляді, поглиблює власну духовність. Її віртуальне тіло – це обличчя на екрані, голос, думки,

спогади – сині і червоні крапки. Інтимні переживання жінки невіддільні від вболівання за долю України, її історичних пам'яток. Нація для Марії – велика родина.

Марія перебуває в міфологічному часі, де одночасно існують всі часи, все відомо й нічого не можна приховати. Марійка згадує/проживає попередні трагічні життя, де вона завжди страждала від вчинків коханого чоловіка. Кохання навіть дає їй можливість переплітати реальне та ірреальне, вона здатна створити ілюзію фізичного тіла заради коханого чоловіка, а від його зради відчуває фізичний біль.

Своїми моральними цінностями вона протистоїть Олегові, який підкоряється покликам тіла, втрачає зв'язок із духовністю та своєю дружиною. Перетворення віртуального тіла Марії у статичну картину – ікону – свідчить про її моральну вищість, наближеність до Бога. Вона переходить в інший – сакральний простір.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
2. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі / О. Гомілко. – К. : Наук. думка, 2001. – 340 с.
3. Муха О. Трансформація людської тілесності у ХХІ сторіччі: на шляху до “тіла майбутнього” [Електронний ресурс] / Ольга Муха. – Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27348/06-Mukha.pdf?sequence=1>
4. Мушкетик Ю. Морок / Юрій Мушкетик. – К. : Укр. письменник, 2001. – 214 с.
5. Назаренко М. М. Особливості жанру “кіберпанк” в американській літературі II половини ХХ століття [Електронний ресурс] / М.М.Назаренко. – Режим доступу: [http://lingvj.oa.edu.ua/assets/files/full/2014/NZ\\_Vyp\\_45.pdf#page=149](http://lingvj.oa.edu.ua/assets/files/full/2014/NZ_Vyp_45.pdf#page=149)
6. Осипов А. Тілесність у контексті предметно-практичної та символічної дії // А. Осипов // Філософ. думка. – 2003. – № 4. – С. 49–67.
7. Усанова Л. Стереотипи тілесності / Л. // Філософ. обрії. – 2006. – №15. – С. 133–144.
8. Штейнбук Ф. Пам'ятаючи про самого себе: тілесно-міметична складова у текстових стратегіях сучасної літератури / Ф. // Укр. мова й л-ра в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах. – 2008. – №5. – С. 121–127.

## **ДРАМАТУРГІЧНИЙ ДИСКУРС О. ЮЛИ ЯК ВИЯВ ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ І ТУРЕЦЬКОЇ КУЛЬТУР**

*Ірина ПРУШКОВСЬКА*

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Статтю присвячено розгляду драматургічного дискурсу турецького письменника О.Юли, у творчості якого прослідковується взаємопроникнення європейської й турецької культур. Уперше введено в науковий контекст української тюркології п'єси О. Юли, окрему увагу приділено поетиці, специфіці й жанровому розмаїттю творів турецького драматурга.

**Ключові слова:** драматургія, турецька, дискурс, поетика, взаємопроникнення культур.

Статья посвящена изучению драматургического дискурса турецкого писателя О. Юлы, в творчестве которого прослеживается взаимопроникновение европейской и турецкой культур. Впервые введены в научный контекст украинской тюркологии пьесы О. Юлы, отдельное внимание уделено поэтике, специфике и жанровому разнообразию произведений турецкого драматурга.

**Ключевые слова:** драматургия, турецкая, дискурс, поэтика, взаимопроникновение культур.

The article addresses dramatic discourse of the Turkish writer O. Yula in whose plays the interpenetration of European and Turkish cultures is traced. It is for the first time that O. Yula's plays are introduced into Ukrainian Turkology's scholarly context. Special attention is given to the Turkish playwright's poetics, specifics and genre variety.

**Keywords:** drama, Turkish, discourse, poetics, interpenetration of cultures.

Протягом ХІХ століття поділ світу на Захід і Схід ставав чимраз виразнішим, внаслідок колоніальних завоювань насамперед посилювалося переконання про вищість “білої” Європи над нижчою і “кольоровою” Азією, що його супроводжувало почуття цивілізаційної місії, успадковане від домодерної доби [1, с. 334]. Не оминула така проблема й Османську державу. Слепе наслідування Заходу разом із суттєвими позитивними зрушеннями у політичній, економічній і культурній сфері Османської держави понівечило ментальність частини турецького народу. Досить активно втілювалися в життя і реформи Магмуда ІІ (прав. 1808–1839),

які стали однією з першопричин появи в турецькій класичній літературі та традиційному театрі західних елементів, які згодом сприяли появі нових літературних жанрів, докорінно змінили структуру класичної традиційної турецької драми. Найболючішою проблемою тогочасного суспільства була зміна життєвих цінностей. Прагнення людей сліпо слідувати західним канонам висміювалося, разом із тим у турецькому суспільстві виразно проявлявся тиск старих традицій, забобонів і доісламських правил. Упродовж тридцяти років з часу проголошення Турецької республіки турецька авторська драматургія в основному намагалася наслідувати західні зразки, причому не завжди вдало. Лише на початку 60-х років ХХ ст. розпочалася хвиля реабілітації: активно писалися драми із суто турецьким забарвленням, тематикою, абсолютизувалася власна система ідентичності, з'явилися твори, що пробуджували національну свідомість. Разом із набуттям розквіту турецька драматургія змінила прагнення в усьому бути подібною до Європи на бажання показати свої надбання й успіхи. У турецькій драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст. спостерігається своєрідний мікс жанрів, тематика п'єс створює багатогранну палітру, виразно прослідковується авторська незалежність, спрямованість на той чи інший стиль. Озен Юла (1965) – один з небагатьох турецьких драматургів постмодерної доби, творчість якого є яскравим прикладом накладання “чужої” культури, традицій на “своє”/рідне і водночас демонстрацією наполегливого відстоювання свого національного “я”. Драматургічний дискурс О.Юли вводиться у науковий контекст української тюркології вперше, чим обумовлюється **новизна** дослідження. З огляду на активну соціально-історичну роль турецької драматургії, вияв взаємопроникнення європейської і турецької культур викликає непересічну наукову зацікавленість, чим і обумовлюється **актуальність** даної розвідки. **Об'єкт** дослідження складають п'єси О. Юли.

Дослідженням “свого” і “чужого” в турецькій літературі, а також творчості О. Юли присвячені праці таких літературознавців, як Е. Гюнґор, Ф. Ельмас, Н. Кьосоглу.

Озен Юла – турецький драматург, романіст, відомий не лише у Туреччині, а й у західних країнах як талановитий драматург-постмодерніст, автор таких п'єс, як “Хвилювання місяця” (1996), “Місце посередині світу” (1996), “Стамбул білий, горілка різнокольорова” (1998), “Стомлені червоним” (1998), “Очі чорні як схід” (1998), “Несправжня

Гюррем” (2002), “Здається квартира хазяїном” (2002), “Кохання далеко від дому” (2004), “Стамбул-Софія” (2004), “Штутгартські діалоги і один монолог” (2008), “Лижи, але не ковтай” (2007), “Ось побачиш, хмари пройдуть” (2014), володар шести премій і нагород за крашу п’єсу та кращий драматург року (Нагорода Джевата Фехмі Башкута, Нагорода імені Халдуна Танера, Нагорода імені Дживдета Кудрета, Нагорода імені Ісмета Кюнтая). П’єси Озена Юли перекладені 12-тма мовами і представлені на сценах дванадцяти країн, серед яких Англія, Німеччина, Франція, Болгарія, Угорщина, Росія, Італія та ін. Про свій потяг до драматургії Озен Юла каже так: “Коли я був маленький, у нас вдома була багатуща бібліотека. Моя бабуся – вчитель останнього періоду існування османської держави і початкового періоду становлення республіки. Вона багато читала і навіть маму мою назвала ім’ям однієї з героїнь турецького роману Гузиде Сабрі. Батько мій у ще досить молодому віці написав свій перший роман... Мене маленьким брали з собою на вистави, мені подобалося у театрі, я навіть вважав його “іншим світом”. Я грав у шкільному театрі, потім почав писати” [4].

Прототипами його героїв є сучасні люди, їхні сім’ї, оточення. Автор намагається пробити стіну “притупленості” сприйняття світу, зануритися у душі героїв, вірячи, що суспільство – це не натовп, який діє за одними законами і кожен член якого поводить ся однаково, “зомбовано”: “Людина зникає до насилля, стає апатичною не тільки до свого стану, а й до проблем інших людей. Тому здається, що всі стають схожими одне на одного. Мене цікавить те, що під цими масками. Якщо копнути глибше, то можна побачити таке різноманіття життєвих ситуацій. У своїх п’єсах я намагаюся пробити стіну нехтування й апатичності, створити певну структуру, сповнену гніву, насилля, кохання, злоби і представити її на розсуд людям” [3].

Стиль написання автора завжди різний: у “Шемсе, не забувай!” – поетичний, “Приховане кохання – ось це” – флешбек/ретроспектива, “Стамбул білий – горілка різнокольорова” – андеграунд. Таке різноманіття автор пояснює бажанням не бути нудним, передбаченим, прагне завжди дивувати, привертати увагу. На його думку, мати один стиль написання літературних творів не дуже імпонує сучасному авторові, це обурює критиків і дає зайвий матеріал для осуду[4].

У п’єсі “Стомлені червоним” червоною ниткою проходить абсурдистська тематика, адже у сюжеті раз у раз виникають неочікувані

для нормальної людини драматичні ситуації, які розкривають викривлене бачення сутності життя, переплутаність добра й зла, які не справджують очікувань читача й глядача:

*Тентен (відчиняє двері і бачить на порозі незнайому дівчину): Прошу, ви до кого?*

*Фатош: До тебе.*

*Тентен: Не зрозумів?*

*Фатош: А тобі і не треба нічого розуміти... Я сліdkую за тобою вже чотири місяці.*

*Тентен: Навіщо?*

*Фатош: Бо я у тебе закохалася.*

*Тентен: Як ти можеш закохатися в людину, з якою навіть незнайома?*

*Фатош: Побачила і закохалася. До чого тут знайомство?*

...

*Тентен: Я хочу бути з тобою, розумієш у якому сенсі?*

*Фатош: Ні, я не можу, мені жінки подобаються.*

*Тентен: Дивно, я не очікував, що ти ... така. Але ж можна себе і перебороти. Ми усі призвичаєні до насилля, і малі, і старші, і жінки, і чоловіки. Нам це навіть подобається [5, с. 77–78].*

Автор змальовує дії героїв, які відображають їхній внутрішній світ, вірніше сказати, його відсутність, той жах порожнечі серця й душі, який дозволяє існування того, що відбувається. Одна з героїнь п'єси – молода жінка-повія, яка страждає на роздвоєння особистості. Вона називає себе то Бетті, то Джесіка. У певні моменти в неї відбувається переключення й одна особистість змінюється на іншу. Причиною такого психічного розладу є тяжка емоційна травма – постійне екстремальне фізичне й сексуальне насилля. Бетті/Джесіка сподівалася на те, що нарешті звільниться від такого тягаря, закохавшись у Ред Кіта, їй здалося, що це саме той чоловік, який буде з нею все життя. Але й він виявився пройдисвітом, який сам заробляє на життя своїм тілом. Фінал п'єси – холоднокривне вбивство, причиною якого є бажання Бетті/Джесіки нарешті звільнитися від ненависних їй чоловіків:

*Бетті стріляє у Тентена, якраз у груди.*

*Ред Кіт: Ти вбила його!*

*Бетті: Він просто врятувався.*

*Ред Кіт: Джесіка, прошу, не треба. Давай все забудемо. А труп – викинемо на сміття.*

*Бетті: Не називай мене Джесікою. Я – Бетті.*

*Ред Кіт: Вибач, Бетті. Прошу, не чіпай мене!*

*Бетті: Добре, дам тобі останній шанс. Якщо даси правильну відповідь на моє питання, тоді не вб'ю... Ось скажи, що швидше просувається по тілу людини: куля чи кохання?*

*Ред Кіт: Звичайно кохання.*

*Бетті: Неправильна відповідь (Поціляє в серце). А може і правильна відповідь, хто зна? [5, с. 110].*

Своєрідною рисою п'єси О. Юли є відсутність зрозумілого пояснення, мотивування змальованих ним подій, що межує з абсурдністю. Його принципи змалювання світу схожі на реєстрацію того жахиття, яке відбувається, яке не має жодного пояснення.

Тема гомосексуальних стосунків широко представлена у художній літературі різних жанрів, і у драмі зокрема. Герої-гомосексуали зустрічаються у творах таких західних письменників, як Патриція Хайсміс, Еллен Кушнер, Мері Ренаулт, Кассандра Кларе, Джон Престон, Джон Ірвінг та ін. О. Юла одним із перших серед турецьких драматургів торкнувся цієї тематики у своїх творах. У п'єсах “Стамбул білий, горілка різнокольорова” та “Стомлені червоним” образ гея з'являється мимохіть, для надання своєрідної барвистості сюжету, п'єса ж “Жити – більше, ніж це”, або “Стамбул-Софія” (2006) має на меті розкрити почуття людини іншої орієнтації, складність її життя у світі, який її не сприймає й не розуміє. У п'єсі на одну дію лише два героя – болгарин 35 років (перший чоловік), і турок 30 років (другий чоловік). Обоє їдуть в одному потязі “Стамбул-Софія”, розмовляють різними мовами, не розуміють один одного, ведуть діалог-монолог, з якого читач/глядач дізнається про сокровенне:

*Другий чоловік: Я у Стамбулі закохався в одного чоловіка, він, між іншим, на тебе схожий. А може це мені здається, що схожий. Три роки тому ми розійшлися. Це мене дуже засмутило. Я вже не міг лишатися у тому місті. З ним під одним небом... Я навіть не можу описати увесь той біль, який відчуваю й досі через наше розставання.*

*Перший чоловік: Ти такий сумний. Якби ж я розумів, що ти говориш. Так і будемо з тобою розмовляти, не розуміючи. Я приїхав до Стамбула по роботі. Вже втретє. А у Софії я живу сам. Життя – лайно. У мене таке нудне життя. Ніякого хвилювання, переживань. Одружився, розлучився. Двічі. Дітей немає. Добре, що немає. Інакше б не розлучився...*



*Коли мені було шістнадцять, я закохався в однокласника. Він чимось схожий на тебе. Одного разу я навіть намагався його поцілувати, а він на мене з кулаками. Почав про мене всяке говорити. Довелося переїхати в інше місто. Лишив сім'ю, навчання, перебрався до Софії. Потім став чоловіком. Одружився [7, с. 121–122].*

Ставлення до гомосексуалізму в різні епохи було різним: представниками нерелігійних суспільств позитивним, релігійних – досить негативним, частково в цілях підвищення народжуваності. У середньовічних державах видавалися закони, що карають гомосексуалізм, людей іншої орієнтації переслідувала церква й інквізиція, адже їхня орієнтація сприймалася як розпуста, гріх. В ісламі гомосексуалізм також заборонений, підставою є коранічна притча про народ Лута і слова пророка Мухаммеда про покарання за гомосексуалізм. Нетерпиме ставлення до людей іншої орієнтації ускладнює існування цих людей у суспільстві, збільшує кількість психічних і міжособистісних конфліктів, різних невротичних станів. Життя головних героїв п'єси О. Юлі також ускладнене неприйняттям турецьким суспільством такого “відхилення”, такої “іншості”, що спонукає людей на втечу.

Озен Юла вільно орієнтується в інтимних темах своїх героїв, змальовує хаотичні стосунки, зради, таємниці, які до нього у турецькій драматургії майже ніхто не розкривав. Легкість, з якою автор вдається до вищезазначених подробиць і тем, шокує. Він відверто нехтує драматичними канонами, театральними нормами, обмеженнями, бунтує проти регламенту, моральності, нормативності й здорового глузду. У п'єсі “Любов від будинків далеко” (2003) герої максимально розкріпачені, вони поводяться максимально аморально, водночас відчувається біль автора за людину, за її внутрішній світ. У п'єсі простежуються і трагічні моменти, і абсурдистські, і елементи екзистенціалізму. Усі герої вільні у виборі, вони самі відповідальні за свій вибір, але життя їхнє переважно трагічне, невлаштоване. О. Юла знайомить читачів/глядачів з історіями пар, які в різні періоди винаймали велику комфортну квартиру в одній з багатоповерхівок в Анкарі. В одній парі гине молода жінка – Пірає, яка розчарована своїм життям. Розкрити очі на дійсність їй допомогла Біллур, дружина чоловіка, який винайняв цю квартиру для своєї коханки Пірає:

*Біллур: Гарний вид з твоєї квартири. А на першому поверсі такий торговельний центр, я туди часто ходжу. Квартира дорога?*

*Пірає: Не знаю.*

*Біллур: Чоловік мій зняв її на рік. Квартира дорога. Але для такої гарнюні як ти, ніяких грошей не шкода.*

*Пірає: Навіть важко повірити, що ви тут і ми з вами так спокійно розмовляємо.*

*Біллур: Не ми перші, не ми останні. Скільки таких, як ми, які кохають одного чоловіка. А ти думала, я на тебе кидатись буду?... Ти ж у нього не перша й не остання така. Я все знаю, його відносини на стороні привносять у наше сімейне життя перлинку, яскравість. Але щось ваші стосунки затягнулися і з'явилася якась нудність, що впливає і на мене. Ти – просто нажива. (Пірає, розчарувавшись у житті, кидається з балкона) [Юла 4, с. 35–36]. Розв'язка історії цієї пари закінчується смертю ще й чоловіка Біллур. У другій сімейній парі інша трагедія, але теж пов'язана із смертями: Реззан і Галіп – подружжя, нещасливе через психічні розлади дружини. Реззан мала сина від першого чоловіка – Уфука. Син загинув у автомобільній катастрофі, а Уфук продовжує переслідувати Реззан. О. Юла навмисно використовує фантастичні прийоми, щоб показати особливо хворобливий стан своєї героїні. На початку п'єси у ремарках автора зазначено, що на підлозі квартири лежить труп Уфука з простріленим серцем. Протягом сюжетної лінії з'являється інформація, що Уфук стрибнув з вікна і помер, потім Реззан здається, що Уфука вбила саме вона, зі зброї:*

*Реззан: Галібе, я його вбила.*

*Галіб: Кого, Уфука?*

*Реззан: Так, Я вистрілила. Пістолет був тут, але він кудись дівся.*

*Галіб: Це неможливо. Він же викинувся з балкона... Де медсестра? Пані Гатідже! [7, с. 47–48].*

*Реззан: Я не хочу укол, Галіп, я хочу поїхати звідси.*

*Галіп: Добре, але ж ти не можеш припинити лікування.*

*Реззан: Я хочу туди, де люди розмовляють незрозумілою мені мовою.*

*Галіп: Ти ніяк не можеш забути минуле. Ти мучиш себе, мене. Ми заради тебе переїхали у це кляте місто, я змінив роботу, намагаюся звикнути, ти знайомишся з новим лікарем, тобі підходить його лікування, я радий. Я вірю, що все буде добре, наша казка має закінчитися добре [7, с. 49–50]*

Напрочуд можливою, водночас аморальною є історія третьої пари – бізнесмена Аділя й поціновувачки антикваріату Сейлан. На початку їхньої життєвої історії вони виглядають закоханими, щасливими, але виявляється, що вже довгий час Аділь має інтимні стосунки з молодшою сестрою, дев'ятнадцятирічною Есрою, яка іноді живе з ними в одній квартирі. Аділь ніби й герой-коханець, але, на думку його дружини, він просто дурень, якого дуже легко обдурити:

*Есра: Сестро, твій чоловік застосовував силу й гвалтував мене.*

*Сейлан: Що ти кажеш? Наскільки я знаю, ти доклала масу зусиль, щоб звабити його, і тобі це вдалося. Аділь – дурень наївний. Його так легко обдурити. То розумієш, що для тебе це не велика перемога, це міг би зробити хто завгодно [7, с. 53].*

Розривчатість епізодів, непослідовний часовий хронотоп, хаотична зміна локацій вказує на постмодерний напрямок творчих інтенцій О. Юли. П'єсу нетрадиційно розділено на п'ятнадцять частин, які автор навіть не називає явами, лише нумерує 1, 2, 3,... П'єсі передує довга ремарка автора, у якій детально змальована квартира, яку винаймали у різний час ці пари. Структура п'єси більше схожа на зібрання коротких оповідань, які пов'язані між собою спільною темою.

Хронотопіка творів О. Юли так само різнобарвна, як і стиль: вулиця, історичні споруди, парк, потяг, квартира, офіс, XVI – XVII ст., XXI ст., 70-ті роки XX ст. тощо. Палітру його творчого доробку доповнює історична п'єса у форматі традиційного турецького театру “Вершники” (2005-2006). Головні герої – меддахи Самед Ефенді (65років) і Киз Агмет (40 років). Хронотопіка твору охоплює історичний період правління Магмуда II і султана Абдульмеджіда (1839-1861). Обидва меддахи змагаються у мистецтві слова, розповідають один одному історії, щоб визначитися, хто з них є кращим. У цьому незвичному для театру меддахів форматі відмічаємо нововведення О. Юли: зазвичай театр меддахів – театр одного актора. Юла ж поєднав творчість двох меддахів, створивши своєрідний мікс меддахів і Ортаюну/карагьоз. Самед Ефенді і Киз Агмет сперечаються так само, як головні герої Ортаюну та Карагьоза, намагаються вколоти гострим слівцем, ображаються, сваряться, разом із тим не можуть жити один без одного. Так само, як герої ортаюну і театру тіней, герої О. Юли – протилежні характери, відмінні за походженням і манерою подачі тексту: Самед – меддах

при султанському дворі, вихований, начитаний, багато знаючий, його мова наближена до мови палацу, тоді як Киз Агмет – служник, який спілкується розмовною, народною мовою:

*Агмет: Ти не можеш розказати свою історію якомось більш зрозуміло. Щоб народ тебе зрозумів. А то ти все у палацах й у палацах, тільки там тебе і розуміють. Трохи розслабся, хай твоя мова летить, як струмочок Анатолії.*

*Самед: Чого ти втручаєшся у мою розмову? Я говорю мовою 1839 р. І вона, звичайно ж, не схожа на твою. Ти ж вуличний меддах, а я – меддах султанів [7, с. 66].*

Метою обрання О. Юлою історичної тематики є, насамперед, розкриття вічного й болючого, завжди дискусійного для турків питання європеїзації. Хоча він і надає певну історико-біографічну інформацію про тогочасних султанів і політичну ситуацію у державі, основні сюжетні нотки звучать саме з його бачення цієї ситуації:

*Самед: Ця оповідь буде про Магмуда Хана, який повернув нашу країну обличчям до заходу, який привніс у нашу культуру західні традиції, одяг, устрій [7 с. 65]. Магмуд був хорошою людиною. Він заради добра вбив десятки людей. Він прагнув на захід, ввів західні реформи, наказав поводитися, як західні люди. А народ його не зрозумів. Його за все це називали гяуром (невіруючим) падишахом, султаном, що приносить нещастя... Адже ж із його приходом у нашій країні самі лише проблеми були: пожежі, епідемії. Якщо вже повертатися до Заходу, то як нормальні люди, обличчям, а не тим, чим ми. Та чума, що в Ізмірі почалася, потім лихоманка, потім Османсько-російська війна, потім голод. Щось я так і не зрозумів, чи то завжди так було в історії, чи то у нас все пішло шкереберть, як ми захопилися Заходом? Не можна ж людей з такою багатоміковою історією взяти і вмити зробити європейцями [7, с. 107–108].*

Не оминає автор і багатомікової проблеми тоталітарності, утисків з боку держави, коли кожне зайве слово може вартувати голови:

*У будь-який час існування будь-якої держави можна говорити правду лише завуальовано. Небезпечно, дуже небезпечно розповідати усе, як є [7, с. 106].*

Образ Агмета є синтезом характерів людей, які, зрозумівши помилки попередників стосовно повної відмови від своєї історії й культури, намагаються привернути увагу до національної свідомості свого народу,

його коріння, тоді як Самед є втіленням образів тих, хто відхиляв усілякі спроби побудувати нову культуру й літературу на ґрунті класичної, вважаючи її застарілою й абсурдною:

*Агмет: Давай все ж розповідатимемо наші історії зрозумілою мовою. І казатимемо про щось нове. Як казав Мевляна: “Треба говорити про нове”.*

*Самед: Знайшов, на кого рівнятися. Стільки томів написав, і все про одне й те саме. Зайчики, лелеки, лисички, ніби Езон якийсь. Ніби в кожному з оповідань є мораль. Де там, просто пишиномовні слова [7, с. 67]. От подумай, про що ми раніше розповідали: про Лейлу й Меджнуна, про Керема й Асли, Ферхата й Шірін, Юсуфа й Зулейху, Тахіра і Зюхре. І що вони усі так і не стали щасливими разом [7, с. 87]. Треба розповідати щось нове. Страшні історії, наприклад.*

*Агмет: Час змінюється, змінюються смаки. Але ж важливим є значення! Скоро наші оповідання будуть позбавлені будь-якого смислу, так і помremo! [7, с. 95].*

Як видно з наступного діалогу, О. Юлу турбують також питання мистецького характеру. Констатує тогочасну ситуацію із розвитком турецької драматургії, автор робить протекції й на модерний період:

*Агмет: Ти думаєш, що народ знає, що йому потрібно? Думаєш, йому подобаються усі ці історії про нещасливе кохання?*

*Самед: Ні, народ не знає, чого хоче. Один каже, що йому все подобається, інший же повністю критикує. Хто сильніший, той і виграє [7, с. 87].*

*Агмет: Наше обличчя повернене до Заходу, а біль наш – на Сході. Піду-но я ввечері до театру. Ми ж тепер на Заході. Тепер настає період драматургії. Хто хоче, грає когось іншого, обманює. Але ж нашим онукам потрібні нові історії. І ці оповідання придуть зі Сходу і поширяться на Заході. Як ми. Може колись з’явиться такий меддах, як ми, і розповість нашим онукам наші історії [7, с. 115].*

Своєрідними психологічними акцентами сповнена п’єса О. Юли “Важлива річ на Близькому Сході, яку треба зберегти” (2001). Сюжет п’єси, як зазначає сам автор, розривчастий, філософський, частини якого необхідно зібрати до купи, щоб зрозуміти суть [6, с. 119]. Головною ідеєю, враховуючи його міфопоетику, є розкриття архетипу тіні, яка уособлює в собі якості природної, інстинктивної людини, її підсвідомі бажання, які не відповідають соціальним стандартам, це якийсь нижчий

рівень свідомості стосовно сучасного суспільства, це первісна, неконтрольована, тваринна частина особистості – Тінь [2]. Головний герой п'єси – Чоловік, який покінчив життя самогубством і повернувся тлінний світ у якості тіні. Його роздуми про життя, про скоєне, про появу перших людей – Адама й Єви, формують недосяжні простій свідомості глибини розуму матеріального буття:

*Чоловік: Мої мама з татом – такі гріховні люди. Навіть не можу пояснити, наскільки. Вони закохалися в одному гарному саду. Нікого там не було. Мама закохалася, батько закохався [6, с. 119-120].*

У п'єсі відчуваються масивні протекції на дослідження психолога-аналітика К.Г. Юнга. Юнг дійшов висновку, що марно заперечувати тінь чи намагатися її притлумити. Людина має сама знайти способи жити темним боком своєї особистості – бо від цього нерідко залежить її психічне й ментальне здоров'я. Прийняття тіні вимагає значних моральних зусиль і нерідко руйнує дорогі серцю ідеали, але лише тому, що вони занадто завищені або засновані на ілюзії. Небезпека повного пригнічення тіні в тому, що тоді вона виростає в несвідомому до жадливих розмірів і лише очікує на випадок, щоб прорватися назовні, взяти гору над рештою особистості, і з нею пов'язана небезпека власне внутрішнього життя (перш за все соціальна неадекватність і втрата інтересу до світу. Тому тінь для Юнга – це “моральна проблема, яка зачіпає “я” в цілому”, проблема великої важливості, яку не можна недооцінювати. Характерним міфологічним образом цієї боротьби є боротьба Громовержця із Змієм. У п'єсі О. Юлі боротьба такого формату відсутня, але наявний діалог чоловіка із змієм, якого чоловік нещадно вбив:

*Змій: Навіщо ти вбив мене?*

*Чоловік: Ти сам обрав собі смерть, от і помер. Я не хотів причинити тобі біль.*

*Змій: Ми обираємо любов, ми любимо. А ти – людина, ви такі жорстокі [6, с. 123].*

Річ, про яку автор каже, що необхідно зберегти і передати іншим поколінням, – злість і ненависть, які є потаємними почуттями людини із самого її існування, і ці почуття переходять від покоління до покоління, не видозмінюючись, а лише ховаючись у тіні людини. Непримиримість головного героя О. Юлі із своєю тінню змушує його вести постійні бесіди із нею, сперечатися, боротися за право бути першим. Про таку

боротьбу говорив і Юнг: “Надлишок тваринного начала спотворює культурну людину, надлишок культури призводить до захворювання тваринного начала” [2, с. 33]. Герой О. Юли перебуває у стані глибокої кризи, розладу із самим собою. Розуміючи безвихідь ситуації, Чоловік намагається примиритися із своїм несвідомим, щоб відчутти полегшення:

*Змій: Усі намагаються досягти цілісності. Усе намагаються сприймати, як щось ціле. Але ж життя – це не цілісність, це самі шматки.*

*Чоловік: Цілісність – це безпека. Вона дає полегшення. Якщо людина повірить у цілісність, вона стане цінувати все, врятується [6, с. 137].*

Аналізуючи творчість О. Юли, природно дійти висновку, що він є одним з сучасних турецьких драматургів, творчість якого є виявом взаємопроникнення європейського і турецького в оригінальне авторське неповторне, багатобразне, про що свідчить і кількість постановок на батьківщині автора та в Європі. Сучасне як антитеза культурної давнини є порівнянням неможливого з метою вберегти культурну спадщину свого народу у широкій палітрі тем і піджанрів, до яких звертається автор. Його п’єси не завжди легкі для сприйняття, вони неординарні за формою та змістом, що унеможлиблює конкретизацію його стилю, але його драми таки мають успіх не лише у Туреччині, а й за її межами.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Козловець М. А. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: [монографія] / М.А. Козловець. – Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2009. – 558 с.
2. Юнг К. Г. Психология бессознательного / К.Г. Юнг. – М.: Канон, 2003. – 400 с.
3. Elmas F. Yaşarla ölüm arasındaki sevdaların anlaticısı: Özen Yula [Електронний ресурс] / Filiz Elmas.Radikalgazetesi.28.07.2014. – Режим доступу: <http://www.radikal.com.tr/hayat>.
4. Mart 2014 tarihli Özen Yula söyleşisi: Sanat dediğin mucize, insanın dünya yarasına merhem zaten [Електронний ресурс] // Onur Karamercan’ın tiyatro sahnesi. – Режим доступу: <http://onurkaramercanintiyatrosahnesi.blogspot.com>.
5. Yula Ö. Toplu oyunları 2 / Özen Yula. – İstanbul: Mitos boyutları, 2007. – 172 s.

6. Yula Ö. Toplu oyunlari 3 / Özen Yula. – İstanbul: Mitos boyutlari, 2007. – 137 s.

7. Yula Ö. Toplu oyunlari 4 / Özen Yula. – İstanbul: Mitos boyutlari, 2008. – 184 s.

## РЕВІЗІЯ КАТЕГОРІЇ САКРАЛЬНОГО У РОМАНІ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ

*Оксана ПУХОНСЬКА*

Київський університет імені Бориса Грінченка

У статті досліджено переосмислення категорії сакрального у світовій романістиці ХХ – ХХІ століть. Авторка концентрує увагу на інноваційному трактуванні канонічних сюжетів Євангелія у контексті художньої словесності епохи зламу суспільної свідомості, переосмислення цінностей та деканонізації традиційного світогляду людства. До аналізу залучено літературні твори як українських, так і зарубіжних авторів. Важливим аспектом дослідження є різні модифікації поняття сакрального, що проявляються в романному жанрі означеного періоду.

**Ключові слова:** sacrum, літературний дискурс, традиція, канон, реінтерпретація, переоцінка цінностей.

В данной статье прослеживается переосмысление категории сакрального в мировой романistikе ХХ – ХХІ столетий. Автор концентрирует внимание на инновационной трактовке канонических сюжетов Евангелия в контексте художественной словесности эпохи преломления общественного сознания, переосмысления ценностей и деканонизации традиционного мировоззрения. Рассматриваются произведения как украинских, так и зарубежных авторов. Важным аспектом исследования является выявление различных модификаций понятия сакрального в романном жанре указанного периода.

**Ключевые слова:** sacrum, литературный дискурс, традиция, канон, реинтерпретация, переоценка ценностей.

The paper aims at revising the category of the sacred in the 20th-21st cc. novels. The author examines the reinterpretation of the famous Bible motives and images in the new revolutionary vision, which reflected the period of the social and mental crisis of values and the efforts aimed at decanonization of traditional human outlook. The researcher analyses the novels by Ukrainian and foreign authors. The important aspect of the article is also different modification of the sacrum.

**Key words:** sacrum, literary discourse, tradition, canon, re-interpretation, tradition, canon, reevaluation of values.



Світова романістика ХХ – початку ХХІ століття кардинально змінює проблематичне тло художньої словесності, апробуючи цілком непередбачувані та цілком несумісні із усталеними канонами людського світогляду теми, які абсолютно нівелюють уявлення читача про світ, людину і людину у світі. Очевидно, що така тенденція обумовлена не тільки постмодерними спробами ревізії красного письменства, експериментальними пошуками нових тем, ідей та засобів їхнього втілення, а й зміною ментальності світового соціуму, що пройшов випробування катастрофами ХХ століття, прискореним розвитком інформаційного мейнстріму, руйнацією ідейних та ідеологічних канонів, усталених моральних та суспільних норм. У цьому контексті літературне опрацювання теми сакрального, більше того, його ревізія цілком логічно накладається на вимоги часу, суть яких зводиться до сенсації та спроби розвінчання чи переписування культу.

Об'єктом цієї літературознавчої розвідки є категорія *sacrum* у художній словесності. Основна увага звернена на художні спроби письменників створити іншу візію священних сюжетів, актуалізуючи власне людський, профанний їх вимір. Ідеться про відхід від традиційного канону розуміння священного, що втілене здебільшого у біблійних сюжетах. За основу дослідження взято твори Наталени Королевої “*Quid Est Veritas?*”, Жозе Сарамого “Свангеліє від Ісуса”, Антуанетти Мей (*Antoinette May*) “*Zona Pilata*” (“Дружина Пілата”), Дена Брауна “Код да Вінчі” та Жака Нейринка “Манускрипт гробу Господнього”. Матеріал для дослідження охоплює значний та різноманітний культурний і літературний пласт, заснований на різнонаціональних підходах ревізії релігійної свідомості у різний час досліджуваного періоду. Лейтмотивом, що об'єднує вищезгадані романи, є висвітлення канонічного образу Ісуса Христа та подій і персонажів, пов'язаних із ним у цілковито протилежній до біблійної інтерпретації цієї іпостасі.

Питання категорії *sacrum* у науковому дискурсі свого висвітлення набуло відносно недавно. Як зауважує В. Фёдорова, лише з кінця 1980-х років з'являються численні праці, що стосувалися безпосередньо чи мимобіжно поняття сакрального [10, с. 66]. У контексті художньої літератури ця проблема розглядалася як у працях іноземних дослідників (А. Вайлда, В. Гутовського, С. Зарем'янки, А. Носоля, С. Савіцького Л. Софрової, М. Ясінської-Войтковської), так і українських вчених (В. Антофійчука, І. Бетко, І. Набитовича, А. Нямцу, Я. Поліщука).

М. Еліаде підкреслює, що особливістю сакрального є те, що свідомістю воно виділяється як щось інше, “як абсолютно окреме й цілком відмінне, не схоже ні на людське, ні на космічне” [13, с. 16]. Філософський словник подає тлумачення *sacrum*’у як суто релігійної категорії: “Сакральне – термін, що характеризує церковні таїнства, предмети релігійного поклоніння, речі, які відносяться до релігійного культу, все, що, згідно з вченням церкви, наділене Божою благодаттю” [11, с. 562].

Ігор Набитович звертає увагу на передісторію сучасного розуміння поняття, акцентуючи на післякантівській ідеї філософії релігії та релігієзнавчих феноменологічних досліджень, де категорія *sacrum* з’являється майже одночасно як головна категорія для означення об’єкта релігійного культу, яка мала замінити категорію Бога як єдиного Абсолюту. Цим шляхом пішли, зокрема, дослідники *sacrum*’у у релігієзнавстві на початку ХХ віку: категорію *sacrum* до інтерпретацій явища релігії запровадили представники французької соціологічної школи Г. Губерт, Е. Дюркгайм. Феноменологи релігії Р. Отто, М. Еліаде, Р. Каюа, Ж. ван дер Леу, І. Віденгрєн розширили й поглибили межі функціонування цього терміну. Вони виокремили й сформулювали поняття *sacrum*’у, опрацювали власні концепції цієї категорії, які й спричинилися до розповсюдження цього терміну в дослідженнях релігії та увійшли в науковий і культурний обіг [4, с. 9]. За Рудольфом Отто, суть *sacrum* це не “сам Бог, душа, але визначення відношення людини до Бога, душі, те, що живе у кожній релігії як найбільш приховане” [16, с. 35]. Єжи Качеровський розуміє поняття як “природне відчуття божественного елемента” [14, с. 50].

Однак категорію сакрального неможливо розглядати без протилежного до неї поняття профанного із розумінням людського, буденного, грішного. В. Фёдорова акцентує на тому, що профанація розуміється як понятійна частина сакрального, “осквернення святині, збочення того, що заслуговує поваги віруючої людини” [10, с. 70]. Профане часто зіставляється зі світським. За М. Еліаде, *sacrum* завжди розуміється в опозиції до *profanum* але існує безсумнівно за посередністю останнього. Саме тому, ревізія сакрального у досліджуваних романах може сприйматися як профанація, однак варто взяти до уваги особливості часу, в якому десакралізація є спробою природного прагнення осягнення таємниці священного за участю художньої уяви.

У літературознавчій енциклопедії за ред. проф. Ю. Коваліва: “Сакральний – недоторканий, священний, властивий релігійній

моделі світосприйняття, наявний у текстах Рігведи, Св. Письма тощо. Поняття стосується також мистецтва, твори якого набувають глибокого духовного змісту” [3, с. 364]. Таким чином, керуючись цим поняттям у контексті художньої літератури, розумітимемо його як точку дотику до різних сакральних елементів, тісно пов’язаних з релігійною традицією, позицією автора та літературного героя.

Важливим аспектом нашого дослідження є перетрактовування канонічних сюжетів Біблії, а саме Новозавітного періоду. В історичній повісті Наталени Королевої “*Quid est Veritas?*” основний акцент змісту зосереджений навколо життя родини Понтія Пилата. Син Пилата та Клавдії Кай закоханий у палестинську гетеру Маріям із Магдали, “*красу якої знає вся палестинська еліта*” [2, с. 21]. У всіх досліджуваних творах цей образ набуває досить важливого і символічного значення. До прикладу, у “*Zoni Pifata*”, в центрі оповіді також життя Клавдії Прокули та участі її подружжя у долі Ісуса: оскільки героїня є незмінним супутником Раббі Назаретського “*Мірам, очевидно, децю інша. То куртизанка*” [15, с. 319]. Ден Браун відступає від біблійного образу Магдалини, навпаки шукає пояснень стереотипній візії, і знаходить: “*Магдалина не була повією, таке негоже уявлення про неї склалося внаслідок брудної кампанії, яку влаштувала Церква <...> щоб не відкрилася небезпечна таємниця – її роль як Святого Грааля*” [1, с. 262]. Така літературна фікція спровокувала різку критику роману з боку духовенства, однак, ми розцінюємо текст саме як сферу художньої реінтерпретації сакрального, де “Код да Вінчі” посідає чільне місце. У цьому випадку покликаємось на твердження Цветана Тодорова, за яким, при прочитанні художнього тексту не варто задаватися питанням його співвіднесення із дійсністю, “питання істинності не поставатиме, тому що він сприймається як *літературний*” [9, с. 9]. Одним же зі структурних визначень літератури вчений наводить вимисел. У вищезгаданій повісті Королевої образ Магдалини також невід’ємно пов’язаний із легендою про Святий Грааль (чашу, із якої, наче б то, Ісус причащався під час останньої перед розп’яттям тайної вечері, а попередньо ця чаша була подарована Христу перським священиком при народженні). Однак Маріям у “*Quid est Veritas?*” є хранителькою Грааля, що переданий їй був Йосифом Ариматейським: “*...незвичайні путі того, хто йде з келихом цим. Хто діткнеться його, той радість попереднього життя тільки діткнеться <...> Магдалина підвелася. Голос її звучав ясно й певно: – Так доручи мені цей келих! Я готова!.. Я понесу його*” [2, с. 122].

У “Євангеліє від Ісуса” Жозе Сарамага Марія Магдалина стає чи не ключовою постаттю роману, а також самого життя Ісуса Назаретського. Це також багата куртизанка, дому якої цураються пристойні люди. У цьому випадку автор іде за біблійним сприйняттям потрактування образу Магдалини (згадаймо хоча би той факт про те як зреагували присутні, коли Марія мила ноги Ісусу сльозами і витирала своїм волоссям). Одначе біблійне прощення Ісусом несправедного життя повії реінтерпретується як прийняття її для себе на правах жінки. Так, Сарамага пише про те, що відколи у житті Магдалини появився Ісус, нікого іншого крім нього вона не знала.

Опора на біблійну етимологію є, на перший погляд, опорою внутрішньокультурною, проте християнство може розглядатися також як аспект транснаціональної культури. За Н. Фраєм, тексти Біблії доповнюють літературний досвід [12, с. 10]. “Небо релігій” (апокаліптичний світ) представляє категорії реальності у формі людського бажання, висловлені формами, яких воно набуває “під рукою людської цивілізації”. У літературі вчений бачить Біблію як “граматику апокаліптичної образності”. На думку дослідника, релігійні та поетичні ідентифікації однакові і відрізняються тільки своїми намірами: перші є екзистенційними, другі – метафоричними [12, с. 151].

У такому ключі спробуємо з’ясувати проблему так званого “олюднення” сакрального. Як уже згадувалось вище, основна увага прикута до образу Ісуса та трансформацій цього образу у досліджуваних творах. Наталена Королева у потрактуванні біблійних подій іде власним шляхом. На думку літературознавця Я. Поліщука, “вона головно засвітлює те, що можна назвати земним, культурно-цивілізаційним тлом життя Ісуса Христа”, якого вона зображує не безпосередньо, а через сприйняття іншими героями. За вченим, “навіть чудесні перетворення, вчинені Ісусом з Назарету, як-от: зцілення хворих чи приборкання бурі на морі – передаються так, як вони вписались у свідомість тогочасних людей”. Письменницю цікавить у євангельській темі не сакральне, а людське, звичайне [2, с. 313].

Найбільшою мірою зацентовано на житті цього персонажа у “Євангелії від Ісуса” Жозе Сарамага. Автор зображує свого персонажа безперечно як богообраного, слідуючи хронології та основним аспектам євангелічного життєпису Христа, одначе свої акценти робить на його земному бутті, показує світ Ісуса – як типово людський із притаманним йому побутом та реаліями. Ісус народжується у родині простого теслі Йосифа (хоча

безперечно після сповіщення про зачаття Марії Ангелом), вчиться батьковому ремеслу, мандрує, закохується... і врешті сповняє свою місію – розп’яття. Навіть перша зустріч із Богом у пустині для Ісуса – явище буденне, через що рідні його вважають божевільним. Резонансним у структурі сюжету є лінія життя Ісуса із Марією Магдалиною, з якою він створює сім’ю, народжує дітей. Таке дописування священного канону є нічим іншим як літературною фікцією, виявом творчої уяви автора, яка не має і не може мати обмежень. Відтак це і своєрідна данина читачьому запиту, бо, як вважає С. Сиротін, “нікому не потрібна душа простого монаха, коли можна розповісти про живого Ісуса, який любить і страждає. Безсумнівно приваблює чимало сама можливість сусідства із тим, що для багатьох священне” [8].

У цьому ж ключі із твором Сарамаго комунікує “Код да Вінчі”. Де герої дошукуються таємниць нащадків Ісуса та Марії Магдалини. Людську сутність Христа Ден Браун розкриває саме через стосунки із жінкою. Реінтерпретація сакрального в основному відбувається через залучення неканонічних текстів Євангелій, зокрема “Євангелія від Пилипа”, за яким “*А супутниця Спасителя – Марія Магдалина. Христос любив її більше ніж усіх апостолів, і часто цілував в уста*” [1, с. 264]. Окрім того, саме цей персонаж означений автором як Святий Грааль, що продовжив божественний рід.

Авторка “*Zony Piłata*” у своїй художній інтерпретації іде ще далі. Її героїня Клавдія Прокула бачить віщий сон, який розповідає подрузі Міріам: “*Думаєш, що не маєш чого вертатись в Гілілею. Але помиляєшся <...> Там знайдеш своє найбільше кохання, чоловіка, не подібного до всіх інших. Чекає на тебе велика радість. Бачу корону <...> Чи той чоловік король? Але чому корона тернова?*” [15, с. 325]. Пізніше Клавдія потрапляє на весілля Міріам та Ісуса, де зустрічає незадоволену його матір, котра вважає, що то велика помилка, бо її син заслуговує на кращу жінку, аніж Магдалина, оскільки Ісус є помазанцем, бо “*з боку батька походить від короля Давида*” [15, с. 384]. Міріам, за версією Антуанетти Мей, є незмінною супутницею Ісуса аж до розп’яття. Через Клавдію намагається навіть відвернути цей присуд, але у версії жертвовної смерті Христа одностайні всі автори досліджуваних творів.

Дещо іншу інтерпретацію людської сутності Ісуса подає Жак Нейринк у “Манускрипті гробу Господнього”. Фізик, лауреат нобелівської премії Тео де Фюллі починає роботу над визначенням датування Туринської

плащаниці. Проте його відкриття завадять значно далі, ніж міг собі уявити вчений, вони ставлять під сумнів засади християнства, зокрема провокують до перепрочитання євангельських доктрин. *“В марковому тексті згадуються Ісусові брати і сестри. Матвій наводить їхні наймення <...> Якова, Йосипа, Семена та Юду <...> Моя віра стає певнішою і зміцнюється, коли я знаю, що в Ісуса були брати і сестри, як і в усіх людей, це робить його ближчим, людянішим, не таким абстрактним”* [5, с. 255]. Цю ж тему порушує і Сарамаго. У його романі: *“з яким відчуттям професійної гордості передавав наш тесля секрети майстерності синам своїм в міру того, як вросли вони, – спочатку Ісусові, потім Якову, потім Йосифові, потім Юді, прилучаючи їх до тайств діла свого, посвячуючи в його тонкості і хитрощі...”* [7].

Вчені звертають увагу на те, що є кілька основних функцій біблійного, відтак сакрального символу для літератури. По-перше, світ Біблії символізує для новочасного автора усталені, традиційні критерії найзагальнішого, філософського порядку. Вони можуть слугувати своєрідним опертям у пошуку сутнісного, у втіленні найзагальніших засад буття й свідомості людини. По-друге, йдеться про засади віри, про пошуки в цій царині – на противагу суспільному та особистісно-духовному самоствердженню. По-третє, залучення біблійної символіки означає входження у вимір *“наскрізного”* часу замість тривіального, профанного часу щоденного буття. По-четверте, Біблія уособлює тисячолітню традицію, зокрема й літературну. Використання її символіки прилучає письменника до культурного середовища, що вирросло із двох глобального значення традицій – християнської та античної [6, с. 2]. Досліджуваний аспект засвідчує дещо відмінну сутність по відношенню до сакрального коду. Адже ми переконуємось, що художній твір може створити абсолютно відмінний від канонічного простір, у якому сакральне стає земним, людським, здатним до трактування і пояснення, хай навіть і не цілком логічного.

Отже, можемо говорити про те, що реінтерпретація сасгит у художніх творах через його метафоризацію є нічим іншим, як прагненням наблизити трансцендентне до людського, дати пояснення тому, що пояснення немає, осучаснити історію і зробити її не так героїчною, як земною, простою. У підсумку зауважимо, що категорія сакрального для світової романістики ХХ–ХХІ століть стає визначальним чинником, що засвідчує спробу радикальної зміни свідомості суспільства у прагненні відкрити завісу

таємничості, що криється передусім у сфері трансцендентного. Варто зауважити, що джерело такої цікавості сягає екзистенціалістських візій світу, де екзистенція (існування) передує (сутності). Таким чином невидима сутність сакрального претендує на пошук доказів його існування. Мистецтво, а передусім література, бере на себе функцію першовідкривача, роблячи цілком логічні експерименти оприявлення сутності божественного. Це, власне, і засвідчують досліджувані романи.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Браун Ден. Код да Вінчі: Пер. з англ. Анжели Кам'янець / Ден Браун. – Харків : Книжковий Клуб, 2007. – 480 с.
2. Королева Наталена. Quid est veritas? (Що є істина?) / Наталена Королева. – Рівне : Рівненське міське об'єднання товариства “Просвіта” ім. Тараса Шевченка, 2007. – 33 6 с.
3. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т. 2 / Автор-укладач Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 608с.
4. Набитович І. Категорія *sacrum* художній прозі ХХ-ХХІ століть / Ігор Набитович: Автореф. дис. ... доктора. філол. наук: 10.01.06 / Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. – Львів, 2009. – 40 с.
5. Нейринк Ж. Манускрипт гробу Господнього: роман / Жак Нейринк; пер. з фр. Л. Кононовича. – Харків : Фоліо, 2011. – 410 с.
6. Поліщук Я.О. Символи і метаморфози. Своєрідність християнської символіки в модерній українській поезії перших десятиліть ХХ століття / Я. О. Поліщук // Дивослово.– 1997.– № 12.– С. 2–5.
7. Сарамого Ж. Євангелие от Иисуса [Електронний ресурс] / Жозе Сарамого. – Режим доступу : <http://lib.aldebaran.ru>
8. Сиротин С. Евангелие от Иисуса: Сарамого в стане еретиков / Сергей Сиротин [Електронний ресурс]. – Режим доступу :
9. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров. – К.: Вид. дім “Киево-Могилянська академія”, 2006. – 162 с.
10. Фёдорова В. И. Сакральное и его понятийно-терминологический статус / В. И. Фёдорова // Гуманитарный вектор. – М., 2011. – № 2(26). – С. 66-70
11. Філософський енциклопедичний словник [Текст] / НАН України; Інститут філософії ім. Г.С.Сковороди ; голова редкол. В. І. Шинкарук. – К. : Абрис, 2002. – 742 с.
12. Фрай Н. Великий код: Біблія і література / Нортроп Фрай / З англ. перекл. І. Старовойт. – Львів : Літопис, 2010. – 362 с.

13. Элиаде М. Священное и мирское / Мирча Элиаде [пер. с фр. Н.К. Грабовского]. – М. : Изд-во МГУ, 1994. –144 с.
14. Kaczorowski J. Literatura jako mistyka / J. Kaczorowski // Ibid. – S. 50.
15. May Antoinette. Żona Piłata / Antoinette May [przełożona z ang. M. Jabłońska-Majchrzak]. – Poznań : Dom Wydawniczy Rebis, 2008. – 448 s.
16. Otto R. Świętość / R. Otto. – Warszawa, 1968. – S. 35
17. Sawicki S. Sacrum w literaturze / S. Sawicki // Poetyka. Sacrum Interpretacja. – Warszawa, 1981. – S. 172–192.

## **ГІБРИДНІСТЬ ДРАМАТИЧНОЇ ФОРМИ ЯК ЗАСІБ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖАЛОБИ У ЦИКЛІ “КОРОТКИХ ДРАМ” Ф. МІНЬЯНА**

*Ганна РАБОТЯГА*

Київський національний лінгвістичний університет

У середині 90-х років у поетиці творів Ф. Міньяна відбувається перехід від максималізму до мінімалізму. Збірки “Короткі драми (1)” (1995 р.) і “Короткі драми (2)” (1996 р.) – це два твори присвячені темі смерті і жалоби, які з’явилися в результат роботи над малою драматичною формою. У статі досліджується те, яким чином, балансує між голосами мертвих і живих, залучаючи до структури збірок вставні драми і переходи від авторських ремарок до реплік персонажів, драматург перетворює театр на місце переживання травматичного досвіду доби, на місце, де звучать жалобні плачі чи хвалебні гімни присвячені сучасній людині.

**Ключові слова:** мінімалізм, мала драматична форма, гібридність, жалоба.

В середине 90-х годов в творчестве Ф. Миньяна происходит переход от максимализма к минимализму. Сборники “Короткие драмы (1)” (1995 г.) и “Короткие драмы (2)” (1996 г.) – это два произведения посвященные теме смерти и траура, которые появились в результате работы над малой драматической формой. В статье исследуется то, каким образом, балансируя между голосами мертвых и живых, включая в структуру сборников отдельные драмы, используя переходы от авторских ремарок к репликам персонажей, драматург превращает театр в пространство переживания травматического опыта века, в пространство, где звучат траурные песни или хвалебные гимны, посвященные современному человеку.

**Ключевые слова:** минимализм, малая драматическая форма, гибридность, траур.

In the mid-1990s, F.Miniana moved from maximalism to minimalism. His collections “Drames Brefs (1)” (1995) and “Drames brefs (2)” (1996) were created as the result



of the work on short drama and dealt with the issues of death and mourning. The article dwells on the author's manner of balancing between the voices of dead people and those who are alive. In the structure of the collection, the author uses separate plays and the passages from the author's remarks to cues; the playwright therefore transforms the theatre into the place of present traumatic experience with the laments and songs of praises about modern individual.

**Key words:** minimalism, short drama, hybridity, mourning.

У 80-х – 90-х роках ХХ ст. французька драматургія все частіше починає звертатись до короткої форми, що було пов'язано з відмовою від беззаперечного авторитету драматичного тексту [8] й концепції “великого наративу” [3]. У дисертації “На рівні слів. Коротке театральне письмо у Франції (1980–2007)” (*À l'échelle des mots. L'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)*, 2009) Александр Кучевскі зазначає, що до першої хвилі авторів, які працюють з короткою формою, належать Ф. Міньяна, Н. Ренода, Д.-Ж. Габілі, Р. Фіше, К. Рюльє, М. Азама, Е. Кормана (Philippe Minyana, Noëlle Renaude, Didier-Georges Gabily, Roland Fichet, Christian Rullier, Michel Azama, Enzo Cormann), до молодшого ж покоління належать К. Дюренже, С. Ланефранк, Ф. Мелькіо (Xavier Durringer, Sophie Lannefranque, Fabrice Melquiot) [4, с. 16]. Дослідник пояснює успіх короткої форми загальним контекстом доби: “репрезентація світу у творах мистецтва і медіа-засобах і наше безпосереднє перебування у цьому світі – це два аспекти нашої реальності, які переплітаються поміж собою все частіше і тісніше” [4, с. 48]. Розмежування між досвідом життя у світі (події, які ми переживаємо) і оповіддю про цей світ (розповіді про події, які ми переживаємо) стає все більш відносним, при цьому більшість медійних повідомлень про сьогодення – це короткі оповіді, які продукуються з шаленою швидкістю. Якщо на початку ХХ ст. “локомотив” став символом стрімкого ритму життя людини, то у наші дні йдеться про швидкий обмін інформацією, який і характеризує роль короткої форми [4, с. 48].

Строкатість текстової матерії п'єс Ф. Міньяна впливає на спосіб функціонування основних мовленнєвих жанрів драми – діалогу і монологу, а також на структурування драматичної дії. У ній важко однозначно виокремити провідну тему, а центральний конфлікт замінює поліфонія мікросуперечок. Тяжіння до відокремлення всередині драми близьких одна одній, але при цьому незалежних, історій яскраво виражено у “Коротких драмах (1)” (*Drames brefs (1)*, 1995) і “Коротких драмах (2)” (*Drames brefs*

(2), 1997). Сам драматург вважає написання цих збірок новим етапом власної творчості, який полягав у переході до мінімалізму: “Раптом після довгого шляху, після логореї, монологів і надмірної балакучості у творчості 80-х років переді мною постала коротка форма як потреба у звільненні від чогось. Мені здається, що в середині 90-х років світ змінився так сильно, що нам терміново потрібно було про це сповістити, і коротка форма стала цим сигналом” [7, с. 132]. Загострення уваги до короткої форми пов’язане з особливостями конкретного історичного моменту, а також з тим, що цей формат є продуктивним для експериментування в поезиці. Таким чином, у збірках мікродрам Ф. Міньяна робить спробу випрацювати широку палітру поетикальних прийомів, спрямованих на репрезентацію подій кризь призму естетики банального.

Вважаючи на напруження, яке виникло між текстовим і сценічним компонентами театру кінця ХХ ст., одним з продуктивних підходів до вивчення феномену драми зазначеного періоду видається розбір тексту, який виконує паратекстуальну функцію по відношенню до монологів і діалогів персонажів. Такими елементами можуть бути, з одного боку, більш використовувані у прозі епіграф, передмова, післямова, вставна новела, а, з іншого боку, вживані суто у драматургії просторово-часові вказівки і сценічні ремарки (дидаскалії). У збірках “Короткі драми (1)” і “Короткі драми (2)” Ф. Міньяна використовує обидва різновиди паратексту.

Вживання у назві збірок слова “драма” у множині вказує на те, що цей текст не зосереджується довкола єдиної драматичної дії, натомість він є зібранням окремих коротких драматичних текстів. Перша збірка була написана на замовлення молоді трупі “Гомін світу” (*Bruit du monde*), сформованої у 1994 р. після проведення Навчально-експериментальної майстерні при театрі Сорано, м. Тулуза. Збірка складається з “Прологу”, “Першої частини”, “Другої частини”, “Третьої частини”, “Четвертої частини”, “П’ятої частини”, “Вкладки (Кінокадру)” (*Insert* – термін, який використовується на позначення перебивки в аудіо- і відеомонтажі) і “Шостої частини”. За кілька років драматург продовжив роботу над малою драматичною формою і видав другу збірку коротких драм. Цього разу до неї увійшло дев’ять драм: “Перша частина. Друг”, “Друга частина. Саме так”, “Третя частина. Інтерв’юер”, “Четверта частина. Траур”, “П’ята частина. Скорбота”, “Шоста частина. Нічна пора”, “(Філокет)”, “Сьома частина. Немічний”, “Восьма частина. Облуда”. Незважаючи на те, що кожна з частин є змістовно завершеною одиницею, нумерування

коротких драм, пролог у першій збірці, а також вставні частини “Вставка” і “(Філоктет)”, у обох збірках є ознаками цілісності їхньої структури. До того ж, загальний обсяг кожної зі збірок відповідає загальноприйнятому обсягу драматичного тексту, призначеного для виконання протягом одного театрального спектаклю. Таким чином, “Короткі драми (1)” і “Короткі драми (2)” слід сприймати як своєрідні твори, присвячені темі смерті і жалоби.

Тонку грань поміж життям і смертю Ф. Міньяна намагається передати через переходи між двома різновидами драматичного тексту: репліками персонажів і авторськими дидаскаліями. Діалоги і монологи є формою сценічного вираження живих персонажів, які перебувають на сцені тут і тепер. Дидаскалії – це текст, “винесений за дужки” сценічної дії. Традиційно дидаскалії мали статус авторського коментаря щодо організації сценічного мовлення, але у драматургії Ф. Міньяна дидаскалії набувають значення сценічного тексту іншого рівня. Якщо монологи і діалоги персонажів – це голос живих, то ремарки – це голос мертвих, який проривається у сценічний простір. У зазначений збірках накладання “мертвого” і “живого” текстів відбувається на двох рівнях. На мікрорівні кожна з драм є переплетенням монологів і сценічних ремарок, на макрорівні драми “Пролог”, “Вставка” і “(Філоктет)” є текстами другого плану, які проникають у основну текстову канву збірок.

Перша збірка розпочинається “Прологом”, за обсягом у ньому переважають дидаскалії, а не діалогічна частина. Власне вони слугують тлом, на якому стає можливим вибудувати діалог з небагатослівних реплік, які час від часу повторюються. Завдяки цьому контексту, щоразу повторюючись, та сама репліка набуває додаткових значень. У сцені задіяні чотири персонажі: мати, дочка, син-ліліпут і сусідка. Троє з них поєднані родинними зв’язками, які і визначають їхню мовленнєву поведінку, мати по черзі розмовляє зі своїми дітьми, а сусідка жодного разу не включається у їхній діалог. На початку вона дає команду замовкнути собаці, і повідомляє, що “*Бабет у комі*” (*Babette est dans l’coma*) [5, с. 13]. Цю ж саму фразу вона повторює, коли мати наказує дочці погуляти з молодшим братом. У фіналі знову з’являється сусідка, щоб повідомити, що “*Бабет дала дуба*” (*Babette a passé l’arme à gauche*) [5, с. 14] і наказати собаці замовкнути.

Оскільки ці слова відповідають розвитку дії, можна зробити припущення, що Бабет – це ім’я матері, адже вона перебуває у напівдрімоті і засинає після кожної своєї репліки, а у фіналі помирає від серцевого

нападу. При цьому родина і сусідка існують паралельно, адже, навіть перебуваючи на одній сцені, вони не розмовляють поміж собою. Точно визначити, хто така Бабет і кому саме намагається повідомити про її смерть сусідка, неможливо.

Ще однією загадкою залишаються слова, які дочка шепоче матері після того, як повертається з прогулянки без брата. Розгнівана мати вбиває свою доньку, і в цю мить з’являється зниклий син: *“Все ще розлючена мати раптом завмирає над мертвим тілом дочки, побачивши ліліпута, який нібито втопився у річці з вини її доньки, випускає з рук ножиці, хапається за серце, страшно гарчить і помирає”* (*La mère qui s’acharne encore sur le corps mort de sa fille, s’interrompt, et voyant le gnome, qu’elle croyait noyé dans la rivière par les bons soins de sa fille, laisse tomber les ciseaux, porte les mains à son coeur, émet d’affreux gargouillis et meurt*) [5, с. 14]. Такий фінал значно підвищує інтерес глядача до прихованої репліки, яка могла б пояснити ключову подію, про яку йдеться у пролозі, – зникнення ліліпута.

Отже, для того, щоб зобразити подію у форматі короткої драми, у пролозі Ф. Міньяна вибудовує дві паралельні системи персонажів, в репліках яких легко відслідковуються подібні мотиви, при цьому ключова репліка, яка б могла стати поясненням ситуації, що склалася, пропускається. У дидаскаліях також вказано, що час від часу на коротку мить гасне світло, цей прийом вказує на постійне випускання невеликих фрагментів дії і також підсилює еліптичність зображеної дії. Короткі репліки компенсуються розлогими дидаскаліями, у яких автор намагається витворити якомога детальніший контекст розмови.

Досить коротка вербальна частина постійно доповнюється іншими звуками: персонажі “хропуть”, “важко дихають”, “плачуть”, “голосно скрикують”, “пхінькають”, “виють”, “гарчать”; кожна поява на сцені сусідки супроводжується собачим гавкотом. Емоційно багате звукове наповнення прологу і рамкова композиція створюють “оболонку”, у середині якої міститься порожнеча, адже ключові слова, які сказала донька матері, залишаються недоступними глядачеві. Для пояснення поетики сучасної французької короткої драматичної форми А. Кучевські запозичує кінематографічний термін “наїзд” (*zoom*), який використовується для збільшення зображуваного предмету. “Текстовий наїзд” полягає у виокремленні слова або фрази у мовленнєвому потоці з метою підсилення його конотаційного навантаження і розширення семантичного поля

довкода цього слова [4, с. 111]. У розглянутому прикладі з “Прологу” “Коротких драм (1)” цікавим є те, що текстовий наїзд парадоксальним чином здійснюється на відсутній “предмет”.

У структурі збірки “Короткі драми (1)” особливе місце займає також частина “Вставка (Кінокадр)”. Вона знаходиться між “П’ятою” і “Шостою” драмами. Авторські ремарки вказують на те, що в цій частині актор не з’являється на сцені у традиційний спосіб. Натомість існують окремі відео- і аудіоряди. Пізніше Ф. Міньяна використав цей прийом у п’єсі “Помешкання” (1999 р.). На сцені проектується статичний крупний план обличчя літньої жінки із закритими очима. Вона відкриває їх перед початком і у кінці кожної з чотирьох яв.

Аудіоряд складається з реплік, які промовляють два голоси. Провідним є перший голос, а другий виконує лише допоміжну роль. Чотири яви – це чотири спроби першого голосу переказати історію самогубства жінки. Після першого і другого монологів другий голос промовляє єдину фразу “Добре!” (*All right!*), після третього – голос ледь чути, а у фіналі він зовсім зникає. Цей вигук служить для організації мовленнєвого спілкуванні персонажів. Один з них займає позицію мовця, інший – слухача, який цим словом сигналізує, що вважає повідомлення таким, що достатньою мірою розкриває тему їхньої розмови. З кожним наступним монологом перший голос звучить все впевненіше і, зрештою, повністю витісняє другий голос, що є свідченням його успішного звільнення від тягаря переживань травматичної події.

Перший монолог починається фразою: “*Вона походжала туди... туди і назад/ Снутошене обличчя*” (*Elle faisait les cent les cent pas/ Visage ravagé*, 1 ява) [5, с. 63]. Далі ця фраза редукується у різних варіаціях, але незмінно залишається першою в кожному наступному монолозі: “*Туди і назад/ жертва свого...*” (*Les cent pas/ Victime de son*, 2 ява) [5, с. 63] – “*Туди і назад, туди і назад/ Фіаско*” (*Les cent pas, les cent pas/ Fiasco*, 3 ява) [5, с. 65] – “*Туди і назад, туди і назад/ Фіаско*” (*Les cent pas, les cent pas/ Fiasco*, 4 ява) [5, с. 65]. Головною зміною, яка відбувається у наступних варіаціях першої репліки, є зникнення підмета і присудка. Модифікації грамагічної структури тісно пов’язані з процесом розкривання ключової події аналізованої драми – “фіаско” жінки. Це слово повторюється у кожній яві, набуваючи все чіткішого словесного визначення. На початку оповідач уникає прямого називання того, що трапилось, але починає накопичувати окремі натяки: “*у ній так мало життя*” (*si peu de vie en elle*), “*причинний метелик*” (*Papillon affolé*), “*Фіаско*” (*Fiasco*) [5, с. 63].

На початку другого монологу присудок зникає, натомість більш конкретно пояснюється, що йдеться про самогубство: “*Фіаско / Єдиний вихід – це спочити з миром / під сонцем рівно / о півдні / зі скуйовдженим волоссям пішла / Без сліз / До урвища / Бліда / Прощання / Бульк / Туди туди у воду туди / Як і її мати, яка буда з...//*” (*Fiasco / Pas d’autre issue que la paix du tombeau / sous le soleil tapant / Midi / Cheveux épars alla / Pas de larme non / Au promontoire / Pâle / Dernière révérence / Plaf / Là là dans les eaux là / Comme sa mère qui était de de*) [5, с. 64].

У третьому монолозі зберігається та сама послідовність дій, але оповідається про них пунктирно, натомість у кінці додається нова інформація про саме поховання: “*Костюм беж / напіввідкрите око / Самотня бліда / Костюм беж чи сірватий беж / Чорна труна / Поховання клопоту*” (*Tailleur beige / Oeil entrouvert / Seule pâle / Tailleur beige ou greige / Cercueil noir / Funérailles tintouin*) [5, с. 65]. Останній четвертий монолог є чітко структурованим і повним повідомленням про те, що відбулося.

Відповідно до того, як розкривається сутність “*фіаско*” жінки, зменшується увага до опису її обличчя. На початку п’єси міститься портрет героїні історії: “*Обличчя спустошене / Маска // Не обізнана у законах / Не пристосована до жорстокості*” (*Visage ravagé par / Masque de / Ignorant tout des lois de ce / Peu préparée aux rudesses de*) [5, с. 63]. Далі зберігається лише епітет “*бліда*”, який зникає в останньому монолозі, тут змінюється і фокалізація, адже фінальна фраза про те, що немає “*Жодної сльози, яка не встигла висохнути / або скотилась із запізненням*” (*Pas de larme non tarées / ou lentes à venir*) [5, с. 66] стосується вже не жінки, а людей, які прийшли на її поховання. Цей перехід є дуже важливим для сприйняття візуального ряду драми. Обличчя у відеоряді, який проєкується на сцену, однаково може ідентифікуватись і з самою жінкою, і з учасниками її поховання, і з голосом, що промовляє монологи. Таким чином, намагаючись визначити, який саме з названих варіантів є вірним, глядач активно залучається до конструювання сенсу події, зображеної у “Вставці (Кінокадрі)”.

Останнім прикладом вставної частини у серії коротких драм є “(Філоктет)” (“Короткі драми (2)”). Назву цієї частини взято в дужки, що вказує на її особливе місце у структурі збірки. Ця драма має міфологічну основу. У ній йдеться про епізод Троянської війни, пов’язаний з ахейський героєм Філоктетом. Одиссей наказав покинути на безлюдному острові

Лемності пораненого воїна, але був змушений повернутись до нього, щоб отримати лук і стріли Геракла, необхідні для перемоги над троянським військом. Цей епізод був досить популярним за доби класичної грецької трагедії, зокрема, до нього звертався Софокл [2]. У античного трагіка драматичний конфлікт крився у зіткненні інтересів трьох персонажів: Одиссея, Неоптолема і самого Філоктета. Розв'язка наставала, коли Філоктету являється Геракл, щоб зобов'язати його повернутися з луком у військо і йти на Трою.

Ф. Міньяна залучає відомий міфологічний сюжет частково, він не згадує Одиссея, Неоптолема і Геракла, увага цілковито зосереджується на Філоктеті. Монолог Філоктета – це репліка обсягом у дві сторінки без жодного розділового знаку. Подібний спосіб конструювання драматичного монологу використав Б.-М. Кольтес у п'єсі “У самотності бавовняних полів”. Ф. Міньяна йде далі у своєму експериментуванні – всі слова у монолозі Філоктета написані великими літерами. На позначення подібної мовленнєвої конструкції А. Кучевскі використовує термін “скоуп” (з англ. *scope* – обсяг, спектр) [4, с. 104]. Йдеться про певний обсяг інформації, який структурується межами мовленнєвого повідомлення. Усунення синтаксичних і типографічних маркерів є стилістичний прийом, який спричиняє семантичну фрустрацію. Виникають числені амфіболії – структури, які допускають двозначне тлумачення [1]. Прикладом амфіболії у “(Філоктеті)” є наступний фрагмент: “Я СМЕРДІВ ЧЕРЕЗ НОГУ А ВОНИ МЕНЕ ПОКИНУЛИ НА ОСТРОВІ Я СМЕРДІВ А ВОНИ МЕНЕ ПОКИНУЛИ УСУНЕНИЙ Я БУВ УСУНЕНИЙ ВІД ВІЙСЬКОВИХ СПРАВ” (JE PUAIS DU PIED ET ILS M’ONT ABANDONNE DANS L’ÎLE JE PUAIS ET ILS M’ONT ABANDONNE EXCLU J’ETAIS EXCLU DES AFFAIRES DE LA GUERRE) [6, с. 55]. Плутанина тут виникає з обставиною місця “на острові”, можливі два варіанти членування фрази: **Я СМЕРДІВ ЧЕРЕЗ НОГУ / А ВОНИ МЕНЕ ПОКИНУЛИ НА ОСТРОВІ / Я СМЕРДІВ / А ВОНИ МЕНЕ ПОКИНУЛИ / УСУНЕНИЙ / Я БУВ УСУНЕНИЙ ВІД ВІЙСЬКОВИХ СПРАВ**; або **Я СМЕРДІВ ЧЕРЕЗ НОГУ / А ВОНИ МЕНЕ ПОКИНУЛИ / НА ОСТРОВІ Я СМЕРДІВ / А ВОНИ МЕНЕ ПОКИНУЛИ / УСУНЕНИЙ / Я БУВ УСУНЕНИЙ ВІД ВІЙСЬКОВИХ СПРАВ**.

У першому варіанті мовлення персонажа більш збалансоване. Він промовляє два поширені речення, потім повторює їх, випускаючи обставина. У кінці резюмує, що з ним сталося, симетрично віддзеркалюючи

попередню структуру: непоширене речення і поширене речення. У другому варіанті важливий часовий зсув, у перших двох рядках йдеться, про рішення побратимів покинути його, а у наступних, про те, що він продовжує страждати на острові, де вони його покинули. Отже, усунення розділових знаків залишає актору вибір одного з варіантів артикуляції цього монологу. В першому варіанті мовлення буде характеризувати Філоктета як виваженого відстороненого оповідача, по відношенню до подій, що з ним трапилися. У другому – Філоктет постає більш глибоким емоційним персонажем.

Ще одним прикладом подвійної інтерпретації слів Філоктета може бути фраза “JE HAISSAIS LES GRECS MES FRERES C’ETAIENT MES ENNEMIS” [6, с. 55]. Залежно від того, чи пауза буде зроблена до “моїх братів” чи після, зміниться і переклад: “Я НЕНАВИДИВ ГРЕКІВ / МОЇ БРАТИ ЦЕ БУЛИ МОЇ ВОРОГИ” або “Я НЕНАВИДИВ ГРЕКІВ МОЇХ БРАТІВ / ЦЕ БУЛИ МОЇ ВОРОГИ”. У першому варіанті персонаж ненавидить греків, у другому – своїх братів. Очевидно, що греки і є його братами, проте, залежно від того, яким словом він називає тих, хто образив його, створюється враження більш чи менш відстороненого переживання.

У кінці монологу Філоктета стає зрозумілим, чому його ім’я, зазначене у назві драми, взято в дужки. До глядача звертається вже померлий персонаж, який не пам’ятає, що трапилось з ним після зустрічі з Одиссеєм.

Отже, поетика банального Ф. Міньяна балансує між голосами мертвих і живих з метою розкриття теми смерті і скорботи. Обираючи форму “короткої драми”, драматург намагається говорити мовою, яку легше зрозуміє звиклий до потоку медіа-повідомлень глядач. Драми “Пролог”, “Вставка” і “(Філоктет)”, які займають особливе місце у структурі збірок “Короткі драми (1)” і “Короткі драми (2)”, демонструють, яким чином паратекст і авторські ремарки взаємодіють з основним драматичним текстом, балансує між голосами мертвих і живих заради розкриття теми смерті і скорботи.

## **ЛІТЕРАТУРА**

1. Словopedia [Електронний ресурс] / Словopedia. – Режим доступу до видання: <http://slovopectia.org.ua/37/53392/251333.html>
2. Софокл. Филоктет [Електронний ресурс] / Софокл. – Режим доступу до видання: [http://az.lib.ru/s/sofokl/text\\_0060.shtml](http://az.lib.ru/s/sofokl/text_0060.shtml)
3. Branby D., Poicheval A. Le théâtre en France de 1968-2000 / David Bradby, Annabel Poicheval. – P.: Honoré Champion, 2007. – 752 p.



4. Koutchevsky A. A l' échelle des mots. L'écriture théâtrale brève en France (1980-2007) : thèse de doctorat sur les études théâtrales / Koutchevsky Alexandre. – Rennes, 2009. – 448 ñ.
5. Minyana Ph. Drames brefs (1) / Philippe Minyana. – P.: Théâtrales. – 1995. – 77 p.
6. Minyana Ph. Drames brefs (2) / Philippe Minyana. – P.: Théâtrales. – 2006. – 69 p.
7. Pons H. Epopées intimes. Entretien avec Philippe Minyana / Hervé Pons. – Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2011. – 141 p.
8. Ryngaert J.-P. Ecritures dramatiques contemporaines 2e ed. / Jean-Pierre Ryngaert. – P.: Armand Colin, 2011. – 220 p.

## **КРИЗА САМОІДЕНТИЧНОСТІ ЯК СПОСІБ ВІДРИВУ ВІД ПРОСТОРУ ТА ПРОСТОРОВОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ**

*Олена РОСІНСЬКА*

У статті розкривається специфіка просторового самоусвідомлення ліричного суб'єкта в сучасній українській поезії, руйнування самоідентичності як способу відходу від абсурдної дійсності, утрата закоріненості та пошук її. Проблема розкривається шляхом аналізу типових часопросторових символів та символів тілесності й самості в поетичному тексті. Осмислюється специфіка екзистенційно зумовленого сприймання переважно урбаністичного простору в творчості сучасних українських поетів як екзистенційної пастки, духовно мертвого простору “недоіснування”.

**Ключові слова:** хронотоп, топос, ліричний герой (суб'єкт), екзистенційний, постмодернізм, символ.

В статье раскрывается специфика пространственного самосознания лирического субъекта в современной украинской поэзии, разрушение самоидентичности как способа ухода от абсурдной действительности, потеря укорененности и поиск ее. Проблема раскрывается путем анализа типичных пространственных символов телесности и самости в поэтическом тексте. Утверждается, что пространство воспринимается современными художниками как экзистенциальная ловушка, духовно мертвое пространство.

**Ключевые слова:** хронотоп, топос, лирический герой (субъект), экзистенциальный, постмодернизм, символ.

The paper studies specific features of chronotope in the postmodern text. Special attention is given to the mythological chronotope incarnating the idea of the necessity for returning to the world of the Christian values. Modifications of the literary space, the expansion of their semantics and functions have influenced the genre of the poetry. The symbols' analysis for chronotope indication actualizes the symbols-images of space.

**Keywords:** chronotope, topos, existential, lyric hero, postmodernism, symbol.

Дослідження сучасної літературної ситуації, зокрема, визначення світоглядних тенденцій в українській поезії, адаптації української національної культури на ґрунті світового постмодерністського дискурсу – актуальні завдання українського літературознавства. Сучасна українська поезія недостатньо досліджена саме з боку осмислення естетичних підстав для вибудовування автором власного світогляду. На українському ґрунті проблему поетичного постмодернізму досліджували Т.К. Гуменюк (2002), Л.Б. Лавринович (2002), І.М. Колтухова (2007), В.Є. Копиця (2006), І.М. Старовойт (2001), однак не була розкрита специфічна проблема екзистенційного підґрунтя постмодерного естетичного мислення, що й обумовлює актуальність цього напрямку дослідження, хоча переживання кризи свідомості й, зокрема, кризового простору, як визначального для буття сучасної ліричного героя, вимагає глибокого осмислення.

Екзистенційна проблематика залишається актуальною для сучасної поезії, оскільки нерозв'язними є питання відчуження людської особистості від соціуму, здійснення необхідного вибору, самотності творчої людини і т.д. Екзистенційно наповнений хронотоп частіше працює на замкнутість: протиставлення “я” – “не я”, розвиток і рух в рамках таких взаємин, тобто в кризовому просторі власного буття. І в поетичному хронотопі існування екзистенційного суб'єкта образи насамперед працюють на створення герметичного світу внутрішнього рефлексування, який існує в просторі власних координат, центричного просторового знаходження індивідуума у світі його рефлексії й у часі, точкою відліку для якого є момент початку самосвідомості. Цей хронотоп є кризовим, і перехід у внутрішній простір рефлексування стає своєрідним способом духовного виживання ліричного суб'єкта, оскільки зовнішній світ стає просто мертвою оболонкою, яка втратила свій сенс і правдивість існування. Усі зовнішні прояви світу стираються і втрачають чіткість, зокрема час і простір, оскільки суб'єкт існує вже в якомусь віртуальному світі своєї свідомості, що також зазвичай не є гармонійним.

Простором розгортання світу ліричного суб'єкта сучасної поезії є переважно місто, мегаполіс як структура, жива істота, сутність, якій протистоїть “я” суб'єкта, у протистоянні якій особистість самовизначається. Як будь-який прояв світу реального, тобто світу “не-я” для ліричного суб'єкта він є породженням хаосу, простором обездуховлення.

Зокрема, сучасними поетами-постмодерністами місто може осмислюватися як простір, позбавлений усіх необхідних для існування умов. Наприклад, у вірші Ю. Тараненко “У місті немає повітря” вже сама назва визначає “небуттєвість” міського простору, надалі в тексті ознака відсутності буттєвості наростає: *“В місті немає повітря, / я вже не можу дихати й жити. / Може, це просто літо, / може, ця спека повинна вбити / все, що не вбила зима <...>. / Я хочу бути сама. / В місті немає озону, / скільки ще це повинно тривати? / Більше немає резону / тут залишаться і тихо вмирати. / З розуму сходжу за день <...>. / Я не бачу людей. / В місті немає кохання, / тільки шалені інстинкти статевої. / Хибні хітливі торкання, / кожна праля вважає себе королевою. / Місто мертвого Бога <...>. / Так починалась дорога”* [10]. Місто постає мертвим простором без повітря, озону, простором, де “залишається тільки вмирати”. У цьому просторі чисті людські почуття, зокрема, почуття любові, спотворюються, перетворюються на фізичний потяг, позбавлений духовності, тілесність пригнічує духовність, спотворює людську сутність.

Показово, що простору міста не протиставляється інший, одухотворений простір, і це в цілому традиційно для постмодернізму, який, як правило, не пропонує позитивного ідеалу. Відчуття замкнутості, герметичності простору реалізується в образі-символі дороги, що йде по колу, тобто дорога стає так званим “замкнутим колом”, рухом в нікуди: *“А наш корабель пливе по колу – / уся вода тече по колу. Уся кров іде в землю. / Падає листя. Таке саме, / яке падало над Гетсиманським садом <...>”* [10]. Час і простір, як у християнській світобудову, замерли всередині руху по колу від створення до знищення, з моменту Творіння до Суду, і центральної, визначальною віссю цього простору є випробування, втілене в образі “саду Гефсиманського”. Зокрема, й у поезії Г.Крук з'являється подібний образ *“Знов по колу, мов зеки, / заклавши долони за голови. / І стікає з облич на долівку / омана часу”* [8].

У творах М. Кіяновської місто постає як простір страху, внутрішньої дисгармонії: *“У срібному небі – стинання птахів передсмеркових. / Тілами*

*грачаними міст піднебесний встелено. / Приходжу до вас і питаю, чи встигли померти ви, / Чи встигли заснути навіки у ваших постелях? / Ця осінь – назовсім. Гармонія трепету й крику. / Хвиляста печаль, як ріка на концерті в Баха. / А міст піднебесний звивається вгору стрімко. / Кострища горять. Дим над містом гіркий від страху” [7]. Простір міста осмислюється як пов'язаний зі смертю – засинанням, неусвідомленим існуванням – сном (“встигли заснути навіки в ваших постелях”). Сприйняття простору може ускладнюватися також через образ-символ лабіринту “Ця спека – лабіринт, в якому легко / Не тільки заблукати, а й умерти. / Грузька пилочка, курява далека / Формує горизонти круговерти. / А ми – струнки. І гаснем на бруківці. / Ятрить і пражить сонце. Кров блакитна. / Ми будем умирати поодиночі. / І тільки в смерті нам забракне літа” [7]. У загальнокультурному контексті лабіринт є символом складної будови світу, символом Всесвіту, непізнаності, руху, оскільки безперервна лінія лабіринту означає вічність, нескінченну тривалість, безсмертя, однак можна сприймати й лабіринт як простір без виходу.*

У І. Бойчука місто постає через образ монстра, блязня, тобто через традиційні для постмодернізму гіперболізовані образи: “*ти / старезний монстре – вічний блязю / постелилися своїми колінми / і завитатимеш у своєму оргазмі / і завмиратимеш від подиху зими <...>*” [2]. Місто прикидається, його існування є нескінченною грою, заграванням, введенням в оману, обманом: “*Облуди вікон електричним сьйвом шепочуть вицент наповнені тобою Це – кабала вікон – це поділ “до” і “після”! / Це – забуття світів – інтегрування в час / котрий живе як ми але не просить / нас / кохатись здруку чи писати вірші <...> Це – кабала вікон. Їх можна не збагнути*” (із циклу “Город”) [2]. Ліричний герой сприймає місто через образи, що позначають пригнічення, тиск, зокрема це образ “кабали”, “решітки”. Відчуваючи свою несвободу, ліричний герой втрачає сенс свого існування, мучиться, його творчість і навіть любов виявляються не його власним вибором, оскільки викликані “забуттям світів”, втратою кордону між сенсом і абсурдом.

Для ліричної героїні поезії М. Кіяновської “стосунки” з містом будуються за принципом “усвідомлення-перетворення”, натомість ліричний герой поезії С. Жадана повністю усвідомлює місто як пастку буття, законсервований у власних законах простір, який утримує людину в собі, є смертю духовності: “*Смерть залишить на тебе тяжкий вантаж – / риштування домів, / жарівки параи, / цю погромну відлигу,*

*з її теплом, / що усе летить, / над твоїм чолом. / По часах небуття,  
по жовтій стерні, / із усього спадку вціліють одні / надбання зінниць, /  
та вони, далєбі, / не належать ні Богові, / ні тобі” [7].*

Абсурдний простір вимагає від суб’єкта певної реакції, хоча б рефлексивної, що може бути різною, однак у будь-якому випадку постає реалізацією сценарію внутрішнього каліцтва, саморуйнування, знецінення. Сутність ліричного суб’єкта спотворена навколишнім хаосом, мертвотним простором, у якому він не може самореалізуватися, розвинутися. Руйнація самості реалізується в образах спотвореної тілесності: *“І тільки храми,  
зведені з пісків / Беруть на руки спалену і п’яну, / обвуглену людьми  
в борделях снів” [7].* Природний для суб’єкта поезії стан – дисгармонія, хворобливість, сумнів у власному існуванні: *“Я – тільки сон / я – тільки  
п’яний сон. / Чи твоїй / чи свій / немає, зрештою різниці” [9];* це, власне, хвора й дисгармонійна істота в дисгармонійному просторі: *“Ми помрем  
не в Парижі, / ми здохнемо тут на нашій – не своїй, / і не чужій, отруєно-  
вишневій Україні. / Від раку чи цирозу, / чи навесні — від авітамінозу, /  
чи на руках у лікаря / дурного від передозування морфію-наркозу” [9].* Образ хвороби, хворобливості, метафора, побудована з використанням назв хвороб, яскраво виражають травмованість внутрішнього буття: *“В кардіограми снів вриваються злякисні пухлини. / Жену сузір’ям Псів,  
я знову в статусі дитини”; “І в епілепсіях злягань / бува народжуються діти”;* *“У венах, повних димедролу, / спокійно добудую храм. / Поставлю  
хрестика, а може й ні” [9].* Людина в абсурдному мертвому світі й сама перетворюється на спотворену істоту: *“блукатимуть людиці (мов виразки –  
обличчя) / шукатимуть огню щоб тіло обпекти / від них втече закон  
залишить протиріччя / і буде все окрім дороги до мети” [4],* що рухається без мети, думки й прагнення якої вихолощені: *“давай продезинфікуємо  
наші мрії люба / в них слабенька імунні система / неприродні дощі  
залишають автографи / в нашій пам’яті / печаль твоя несправедлива /  
напівпромоклі вуглинки очей ледь жевріють” [4],* що, врешті заслуговує на досить принизливу характеристику: *“тільки м’ясо двоноге свариться /  
трощить саме собі голови на долю нарікає” [4].* Ця істота сама себе перетворює на абсурд, щоб злитися з абсурдом довколишнім: *“Душа  
людини – мов смітник... / Усі плюють, кидають недопалки, / брудний папір,  
тампакси, банки...” [9],* вона спотворює все чисте, що ще залишилося навколо: *“В далеких снах з’являвся Буратіно, / і твалтував усміхнену  
Мальвіну... / І прикро посміхався Тарантіно” [4].*

У поезії Оксани Забужко досить потужним є переживання ліричної героїнею своєї неналежності до світу реального, світу “тут і ця година”, оскільки він не відповідає, можливо, системі внутрішніх цінностей, що не відповідає образу не тільки “бажаного”, а й “прийнятного” для існування. Тому простір самосвідомості героїні переноситься у світ інший, “якийсь”: *“В якомусь світі я була з тобою. / Деся стугоніло наше божевілья / На істеричних зблисках закаблуків, / Троцились келихи, пісні і долі – / А нам по сонцю прикипіло на устах, / І ми боялись роз’єднати руки. / І вийшла осінь, синьозуба, як циганка, / Окрилена пожежним мерехтінням, / І тасувала нам усі літа, / Що на шмалькому протязі віків / Були порозлітались”* [5]. Перехід зумовлений постійним переживанням психологічно межового стану несприйняття сутності світу, власної сутності, невизначеністю свого місця в цьому абсурді й хаосі. Відповідно, цей межовий стан вимагає виходу за межу, перейдений Рубікон, духовну ініціацію, що стає наслідком наполегливого пошуку точки оперття для рефлексування. Саме ініціацію, яка створює можливість подолання власних земних вимірів, переживає героїня творів О.Забужко. До речі, у жіночій поезії, наприклад, творах М.Савки, ініціація може переживати як втрата цноти, перехід в стан жінки-матері, що наближає героїню до високого й мудрого розуміння світу. Вихід з кризи, перехід стає, таким чином, певною метою внутрішнього розвитку. Пройдений Рубікон – це зміна своєї сутності, ініціація, одночасна втрата та набуття: *“...І повітря твоїх містечкових подій / знов надихати. Все перебути / Пережити, немов перейти по воді / з оберемком святих атрибутів”* [3]; *“півні запіяли перехрестись / танці почнутья уже із хароном / зблисне прощально сумний аметист / там де пашіло розпечене лоно”* [1].

Переживання себе за межею – власні рефлексії з приводу власної смерті, переживання неможливого стану: *“Я все прощу, бо нині я помер./ Я довго знав, що буду жити довше. / І чорний плащ облизує підшви, / і чорний місяць перерізає нерв”* [1], причому стан світу може сприйматися практично дзеркально: *“а день на тім боці такий як і нинішній день / рої на тім боці такі ж як і наші рої / і час – лиш перелюб лиш крадений келих вина”* [1]. Як правило, перехід здійснюється з реальності в надреальність, вищий світ, проте можливий і зворотний рух: *“Міста порожніють. Йдучи по лезу / свого виживання, залишки плєбсу / кидають квартали скніти в ремонті, / і сон довірливо шепче дрімоті: / вимри, кохана, зроби то хутко – / не стане дзвонів твоєму смутку”* [1]. Утеча з мертвого

духовно простору неможлива, оскільки відсутній вектор руху, герой утрачає свою ідентичність, розчиняється в абсурді: *“І патологічна відсутність Єгипту / унеможливило спробу втечі. / Це, певно, посіяна в нас ущербність – / потреба шляху, до якої звикли. / Тому безпроблемно сприймаються щебінь, / розбиті дороги й старі мотоцикли. / Попереду нас не чекають, дитинко, / зневага батьків чи народна пошана. / Хоч завжди існує кінцева зупинка, / повір, що навряд чи то буде Варшава. / Брудні платформи, потяги і пиво, / і привокзальний збуджений майдан, / де в електричках гамірним напливом зника чергова доза громадян. / Де доколя на дахах похилих / шумливо-гучно всілися граки – / трибуною втамовують як хмільно / танцює Харків – місто байстроюків”* [1].

У цілому перехідний стан суб'єкта є досить природним для постмодерної поезії. При цьому при зображенні цього стану автори вдаються до традиційних культурних просторових символів, які визначають кордон у просторі (коридор, свердловина, річка, обрив) і часу (світанок, ніч, вечір, осінь) тощо. Перебування в бездушному просторі призводить до повного екзистенціального самовідчуження та відчуження від світу, вираженого через образи “небуття”, “смерті”, “неналежності”. І, як результат, твориться духовна порожнеча, окреслена тільки непривабливими деталями матеріального світу: *“Міста порожніють. Йдучи по лезу / свого виживання, залишки плебсу / кидають квартали скніти в ремонті, / і сон довірливо шепче дрімоті: / вимри, кохана, зроби то хутко – / не стане дзвонів твоєму смутку”* [6]. Утеча з цього простору неможлива, оскільки відсутній позитивний ідеал.

Таким чином, простір міста в поезії сучасних українських митців постає як простір екзистенціальної пастки, духовно мертвий, абсурдний, що розкривається через цілий ряд символів, характерних для екзистенціальної лірики і поетичного світогляду в цілому. Цей мертвий простір відповідним чином спотворює внутрішню сутність суб'єкта, який, екзистенційно самовизначаючись, має або перейти за межу абсурду, певним чином переродившись, пройшовши ініціацію, або прийняти реальність у всій її потворності й рефлексувати в межах цього простору, поступово трансформуючись і втрачаючи самість.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андрусяк І. Депресивний синдром // Бібліотека української поезії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://poetry.uazone.net>

2. Бойчук І. Асоціація дійсності // Бібліотека української поезії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://poetry.uazone.net>.
3. Бондар-Терещенко І. Фібруації // Бібліотека української поезії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://poetry.uazone.net>
4. Дністровий А. Проповідь до магми // Бібліотека української поезії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://poetry.uazone.net>.
5. Забужко О. Зі збірки “Друга спроба” // Бібліотека української поезії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://poetry.uazone.net>.
6. Жадан С. Кінець української силабо-тоніки [Електронний ресурс] / С. Жадан // Кальміус. – Число 3–4 (15–16). – 2001. – С. 266. – Режим доступу до журн.: <http://www.kalmiyus.h1.ru>.
7. Кіяновська М. Інкарнація. Міфотворення // Бібліотека української поезії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://poetry.uazone.net>.
8. Крук Г. Зі збірки “Сліди на піску” // Бібліотека української поезії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://poetry.uazone.net>.
9. Соловей О. Місто // Бібліотека української поезії [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://poetry.uazone.net>.
10. Тараненко Ю. А жінка пише тільки чоловіку [Електронний ресурс] / Ю. Тараненко // Кальміус. – Число 1–2 (17–18). – 2002. – С. 167. – Режим доступу до журн.: <http://www.kalmiyus.h1.ru>.

## **“THE BODY IS THE WAY...” ТІЛЕСНА ОБРАЗНІСТЬ У МЕТАФІЗИЧНІЙ ПОЕЗІЇ**

**Тетяна РЯЗАНЦЕВА**

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

У статті розглядаються особливості тілесних образів у метафізичній поезії. Виокремлено основні групи образів й окреслено їхнє символічне навантаження. Матеріалом для аналізу слугують поетичні тексти західноєвропейських, українських та російських авторів XVII – першої половини XX ст.

**Ключові слова:** метафізична поезія, тіло, рука, серце, кров.

В статье рассматриваются особенности телесных образов метафизической поэзии. Выделены основные группы образов и определено их символическое наполнение. Материалом для анализа служат поэтические тексты западноевропейских, украинских и русских авторов XVII – первой половины XX ст.

**Ключевые слова:** метафизическая поэзия, тело, рука, сердце, кровь.



The article analyses the peculiarities of bodily images in metaphysical poetry. The author singles out the main groups of these images and examines their symbolic meanings. The material for analysis is taken from the texts by Western European, Ukrainian and Russian authors of the 17th – early 20th centuries.

**Key words:** metaphysical poetry, body, hand, heart, blood.

Метафізична поезія як, здавалося б, випливає з її назви, зорієнтована на вирішення проблем, що лежать поза межами фізичного світу. Проте американська дослідниця С. Райзісс справедливо зауважує: “*Метафізика йде після фізики, й тим явно свідчить про першість фізики. Поет-метафізик пристрасно підтримує таке співвідношення*” [18, с. 5. Тут і далі переклади цитат і назв з англійської та іспанської мов – наші. Т. Р.]. Про це свідчить увага Джона Донна та його послідовників до зв’язку фізичного й духовного аспектів людського буття, зокрема, пошук аналогій між зовнішнім і внутрішнім у природі Людини, що відбився у використанні образів, пов’язаних зі сферою тілесного. Ними широко користувалися як автори барокової “метафізичної школи”, так і митці XIX і XX ст. для візуалізації духовних станів і процесів.

У цій образності домінують риси, що відображають барокову генезу метафізичної поезії – дуалістичність, динамізм і чуттєвість. Дуалістичність, зумовлена двоїстим розумінням кореневого для течії образу Людини як взаємодії духа й тіла, помітна не лише в тому, що тілесна образність використовується тут для візуалізації складних переживань. Для метафізичної поезії характерна також контрастна тональність у висвітленні духовних явищ, здатність протилежно інтерпретувати аналогічні образи.

Своєю чергою, динамізм не вичерпується показом людського тіла у русі, становленні, трансформації. Важливішим є використання тілесної образності для акцентування стрижневого мотиву барокової культури – фатальної швидкоплинності фізичного існування людини у матеріальному світі, який відлуноє в усіх провідних темах метафізичної поезії – роздумах про смерть і час, про стосунки Людини з Богом, про кохання і красу.

Так само й чуттєвість треба розуміти тут ширше за алюзії й метафори еротичного характеру, хоч вони відіграють важливу роль. Образність метафізичної поезії апелює до всіх п’яти чуттів, однак, барокова окуляроцентричність виводить її, передовсім, на візуальні образи, й лише з плином часу палітра збагачується тактильними й ольфакторними асоціаціями.

Поza тим образам тіла у метафізичній поезії притаманна певна розмитість, абстрактність. Навіть за наявності яскравих натуралістичних деталей, ці образи далекі від життєвої конкретики і то не лише у творах XVII ст. Ця особливість підтверджує загальний висновок Х. Вайт про певну умовність зображення природних об’єктів у метафізичній поезії [21, с. 90-91] й ілюструє спостереження Х. А. Маравалла про те, що надмір натуралістичності у візуальній культурі Бароко не перекриває брак реалістичності у ній [13, с. 257].

Якщо розглядати тілесну метафорику як сегмент образності, пов’язаної з фізичним світом, пригадується й зауваження В. І. Кречотня щодо особливостей образів природи у поезіях українських барокових авторів. На думку вченого, джерелом таких метафор, попри їхню первинну природну генезу, є Біблія [3, с. 22 ].

Особливості символічного наповнення тілесних образів у метафізичній поезії загалом дають підстави для аналогічного висновку, адже Біблія “*століттями визначала не лише релігійну, але й щоденну свідомість*” [1]. Про наявність спільного джерела свідчить відносно невелика кількість найпоширеніших тілесних образів та усталеність їхніх символічних значень у творах поетів різних епох. До кола цих образів входять метафори людського тіла як такого й образи серця, руки та крові. Їх функціонування у метафізичній поезії становитиме предмет запропонованої доповіді.

Те, що людське тіло, його частини, дії та процеси, пов’язані з ним, постачають метафізичній поезії матеріал для метафоричного відтворення духовного життя, є цілком закономірним, адже у людській натурі вони нерозривно поєднані. Як відзначає дослідниця тілесного символізму А. де Сузнель, “*людське тіло <...> виявляється <...> тим, що ми маємо найконкретнішого для відображення божественного світу*” [5, с. 83]. Така позиція характерна вже для барокових авторів-метафізиків, що підтверджує, зокрема, твір Дж. Герберта “Людина” [19, с. 127-129].

Тіло у метафізичній поезії мислиться як вмістище духу, його оселя та інструмент, а отже – один із дієвих засобів пізнання й розуміння духовних феноменів. Таку можливість надає, передовсім, зір і засновані на ньому види діяльності (споглядання, читання), які буквально переводять матеріальне у духовне. Метафори тіла-книги або тіла-шляху до пізнання духовних реалій у творах англійських авторів-метафізиків XVII ст. є типовим прикладом такої інтерпретації. Тональність, навіть в одній темі, може бути різна. Донн дає піднесене метафоричне пояснення зв’язку

тілесного й духовного аспектів любові у поезії “Екстаз / The Extasie”, ототожнюючи тіло з книгою таємниць кохання, які зростають у душі [19, с. 72-75]. Натомість Вільям Картрайт (1611-1643) у “Неплатонічному коханні / No Platonic Love” іронічно називає тіло “*єдиним шляхом*” для зустрічей тих, хто “*вихваляється духовним злиттям / they boast they Souls to Souls convey; // Howe'r they meet, the Body is the Way*” [10]. Справедливе також і гумористичне спостереження О. Паса, який твердить, що “*у поезіях Кеvedо в постійному спілкуванні перебувають душа й дуна*” [15, с. 105].

Образи, пов’язані зі сферою тілесного, розподіляються на кілька груп. Передовсім, це метафори власне людського тіла, які – у найширшому узагальненні – змальовують фізичний компонент людської природи як минулий, а відтак менш вартісний порівняно з його сталою духовною складовою. У розробці теми Смерті і Часу постійно підкреслюється вразливість фізичної природи Людини, тому переважають символи ефемерності тілесного буття, образи нетривких, рухливих, мінливих матеріальних субстанцій. У межах загальної тенденції метафізичної поезії до загострення інтерпретацій автори, прагнучи посилити драматичну напругу, поступово просуваються до метафор здатних максимально підкреслити динаміку розпаду. У поезіях барокових авторів іномовленнями людського тіла слугують образи тіні, попелу, пороку, піску, трави тощо, запозичені з Біблії чи з античної літератури. З плином часу наголос динаміки посилюється завдяки зображенню дедалі менш стабільних реалій. У ХІХ ст. Джерард Менлі Хопкінс використовує євангельський образ половини [11, с. 168], що має відлетіти, аби залишилося зерно, увиразнюючи протиставлення минушого матеріального сталому духовному. Іспанські поети “*першої повосної генерації*” у ХХ ст., зокрема, Блас де Отеро, використовують образ піни, субстанції, що балансує на межі існування-неіснування [16, с. 192].

Наступна підгрупа метафор представляє людське тіло як структуру, що зберігає, але водночас й обмежує дух. У такому аспекті тіло репрезентують образи будівель, що асоціюються з несвободою, утиском, стражданням. Ці статичні метафори контрастують з динамічними образами попередньої підгрупи, символізуючи тягар плоті. Найвідоміший приклад – образ тіла як в’язниці духа, широко розповсюджений у барокових творах на тему Кохання і Краси. Його пом’якшений варіант, тіло як незручна оселя, букв. “*темна хатинка / dark cottage*” душі, пропонують англійські поети ХVІІ ст., зокрема Е. Воллер, у розробці теми Смерті і Часу [19, с. 167].

Акцент страждання й протесту в таких метафорах з часом помітно посилюється. У творчості Хопкінса тіло асоціюється з тортурами ("*ешафот з <...> кісток / scaffold of <...> bones*") [11, с. 183], М. Цветаєва, не відкидаючи метафору тіла-в'язниці ("*в себе как в тюрьме*") [6, с. 252], підкреслює травматичність співіснування тіла й духа образами "*клітки з кісток / клетки костной*" [7, 204], тіла-грюма, де замкнено душу [6, с. 252], прямо говорить про бажання вести без-тілесне, суто духовне існування ("*из тела вон хочу!*") [7, с. 291].

"В'язничне" бачення тіла сусідить у метафізичній поезії з його позитивним змалюванням. Взаємовиключні образи можуть співіснувати навіть у творчості одного автора, що характерно, приміром, для Ф. де Кеvedо, в сонетах якого песимістичний образ тіла-тюрми контрастує із захопленим окресленням тіла як смертного лона безсмертного духа ("*espíritu eterno, encarcelado // en el claustro mortal que le atesora*") [17, с. 361].

Позитивне сприйняття тіла (поєднане, однак, із жалем за його смертністю) посилюється на рубежі XIX–XX ст. Поезія "Тіло / To the Body" Еліс Мейнелл пропонує піднесений образ живого "*палацу*". Англійська авторка зображає тіло "*вищою радою рішень, палацем закону / inmost, ultimate council of judgment, palace of decree*", тобто центром матеріального світу, все розмаїття якого існує у чуттєвому сприйнятті Людини. Мейнелл наголошує на інструментальній, посередницькій функції тіла, адже саме в тілі фізичні чуття трансформують матеріальне у духовне "*high senses hold their spiritual state*" [14].

Архітектурні деталі в алегорії жіночої вроди ("*палаюча симетрія / ardiente simetrna; точна архітектура / exacta arquitectura; дві колони, що виспівують твою гармонію / dos columnas que cantan tu armonía*") дозволяють відчитати алюзію на образ тіла-палацу й у сонеті "Молитва за дівочу красу / Oración por la belleza de una muchacha" іспанця Дамасо Алонсо, провідним акцентом якого є наголос минушості тілесного [8, с. 262].

Крім цілісних метафор людського тіла, метафізична поезія оперує й образами окремих його частин та речовин, що функціонують у ньому, віддаючи перевагу найбільш символічно насиченим – серцю, руці та крові. Авторі різних епох використовують ці образи, майже не відхиляючись від потрактувань, запропонованих у Святому Письмі.

Образ серця стає для поетів-метафізиків своєрідною синекдохою свідомості (за виразом Б. Вишеславцева, в релігії "*серце є свідомість*

zagalam”) [2, с. 79]. Так інтерпретує “*серце спрагле красу / corazón sediento de hermosura*” Кеbedo в сонеті “Розмаїті почуття серця, що гойдається на хвилях волосся Лісі / *Afectos varios de su corazón fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi*” [17, с. 495]. Галерея образів, базованих на відомих сюжетах античної міфології, об’єднаних мотивом пристрасті та страждань, символікою вогню й золота (серце-Леандр, серце-Тантал, серце-Ікар, серце-Мідас, серце-Фенікс) передає психологічні стани закоханого чоловіка, який милується золотавим волоссям своєї обраниці.

Потракткування серця в розробці релігійної теми наближається до того, як, на думку Б. Вишеславцева, окреслюється загальне розуміння цього образу в Біблії, де “*серце є центром життя взагалі – фізичного, духовного та душевного. Воно є передовсім центр, центр в усіх сенсах*”, виступає синонімом душі й духа, “*органом всіх почуттів взагалі, а надто релігійного почуття*” [2, с. 79]. У метафізичній поезії ХХ ст. таку інтерпретацію пропонує, приміром, британець Генрі Тріс. Його трагічний образ “*спасителя, вигнаного з серця і домівки*” [20, с. 44] з поеми “Балада про Принца / *The Ballad of the Prince*”, відштовхується від розуміння серця як центру релігійного чуття людини, оселі Бога.

Поети-метафізики різних епох увиразнюють центральну роль серця, ототожнюючи його з людиною як такою. Елемент динаміки в таких образах часто посилюється зображенням людини (серця) у мандрах, пошуках, змінах. В цьому сенсі показовий, зокрема, “Псалом І / *Salmo I*” з циклу “Геракліт-християнин / *Heráclito cristiano*” Кеbedo, що відкривається проханням до Господа подарувати ліричному герою “*нове серце і нову істоту (букв. людину) / Un nuevo corazón, un hombre nuevo*” [17, с. 20]. Дж. Герберт, передає психологічний стан людини, зануреної у щирі молитви, говорячи про “*серце на прощі, серце у мандрах / heart in pilgrimage*” [19, с. 122]. Хопкінс в одному з “Сонетів Зневіри / *Sonnets of Desolation*” візуалізує трагічний релігійний досвід образом серця насторожі, серця, яке пройшло складними шляхами, бачило незвичайні видива [11, с. 166].

Якщо серце в ідеарію авторів-метафізиків дорівнює людині, то кров виступає символом найглибших порухів душі, асоціюючись з піднесенням, звільненням, спокоєм, світлом. У цьому сенсі показове одне з метафоричних визначень молитви у Герберта (“*кров душі / soul’s blood*”) [19, с. 122]. Характерна й метафора звільнення від плоті, яке дарує смерть (перетворення тіла на троянду-чашу, що містить кров і світло) у Хуана Рамона Хіменеса [12, с. 340].

Разом з тим, кров може трактуватися і навпаки, як квінтесенція фізичного ества людини. Тоді вона асоціюється з вразливістю, гріховним збуренням почуттів, стражданням, смертністю. Хопкінс застерігає від плотської пристрасті, що "збурює кров / does set dancing blood" [11, с. 167], змальовує суперечливі релігійні почуття, говорячи про кров, що "скипала прокляттям / brimmed the curse" [1, с. 166]. Цветаєва у циклі "Сивіла" характеризує фізичне народження людини як "падіння у кров / паденье в кровь" [6, с. 191], відхід від вищого, духовного існування. Іспанський автор ХХ ст. Хосе Луїс Ідалго передає страждання положення людства позбавленого контакту з Богом через біблійний у своїй генезі образ "закривавленої землі / tierra ensangrentada" [16, с. 228], що поєднує у собі статичний (земля) і динамічний (кров) символи тлінного фізичного ества Людини, які спільно посилюють драматичну напругу. Кров як важливий елемент апокаліптичних алегорій О. Стефановича, асоціюючись з різними стихіями, символізує загрозу й кару ("вогонь, повінчаний з кров'ю", "земля від крові мокра", "море крові" тощо) [4, с. 136, 143, 150].

Таке подвійне прочитання образу крові, що поєднує конотації розради і спокою та страждання й загрози, має біблійне коріння. Як зазначає А. де Сузнель, кров у Святому Письмі асоціюється з диханням і душею, але у тексті Старого Заповіту виникає вперше саме у ситуації, пов'язаній із вбивством [5, с. 283, 288].

Рука у метафізичній поезії теж загалом трактується у річищі біблійного символізму з провідним акцентом сили. Як "знак Божественної присутності й активності" [1], цей образ виступає символом Божого милосердя, піклування, але й контролю, влади Творця над творінням. Саме так "видовжені століттями / largos de siglos" пальці Бога контролюють цівку піску (людське існування) у поезії Алонсо "Життя / Vida" [9]. Разом з тим, образ Божої руки у творах ХХ ст. може тлумачитися й негативно, як символ утиску. Ліричний герой Б. де Отеро благає Бога "прибрати руку / quita esa mano", яка "холодить і лякає / me da frío y miedo" [16, с. 197].

Рука людини метафорично відображає слабкість і нездатність контролювати перебіг власного життя. У "Псалмі XIX / Salmo XIX" з циклу "Геракліт-християнин" Кеведо [17, с. 33], "вік / edad" буквально "вислизає", "пливе / resbalas, deslizas" з рук. Іспанський автор ХХ ст. Хуліо Аументе у поезії "Не вертається юність... / La juventud no vuelve" заострює оригінальну метафору Кеведо, створюючи ефект збільшеного зображення.

Аументе привертає увагу до частин, а не до цілого (“*година, що розчиняється між пальців / hora que entre los dedos se deshace*”). – підкреслення мос. Т. Р.) [16, с. 367], чим посилює акцент динаміки і градус драматичної напруги.

Як видно з наведених вище прикладів, образ руки у метафізичній поезії часто виступає елементом складнішої метафори, руки з цівкою піску, що символізує швидкоплинність життя. Поети ХХ ст. не лише переносили увагу з руки в цілому на окремі її частини (пальці в поезіях Алонсо й Аументе), але й згадували руку алюзивно, говорячи про “*живу кістку / living bone*”, крізь яку тече пісок (Г. Тріс) [20, с. 50]. Тут очевидний натяк на найвідомішу емблему барокової культури – кістяк з пісковим годинником і косою, символ влади смерті над життям.

До речі, й сам образ кістки отримав у метафізичній поезії подвійне потрактування близьке до біблійного, див.: [5, с. 279-280]. Кістка може символізувати як обмеження, накладені на людину фізичним чинником її природи (Хопкінс, Цветаєва), так і субстантивацию душі, яку фізична смерть одягає “*блідими кістками / huesos pálidos*” в поезії Х. Р. Хіменеса [12, с. 322].

Отже, руки Бога і Людини у метафізичній поезії протягом століть виступали як образи контрастні, символізуючи, відповідно, силу і слабкість, зверхність і залежність. Прикладів їхнього поєднання у поезиці барокових творів годі й шукати. Однак, вертикаль стосунків Людини з Богом поступово переосмислювалася, перетворившись у митців першої половини ХХ ст. на горизонталь відносин між рівними, що відбилося й у поезиці. Зокрема, у сонеті Хосе Гарсія Ньето “Гра / La partida” [16, с. 170-171], положення Людини як рівноправного учасника діалогу з Богом затверджує ідіоматичний вираз зі словом “*рука / mano*” – “*mano a mano*”, букв. “*поруч, наодинці, разом*” [16, с. 170].

У підсумку можна твердити, що тілесна метафорика представлена у метафізичній поезії низкою контрастних, динамічних образів переважно візуального характеру, які іноді отримують протилежне за “*знаком*” чи тональністю тлумачення.

Цілісні метафори людського тіла розподіляються на дві групи, де перша акцентує швидкоплинність життя, а друга підкреслює травматичність існування духовної істоти у матеріальному тілі. Окремі елементи тіла представлені, передовсім, образами крові, руки й серця, символічне наповнення яких живиться з біблійних джерел і залишається незмінним протягом століть. Утім, порівняння барокових творів з поезіями пізніших часів, свідчить, що всі групи образів демонструють поступове загострення динаміки і драматичної напруги.

Усталеність кола тілесних образів та їхнього символічного наповнення дозволяє віднести їх до найстабільніших елементів метафізичної поезії. Проте консервативність такої метафорики не означає стагнації. Разом з іншими традиційними елементами поетики тілесні образи слугують матеріалом для розбудови нових контекстів, провокують несподівані тематичні ракурси, сприяють загостренню інтерпретацій, засвідчуючи, що метафізична поезія не релікт, а живе явище літератури.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Альбедиль М. "Ты держишь мир в простёртой длани...". Символика руки / М. Альбедиль // Новое литературное обозрение. — № 27: Теория моды. Одежда. Тело. Культура. — 2013. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа до статті: <http://www.nlobooks.ru/node/3296>
2. Вышеславцев Б. Значение сердца в религии / Б. Вышеславцев // Путь. — Париж, 1925. — № 1. — С. 79–98.
3. Кречотень В. Українська книжна поезія середини XVII ст. / В. І. Кречотень // Українська поезія. Середина XVII ст. — К.: Наукова думка, 1992. — С. 5-23.
4. Стефанович О. Зібрані твори / О. Стефанович. — Торонто: Євшан-зілля, 1975. — 304 с.
5. Сузнель А. де. Символика людського тіла / А. де Сузнель. — Київ: Знання-Прес, 2003. — 566 с.
6. Цветаева М. Сочинения в 2 т. / М. Цветаева. — Москва: Худож. лит., 1988. — Т. 1: Стихотворения, 1908-1941; Поэмы; Драматические произведения. — 719 с.
7. Цветаева М. Избранное / М. Цветаева. — Москва: АСТ, 2006. — 565 с.
8. Alonso D. Poemas : [іїâç³¿] / D. Alonso // Antología de los poetas del 27. [Selección e introducción de J. L. Cano]. — 3ª ed. — Madrid: Espasa-Calpe S. A., 1984. — P. 255-280.
9. Alonso D. Vida: [поезія] [Електронний ресурс] / D. Alonso // Poemas de... — Режим доступу: <http://www.poemasde.net/vida-damaso-alonso/>
10. Cartwright W. No Platonic Love / W. Cartwright // Elizabethan and Jacobean Poets. Marlowe to Marvell: [антологія] / [ed. by Auden W. H., Pearson N. H.]. — New York: The Viking Press, 1964. — P. 437.
11. Hopkins G. M. Poems: [поезії] / G. M. Hopkins. — Oxford; New York: Oxford Univ. Press, 1986. — 429 p.
12. Jiménez J. R. Poesía: [поезії] / J. R. Jiménez. — La Habana: Arte y literatura, 1982. — 458 p.



13. Maravall J. A. Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure / J. A. Maravall. – Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986. – 330 p.
14. Meynell A. To the Body: [поезія] [Електронний ресурс] / A. Meynell // The Poems of Alice Meynell. – Режим доступу: [http://poetry.elcore.net/CatholicPoets/Meynell/LrP\\_Published.html](http://poetry.elcore.net/CatholicPoets/Meynell/LrP_Published.html)
15. Paz O. Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe / O. Paz. – Barcelona: Seix Barral, 1982. – 658 p.
16. Poesía de la primera generación de posguerra: [антологія] / [ed. e introd. de S. Fortuco Llorens]. – Madrid: Catedra (Letras Hispánicas), 2008. – 402 p.
17. Quevedo y Villegas F. de. Poesía Original Completa: [поезії] / F. De Quevedo y Villegas; [ed. e introd. de J. M. Blecua]. – Barcelona: Planeta, 1981. – 1393 p.
18. Raiziss S. The Metaphysical Passion. Seven Modern American Poets and the Seventeenth-Century Tradition / S. Raiziss. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1952. – 327 p.
19. The Metaphysical Poets: [антологія] / [selected and ed. by H. Gardner]. – Harmondsworth (Middlesex): Penguin Books Ltd., 1959. – 328 p.
20. Treece H. Poems [поезії] / H. Treece // The White Horseman. Prose and Verse of the New Apocalypse: [поезії]. – L.: Routledge, 1941. – P. 35–51.
21. White H. C. The Metaphysical Poets. A Study in Religious Experience / H. C. White. – New York: Collier Books; London: Collier-MacMillan Ltd., 1966. – 414 p.

## **МОТИВ ПОДОРОЖІ В СУЧАСНОМУ СІНЕМАТЕКСТІ В СВІТЛІ СОЦІАЛЬНОЇ МОДЕЛІ DISABILITY (ненормативної тілесності)**

*Тетяна СВЕРБИЛОВА*

Київ, Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України

Кіносюжети з disability розглядаються як типовий вид формульного мистецтва. На основі аналізу 30 кінотекстів різних країн другої половини ХХ – початку ХХІ ст. робиться спроба класифікації за константним мотивом подорожі, що присутній у більшості фільмів з disability. Виділяються стійкі формули на сюжетно-мотивному, характерологічному (персонажному) та генологічному (жанровому) рівнях тексту: “втеча до моря”, “подорож-паломництво”, “втеча до міста”, “подорож-мрія”, метафора “подорож життя”. Жанрові моделі будуються як роуд-муві, баді-муві, мелодрама, трагікомедія, біографія.

**Ключові слова:** інвалідність, формульне мистецтво, кінотекст, сюжет, мотив, жанр, мелодрама, трагікомедія, біографія.

Киносюжеты с дизабилити рассматриваются как типичный вид формульного искусства. На основе анализа 30 кинотекстов разных стран второй половины XX - начала XXI вв. делается попытка классификации по константному мотиву путешествия, присутствующего в большинстве фильмов с дизабилити. Выделяются устойчивые формулы на сюжетно-мотивном, характерологическом (персонажном) и генологическом (жанровом) уровнях текста: “бегство к морю”, “путешествие-паломничество”, “бегство в город”, “путешествие-мечта”, метафора “путешествие жизни”. Жанровые модели строятся как роуд-муви, бади-муви, мелодрама, трагикомедия, биография.

**Ключевые слова:** инвалидность, формульное искусство, кинотекст, сюжет, мотив, жанр, мелодрама, трагикомедия, биография.

Film-plots with disability are regarded as a typical kind of formulaic art. Based on the analysis of 30 different countries' cinema-texts of the second half of the 20th – early 21st cc. an attempt is made to classify them according to the recurrent travel motif present in the most movies with disability. The stable formulas on the plot and motif, characterological and genological (genre) levels of the text are identifies: “escape to the sea”, “trip-pilgrimage”, “escape to the city”, “dream journey”, the metaphor “the journey of the life”. Genre models are built as a road movie, buddy-movie, romance, tragicomedy, biography.

**Key words:** disability, formulaic art, cinematic, story, style, genre, romance, tragicomedy, biography.

Інваліди, які сприймають наративи з сюжетами disability (disability story) як свої групові тексти, влучно відзначають на disability forums, що голлівудський кінематограф взагалі майже повністю складається з таких сюжетів. Дійсно, наприклад, вся американська історія XX ст. і типово американський спосіб життя чи не найкраще відобразилися за останні 20 років в оскароносному фільмі “Форрест Гамп”, що суворо кажучи, належить до disability story. Цікаво також, що ремейки культових стрічок минулого змінюють сюжет на користь disability story. Так, наприклад, у знаковій у XX ст. стрічці А. Хічкока “Вікно у двір” (1954) головний герой спостерігає за вбивством з вікна, він фотограф, який зламав ногу, і його нога в гіпсі. А у ремейку 1998 р. Джеффа Блекнера він вже перетворюється на паралізованого в інвалідному кріслі. Можна припустити, що причина цього не тільки в тому, що головний актор сінематексту Крістофер Рівз, який зіграв свого часу роль Супермена, вже був тоді паралізованим внаслідок нещасного випадку, а й у тому, що друга половина XX ст. кардинально змінила погляди на зображення disability в кінематографі. Кількість фільмів з тим чи іншим видом disability здається,

дійсно перевершує за тематикою фільми про монстрів та вампірів. Межа спочатку між ментальною disability, а потім і ненормативним тілом, – і нормою – стає все більш умовною, як і самі фундаментальні уявлення про норму. Проблема Іншого усвідомлюється, на відміну від першої половини ХХ ст., не як біологічний чи медичний казус (монстри, зображені в таких фільмах, як “Виродки” (Freaks) Тода Броунінга, 1932, “Жінка-мавпа” Марко Феррері, 1964, “Людина-слон” Девіда Лінча, 1980, “Про виродків і людей” Олексія Балабанова, 1998), а як повноправна проблема суспільства, проблема культури модерного типу. “Я хочу жити в світі, – твердила Стелла Янг, прибічниця соціальної моделі disability, – де інвалідність є не винятком, а нормою. Інвалідність нікого не робить винятковим” [24].

“В умовах сучасної деполітизації мистецтва в “соматичному суспільстві” тіло продовжує бути потужним засобом самовираження і текстуальної роботи, – зазначають сучасні дослідники disability. – А оскільки воно все рідше стає політичним, а найчастіше є комерційним проектом – можливо, необхідний антидот – це складна “культура інвалідності” [3].

У передмові до збірки “Різні тіла: Нариси про disability в кіно і на телебаченні”, Маґґа Evelyn Mogk доводить, що “розрив між дослідженнями кіно і дослідженнями disability” все ще залишається, адже “небагато з дослідників кіно виявляються знайомими з disability studies”, хоча “деякі з дослідників disability studies мають глибокий досвід в теорії кіно <...> їх повинно бути більше” [19, p.10].

Дослідження disability як феномена культури останнім часом пов’язуються саме з вивченням масової культури. Це передусім остання монографія австралійської дослідниці Кетті Елліс, що вийшла цього року, – “Disability і масова культура” [10], а також її попередні праці [11] і праці на ту ж тему у співавторстві [7; 12; 13; 23] Проблема disability стала усвідомлюватися як соціальна проблема Іншого. Поворот до модерного розгляду проблеми ненормативного тіла почався у 1985 році зі статті Paul K. Longmore “Screening Stereotypes”, де автор критично оцінив ті іміджі disability, комічні або потворні, що існували у кіномистецтві попередніх епох [16, с. 65-78].

В університетах США та Великої Британії існує програма навчання з курсу disability studies, зокрема, приділяється увага спецкурсу Disability in Fiction Films, проводяться наукові конференції, як то запланований університетом Йорка на травень цього року симпозіум “Переосмислення disability на екрані” [22].

Liverpool University Press видає спеціальний міжнародний міждисциплінарний науковий журнал “Journal of Literary & Cultural Disability Studies” (JLCDS), що фокусується на культурних та особливо літературних репрезентаціях disability [14]. Існують численні сайти disability studies, де розглядаються аспекти disability, висвітлені в літературі і кіно, наприклад, disability і популярна культура тощо. Детальна добірка матеріалів існує в бібліотеці Берклі [21]. Спеціальні сайти пропонують добірку сінематекстів disability [8]. В Індії проводяться постійні фестивалі We Care Film Festival, під егідою яких виголошуються доповіді на теми “Disability і кіно” [15]. Різні аспекти теми розглядаються в таких відгалуженнях, як “Disability і наукова фантастика”: це, наприклад, монографія Kathryn Allan “Disability in Science Fiction: Representations of Technology as Cure” [6]. Проблема disability і націоналізма у пострадянському кіно розглядається П. Романовим [4].

Аналізу окремих національних кінематографів у зв’язку з disability studies присвячуються спеціальні розвідки [18]. Розглядаються також окремі блокбастери масового мейнстріму: “Аватар” [17], “Гра престолів” [9].

Знаменним є й те, що літературні тексти з певними сюжетами та фільми за цими текстами – disability story – класифікуються за однаковими мистецькими формулами. В цьому виявляється, по-перше, інтермедіальність цих сюжетів, а, по-друге, не завжди обов’язкова присутність власне літературного тексту як окремої книжки чи літературного кіносценарію. Адже формульна природа як disability movie, так і disability literary narrative однакова, і літературний текст переважно стає вторинним по відношенню до сінематексту. Адже disability movies частіш за все одержують завдяки своїй тематиці престижні кінопремії, їх знають глядачі, а літературні тексти масового мистецтва відступають на задній план. Така доля екранізацій формульного мистецтва. Тут виникає ще один транскультурний аспект – інтермедіальність як точка перетину імагологічних досліджень та disability cultural studies, адже у сучасній масмедійній культурі disability сінематекст ґрунтується як на сценарії, так і на літературному тексті.

Спробою розглянути твори про disability за допомогою кількох формул, основою яких була розвідка Сьюзан Нуссбаум, драматурга-інваліда, яка запропонувала 4 типи рольових персонажів в таких творах: лиходій, жертва, приклад для наслідування, монстр. Фабульні типи

такі: зцілення, смерть, госпіталізація [20]. Авторка закликала відійти від примітивних формул, але подальші дослідження disability текстів призводили лише до розширення формульного набору. А може, це ознака не disability дискурсу, а масової культури взагалі?

Кінематограф, як ніяке інше мистецтво, підлягає формулізації. У визначенні формульного мистецтва (Formula Stories) дослідники вже майже 40 років йдуть за Дж. Кавелті, який першим запропонував таке визначення і класифікацію популярного (масового) мистецтва саме як мистецтва. Розвинена формула є базовою інтермедіальною моделлю, тобто використовується не тільки літературою, а й іншими видами мистецтва – кіно, театром, а останнім часом – розробниками комп'ютерних ігор. За Кавелті, формули являють собою фабульні типи, популярні якщо не скрізь, то принаймні в багатьох культурах протягом тривалого часу. По суті, їх можна розглядати як приклад того, що деякі дослідники називають архетипами або зразками (patterns), поширеними в різних культурах.

Як видається, disability stories – це типовий жанр формульного мистецтва в кінематографі мейнстріму голлівудського типу, на відміну від незалежного кіно Америки і Європи, де такі самі сюжети здатні перетворитися на мистецтво міметичне, за класифікацією того ж Дж. Кавелті. (“Adventure, mystery and romance: Formula stories as art and popular culture”, 1976) [2, с. 33-64].

Хоча сучасний кордон між високою та масовою культурою не може бути встановленим, і взаємопроникнення цих двох типів становить чи не головну тенденцію розвитку мистецтва, все ж таки, навіть у наймасовішому з усіх мистецтв – кіно – дискурс disability може однаково виявляти себе як у масовому, так і в елітарному типі. Якщо казати про європейське кіно, то, наприклад, більшість фільмів Ларса фон Трієра за стилістикою не можна зарахувати до масового мистецтва, хоча коди цього мистецтва режисером активно використовуються. Його головна тема – девіантне тіло як Інший, його узагальнена героїня – “золоте серце” – демонструє яскравий девіантний тип поведінки, що протистоїть усталеним суспільним поняттям норми. Життя всередині девіантності робить цю норму умовною, розглядає норму як форму примусу, форму влади суспільства над людиною. Це прослідковується, починаючи зі стрічки “Розсікаючи хвилі”, де класичний дискурс disability зміщується у бік біблійної символіки “святої грішниці”, а також

симулякру ментальної disability, що неспроможний досягнути справжніх людських трагедій в “Ідіотах”, – до “Танцюючої у темряві” де справжній сліпий інвалід – мати – до останнього подиху героїчно б’ється за життя не в темряві для свого сина. “Меланхолія” фон Трієра – стрічка зовсім не для пересічного глядача – про відносність поняття норми здоров’я. У Трієра психічно неадекватна хвора жінка виявляється адекватнішою за свою “нормальну” сестру перед обличчям апокаліптичної невідворотної смерті.

Цікавість до ненормативного тіла визначає експериментальний характер майже усієї творчості одного з найвидатніших представників незалежного американського кінематографа Девіда Лінча. Артхаусними свого часу вважалися його перші культові фільми “Голова-гумка” і “Людина-слон”, де потворність ненормативного тіла слугувала принципам сюрреалістичної образності, а не шокуючому ефекту комерційного кіно для залучення глядачів. Водночас стилістика роуд-муві “Проста історія” цього ж режисера з ненормативними персонажами, позбавлена експериментаторства, традиційна. А сюрреалістичний “Малхолланд-драйв” використовує стан амнезії для створення загадкової принципово непроясненої дії абсолютно безвідносно до disability дискурсу. Отже, для визначення власне наративу disability наявність ненормативного тіла в тексті є недостатньою. Для атрибуції саме disability дискурсу важливо визначити систему константних формул, що повторюються в таких текстах.

Позаяк disability story переважно має вимушено трагічний фінал і зближується з дискурсом смерті в культурі, то тут центром дії стає архетип останнього бажання, яке частково реалізується як подорож-паломництво, ближня чи дальня, що стає кульмінацією таких сюжетів, надаючи їм сакрального змісту. Утім, мотив подорожі не обмежується значенням останнього паломництва. Виділяються також і такі архетипні моделі, як мандрівка-спогад, онірична подорож, метафора “життя як подорож”, освоєння топосу міста як подорож у незвичне буття і спроба жити самостійно, втеча до моря чи ріки, прогулянка зоряним небом, пересування різними шляхами у жанрі роуд-муві тощо.

У складі твору формульного мистецтва такий архетип перетворюється на формулу. Можна виділити кілька таких формул, що повторюються у дискурсі disability movies і завдяки своїй формульній повторюваності переводять сучасну культуру інвалідності до поля масової культури

і тим самим надають їй публічності і права голосу, можливості бути почутою і взятою до уваги... Адже замовчувана раніш культура ненормативного тіла, хвороби може публічно виявити себе не в сфері високої культури, замкненої врешті-решт – у колі самої культури інвалідності, – а у річищі масової культури, доступної більшості, і тут вона стає надбанням пересічного читача і глядача, далекого від проблем disability.

Спробуємо класифікувати formula disability stories за мотивом подорожі, що виділяється як суттєвий архетип такої нарації, враховуючи три рівні сінематексту: мотивно-сюжетний, характерологічний і жанровий, що будуються за принципом формульного мистецтва. По-перше це мотивно-тематичні субжанри, які у сучасному романному та кіномистецтві найбільш розповсюджені. Вони асоціюються із зображенням девіантного тіла з онкологією та девіантного паралізованого тіла, хоча цими типами зображення не обмежується. По-друге, характерологічні ознаки такого тексту формулюються переважно як взаємодія двох персонажів, що функціонують як нетрадиційна персонажна пара – випадкові товариші по нещастю (варіант – пара закоханих), або один з персонажів з disability, другий його здоровий напарник. На жанровому рівні сюжет реалізується як роуд-муві, бадді-муві (приятельський фільм), трагічна мелодрама, трагічна комедія, історичний життєопис, автобіографія.

Нами проаналізовано 30 вибраних формульних кінотекстів з дискурсу disability за останні кілька десятиліть. Вони належать кінематографістам США, Англії, Ірландії, Франції, Німеччини, Іспанії, Японії, Південної Кореї, України. Широка географія допомогла з'ясувати загальні закономірності розвитку формульного мистецтва у сучасному глобальному світі і водночас національні особливості кожного з них. Попри те, що охоплюється значний історичний проміжок часу, можна говорити про певні стійкі моделі на сюжетно-мотивному, характерологічному (персонажному) та генологічному (жанровому) рівнях тексту. У сучасних моделях прозоро виділяються кілька формульних варіантів, що мають базовий протосюжет у кінематографії більш ранніх часів, тобто у 1960-1980-х роках. І ці протосюжети кардинально відрізняються від класичних моделей 1930-1950-х рр., наприклад, шокуючого фільму 1932 року Тода Броунінга “Виродки” (Freaks), який було заборонено до демонстрації до 1961 року, коли він

став культовим. Відому стрічку Девіда Лінча “Людина-слон” (The Elephant Man) 1980 року було відзнято під безпосереднім впливом “Freaks”. Вже у 2007 р. з’явився слеттер (кривавий фільм жахів) Дрю Белла “Шоу виродків” (Freakshow) – дуже невдалий ремейк фільму Тода Броунінга, який не відповідав сучасному розумінню цієї теми в культурі.

Так само, творчість видатного фотохудожника Діани Арбус, що знаменувала прорив у сучасному мистецтві фотографії, тісно пов’язана як безпосередньо контекстуально з фільмом Тода Броунінга, так і тематично з його відкриттям ненормативного тіла як загального предмета мистецтва. Шокуючі образи фріків ставали об’єктом масової культури, і тим самим розширювалися як рамки самого мистецтва, так і розуміння людини і сіспільства в цілому. Включення фріків у розгляд на рівних засадах з усіма іншими було досягненням цього періоду. Сьюзен Зонтаг писала в книзі “Про фотографію”: “Найбільш важливий аспект фотографій Арбус полягає в тому, що вона концентрує свою увагу на жертвах, намагаючись при цьому не викликати у глядача відчуття співчуття. <...> Це поступове придушення розбірливості наближає нас до розуміння однієї формальної істини, а саме, табу, затверджені мистецтвом і мораллю, довірливі” [5]. Проте вже кінематограф 1960-1970-х рр. пішов значно далі у висвітленні проблеми і засвідчив наявність субкультур дїзабіліті не як медичний чи казуально-винятковий факт, і навіть не як суспільно-громадську проблему, – а як проблему культури і ширше цивілізації як такої.

Це свідчить про те, що культурний поворот до нового розуміння дискурсу дїзабіліті відбувся не в критичних соціальних виступах 1980-х років, як вважається у студіях disability, а раніше у сінема-текстах. Можна припустити, що це нове розуміння формувалося передусім у мистецтві.

Отже, наприклад, сінема-формула “втеча до моря двох онкохворих”, де один помирає першим після здійснення подорожі, має своїм претекстом “Яструби” Роберта Міллера, (Британія, 1988), але досягає свого найвищого розвитку у фільмі “Достукатися до небес” Томаса Яна, (Німеччина, 1997), і його несподіваному японському ремейку Майкла Аріаса, (2009), де в парі з онкохворим 28-річним чоловіком виступає 14-річна дівчинка (за моделлю фільму “Леон” Люка Бессона, 1994). Жанр в цій формулі зазвичай визначається як роуд-муві або баді-муві на основі мелодрами або трагікомедії. До цього ж формульного гнізда



відносяться “Поки не зіграв у ящик” (The Bucket List, Список останніх бажань) Роба Райнера, (США, 2007), – з варіацією формули “втеча-подорож навкруги світу”. Варіантом формули є тексти, де персонажі мають інший вид disability – вони паралізовані, і подорож їхня вже не на море, а вулицями міста у спробах самостійного життя, але на характер фабули і на жанр це не впливає, адже це теж баді-муві як мелодрама чи трагікомедія, і фабула завершується смертю більш енергійного персонажа: “А в душі я танцюю” Демісна О’Доннелла, (Британія, Ірландія, 2004); “Це життя – для тебе” Шарон фон Витерсхайма, (Австрія-Німеччина, 2008).

Формула “подорож як паломництво двох юних закоханих” втілена в стрічці “Винні зірки” Джоша Буна, США, 2014. Та ж модель, де лише один із підлітків хворий, реалізується як спогад про спільні мандри зоряним небом у пошуках комети, – “Поспішай кохати” (A Walk to Remember) Адама Шенкмана, США, 2002. Різновид цього ж формульного типу – пара закоханих, девіантних чи хворих: “Босоніж по бруківці” Тіля Швайгера, (Німеччина, 2005); подорож разом на весілля; “Оаза” Лі Чан Дон, (Південна Корея, 2002); мелодрама про кохання паралізованої дівчини і девіантного хлопця з оніричними сценами і мандрівками містом. У фільмі “Щоденник пам’яті” Ніка Кассаветіса, (США, 2004) подорож озером під дощем стає центром спогадів юності, що їх нагадує старий чоловік своїй хворій дружині.

Різновид формули “втеча до моря” – це баді-муві, де один з пари доглядає за хворим інвалідом. Класика жанру і претекст багатьох синема-текстів – “Опівнічний ковбой” Джона Шлезінгера (США, 1969), де один з пари – невеликовно хворий інвалід, а другий – його девіантний вірний приятель. Цей фільм лежить в основі подальших моделей такого типу. Баді-муві, де один з приятелів підтримує іншого – хворого – може будуватися в жанрі комедії: “Життя прекрасне” (“50/50”, “У мене рак”), Джонатана Лівайна (США, 2011). Це також “1+1” (“Недоторканні”), Олів’є Накаш, Ерік Толедано (Франція, 2011). Втеча на риболовлю як втілення символу свободи виділяється в окрему сцену в зовсім не масовому шедевр “Пролітаючи над гніздом зозулі” Мілоша Формана (США, 1975).

Особливий вид баді-муві, коли супроводжуючий – це юнак чи навіть підліток. Це “Запах жінки” (Діно Різі, Італія, 1974) і ремейк Мартіна Бреста (США 1992). Сумна комедія по-італійськи, де мета подорожі

усією Італією – Неаполь і невдале самогубство, значно виграє у порівнянні з американським ремейком, втечею до Нью-Йорку, де формула розвивається у незвичному для неї жанрі суспільної драми. Формула “подорож-мрія” може бути втіленою в сюжеті навіть після смерті старшого з пари: так, подорож до моря на машині-мрії здійснює юнак-хмонг у фіналі “Гран Торіно” Клінта Іствуда (США, 2008). Подорож країною до великої ріки не як останнє бажання, а як вимушена політична втеча – у фільмі “Поводир” Олеся Саніна (Україна, 2014). Попри численні складні алюзії, цей текст теж вписується у згадану формулу “подорож інваліда з підлітком”.

Утім, та ж формула може існувати навіть у жанрі документального кіно – подорож російського письменника-інваліда Рубена Гальєго у супроводі друга через усю Європу у пошуках матері (“Лист до матері” Альгіса Арлаускаса, Іспанія, 2003).

Класичний роуд-муві в дискурсі дизабіліті з мандрівкою двох братів дорогами Америки – “Людина дощу” Баррі Левінсона (США, 1988), фільмє який суттєво вплинув на подальші сінема-тексти і залишається взірцевим і посьогодні. А в стрічці “Мрець”, Джима Джармуша (США, 1995) відбувається трансформація звичних жанрів фантастичного вестерну і роуд-муві з мотивом подорожі на екзистенційну притчу на межі між disability і посмертним буттям, адже припускається, що герой майже протягом усього фільму не просто тяжко поранений, а вже мертвий, а його супутник-індіанець – провідник до іншого світу.

Виділяється окремо формульний дискурс, в якому суттєву роль відіграють вербальні формули: дописи помираючого, реальні чи вигадані. Це мелодрами “Лист”, Лі Чжон Гук (Південна Корея, 1997), і “Я люблю тебе”, ремейк Річарда Лагравенезе (США, 2007), де листи від померлого продовжують надходити після його смерті. Подорож теж стає необхідним елементом такої формули: це сакральні подорожі на честь померлого зі спогадами про реальні подорожі.

Вербальний дискурс реальних спогадів, що мають статус оприлюднених, дуже поширена формула. Тут виникає особливий вид подорожей – уявні чи оніричні подорожі, переважно теж до моря. Це “Море всередині” Алехандро Аменабара (Іспанія, 2004), на основі книжки реального прототипу героя – польоти у ві сні з переживанням давнього травматичного досвіду в морі, бажання померти. “Скафандр

і метелик” Джуліана Шнабеля (Франція, 2007) створено на основі автобіографії повністю паралізованого журналіста Жана-Домініка Бобі, і подорожі тут теж оніричні, пов’язані з морем, біля якого знаходиться лікарня, а герой на інвалідному кріслі сидить на містках посеред моря, і фантастично красиві оніричні картини снігових скель, що валяться в море, і потім у зворотній зйомці повертаються нагору на своє місце. Жанр таких формул вже не мелодрама чи трагікомедія, а біографія.

У біографічних формулах мотив подорожі реалізується як метафора “подорож усього життя” скаліченої людини, яка ставить за мету стати відомим художником, письменником (“Моя ліва нога” Джима Шерідана, Британія, Ірландія, 1989), співаком (“Рей” Тейлора Хэкфорда, США, 2004), видатним ученим (“Всесвіт Стівена Хокінга” (“Теорія усього”) Джеймса Мара, 2014, Британія). Усі ці синема-тексти створені на основі вербальних автобіографій чи спогадів і фактів життя прототипів героїв. Попри те, що реальний паралізований прототип стрічки “Суррогат” Бена Льюїна, США, 2012, – “подорож життя” розуміє лише як набуття сексуального досвіду за допомогою суррогатного партнера, це та ж сама формула.

Отже, проаналізовані синема-тексти існують на основі як самостійних сценаріїв, так і на основі літературних текстів – художніх і автобіографічних, написаних самими прототипами фільмів. Зокрема виявляється, що літературний текст переважно перетворюється на вторинний, хоча не втрачає свого самостійного значення в культурі. Синема-текст зазвичай стає не тільки значно більш відомим, ніж літературна основа, а й перевершує її за художнім рівнем у більшості випадків. Пояснюється це не тільки художнім рівнем текстів, а й специфікою видовищних типів мистецтв, що мають масову аудиторію. Випадки рівноправного чи переважаючого існування літературного тексту над синема-текстом поодинокі і принципово характеризуються структурними відхиленнями у своїй будові. Характерним типовим прикладом є відома історія з екранізацією роману Кена Кізі “Пролітаючи над гніздом зозулі”, здійсненою Мілошем Форманом у 1975 р., якою був дуже незадоволений письменник. Точка зору роману – погляд на події очима хворої людини – створювала певний інтравертивний психопатологічний дискурс, відсутній в фільмі, де він замінений на дискурс суспільного бунтарства і нонконформізму. Це зовсім різні

тексти. В романі наратія будується навкруги метафізики шизофренічного світосприйняття, в той час як у سینематексті головним стає протистояння самотнього бунтаря системі суспільного істеблшменту, протистояння вільної особистості владі держави. Цього політичного, суспільного акценту немає в книзі.

Інколи трапляється навіть удосконалення сюжету в кінотексті, адаптація його до видовищного мистецтва і прояснення завдяки цьому темного змісту мовлення в літературному тексті. Так, повість Джона Гріна “Винуваті зірки” (2012), що замінила в рейтингу молодіжного читання сюжети про створінь фентезі, вампірів і монстрів, цікава інтелектуальністю світосприйняття, внутрішнього та зовнішнього мовлення персонажів, наративною складністю іронічних за будовою діалогів, інколи важко зрозумілих своїми асоціаціями та алюзіями. Але ця складність літературної нарації багато в чому вимушено втрачається у кінооповіді, що не врахована на повільне сприйняття, як це можливо в прозі. Молодіжний фільм Джоша Буна “Винні зірки” за цією повістю переніс пріоритети підліткового кіно з відомого блокбастера “Сутінки” за дуже посереднім романом Стефані Майер з романтизацією вампіра як Іншого, на цікавість до Іншого як disability з невиліковною формою раку. За свідченням критики, екранізація “Винні зірки” – це дзеркальне відображення “Сутінків”, близьке до тексту роману Джона Гріна [1]. Варто зауважити, що ця молодіжна трагічна мелодрама змінює орієнтир масової культури не тільки з фільмів з вампірами на фільми з disability. Це ще зміна вектора молодіжного кіно і своєрідна антитеза “Американському пирогу”, що тривалий час вважався канонем молодіжних текстів. Абсолютно здорові персонажі цієї комедії зі своєю невибагливістю програють інтелектуальним розмовам помираючих від онкології підлітків стрічки “Винні зірки”. У перспективі таких disability سینематекстів завжди проглядає “Ромео і Джульєтта”.

Отже, компаративне міждисциплінарне вивчення формул культури – це ще й засіб дізнатися про цінності культурних спільнот водночас в загальній універсальності і в національній, історичній, культурній особливості. Позаяк імагологічна проблема Іншого висувається наразі на перший план, то такі дослідження мають перспективу.

<b>ДОДАТОК</b>							
<b>№</b>	<b>Назва фільму, режисер, країна, рік</b>	<b>Літературне першоджерело</b>	<b>Сюжетно-мотивний рівень</b>	<b>Персональний рівень</b>	<b>Жанровий рівень</b>		
1	"Яструби", Роберт Міллер, Британія, 1988	Оповідання Баррі Гюба	Втеча через Ла-Манш до борделю в Голандії	Пара онкохворих чоловіків	Бадді-муві, трагікомедія		
2	"Доступитися до небес", Томас Ян, Німеччина, 1997	Сценарій Томаса Яна і Тіля Швайгера	Втеча до моря, здійснення мрії про свободу	Пара онкохворих чоловіків	Роуд-муві, трагікомедія, пародія на кримінальну драму		
3	"Доступитися до небес", ремейк Майкла Аріаса, Японія, 2009		Втеча до моря	28-річний онкохворий чоловік і 14-річна дівчинка	Роуд-муві, мелодрама		
4	"Поки не згірав у ящик" (The Bucket List, Список останніх бажань), Роб Райнер, США, 2007	Сценарій Джастина Зекхама	Екстрім і кругосвітня подорож	Пара онкохворих чоловіків	Бадді-муві, трагікомедія		
5	"А в душі я танцюю", Демієн О'Доннелл, 2004, Британія, Ірландія.	Оповідання Крістіана О'Рейлі, Сценарій Джеффри Кейна, Крістіана О'Рейлі	Подорож вулицями міста, над рікою, спроба жити самотійно	Пара парализованих чоловіків	Бадді-муві, трагікомедія		
6	"Де життя – для тебе", Шарон фон Витерсхайм, Австрія-Німеччина, 2008	Сценарій Шарона фон Витерсхайма	Подорож до міста, спроба жити самотійно	Пара парализованих чоловіків	Бадді-муві, драма		
7	"Щоденник пам'яті", Нік Кассаветс, США, 2004	Роман Ніколаса Старкса, сценарій Жана Сарді, Джеремі Левена	Спогад-прогулянка озером на човні під дощем	Старе подружжя, дружина з хворобою Альцгеймера	Романтична мелодрама		
8	"Постіпай кохати" (A Walk to Remember), Алам Шенкман, США, 2002	Роман Ніколаса Старкса, сценарій Карена Янссена	Мандрі зоряним небом, фінальна подорож до батька покійної дружини	Пара закоханих підлітків, потім подружжя, дружина з лейкемією	Романтична мелодрама		

9	“Винні зрки”, Джош Бун, США, 2014	Роман Джона Гріна (2012), сценарій Скотта Нейстадтера, Майкла Х. Усера	Паломництво до Амстердаму до улюбленого письменника	Пара онкохворих закоханих тінейджерів	Інтелектуальна мелодрама
10	“Босонож по мостовий”, Тіль Швайгер, Німеччина, 2005	Сценарій Тіля Швайгера	Подорож на весілля	Пара закоханих дівчина з сиротою самогубства	Роуд-муві, комедійна мелодрама
11	“Оазис” Лі Чан Дон, Південна Корея, 2002	Сценарій Лі Чан Дон	Подорож містом, уявне чарівне перетворення, уявні танці та спів	Параізована дівчина і її денантний коханий	Мелодрама
12	“Море всередині”, Алехандро Аменабар, Іспанія, 2004	Сценарій Алехандро Аменабара і Матео Хіля на основі реальних подій	Ониричні польоти до моря – спогадки про травму і бажання помerti	Пара закоханих парализованих людей – герої та його адвокат – і молода мати-одиначка, закохана у героя.	Біографія
13	“Скандар і метелик”, Джуліан Шнабель, Франція, 2007	Автобіографія Жана-Домініка Бобі	Фантастичні подорожі в уяві, шпиталь на березі моря	Повністю парализований чоловік-журналіст і його помічниця	Біографія
14	“Моя ліва нога”, Джим Шерідан, Британія, Ірландія, 1989	На основі фактів життя Крісті Брауна. Сценарій Шейн Коннотон, Джим Шерідан, Крісті Браун	Метафора “подорож життя” – бажання стати відомою людиною, письменником, художником	Парализований художник, письменник, його мати і майбутня дружина	Біографія
15	“Рей”, Тейлор Хекфорд, США, 2004	Автобіографія Рея Чарльза “Брат Рей”, 1978. Сценарій Тейлора Хекфорда, Джеймса Уайта	Метафора “подорож життя” – бажання стати великим співаком	Сліпий музикант	Біографія
16	“Евевіт Стівена Хокінга” (“Теорія усього”), Джеймс Мар, 2014, Британія	Мемуари Джейн Хокінг. Сценарій Ентони Маккартена	Метафора “подорож життя” – бажання стати великим ученим і відкрити закони Всесвіту. Подорож до театру.	Парализований фізик і його дружина	Біографія

17	“Інст”, Лі Чжон Гук, Південна Корея, 1997	Сценарій Джин Хань	Подорожі удвох дендрарієм на світанку, подорожі до кедру з сином	Закохани, потім подружжя, чоловік помирає від раку мозку, дружина читає його посмертні листи	Поетична мелодрама
18	“Я люблю тебе”, ремейк Річарда Лагравенеце, США, 2007	Роман Сесілії Ахерн, сценарій Річарда Лагравенеце, Стівена Роджерса	Подорож до Ірландії – батьківщини покійного чоловіка	Померлий від раку мозку чоловік і його дружина з депресєю	Мелодрама
19	“Суррогат”, Бен Льюїс, США, 2012	Есей Марка О’Брайена “У пошуках сексуальності суррогата”, Сценарій Бена Льюїса	Метафора «подорож життя», бажання стати сексуально повноцінною людиною	Паралізований чоловік і жінка, його сексуальні суррогат	Драма
20	“Людина дощу”, Баррі Левінсон, США, 1988	Сценарій Беррі Морроу, Рональда Басса	Подорож через усю Америку	Хворий на аутизм (савантизм) та його здоровий брат	Роуд-муві, драма
21	“Мрещ”, Джим Джармуш, США, 1995	Сценарій Джима Джармуша	Подорож (посмертна) лісами і ріками Далекого Заходу до моря	Помираючий (чи вже мертвий) та супроводжувачий його індіанець	Роуд-муві, фантастичний вестерн, притча
22	“Опівнічний ковбой”, Джон Шлезінгер, США, 1969	Роман Дев Лео Хердлая	Втеча до моря, здійснення мрії хворого	Хворий інвалід і його дев’янтний приятель	Баді-муві, трагікомедія
23	“Життя прекрасне” (“50/50”, “У мене рак”), Джонатан Лівайн, США, 2011	Сценарій Уїлла Райзера	Подорожі містом з другом	Онкохворий і його легковажний друг	Комедія
24	“Запах жінки”, Діно Різі, Італія, 1974	Роман Джованні Арпіно “Морок і мед” (1969), Сценарій Руджеро Маккарі, Діно Різі.	Мандрівка через усю Італію до Неаполя на берег моря	Сліпий капітан і його ординарєць	Сумна комедія по-італійськи

25	“Запах жінки”, ремейк Мартина Бреста, США 1992	Роман Джованні Аріно “Морок і мед” (1969), Сценарій Бо Голдмана	Втеча до Нью-Йорку	Сліпий капітан розвідки та його помічник-студент	Психологічна драма з еусліпним пафосом, мелодрама
26	“Гран Торіно”, Клінг Іствуд, США, 2008	Сценарій Ніка Шенка	Фінальна поїздка юнака на море в усадкованій машині	Онкохворий старий і його друг юнак-хмонг (Азія)	Драма
27	“Поводир”, Олесь Санін, Україна, 2014	Олесь Санін, Олександр Ірванець, Ірен Роздобудько, Шол Волянєкі	Подорож по Харківщині до великої ріки	Сліпий кобзар і американський хлопчик Пітер – поводир	Історична драма, роуд-муві, політична трагедія
28	“Пролітаючи над півднем зозул”, Мілош Форман, США, 1975	Роман Кена Кізі, Сценарій Лоуренса Хабена, Бо Голдмана	Втеча з лікарні на рибалку	Бунтар-нонконформіст і психічно хворий інданець	Трагікомедія
29	“1+1” (“Недоторканні”) Олів’є Накаш, Ерік Толедано, Франція, 2011	Сценарій Олів’є Накаш, Ерік Толедано	Подорож до моря для зустрічі з жінкою	Паралізований артисткрат і його черноршкірий девіантний помічник	Лірична комедія
30	“Лист до матері” (док.), Альгіс Арлаускас, Іспанія, 2003	Альгіс Арлаускас	Реальна подорож у пошуках матері через всю Європу: Москва-Мадрид-Париж-Прага	Паралізований письменник Рубен Гонсалес Гальсто, автор роману “Біле на чорном” (2002) про радянські дитячі будинки і його друг	Роуд-муві



## ЛІТЕРАТУРА

1. Иванов Б. И жить торопится... Рец. на фильм “Виноваты звезды” / [Электронный ресурс] / Борис Иванов. – Режим доступа до видання: <http://www.film.ru/articles/i-zhit-toropitsya>
2. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул. Перевод с английского Е. М. Лазаревой. – Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33 – 64
3. Романов П., Ярская-Смирнова Е. Образ власти и власть образа. Больное тело в культуре [Электронный ресурс] / Павел Романов, Елена Ярская-Смирнова. – Режим доступа до видання: <http://goo.gl/mCeh2w>
4. Романов П., Ярская-Смирнова Е. Тело и дискриминация: инвалидность, гендер и гражданство в постсоветском кино [Электронный ресурс] / Павел Романов, Елена Ярская-Смирнова. – Режим доступа до видання:
5. Сонтаг, Сьюзен. О фотографии / Сьюзен Сонтаг. – М.: ООО “Ад Маргинем Пресс”, 2013. – 272 с.
6. Allan K. Disability in Science Fiction: Representations of Technology as Cure / Kathryn Allan. – N.-Y.: Palgrave Macmillan, 2013.
7. Debbie Rodan, Katie Ellis, Pia Lebeck. Disability, Obesity and Ageing, Popular Media Identifications – N.-Y. : Routledge, 2014
8. Disability Movies [Электронный ресурс] / Режим доступа до видання: <http://disabilitymovies.com/>
9. Ellis K. M. Cripples, Bastards and Broken Things: Disability in *Game of Thrones* [Электронный ресурс] / Katie M. Ellis. – Режим доступа до видання: <http://journal.media-culture.org.au/index.php/mcjournal/article/viewArticle/895>
10. Ellis K. Disability and Popular Culture, Focusing Passion, Creating Community and Expressing Defiance / Katie Ellis. – Surrey: Ashgate, 2015 [Электронный ресурс]. – Режим доступа до видання: <http://goo.gl/V5bnF0>
11. Ellis, Katie. Disabling Diversity : The Social Construction of Disability in 1990s Australian National Cinema. – Saarbrücken : VDM Verlag, 2008.
12. Ellis, Katie, and Gerard Goggin. Disability and the Media. – New York – London : Palgrave Macmillan, 2015.
13. Ellis, Katie, and Mike Kent. Disability and New Media. Routledge Studies in New Media and Cyberculture. – New York: Routledge, 2011.
14. Journal of Literary & Cultural Disability Studies / Editor: David Bolt, Centre for Culture & Disability Studies. – Liverpool Hope University : Liverpool University Press [Электронный ресурс] / Режим доступа до видання: <http://goo.gl/XalbDr>

15. Kannan K. Disability In Cinema [Електронний ресурс] / By K. Kannan, – Режим доступу : <http://wecarefilmfest.net/disability-in-cinema.html>
16. Longmore, Paul. Screening Stereotypes: Images of Disabled People in Television and Motion Pictures. Images of the Disabled, Disabling Images. Eds. Gartner, Alan and Tom Joe. New York: Praeger, 1987. 65–78.
17. Mahoney K. P. The Ultimate Fan's Guide to Avatar, James Cameron's Epic Movie / Kevin Patrick Mahoney. – London : Punked Books, 2010. [Електронний ресурс] / Kevin Patrick Mahoney. – Режим доступу до видання: <http://goo.gl/ojtmK3>
18. Marr M. J. The Politics of Age and Disability in Contemporary Spanish Film: Plus Ultra Pluralism / Matthew J. Marr. – N.-Y.: Routledge, 2013
19. Mogk M. E. Introduction / Marja Evelyn Mogk // Different Bodies : Essays on Disability in Film and Television / Edited by Marja Evelyn Mogk. – Jefferson NC : McFarland & Company, 2013. – P.10.
20. Nussbaum S. Disabled characters in fiction [Електронний ресурс] / Susan Nussbaum. – Режим доступу до видання: <http://goo.gl/0J03po>
21. Physical and Mental Disability in the Movies and Television: A Bibliography of Books and Articles in the UC Berkeley Libraries [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: <http://www.lib.berkeley.edu/MRC/disabilitiesbib.html>
22. Rethinking disability on screen symposium [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: <http://rethinkingdisabilityonscreen.com/>
23. Rodan, Debbie, Katie Ellis, and Pia Lebeck. Disability, Obesity and Ageing: Popular Media Identifications. Surrey: Ashgate, 2014.
24. Young Stella : I'm not your inspiration, thank you very much [Електронний ресурс] / Stella Young. – Режим доступу до видання: <http://goo.gl/n3p7Zz>

## **ХУДОЖНІ ПАТЕРНИ “СИНДРОМУ ПРЕДКІВ” У ДИНАСТИЧНОМУ ТЕКСТІ (на матеріалі літературної творчості Драгоманових-Косачів)**

**Галина СТАСЮК**

Івано-Франківська філія Відкритого міжнародного університету  
розвитку людини “Україна”

Стаття присвячена проблемі проявлення трансгенераційного травматичного досвіду в “династичному тексті”. Об’єкт аналізу – літературно обдарований рід Драгоманових-Косачів. З’ясовано, що перейняті психічні патерни

детермінували мандрівний спосіб буття династії та смерть на чужині як інтенцію душевного спадку від предків-емігрантів. У художньому вимірі створені Лесею Українкою та Юрієм Косачем герої часто гинуть у вигнанні або ж вибирають *не-буття*, коли виникає загроза втрати свого світу.

**Ключові слова:** династія письменників, Драгоманови-Косачі, родова психічна травма, психогенеалогія, родове неусвідомлене, спадковість, підтекст.

Стаття посвячена проблемі проявлення трансгенераційного травматичного досвіду в “династическому тексті”. Об’єкт аналізу – літературно одарене родинне середовище Драгоманових-Косачей. Встановлено, що успадковані психічні патерни детермінували блукаючий образ життя династії та смерть вдалі від рідного дому як інтенцію неосвідомленої родинної пам’яті. В художественному вимірі герої Лесі Українки та Юрія Косача часто гинуть в вигнанні або ж вибирають *не-буття*, якщо виникає загроза втрати свого світу.

**Ключевые слова:** династія письменників, Драгоманови-Косачи, родова психічна травма, психогенеалогія, трансгенераційне неосвідомлене, успадкованість, підтекст.

The article deals with the problem of the manifestation of transgenerational traumatic experience in the “dynastic text”. The object of the analysis is the literarily gifted family of Drahomanovs’ and Kosachs’. It is determined that inherited psychical patterns provoked the wandering way of the life of the dynasty and death in foreign parts as the internal legacy from the ancestors-emigrants. In the artistic area the literary characters created by Lesia Ukrainka and Yuriy Kosach often die in exile or choose the non-existence when confronted by the danger of losing their world.

**Key words:** literary dynasty, Drahomanov and Kosach family, family psychic trauma, psychogenealogy, transgeneration unconscious, heredity, subtext.

Сучасні геополітичні процеси вже вкотре за історію нашої цивілізації переорієнтовують суспільну свідомість із проблем індивідуальності, я-окремішності на гордієві вузли колективної дихотомії “ми” / “вони”. Еміграційна дифузія на тлі соціальних катаклізмів та міжетнічних конфліктів надає зараз герменевтиці транскультурності статус однієї з *найактуальніших* епістемологічних методологій. Водночас, синтетична складність питань, які постають, потребує залучення до пошуку відповідей інструментальних можливостей та гносеологічних контентів різних наукових галузей (історії, психології, соціології, генетики та ін.). Інтердисциплінарний підхід до вивчення транскультурних кодів дозволяє працювати з проблемами, які раніше не входили в дискурсивне поле філології, зокрема – з літературно обдарованим родом як зразком однієї з найменших груп, що усвідомлює себе як “ми”.

Оскільки мова йде про письменників-родичів, неодмінною умовою таких студій є психогенетична спрямованість аналізу: цього вимагає сама природа родинного зв'язку, який становить *“одночасно біологічну, соціальну й психологічну реалію”* [11, с. 114]. Проте через фактичну відсутність відповідних теоретичних досліджень українське літературознавство не виробило конструктивної методики, яка дозволила би працювати з настільки складною “матерією” як психічна диспозиція авторів, поєднаних стосунками кровного споріднення. Тому *мета* цієї статті – окреслити прийнятний спосіб вивчення родового неусвідомлюваного наділеної даром слова родини.

Широкі можливості для розвідки в такому напрямку, на нашу думку, надає концепція трансгенераційної травми, яку обґрунтувала психолог Ан Анселін Шутценбергер.

Хоча існування специфічного душевного ареалу родового неусвідомлюваного припускав ще Карл Густав Юнг: *“Оскільки існують відмінності, які відповідають расі, роду чи навіть сім'ї, то існує також, обмежена расою, родом чи сім'єю, колективна психіка, що виходить за рівень “універсальної” колективної психіки”* [12, с. 36], емпірично ця гіпотеза була доведена тільки в другій половині ХХ ст. Опираючись на психогенеалогічний метод, який передбачає аналітичну роботу з родовідним деревом у психологічному контексті (емоційне “забарвлення” сімейних взаємовідносин, родинні повтори доль), Ан Шутценбергер запропонувала наукове осмислення феномену, названого нею *синдромом предків*, або ж, іншими словами, родового неусвідомлюваного: *“Ці складні зв'язки поколінь можна побачити, відчутти або зупинити щонайбільше частково. Проте найчастіше ми говоримо про них: вони проживаються як невловні, неусвідомлювані, невисловлені або таємні”* [11, с. 13].

Емпатія до родинної історії, вважає Ан Шутценбергер, визначає напрям екзистенційного тривання всіх його генерацій – як латентне наслідування: *“вірність предкам, що стала несвідомою або невидимою (таємна лояльність) править нами”* [11, с. 68]. Якщо ж родові психічні стигми залишають невитравний слід у династичному душевному житті, то в літературно обдарованих родин він, закономірно, може проступати в творчій діяльності – як прорив у текст фамільного травматичного “віна”.

Династія Драгоманових-Косачів виводить своє генеалогічне дерево від аристократичних родів Греції та Боснії, спадкоємці яких залишили рідні землі і в ХVІІ ст. з'явилися в Україні, зайнявши високі місця в її елітній варті – серед козацьких старшин Гетьманщини [2, с. 11–14].

Для Драгоманових їхній предок-еллін був ще доволі близькою (хронологічно) реалією, яку стійко утримувала родинна пам'ять, оперта на відповідні документи з сімейного архіву. Олена Пчілка, скажімо, невтомно наголошувала на грецькому походженні роду в усіх матеріалах, що стосувалися її чи братової генеалогії. Зокрема в “Автобіографії” вона вказала, що батько, *“коли хотів добуватися затвердження свого шляхетського достоїнства грецького, то просив відповідно до того перевести його в званні “дворянское”, при чім приложив і копію свого шляхетного герба грецького, як відповідну гербам московським”* [4, с. 6]. Ведучи мову про родоначальника в іншому автобіографічному нарисі, найвідоміша письменниця драгоманівського “віття” стверджувала: *“В сім'ї нашій держався переказ, що давній Драгоманов, чи Драгоман, був заволока з Греччини, служив ще за Гетьманщини, при Богданові Хмельницькому”* [5, с. 14].

У листах Лариси Косач знаходимо: *“Я не сподівалась, що тобі, Микосю, найлегша буде грецька мова, – об неї багато гімназистів зуби ламають. Таки видно, що ми з тобою еллінського роду”* [2, с. 441]. Схожі фрази нерідко зустрічаються в епістолярії Драгоманових і свідчать, що члени роду були свідомі свого грецького “коріння”, незважаючи на інтригуючу відсутність відомостей про справжнє прізвище засновника династії (*драгоман* – загальна назва, те саме, що *перекладач*).

Косачі, навпаки, сприймали фамільну легенду зі сміхом, жартівливо переінакшуючи свої нібито герцогські титули [2, с. 11–12]. Винятком, крім далекого родича з Петербурга, про якого згадувала в “Хронології” Ольга Кривинюк, був тільки Юрій Косач. Він ставився до родинної історії серйозно, а його уявлення про походження роду знайшли відображення як у генеалогічних розвідках (“Стародубські Косачі: гроно пращурів Лесі Українки”), так і в художніх творах (“Сузір'я Лебедя”).

Ольга Косач-Кривинюк теж розпочала фундаментальну працю про старшу сестру цитатами з наукових видань про володарів Герцеговини, від яких сімейний переказ веде косачівський рід. Вона ж спогадово посвідчила, що однією з кількох улюблених книг Лесі Українки в дитинстві були “Сербські народні думи та пісні”, а серед найцікавіших ігор Лесі та Михайла вказала тему з південнослов'янського епосу (в “юнаки” і “вілі”). За словами Олени Пчілки, донька *“сама себе називала “Вілою””* [4, с. 29].

Дитяче захоплення і форма гри – це спосіб виходу назовні латентних імпульсів зі сфери неусвідомлюваного. Можливо, Лариса Косач іманентно тяжіла до тих значенневих кодів, які нагадували, звідки прийшли її прародичі. Якщо це так, то літературна призма *синдрому предків*, творена через особливе пригадування внаслідок інспірації, вочевидь, виявляє себе в тексті значущими смислами, семантика яких прояснюється тільки в контексті родової психогенеалогії.

У світлі виокремленої установки Драгоманових-Косачів, згідно з якою вони є спадкоємцями іншоетнічних аристократій, її художнім віддзеркаленням можуть бути грецькі й сербські мотиви “родинного тексту”, виразно присутні в творах Якова Драгоманова (“Ода анакреонтическая”, “Греция”, “Два просительных письма”), Ольги Драгоманової-Косач (поезії “Перед морем”, “Слово”, оповідання “Пігмаліон”, “Поезія в стилі “модерн””), Лариси Косач (“Сафо”, “Відгуки”, “Іфігенія в Тавриді”, “Орфееве чудо”, “Кассандра”, “Оргія”, “Віла-посестра”, незавершені “Сапфо” і “На передмісті Александрії”), Юрія Косача (“Еней і життя інших”, “Сонце в Чигирині”, “Рубікон Хмельницького”, “Сузір’я Лебедя” та інші), Димитра Шишманова (драма “Мрії біля Акрополя”) [8].

На тлі цих імпліцитних контентів династичної пам’яті чітко візуалізується дивна синхронність історичних доль обох родів: високий соціальний статус на прабатьківщині; еміграція; мандрівне життя; вкорінення в новому соціумі; перейняття іншоментальної, проте близької, екзистенційної парадигми; зустріч і поріднення. Очевидно, на формування схожих психологічних установок та поведінкових матриць, неусвідомлюваних за своєю природою й тому скерувальних для всіх представників косачівської та драгоманівської ліній династії, вплинув один і той же надпотужний *травмуючий фактор* – втрата рідного дому.

Попри документальну розмитість даних про своє походження Косачі чомусь були впевнені, що пробанд залишив землі батьків не з власної волі. У витягах із авторитетних історичних праць, якими користувалася скрупульозний літописець роду – Ольга Косач-Кривинюк, сказано тільки про завоювання Герцеговини турками [2, с. 11]. Втеча Косачів унаслідок цього – висновок самої Ольги, який вона подала як єдино очевидний, хоча насправді варіантів значно більше. Її племінник Юрій Косач, спробувавши художньо устійнити династичну історію в романі “Сузір’я

Лебеда”, прямо говорить: *“Рославіці були зайшли. Їх прапращури – утікачі з Чорногори, після битви на Косовому полі, княжата і воєводи, ще в 14 сторіччі були нобілітовані польськими королями і твердо осіли на цій землі”* (підкреслення наше. – Г. С.) [3, с. 21].

Родогенез Драгоманових вкритий ще більшою таємничістю. Вони не знали про життя своїх пробандів у Греції абсолютно нічого, крім, можливо, загального характеру тодішньої “еллінської” еміграції, яку спровокувала експансія турків. Відступаючи, як і серби, перед могутнім завойовницьким натиском Османської імперії, греки приходили в Україну як борці за християнство. Тут вони, беручи активну участь у Визвольній війні 1648–1657 рр., *“перейнялися українською національною ідеєю. Частина з них покочилася, засвоїла місцеві звичаї і культуру. Серед греків, що поповнили нову українську еліту – козацьку старшину, було чимало вихідців саме з аристократичних грецьких родів”* [1, с. 132].

Якщо прийняти цю модель подій за цілком можливою для драгоманівської гілки династії, то виходить, що її пробанд міг мати такий же травматичний досвід екзилу, як і родоначальник Косачів. Дивна зміна прізвища також наводить на думку про необхідність приховати справжнє родове прив’язання через якусь зовнішню загрозу. (Можливо, творчий геній Лесі Українки “бачив” якусь невідому грань доволі простої оповіді про грека-драгомана, коли в драматичній поемі “Оргія” устами Антея стверджував: *“Діди приймали / вінці свої з рук матері Еллади, / батьки дозволили зв’язать їй руки / і тим синів позбавили вінців”* [10, т. 6, с. 188]).

За таким стійким дораціональним уявленням представників різних генерацій роду про себе як про вигнанців мусить стояти не просто здогад. Основу для утримування в пам’яті кількох поколінь апріорного контенту певного знання створює лише настільки глибоке потрясіння, що не могло бути прийнятим і пережитим. Якщо нащадки обох династичних гілок нічого не відали про справжні обставини еміграції пробандів, це означає, що вихід із землі предків мав трагедійне емоційне забарвлення, не осмислене й вчасно не проговорене, а тому – травматичне.

Психогенеологи Франсуаза Дольго та Нікола Абрахам, на праці яких опирається Ан Шутценбергер, висунули гіпотезу про передавання *невисловленого* від одного покоління до іншого через комунікацію сфер неусвідомлюваного матері й дитини: *“страждання, яке можна уявити, однак неможливо передати словами”*, стає латентною таємницею,

здатною скеровувати екзистенційний пошук уже третьої генерації [11, с. 200]. Іншими словами, непереплавлений свідомістю травматичний досвід зумовлює вимушене повторення буттєвого сценарію, безнадійний рух по колу.

Освіши на землях Гетьманщини (яка вела війну з тим самим агресором, що заволодів їхньою прабатьківщиною) та поріднившись із українськими старшинськими родами, Драгоманови-Косачі намагалися визначити своїм дітям стабільний *modus vivendi*, однак і діти, і внуки, і правнуки дали вели мандрівний спосіб життя (Михайло і Світозар Драгоманови, Ольга Драгоманова-Косач, Лариса і Михайло Косачі, еміграція Оксани Косач-Шимановської, Ольги Косач-Кривинюк із сином Василем, Ізидори Косач-Борисової з донькою Ольгою, Оксани Драгоманової, Юрія Косача) – аж до виведення обох гілок династії знову за межі України. Науковці та письменники цього роду часто вибирали собі псевдоніми, які посвідчували їхню кровну відданість новій ойкумені і – заступали собою справжні прізвища.

Вочевидь, це той родинний фатум, який, як найбільш тонкий “нерв” династії, відчувала Леся Українка: *“О, не один нащадок Прометей / Блискучу іскру з неба здобував, / І безліч рук до неї простягалось, / Мов до зорі, що вказує дорогу. / І розсипалась та велика іскра / На іскорки малесенькі, незначні <...> / А сміливий нащадок Прометей / Знаходив смутну долю свого предка: / Вигнання, муки, нерозривні пута. / Дочасну смерть у дикій самотині”* (підкреслення наше. – Г. С.) [10, т. 1, с. 141–142].

Сильний травматичний вплив часто блокується свідомістю. Це перевірений механізм захисту від надважких переживань, які загрожують психічному здоров'ю особистості. Проте жодна енергія не зникає сама по собі. Перейшовши в статус неусвідомлюваної, вона буде активізовуватися кожного разу, коли людина потраплятиме в схожу травмувальну ситуацію, і трансгенераційний модус тільки додаватиме їй сугестивної сили. Вийти із зачарованого кола повторень можна лише через *проговорення* травми, її рольове проживання (техніка психодрами). Такий шанс у процесі художнього синтезу мали письменники роду.

Драгоманови як раціональні екстраверти [9], для яких неусвідомлювані душевні імпульси – це *terra incognita* (“я цього не мислю, отже цього не існує”), не змогли перебороти лиховісну сугестію батьківського спадку. Літературні герої Олени Пчілки, Михайла Обачного та Оксани Драгоманової мають потяг до мандрів, особливо до морських,



однак те, що змушувало ці проекції авторської свідомості зніматися з місця й подорожувати, так і залишилося надійно захованим від драгоманівського інтелекту в “нижній свідомості” (Іван Франко).

Скажімо, в образку “Різдво під Хрестом полудневим” Михайло Косач (Обачний), який у дитинстві зачитувався книгами про відкривачів нових земель та любив гратися в Робінзона Крузо [2, с. 41], описав навколосвітню мандрівку молодого “маринара”. Однак це була тільки констатація факту, той самий “кармічний” рух без жодної спроби розімкнути замкнене коло, – його ж бо для Драгоманових не існувало. Тому в записі внука Оксани Косач-Шимановської, залишеному в книзі відгуків музею Лесі Українки в Колодяжному, проступає тональність *непомисленого* пошуку чогось, що *досі не дає спокою* нащадкам: “Я, Роберто Гааб, онук поетеси, приїхав сюди разом зі своєю дочкою Еддою після галопу в 300 миль, перетинаючи землю України. Я приїхав сюди для того, щоб знайти щось про себе, чого мені не вистачало і для того, щоб принести мій привіт душам моїх предків, які ще, може, блукають цими місцями...” [7, с. 81].

Натомість Косачі, диспонуючи інтровертною темпераментною установкою [9], зуміли наблизитися до осягнення латентних смислів родового неусвідомлюваного. Глибинне відчуття *синдрому предків* пронизує тексти Лариси та Юрія Косачів наскрізь. Створені ними літературні герої – це завжди *незгідні*, бунтівники й вигнанці в найрізноманітнішому грануванні модусів.

Рицар Роберт Брюс не має сил дивитися на переможену Шотландію і, не бажаючи “зостатись отут в подоланій землі останнього сорому *ждати*”, залишає рідну країну, щоб “на чужих берегах” полягти “за діло *святе*” (“Роберт Брюс, король шотландський”). Міріам (“Одержима”), раб-неофіт (“В катакомбах”), Елезар (“Вавилонський полон”), Тірца (“На руїнах”), скульптор Річард Айрон (“У пущі”) – вигнанці духу, яких не приймає власний народ або соціальна група. Мавка (“Лісова пісня”) й Оксана (“Бояриня”) залишають свої світи через кохання, і чужина поглинає їх настільки, що перед загрозою втрати “я”-душі вони змушені вибрати фізичну смерть. Те саме робить Антей (“Оргія”).

Давши героєві роману “Еней і життя інших” ім’я епічного мандрівника, Юрій Косач тим визначив його “карму” і вкотре проявив свою. Текст за текстом цей епатажний письменник нанизував на один

і той же смисловий стержень: людина по той бік ойкумени, людина-без-грунту, людина загублена й дезорієнтована. Образи-персонажі Юрія Косача перебувають під впливом якоїсь ірраціональної сили, яка безжально спрямовує їх у екзистенційний глухий кут: “*Навіщо було б їти наперекір одвічним призначенням – хіба на те далось життя, в своїй істоті завжди те саме, завжди тільки сув’язь повторяльностей?*” [3, с. 220].

Долі героїв Лесі Українки та Юрія Косача незмінно трагічні, бо їхня поразка в протистоянні з невідомим детермінована наперед. Проте Олелько Рославець (“Сузір’я Лебедя”) не може змиритися з цим і повстає проти батьківського спадку, *заперечує* його, а Мартіан Емілій (“Адвокат Мартіан”) – *приймає* і *проживає* смисли родового обов’язку. Вочевидь, щось схоже відбувалося і з їхніми творцями.

Юрій Косач бунтував проти спрямувальної сили династичного травматичного досвіду, не бажав підкорятися невідомій сутестії і тому не використав свій шанс розімкнути коло екзильного сценарію.

Лариса Косач – єдина представниця роду, яка зуміла перемогти синдром предків – через засвоєння його трагічних смислів: “*Все було таке середньовічне в тій книжці, і разом з тим було в ній щось глибоко рідне моїй душі. <...> Видимий її слід загубився для мене, але в думці лишився і досі від неї слід невидимий, і тепер спогад про неї виступає дедалі все виразніше, як літери на давніх потайних манускриптах – “палімпсестах”, – писаних таким атраментом, що, невидний одразу, потім виявляється і вже від часу не блекне, а все виразніє. І тепер мені ясно стоять ті фрагменти і зложена з них картина, я згадую хоч не самі слова, то барву їх, і так би хотілося мені списати їх тією самою барвою, чи не обізвуться на їх інші душі так, як обізвалась моя на стогін тії середньовічної туги...*” (підкреслення наше. – Г. С.) [10, т. 7, с. 331–332].

Отже, травматичне наповнення сфери родового неусвідомлюваного може формувати специфічні психологічні установки, що відповідають за спосіб життя кожного члена роду. Синдром предків оприявнюється в художніх творах письменників-родичів у якості психогенеалогічно маркованих образів, мотивів, тем.

У випадку родини Драгоманових-Косачів перейняті психічні патерни детермінували мандрівний модус буття династії та смерть на чужині як інтенцію душевного спадку від предків-емігрантів. У художньому вимірі створені Лесею Українкою та Юрієм Косачем герої часто гинуть у вигнанні або ж вибирають не-буття, коли виникає загроза втрати свого світу.

Виявлення та аналіз трансгенераційних значенневих кодів, які часто є також транскультурними, – це, на нашу думку, один із найбільш прийнятних і результативних прийомів дослідження психології літературного роду в загальному напрямку династичних студій.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Греки на українських теренах : нариси з етнічної історії : документи, матеріали, карти / [М. Дмитрієнко, В. Литвин, В. Томазов та ін.]. – К. : Либідь, 2000. – 488 с.
2. Косач-Кривинюк О. Леся Українка : хронологія життя і творчості / Ольга Косач-Кривинюк ; [вст. ст. М. Г. Жулинського ; автор проекту Н. Стащенко]. – Репринт. вид. – Луцьк : Волин. обл. друк., 2006. – XVI с. – 928 с.
3. Косач Ю. Сузір'я Лебеда : роман / Юрій Косач. – Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1983. – 276 с.
4. Пчілка Олена. Автобіографія // Пчілка Олена. Оповідання. З автобіографією / Олена Пчілка ; упоряд. Т. Черкаський. – Харків : РУХ, 1930. – С. 5–46.
5. Пчілка Олена. “Золоті дні золотого дитячого віку...” : автобіографічний нарис / О. Пчілка ; упоряд., передм. та прим. Л. П. Мірошніченко, А. В. Ріпенко. – К. : Веселка, 2010. – 79 с.
6. Пчілка Олена. Спогади про Михайла Драгоманова // Пчілка Олена. Твори / Олена Пчілка ; [упоряд., авт. передм. і приміт. Н. О. Вишневська]. – К. : Дніпро, 1988. – С. 498–554.
7. Скрипка Т. Нашадок роду Драгоманових-Косачів / Тамара Скрипка // Леся Українка : доля, культура, епоха : збірник статей і матеріалів. – Луцьк : Волинський націон. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 2. – С. 78–82.
8. Стасюк Г. “Родове” неусвідомлюване і художній підтекст : трансформація смислів / Галина Стасюк // Вісник Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. – Серія : філологія. – Івано-Франківськ : Вид-во Прикарпатського національного університету, 2009–2010. – Вип. 23–24. – С. 136–142.
9. Стасюк Г. Специфіка художнього психологізму в творчості письменників-родичів крізь призму спадкових психічних властивостей / Галина Стасюк // Літературознавчі обрії : праці молодих учених / [наук. ред. Сулима М. М. ; відп. ред. Бербенець Л. С.]. – К. : Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2010. – Вип. 17. – С. 195–201.

10. Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975–1979.
11. Шутценбергер А. Синдром предков : трансгенерационные связи, семейные тайны, синдром годовщины, передача травм и практическое использование геносоциограммы / Анн Анселин Шутценбергер ; пер. с фр. – М. : Изд-во Инст. психотерапии, 2005. – 256 с.
12. Юнг К. Сознание и бессознательное / Карл Густав Юнг ; пер. с нем. В. Бакусев. – М. : Академический Проект, 2007. – 188 с.

## **ТАНАТИЧНІ АСПЕКТИ ОБРАЗНОГО МОДЕЛЮВАННЯ ПСИХІЧНИХ ТРАВМ І МЕЖОВИХ СИТУАЦІЙ У НОВЕЛІСТИЦІ М. ЯЦКОВА**

*Людмила СУВОРОВА*

Житомирський державний університет ім. Івана Франка

У статті висвітлено танатичні аспекти моделювання художніх образів у новелістиці М. Яцкова. Виразний інтерес до людської індивідуальності сприяв витворенню ірраціональних психічних явищ, складного і суперечливого внутрішнього світу особистості. Деструктивний характер зображеного прочитується через відтворення автором межових психічних станів, травматичних ситуацій, агресивну поведінку.

**Ключові слова:** травма, травматичний досвід, танатичне, образ, символ, травматична пам'ять.

В статье освещены танатические аспекты моделирования художественных образов в новеллистике М. Яцкова. Выразительный интерес к человеческой индивидуальности способствовал творению иррациональных психических явлений, сложного и противоречивого внутреннего мира личности. Деструктивный характер изображенного прочитывается через воссоздание автором пограничных психических состояний, травматических ситуаций, агрессивное поведение.

**Ключевые слова:** травма, травматический опыт, танатическое, образ, символ, травматическая память.

The article highlights the thanatical aspects of characters modelling in M. Yatskiv's short stories. The expressive interest in the human individuality promoted the creation of irrational mental phenomena, complex and contradictory inner world of the individual. The destructive nature of the fictional reality is represented through the reproduction of border mental states, traumatic situations, as well as aggressive behavior.

**Key words:** trauma, traumatic experience, thanatical, image, symbol, traumatic memory.

На кінець ХХ століття поняття “*травма*” (від грец. φεβ?мб – рана) починає фігурувати не лише в термінологічній системі медичних наук, воно активно проникає у сфери соціального та гуманітарного спрямування, виступаючи засобом номіналізації хворобливих деструктивних станів, дисфункціональних наслідків, негативного досвіду, різноманітних перетворень та змін, виконуючи функцію пояснення, узагальнення та передачі усього “*неприємного і руйнівного*” [8, с. 148]. Будь-який із цих означених чинників має безпосередній зв’язок із концептом смерті – чи то в буквальному сенсі, чи в метафоричному, оскільки в асоціативне поле означеного феномену проникають поняття “зміна”, “руйнування”, “деформація”, “перетворення”, “знищення”, “втрата” і т.д., які стають дотичними до суб’єкта у процесі переживання ним травматичного досвіду.

Нову парадигму поняття “*травма*” означили у своїх дослідженнях П. Штомпка, С. Ушакін, М. Липовецький, К. Карут, Е. Сантнер, Р. Веслінг, Х. Аланіз, О. Рождественська. В. Огієнко, О. Мороз, К. Суверіна, О. Василюк, Л. Засєкіна. Польський дослідник П. Штомпка у своїй статті розглядає поняття *травми* крізь призму соціального. Йдеться про деструктивний вплив середовища на соціальне тіло. Автор виділяє три типи травм: соціально-політичні, демографічні та культурні [14, с. 10]. П. Штомпка пропонує власну модель розгортання “*травматичної послідовності*”, яка включає такі етапи: 1) структурне і культурне минуле як своєрідне підґрунтя для виникнення травми; 2) травматичні події і ситуації; 3) особливі способи визначення, інтерпретації, вираження або тлумачення травматичних подій за допомогою культурних ресурсів; 4) травматичні симптоми; 5) посттравматична адаптація; 6) подолання травми та її наслідків [14, с. 8].

На думку С. Ушакіна – автора вступної статті до збірника “Травма: пункти” – *травматичний досвід* метафоризується через “*смерть як початок і кінець, горе як єднальний принцип, дати загибелі – як варіанти календаря*” [12, с. 6]. Дослідник тлумачить *травматичний досвід* як “*“нульовий цикл”, основу і водночас вектор руху, що поєднує суму різнорідних дій*” [12, с. 6]. *Травма* може сприйматися як подія, яка безповоротно відбулася у часі, і водночас розцінюватися як процес, який продовжує чинити на індивіда свій деструктивний вплив. *Травма* виступає “*не стільки висхідною точкою, скільки множиною точок, траєкторією, ланцюгом подій і співпереживань*” [12, с. 7], вона

розцінюється як своєрідний “дискурсивний та епістемологічний параліч, як нездатність звести воедино три критичних точки досвіду: досвід пережитого, досвід висловленого і досвід осмисленого” [12, с. 8]. Е. Сантнер застосовує поняття “нарративного фетишизму” як певного способу, за допомогою якого нездатність сумувати або відмова від скорботи постають сюжетним оформленням травматичної події. Проте, “нарративний фетишизм” не стільки означає площину для зняття тривоги, скільки створює своєрідну ілюзію відсутності будь-яких ознак тривоги. Він функціонує як спосіб “фантазматичного розвінчування потреби у скорботі шляхом симуляції стану цілісності, яке зазвичай досягається за допомогою підміни місця і причини втрати” [10, с. 392]. К. Карут визначає травму як спосіб (спробу) вираження істини: “Травматичні образи і повтори – це не створення реальності; швидше за все вони виникають внаслідок надмірності побаченого” [4, с. 561]. Будь-яка травма певною мірою несе загрозу людському існуванню, оскільки розпізнається свідомістю на мить пізніше, ніж потрібно, вважає К. Карут. Внаслідок зіткнення раціо із загрозою смерті виникає шок, оскільки йдеться про “не пряме переживання загрози, а відсутність своєчасного переживання” [4, с. 571 – 572].

Рубіж XIX-XX ст. в українській літературі можна вважати тою хронологічною точкою, коли помітною стає увага до проблем деструктивного характеру, до активізації тем смерті, розпаду, психологічної зневіри, відчуження, втоми, хвороби, меланхолії як своєрідних способів репрезентації *травматичного досвіду*. Варто зазначити, що науковий *дискурс травми* народжується із початком досліджень неврозів “батьком психоаналізу” З. Фрейдом. Австрійський психіатр, вивчаючи невротичні стани ветеранів Першої світової війни, запропонував концептуальну модель травми, яка на сьогодні слугує підґрунтям для визначення впливу *травматичного досвіду* на поведінку і самоприймання особистості. За З. Фрейдом, історія про травму – це не тільки своєрідний результат оповідної дисгармонії, внаслідок провалів пам’яті, але й підсумкове свідчення хронологічної плутанини. У своїх пізніх роботах (“По той бік принципу задоволення” (1920), “Невдоволення культурою” (1930), “Чому війна” (1932), “Кінцевий і нескінченний аналіз” (1937)) психолог споріднює перебування у стані травми із потягом до смерті.

На думку М. Ліповецького, проникнення наукових спостережень З. Фрейда у літературознавчий контекст передбачає наявність глибинних

зв'язків між травмою та культурним досвідом модерності в цілому, а не тільки між травмою і конкретними проявами модерності [5, с. 751]. Це зумовлено тим, що ранньомодерний період художньої творчості хронологічно співпав із порою посиленних економічних і політичних перетворень, активною індустріалізацією, новими відкриттями в науково-дослідній сфері, внаслідок чого літературний процес протікав в умовах кризи та переоцінки цінностей. Танатичні мотиви розглядаються як вагомі семантичні константи ранньомодерної картини світу, яка була орієнтована на ірраціональне пізнання світу, зображення різноманітних деструктивних станів як результатів травматичного досвіду, надмірний фізіологізм та психологізм.

Смерть як один із варіантів / кінцевий “результат” *травми* безпосередньо має пряме відношення до особистості як суб'єкта переживань. В період раннього модернізму людина стає центром, а її мікросвіт – точкою, “*довкола якої починає обертатися світ зовнішній*” [3]. М. Моклиця відзначає переважання суб'єктивного чинника як естетичного об'єкта в художньому тексті [7, с. 35 – 36.]. Письменники-модерністи актуалізують у своїх творах теми онтологічного й антропологічного характеру, в яких проблема “*людини, її психології, її чуття й інтелекту, її самотності і знудженості життям*” [9, с. 117] займає провідне місце. Звідси посилена увага до травми як особистої трагедії. Проблема смерті, як невід'ємна складова людської екзистенції, як прояв, результат, наслідок і передумова для формування стану травми, набуває принципової актуальності. Л. Демська-Будзуляк вважає, що зацікавлення темою смерті на зламі століть зумовлено формуванням такої межової ситуації, у дискурсі якої відображено зміни в аксіологічній сфері окремої особистості та усієї доби раннього українського модернізму [3]. М. Липовецький включає поняття “*історичної травми*” у розгляд поетики російського модернізму: “*Травма, що знайшла своє відображення у модерністських текстах, була багато в чому кассандровою – оскільки ті катаклізми, якими вона була викликана, були якщо й небажані для багатьох представників модернізму, то принаймні викликані одними авторами через слово і оформлені словесно іншими. Звідси й простежується надзвичайно продуктивний зв'язок між травмою та естетичною рефлексією на тему страшної і непередбачуваної влади мови і влади над мовою, присвоєної письменником-модерністом*” [5, с. 749]. Дослідник вважає, що відчуття

неможливості відділити в епоху модернізму художній твір від травми спричиняє свідоме уникання авторами того періоду використання традиційних жанрових форм – роману, повісті, оповідання.

Художня творчість М. Яцкова засвідчує втілення концепту смерті як результату та передумови для формування *травматичного досвіду* через зображення межових психічних ситуацій, локалізацію та семантизацію смерті в індивідуальному та соціальному житті, апелювання до тем розпаду, безвиході, втоми, відчуження та дезорієнтації особистості. Л. Демська-Будзюлак простежує особливості танатопоетики у творах молодомузівців, де смерть, як межова ситуація, визначає зміни в аксіологічній сфері особистості [3]. На думку О. Мельник, М. Яцків вдається до осмислення проблеми людського небуття на рівні її тематизації, витворюючи своєрідний *“архетип поступового виходу з життя”*, *“смерть-у-процесі-становлення”* [6, с. 103], демонструючи *“власну візію “світу людини” початку ХХ ст.”* [6, с. 43]. О. Ткачук, досліджуючи нарративну стратегію прози письменника, називає естетичні пошуки митця *“сигніфікатом екзистенційних переживань”* [11, с. 3].

Постать головної героїні Олени з оповідання *“У наймах”* наскрізь пройнята трагізмом. *Травматичний досвід* дівчини формується через відчуття фізичної втоми, виснаження тяжкою працею, втрату в ранньому дитинстві матері, знущання пані Василюхи над наймичкою, тяжку хворобу, яка призводить до смерті героїні. *Травма* вклинюється в повсякденне життя дівчини, руйнуючи соціальну, психологічну та фізичну складову її особистості. Процес осмислення втраченого є рушійним для вибудовування цілісної картини травматичного досвіду. Героїня, відтворюючи в уяві комплексне бачення власного нужденного життя, щоразу пригадуючи *“студені, понурі, сльотані ранки, що стільки разів здавлювали їй груди”* [15, с. 33–34], йде на могилу матері. Прагнення вмістити наслідки і сліди травми у структуру повсякденного буття набуває статусу посттравматичного синдрому. Дівчина ніби об’єднує пережитий комплекс травм в одну єдність як систему послідовностей. Випробування черговою травмою призводить до мимовільного звернення і відтворення травм із минулого. *Досвід травми* (досвід втрати, розриву) перетворюється в оповідну матрицю, що надає логіки зв’язного сюжету розпорошеним фактам індивідуальної чи колективної біографії: *“травма-як-сюжет задає загальну систему оповідних координат”* [12, с. 9]. Образ покійної матері зринає у творі тоді, коли



героїня перебуває на межі між гармонією, радістю та станом меланхолії, депресії, в хвилину визначення долі як переломного етапу у житті, врешті – у момент переходу з життя у смерть. У творі присутній епізод, в якому відображено “дивну звичку” Олени – “завдялятися” і “забуватися” [15, с. 33]. Можливо, це викликано через переживання дівчиною у власному житті значної кількості трагічних (травматичних) подій. Складається враження, ніби героїня переходить у стан “іншого”, ірраціонального, містичного; відділяється від власного “я”, аби відсторонено споглядати трагізм ситуації, аби мати спробу вийти із травми і не бути заручником деструктивного стану. Олена ніби вимішує внутрішній настроєвий фон на світ зовнішній; усе живе, динамічне в уяві героїні трансформується у світ мертвоти, де смерть ніби іронічно насміхається над приреченістю людського буття: *“Її очі затьмилися, личко блідне. Ляльки двояться і виглядають, як облізлі мерці <...> Блимають очима, вишкірюють зуби, витягають скостенілі руки. Вона губиться в тому мертвецькому заколоті. Млість вхопила її за серце”* [15, с. 33]. Дівчина, будучи травмована життям та умовами, в яких перебувала, поволі наближається до смерті. Хворобливий зовнішній вигляд (*“бліда і залякана”*), втрата свідомості та пам’яті, порушення сну (*“Не раз зривалася у сні і тремтіла всім тілом, мов у лихоманці”* [15, с. 36]), неможливість вдосталь натішитися реалізованій мрії (купівля чобіток, яких вона практично не зносила і які згодом привласнила пані Василюха після смерті дівчини), перебування у стані тяжкої недуги – всі ці чинники вкотре підкреслюють трагізм долі молодого героїні. Момент неминучості смерті підсилюють образи-символи скороминущості та скінченності людського існування: кування зозулі, тужіння сопілки, опадання цвіту яблуні та поява образу небіжки-матері, яка наче прийшла по доньку у світ живих, аби забрати її з собою. Смерть рідної дитини завдає травматичного удару батькові, який тяжко переживає втрату найдорожчого і не в змозі змиритися із цією трагедією. Доречно згадати у цьому контексті думку К. Карут: *“Не просто травма і не просто теорія, це, радше, прохід між життям і смертю або безкінечне свідчення виживання”* [4, с. 581]. Пам’ять батька померлої дівчини прагне витіснити трагічну подію із власного життя, його хронології: *“Мав розкриті очі, а здавалось йому, що спить. І добре йому так було. Хотів, щоб те забуття тривало якнайдовше. Забув про біль”* [15, с. 47]. Травма постає тим процесом, який кардинально змінює подальше

існування людини та її ставлення до життя. У цьому контексті вона виступає досвідом втрати, внаслідок якого пам'ять набуває значення *"травматичного"*. Складовою *травматичної пам'яті* є конструкт психологічної травми – тимчасове або стійке порушення психіки внаслідок надмірного психічного впливу [2]. Істеричні симптоми, викликані придушенням (*"провалами"*) пам'яттю травматичної події, будуть інтерпретуватися як нав'язливе бажання відтворити (несвідомо повторити) пригнічений досвід [12, с.13]. Повернення батька Олени у *"дійсність"* оприявнює неспроможність впоратися із душевним болем, внаслідок чого герой опиняється у стані істерії: *"Прокинувся і притиснувся до кутка комори. Жаль йому стало самого себе <...> Заломив руки і бився головою об стіну"*[15, с. 47].

Новела *"Поганство юрби"* розпочинається зіставленням-порівнянням стану героя у різних часових площинах: *"Очі боліли, нудьга в'ялила <...> Стеля тут над головою давила мою свободу, я чув, як молодість мою пожирає сіра скука, як дух вмирає без провітку і нуряєсь холодно в розкладі таланту. Рік тому я ще з таким жаром пригортав цілий світ до себе <...>"* [15, с. 60]. Повноцінне переживання трагедії, яка сталася у житті персонажа (пізніше з твору ми дізнаємось, що це розчарування у коханій людині, яка віддалася служінню юрбі), варто розцінювати як своєрідне випробування травмою, спричиною гібельно почуття *"пристрасної любові"*, від якої усе навкруги *"в'яло"* [15, с. 60]. Пам'ять героя влучно зафіксувала стан його психіки, внутрішніх відчуттів та переживань до травми та після, відображаючи процес витіснення еротичного начала танатичним. У творі описано кілька моментів психологічного наростання болю головного персонажа: на початку новели, в епізоді *"заточування в грязь дитини"* юрбою та в момент спостереження *"давньої любки"* серед натовпу. Образ повії порівнюється із *"побілим гробом"*; чоловік називає колишню кохану жінку *"нужденною жертвою власних поривів і звірячої пристрасті"* [15, с. 63]. *Травматична пам'ять* героя уже містить переломні події негативного змісту, які не лише сприяли формуванню *травматичного досвіду*, а й, очевидно, вплинули на подальше буття персонажа. Автор накладає одну часову площину на іншу, спогади відтворюються, оживають і сплітаються із ситуацією теперішнього, ніби замикаючи коло подій, пов'язаних із болючою втратою. *Травматична пам'ять* конструюється із сукупностей *травматичного досвіду* і переживань травматичних

подій як своєрідних смертей у бутті. *Травма* постає у цьому контексті як подія і водночас як процес, який здійснює свій вплив на відношення до минулого, теперішнього і майбутнього. Персонаж риторично запитує себе: “Для чого я лиш для мести, для всіляків довгів маю жити? <...> Чому я мушу бути злим? Чому мушу не бути собою?..” [15, с. 63]. Він намагається дати на ці запитання відповіді, які слугуватимуть терапевтичним засобом подолання болю, скорботи і приреченості. Герой прагне зжитися із травмою, можливо, навіть скористатися цим неприємним досвідом задля мистецьких цілей, трансформувавши смерть кохання, своєрідну травму-як-втрату у травму-як-сюжет. Формування терапевтичного контексту (йдеться про можливі шляхи подолання травми), досягається шляхом витіснення “спроб пережити втрату знову і знову, зробивши її частиною повсякденного життя, вибудувавши навколо неї цілу систему об’єднуючих ритуалів і практик” [12, с. 7]. Всі розглянуті моменти є, по суті, етапами функціонування травми і травматичного досвіду, які виділив П. Штомпка.

Досвід *травми* спостерігаємо і в оповіданні “Біла квітка”. Рідні померлої Марійки не сприймають смерті як абсурдного знищення, а розцінюють її як звільнення від тілесних мук, як відхід “до бога”, “високо в небо” [15, с. 73]. Смерть набуває символічного і водночас сакрального звучання. Таке ставлення до втрати найдорожчого можна вважати *посттравматичною терапією*. Дослідниця К. Карут наводить приклад заперечення смерті у стані трансу тими, хто зазнав тяжкої втрати близької людини. Смерть як результат травматичного досвіду поступово починає функціонувати в людській свідомості через проєкцію символічного: “Залежно від того, наскільки швидко індивід здатен емоційно одужати від травматичного переживання, залежить “присвоєння” символічного характеру снам або жахливим видінням. Бачити смерть безпосередньо може тільки хвора людина” [4, с. 564]. Смерть героїні постає своєрідним випробуванням травмою для її брата Юрчика. У творі простежується поетапність дитячого осягнення феномену смерті. Кожен із етапів відношення до трагічної події, її усвідомлення та розуміння передає модель трансформації наївних дитячих споглядань у смерть як глибоку особисту трагедію. Можна відмітити три ключові моменти осягнення проблеми смерті: споглядання збоку (відсторонене ставлення до смерті), співпереживання (усвідомлення причетності смерті до кожного живого організму) та відчуження (момент

розриву зі світом, відчуття приреченості та самотності.). Кожен етап відображає наростання трагізму людського існування. Перший, так званий, “досвід смерті” постає для хлопчини не стільки співпереживанням, скільки фактом, подією для власного спостереження, яку варто розцінювати як “*освоєння смерті*” [16, с. 201]. *Травматичний досвід* маленького хлопчика формується через похоронну символіку та атрибутику (образи священика, розіп’ятого Христа, корогв, свічок, молитви, сліз, гробу, кадила, диму), фізичні якості мертвого тіла (“*Його уста вразило ступене, як лід, личко*” [15, с. 72].) Наростання страху після поховання сестрички продукує в уяві Юрка різноманітні образимарення. Якщо до певного моменту хлопчина був лише спостерігачем цієї екзистенційної драми, то після розмови з батьками він почав усвідомлювати власну причетність до трагічності буття та неминучість смерті. Герой стає учасником, співпереживачем трагічного досвіду: йому стає шкода всіх тих, хто його оточує і хто йому близький, адже кожен із них приречений на смерть. Трагізм смерті поширюється настільки, що в свідомості маленького індивіда вона починає асоціюватися із масштабною трагедією: смерть однієї особистості тепер асоціюється із умиранням цілого світу. Таке ставлення до смерті, на думку Л. Демської-Будзуляк, позначене впливом філософії індивідуалізму, коли кожен індивід розглядається як цінність, як невід’ємна складова світового виміру [3]. Момент включення події смерті у структуру буття можна вважати наступним етапом осягнення цієї макропроблеми: “*Потім пригадав (Юрко – Л. С.) собі смерть і ходив по хаті та плакав за Марійкою і за собою*” [15, с. 76]. Третій ступінь, за А. Каліновською, зводиться до модерністичного розуміння смерті: герой відчуває себе відчуженим, самотнім, приреченим у цьому світі, він переживає смерть у собі, стає прямим її учасником. Образи смерті постають ілюстративним матеріалом “*дикої*”, “*вражаючої й сором’язливої*” форми небуття [16, с. 13]. Головний герой твору, спостерігаючи гамір свята, відчував себе відчуженим, самотнім, нікому не потрібним, відреченим від святкуючого гурту: “*Тоді здалося йому, що він має пропасти тут між людьми і ніхто цього не помітить, не врятує його, і він підняв нервовий, шалений крик <...>*” [15, с. 77]. Смерть вказує на “*знищення швидше за все “не-я”, ніж умертвіння “я”*; смерть постає мученицьким розривом, розлукою, своєрідним моментом проходження через етап усамітнення” [1, с. 172–173]. Травматичний досвід розриву та втрати, якого хлопчина зазнає внаслідок переживання смерті сестри,

не завершується з моментом поховання. Смерть продукує думки і роздуми героя в подальшому його житті, вона стає часткою його екзистенції і екзистенції кожного.

Проблеми психіки, її деструктивних станів, перебування на межі життя-смерті – ключові теми, вміщені автором в оповіданні “У милосердної богині з кам’яним серцем”. Шпиталь постає вмістилищем травми, місцем накопичення травматичного досвіду, переживання якого змушує людину балансувати між буттям і небуттям. Автор описує стан хворих, застосовуючи лексеми, що семантизують поняття “смерть”: *мерці, смертельний, мертвецькі, мертвий, трупарня, мертвець, гробовий, вмирали*. Хвороба кожного із пацієнтів постає наслідком пережитої в минулому травми: фізичної, психологічної чи соціальної. У творі сказано, що п’ятеро пацієнтів страждали епілепсією. Епілептичні випадки З. Фрейд порівнює зі смертю, вони здатні викликати страх небуття. Австрійський психіатр номінує цю хворобу своєрідним “клінічним цілим, одвічним *morbus sacer*”, що характеризується наявністю судомних випадків в комплексі із дратівливістю, нервозністю, агресією, зміною характеру, зниженням працездатності, зокрема духовної [13]. М. Яцків зображує в оповіданні сцену епілептичного випадку, експресивно передаючи момент протікання загострення хвороби, відображаючи психічну та біологічну деструкцію організму: “*Обом виступила піна. Дронюк скреготав зубами, товк головою до підлоги, бив руками і ногами, затискав п’ястуки, аж кров виступила з-поза нігтів, і лебедів, немов крізь сон, якісь неясні слова <...> Лежали оба побіч себе покривавлені, як на війні*” [15, с. 128]. Травмоване тіло постає своєрідним аналогом душевного стану, відкритим видимим оприявленням трагічного досвіду. Травматична подія передбачає фізичний дискомфорт, психологічну нестабільність, розрив того, що переживається, із тим, як пережита травма розуміється [12, с. 35]. Перебування у стані травми характеризується посиленними больовими відчуттями, при яких “*біль дорівнює повітрю*” [12, с. 7]. Пережита травма зближує людину зі смертю, поміщаючи її у межовий стан: “*Поламані ребра, ноги, руки, побиті крижі, вкриті чорними ранами, кості стреміли, як осмалені скіпи. А життя тліло ще в нужді мук. Його очі світилися мертвим блиском*” [15, с. 130]. Травма породжує відчуття тривоги за власне тіло. Ситуація перебування на пограниччі провокує усвідомлення абсурдності людського існування. У творі простежується ідея невідворотності смерті, її всюдипричетності до всього живого. В людській уяві смерть набуває персоніфікованого

вияву: “За ним снується смерть, видите? Вона, погань, за нами всіма так волочиться” [15, с. 134]. Вона постає небажаною подією в житті людини, яка вболіває за збереження своєї індивідуальності, душевної рівноваги та тілесної гармонії.

Отже, поняття “травма”, проникаючи у всі сфери та способи культуромислення, набуває полісемантичності, внаслідок чого у науковому дискурсі наявні різноманітні погляди на природу травматичного досвіду та травму в цілому. Деструктивний характер травми зближує її зі смертю, адже внаслідок переживання людиною травматичного досвіду відбувається руйнація звичного, усталеного способу існування. Посилена увага до проблем смерті, хвороби, відчуження, втоми, безсилля та апатії на зламі XIX-XX ст. сприяє актуалізації проблеми травми у літературно-художньому контексті, зокрема у творчості молодомузівців. Художні твори М. Яцкова як одного із представників ранньомодерної літератури засвідчують яскраве апелювання до тем деструктивного характеру. Травматичний досвід та його зв’язок зі смертю простежується у творах молодомозівця через художнє відтворення хворобливих настроїв і станів персонажів, просторово-часові зміщення, подачу мікрообразів з виразно танатичною символікою, зображення межових психічних ситуацій, врешті – через усвідомлення смерті як глобальної травми.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Бердяев Н. Самопознание / Н. Бердяев. – М., 2007. – С. 172–173.
2. Василюк О. Концептуальні межі поняття “травматична пам’ять” у зарубіжній і вітчизняній літературі / О. Василюк // Освіта регіону. Політологія. Психологія. Комунікації. – 2013. – № 2. – [Електронне джерело]. – Режим доступу: <http://social-science.com.ua/article/1061>
3. Демська-Будзуляк Л. Досвід і риторика смерті у творчості молодомузівців / Леся Демська-Будзуляк // Слово і час. – 2008. – № 1. – С. 25-31. – [Електронне джерело]. – Режим доступу: [http://www.lit-jarmarok.in.ua/index.php?option=com\\_content&task=view&id=598&Itemid=39](http://www.lit-jarmarok.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=598&Itemid=39)
4. Карут Кэти Травма, время и история / Кэти Карут // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 561–581.
5. Липовецкий Марк “И пустое место для остальных”: травма и поэтика метапрозы в “Египетской марке” О. Мандельштама / Марк Липовецкий // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 749 – 782.

6. Мельник О. Модерністський феномен Михайла Яцкова: канон та інтерпретація / О. Мельник. – К.: Наукова думка, 2011. – 294 с.
7. Моклиця М. Модернізм – проблема теоретична й психологічна / М. Моклиця // Слово і Час. – 2001. – № 1. – С. 32 – 38.
8. Огієнко В. І. Культурна травма у сучасній зарубіжній історіографії: концепт та метод / В. І. Огієнко // Національна та історична пам'ять. – 2011. – Вип. 1. – С. 148 – 160.
9. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія. – 2-ге вид., перероб. і доп. / С. Павличко. – К.: Либідь, 1999. – 447 с.
10. Сантнер Эрик История по ту сторону принципа наслаждения: Размышления о репрезентации травмы / Эрик Сантнер // Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С. 389 – 406.
11. Ткачук О. Наративні принципи прози М. Яцків : автореф. дис. канд. філол. наук / О. М. Ткачук . – Київ : Б. в., 2011 . – 20 с.
12. Травма: пункты: Сборник статей / Сост. С. Ушакин и Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 936 с.
13. Фрейд З. Достоевский и отцеубийство / З. Фрейд // “Я” и “Оно”. Труды разных лет / Пер. с нем. – Тбилиси : “Мерами”, 1991. – Кн. 2. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.vehi.net/dostoevsky/freid.html>
14. Штомпка П. Социальное изменение как травма / П. Штомпка // Социологические исследования. Теория. Методология. – 2001. – № 1. – С. 6 – 16.
15. Яцків М. Ю. Муза на чорному коні : Оповідання і новели. Повісті. Спогади і статті / М. Ю. Яцків // Упоряд., автор. передм. та приміт. М. Ільницький. – К. : Дніпро, 1989. – 846 с.
16. Kalinowska A. “śmierć oswojona” i “śmierć dzika” w opowiadaniach W. Gomułickiego i S. Zeromskiego // *Módnistyczny wizerunek człowieka: Studia historycznoliterackie*. – Lublin, 2001. – S. 201.

## **“ЧУЖЕ”/ “ВЛАСНЕ” У ПРОСТОРІ КУЛЬТУРИ: МЕЖІ ВЗАЄМОПРОНИКНЕННЯ (ДО ПИТАННЯ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ**

*Людмила ТАРНАШИНСЬКА*

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

У статті актуалізовано питання взаємодії “власного”/“чужого” у просторі національної культури. Український варіант осмислення й трактування цієї

проблеми дає підстави для переконання, що від меж взаємопроникнення цих складових у парадигмі міжкультурного діалогу/полілогу залежить формування національно-культурної ідентичності.

Шукаючи відповіді на запитання, за яких умов національна культура спроможна “витримати зустріч з іншими культурами” (П. Рікер), аби таке “зіткнення ідентичностей” не стало летальним, належить звернутися до традиції української творчої еліти, котра спромоглася світовий культурний чинник “обернути у чинник національної культури” (за Д. Антоновичем). Позиціонуючи таку “зустріч у зустрічі” перехрестям вибору/можливостей, національна культура сама визначає власне місце у європейській цілості, залишаючись самотньою й цим цікавою світові.

**Ключові слова:** культура, ідентичність, “власне”/”чуже”, межева свідомість, діалог.

В статтю актуалізовано питання взаємодії “собственного”/”чужого” в просторі національної культури. Український варіант осмислення і трактування цієї проблеми дає підстави для переконання, що від меж взаємопроникнення цих складових у парадигмі міжкультурного діалогу/полілогу залежить формування національно-культурної ідентичності.

Щоб знайти відповіді на питання, при яких умовах національна культура може “витримати зустріч з іншими культурами” (П. Рікер), аби таке “зіткнення ідентичностей” не стало летальним, слід звернутися до традиції української творчої еліти, котра суміла світовий культурний чинник “преобразовать у фактор національної культури” (за Д. Антоновичем). Позиціонуючи таку “встречу в встрече” перехрестям вибору/можливостей, національна культура сама визначає своє місце в європейській цілості, залишаючись самотньою й цим цікавою світові.

**Ключевые слова:** культура, ідентичність, “собственное”/”чужое”, межеве (пограничне) свідомість, діалог.

The article actualizes the question of “one’s own” / “foreign” interaction in the space of national culture. The Ukrainian version of understanding and treatment of this problem gives reason to believe that the formation of national cultural identity depends on boundaries of the interpenetration between these components in the paradigm of intercultural dialogue / polylogue.

Seeking answers to the question under what conditions national culture is able to “withstand encounter with other cultures” (P. Ricoeur) so that a “clash of identities” does not become fatal, it is necessary to turn to the traditions of Ukrainian creative elite who managed to turn the world cultural factor “into factor of national culture” (D. Antonovich). Positioning such a “meeting in the meeting” as crossroads of choice / opportunities, the national culture by itself determines its own place in the European entity and remaining original and thereby interesting for the world.

**Keywords:** culture, identity, “one’s own” / “foreign”, boundary consciousness, dialogue.



Формулювання цієї теми як взаємодії “чужого”/”власного” у просторі культури та її кореляція з проблемою національно-культурної ідентичності спровоковане “посиленням уваги в гуманітаристиці до питомих культур у ситуації глобалізаційного культурного зоднаковіння” [7, с. 10]. С. Кримський, акцентуючи на формуванні ноосфери як особливого типу глобалізації в сфері “мудрості життя”, звертає увагу на те, що цивілізаційний процес у всесвітньо-історичному масштабі не зводиться до глобалізації, оскільки вона “не ліквідує етнічної полісистемності планети і фундаментальної диференціації культур з їхньою ціннісною специфікою та архетипами. Людство було й залишається етнічним архіпелагом. Це й створює опозиційний фон глобалізації, більше того, викликає зворотню хвилю щодо радикалізації програм загальнопланетної уніфікації людства” [11, с. 608]. Тож попри те, що “продуктом” дедалі активнішої глобалізації бачиться “глобальне село”, говорити про єдину світову, ба навіть європейську культуру, очевидно, немає підстав. Натомість маємо чітко артикулювати тезу: світ глобалізації – це світ чітко виражених тенденцій взаємодопуску, взаємообміну різнонаціональних культур, оскільки до обміну цінностями спонукають саме культурні відмінності. Власне, це є фактором не лише взаємозбагачення, культурного розвитку, а й фактором морально-етичним, оскільки для формування толерантності щонайкращим середовищем є середовище культури. Є тут і фактор самозахисту – те, що Гусерль називає потребою європеїзуватися “на хвилях самозбереження”, забезпечення від есхатологічно-ентропійних процесів, на що звертає увагу І. Лисий: “...глобалізаційна культурна нівеляція радикально знижує адаптаційний потенціал людства” [7, с. 51], зокрема і в протистоянні імперській тиранії, на що вказує Е. Сміт [13].

Успадковуючи від етносу культуру як “згорнуту” діяльність тієї чи тієї спільноти, закодовану в символи, міфи, спогади, традиції “домодерної етнічності” (Е. Сміт), які й уособлюють цю культуру, нація фактично детермінується нею. Адже ніхто не наважиться спростувати тезу Г. Шпета, згідно з якою самосвідомість народу “дістає свій вияв через його літературу, науку, мистецтво”, сфокусувавшись у філософії [19, с. 160]. Тож формуючи націю, культура “забезпечує її тривкість, визначає її історичні перспективи, закріплює та утримує національну ідентичність” [7, с. 49].

Очевидно, тут і виникають цілком логічні запитання: чи можливий діалог культур, позбавлених національної самобутності? За яких умов національна культура спроможна “витримати зустріч з іншими культурами” (П. Рікер), аби таке “зіткнення ідентичностей” не стало летальним?

І чи національна ідентичність є культурною цінністю? Отже, мусимо звернутися до проблеми національної/культурної ідентичності, увиразнивши зміст цього модерного поняття тими смислами, які в нього закладені дослідниками.

Найперше, що звертає на себе увагу, це певна амбівалентність цього поняття. Адже ідентичність передбачає, за Т. Адорно, опозиційну складову – неідентичність: лише у їхньому протиставленні вимальовуються істинні смисли. Підтвердження цьому знаходимо у Б. Вальденфельса: “До власної ідентичності звикають через ідентифікацію з Іншими, тому вона завжди залишається просякнutoю моментом не-ідентичності” [1, с. 59]. Ж. Дельоз і Ж. Деррида вводять у цей ряд поняття тотожності/відмінності, особливо наголошуючи на другому й трактуючи його як розрізнення. Більше того, Ж. Деррида певним чином антропологізує останнє, запропонувавши таке поняття, як розрізняння, що акцентує на індивідуальному факторі. Таким чином ідентичність у нього синонімізується з тотожністю й розгортається до своєрідності. Натомість П. Рікер вибудовує такий синонімічний ряд: ідентичність – самість – тотожність. І хоча це поняття в сучасних гуманітарних дискурсивних практиках постає певною мірою як неоднозначне, сказати б, багатоліке з причини своєї динамічності й пластичності, це не дає підстав заперечувати його визначальну роль у збереженні національних культурних кодів, за якими одна культура відрізняється від іншої й визначає в кожній культурі окремо баланс/дисбаланс “власного”/“чужого”, що моделює матрицю національнокультурного буття.

Діапазон інтерпретацій національно-культурної співзалежності найширший: від радикальних думок на кшталт синонімічності понять національності й культури, коли без національної культури мало що залишається від поняття нації (Дж. Келас), до досить поміркованих уявлень, згідно з якими культура постає комплексом цінностей, які “конституують народ як народ” (П. Рікер) [Див.: 7, с. 46]. Проаналізувавши всі пропозиції сучасної гуманітарної науки, їхні відмінності й тотожності, І. Лисий формулює квінтесенцію концептуальних смислів цього поняття: “... ідентичність є продуктом розрізнення, співвіднесення себе з Іншим, як і з її відкритістю. Але тією ж мірою вона є результатом інтеграційного акту/процесу та співвіднесення себе з самим собою. Тому у ній ідеться як про належність до когось, так і про буття кимось” [7, с. 29]. Це стосується самоідентифікації як на особистісному, так і на національному рівні – в останньому випадку значну роль відіграє також історичність.

Цінність звичай становить те, що можна назвати унікальним, неповторним: воно викликає інтерес, спонукає до думки, переосмислень, зрештою, до діалогу, під час якого відбувається взаємне збагачення. При цьому відчуття “незамінності своїх власних культурних цінностей загострюється в міру того, як дедалі помітнішає глобальна одноманітність” [13, с. 202].

Уніфікація культури, знеособлення, втрата гена самобутності сприяє її відособленню, закритості, занепаду. Однак культура мусить мати досить потужний імунітет від асиміляційних процесів, а це означає – бути національно здоровою, ставити на порядок дня ті питання, пошуки відповідей на які стимулюють розуміння власної самодостатності й відкритості у світ. Лише в такій живій взаємодії обміну можна говорити про нові смисли у “зустрічі культур”, на чому наголошував П. Рікер: “...лише жива культура, культура водночас вірна своїм витокам і така, що перебуває у стані творчості в плані мистецтва, літератури, філософії та духовності, лише така культура спроможна витримати зустріч з іншими культурами і не тільки витримати, а й надати якогось смислу цій зустрічі” [12, с. 305].

Йдеться, безперечно, не про механічне перенесення якихось привабливих чи кон’юнктурних моментів з одного національно-культурного ґрунту в інший, а про розімкнутість художньої свідомості, її продуктивну екстравертність, здатну адсорбувати універсальні смисли й коди загальнолюдської аксіології. А ширше – про вироблення власної культурної ідентичності в процесі міжкультурного діалогу/полілогу та засвоєння пропозицій “плюралізації чужості” (Б. Вальденфельс).

Українська творча еліта має давню традицію, за формулюванням Д. Антоновича, “сприйнятий культурний матеріал пристосувати до свого вжитку і в той спосіб дати йому своє власне оригінальне, національне забарвлення”. Маючи унікальну відкритість до проблем загальносвітових, українська література продемонструвала надзвичайну здатність “світовий культурний чинник обернути у чинник національної культури” [14, с. 22]. Маємо собі пригадати й спостереження М. Зерова: “...на Україні ж у нас вікон не прорубали, у нас паруски європейської культури промикалися всюди тисячею непомітних шпар та щілин, сприймаючися помалу, непомітно, але всіма порами соціального організму ( курсив мій – Л. Т.)” [3, с. 585].

Украї важливо пам’ятати, що Україна як політична й культурна цілість віддавна – з часів Київської Русі – формувалася як “відкрита на світ

екстравертна реальність, трансформатор різнопланового європейського досвіду для решти східнослов'янського регіону. Тугий вузол етнічних міграцій, перехрестя націй та культур, Україна завжди органічно була відкрита на комунікацію із зовнішнім реципієнтом. Водночас історичне її буття як поневоленої країни без будь-яких державних вимірів, структур і просто кордонів постійно розмивало не лише її ідентифікацію, а й власне ідентичність політичну, суспільну, а відтак і культурну. Ця обставина вкрай ускладнила систему зв'язків української культури зі світом, і насамперед з Європою” [10, с. 54–55]. Цілком очевидно, що шляхи й форми національної самоідентифікації української культури, які намагалася простежити О. Пахльовська, пролягають через процес її інтеграції – або ж реінтеграції, завжди драматичної і завжди з перешкодами – в європейський культурний конгломерат. Очевидно, що перший виняток із тези Д. Чижевського про українську культуру як елемент європейської цілості припадає вже на період давньокіївської та старокнязівської доби, коли київські автори, перекладаючи твори візантійської літератури, обмежуються житійною й проповідницькою тематикою, “цілком ігноруючи світську”, тоді як Західна Європа (період раннього й пізнього Середньовіччя) переживає розквіт світської літератури, перейнятої любовними мотивами, якби не та обставина, що не всі пам'ятки світської літератури дійшли до нас. До того ж не варто забувати про світський епос з його виразною билинною традицією. Однак тут є певна внутрішня суперечність: “... за давня неprisутність України в циркуляції ідей і проблематики західноєвропейських культур, помножена на ряд специфічних локальних обставин, не може не ослаблювати її потенціал у плані рецепції, асиміляції та відповіді на зустрічні імпульси. Але що менше Україна буде наполягати на своїй специфічності та унікальності і що більше віднаходитиме в собі споріднені з іншими культурами інтелектуальні й естетичні енергії, то швидше закінчиться цей “вавилонський полон” [9, с. 85]. Така позиція О. Пахльовської у парадоксальний спосіб суголосна із застереженням вічного бунтівника проти усталених істин контрверсійного В. Гомбровича: “...замість того, щоб підтягуватися до чужої зрілості, краще спробуйте показати незрілість Європи. Постарайтеся організувати ваше істинне відчуття, щоб воно стало об'єктивним буттям, знайдіть теорію, яка б узгоджувалася з вашою практикою; створіть критику мистецтва зі своєї точки зору; створіть картину світу, людини, культури, яка б узгоджувалася з вами. Якщо ви таку картину намалюєте, вам не важко буде малювати й інші” [2, с. 49].

Власне, йдеться про баланс топографічних понять “власне”/“чуже” (як віддзеркалення антропологічної опозиції Я-Інший), що й визначає своєрідність національної культури, або, як пише Б. Вальденфельс, “пересування меж між Чужим і Своїм”. Ці біполярні поняття фактично розділяють життєсвіт на рідний/чужий, що постає, за Гусерлем, як світ культури, інтеркультурність, конституюють мотиваційні чинники: оскільки “чуже” завжди конкурує зі “своїм” (у феноменології Б. Вальденфельса ці поняття позначаються без лапок і з великої літери, що дає ефект антропологізованого узагальнення), але водночас і збуджує питоми можливості [1, с. 35]. Тоді, щоб не бути ним підкореним, поглиnutим, “своє” мусить бути тією “живою культурою”, яка, за П. Рікером, перебуває “у стані творчості”. Гусерль актуалізує “досвід чужої культури як різновид досвіду Чужого”, вкоріненого у “горизонт досвіду світу” [1, с. 77, 78]. При цьому варто уточнити, що поняття “чуже”, по-перше, позначає місце, отже виконує функцію топографічного маркера, по-друге, апелює до форми володіння (належить Іншому), по-третє, вказує на рід (як на щось чужорідне) [1, с. 127]. Взаємодія цих опозицій коригується егоцентризмом представників національної культури, який, за Б. Вальденфельсом, виходить із індивідуального Свого, етноцентризмом, “який уперто відстоює колективне Своє”, і логоцентризмом, “який ставить на Загальне, що охоплює Своє і Чуже” [1, с. 40]. Точки дотику й точки запозичень можуть актуалізуватися варіативно: по лінії “перетину” (Г. Плеснер, В. Вайдзекер), “переплетення” (Н. Еліас, М. Мерло-Понті) “перехрещення” В. Шап) або ж навіть “з’єднання нахлистом” (Р.А. Мол), однак це завжди процес, тому має залишатися потенціал “для відпорності на асиміляційну роботу” (на що вказував ще І. Франко) супроти тотальності “чужого”. Застосування моделі перетину в царині соціальності і культури означає, що зазвичай “ми знаходимо як Своє у Чужому, так і Чуже у Своєму” [1, с. 63]. Це лише потверджує тезу, згідно з якою “позанаціональна” культура “втрачає здатність до діалогу” [7, с. 53]. Б. Вальденфельс, означуючи тенденції підкорення й тотальності, протиборства свого/чужого (він м’яко називає це постійною спробою у будь-який спосіб позбутися люфту між своїм і чужим світами), приналежне це до “взаємної гри освоєння та відчуження, яка розгортається на всіх ступенях досвіду Чужого” [1, с. 95].

Отже, культура, яка намагається наблизити “чуже” й адаптувати його відповідно до власної системи цінностей, уникаючи спокуси ідолопоклоніння, фактично скасовує таке поняття, як “радикально Чуже”

чи “вороже Чуже” (Б. Вальденфельс), переводячи його у статус толерованого Чужого. Тільки за такого підходу національна культура має шанс збагатитися за рахунок “чужого”, не втрачаючи органічності й власної самобутності. Успіх досягається тоді, коли вдається досягти такої універсалізації, яка поєднана з “інтеркультурним перетинком рідного і чужого світів”, іншими словами, коли “вона постане в парадоксальній формі універсалізації у множині” [1, с. 71]. Історичним і географічним місцем, в якому починається процес побудови загальності, Гусерль вважає Європу, ведучи її родовід від греків, причому це ім’я означає “ідеальний образ життя та смислу” [Див.: 1, с. 81]. Чи не тому саме таку рецепцію Європи у вигляді категоричного європоцентричного імперативу залишив нам український письменник-емігрант Ю. Косач, котрий апелював до духовного окцидента Д. Донцова: “... Європа, тільки Європа наше джерело рятунку і онови. Яка-небудь Європа – тільки Європа, цей величний континент, що має таємничу силу онови і відродження... Європа в її найважливіших проявах: Європа католицького універсалізму... Європа вольтер’янська... вільнодумна... раціоналістична... Європа фавстівська...” [4, с. 64].

Українська наукова рецепція окциденталізму має свою утривалену історію й традицію. Дискурс європейськості у працях М. Зерова, М. Хвильового, В. Антоновича, І. Мірчука, Ю. Косача, В. Яніва, В. Липинського, Є. Маланюка, Д. Донцова, В. Вернадського дав досить продуктивні моделі бачення образу Європи (Заходу) у його порівнянні зі Сходом, які можуть активно працювати й нині, за умов глобалізації, коли людство все ж зберігає свої позиції “етнічного архіпелага” (С. Кримський) й, відповідно, посилює інтерес до мапи власної ментальності.

Тож у низці проблем, запропонованих для обговорення, особливе місце займає проблема євроінтеграції української культури, зокрема літератури. І не стільки з погляду самого цього процесу, скільки з погляду з’ясування природи цього притягання “величним континентом”: у якій площині розгортається наша “європейська меланхолія” або, інакше кажучи, наш український “психологічний байронізм” із тим особливим флером “меланхолії, яку називають “світовою тугою”?” [17, с. 214]. Є вона ідеалістичним імпульсом чи тверезим прагматизмом? І, відповідно, до якої Європи ми прагнемо? У цій площині лежить відповідь на запитання, сформульоване Б. Вальденфельсом: але чи можна осмислювати Своє, не осмислюючи Чуже?... [1, с. 113]. Відповідно, чи можна протистояти

“надмірному Чужому” самотутністю національного Свого, аби уникнути самоцентрованої “наднації”, яку пророкують окремі дослідники? [Див.: 1, с. 118]. За великим рахунком, це туга “за досконалістю”, що лежить у площині світоглядно-філософській, базисній для культури у широкому розумінні цього поняття. І роль “першородного гріха” у цій ностальгійній площині відіграє для української культури, безперечно, філософія з її віками розбудовуваними підвалинами онтологічного й антропологічно-персоналістського змісту світоглядних систем, глибокими традиціями пошуків пояснення трансцендентальних духовних феноменів. У суспільній ментальності – це ностальгія за “сильною владою”, раціоналізмом, у світоглядній площині – ностальгія за логічно й ієрархічно впорядкованою системою світоглядних знань, заґрунтованих у національну ментальність (образно кажучи, за “фаустівською душею” з її приматом монолізму). Досить образно сказав про “духовний європоцентризм” Б. Вальденфельс: “...він починає зі Свого, проходить крізь Чуже, і, зрештою, закінчує Цілим” [1, с. 69]. І уточнює: “Загалом європоцентризм живе очікуванням того, що Своє завдяки Чужому поступово виявиться цілим і загальним” [1, с. 117], що, власне, штовхає до “колективного нарцисизму” (Б. Вальденфельс). При цьому маємо почути й відповідь на запитання, чим же насправді є європоцентризм: “Європоцентризм є рафінованою формою етноцентризму, а саме сумішшю етно- та логоцентризму, радості відкриття та жаги захоплення, духу месіанства та експлуатації” [1, с. 117] – ці умовиводи Д. Вальденфельса побудовано на уявленнях про процес європеїзації у розумінні Гегеля, котрий мав на меті “розум в історії”, а в розумінні Гусерля – “ідеальну форму життя і буття”.

У контексті нинішніх євроінтеграційних процесів актуально звучить давнє переконання Д. Чижевського, згідно з яким “...український культурний розвиток мусимо визнати складовим елементом загальноєвропейської цілоти, коли український культурний розвиток проходив ці самі стадії, що й європейський взагалі, то не тому, що на Україну приходили ззовні “впливи”, не тому, що на Україні чинять “чинники”, “фактори” чужого походження, а тому, що Україна, яко частинка європейської культурної цілоти переживає ті самі внутрішні процеси, що й цілість, до якої вона належить” [15, с. 271]. Цю тезу можна прийняти беззастережно – за деякими хіба винятками з перебігу цього процесу, спричиненого драматичною історією нашого народу, – якби не певна її статичність. Адже ця досить органічна інтеграція української

культури у європейський духовний простір усе ж таки перемежовується періодами деінтеграції та реінтеграції, хоча й вимушеними, об’єктивними, історично зумовленими. Тож можемо говорити про український “елемент європейської цілості” (Д. Чижевський) як про рухливий, динамічно-конструктивний процес із періодичними “припливами” й “відпливами”, відкинувши уявлення про нього як про суто механічний, інерційний, синхронний з європейським розвиток. Рецепція “європейськості” як об’єкта дослідження, центральним пунктом якого є Європа – своєрідний “ментальний концепт” – присутня у свідомості й підсвідомості митців усіх епох і всіх національних літератур європейського континууму, адже, як небезпідставно зазначає Д. Чижевський, “слов’янські літератури незмінно рухалися у своєму поступі спільним загальноєвропейським духовно-культурним річищем” [16, с. 237] і, зберігаючи свою національну своєрідність, через століття пронесли у своїй ментальності європейський код. Тож дискурс окциденталізму постає спільною проблемою для всіх східноєвропейських культур, зокрема й української, яка нині, в непростих постколоніальних умовах, налагоджує міжкультурний діалог. Проте не можемо забувати і про вічне притягання/опозицію Схід-Захід. Недаремно ж І. Шевченко, як, власне, і Є. Маланюк, ставить питання вичерпно конкретно: “Україна між Сходом і Заходом” [18, с. 4] – звернімо увагу на послідовність поданих геополітичних понять. Виходить, що й нині не втрачає актуальності застереження Є. Маланюка: “В світлі нашої цивілізації, цивілізації європейської – Схід і Захід, як комплекси культурно-політичні, встають із особливою яскравістю й актуальністю” [18, с. 107]. Тим більше, що неможливо спростувати й спостереження В. Липинського: “Від дня наших народин йде на землі нашій перехрещування впливів Сходу і Заходу: двох відмінних культур, світоглядів, понять і цивілізацій. Із взаємним себе поборюванням цих впливів під гаслами повного винищення одного або другого, – зв’язані всі періоди нашої руїни; з їх гармонійним сполучуванням зв’язані періоди нашого розцвіту, нашого існування, як окремої, посідаючої власну індивідуальність нації. Оцим історичним, реальним, дотикальним досвідом Бог вказує нашій свідомості духовий шлях наш, якого не можна розумово в параграфіях сформувавати, але який інстинктивно кожний з нас може відчувати, в нього вірити і по ньому зо всією твердістю віри йти (курсив мій – Л.Т)” [Див.: 5, с. 63]. Адже мистецтво Сходу дедалі активніше освоює західні терени – і філософи вже заговорили навіть



про певну експансію мистецтва східної світонастанови, своєрідну асиміляцію елементів традиційної східної культури, за якої відбуваються і процеси міжкультурної трансформації, неминучої в умовах такої – навіть схоластичної – взаємодії.

У зв'язку з цим виникають нові проєкції бачення власної національно-культурної ідентичності: у цьому контексті важко переоцінити важливість теми діалогу культур/літератур у парадигмі між Сходом і Заходом, під час якого прояснюються проблеми міжкультурної самоідентифікації, саморепрезентації літератур у категоріях “свій”/“чужий”, західного дискурсу в національних літературах, зокрема, європейської меланхолії, співвідношення різних культурних ідентичностей тощо. Мусимо визнати: оскільки філософські рефлексії Заходу пронизують усю систему західного світу, що дає підстави дослідникам говорити про європоцентричні цикли, Європа свідомо свого месіанства, на що промовисто вказував український етнопсихолог Володимир Янів. І в цьому контексті багатозначно запитав: “Тривожне запитання: чи ідеал вічної Європи є нашим ідеалом чи ні?” [21, с. 188].

Інтуїтивно під поняттям Європа ми розуміємо саме стару Європу з її утриваленим комплексом філософсько-світоглядних, естетичних, екзистенціальних підвалин. Інстинктивно-інтуїтивне відчуття Європи, яке постає у нашій свідомості як узагальнення (переважно підсвідоме) більших і менших факторів, що їх часом важко вловити й пояснити, можливе лише на основі тривалого досвіду дотикальності “власного”/“чужого”. Рецептивний образ інтуїтивної Європи передбачає швидке сприйняття, синтез інтуїції чуттєвої та інтуїції інтелектуальної. Рельєф цього образу набирає чіткості на свідомому, пізнавальному рівні як своєрідний материк культури і одночасно – на рівні психологічному – як сприйняття Іншого, Інакшого, дотикального, міжособистісного – толерованого Чужого. Тож Ю. Косач імпульсивно вклав усі ці складові у своєрідну формулу рецепції Європи очима українця, чия межева свідомість потребує постійного синтезу досвіду Іншого, черпаючи в тому продуктивному процесі силу “онови і відродження”. З цієї формули, помноженої на інтелект, досвід, пам'ять, поінформованість, специфіку сприйняття, і виникає в уяві реципієнта (надто ж українського, з його емоційно-інтуїтивним способом пізнання) образ інтуїтивної Європи, даний нам як чуттєвий образ, своєрідний архетип зі своїм специфічним темпоральним кодом. Саме його ми щоразу й “приміряємо” до Європи,

як тільки заходить про неї мова. Тож у реконструкції цього поняття нашим сучасником насамперед спрацьовує усталене поняття Заходу як “духовного принципу європейської спільноти народів” [21, с. 22]. Однак у контексті новітньої історії в науковій рефлексії поняття цілісної Європи набуло тенденцію до чіткого розділення на Європу Центральну і Європу Східну і, відповідно, на “більшу й меншу європейськість”, які перебувають наче у різних часових парадигмах, де в результаті історичних процесів і, відповідно, різних співвимірів минулого й теперішнього кожна має власний темпоральний ключ. Тоді виникає запитання, чи можемо говорити про спільний світ а чи тільки про міжсвіти, відповідно, про культурну міжідентичність? Тим більше, що в нашій рецепції інтуїтивної Європи не можемо заперечувати також існування образу інтуїтивного Сходу.

Амбівалентність культури (культура як вияв психіки і культура як рушій, деканонізатор психіки) посилена ще й тим, що периферійність України у європейському “культурному колі” призводить “до природного ослаблення впливів європейського осередку з наближенням до периферії як можливої лінії та захисної смуги (курсив мій – Л.Т.)” [21, с. 156]. Тож актуалізується діалог не з однією, а з багатьма культурами світу, аби уникнути їхнього протистояння, поглибити стимулювання одна одною, мінімізувати загрозу знеособлення, забезпечити захисну реакцію культури національної. З огляду на позицію між Сходом і Заходом, котра, за ще не здійсненим передбаченням В. Яніва, з нашої слабкості мала би стати нашою силою [20, с. 140], межева свідомість українців вбирає в себе біполярні рефлексії, витворюючи в цьому міжкультурному дискурсі своєрідний енергетичний згусток конгломерованого мисленнєвого пошуку на межі різнокультурних традицій. Для межевої свідомості українців характерне прагнення врівноважити, згармонізувати різні моделі світонастанови. Гнучкість сприйняття гарантує здатність адсорбувати як західні філософські концепти логіко-категорального плану, так і східний шлях духовного пізнання світу через самопізнання (що співзвучне філософії Г. Сковороди). Тож не випадково еміграційні вчені розгортали українську філософську рефлексію у площині етнопсихологічній (І. Мірчук, В. Янів, О. Кульчицький). Зокрема, І. Мірчук означає національну філософію як “етнопсихологічну проблему”, а О. Кульчицький, шукаючи “філософічну метафізичну проблему суті психічності”, базуючись на європейській філософській традиції, розглядає філософську

антропологію в руслі “проблеми української людини”: “якою вона є за своєю психікою і якою може і повинна бути, якби здійснилися завдання реалізації української духовності між силами Заходу і Сходу” [6, с. 23]. Психологічну основу європеїзму, психічну структуру європейця аналізує В. Янів, розглядаючи приналежність України до Європи в контексті різниць/протиставлень, що існують між Європою, Сходом, Росією й Америкою [21].

Отже, у пошуках європейської ідентичності чи не головну роль відіграє національний чинник – напрацьована віками межова, за О. Кульчицьким, ментальність української людини, яка внаслідок геополітичного розташування своєї території при звичаювалася жити “на межі можливого”, що й визначило гнучкість її психіки, особливо стосовно “боротьби, випадковості, провини, страждання, загрози смерті” (К. Ясперс) – тих психологічних випробувань, що супроводжують нас упродовж віків. Безперечно, тиск межових ситуацій, що наче розпинають українську психіку з її дружинницьким, а згодом лицарсько-козацьким ідеалом, поміж “європейським культурним колом” (О. Кульчицький) з окцидентальною (західною) духовною і психологічною наповненістю, європейською “гармонією контрастів” (за В. Янівим), і її периферійністю як “можливою лінією та захисною смугою” (О. Кульчицький) неминуче позначається на усталенні психічних явищ, що формують національну ментальність, у якій прагматизм поступається місцем ідеалістичності. В іманентно межових обставинах національна психіка вимушено напрацьовала своєрідну філософію межової ситуації як ментальну “захисну смугу”, де увиразнюються такі психологічні чинники, як готовність до захисту, відстоювання права на власну суверенність, і – як зворотний бік цього – постійне намагання вирізнитися, показати себе у найвигіднішому ракурсі. При цьому проявляються настороженість як фактор захисту, вичікувальність стосовно Іншого, а звідси й певна пасивність, із якої “проростають” м’якість, терпимість, непомстливість, уміння пристосуватися – ті межові константи, пограничні психологічні риси, що й сполучають “власне”/“чуже”, встановлюючи певну дистанцію між психологією окцидентальною/національною. І саме українська культура, у живій тканині якої оприявнюються й увиразнюються психологічні процеси, стає водночас “творчим рушієм національної психіки”, формуючи й утримуючи її в “певній постаті” [6, 156]. Як і будь-яка національна культура, вона частково розвивається неминучими

й закономірними впливами інших культур, засвоюючи й модифікуючи певні їхні компоненти відповідно до специфіки національної психіки, цим самим цю психіку певним чином децентруючи стосовно національного.

Міжкультурний діалог можливий лише завдяки самотності кожної з культур. І. Лисий, зокрема, підкреслює: “Національна культура як творення своїх “питомих життєвих форм” (М. Євшан) є самотнім не тільки освоєнням загальнолюдських цінностей, а й долученням до універсального процесу культуротворення на ґрунті національної самосвідомості і традиції. Унікальність культури тоді обертається не “імперіалізмом самотності” (Е. Аппія), а її самоцінністю: жодну культуру не можна зняти в іншій, а тому можливий лише їх діалог, у які б форми він не виливався” [7, с. 53]. Лише на цій основі розімкнутості у світ можливий саморозвиток культури, інакше вона наближає хіба своє самознищення. “Кожна культура може жити і розвиватися “на грані культур” (В. Біблер), на межі ідентичностей...” [7, с. 53]. Це засвідчують і ті високі зразки українського письменства, в жанрово-стильовій системі яких закладено значущу проблематику української дійсності, ґрунтовану як у західноєвропейські філософські й художньо-естетичні тенденції, так і в глибоко національні філософські традиції, надто у своєму намаганні художньо дослідити гранично індивідуалізовану свідомість людини ХХ–ХХІ століть.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Вальденфельс Б. Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого / Бернгард Вальденфельс; пер. з нім. І. Кебуладзе. – К.: ППС-2002, 2004. – 206 с. (“Сучасна гуманітарна бібліотека”).
2. Гомбрович В. Щоденник: у 3 т.: Т. I (1953–1956) / Вітольд Гомбрович; пер. з пол. Р. Харчук. – К.: Основи, 1999. – 413 с.
3. Зеров М. Ad Fontes: Твори у 2-х т.: Т. 2 / Микола Зеров. – К.: Дніпро, 1990. – С. 568–588.
4. Косач Ю. Вільна українська література / Юрій Косач // МУР: Збірник II. – Мюнхен-Карсфельд, 1946.
5. Кульчицький О. Іван Мірчук – дослідник української людини: Збірник на пошану Івана Мірчука / Олександр Кульчицький. – Мюнхен-Нью-Йорк-Париж-Вінніпег, 1974. – С. 54–66.
6. Кульчицький О. Основи філософії і філософічних наук/ Олександр Кульчицький. – Мюнхен: УВУ, 1995. – 164 с.

7. Лисий І. Національно-культурна ідентичність філософії / Іван Лисий. – К.: Вид. дім “Києво-могилянська академія”, 2013. – 180 с.
8. Маланюк Є. До проблеми класифікації культур (“Схід” і “Захід”) / Євген Маланюк // Основа. – 1997, № 33 (11). – С. 106–111.
9. Пахльовська О. Україна і Європа в 2001-Му: Десятиліття втрачених можливостей / Оксана Пахльовська // Сучасність, 2001, №7-8. – С. 78–85.
10. Пахльовська О. Україна: шлях до Європи... через Константинополь. Ст. I / Оксана Пахльовська // Сучасність. – 1994, №1. – С. 54–68.
11. Пахомов Ю., С. Крымский, Ю. Павленко [и др.]. Цивилизационные модели современности и их исторические корни. – К.: Наукова думка, 2002. . – 632 с. (Проект “Наукова книга”).
12. Рікер П. Історія та істина / Поль Рікер. – К.: Вид дім “КМ Academia” – Університ. Вид-во “Пульсари”, 2001. – 396 с. (серія “Християнські філософи”).
13. Сміт Е. Нації та націоналізм у глобальну епоху/Ентоні Сміт. – К.: Ніка-центр, 2006. – 313 с.
14. Українська культура: Лекції за ред. Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська. – К.: Либідь, 1993. – 592 с. (серія “Пам’ятки історичної думки України”).
15. Чижевський Д. Історія української літератури. Від початків до доби реалізму / Дмитро Чижевський. – Нью-Йорк: УВАН, 1956.
16. Чижевський Д. Порівняльна історія слов’янських літератур: у 2-х кн. / Дмитро Чижевський. – К.: Академія, 2005. – 288 с. (Серія “Альма-матер”).
17. Шамрай А. Словничок історико-літературної термінології // Українська література. Стислий огляд. – Харків, 1928: Фотопередрук з післясловом О. Горбача – Мюнхен, 1989.
18. Шевченко І. Нариси з історії культури до початку ХУІІІ ст. / Ігор Шевченко. – Авториз. пер. з англ. М. Габлевич. – Львів: Інститут Історії Церкви Львівської Богословської Академії, 2001. – 250 с.
19. Шпет Г. Очерк развития русской философии / Г.Г. Шпет // Сочинения. – М.: Правда, 1989. – С. 11–342.
20. Янів В. Нариси до історії української етнопсихології / Володимир Янів. – Мюнхен:УВУ, 1993. – 217 с.
21. Янів В. Психологічні основи окциденталізму / Володимир Янів. – Мюнхен: УВУ, 1996. – 205 с.

## ТРАНСКУЛЬТУРНЫЙ ОБРАЗ ИНОГО МИРА В “НЬЮФОРДСКОМ ЦИКЛЕ” ЧАРЛЬЗА ДЕ ЛИНТА

*Елена ТИХОМИРОВА*

Киевский национальный лингвистический университет

Класик міського фентезі, канадський письменник Чарльз де Лінт, зображує вигадане місто Ньюфорд перехрестям світів і культур. Кельтська міфологема Іншого світу трансформується у ризомне утворення, де накладаються різні модуси фантастичного. Кельтський субстрат образу доповнюється елементами з північноамериканських та інших міфів. Поліфонічність і гетеролінгвізм Ньюфорда підкреслюється текстуальною взаємодією лімінальних нараторів, що перетинають кордони світів. Інший світ виступає водночас місцем і засобом подолання травм персонажів.

**Ключові слова:** фентезі, міф, транскультурність, наратор, лімінальність, квест.

Классик городского фэнтези, канадский писатель Чарльз де Линт, изображает вымышленный город Ньюфорд перекрестком миров и культур. Кельтская мифологема Иного мира трансформируется в ризомное образование, где накладываются различные модусы фантастического. Кельтский субстрат образа дополняется элементами, взятыми из североамериканских и других мифов. Полифоничность и гетеролингвизм Ньюфорда подчеркиваются текстуальной переключкой лиминальных нараторов, пересекающих границы миров. Иной мир выступает одновременно местом и способом преодоления травм персонажей.

**Ключевые слова:** фэнтези, миф, транскультурность, нарратор, лиминальность, квест.

An Urban fantasy master, the Canadian author Charles De Lint depicts the imaginary city of Newford as a crossroads of worlds and cultures. The Celtic Otherworld mythologem is transformed into a rhizome-like formation where different modes of the fantastic are superimposed. The Celtic nucleus of the image is complemented by elements from Northern American and other myths. Newford's polyphony and heterolinguism are highlighted by the textual interaction of liminal narrators who cross the borders between the worlds. The Otherworld is viewed as both the place and means of healing the characters' traumas.

**Keywords:** fantasy, myth, transculturalism, narrator, liminality, quest.

При анализе литературных моделей, основанных на взаимодействии различных культурных систем, исследователями активно привлекается понятие лиминальности (феномен пограничного или переходного состояния). Пришедшее из антропологии понятие, где оно изначально рассматривалось в контексте семантики ритуалов, сегодня также

используется в психологии, политологии и культурологии. С одной стороны, это приводит с некоторой размытостью понятия и превращения его в “umbrella term”, но с другой оно дает возможность проводить междисциплинарные параллели и совмещать в рамках одного исследования несколько неожиданных ракурсов анализа одного объекта. Актуальность данного исследования заключается в рассмотрении потенциала привлечения понятия лиминальности к анализу вымышленного мира и к раскрытию транскультурных напластований жанра “городского фэнтези”.

Выбранный в качестве объекта исследования “Ньюфордский цикл” известного канадского писателя Чарльза де Линта позволяет подключить к анализу понятие лиминальности в трёх различных плоскостях. На творчество этого писателя можно взглянуть сквозь призму транскультурного иммигрантского письма; особенности канадского фэнтези открывают возможность прочтения иммигрантской темы в постколониальном контексте, а художественные параметры вымышленного мира Ньюфорда дают материал для отслеживания динамики лиминальности при оформлении образа Иного Мира. Рассмотрим три перечисленные аспекта подробно.

Чарльз де Линт родился в Голландии в семье со смешанным происхождением (среди его предков – голландцы, испанцы и японцы). Семья переехала в Канаду, когда он был младенцем, но, прежде чем осесть в Квебеке, они много путешествовали, побывав, в числе прочих, в таких странах, как Турция и Ливан. Чарльз де Линт, музыкант, поэт и, наконец, писатель-фантаст, пишет на английском языке и преломляет в своем творчестве канадский культурный опыт, но при этом он сохраняет на этот языковой и культурный материал взгляд снаружи, который присущ иммигрантам. Как отмечает Анна Вержбицка, “именно иммигранты и другие люди, пересекающие культурные границы, способны заметить ключевые концепты, которыми живет языковое сообщество” [12, с.301]. Ирландская исследовательница иммигрантского письма Марэд Ник Кра говорит о “нахождении между” (in-between-ness), свойственном таким писателям, и о присущим им одновременном состоянии “неуместности” (displacement) и “поиска своего места” (belonging), как и своего языка [7, с. 9 – 17]. Все эти проявления лиминальности, которые могут находить своеобразное отражение в художественном творчестве, вполне осознаются Чарльзом де Линтом и дают ему дополнительный толчок для самовыражения.

Канадская литература в целом и её фантастическая составляющая в частности также развиваются сегодня в плоскости “нахождения между”. В соответствии с общими идеологическими и культурными течениями колониальный дискурс сменяется на постколониальный, но происходит это не плавно и естественно. Канадский теоретик постмодернизма Линда Хатчеон указывает на специфический характер канадского постколониализма (в силу его исторических особенностей и близости к США) и подчеркивает его двойственную природу, обусловленную динамикой взаимодействия и противостояния колонизатора и колонизируемого [8, с.157 – 161]. Как отмечает Хатчеон, вопрос канадской идентичности “превратился в игровую площадку или же поле боя для постмодернистского и постколониального определения различия и ценности” [8, с. 166]. Жанр фэнтези является особо плодородной почвой для такой игры: все три ключевые дискурса (империалистский, дискурс переселенцев и дискурс коренного населения) сплетаются тут в хронотопе вымышленного мира, производя характерные для фантастической литературы эффект заострения и эффект реализации абстракций (в терминах Е.Ковтун [1, с. 54]).

В том, как через вымышленный мир пролегает идеологическая ось, исследователи не всегда сходятся. С одной стороны, фэнтези де Линта помещают в парадигму постколониальной канадской литературы: канадский исследователь Лоренс Стивен предлагает ввести термин “новое фэнтези”, которое, по его мнению, реализует свой лиминальный потенциал в преодолении тупиковой ситуации в отношениях колонизатора и колонизируемого [9, с.9]. В работе “The Canadian Fantastic in Focus” [11] тексты де Линта даже характеризуют как “индигенное фэнтези” (Indigenous fantasy). С другой стороны, британская исследовательница Фара Мендлесон в авторитетной работе “Риторика фэнтези” склонна видеть в самой конфигурации вымышленных миров де Линта скрытый колониальный дискурс: она определяет его тексты как “фэнтези вторжения”, в результате которого коренных жителей одного мира “нужно спасти от самих себя”, другими словами, абориген должен признать превосходство колонизатора [10, с. 148 – 149]. Одной из задач данного исследования является уточнение постколониального статуса “Ньюфордского цикла” Чарльза де Линта.

Третий обозначенный выше ракурс анализа текстов фэнтези в терминах лиминальности лежит в плоскости построения самого вымышленного



мира. Лиминальность как свойство хронотопа характерна для большинства текстов жанра: там, где можно выделить “реальный” и “фантастический” миры, обязательно будет происходить их взаимодействие. Даже когда оно минимально (переход между мирами осуществляется через портал, который далее не играет никакой роли), лиминальность может раскрываться через нарративные стратегии, фокализацию, позиционирование протагониста по отношению к читателю, элементы метапрозы, иронию и так далее. Поэтому вызывает несогласие определение “лиминального фэнтези” Фарой Менделсон как такого, которое трактует фантастическое как ироническую дистанцию между точкой зрения персонажа и восприятием имплицитного читателя [10, с. 185 – 186]. Это лишь одно из многих возможных проявлений лиминальности, причем оно актуализируется в пограничных жанровых формах между фэнтези, магическим реализмом и слипстримом (как это отмечает и сама Менделсон).

“Ньюфордский цикл” де Линта – это серия романов, действие которых разворачивается в вымышленном североамериканском городе Ньюфорде, прообразом которого автору послужила Оттава. Такой хронотоп нередко наблюдается в городском фэнтези: в рамках одного пространственно-временного континуума совмещаются типичный современный мегаполис с его окрестностями, выступающий повседневным узнаваемым миром людей, и Иной мир с его волшебными обитателями и магическими особенностями. Согласно терминологии “Энциклопедии фэнтези”, Ньюфорд можно отнести к разряду миров-переплетений (crosshatch), внутри которых демаркационная линия между современным повседневным миром и фантастическим размыта [2, с. 327]. Структура хронотопа у де Линта усложняется тем, что между указанными двумя мирами пролегает также “междумирье” (The Between), в которое могут легко попасть коренные обитатели Иного мира, а люди должны этому сначала научиться. Кроме пересечения междумирья, люди при разных обстоятельствах могут попасть в Иной мир напрямую (в своем физическом теле) или во сне (принимая свой или другой облик). Практически каждый человек попадает в свой “личный” участок Иного мира во сне, хотя большинство не помнит об этом. Наделенные особыми способностями персонажи также создают внутри Иного мира так называемые “карманные вселенные” (pocket universe), в которых действуют свои законы. Таким образом, мифологема кельтского Иного мира трансформируется в ризомное образование, где смыкаются и накладываются различные модусы фантастического и онейрического.

Сам Ньюфорд, как любой североамериканский город, представляет собой постколониальное общество, состоящее из иммигрантов и потомков иммигрантов в нескольких поколениях. Недалеко от города расположена резервация индейцев. Героями де Линта часто становятся люди, в которых можно увидеть черты лиминальности: люди искусства (музыканты, художники, писатели), маргиналы, бомжи, сбежавшие из дома дети, городские сумасшедшие и т.д. Что касается обитателей Иного мира, то здесь наблюдается огромное разнообразие существ, характерных для европейской и америандианской мифологических систем. Основной особенностью “Ньюфордского цикла” является конфликтная ситуация фантастического плана: европейские (особенно ирландские) фейри прибыли на новые земли вместе с переселенцами, и между ними и коренными волшебными обитателями установился напряженный мир. Фейри-колонизаторы занимают только городские территории, а аборигены – все земли вне города. Из-за неумолимой урбанизации ландшафта зона влияния фейри увеличивается, и вся ситуация постоянно приводит к столкновениям между двумя лагерями. Транскультурный характер Иного мира дополняется также включением в Ньюфордский цикл персонажей латиноамериканского, цыганского и афроамериканского происхождения с соответствующими их традициям мифологическими элементами.

Из вышеописанного очевидно, что Ньюфорд приобретает черты перекрестка культур и дискурсов. Столкновения, пересечения, наложения мифологических парадигм отражается на нарративных стратегиях, выбираемых автором для конкретных текстов. Вполне ожидаемо, что во многих романах повествование ведется от лица нескольких нарраторов, которых уместно будет назвать лиминальными. Практически каждый из них неоднократно пересекает границу между мирами и, соответственно, использует определенную стратегию для описания различий между ними. Как правило, это повествование от первого лица с акцентом на чувственное восприятие или повествование от третьего лица с внутренней фокализацией. Нарратор из мира людей, особенно впервые столкнувшийся с фантастическим, часто прибегает к риторике “фэнтези вторжения”, как её определяет Фара Мендесон: это реакция “наивного” протагониста на конфликт между тем, что известно, и тем, что ощущается [10, с. 121]; восприятие и мировоззрение такого персонажа постепенно подвергается “колонизации” [10, с. 153]. Нарраторы, как правило, либо совпадают с героями квестов, либо являются их непосредственными помощниками.

Транскультурные столкновения находят отражение в гетеролингвистическом характере описания всего, что связано с Иным миром и магией. Мир в целом персонажи называют реальностью, иногда “консенсусной реальностью” (consensual reality), а мир людей, как правило, называется “мир как он есть” (World As It Is) и обозначается дейктическими показателями (this world, the world we all inhabit, here in the wide world, the world I’ve left behind, that big old world where most of us spend our days). Иной мир и его отдельные локусы имеет целый ряд имен: otherworld, faerie, dreamlands, spiritworld, cathedral world, that world beyond the World As It Is, Mabon, испанские названия “la tierra de los muertos” и “la época del mito” и америндианские “manidò-aki” и “manidò-tewin”. Аналогично, магия называется английским “magic”, гельским “geasan”, испанским “brujería”, английским эквивалентом америндианского понятия “medicine”. Особенное разнообразие наблюдается в названиях различных магических существ и наделенных магическими способностями людей: английские слова “the Gentry”, “fairy”, “fairy queen”, “the hard men”, “seer”, “goblin”, “troll”, “Crow-girls”, “cousin”; америндианские “manitou”, “corbae”, “cegva” кельтские разного происхождения – гельские, корнские и т.д., например “an felsos”, испанские, например “brujo”, а также вымышленные автором “skookin”, “gemmin”, “bogan” (возможно, производное от “boggart”). Представители разных групп используют специальные слова для других существ: фейри-переселенцы называют местных духов презрительным “green-bree” а те, в свою очередь, объединяют всех пришельцев собирательным “aganesha”; мексиканка Беттина называет фейри-оборотней испанским “los lobos” (волки). Некоторые понятия вводятся с объяснениями с целью просветить как персонажа, так и читателя, как например, цыганская дорога: “*An old straight track... there for those who know to see it. Like a Gypsy road – un Romano drom*” [3, с.104]. Ключевые концепты, такие, как: “дом сердца”, персональный участок Иного мира, имеющийся у каждого разумного существа – представлены во всех основных языках, встречающихся в романах: гэльское название для “heart home” – “croí baile”, испанское – “el bosque del corazón”. Объяснения этого понятия с точки зрения индигенного лиминального нарратора включает популярную в транскультурном дискурсе метафору лоскутного одеяла: “*There are no maps in the spiritworld. When the Great Spirit decided to make manidm-акм, I guess she wasn’t thinking about us needing to find anything*

*specific in here. What she gave us was just a patchwork quilt of spirit lands and dreamlands and the manidm-tewin, the spirit homes of everything that lives or ever has lived in the World As It Is: animal, vegetable, mineral; waterway, landscape, building. Everything's got its own manidm-tewin here. Some people call them abinas-odey, a heart home, your own piece of the quilt that's as familiar to you as your own heartbeat, the one place that's always going to be yours”* [6, с.82]. Таким образом, “языковой” портрет Иного мира подчеркнуто полифоничен и размыт: каждый нарратор осваивает только одну его часть и озвучивает её в силу своего восприятия и понимания. Диалогичность и переключки разных точек зрения подчеркивается кросслиминальной метафоризацией, в результате которой персонажи “с одной стороны” находят концепты в рамках своей системы координат для описания явлений “по ту сторону” границы между мирами.

Рассмотрим, как может разворачиваться в описанной системе квест конкретного персонажа. Для анализа возьмём образ Джилли Копперкорн, девушки-художницы, которая появляется в качестве второстепенного персонажа в ряде романов цикла, а центральным становится в романе “Луковая девушка” (2001) и его сиквеле “Противосолонь” (2006). До событий, описанных в этих двух романах, Джилли уже неоднократно сталкивалась с чудесными явлениями и существами, и она прославилась как художница, благодаря своим изображениям фейри. В завязке романа “Луковая девушка” её сбивает автомобиль, и, получив серьезные травмы, она оказывается в коме. С этого момента начинается её долгий путь к исцелению, который постепенно превращается в квест в Ином мире.

Пока Джилли находится в больнице и ощущает себя “сломанной девушкой” (the broken girl), она обретает возможность путешествовать в Ином мире во сне. Там она видит себя молодой и физически здоровой, а также способной рисовать (в реальном мире правая сторона её тела парализована). В то же время кто-то врывается в её квартиру и уничтожает все её картины, на которых изображены фейри. Джилли старается больше находиться в Ином мире, не испытывая желания возвращаться в своё “сломанное” тело и осквернённую квартиру. Её многочисленные друзья, включая обитателей Иного мира, не могут ей помочь, потому что в ней скрыта некая тень, мешающая исцелению. Постепенно становится ясно, что происхождение тени – в детской психологической травме Джилли: родившись в бедной и неблагополучной семье, она в течение нескольких лет подвергалась сексуальному насилию со стороны старшего брата,

после чего она сбежала из дома и, пройдя через приюты и приемные семьи, проституцию и наркозависимость, наконец, смогла начать новую жизнь. Однако, сбежав из дому, она оставила там свою младшую сестру Райлин, которая, соответственно, тоже стала жертвой насилия со стороны брата и затаила злобу на Джилли.

В “Луковой девушке” обе сестры выступают в качестве лиминальных нарраторов: Джилли во сне пересекает границу миров, осознавая, что она находится в Ином мире, а Райлин, сбегая в свою очередь из дому и превращаясь в преступницу, со временем тоже начинает посещать Иной мир во сне в образе волчицы и охотиться на различных существ, не осознавая, что её сновидения – реальные, а её жертвы – действительно умирают. Два образа во многом зеркальны по отношению друг к другу, и в результате квест обеих сводится к встрече друг с другом и метафорическому заживлению полученной каждой из них в детстве травмы. Кульминация книги совпадает с пиком этого квеста, происходящего в Ином мире. Джилли, как центральная героиня, проходит все классические этапы квеста – встреча с мудрым наставником, обретение магического артефакта и волшебной помощи – и в результате обретает желанное прощение сестры, принося ради неё в жертву возможность собственного магического исцеления.

В “Противосолонь” Джилли оказывается в “карманной вселенной” – участке Иного мира, которое создало её воображение, где она сталкивается непосредственно со своим насильником-братом (точнее, с его всемогущей версией, которую её фантазия сотворила в детстве). Здесь ей нужно превозмочь внутреннюю убежденность, что она бессильна против действий брата, а также загладить свою вину перед Мэтти – девочкой из книжки сказок, которую Джилли читала в детстве и на которую она проецировала свои собственные переживания и виктимность. Всё это разворачивается на фоне эпического конфликта между фейри и коренными духами, напряженные отношения между которыми грозят перейти в полноценную войну. В этом романе около десяти нарраторов, каждый из которых многократно пересекает границы миров и рассказывает свою часть общей истории. Наивным нарратором в данном случае выступает скрипачка Лиззи, которая впервые сталкивается с Иным миром и открывает для себя его особенности.

На основе данных произведений можно сделать следующие выводы об образе Иного мира в “Ньюфордском цикле” Чарльза де Линта.

Прежде всего, транскультурный характер Иного мира объясняется постколониальным дискурсом канадской литературы и создает внутри вымышленного мира атмосферу постоянной напряженности. На уровне текста эта атмосфера поддерживается при помощи гетеролингвизма в отношении фантастической составляющей и системы линимальных нарраторов. Осваивание Иного мира на уровне повествования носит полифонический и диалогический характер; актуализированные его участки преподносятся как относительно малая часть Иного мира. Хотя для “Ньюфордского цикла” характерен мотив “истончения” (*thinning*), то есть постепенного сокращения количества магии во вселенной, судьба всего Иного мира не оказывается под угрозой: под удар периодически попадают только некоторые его локусы и обитатели (особенно коренные духи). Вследствие его изображения как метафорического воплощения человеческой фантазии и коллективного подсознательного, квесты героев на его территории носят принципиально индивидуальный характер и направлены на преодоление личных психологических травм. Квест Джилли Копперкорн воспринимается как расширенный сеанс психотерапии, в котором её страхи, переживания и комплексы находят персонафицированные воплощения. Таким образом, Иной мир де Линта является ещё одной “гармонизирующей моделью” (модель мира, где возможно исцеление и достижение гармонии), и состояние иммигрантского “зависания” между культурами и языками также попадает в зону потенциального исцеления. Кроме того, включением в “семью по духу” преодолеваются социальные проблемы многих аутсайдеров и маргиналов, жертв семейного насилия и остракизма.

В дальнейших исследованиях перспективным представляется анализ мифологических моделей городского фэнтези де Линта в психоаналитической парадигме, а также лингвокогнитивный анализ концептов, возникающих в результате упомянутой кросслиминальной метафоризации.

## **ЛИТЕРАТУРА**

1. Ковтун Е.Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа (На материале европейской литературы первой половины XX века) / Е.Н.Ковтун. – М.: Изд-во МГУ, 1999. – 307 с.
2. Clute J., Grant J. *The Encyclopedia of Fantasy* / J. Clute, J. Grant. – N.Y: St. Martin’s Griffin, 1999. – 1088 p.

3. De Lint Ch. *Dreams Underfoot* / Ch. De Lint. – NY: Orb Books, 2003 – 416 p.
4. De Lint Ch. *Forests of the Heart* / Ch. De Lint. – NY : Tor Books, 2001. – 400 p.
5. De Lint Ch. *The Onion Girl* / Ch. De Lint. – NY: Tor Books, 2001. – 512 p.
6. De Lint Ch. *Widdershins* / Ch. De Lint. – NY: Tor Books, 2007. – 560 p.
7. Nic Craith M. *Narratives of Place, Belonging and Language. An Intercultural Perspective* / M. Nic Craith. – NY: Palgrave Macmillan, 2012. – 197 p.
8. Hutcheon L. “Circling the Downspout of Empire”: Post-Colonialism and Postmodernism” / L. Hutcheon // *ARIEL: A Review of International English Literature*. – 1989. – 20.4. – P. 149 – 175.
9. Laurence S. *Welwyn Wilton Katz and Charles de Lint: New Fantasy as a Canadian Post-Colonial Genre*. [Електронний ресурс] / S. Lawrence. – Режим доступу до видання: [https://www.academia.edu/1099869/Welwyn\\_Wilton\\_Katz\\_and\\_Charles\\_de\\_Lint\\_New\\_Fantasy\\_as\\_a\\_Canadian\\_Post-colonial\\_Genre](https://www.academia.edu/1099869/Welwyn_Wilton_Katz_and_Charles_de_Lint_New_Fantasy_as_a_Canadian_Post-colonial_Genre).
10. Mendlesohn F. *Rhetorics of Fantasy* / F. Mendlesohn. – Middletown: Wesleyan University Press, 2008. – 306 p.
11. *The Canadian Fantastic in Focus: New Perspectives* / Allan Weiss [ed.]. – Jefferson: McFarland, 2014. – 256 p.
12. Wierzbicka, Anna. *English: Meaning and Culture* / Anna Wierzbicka. – Oxford: Oxford University Press, 2006 – 352 p.

## **КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ В РОМАНІ УВЕ ТІММА “НА ПРИКЛАДІ МОГО БРАТА”**

*Марія ТРЕТЕВИЧ*

Львівський національний університет імені Івана Франка

Політичні, суспільні та історичні процеси в сучасному світі та роль історичної пам'яті у цих процесах (маніпулювання, спекуляція, травмування та травмовані покоління) зумовлюють важливість вивчення проблеми історичної пам'яті.

У статті розглянуто теоретичний підхід визначення поняття історичної пам'яті; проаналізовано особливості структури індивідуальної та колективної пам'яті; досліджено концептуалізацію історичної пам'яті в романі Уве Тімма “На прикладі мого брата”.

**Ключові слова:** історична пам'ять, колективна пам'ять, індивідуальна пам'ять, історична свідомість.

Политические, общественные и исторические процессы в современном мире и роль исторической памяти в этих процессах (манипулирование, спекуляция, травмирование и травмированные поколения) обуславливают важность изучения проблемы исторической памяти.

В статье рассмотрен теоретический подход определения понятия исторической памяти; проанализированы особенности структуры индивидуальной и коллективной памяти; исследовано концептуализацию исторической памяти в романе Уве Тимма "На примере моего брата".

**Ключевые слова:** историческая память, коллективная память, индивидуальная память, историческое сознание.

Political, social and historical processes in the modern world and the role of historical memory in these processes (manipulation, speculation, injury, and traumatized generations) determine the importance of studying the problem of historical memory. The paper examines theoretical approach to the definition of historical memory; analyzes the structure of individual and collective memory; investigates the conceptualization of historical memory in Uwe Timm's novel "In My Brother's Shadow".

**Key words:** historical memory, collective memory, personal memory, historical consciousness.

На початку ХХІ століття людство все більше усвідомлює зростання значущості пам'яті як явища. На це вказує те, що до неї звертаються не лише історики, а й соціологи, культурологи, політики, письменники і, звичайно, літературознавці. В соціально-гуманітарних науках простежується значний інтерес до поняття і функцій пам'яті, який привів багатьох дослідників до висновку, що на сучасному етапі історії відбувається формування нової парадигми досліджень, що пов'язана з поняттями *пам'ять, спогад, забуття* [1, с. 19].

Особливо важливою і болючою проблема історичної пам'яті стала для німецького народу, якому досі притаманне відчуття провини за злочини минулого століття. Перша та Друга світові війни дотепер чинять вагомий вплив на свідомість та культурну пам'ять, перед усім на ідентичність німців. Характерно, що відчуття відповідальності та провини притаманне здебільшого старшому поколінню німців, тобто тим, хто особисто пережив війну та повоєнні роки.

Про фундаментальні зміни, які відбулись у свідомості людей після Другої світової війни, німецький історик Райнгарт Козеллек сказав: "Таким чином змінюється і пов'язана з війною свідомість. Враження від війни перетворюються на спогади про війну. Однак вони не є константною



величиною, оскільки теж зазнають на собі впливу наслідків, зумовлених війною, котрі можуть надати їм нової форми, витіснити, скерувати їх в певне русло, одне слово, змінювати. Багато чого забувається, відходить на задній план, дещо міцно осідає в пам'яті, дещо героїзується. Війна пожинає свої плоди, які фільтрують ментальні здобутки пам'яті” [3, с. 300]. Це підтверджують і численні соціологічні дослідження, які доводять, що ставлення німців до їхнього минулого та ідентифікації змінюється. Благодійний фонд “Основа ідентичності” (Identity Foundation Gemeinnützige Stiftung für Philosophie), який у 1998 р. Був заснований Паулом Й.Когтесом, спільно із науковцями Університету Хохенхайм (Universität Hohenheim) провели масштабне соціологічне дослідження, за результатами якого близько 60% респондентів зазначили, що пишуться своєю батьківщиною, більше 80% заявили, що вже не соромляться бути німцями, а більше 74% признають, що, попри минуле своєї країни, пишуться Німеччиною. [10]

Попри те, що тема історичного досвіду німецького народу залишається негласно табуованою, інтерес та спроби переосмислити його не вщухають. Французький теоретик пам'яті П. Нора зазначає: “Ми живемо у добу торжества пам'яті. За останні двадцять або двадцять п'ять років всі країни, всі соціальні, етнічні та родинні групи пережили глибинні зміни традиційного ставлення до минулого... Світ затопила хвиля спогадів, міцно з'єднавши вірність минулому – дійсному або уявленому – з почуттям приналежності, з колективною та індивідуальною самосвідомістю, з пам'яттю та ідентичністю” [4, с. 202]. Пояснити, інтерпретувати та переосмислити історичне минуле свого народу намагається друге і третє покоління німецьких письменників. Це ті покоління, які вже не є очевидцем воєн ХХ століття, але які прагнуть не втратити зв'язок з попередніми поколіннями.

Через призму сучасності, досліджуючи минуле з допомогою оповідей, листів, документів, вони намагаються створити власну парадигму сприйняття подій минулщини. Особливий “меморіальний бум” у німецькій літературі спостерігається у 90-х роках ХХ століття – 2000-х роках. До теми історичного минулого звертаються: Ганс-Йозеф Ортайль (“Abschied von den Kriegsteilnehmern”, 1992), Бернгард Шлінк (“Der Vorleser”, 1995), Мартін Вальзер (“Ein springender Brunnen”, 1998), Рейнхард Іргль (“Abschied von den Feinden”, 1995; “Hundsnächte”, 2001), Марсель Байєр (“Flughunde”, 1995; “Spione”, 2000), Уве Тім (“Rot”, 2001;

“Am Beispiel meines Bruders”, 2003), Гюнтер Грасс (“Im Krebsgang”, 2001). Перш, ніж звернутися до втілення концепту історичної пам'яті в окремому художньому творі, слід звернутись до теоретичних засад вивчення цього поняття.

У своїх працях науковці багато уваги присвячують дослідженню теоретичних аспектів історичної пам'яті. Цій проблематиці присвячені праці таких науковців, як Моріс Альббакс, П'єр Нора, Ян Ассманн, Аляйда Ассманн, Поль Рікер, Юрій Лотман, Юлія Зерній, Лариса Нагорна та інші. Сучасна наука розглядає проблему історичної пам'яті як проблему дискусійну, яка потребує повторного осмислення з огляду на нові реалії нашої дійсності.

Що ж слід розуміти під поняттям “історична пам'ять”? Однозначного підходу до тлумачення цього терміну немає, але в цілому історичну пам'ять можна визначити “як здатність суспільних суб'єктів зберігати і передавати з покоління в покоління знання про історичні події, про історичних діячів минулих епох, про національних героїв і віровідступників, про традиції і колективний досвід освоєння соціального і природного світу; про етапи, які пройшов той чи інший етнос, нація, народ у своєму розвитку” [5, с. 15]. Таким чином історична пам'ять є основою культурної спадщини поколінь та національної ідентичності.

Зокрема, Ольга Столярчук зазначає, концепт “історична пам'ять”, який з'явився в кінці ХХ століття поряд з такими поняттями, як “історичне знання” і “історична свідомість”, можна інтерпретувати по-різному: “як спосіб збереження і трансляції минулого в епоху втрати традиції, як індивідуальна пам'ять про минуле, як колективна пам'ять про минуле, як соціальна пам'ять про минуле і, нарешті, просто як синонім історичної свідомості” [7].

Важливо розуміти співвідношення історичної пам'яті з історією. Засновником теорії історичної пам'яті вважається французький соціолог Моріс Альббакс. Сутність гіпотези Альбакса в тому, що історія та історична пам'ять у багатьох відношеннях протилежні: “Історія зазвичай починається в той момент, коли закінчується традиція, коли загасає або розпадається соціальна пам'ять. Поки спогад продовжує існувати, немає необхідності фіксувати його письмово, та й взагалі якось фіксувати. Тому потреба написати історію того чи іншого періоду, суспільства і навіть людини виникає тільки тоді, коли вони вже пішли так далеко в минуле, коли у нас мало шансів знайти навколо себе багато

свідків, які б зберігали про них який-небудь спогад” [9]. Дослідник вказує на те, що історична пам'ять є за своєю суттю далеким минулим, воно вже не існує як колективна пам'ять, бо з ним втрачено живий контакт. Крім того, колективна пам'ять складається з “численних голосів різних груп, тоді як історичний нарратив монолітний” [9].

Колективна історична пам'ять відрізняється від історії, як зазначає Альбвак, двома істотними рисами. Головною її характеристикою є відсутність чітких поділів на періоди, які існують в історичній науці. Пам'ять – це безперервний хід думок, і вона зберігається тільки у свідомості тієї групи, яка її підтримує. Забування подій та постатей відбувається не через антипатію, відразу чи байдужість, а через те, що з плином часу втрачається зв'язок зі свідками, які зберігали пам'ять про них. Тобто історична пам'ять є скінченною і кінець її настає з природним відходом груп, які були її безпосередніми носіями. Ще однією характерною рисою історичної пам'яті є її неуніверсальність, тобто відсутність єдиної правильної чи загальноприйнятої моделі викладу історичних подій. В той час, як історія як наука тяжіє до універсального трактування фактів, одночасно можуть існувати кілька варіантів колективної пам'яті. Така неоднорідність історичної пам'яті зумовлюється одночасним існуванням багатьох груп, а людина, слід зазначити, перебуває у безпосередньому контакті не з однією, а багатьма з них. “У кожній з цих груп, – пише Альбвак, – своя історія. У ній можна розрізнити фігури і події. Але вражає нас те, що в пам'яті, тим не менше, на перший план виступають схожості. Розглядаючи своє минуле, група відчуває, що вона залишилася тією ж, і усвідомлює свою самототожність в часовому вимірі [...]. Але група, яка живе насамперед для самої себе, прагне увіковічнити ті почуття і образи, які становлять матерію її думки” [9]. Отже, саме Альбвак висловив дійсно глибоку ідею про історичну пам'ять як найважливіший фактор самоідентифікації соціальної чи будь-якої іншої групи.

Індивідуальна пам'ять кожної людини була б неповною і не давала б нам цілісного уявлення про світ і наше місце у ньому, якби обмежувалась лише внутрішньою, тобто особистою (або автобіографічною) пам'яттю. Саме зовнішня чи історична пам'ять не просто надає людині відомості про історичні факти минулого, але й “уможливорює самоідентифікацію індивіда, певної групи або й суспільства загалом, бо не тільки оживляє образи історичного минулого, але є таким типом пам'яті, який має особливе значення для конституювання та інтеграції соціальних груп в сьогоденні” [6, с. 23–24].

Дослідники (зокрема Альбвакс) вважають, що історична пам'ять мало формалізована та існує у формі передачі спогадів сучасниками своїм нащадкам. Це свого роду “живий спогад”, який існує протягом життя трьох поколінь і передається “у спадок” від дідів дітям, а вже від дітей – їхнім внукам. Це спричиняє не лише недовговічність історичної пам'яті (приблизно 100 років), яка формується з допомогою почутого, прочитаного, отриманого ззовні знання, але і її міфологізацію. З природним відходом людей – свідків історичних подій, історична пам'ять змінюється, набуває нових відтінків, стає менш достовірною і більш “насиченою” реаліями сьогодення.

Попри те, що історична пам'ять є можливістю скласти уявлення про події, про які не існує власних спогадів, отримуючи інформацію від очевидців, вона, у зв'язку із суб'єктивними чинниками, має здатність трансформуватись. Під дією психологічної та соціальної атмосфери, яка виникає після особливо гострих національних чи політичних подій, яких не було ніколи раніше, у пам'яті закладається певна інформація, спогад. Цей спогад людина намагається передати своїм дітям, для яких батьки є єдиним контактом з попередньою епохою. Батьки накладають відбиток на середовище виховання й зростання дітей, а ті, в свою чергу, намагаються передати знання попереднього покоління з власної позиції та власних переконань, своїм дітям. Діти, які є вже третім поколінням і відбиток на яких накладає їхня сучасність, оцінюють історію з власної перспективи, тож сприйняття історичних подій змінюється.

Процес “пригадування” характеризується не лише опрацюванням історичного матеріалу, поверненням до колективної пам'яті, яку впродовж років політичні діячі намагались витіснити і “забути”, але й бажанням збагнути, що саме спричинило злочини та страждання, хто у них справді винен, хто є жертвою історичних обставин, а чий вчинки можна назвати героїчними і які критерії дозволяють це стверджувати. Від мислення, від ідеологічних, ціннісних поглядів автора та підпорядкованості культурним особливостям часу, які стають передумовою уявлень письменника, залежить і його оцінка минулого, його історична пам'ять. Література стає своєрідним способом загоєння ран минулого, засобом переборення минулого. У формі автобіографічних спогадів дитинства й юності учасників подій (Уве Тім “Rot”, 2001; “Am Beispiel meines Bruders”, 2003) та завдяки підвищеній фікціоналізації оповіді (М. Байер “Flughunde”, 1995, “Spione”, 2000) письменники намагаються стати

осторонь трагічних воєнних подій та оцінити їх з погляду свідка. До “перегляду позицій покоління 1968 року та спроб застерегти сучасника від некритичного прийняття ролі жертви, яка насправді може просто маскувати провину” [2], спонукає роман Бернгарда Шлінка “Der Vorleser” (1995). Темі зображення “реалій та закономірностей досвіду життя “під наглядом” тоталітарної системи, портретизації життя НДР напередодні падіння Берлінського муру, екологічні проблеми країни, що більше не існує” [2] присвячені твори Еріха Льюста (“Nikolaikirche”, 1995), Брігітта Бурмайстер (“Abendspaziergang”, 1995), Томас Бруссіг (“Helden wie wir”, 1995), Уве Тімм (“Johannisnacht”, 1996). Активно піднімаються питання “суперечливої соціальної ідентичності, в тому числі й ідентичності письменника” [2] у романах Юрека Бекера (“Amanda herzlos”, 1992), Вольфганга Гільбіга (“Ich”, 1993), Рейнхарда Їргля (“Abschied von den Feinden”, 1995), Каті Ланге-Мюллер (“Verfrühte Tierliebe”, 1997), Гюнтера Грасса (“Ein weites Feld”, 1997).

Документальним та автобіографічним твором, присвяченим спогадам про своє дитинство, яке припало на час Другої світової війни, є роман Уве Тімма “На прикладі брата”, написаний у 2003 році. У ньому автор розповідає про свою сім’ю, яка опинилась в самісінькому центрі бойових дій і яку не оминули великі особисті катастрофи – дім родини був знищений під час бомбардування, а 18-річний брат Уве, який записався добровольцем в елітні бойові формування “Ваффен-СС”, помер після того, як йому ампутували обидві ноги, і був похований на військовому кладовищі в Україні. Все, що залишилось від брата, це його листи та щоденник, які невдовзі після його смерті були вислані його родині.

Примітно, що за написання книги-спогаду про свого брата, автор взявся лише після того, як померли його батьки та сестра. Лише тоді він відчув свободу, написати про нього, про рідню і про себе: “Писати про брата – значить, писати і про нього, про батька. Схожість з ним, мою схожість, легко розпізнати через подібність, знову ж мою, з братом. Наблизитися до обох, написавши про них, – для мене це спроба по-новому, по-справжньому згадати те, що утримувалося в пам’яті бездумно, просто так.” [8]. Реконструюючи крок за кроком ту дійсність, яка була його дитинством і яку йому вдавалось пригадати, доповнюючи її історичними фактами та документальними свідченнями, Уве Тімм намагається дати собі відповідь та питання, як могло статись, що його брат, такий сором’язливий і чемний хлопчик добровільно подався у “Ваффен-СС”?

Як міг таке допустити його батько? А його матір? Як з дозволу цілого народу могли здійснюватись безчинства, до яких була причетна така велика кількість німців? "...Мати жодного разу ні в чому не дорікнула батькові. Завжди вважалось, що брат дійсно записався добровільно, батько його не вмовляв. А й не треба було вмовляти. Це було просто безсловесне виконання того, що, зі згоди батька, бажало від юнака суспільство. Це ось мені потім можна, потрібно було знайти свої власні слова, заперечення, питання і ще раз питання. Витягнути з себе слова, якими можна висловити скорботу, сум, страх – якими про все це можна розповісти" [8] – таку відповідь дає собі письменник на болочі питання, які стосуються не тільки його сім'ї, але й цілого покоління, на яке важким тягарем лягла провина батьків.

Автор не боїться гострих питань і не намагається дати спрощені або викривлені й недостовірні відповіді. Історія його сім'ї – це історія цілої нації. Що міг зробити, але не зробив його брат, що могла зробити його сім'я та що міг зробити весь народ для того, щоб вберегти націю від трагедії? На прикладі роману Уве Тімма можна простежити внутрішній конфлікт "другого покоління" після війни, яке розривається між бажанням з'ясувати витоки злочинів, скоєних поколінням батьків, і прагненням засудити ці злочини. Тімм не намагається знайти пом'якшуючі обставин для свого брата, не оправдовує його вчинки, про які той пише у своєму щоденнику: "Відмінна мішень, пожива для мого автомата: це російський солдат, можливо, його ровесник. Молодий хлопець, який щойно запалив цигарку – перша затяжка, потім видих, блаженний смак диму, який тоненькою цівкою тягнеться вгору від сигарети, передчуття наступної затяжки. Про що він думав, цей хлопець? Про те, що скоро йому змінюватиметься? Про чай, краєць хліба, про свою дівчину, про матір з батьком? Хмарка диму, по-зрадницьки розповзається в просякнутому вологою повітрі, шматки талого снігу, тала вода в окопах, перший ніжний пушок зелені на луках. Про що він думав, цей росіянин, цей Іван, в ту секунду? Пожива для мого автомата." [8]. Тімм настільки добре обізнаний про стан історичної науки, що це дозволяє йому використовувати свої знання для того, щоб не відокремлювати власну інтерпретацію записів братового щоденника і розповіді своїх батьків від історичного контексту. Він згадує і показує, як війна продовжувала жити у його сім'ї і після її закінчення: "Ще довгі роки після війни, супроводжуючи все моє дитинство, знову і знову переказувалися події <...>, завдяки чому

мало-помалу згладжувався, сходяв нанівець первинний жах, а пережите ставало збагненним і навіть потішним” [8]. Тім часто згадує й про те, що сімейні балачки часто зводились і до розмов про причини поразки німців у Другій світовій війні і припущень, як можна було цього уникнути.

Таким чином, Уве Тім, розглядаючи минуле об’єктивно, намагається виявити розбіжності між тим, що відбулось насправді і колективною пам’яттю, адже, як зазначає автор, подолання минулого може відбутися тільки завдяки “здатності розповісти остаточну історію про те, від чого відмовимося саме завдяки здатності розповідати цю історію...” [8]. Він намагається об’єктивувати репрезентацію історичної пам’яті, дистанціюючись в часовому та особистісному плані. Структуруючи фрагментарну індивідуальну пам’ять, Уве Тім трансформує колективну пам’ять в історичну, намагаючись встановити історичну справедливість.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Васильев А. Современные memory studies и трансформация классического наследия / А. Г. Васильев // Диалоги со временем: память о прошлом в контексте истории / под редакцией Л. П. Репиной – М.: Кругъ, 2008. – С. 19–20.
2. Ваховська Н. Німецька література після Повороту: основні координати [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.prostory.net.ua/ru/articles/198-2009-04-16-18-19-10>
3. Козеллек Р. Часові пласти. Дослідження з теорії історії / Райнгард Козелек; [пер. з нім. В. Швед ]. – К.: Дух і Літера, 2006. – С. 300.
4. Нора П. Всемирное торжество памяти / П. Нора // Неприкосновенный запас. – № 2-3. – 2005. – С. 202 – 203.
5. Путятин Т. Формирование исторического сознания школьной молодежи в условиях российского общества: автореф. дис. на соискание ученой степени канд. социол. наук: спец. 22.00.06 “Социология культуры, духовной жизни” / Т. П. Путятин. – М., 2007. – С. 15.
6. Репина Л. Память и историописание / Л. Репина // История и память: историческая культура Европы до начала Нового времени / под редакцией Л. П. Репиной. – М.: Кругъ, 2006. – С. 23-24.
7. Столярчук О. Историческая память [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://jurnal.org/articles/2013/filos21.html>
8. Тимм У. На примере брата [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://loveread.ws/read\\_book.php?id=38908&p=33](http://loveread.ws/read_book.php?id=38908&p=33)

9. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память / Морис Хальбвакс // Неприкосновенный запас. – № 2–3 (40–41). – 2005. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html>
10. Die nationale Identität der Deutschen: Pressemitteilung: Die Deutschen lieben ihr Land [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://privatrecht.uni-hohenheim.de/project/die-nationale-identitaet-der-deutschen>

## ДАНИЛО БРАТКОВСЬКИЙ – ПОЕТ УКРАЇНСЬКО-ПОЛЬСЬКОГО КУЛЬТУРНОГО ПОМЕЖІВ'Я ЕПОХИ БАРОКО

*Ольга ТУРЧИН*

Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди

У статті викладено результати прочитання збірки епіграм Д. Братковського “Світ, по частинах розглянутий” у дискурсі імагологічних аспектів “Свій”, “Чужий”. Висвітлено своєрідність реалізації понять “Свій”, “Чужий” у образній системі барокових творів.

**Ключові слова:** імагологія, концепт, образ, Свій, Чужий, помежів'я культур.

В статье изложены результаты прочтения сборника эпиграмм Д. Братковского “Мир, по частях рассмотрен” в дискурсе имагологических аспектов “Свой”, “Чужой”. Освещено особенности реализации понятий “Свой”, “Чужой” в образной системе барочных произведений.

**Ключевые слова:** имагология, концепт, образ, свой, чужой, пограничья культур.

The article presents the results of reading a collection of epigrams by D. Bratkovsky “The world regarded in parts” in the context of imagology aspects “One’s Own”, and “Foreign”. The paper highlights specific features in implementing the concepts “One’s Own” and “Foreign” in the Baroque literature.

**Key words:** imagology, concept, character, One’s Own, Foreign, cultural border.

Книга барокових польськомовних текстів Данила Братковського “Świat po części przezyrzany” (“Світ, по частинах розглянутий”), (Краків, 1697; Луцьк, 2004) – яскравий приклад феномену культурного помежів'я. Спадщини видатного поета епохи Бароко, який власним життям, лицарською боротьбою та мученою смертю у Луцьку 1702 року довів вірність ідеї визволення України з-під польської залежності та



православній вірі, за що канонізований Українською Православною Церквою і залічений до лику святих, належить в однаковій мірі літературі українській і польській.

В українському літературознавстві тексти книжки “Світ, по частинах розглянутий” отримали прочитання у дискурсі барокової картини світу та основних мотивів європейського й українського бароко (В. Шевчук), ідей патріотизму та “хлопоманства” (М. Корпанюк), сарматизму (О. Бай), метафізичної поезії (О. Яковина) тощо. Однак важливою є потреба висвітлити імагологічні аспекти цих творів, що дозволить глибше осмислити способи втілення образів інших народів, зокрема польського, у барокових текстах українського поета, виявити зв’язки між образами, особливо при перекладі їх з давньої польської мови на сучасну українську.

У дискурсі образів “Свого” і “Чужого” барокова картина світу отримує нове прочитання. Для повноцінної рецепції барокових творів, успішного діалогу сучасного читача із бароковими текстами, діалогу двох культур “важливе значення мають взаємні уявлення його учасників як пізнання себе через власне “Я” та сприйняття себе іншими, так і наше сприйняття Іншого – як чужинця чи сусіда, ворога або партнера” [3, с. 52]. За допомогою певного уявлення про Іншого, що ґрунтується на спостереженнях, стереотипах, кліше “розвивається міжнаціональний комунікаційний акт, який витворює основу для дискусії, діалогу” [4, с. 590].

Опираючись на теоретичні засади імагології в українському літературознавстві (Д. Наливайко, М. Ільницький, В. Будний та ін.) та практику імагологічного підходу у вивченні творів (І. Арендаренко, О. Вереток, О. Вознюк, В. Орехов), ставимо за мету нашого дослідження висвітлити імагологічні аспекти творів Д. Братковського у дискурсі українсько-польських культурних і комунікативних відношень, принципом для яких був “Свій – Чужий” [4, с. 591].

З цього випливають такі завдання:

- а) висвітлити становище православної шляхти у польській державі Речі Посполитій;
- б) описати характер міжнаціональних стосунків в умовах польської політичної експансії;
- в) у дискурсі понять “Свій – Чужий” проаналізувати систему образів барокових епіграм, детально висвітлити “історичні, культурологічні, соціологічні, психологічні, політологічні аспекти тих образів, за посередництвом яких учасники спілкування уявляють самі себе й партнера” [3, с. 52].

Отож, об'єктом дослідження є образи представників українського та інших етносів, зокрема поляків як сприйняття Іншого в культурному дискурсі нації через поняття “Свій – Інший”, “Свій – Чужий”. Предметом наших студій є відображення цього дискурсу у барокових текстах Д. Братковського, які формують “певний культурний код сприйняття як Іншого, так і Свого” [4, с. 590–591], тобто “літературні образи (іміджі) інших країн та іноземців, що створюються в певній національній чи регіональній свідомості й відбиваються в літературі” [6, с. 27]

Політичне становище української шляхти у складі Речі Посполитої визначає світогляд автора книги “Світ...”, який є громадянином польської держави Річ Посполита та позиціонує себе православним луцьким шляхтичем, за умовами того часу національна приналежність визначалась за віросповіданням. Вибір письменниками польської мови для написання творів обумовлювався багатьма політичними та культурними обставинами, насамперед тим, що це була мова державної еліти, до якої, як читацької аудиторії, звертались автори.

Волинь другої половини XVII ст. належала до прикордонної території між Україною і Польщею, що в результаті експансивної політики входила до складу Речі Посполитої, “поступово піддавались освоєнню та “психологічному або абстрактному привласненню” [8]. Позиція Д. Братковського у середовищі української сполонізованої шляхти була непростюю, як писав історик В. Антонович: “Братковский стоит среди своих собратий уединённо и не только не находит в них поддержки, но, напротив, – встречает гонителей и палачей” [1, с. 238]. Дві унії, політична (Люблинська) і релігійна (Брест-Литовська), призвели до повного розриву між народом та елітою. “Уния, как политическая так и религиозная, слишком сильно манила их [шляхту – О. Т.] к себе обещанием равноправности с польской шляхтой, она им обещала почти полную независимость от “государственной” власти, участие во всех правах, приобретенных польской шляхтой, дававших волю самому буйному своеволию и произволу, и, наконец, бесконтрольное, нечем не ограниченное владение крестьянами” [1, с. 238]. Після Кревської унії (1385 р.) Ягайло Ольгердович перейшов у католицизм і надав 1387 р. привілеї шляхтичам-боярам, які переходили у католицизм [5, с. 270], а король Ян Казимира 1649 р. заборонив не католикам доступ до сенату й староств [5, с. 270].

Д. Братковський належав до тієї частини української шляхти, яка “усвідомлювала свою культурно-історичну окремішність і політичну

суб'єктність у межах цілого – політичної системи Речі Посполитої” [7, с. 55]. Сучасні дослідники звертають увагу, що українська шляхта віддаляла себе в соціальному значенні від “посполитого народу руського”, у національному ж значенні панівна соціальна верства України зараховувала себе до “руського народу” [7, с. 55]. “У цілому ж “руська” політична орієнтація політичної самосвідомості української шляхти залишалася важливим фактором в політичному житті України протягом XVI – XVII ст. Цьому не завадили рецепція польської моделі політичної культури, виразні впливи польської культури взагалі, а також відхід ряду шляхетських родів України від православної конфесії” [7, с. 56].

Тому вмотивованою є позиція Д. Братковського у зображенні Польщі, що “землі власне польські” автор книги “Світ...” “бачить їх очима приходня з української, власне волинської, землі” [9, с. 265]. Отже, для Д. Братковського “мала батьківщина” є Своєю, а Польща сприймається, якщо не Чужою, то виразно Іншою. На тлі цього протиставлення виникає необхідність визначити, описати національну своєрідність русинів (українців), чому Д. Братковський присвячує твори “Де який звичай”, “Забава бусурманина”, “Мир із турчином”, “Олень у піст строгий, уколяться роги”. Своїх православних сучасників, в основному це представники шляхти, поет порівнює з представниками інших етносів, які проживали на теренах тогочасної України – поляками, євреями, німцями тощо. Увага до проблем своєрідності, окремішності руського етносу обумовлена якісними ідейними “зсувами” в “теоретичній” політичній свідомості української шляхти XVI – XVII ст. Дослідники зауважують зародження своєрідної концепції руського народу, ранньоновітньої теорії нації, вмотивовується “козацька легенда” [7, с. 8].

Д. Братковський усвідомлював відповідальність еліти за долю рідного краю, зокрема, за збереження цілісності рідної землі, яку загарбники намагаються розтягти в різні сторони, розшматувати. Рідну землю поет у вірші “Чим живуть пани” називає матір’ю, риторика твору спрямована на свідоме пробудження в національній шляхти синівських почуттів, розуміння Свого, відновлення історичної пам’яті. Поняття Свого для поета конкретизується образом рідної землі-Матері, який у структурі барокового тексту отримує алегоричний вимір. Структура суспільних відносин передана образами “мати” – “діти”. Рідна земля годує своїх дітей, але від них має потребу у дбайливому ставленні, збереженні її цілісності. “Чом ви про матір не хочете дбати?” [2, с. 213] – з докором

запитує поет своїх співвітчизників. Споживацьке, паразитичне ставлення до рідного краю лише розорює його, робить вразливим до зовнішніх ворогів: “Матір в неволі бере бусурмани” [2, с. 213]. Переживання за долю рідного краю поет втілює образом помираючої матері і дітей-сиріт: “Гей, зле є дітям, як мати вмира нам, / Мати – шкатула, чи ж живить в потопі? / Мати і влості, міста, збіжжя – в попіл” [2, с. 213]. Поняття чужої землі, яка ніколи не стане рідною, передано образом “мачухи”: “Мачуха – ваша, було б вельми дивно, / Щоб вам держава чужа дала живло” [2, с. 213]. Ідею єдності еліти із землею, на якій проживає, Д. Братковський виражає застереженням: “Болю до болю ми їй придаємо, / Матір погубим, й самі зігниємо” [2, с. 215]. Отже, доля кожного народу залежить від його відповідального ставлення до рідного краю, до його багатств, до традицій та культурних надбань.

Проблему культурної спадщини рідного краю порушує Д. Братковський у творі “Греція”. Колиска світової цивілізації, культуру якої успадкувала й Україна, опинилась у стані занепаду, “Що у жорстоку втрапила неволі” [2, с. 247]. Шлях виходу із неволі бароковий поет вбачає у єдності усіх християн. Твором “Відповідь Греції” Д. Братковський вказує шлях до вдосконалення людства через покаяння та суспільну згоду: “Кайтесь за мене, християни, кайтесь, / В щирості, згоді ви усі тримайтесь”. Отже, Греція для Д. Братковського належить до Своїх, близьких долею держав.

Тема Греції як Своєї суголосна ідеї об'єднання світу, зокрема християнських країн, перед загрозою турецького, магометанського поневолення. У вірші “Забава бусурманина” Д. Братковський вважає, що задуми мусульман “світ весь посісти” розрушить Божий захист: “Кинув Бог помсту на тебе, грім строгий” [2, с. 199]. Перемога над ворогом можлива лише при цілісності, єдності сил всіх християн, інакше: “Хто поодинці, злама стрілу в того” [2, с. 199]. Для захорони люду від татарських нападів необхідно зводити оборонні споруди в містах і селах. У вірші “Палац” Д. Братковський закликає панів будувати не приватні палаци, а міцні охоронні вежі, вали: “Палац зводиш ти – то вигадка хтива, / Валом обведи село, не як хліва” [2, с. 223]. Таким чином врятується не одне життя.

Д. Братковський був свідком окупації частини території України турками, зокрема Правобережжя у 70-80-х роках XVII ст. Турки після падіння П. Дорошенка, з котрим мали союзню угоду, правили

українськими землями цього регіону, наставляли своїх правителів: господаря Дуку, Ю. Хмельницького тощо. У вірші “Мир із турчином” Д. Братковський гостро засуджує такі лояльні відносини до ворога, алегорично порівнює їх до миру вовка з бараном: агресор не зачіпатиме жертви, поки ситий: “Вовк з баранами мир буде чинити, / Аж доки їхнім м’ясивом він ситий” [2, с. 263]. Апетити такого “вовка” лише зростають із можливістю ще поживитися: “Ти ж бо – ненасит” [2, с. 263], тому жертва за “мир” коштує смерті багатьох: “Минеш одного, кількох-бо – ковтом” [2, с. 263].

У молитві про захист християн звертається до Бога Д. Братковський у вірші “Асфур” (асфур – бусурманин, турок). Не чекаючи на людську допомогу: “Не покладайтесь на князів, на синів людських” (Пс. 146:3), Д. Братковський просить Бога припинити незаконне панування нехрещених людей, бусурманів, як поет підкреслює, “байстрюків”, “гордих і впертих”, “проклятих з природи” [2, с. 275], над християнами. “В нас ти, байстрюче, захтів правувати, / Яковів Боже, не дай нас узяти!” [2, с. 275]. Як Авраам прогнав Агар із незаконним сином, так і нехристиян треба відігнати від вірних Богові “в пущі Бесарабські” [2, с. 275]. “Викинь із дому його, Боже, свого, / Виноград Твій-бо щепивсь не для нього” [2, с. 277]. Виноград – біблійний символ єдності Бога і Церкви: “Я – виноградина, ви – гілки” (Ів. 15:5). Д. Братковський взиває до Бога про справедливість і захист, адже не можна “кидати перел перед свинями” (Мт. 6:7), тобто, щоб святе топтали погани: “Чи ж Твоє місце й святії пороги / Ті, бусурманські, топтять мають ноги” [2, с. 277]. Автор описує важкий емоційний стан християн, пов’язаний із напругою і постійним переживанням: “Чи ж бо до болю придати ще болю” [2, с. 277]. Д. Братковський взиває до Бога про вирішення несправедливого, принизливого поневолення, і встановлення справедливості задля припинення кровопролиття і знущання над християнами-українцями: “Гей Боже, Боже, всяк зна – Тебе знаєм, / Змилуйся, Боже, над нами прохаєм!” [2, с. 277].

У вірші “Посольська ізба” автор мовить про те, що питання захисту і оборони рідного краю від бусурманів треба вирішувати на високому державному рівні, не залишати людей самих із цією бідною: “Асфур над карком, люд бере за шиї, / А я привати тягну тут чужії” [2, с. 311]. Тобто чиновники вирішують приватні питання, у той час гинуть люди, потрапляють у полон-ясир, занепадає край.

Загальнодержавні проблеми отримували своєрідну художню інтерпретацію мислителями, які сформувався на території помежових земель. Як зауважують дослідники, “креація художнього світу в літературних творах митців пограниччя відбувалася шляхом модифікації світу реального, що переосмислювався та аналізувався в контексті традиційного на той час бачення східного пограниччя” [8].

У вірші Д. Братковського “Чужа земля” зображуваний простір та морфологічні частини художнього простору набули “аксіологічного значення” і стали кодом, “зрозумілим лише особам, що належать до даної спільноти” [8]. Змістом вірша є розповідь про чоловіка, що їде в чужу землю до дружини зі своїми тисячами, і жінка ті гроші розтринькує, через що розчарований чоловік “віносить мудрість”: “Любов – багатство, гнів – убогство родить, / Любов тож наша вже дефект знаходить” [2, с. 223]. Для сучасників поета чоловік з тисячами сприймався символом України, а марнотратна дружина – Польщі, яка використовує ресурси поневолених земель, але нічого не дає взамін. Така невдячна поведінка “дружини” у творі приводить до “гніву чоловіка”, ймовірно, Визвольної війни під проводом Б. Хмельницького, відповідно й у “подружньому” зв'язку України і Польщі надійшов “дефект”.

Образ “лихої жінки”, тобто дружини, служить своєрідним кодом для вираження становища українських земель у складі Речі Посполитої у творі Д. Братковського “Ліпше з левом у пустелі, аніж з лихою жінкою”. Україна – чоловік, який не може жити із лихою жінкою, тобто Польщею, вважає, що легше було б із левом. Лев у бароковій символіці означав Швецію. В. Шевчук зазначає, що на той час у Польщі була сильна партія шведська [9, с. 270].

Автор символічно називає світову спільноту “великим звіринцем”. На чоловіка нападають “вовків кілька”, ймовірно, Кримська, Буджацька й Білгородська орди. Також і жадливий одинець (дикий кабан) дошкуляє – польське військо, на що вказує ремарка: “одинець хватає / А чи зла жінка, зубами вгризає” [2, с. 227]. Україні не дають спокою жодні сусіди. Після Андрусівського перемир'я 1667 р. Московія отримала Лівобережжя України, про що Д. Братковський говорить: “Аж тут воски цупить із медом ведмисько” [2, с. 227]. Ведмідь – символ Московської держави. Чоловік (Україна) намагається відпочити, поспати, а у цей момент здійснює напад якийсь хижак: “Спиш, мужу, в пуші”, “Спиш в лісі”, “Спиш, мужу, раптом одинець хватає”, “У пасіці спиш ти”. Сон чоловіка вказує на виснаженість моральних і матеріальних сил рідної

землі, а також символізує не пробуджений, сонливий, тобто несвідомий стан народу. Крім зовнішніх ворогів, загрозою для цілісності і розвитку рідного краю є і внутрішні недруги: “В околі кожнім і в кожному місті / Між тисяч гірших за лева є двісті” [2, с. 229]. “Тобто народ значною мірою розкладений і нищить сам себе” [9, с. 271].

Про важкий для України період після Визвольної війни під проводом Б. Хмельницького Д. Братковський роздумує у вірші “Світ”: “О світе, світе, значну бачу зраду, / Все цілковито іде до упаду” [2, с. 269]. Причину суспільного занепаду поет вбачає у браку серед української еліти, своїх співвітчизників людей, які державні інтереси готові поставити вище власних. Поет перелічує тих мужів, для яких українське питання було справою честі. Юрій Любомирський, Миколай Пращмовський, Стефан Чарнецький, литовський посол Радзивил, Казимир Беньовський чимало прислужились визволенню України, підписанню Гадяцьких угод, що гарантували рівноправні з Польщею умови. Однак ці діячі “Літ так за сорок були усі в ділі” [2, с. 269], сучасники Д. Братковського відсторонили себе від національних справ.

Якщо в інших країнах, прочитуємо у вірші “Минулий і теперішній час”, працюють на оборону територіальної цілісності: “Міста і замки валами обводять” [2, с. 221], то в Україні, “фігателі виставно зготовлять” [2, с. 221] (фігателі – страва з перекрученого м’яса), тобто великі людські втрати. Лихі часи в Україні – для інших країн лише свіжі новини: “Як нас здирають – самі там новини” [2, с. 221]. Д. Братковський застерігає держави Європи, що байдужість, відсторонення від трагічної долі України лише прискорить прихід женця “на інше поле”, тобто до них: “Жнець зжавши, інше почне жати поле” [2, с. 221]. Це застереження барокового поета особливо актуально звучить сьогодні, коли загроза світової війни стукає у двері Європи.

У контексті понять “Свій – Чужий” втілює Д. Братковський тему суду та судочинства. Після Люблинської унії в 1569 р. в трьох українських воєводствах, Волинському, Брацлавському, Київському, що увійшли до складу Речі Посполитої, продовжували зберігати чинність норми Литовського Статуту, а також давні права і привілеї шляхти [7, с. 51–52]. Хоча українські шляхтичі вбачали в моделі політичної системи Речі Посполитої ідеал, який відповідав їхнім уявленням про свободу, станові вольності, однак реальне життя мало узгоджувалося з абстрактними розумовими конструкціями. Траплялося, що функціонування певних політичних інституцій викликало в шляхти нарікання й гостру критику [7].

Отож, Своїм є давня традиція судочинства часів Литовського Князівства. Нововведення у політичній, законодавчій системах мисляться Чужими, що ламали звичний уклад життя. “Коронний Трибунал – вища судова інстанція, дістав в українських шляхтичів вкрай негативні характеристики. Зловживання, несправедливий і часто поза правовий характер рішень трибунальських судів змусили побачити в цій інструкції загрозу для політичних свобод шляхти” [7, с. 51].

Піддавши сатиричній критиці судочинство Речі Посполитої у творах “Земський суддя”, “Про одного суддю”, “Ошукання в Замості”, Д. Братковський протиставляє не стільки конструктивні пропозиції щодо виправлення недоліків, як ідеал правника, що повинен зватися братом: “En tibi frater (лат.: ось тобі брат), так правного значать” [2, с. 265], – так з позиції християнського братолюбства висловився поет у творі “Треба питати, як правника вітати”. Такими правники, якщо вірити історикам, були за короля Казимира III Великого (1310 – 1370), коли “...по-просту судились, / Є-є, ні-ні, так суду говорили” [2, с. 271].

У вірші “Де який звичай” Д. Братковський порівнює руську (українську) вдачу із польською. Українці мають щедрий характер, однак така гостинність іноді переходить межу пристойного застілля, на столі стільки спиртних напоїв, що поки подадуть їсти, прийом гостей втрачає функцію комунікативну: “Поки зготують, залле собі очі, / Що там за страва й дивитись не хоче” [2, с. 325]. У Польщі скромніше накривають на стіл: “А за годин сім обідать зготують” [2, с. 325], гостина носить дискусійний характер.

Отже, прочитання барокових творів книги Д. Братковського “Світ...” у дискурсі “Свій” / “Чужий”, “Свій” / “Інший” виявляють відмінності у культурно-ментальній сфері представників різних етносів, які населяли Річ Посполиту, та характеризують стан міжетнічних відносин між жителями різних земель. Висвітлення імагологічних аспектів образу народу у системі образів художнього твору сприяє міжнаціональному діалогу та повноцінній рецепції творів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Антонович В. Даниил Братковский (1697-1702) / Антонович В. Б. // Антонович В. Б. Моя сповідь: Вибрані історичні та публіцистичні твори / Упоряд.: О. Тодійчук, В. Ульяновський; Вступ. ст. та комент. В. Ульяновського. – К. : Либідь, 1995. – С. 237–247.



2. Братковський Д. Світ, по частинах розглянутий. Фототипічне видання. Переклад. Джерела. Студії / Данило Братковський. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2004. – 464 с.
3. Будний В. Розгадка чарів Цірцеї: національні образи та стереотипи в освітленні літературної етноімагології / Василь Будний // Слово і час. – 2007. – № 3. – С. 52–63.
4. Вознюк О. Біля джерел імагології: погляд Івана Франка у контексті українсько-польських взаємин [Електронний ресурс] / Ольга Вознюк // Іван Франко: Дух, наука, думка, воля. Матеріали Міжнародного наукового конгресу присвяченого 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня – 1 жовтня 2006 року). – Т. 2. – Львів, 2010. – С. 590–597. – Режим доступу: [http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/vydannia/Ivan\\_Franko\\_zbirnyk\\_2010\\_t02/63Olha\\_Voznyuk.pdf](http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/vydannia/Ivan_Franko_zbirnyk_2010_t02/63Olha_Voznyuk.pdf).
5. Лизогуб В. Формування станових прав шляхти на українських землях у XVI – XVIII ст. [Електронний ресурс] / В. А. Лизогуб // Форум права. – 2010. – № 3. – С. 268–272. – Режим доступу: [http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/vydannia/Ivan\\_Franko\\_zbirnyk\\_2010\\_t02/63Olha\\_Voznyuk.pdf](http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/vydannia/Ivan_Franko_zbirnyk_2010_t02/63Olha_Voznyuk.pdf).
6. Наливайко Д. С. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії / Д. С. Наливайко // Літературна компаративістика. – К.: ПЦ “Фоліант”, 2005. – Вип. I. – С. 27–44.
7. Сас П. Політична культура українського суспільства (кінець XVI – перша половина XVII ст.): Навч посібник / Сас П. М. – К.: Либідь, 1998. – 296 с.
8. Сухомлинов О. Контексти прояву культурного пограниччя на колишніх землях східної Речі Посполитої / Олексій Сухомлинов [Електронний ресурс] // Медієвіст. – 19 лютого. – 2013. – Режим доступу: [http://www.medievalist.org.ua/2013/02/blog-post\\_5817.html](http://www.medievalist.org.ua/2013/02/blog-post_5817.html).
9. Шевчук В. Про Данила Братковського – поета і людину / Валерій Шевчук // Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI – XVIII століть. У 2 книгах. – Кн. друга. Розвинене бароко. Пізнє бароко / Валерій Шевчук. – К.: Либідь, 2005. – С. 262–282.

**ПОЕТИКА ЖІНОЧОГО СТАРІННЯ І ХВОРОБИ  
В ПІВНІЧНОАМЕРИКАНСЬКІЙ КВІР-ЛІТЕРАТУРІ  
(на матеріалі романів Джейн Рул “Дошка пам’яті”  
і Джун Арнольд “Сестра Джин”)**

*Оксана УЗЛОВА*

Київський національний лінгвістичний університет

У статті досліджуються художні репрезентації старіння та хвороби на матеріалі ключових лесбійських текстів другої половини ХХ ст. Стверджується, що концепт віку має величезний потенціал для переосмислення категорій сексуальності, гендеру і тілесності. Ця розвідка є спробою з’ясувати, чи можливо розробити єдину теорію для дослідження лесбійського старіння шляхом експериментального одночасного застосування теоретичних надбань літературної геронтології та *crip*-студій для аналізу романів Дж. Рул “Дошка пам’яті” та Дж. Арнольд “Сестра Джин”. Зосередженість цих авторів на проблемах іншості демонструє, що досвід старіння завжди визначається соціально детермінованими факторами і фільтрується через дискурсивні матриці гендеру, здорового тіла та гетеросексуальності.

**Ключові слова:** вік, хвороба, гендер, гомосексуальність, *crip*-теорія, геронтологія.

В статье исследуются художественные репрезентации старения и болезни на материале ключевых лесбийских текстов второй половины ХХ в. Утверждается, что концепт возраста имеет большой потенциал для переосмысления категорий сексуальности, гендера и телесности. Статья является попыткой выяснить, возможно ли разработать общую теорию для исследования лесбийского старения путем экспериментального применения теоретических разработок литературной геронтологии, а также *crip*-студий для анализа романов Дж. Рул “Доска памяти” и Дж. Арнольд “Сестра Джин”. Сосредоточенность этих авторов на проблемах инаковости демонстрирует, что опыт старения всегда определяется через социально детерминированные факторы и фильтруется через дискурсивные матрицы гендера, здорового тела и гетеросексуальности.

**Ключевые слова:** возраст, болезнь, гендер, гомосексуальность, *crip*-теория, геронтология.

The paper examines the artistic representations of ageing and illness in some key lesbian texts of the 20th century. The central argument of the article is that the concept of age holds great potential for rethinking the categories of sexuality, gender and embodiment. The paper is an attempt to inquire whether it is possible to develop a coherent theory of lesbian ageing by testing both literary gerontology and *crip* theory against J. Rule’s novel *Memory Board* and J. Arnold’s *Sister Gin*. These writers’ focus on the problem of difference shows how the experience of old age is always defined through socially determined factors and filtered through discursive matrix of gender, able-bodiedness and heterosexuality.

**Keywords:** age, illness, gender, homosexuality, *crip* theory, gerontology.

Образ Іншого в усіх його множинних іпостасях не є новим ані для художнього, ані для теоретичного дискурсу. На певному етапі свого розвитку, феміністична критика, теорія раси, віку, а також квір-

і *disability*-студії дещо абсолютизовано розглядають кожний свій предмет дослідження – стать, расу, вік, гомосексуальність, інвалідність чи хворобу відповідно – як соціальний, культурний і політичний феномен, штучний конструкт, метафору, що слугує для підтримки вже існуючої соціальної ієрархії, побудованої на бінарних опозиціях. Сьогодні особливої уваги потребує конвергенція численних соціокультурних маркерів девіантності. Актуальним видається питання, яким чином у художній літературі репрезентується суб'єкт, що не відповідає гегемонії нормальності одразу за кількома параметрами, скажімо, статі, віку, стану здоров'я і сексуальної орієнтації. Намаганням принаймні частково це з'ясувати зумовлено вибір романів Джейн Рул “Дошка пам'яті” та Джун Арнольд “Сестра Джин” як об'єктів дослідження. Проблема пошуку відповідної методології полягає у тому, що дослідження “проміжного” стану, який балансує на межі одразу кількох типів досвіду, потребує трандисциплінарного аналізу. Щоб визначити, за допомогою яких художніх засобів і на основі яких культурних кодів квір-література конструє образ літньої лесбійки, ми спробували поєднати напрацювання традиційного літературознавства з основними засадами феміністичної критики, гуманітарної геронтології та запропонованої Р. МакРуером *crip*-теорії, що є продуктом симбіозу квір- і *disability* студій. На основі розробленого А. Річ концепту “примусової гетеросексуальності” Р. МакРуер виводить поняття “примусове здорове тіло”. Йдеться про систему, яка породжує хворобу та інвалідність, і тісно пов'язана з “примусовою гетеросексуальністю” як системою, що продукує уявлення про людей з квір-ідентичністю, оскільки в масовій свідомості сексуальність нерозривно асоціюється з обов'язковою цілісністю тіла. Гомосексуальність, старість і ненормативна тілесність перебувають у жорсткій опозиції до основ соціокультурної ієрархії традиційного суспільства – гетеросексуальності, молодості та тілесної цілісності.

Специфіка художніх і публіцистичних текстів канадської феміністки та письменниці американського походження Дж. Рул, що у другій половині ХХ ст. здобула медійну славу “єдиної лесбійки Канади”, полягає в їхній зосередженості на досвіді “девіантних” суб'єктів – гомосексуалістів, літніх людей, насамперед, жінок, хворих та інвалідів. Романи письменниці, пік творчої діяльності якої хронологічно співпадає з другою хвилею розвитку феміністичної теорії, не одразу знайшли свого реципієнта, позаяк вони не просто відображують усталені в західній суспільній свідомості

негативні стереотипи щодо будь-яких проявів “ненормативності”, але й частково руйнують їх, конструюючи, скажімо, утопічні альтернативні моделі сім’ї, які не відповідали ані моралі суспільного мейнстріму, де превалювали гомофобні тенденції, ані сепаратистським настроям радикального фемінізму 70–80-х рр. ХХ ст. Твори Дж. Рул розвінчують міф про неіснування “пенсіонерів-геїв”, вступаючи в конфронтацію з формульною молодочентричною ЛГБТ-літературою. Старіння із супутніми йому процесами хвороби та природної деградації тіла стає однією з центральних тем творчості авторки, що частково пов’язано з біографією самої Дж. Рул, яка страждала від артриту та була свідком тривалої недуги своєї старшої на 15 років партнерки. Як і письменниця, більшість її персонажів старіє передчасно: “тридцятирічні переживають кризу середнього віку, у п’ятдесят здаються значно старшими, а після шістдесяті взагалі древніми” [8, 167].

У романі “Дошка пам’яті” (1987) увага зосереджується на образах трьох протагоністів – 65-річних двійнят Девіда і Діани Краун та Констанс, 67-літньої партнерки Діани. Твір починається історією дитинства Девіда та Діани. Приводом для першого розриву їхніх стосунків виявляються прояви гендерних фізіологічних відмінностей: дівчинка, що стає вищою за брата, починає сприйматися як потенційна загроза. *“Тепер і її розміри стали огидними. Всі тіла почали викликати у Девіда відразу”* [7, 6]. Неприязне ставлення до сестри підсилюється бажанням утвердити свій авторитет серед однолітків. Навіть вітчим сприймає Діану як *“потенційний сексуальний факт, що потребує заперечення”* [7, 12]. У підлітковому віці двійнят об’єднує нелюбов до прийомного батька та небажання вважати братами синів матері від другого шлюбу. Сексуальна ідентичність персонажів ще не сформована, і вони насолоджуються товариством один одного, не відчуваючи потягу до протилежної статі. Якщо у дитинстві основною причиною маргіналізації Діани в межах власної родини є стать, то у дорослому віці фактором, який призводить до остаточного розриву стосунків із сім’єю, стає її сексуальна орієнтація. Під час Другої світової війни Діана у складі канадського добровольчого батальйону потрапляє до Лондона, де зустрічає Констанс. Тим часом Девід одружується. Коли Діана повертається додому разом із Констанс, він усвідомлює, що сестра *“не хотіла, щоб він чекав на неї, зберігаючи для неї їхнє андрогінне, цюотливе життя недоторканим. Тим, що їх розділило, була не прірва між статями, а сама стать (sex). Вона обрала власну”* [7, 183]. Амбівалентність слова “sex”, що має значення і статі,

і статевого акту, вказує на багатоаспектність метаморфоз, що відбулися з Діаною, яка повертається додому вже сформованою жінкою і обирає жінку як об'єкт сексуального бажання. Про усе це читач дізнається постфактум, оскільки йому, як і уже літнім персонажам, потрібно реконструювати події, що відбувалися з Девідом та Діаною протягом сорока років відсутності контакту між ними. Відправною сюжетною точкою роману стає рішення Девіда після смерті дружини відродити стосунки з Діаною. Поступове зближення двійнят призводить до зіштовхнення двох полярних світів, які вони представляють. У тексті, якому притаманна традиційна нарація від третьої особи, це умовне “двосвіття” реалізується, зокрема, за рахунок чергування розділів, у кожному з яких представлено лише одну з двох точок зору – Девіда або Діани. На початку роману діти Девіда взагалі не знають про існування Діани. Здійснюється його дитяча мрія, щоб сестра була *“негативною, тіньовою стороною, ідеальною нижчою істотою, доступною у будь-який час, коли порівняння буде на його користь, в інших випадках – невидимою”* [7, 2]. Здається, що мотив двійництва, буквально актуалізований через протиставлення персонажів, які є різнояцевими близнюками, конструює подвійну бінарну опозицію – гетеросексуальний чоловік vs гомосексуальна жінка. Проте, текст уникає подібної однозначності. Гомофобія у романі є суто жіночою прерогативою. Не Девід, а його *“гетеросексуальна, як Єва”* дружина Патриція засуджує стосунки Діани та Констанс. Після знайомства з тіткою цю позицію переймають доньки Девіда, на яких продовжує тиснути архетиповий образ мертвої матері. Жінки в родині Девіда транслюють абсорбоване уявлення про гомосексуалізм як *“збочення”* [7, 154]. Натомість, чоловіки – Девід, що позбувся притаманного йому у дитинстві шовінізму, його онуки та зяті – виступають у ролі медіаторів між світом гомосексуалізму і гомофобії. Симптоматично, що в одній із ранніх версій роману Дж. Рул робить гомосексуалістами і брата, і сестру. Протагоністом і оповідачем цього варіанту тексту є Девід, який одружується, щоб подолати свою гомосексуальну природу, але після смерті дружини розкриває свою справжню сексуальну орієнтацію, що призводить до його алієнації в межах власної родини. В іншій ранній версії твору, де використовується Я-нарація від імені Діани, Девід виявляється її не біологічним, а уявним братом. *“Девід – жіноче ім'я для чоловіка”* [Цит. за: 8, 171]. У нотатках до роману Дж. Рул прописує фінальні слова Діани: *“Девід – це моя фантазія, моїм справжнім братом був Каїн, але він не твалтував і не бивав мене”* [Цит. за: 8, 171].

Проблема пам’яті та тілесності в усіх її проявах стають ключовими для прочитання остаточної версії тексту. В одному з епізодів Діана зазначає, що тіло “*саме тому, що воно занепадає, варте нашої одержимості ним*” [7, 220]. Позиція недотримання норми перетворює хворобу на “милицю, на яку спирається літературний нарратив для [досягнення] своєї репрезентативної сили, підривного потенціалу та аналітичного усвідомлення” [6, 49]. Хвороба в романі має поліфункціональний характер. У широкому сенсі вона виступає метонімією старості, а різноманітність її варіантів вказує на індивідуальний характер процесу старіння. При уважнішому прочитанні стає очевидним, що більш податливими для старіння та хвороби у творі виявляються жінки або гомосексуалісти, а жінки-гомосексуалісти і поготів. Якщо двійнят і варто порівнювати, то передусім в аспекті їхньої фізичної дегенерації. Безумовно, проблеми з зубами, а також окуляри та слуховий апарат, якими користується Девід, вказують на те, що вік бере своє. В цілому ж, літній персонаж виглядає як телезірка, складається враження, що “*він створений, щоб бути старим*”, для нього “*це просто роль*”, тоді як Діана “*серйозно постарішала*” [7, 90]. Девід постає перед читачем виключно таким, яким він є у 65, а образ літньої Діани, що страждає від надмірної ваги й артриту, постійно контрастує з образом молодої Діани, стрункої, здорової, впевненої у собі лікарки-гінеколога. Тепер огрядній і кульгавій жінці для щоденного функціонування необхідні ціпок, вставні щелепи, слуховий апарат, окуляри, купа пігулок, а іноді й інвалідний візок [7, 19]. У міру того, як Діана деградує фізично, з її партнеркою Констанс відбуваються невідворотні ментальні зміни – прогресуюча втрата одночасно довго- та короткотривалої пам’яті. Героїня страждає від синдрому Альцгеймера, хоча хвороба, що доволі рідко зустрічається в художніх текстах, у творі Дж. Рул жодного разу прямо не називається. Альцгеймер в романі є одночасно і маркером пережитої під час війни травми (буквально фізичної травми голови та психологічної травми поховання заживо і смерті матері та сестри внаслідок бомбардування), і метонімією старості, і даниною постмодернізму з його фрагментарним буттям фрагментарного суб’єкта. Крім того, хвороба Констанс стає приводом для розповідання її історії іншим персонажем. Пам’ять героїні в-тілена в Діані. Як хворий суб’єкт Констанс не має голосу і дискримінується на рівні нарації, адже в романі чергуються тільки точки зору Девіда та Діани, а остання нібито включає точку зору її

партнерки. Підкреслюється суб'єктивний характер пам'яті: Діана виявляється не носієм спогадів Констанс, а носієм своїх спогадів для Констанс і про Констанс. *“Діана надзвичайно правдива, але це все одно її версія правди”* [7, 103]. Буквально дошка пам'яті в творі – це звичайна грифельна дошка, на якій Діана складає розпорядок дня для Констанс. На метафоричному рівні кожний із протагоністів є *“дошкою пам'яті”* для іншого. Пам'ять у тексті має чітко виражену тілесну і навіть хворобливу природу. Зокрема, негативні спогади Діани про невістку ототожнюються з *“пухлиною”* [7, 214]. Крім того, пам'ять у романі не просто нейрологічний процес, вона вкодована у тіло. Жінки, які давно не мають фізичної близькості, продовжують виконувати автоматичні дії, що вказують на інтимний характер їхніх стосунків. Так, прокидаючись щоранку, Діана одразу торкається обличчя Констанс, і *“темні світи її очей”* стають першою освоєною за день *“територією”* [7, 19]. Коли Діана лягає у ліжку, Констанс *“заключає її у сонні обійми”*, виявляючи *“бездоганність пам'яті тіла”* [7, 28]. У текстах Дж. Рул переосмислюються явища, що традиційно замовчувалися західною культурою. Ретроспективний виклад подій дає змогу порівняти життя представниць сексуальних меншин у минулому з їхнім досвідом буття у похилому віці. Зокрема, в романі знаходить своє художнє втілення соціальний стереотип про втрату жінками літнього віку сексуальної ідентичності, що нівелює уявлення про лесбійку як передусім сексуальний суб'єкт. Констанс і Діана як пара завжди існували на межі кількох світів: будучи відторгненими сім'єю як мікромоделлю соціуму, вони не вписувалися у гетеросексуальний мейнстрім, але ніколи не ототожнювали себе з ЛГБТ-спільнотою. Маргінальність Констанс підсилюється її статусом емігрантки, а втрата пам'яті виключає її з будь-якої часової модальності: героїня позбавлена вікової ідентичності та не орієнтується навіть у датах і часі доби. Відсутність сексуальності остаточно позбавляє Діану та Констанс статусу лесбійок. Проте, у тексті втрата сексуальної ідентичності наділяється позитивними конотаціями, оскільки уможливило відновлення стосунків між братом і сестрою. Як у ранні роки, двійнята знову починають називати один одного за першою літерою їхніх імен – *“Ді”* (D). Відбувається повернення у висхідну ситуацію дитинства, коли симбіоз Девіда та Діани конструював цілісну андрогінну сутність. Цей принцип покладено в основу сюжетно-композиційної єдності роману. Накладання відправної та фінальної точки людського буття (дитинство і старість), для яких стать, вік, сексуальна

орієнтація та інші соціальні конструкти виявляються нерелевантними, відображує замкненість життєвого циклу. Крім того, обіграється ще один соціальний стереотип про старість як друге дитинство. Однак, головною відмінністю є усвідомлення персонажами їхньої смертності. Герої не є автономними, але вони є взаємозамінюваними. Переїхавши до “мертвого” будинку сестри та її партнерки, Девід займає кімнату їхньої колишньої коханки Джил [7, 231]. Відтворюється улюблена Дж. Рул тема альтернативної моделі сім’ї, але в цьому випадку вже не йдеться про любовний трикутник. У разі смерті Діани Девід має перейняти її функцію опікуна і носія пам’яті для Констанс. Якщо ж Констанс остаточно втратить пам’ять або помре першою, присутність Девіда повинна врятувати Діану від самотності.

Промовистою в контексті включення старості у дискурс дитинства виявляється також образність, пов’язана з жіночим старінням і хворобами. Зокрема, огрядна Діана виглядає як *“гротескна надувна іграшка”* [7, 238]. Своєю чергою, Діана порівнює Констанс, що не може функціонувати автономно, з *“малою дитиною”*, яку потрібно роздягати, мити та вкладати спати, або з механічною *“дитячою іграшкою, яку щокілька хвилин потрібно заводити”* [7, 31]. Коли до Констанс повертається свідомість, вона неодноразово асоціює себе з *“твариною, що знає межі своєї території”*, переважно з *“собакою”* [7, 32]. Уявлення про хворого як недолугу чи тварину відображає тенденцію до дегуманізації недуги у текстах культури, але у випадку Констанс негативний соціальний стереотип перетворюється на засіб самоіронії, яка стає *“зброєю проти занурення у задурливу депресію <...> чи у минуле, з якого вона не зможе знайти вихід”* [7, 32]. Не останню роль у потрактуванні цього образу відіграє ономастика: з одного боку, ім’я героїні має чітко виражений іронічний характер, з іншого боку, Констанс – єдиний константний персонаж роману, що завжди залишається *“вірною собі <...> попри провали в пам’яті, розгубленість, страхи”* [7, 312]. Відтак, промовистим виявляється порівняння героїні з собакою, домашньою, а не хижою твариною, що характеризується, насамперед, вірністю. Самосвідомість є тим фактором, що відрізняє героїню від тварини, тому в деяких епізодах вона отримує голос. Так, сцена примірювання купальника перетворюється на своєрідне проходження “стадії дзеркала”, коли героїня не просто ніби вперше знайомиться зі своїм відображенням у люстрі, але й одразу усвідомлює власну кінечність. Помітивши, як *“її слабка плоть спадає під обвислою шкірою”*, Констанс констатує: *“Я зникаю”* [7, 164].



Той факт, що жінки у романі хворіють більше (Діана, Констанс), а подекуди й помирають раніше за чоловіків (Патріція), радше вказує на стереотипи, пов'язані з їхнім віком і статтю, ніж із їхньою орієнтацією. Тоді, як у тексті наявна хвороба, що “виставляє на показ” і “підтверджує ідентичність” – СНІД [1, 98–99]. Ця “*чума гомосексуалістів*” – метафора, детально досліджена С. Зонтаг – привносить у текст мотив хвороби як покарання (за гедонізм, моральну розбещеність) і дарує своєму носієві, молодому художнику-гею Річарду, “соціальну смерть задовго до його фізичної смерті” [7, 246; 1, 107]. Фігура хворого слугує як “головний троп дискваліфікації” [6, 3]. Юнак, від якого відмовляється родина, почувається винним у своїй близькій кончині і знаходить розраду у спілкуванні з Діаною, насамперед, через її вік. “*Помирання є альтернативою старіння*” [7, 296]. Молодість – “*це завжди завтра, наступного року*”, а старість – буття “*тут і зараз*” [7, 296]. Ця концепція, експлікована персонажем, пояснює наявність у романі відкритого фіналу, адже старість не має проекції на майбутнє.

Свою чергою, роман Дж. Арнольд “Сестра Джин” (1975) хоч і вважається лесбійською класикою 70-х рр. ХХ ст., також великою мірою не вписується в канон другої хвилі квір-літератури, що тільки-но починав формуватися, оскільки відмовляється від позитивного зображення представників сексуальних меншин і від образів молодих персонажів. Героями роману є виключно жінки середнього та похилого віку. Крім того, у тексті висвітлюється низка табуованих тем – алкоголізм, безробіття, проблеми з зайвою вагою, менопауза, старіння, гомосексуалізм і міжгенераційні одностатеві стосунки.

На початку роману читач знайомиться з лесбійською парою С'ю та Беттіною, що разом уже 20 років. Домінуючим партнером у цих стосунках здається С'ю. Їй 50, вона працює оглядачем літературних новинок і забезпечує родину. Беттіні 46, вона безробітна, багато палить, зловживає алкоголем і ніколи не встигає вчасно приготувати вечерю. Уже в другій частині тексту ролі цих персонажів підлягають інверсії. С'ю втрачає роботу та безрезультатно намагається написати п'єсу. Тепер вона зловживає їжею й алкоголем і ніколи не встигає вчасно приготувати вечерю тоді, як Беттіна позбавляється зайвої ваги та влаштовується на роботу у газету, з якої звільнили її партнерку. Згодом С'ю закохується у Мемі Картер Вілкінсон, 77-річну подругу матері своєї партнерки.

Якщо у “Дошці пам'яті” чергування точок зору протагоністів використовується, зокрема, для створення ілюзії цілісного бачення

їхнього минулого та теперішнього, то у “Сестрі Джин”, де оповідь також ведеться від третьої особи, послідовність зміни точок зору вказує радше на місце героя у системі персонажів і сюжеті твору. Щойно персонаж виконав свою основну функцію, він одразу поступається правом голосу іншому. Так, на початку твору події представлено крізь призму Беттіни, яка страждає від дискомфорту і болю, породжених надмірною вагою та хронічним бронхітом. У міру того, як Беттіна витісняється з життя протагоністки С’ю, пріоритет зміщується на користь точки зору самої С’ю.

Як і персонажі тексту Дж. Рул, усі героїні твору Дж. Арнольд переживають фізичний і моральний колапс. Так, С’ю страждає від менопаузи. У гетероцентричній культурі менопауза часто символізує втрату чи смерть, сигналізуючи про завершення репродуктивного віку жінки. Гетеросексистська парадигма розглядає жінку-лесбійку якщо не як мертву, то принаймні як нежиттєдайну. Вона не вписується в гендерні норми поведінки, оскільки розриває зв’язок між сексуальним актом і продовженням роду, перетворюючись на альтернативний “поганий суб’єкт”. Цей стереотип поза контекстом менопаузи актуалізується і в романі Дж. Рул. Звертаючись до Констанс, Діана зауважує: “<...> *те, що ми робимо, не має нічого спільного з зачаттям дітей. Ми не маємо виправдання*” [7, 141]. Лесбійка виявляється тією ланкою, що не лише не продовжує рід, але й не має контакту з попередніми поколіннями, особливо з матір’ю. Так, Діана “*почувалася іншою дитиною своєї матері*”, не обов’язково менш улюбленою, але такою, що менше потребує уваги [7, 18]. Натомість її гетеросексуальний брат не лише відчуває міцний зв’язок поколінь, але й вбачає у ньому символічний майже сакральний смисл, асоціюючи смерть свого батька зі смертю свого новонародженого сина, також Девіда.

Але що може символізувати клімакс у лесбійській літературі, де жіночі персонажі або взагалі не мають дітей, або народжують їх у попередній – гетеросексуальний – період життя, що у текстах такого ґатунку традиційно виноситься за дужки? У романі “Сестра Джин” представлено два типи досвіду переживання менопаузи – гомосексуальний і гетеросексуальний, оснований на традиційних культурних кодах. Так, для матері С’ю час настання менопаузи перетворився на “*рік великих втрат*”, оскільки в цей період помирає її син, а можливість зачати ще одну дитину зникає назавжди [3, 78]. Таким чином актуалізується

уявлення про менопаузу як символічну втрату. Для С'ю цей фізіологічний процес стає маркером кризи середнього віку: *“Я одночасно паралізована стара жінка й імпульсивна молода, я пропускаю середину”* [3, 56]. Обмежена рамками домінуючої ідеології героїні не знаходить шляхів самореалізації. С'ю не здатна покинути Беттіну, адже це порушує моральні догми. Вона не наважується визнати свою сексуальну орієнтацію, яка не відповідає гетероцентричній аксіології. Вона не може навіть написати негативний відгук на погану книгу, позаяк це суперечить політиці газети, де вона працює. *“В її житті усе було відкориговане”* [3, 7]. Настання менопаузи сигналізує про зміни в житті протагоністки, вказуючи на ерозію її ідентичності. С'ю втрачає контроль над своїм тілом і поведінкою. Непостійність і розгубленість героїні передається читачеві за допомогою доволі специфічних поліграфічних прийомів. Текст окремих епізодів, пов'язаних з її внутрішнім світом, не розташовано стандартно по ширині сторінки, а представлено у вигляді вузької колонки, зміщеної праворуч. Лише довільні фрагменти окремих фраз, які не є семантичними ядрами наведених синтаксичних конструкцій, вибиваються у ліву сторону аркуша.

Окремого потрактування потребує паратекстуальний рівень роману. Напій (джин), винесений у назву тексту, вказує на дедалі сильнішу залежність героїні від алкоголю. Йдеться не про алкоголізм у чистому вигляді, а радше про дипсоманію – розлад, що характеризується періодичними запоями, які приховують афективні перепади настрою (дисфорія від епілептоїдної психопатії, епілепсії; депресія від афективного чи шизоафективного психозу). Цей розлад провокує появу власне Сестри Джин – гомофобного *alter ego* протагоністки-лесбійки. Якщо припливи (*hot flash, flush*), які відчуває героїня, породжуються її емоційним збудженням, то Сестра Джин з'являється в моменти критичного емоційного перенапруження. Вона витісняє особистість С'ю, вивільняючи її репресовані думки та відчуття, які фіксує у провокативних записках, залишених героїні. На фізичному (через піт і рум'янець) і на психічному рівні (через альтернативну ідентичність) проявляється неусвідомлене прагнення протагоністки вийти за рамки (тілесні, психологічні, культурні).

Конвенційна лесбійська література зазвичай відмовляється як від включення в систему персонажів фігури матері, так і від зображення міжгенераційних одноставевих стосунків з метою уникнення інцестуальних мотивів, що можуть дискредитувати лесбійські стосунки, звівши їх

до банальної фрейдистської інтерпретації. Дж. Арнольд кидає прямий виклик і цим умовностям. У романі присутні як мати Беттіні Луз, так і мати С’ю Ширлі. Коханка С’ю Мемі також має дітей і продовжує брати активну участь у їхньому житті. Як і протагоністка роману Дж. Рул Діана, С’ю не має близького контакту з матір’ю. Під час їхніх вербальних актів, які важко назвати повноцінною комунікацією, донька завжди залишається непочутою. Після чергової важкої розмови героїня з жахом усвідомлює, що, коли вона торкнулася матері, Ширлі подумала, ніби вона намагається її звабити [3, 107]. Насправді єдине, чого прагне С’ю, щоб вони з матір’ю *“могли говорити”* [3, 78]. Протагоністка уявляє, як вона притуляється до матері, *“стогнучи, я люблю тебе, погладжуючи, я допоможу тобі, цілуючи, я – це ти”* [3, 79]. Йдеться не про перверзивний потяг доньки до матері, а радше про нездатність прийняти власне старіння. У одному з епізодів, попросившись із Ширлі, С’ю бачить у дзеркалі її обличчя замість свого, *“обличчя, яке вона щойно поцілувала – її власне, видовжене, сіре, з запаленими очима”* [3, 77]. Як і Констанс, С’ю проходить “стадію дзеркала”. Дивлячись на своє обличчя, на якому виразно проступили ознаки старіння, героїня не ідентифікує його як власне відображення. Морально близькі з матір’ю жінки традиційно вважаються більш готовими до вікових змін, оскільки сприймають їх через досвід матері. Спроби зблизитися з Ширлі, повідомити їй про свою сексуальну орієнтацію, свідчать про намагання героїні примиритися зі своєю ідентичністю. Натомість, зізнання доньки у гомосексуалізмі призводить до вивільнення латентної гомосексуальності її матері. Жінка, що багато років прожила у гетеросексуальному шлюбі, розшукує подружку дитинства, в яку була платонічно закохана. Після зустрічі з нею Ширлі переживає оргазм від дотику асистентки стоматолога, що супроводжується нападом сорому через невідповідність такої поведінки соціальним нормам. У багатьох культурах випадіння та руйнація зубів символізує занепад і смерть. Ця міфологема функціонує в обох обраних для аналізу романах. Проте, наявне у тексті “Сестра Джин” ототожнення процесу заміни зубних мостів з сексуальним актом виявляється ще й модифікацією фрейдистської концепції сновидінь. Дж. Арнольд перевертає фрейдівську інтерпретацію виривання чи випадіння зуба як “кастрації, що є покаранням за онанізм”, асоціюючи заміну зубних протезів з відродженням сексуальних бажань і потенції [2]. Однією з найрепрезентативніших відмінностей у потрактуваннях

образів літніх жінок, запропонованих Дж. Рул і Дж. Арнольд, виявляється той факт, що жінки похилого віку у романі “Дошка пам’яті” остаточно втрачають сексуальну ідентичність, тоді, як героїні роману “Сестра Джин” зберігають її протягом усього життя. Для кожної героїні тексту Дж. Арнольд цей досвід виявляється індивідуальним. Сексуальність більшості персонажів виявляється репресованою під впливом тих чи тих соціокультурних чинників. Ширлі усе життя приховує від себе самої свою латентну гомосексуальність, а її донька приховує від неї свою орієнтацію. Своєю чергою, мати Беттіни сублімує свою сексуальну енергію у вирощування помідорів. Томати, що за часів дитинства Луз ще вважалися отруйними, виявляються у романі втіленням міфологеми забороненого плоду. Героїня соромиться навіть згадувати про стиглі овочі, апелюючи, натомість, до зелених томатів, які асоціює з цнотливістю. За допомогою техніки монтажу проводиться паралель між стиглими соковитими помідорами, що символізують зрілість, і червоною від припливів С’ю. Це не єдиний випадок, коли томати фігурують у лесбійській літературі як сексуальна метафора. Зокрема, овоч виноситься у назву роману Фанні Флег “Смажені зелені помідори” (1987), де також порушуються теми гомосексуалізму, менопаузи, жіночого старіння і хвороби. Прикладом пригніченої сексуальності у середньому віці є Беттіна, яка через кризу їхніх зі С’ю стосунків займається самовдоволенням. Самотність героїні підкреслюється її монструозністю, що виражається у надмірній вазі. “Роздуте, як кит” черево виявляється бар’єром, що відгороджує героїню від навколишнього світу, заважаючи навіть формальним обіймам [3, 4]. Для читача залишається загадкою, чи обіймала Беттіна іншого персонажа, чи власний живіт. Єдиною героїнею, що має повноцінне політичне, соціальне та сексуальне життя, у тексті є Мемі Картер. Як Девід і Діана, вона має проблеми зі слухом, проте, часткова глухота цієї героїні виявляється не лише метонімією старості. Через невпевненість у собі С’ю постійно говорить напівпошепки. Рішення покинути Беттіну та її зізнання матері у своїй гомосексуальності довго залишаються непочутими. Коли С’ю освідчується Мемі у коханні, ні протагоністка, ні читач не розуміють, чи почула Мемі її зізнання. Часткова глухота Мемі є експліцитним виразником непочутості С’ю, її невміння встановити контакт з оточуючими, і частково перетворює коханку протагоністки на субстантив її матері. На користь функціональної спорідненості цих двох персонажів свідчить і фонетична подібність

імені коханки “Мемі” (Mamie) та зменшувально-пестливої форми англомовного звертання до матері “Mummy”, а також той факт, що жінки виявляються однолітками. Проте, саме завдяки напівглухому персонажу С’ю нарешті повертає “голос”. В описі Мемі, з одного боку, актуалізується гетеросексистське уявлення, що лише старші жінки, які виглядають, як молоді, можуть мати сексуальне життя: “У сорок років вона виглядала на сорок”, а у свої 77 виглядає як жінка, що “постаріла у сорок” (an old forty) [3, 11–12]. З іншого боку, тіло героїні, яке зазнало присутніх вікових змін, не надто ідеалізується. Як і Дж. Рул, Дж. Арнольд конструює зображення тіла літньої жінки на основі зооморфізмів і лексики, безпосередньо пов’язаної з дискурсом дитинства. Так, ототожнення грудей Мемі з “м’якими іграшками” та “обвислими вухами” навіть не дорослого пса, а цуценяти нерозривно пов’язані з функціонуванням стереотипу старості як другого дитинства [3, 129]. Проте, для С’ю, яка еротизує навіть слуховий апарат своєї коханки, ці груди залишаються “жаданними” [3, 129]. Порівняння грудей саме з вухами – єдиний орган Мемі, що не функціонує повноцінно – вказує на те, що з нею С’ю вдається знайти альтернативний спосіб контакту – не звуковий, а тактильний. Мова тіла виявляється більш дієвою за вербальну мову, тільки навчившись користуватися нею, протагоністка отримує можливість повернути собі втрачений “голос”. Тому це неможливо було зробити з матір’ю С’ю. Текст Дж. Арнольд йде значно далі простого загравання зі стереотипом старості як другого дитинства на основі відповідних метафор, включаючи образ Мемі, що має “ясне ельфійське обличчя”, у казковий дискурс [3, 128]. У розмові зі С’ю Мемі жартує перефразованими словами вовка з “Червоної шапочки”: “Я хотіла затягнути тебе у ліжко, де могла б тебе почути” [3, 131]. Тут доречно пригадати пропівівську інтерпретацію казки про “Червону Шапочку”, де хвора бабуся насправді виявляється мертвою (Мемі дійсно невдовзі помирає, вдавившись від сміху), дорога через ліс ототожнюється з подорожжю у потойбічний світ, а проковтування вовком символізує обряд ініціації через смерть і повторне переродження. У романі Дж. Арнольд Мемі перебирає на себе функції обох – бабусі та вовка. З одного боку, скептично налаштований реципієнт отримує можливість розцінювати сексуальні бажання С’ю як прояв танатичного потягу, прагнення до старості та смерті. З іншого боку, сексуальний акт між С’ю та Мемі є аналогом обряду ініціації, посвятою у життя в похилому віці, до головних переваг якого Мемі

відносить “*безкінечні оргазми*” [3, 129]. Заволодівши тілом Мемі та прийнявши його таким, яким воно є у 77, С’ю примиряється з власним віком і тілом, перестає боятися свого майбутнього та нарешті визнає свою гомосексуальність. Надзвичайно активна в будь-якій сфері Мемі завжди була для протагоністки зразком для наслідування: “*С’ю обожнювала Мемі і хотіла бути нею*” [3, 14]. Саме завдяки їй С’ю стає не лише сексуально, але й соціально та політично активною. Майже до кінця роману читачеві так і не вдається зрозуміти, чи почервоніння та напади пітливості С’ю спровоковані віковими змінами, чи є об’єктивною фізіологічною реакцією на липневу спеку. Щойно протагоністка знаходить шляхи самовираження, як у неї поновлюється регулярний цикл. Дж. Арнольд, що звикла демонстративно нівелювати канони, свідомо уникає хеппі-енду. Тільки-но Мемі виконує функцію каталізатора, С’ю кидає її, але так і не повертається до Беттіні. Вона продовжує зловживати алкоголем і залишається драматургом-невдахою.

Відтак, тексти обох письменниць, з одного боку, конструюються на основі кодів, що є невід’ємною складовою домінуючої культурної матриці, акумулюючи, зокрема, породжені соціумом стереотипи, та спекулюючи – не обов’язково завжди інтенційно – на характерних для ЛГБТ-літератури кліше. З іншого боку, обидва романи частково підривають одразу кілька нормативних парадигм, розглядаючи соціального девіанта не лише як об’єкт пригнічення, а, насамперед, як площину продуктивної рефлексії та становлення особистості.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Зонтаг С. Хвороба як метафора. Снід та його метафори / С. Зонтаг ; [пер. з англ. Т. Бойко]. – К. : Видавництво Жупанського, 2012. – 162 с.
2. Фрейд З. Введение в психоанализ. Десятая лекция. Символика сновидения [Електронний ресурс] / З. Фрейд. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/freud/freud211.htm>.
3. Arnold J. *Sister Gin* : [novel] / J. Arnold. – NY: Feminist Press at CUNY, 1989. – 236 p.
4. Griffin G. *Heavenly Love?: Lesbian Images in Twentieth-century Women's Writing* / G. Griffin. – Manchester: Manchester University Press, 1993. – 202 p.
5. McRuer R. *Crip theory: Cultural signs of queerness and disability* / R. McRuer. – NY: NYU Press, 2006. – 301 p.

6. Mitchell D. T. Narrative Prothesis : Disability and the Dependencies of Discourse / David T. Mitchell, Sharon L. Snyder. – Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000. – 228 p.
7. Rule J. Memory Board : [novel] / J. Rule. – Tallahassee: Naiad Press, 1987. – 322 p.
8. Schuster M. Passionate Communities: Reading Lesbian Resistance in Jane Rule's Fiction / M. R. Schuster. – NY: NYU Press, 1999. – 269 p.

## САДОМАЗОХІСТИЧНА ПРИРОДА ТІЛЕСНОСТІ У МАЛІЙ ПРОЗІ ОЛЬГИ ДЕРКАЧОВОЇ

*Соломія УШНЕВИЧ*

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

У статті досліджується садомазохістична природа тілесності у художніх текстах Ольги Деркачової; осмислюється поведінка головних героїнь у ситуації стресу крізь призму ускладненої сексуальності; аналізується концепція людини, розгорнута через образи жінок-інтелектуалок. Необхідність прочитання творчого доробку Ольги Деркачової продиктована прагненням заглибитись у художню тканину текстів, у яких закодовані множинні смисли.

**Ключові слова:** тіло, сексуальність, мазохізм, садизм, мала проза.

В статье исследуется садомазохистическая природа женских персонажей в художественных текстах Ольги Деркачовой; осмысливается поведение главных героинь в ситуации стресса и осложненной сексуальности; анализируется концепция человека, развернутая через образы женщин-интеллектуалок. Необходимость прочтения творческого наследия Ольги Деркачовой продиктована стремлением углубиться в художественную ткань текстов, в которых закодированы множественные смыслы.

**Ключевые слова:** тело, сексуальность, мазохизм, садизм, малая проза.

This article examines sado/masochistic nature of female characters in literary texts Olga Derkacheva; analyzed the behavior of the main characters in a situation of stress through the prism complicated sexuality; analyzes the concept of human rights, launched through the images formed women intellectuals. The need to read the creative legacy of Olga Derkacheva motivated by a desire to delve into the artistic texture of texts, which are encoded multiple meanings.

**Keywords:** body, sexuality, masochism, sadism, small prose.

Художні експерименти постмодернізму пропонують охудожнену репрезентацію *erotизованого тіла* в українській літературі, а також



образну концептуалізацію *сексуальних стосунків*, що відбувається крізь призму низки образів, серед яких явно домінуючу позицію займають ті, що актуалізують специфіку семіотичної природи тілесності.

Початок ХХІ століття характеризується прогнозованим зростання наукового інтересу до тілесної проблематики у постмодерній жіночій прозі, яка доводить – поняття тіла не є сталим: палітра значень змінюється від власного тіла до сукупної реальності фізичних тіл. Дослідниця Олена Галета стверджує, тілесний досвід є свідченням статі у творах Ніли Зборовської й Оксани Забужко, тіло єднається у дихотомію з душею у Галини Пагутяк і Катерини Мотрич, з серцем – у Людмили Таран, протистоїть чуттям у повісті Тані Малярчук і “розчиняється”, слугуючи виражальним засобом для чуттів в оповіданні Марії Магіос, чи певних станів – у Галини Тарасюк. Відтак, потребує аналізу дискурс жіночого світочуття на рівні садомазохістичної природи тілесності у малій прозі Ольги Деркачової. “...*Жіноча тілесність – то є буття, жіноче тіло є постійно відкритою онтологічною можливістю переживання жінкою себе як жінки, тобто є умовою можливості самореалізації жінки у своїй жіночості*”. Однак, так чи інакше, у випадку Ольги Деркачової ключовою залишається антиномія (протиставлення й зіставлення) *садо/мазо* у реалізації жіночої сексуальності.

*Метою статті* є дослідження садомазохістичної природи тілесності у художніх текстах письменниці; осмислення поведінкових патернів у ситуації стресу крізь призму ускладненої сексуальності головних героїнь; аналіз концепції людини, розгорнутий через образи жінок-інтелектуалок.

На зламі ХХ–ХХІ ст. вчені “*констатують суттєву зміну ставлення до тіла, розмежовуючи концепти тіло та тілесність. Як відомо, вони відрізняються вже за обсягом: тіло входить до тілесності як її ядро, проте остання займає більший простір*” [6, с. 90]. Необхідність прочитання творчого доробку Ольги Деркачової продиктована прагненням заглибитись у художню тканину текстів, у яких закодовані множинні смисли.

Тілесні виміри у творах Ольги Деркачової (збірки “Синдром підсніжника” (2006 р.), “За лондонським часом” (2008 р.), “Повидло з яблук” (2014 р.)) зосереджуються не лише на сексуальності чи зображенні відвертих інтимних актів. Звісно, жіноча проза акцентує увагу і на жіночій й чоловічій чуттєвості, однак зацікавленість героїнь власними тілесними відчуттями дозволяє їм себе пізнавати – не так розуміти, як упізнавати.

Письменниця, виводячи жіночу природу на рівень садомазовідчуттів, розширює способи інтелектуального осмислення світу і самих себе. Еротичні мотиви в текстах Ольги Деркачової цілком відповідають духу постмодерної естетики, яка відкидає пуританську респектабельність. Відомий літературознавець Г. Клочек зазначав, що “...еротизація сучасної прози є однією з ознак її розкріпачення, оновлення, виходу з соуреалістичної ортодоксальності й наголошував на необхідності визначення художньої природи явища” [7, с. 4].

Концепція “жіночого буття” крізь призму садо/мазохістичної природи тілесності прочитується у творі “THE HUMAN NATURE (драма на дві дії)”. Авторка пропонує три сюжетні лінії, зав’язані на головній героїні: Я і коханий; Я і тато; Я, Ілля та Марта. У цьому творі присутня тема руйнації: інцест – коханий – двоюрідний брат; аборт – дитиновбивство; суїцид (як звільнення від емоційно-сексуальної залежності). Образний ряд, сформований навколо теми сексуальних стосунків з коханим чоловіком, пропонує метафору *секс є війна*: невід’ємні атрибути плотських стосунків – *пристрассть* (“Божевілья! Я схилена на тобі! Єдине, що відчуваю, – хочеться нестерпно сексу з тобою, щодня, постійно. Я давно по-справжньому не кохалася”) і *безпосередньо статевий акт* – *уподібнюються до боротьби* (“Ти так само, як і зі мною, спиши зі своєю дружиною. Про це краще не думати. Благаю, щоб ти повернувся”), *бійки* у випадку з Антоном (“Коли він зранку повертається на бік і цілує мої груди, я починаю уявляти, як я з усієї сили впиваюся нігтями у його тіло. Проступають величезні краплини крові”) і *дорівнюються до почуття ненависті* (“Секс стає нестерпним, наші стосунки стають нестерпними. І ніхто не винен. Хоча ні. Винна, мабуть, я”). Письменниця активує концептуальну метафору *секс є війна* – з чоловіками, світом, із собою. Характерним є те, що у стосунках з коханим героїня отримує задоволення від мазохістичних відчуттів (швидкий секс, наявність дружини, постійне очікування і напруга), а у стосунку до Антона вона виступає в ролі садиста (мучить розповідями про секс з іншим, намагається зробити боляче). “Біль є феноменом, який містить перцептивний, емоційний, когнітивний і поведінковий компоненти” [5, с. 213]. У випадку героїні Ольги Деркачової він стає певним знаком, смислом, набуває суб’єктивного вираження.

Ускладнена природа тілесності, яка простежується тут у зв’язку із сексуальними стосунками, за твердженням авторки, є цілком природною. У протилежному випадку кохання можна було б вважати

несправжнім, “синтетичним”. Проза Ольги Деркачової має психоаналітичну складову – стосунки героїні з батьком. Зигмунд Фройд у праці “Леонардо да Вінчі” зауважив, що першопоштовхом у творчій біографії митця може бути психічна травма. В цьому сенсі творчість варто розглядати як художньо відтворену реакцію душевного болю. Головна героїня твору переживає внутрішній конфлікт з матір’ю, з собою, можливо, зі світом, спровокований давньою зрадою найріднішої людини. Письменниця не уникає заглиблення в цю проблематику, батьки стають провідниками у сексуальну площину життя (“*Тато з мамою були вдома. Але були якось дивно. Без одягу. Мама кричала, а тато притис її до ліжка і не відпустив. Я застигла*”). Згадаємо, що уподібнення кохання битві, поединку, коріниться в глибинах підсвідомості і символізмі, що підтверджує теорія психоаналізу З. Фрейда. Акцентуючи на фізичному акті, письменниця увиразнює прірву між матір’ю і дочкою, відтак, поглиблюючи в такий спосіб зв’язок з батьком. Німецька дослідниця А. Ассманн у зв’язку із пам’яттю тіла буквально говорить про “втління”: моральними свідками вона називає тих, у чій тіла й душі безпосередньо вписане насильство. “*Тіло катованого й травматизованого є постійною ареною злочинного насильства і тим самим водночас “пам’яттю” свідків, яку не можливо так просто оприлюднити у вигляді переданого кимось послання. Моральний свідок не є вмістилищем послання, вмістилище тут саме є посланням*” [10, с. 90]. У випадку героїні, травма, нанесена матір’ю, спровокувала садомазохістичну природу тілесності, з ускладненим світовідчуттям.

Жіночий садомазохізм у текстах Ольги Деркачової часто пов’язаний з процесом прийняття їжі та питва (“*Ти знаєш, що трапляється у кав’ярні з нашим столиком, два горнятка – одне навпроти одного, ложечки акуратно дримають на блюдечках. І пуста. Жодного натяку на те, що тут сиділа жінка, яка тебе любить, лише спогад про жінку, що любить каву з вершками і цукром. Раптом стає жаль, коли ти йдеш і лишаєш мене, як недопиту каву на столику*”). У цьому фрагменті тексту спостерігаємо активацію концептуальної метафори загального рівня секс є процес їжі. Ознаку сексуальних стосунків “недовготривалість ефекту”, “минуцність задоволення” – авторка актуалізує, уподібнюючи секс до “недопитої кави”. За образним відтворенням Ольги Деркачової, відсутність статевих стосунків примушує людину відчувати щось на кшталт голоду (“*Гля – тепер мій назавжди (його не зарийть у землю, як мою першу любов). Щовечора готую вечерю на двох, накриваю стіл*

на двоє, запалюю свічку. Він завжди мовчить, нічого не їсть і не дивиться на мене. Люблю його і таким. Його тіло не розкладається і не смердить. Просто скаменіло, як у кази”)). Для головної героїні відсутність сексу з Іллею (не їсть) символізує смерть, суїцид, завершення життя. Тілесні повідомлення у вигляді інтенсивних моментів щастя, у цьому творі частіше травм та болю передають особистісно-емоційну інформацію, адже вони безпосередньо пов’язані із “пам’яттю тіла”.

Еволюція художньої концепції Ольги Деркачової продовжується у книзі “За лондонським часом”. Тут представлено більш чітке структурування: героїні виступають носіями мазохістичної тілесності або жіночого садизму. Аналізуючи оповідання “Серце від Хельги”, можемо говорити про мазохізм як особливість психотипу ліричної героїні, яка вважає біль, страждання однією з форм самоіснування: “Мирослав – це той, кого люблю я, і той, хто не любить мене. Але друге не так суттєво. Важливо, що він дозволяє себе любити”. Мазохізм належить до сексуальних парафілій; суть його полягає у досягненні статевого задоволення засобами духовного або фізичного страждання, здійснюваного партнером або самим собою під час статевого акту. Термін “мазохізм” був введений у науку сексологом Р. Крафтом-Ебінгом [8, с. 222]. Головна героїня визнає, що найбільш прийнятний для неї варіант стосунків – кохати брутального чоловіка: “Я чомусь задала, як Мирослав, п’яний, ставив мене навкарачки і змушував благати відтрахати”. Як стверджує у своїй монографії “Світ у тексті” науковець Ольга Деркачова, у творі “Серце від Хельги” “...зустрічається мотив віддавання власного серця, обов’язково з болем і муками. На перший погляд цей акт можна трактувати як мазохізм, адже героїня сама завдає собі болю” [5, с. 232]. Хоча, насправді, своєрідний спосіб звільнитися від чоловіка, якого уже забрала смерть: “Пишу записку: “Для Мирослава від Хельги”, кладу на неї своє серце і поспішаю додому, щоб за кілька хвилин стати янголом-охоронцем вже на довгі роки його життя...”. Інший тип мазохізму можна побачити в оповіданні “Румба” зі збірки “Повидло з яблук”. Через мазохізм як поведінкову і сприйняттеву доміную героїня прагне виокремити себе: “Румба-хід, троянди на підлозі, румба-хід, кров, румба-хід, колючки у ногах. Ранок, день, ніч. Пустка. Нехай твоя тінь знайде мене по кривавих слідах” [3, с. 13]. У такий спосіб вона підкреслює свою індивідуальність, стає апологетом болю, що є для неї не лише стражданням, але й задоволенням внутрішньої потреби у больових відчуттях.

У художньому творі “Чоловікові мого життя” сексуальні стосунки представлено на рівні *кохання є боротьба*, причому, як жінки з чоловіком, так і жінки з жінкою. Героїня стверджує: “*Я – чудовисько. Я – жахлива потвора, яка мучить тебе і себе. Я в тому не винна, бо такою вродилася. Мені для гармонії потрібна дисгармонія*” [2, с. 6]. Вона завдає найдорожчим людям болю і страждань, сприймаючи ці константи як складові любові. Натякаючи на можливість лесбійських стосунків, Ольга Деркачова представляє садистку природу жіночої сексуальності: “*Влада мене ретельно обнюхує, вона всіх чоловіків відлякує тим, що говорить їм, що любить мене і хоче народити від мене дитину. Хапаю її за волосся і починаю бити головою о стіну. Вона верещить. Я б’ю сильніше. Вона хрипить, звідкись тече кров. Безсило сідаю на підлогу*”. Поведінка головної героїні актуалізує такі ознаки як неконтрольованість, некерованість і непідвладність чийось бажання, деструкція і біль сприймаються авторкою як основа жіночого світовідчуття.

Більш ускладнену природу тілесності зустрічаємо у творі “Піаністка”, в якому охудожнене тіло (художня тілесність) виступає цікавим об’єктом аналізу як тло вивчення концепту ТІЛО ЖІНКИ в аспектах *еротизоване тіло / соціалізоване тіло*. Концептуальним підґрунтям творчих пошуків письменниці, власне, у цьому творі є індивідуальна модель розуміння тілесності: сексуальні дії (дотики, рухи) виступають знаками, що складають семіотичну систему не лише на рівні садомазо, зосібна, тіло виступає кодом, у якому сексуальна агресія є виразником певної ідеї (протистояння влада/народ). Головна героїня відчуває приниження від зради коханого, звалтування, розчарування в людях, котрі не відстояли її: “*Ні, то був не допит, радше бесіда. Несподівано він підійшов до мене, став за спиною, провів пальцями по шиї. За 10 хвилин все скінчилося. Мені дозволили вдягтися і йти геть*”. Як відомо, насильство породжує агресію у відповідь, лірична героїня руйнує світ у собі й навколо себе. Чуттєва жінка, професійний музикант скеровує власну агресію на символ чистоти і кохання – біле фортепіано: “*В якомусь із ящиків має бути молоток. Знайшла! Відкрила кришку і вдарила по клавішах! Вони злякано закричали. Боляче? А мені не було боляче? І я лутила і лутила ті клавіші*” [3, с. 10].

В окремих текстах Ольги Деркачової тілесність переосмислюється через *тіло–очищення, тіло–філософію, модифіковане тіло*. Вважаємо, відправними точками формування засобів художнього вираження садо/мазохістичної природи тілесності є такі її аспекти: *тіло як носій духу* (“Піаністка”), *як виразник душі* (“Румба”), *тіло як будова*; як інструмент

(“Як не стають янголами”); *тіло як засіб спілкування* (“THE HUMAN NATURE (драма на дві дії”). Отже, дослідження охудожненої репрезентації *еротизованого тіла* в українській постмодерній літературі на матеріалі творів Ольги Деркачової, а також авторської концептуалізації *сексуальних стосунків* відбувається крізь призму домінантних жіночих образів. Важливо зауважити, садо/мазохістична природа тілесності у малій прозі Ольги Деркачової є одним із структурних елементів літературної концепції письменниці.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Василюк Ф.В. Психология переживания. Анализ преодоления критических ситуаций / Ф. В.Василюк. – М.: Моск. ун-т, 1984. – 200 с.
2. Деркачова О. За лондонським часом / Ольга Деркачова. – 2008. – 90 с.
3. Деркачова О. Повидло з яблука / Ольга Деркачова. – Брустурів : Дискурсус, 2014. – 144 с.
4. Деркачова О. Синдром підсніжника / Ольга Деркачова. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2006. – 75 с.
5. Деркачова О. Світ у тексті (еволюція стильових систем в українській ліриці другої половини ХХ ст.) : монографія / Ольга Деркачова. – Івано-Франківськ : Тіповіт, 2013. – 300 с.
6. Киященко Л. О границах телесности человека / Л. Киященко // Телесность человека: междисциплинарные исследования. – М., 1991. – С. 7.
7. Клочек Г. Еротизм у сучасній прозі і що за ним вбачається... / Г. Клочек // Літературна Україна. – 1993. – 1 липня. – С. 4.
8. Крафт-Эбинг Р. Половая психопатия / Р. Крафт-Эбинг. – М. : Республика, 1996. – 591 с.
9. Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения / З. Фрейд // Основной инстинкт. Сост. П. Гуревич. – М. : Олимп, 1997. – С.194-249.
10. Assmann A. Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik / A. Assmann. – München : Beck, 2006.

## ОБРАЗ МАГА ЯК ІНШОГО/ЧУЖОГО В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ (на матеріалі роману Сомерсета Моема “The Magician”)

*Олександра ФЛОНЕНКО*

Чорноморський державний університет імені Петра Могили

У статті йдеться про специфіку образу магії і мага в європейській культурі та вплив цих уявлень на створення літературного образу мага на прикладі роману

Сомерсета Моема “The Magician” (1908), прообразом антагоніста в якому стала така одіозна фігура, як Алістер Кроулі. Специфічна “східна” орієнтація європейської Високої Магії епохи модерну та конфлікт магічних уявлень із християнською доктриною неминуче ставлять європейського мага у маргінальну позицію щодо соціуму. Ця позиція остаточно формується в епоху Ренесансу/Бароко як у культурі, так і в літературі та продовжує впливати на створення літературних магічних фігур. Надзвичайна активізація зацікавленості окультизмом і магією на межі XIX–XX століть призводить до виникнення цілого пласту літератури, у якій з’являються носії окультистичного знання. У статті розглядається, яким чином через дещо нав’язливий опис відразливої тілесності Олівера Хаддо, постійні “східні” алюзії та використання специфічної нарративної стратегії Моєм конструює образ мага як істоти, яка водночас є привабливою та огидною, небезпечною й ворожою до нормальної людини (і навіть інших живих істот) і чий мотиви й дії не можуть бути зрозумілими.

**Ключові слова:** маг, магія, західний езотеризм, окультистичне відродження, Сомерсет Моєм, Алістер Кроулі, Інший/Чужий

В статье речь идет о специфике образа магии и мага в европейской культуре и влияние этих представлений на создание литературного образа мага на примере романа Сомерсета Моэма “The Magician” (1908), прообразом антагониста в котором стала одиозная фигура Алистера Кроули. Специфическая “восточная” ориентация европейской Высокой Магии эпохи модерна и конфликт магических представлений с христианской доктриной неизбежно ставят европейского мага в маргинальную позицию относительно социума. Эта позиция окончательно формируется в эпоху Ренессанса/Барокко как в культуре, так и в литературе, и продолжает влиять на создание литературных магических фигур. Чрезвычайная активизация заинтересованности окультизмом и магией на рубеже XIX–XX веков приводит к возникновению целого пласта литературы, в которой появляются носители окультистичного знания. В статье рассматривается каким образом, через несколько навязчивое описание отталкивающей телесности Оливера Хаддо, постоянные “восточные” аллюзии и использование специфической нарративной стратегии, Моэм конструирует образ мага, как существа одновременно влекущего и отвратительного, опасного и враждебного по отношению к нормальному человеку (и даже к другим живым существам), чьи мотивы и действия не могут быть поняты.

**Ключевые слова:** маг, магия, западный эзотеризм, окультистичное возрождение, Сомерсет Моэм, Алистер Кроули, Другой/Чужой

The article discusses specific character of the image of magic and magus in European culture and influence these notions exerted on the creation of literary character of magus in Somerset Maugham’s novel *The Magician* (1908) whose antagonist’s prototype was such an odious figure as Alistair Crowley. The specific “oriental” tendency

of European High Magic of the modern period and the conflict of magical ideas with Christian doctrine inevitably put a European magus into the marginal position towards society. This position finally forms in Renaissance/Baroque period in both culture and literature and holds its influence on creation of later magical figures in literature. The extraordinary interest in the occult seizing European culture at the turn of the 19th and 20th cc. results in the emergence of a whole stratum of literary works with characters being the bearers of occult knowledge. The article examines how, through recurring descriptions of Oliver Huddo's repulsive corporality, constant "oriental" allusions and employment of certain narrative strategy Maugham constructs an image of a magus as a creature both attractive and repulsive, dangerous and hostile towards any normal human being (and even other living things), whose motives and actions cannot be comprehended.

**Key words:** magus, magic, western esotericism, occult renaissance, Somerset Maugham, Alistair Crowley, the Other

Відомим є факт, що моделями для літературних образів Сомерсета Моєма досить часто виступали реальні (і зазвичай легко впізнавані) люди. Не є винятком із цього правила і такий досить незвичний для творчості цього письменника твір, як один із його ранніх романів – "The Magician", опублікований у 1908 році, хоча антагоністом у цьому творі виступає така начебто неймовірна фігура, як маг. Тим не менш, у цього мага був реальний прототип – Алістер Кроулі, людина, яка дійсно вважала себе носієм магічного знання та сили, відомий окультист своєї доби, поет, письменник, художник, мандрівник та альпініст, оцінки особистості якого ще й зараз є кардинально протилежними – від сатаніста та чорного мага, справжнього чудовиська у людській подобі, до одного зі ста найбільш впливових британців усіх часів (за версією опитування BBC від 2002 року [5]) та найбільш важливих фігур західного езотеризму.

П'ятдесят років по тому, як було написано цей твір, в автобіографії Сомерсет Моєм висловлює ніби щире здивування стосовно свого раннього роману – автор зізнається, що зовсім про нього забув і не може уявити, чому він написав цей текст, та ще й використав Алістера Кроулі як модель для свого антагоніста – мага Олівера Хаддо. Однак, хоча письменник досить скептично висловлюється щодо стилю свого тексту, роман здається йому цікавим, на відміну від інших творів цього періоду. Автор "Енциклопедії Сомерсета Моєма" Семюел Роугел пояснює появу цього твору таким чином: "як і зазвичай, Моєм намагався ухопити момент на хвилі тогочасної зацікавленості та моди на окультизм" [13, с. 145]. І хоча це зауваження є слухним, все ж таки можна припустити, що на той



період – ще до його широкого визнання як драматурга і письменника – у Моема не було іншого вибору, як написати цю історію, бо особистість Кроулі його бентежила та драгувала. Підтвердженням цього можуть бути прості історичні факти: Моем знайомиться з Кроулі у лютому 1905 під час свого перебування в Парижі, а протягом літа того самого року він вже пише свій роман [13, с. 144] (хоча в автобіографії Моем припускає 1907 рік як рік його написання). Три роки, що пройшли з моменту написання до публікації, пояснюються небажанням видавців друкувати цей текст, який, дійсно, не є надзвичайним літературним досягненням і ніколи не заслуговував на особливу увагу критиків [13, с. 145]. Моем познайомився з Алістером Кроулі, і той відразу ж йому не сподобався, хоча, як зізнається письменник, “*він був мені цікавий і розважав мене*” [11, с. 5]. Автор досить докладно пояснює, чому саме йому не сподобався Кроулі: він був хвалькуватий, пихатий, брехливий, балакучий та гучногосий. А ще він вважав себе поетом, але його поезія, на думку Моема, була багатослівною та пустою і часто помітно імітативною. Його зовнішність також викликала відразу в Моема – Кроулі вже лисів, мав зайву вагу та неприємний і дивний нерухомий погляд, ніби він дивиться крізь людину. Хоча відомо, що в молодості Кроулі був дуже вродливим. Усі ці риси в надзвичайно перебільшеній формі постають і в образі мага Олівера Хаддо – антагоніста його роману. Тим не менш, хоча “*він [Алістер Кроулі] був фальшивкою, але не повною фальшивкою*” [11, с. 5], – пише Моем, далі зазначаючи, що неможливо було сказати, чи говорить він правду, чи фантазує, однак багато з того, чим він вихвалявся, він насправді здійснив, хоч би яким неймовірним це здавалось. І хоча Моем із деякою зневагою зазначає, що Кроулі “*борсався у сатанізмі, магії та окультизмі*” [11, с. 6], здається, що на той період він вабив його й зачаровував, і саме це стало причиною, чому письменник зробив його антагоністом свого твору, більше того – наділив його магичною силою, якої той, на його думку, у реальності не мав.

Алістер Кроулі зосереджував у собі все, що було неприйнятним для Моема, що він зневажав і чого боявся в собі самому – Кроулі, ніби криве дзеркало, відбивав внутрішні проблеми самого письменника (важливим є факт, що Кроулі, як і Моем, був бісексуалом, але, на відміну від письменника, не боявся і не приховував цього, а одне з його найбільш відомих висловлювань – “*Do what thou wilt*” [7]). Тобто, в певному сенсі, Кроулі виступав Іншим Моема – всім тим, чого письменник не міг у собі

прийняти, а написання цього роману було чимось на кшталт сеансу (авто)психоаналізу. Відписавши цю історію, Моєм про неї забуває і дивується їй, коли змушений перечитати твір перед ювілейним виданням його доробку півстоліття потому [11, с. 6].

Тим не менш, Моєм називає свій роман "The Magician" – словом, яке в англійській мові має конотацію не тільки з магією, але і з мистецтвом фокусників та ілюзіоністів (саме тому в статті ми не перекладаємо цю назву, бо переклад "Mag", як інтерпретовано назву роману російською, не буде в даному випадку повністю коректним). Англійська мова може запропонувати декілька варіантів визначення дійсно магічних особистостей – *magus*, *mage*, *sorcerer*, *necromancer* тощо (останні два поняття стосовно даного персонажа є більш коректними, і Моєм використовує їх у тексті твору, але не виносить у назву). Це ніби слабка, але декларація спротиву тому сильному враженню, можна сказати – магічному впливу, що Кроулі мав на нього. Цікавою є реакція самого Кроулі на цей роман, у відразливому антагоністі якого він відразу впізнав себе. Під псевдонімом Олівер Хаддо Кроулі пише "рецензію" на твір, яку було опубліковано у номері журналу "Vanity Fair" від 30 грудня 1908, і в якій він ніби вгадує приховані страхи Моема, який так ніколи і не отримав бажаного визнання критиків та літературних премій, і сам себе визначав "*in the very first row of the second-raters*" [14, с. 159]. Кроулі викриває плагіаризм Моема, достеменно доводячи, що він, майже не змінюючи, копіює уривки з магічних трактатів (таких він знаходить аж три – "Kabbala Denudata" Христіана Кнорра фон Розенрота, "Життя Парацельса" Франца Хартмана і "Вчення та ритуал Вищої Магії" Елфіаса Леві) та використовує сюжетні ходи з відомих романів того часу – науково-фантастичного "Острів Доктора Моро" Герберта Велса та теософського "Квіт та плід" Мейбл Коллінз [10]. В автобіографії Моєм зізнається, що знав про цю "рецензію", але стверджує, що ніколи її не читав. Таке легке ставлення то нищівної критики від людини, що мала на той час великий, хоч і екстравагантний авторитет у суспільстві, зумовлене, можливо, тим, що з 1908 року п'єси Моема почали користуватися надзвичайним успіхом, і він став респектабельним письменником, який заробляв чималі гроші, тому страхи, пов'язані з дратівливою фігурою Кроулі, відступили. Та й історія про власного Іншого вже була написана і не тяжіла над його уявою.

Однак, якщо ми відсторонимося від особистісного неприйняття Моємом Кроулі як репрезентації свого Іншого і спробуємо зрозуміти

ті засади, на яких магічні постаті взагалі існують у європейській культурі, то стане очевидним, що європейський маг тією чи іншою мірою є постаттю маргінальною – їх або бояться/відчують пієтет, або зневажають, або те й інше. Основою цієї маргінальності є, на нашу думку, певна “східна” орієнтація західного езотеризму взагалі та магії зокрема та їх конфлікт спочатку із християнською доктриною, а пізніше із раціоналістичним світобаченням.

Американський соціолог Едвард Тірікян пропонує розрізнити два типи західної культури – *езотеричний* (утаємничений) та *екзотеричний* (відкритий, інституціалізований), які завжди співіснують у рамках одного соціуму/епохи, але наголошує на тому, що перший майже завжди (за винятком таких періодів, як пізня античність, Ренесанс та наш час – починаючи з епохи *fin-de-siecle*) перебуває в антагоністичних відносинах з тим типом світобачення, який превалує, і тому змушений перебувати у “підпіллі” [3]. З ним солідаризується і Мірча Еліаде, зазначаючи у своєму дослідженні “Окультизм, чаклунство та моди у культурі”, що магія ніколи зовсім не зникає з європейського культурного ландшафту, а лише маргіналізується в певні періоди, переживаючи час від часу так звані “*окультурні відродження*”, одним із яких була епоха Ренесансу, і зараз є наш час [4]. У ХХ столітті цей конфлікт певною мірою знімається, однак імпульс до маргіналізації магічних фігур у європейській культурі, а відтак і літературі, зберігається й донині (навіть у літературі фентезі, де, здавалося б, маг є майже обов’язковою фігурою у системі персонажів), що можна пояснити через сталий зв’язок магії з глибинними психологічними процесами – втілення у фігурі мага могутнього Іншого, структурування його через архетип Тіні, Трікстера тощо (про що, наприклад, багато писав Карл Густав Юнг). Однак у цьому дослідженні нам би хотілось зосередитись на суто ментальному та культурному конфлікті європейського мага з оточуючим його соціумом.

Перш ніж перейти до аналізу специфіки європейської магії, необхідно прояснити деякі термінологічні засади. Ми використовуємо поняття “*езотеричне*”, розуміючи його, за Едвардом Тірікьяном, як певну теоретико-методологічну базу (релігійно-філософські вчення та релігійно-етичні системи) щодо різноманітних окультних практик, та орієнтуємось на визначення магії, яке подається в енциклопедії Британіка: “*модус раціональності чи спосіб мислення, який покладається на невидимі сили задля впливу на події, привнесення змін у матеріальні умови*

або створення ілюзії таких змін” [9]. Тобто, “езотеричне” функціонує як більш широке поняття, що характеризує певний тип свідомості/світосприйняття та соціальної поведінки, тоді як “магія” виступає чимось на кшталт *практичного* застосування отриманих езотеричних знань, передбачаючи, тим не менш, і певний спосіб мислення (маг сам має вірити у свою магію). У цій ситуації маг виступає: а) адептом певної релігійно-філософської або релігійно-етичної системи та носієм специфічної системи езотеричних уявлень/знань; б) практиком, що використовує таємні/окультні знання задля *втручання в умови реального світу*. Останнє є характеристикою магічної особистості, що найбільш приваблює чи непокоїть оточення, і це часто ставить носія магічних знань та потенцій у центральне або (у європейській культурній ситуації частіше) маргінальне положення щодо соціуму [9].

Отже, щоб зрозуміти специфіку конфлікту західного мага з соціумом, варто хоча б побіжно звернутися до історії розвитку західного езотеризму взагалі та магії зокрема. Як зазначається у багатьох дослідженнях, західноєвропейська концепція магії вкорінена в іудео-християнській та греко-римській спадщині [9], хоча з часом через експансію європейської цивілізації і зіткнення з іншими культурами, що також мають свої езотеричні традиції, західний езотеризм перетворюється на надзвичайно еkleктичне явище. Однак можна констатувати збереження двох характерних суто для західного езотеризму, ще “античних” тенденцій. По-перше, це тенденція до “екзотизації” езотеричної традиції через її зв’язок із позаєвропейським культурним часопростором, зокрема сивою давниною чи Сходом та (часто) східним походженням її агентів-магів. Навіть поняття *магія* і *маг* походять від давньогрецького *magoi*, що позначало плем’я мідян, яке в давнину існувало в Персії. Мідяни сповідували релігію зороастризму [9], яка внаслідок своєї “іншості” щодо релігійних уявлень греків могла здаватися чимось надприродним. Для античного світу взагалі було характерним періодичне захоплення Сходом як цивілізацією більш давньою, сповненою глибокої мудрості, тому не дивно, що і магія виводила свій родовід із загадкових країн Азії. Ця тенденція спостерігається й пізніше – Середньовіччя (особливо через арабо-іспанські культурні контакти та після хрестових походів) апропріює здобутки арабської магії та астрології (які, своєю чергою, багато в чому базуються на античній, зокрема герметичній традиції), ренесансні маги звертаються у пошуках нового знання до, як їм здається,

давньоєгипетської традиції, у XIX та XX столітті шукачі таємного знання просуваються все далі на Схід, вбираючи езотеричні та містичні традиції Індії, Китаю, Далекого Сходу тощо. Друга тенденція – це певна “інтелектуалізація” європейської магії як ментальної практики. Європейський маг (на відміну від чаклунів і відьом, що практикують народні варіанти магії – англійською *witchcraft*) – це вчена людина, що співвідноситься з певною езотеричною традицією, володіє системою (окультних) знань і усвідомлює свої дії та їх (моральні) наслідки.

Переживши кризу за часів Середньовіччя, ці тенденції активно відновлюються в період Ренесансу, коли на авансцену західної езотеричної традиції виходить вчення нібито давньоєгипетського жерця Гермеса Трісмегіста і формуються, як зазначає німецький дослідник Флоріан Ебелінг, два типи європейського ренесансного герметизму – більш уможядний італійський філософсько-теологічний та північноєвропейський алхімічно-парацельсіанський, який характеризується пошуком дієвих магічних засобів. Саме в останньому зароджується уявлення, що *“натурфілософія є також теологією, оскільки розуміти природу означає розуміти Бога”* [8, с. 90] – на думку деяких дослідників (наприклад, Ліна Торндайка [15]), саме це переконання веде до зародження емпіричної науки. З’являються постаті, які визначають себе як маги, такі як: Генріх Корнелій Агріппа Неттеншаймський чи Джон Ді, а більшість із тих, кого ми вважаємо зараз вченими чи філософами, від Джорджано Бруно та Марсіліо Фічіно до Френсіса Бекона, також були знайомі з герметичною езотеричною традицією, про що багато пише британська дослідниця західного езотеризму Френсіс Йейтс [1]. Цей езотеричний і магічний ентузіазм процвітав не довго, оскільки проявився конфлікт магії та християнської релігії і, як зауважує Френсіс Борчард в есе “Маг як ренесансна людина” [6], визнавати себе магом стало життєво небезпечним, тому біля 1500 року багато магів зреклися своїх “богомерзенних” практик, а магічне знання поступово перетворилось на прихисток лише утаємничених осіб, що призвело до виникнення різноманітних окультних орденів, більшість із яких існує й донині.

Подальший поштовх до розквіту езотеричної культури, як більш-менш легітимної складової культури взагалі, відбувається вже на межі XIX–XX ст., а у XX столітті цей процес набуває масового характеру, як у контркультурних рухах, так і в панівній буржуазній культурі. Однак не слід недооцінювати та маргіналізувати вплив західного езотеризму

і магії на загальнокультурні й соціальні процеси. Яка зазначає Едвард Тірікьян в есе "Щодо соціології езотеричної культури", в якому він розглядає це явище у контексті контркультурних процесів другої половини ХХ ст., "головна функція езотеричної культури полягає у тому, щоб бути "розсадником" та культурним джерелом змін і масштабних інновацій у мистецтві, політиці та навіть науці" [3].

Щодо літературного процесу, то вплив езотеричної культури тут є незаперечним. Принаймні у Великій Британії, також саме в епоху Ренесансу/Бароко у драматургії (американський дослідник Джон Мебейн підкреслює надзвичайну активізацію цікавості до магії в англійській драматургії у період з 1580 до 1620 рр. [12, с. 6]) формується три суто магичних історії – історія мага Просперо (Шекспір), некроманта Доктора Фауста (Марло) та алхіміка-шарлатана Сатла (Джонсон), у яких протагоністами виступають саме маги, що доповнює надзвичайно давню традицію артурівського циклу з чарівником Мерліном як центральною магичною фігурою, що походить ще з кельтських часів. Ці історії перетворюються на певні моделі, і саме в них формується "магічний код" – "набір тематичних комплексів та засобів поетики" [2], за допомогою якого структуруються історії про магів вже пізніших часів.

*Базовий магичний код* (у будь-яких історіях, де діє магія) пов'язаний із давньою міфопоетичною традицією і має такі складові :

1. *Де і коли дія відбувається?* – тобто місце і час, хронотоп;
2. *Хто діє?* – система персонажів (тут важливо зауважити, що система персонажів базового магичного коду майже завжди включає: носія магичної потенції, його "підопічного/них", його помічника (familiar), антагоністичну фігуру та жіночий персонаж у якості нагороди для "підопічного");
3. *Що відбувається?* – сюжетна матриця/фабула (найчастіше це ініціація/квест);
4. *За допомогою чого відбувається?* – власне яка магія панує в наявному хронотопі, а також які конкретно магичні практики та інструментарій можуть застосовуватися;
5. *Чому і навіщо все відбувається?* – ідейно-тематичний план;
6. *Як про це розповідається?* – наративні стратегії.

Вищезгадані п'єси Шекспіра, Марло та Джонсона містять три *магічні субкоди*, які ми пропонуємо називати *просперіанським* (історія про Білу Магію/Magic proper), *фаустіанським* (історія про Чорну Магію/Sorcery) і *сатліанським* (історія про осміяння магії/Mockery) – за іменами

головних магічних персонажів. Ці коди можуть зазнавати певних трансформацій, здебільшого на ідейно-тематичному рівні (особливо фаустіанський, який зараз неможливо уявити без урахування історії, створеної Гете), та мають тенденцію до гібридизації, що яскраво реалізується в англомовній літературі ХХ ст.

Одним із таких прикладів гібридизації, коли в історії більшою чи меншою мірою присутні всі три коди, і є текст, створений Сомерсетом Моєм під сильним впливом особистості реального мага Алістера Кроулі. Це надзвичайно еkleктичний твір, як і взагалі езотерична традиція та магія кінця ХІХ – початку ХХ ст. Але у ньому повною мірою присутні обов'язкові тенденції до екзотизації та наукоподібності європейської магії. Це історія зваблення і занапащення молодого дівчини, що була нареченою добropорядної людини, огидним в усіх відношеннях чорним магом із метою використання її як матеріалу для створення штучного життя, та важкої і жертвовної, але все ж таки перемоги добра над злом і, що здається нам особливо важливим, – раціонального над ірраціональним. І хоча оповідь починається як історія про мага-шарлатана, насправді це історія про чорну магію – некромантію (*Black Arts* – як із певного моменту починає називати цю практику автор і його персонажі).

Отже, дія відбувається в нашому світі на початку ХХ століття, здебільшого в Парижі (перша частина роману) та Британії (друга частина роману), і в цьому сенсі Моєм наслідує ренесансно-барокову традицію попередників-драматургів, які поміщали своїх протагоністів-магів у сучасний їм світ (навіть Просперо – все ж таки Міланський герцог і повертається до Мілана зі свого чарівного острова, який легко локалізується десь у Середземному морі між Алжиром та Італією). Спочатку здається, що в романі змальовується фігура мага як шарлатана, що відсилає нас до “сатліанського” типу історії, адже на початку роману Хаддо виглядає здебільшого комічно. І Моєм довго “тримається”, намагаючись ставитися до свого антагоніста як до шарлатана, людини, що скоріше обманює, ніж насправді володіє якимись магічними здібностями. Але на певному етапі, коли Маргарет підпадає під його гіпнотичні злі чари (приблизно всередині роману), ця спроба триматися за рацію провалюється остаточно, події починають стрімко розгортатися, і текст перетворюється на класичний готичний роман, де є і замок, і божевільня, і занапащені душі, і чорна магія, і людські жертвопринесення, і викликання духів мертвих тощо.

Щодо системи персонажів та того, що відбувається в цій історії, то, окрім антагоніста Хаддо, ми маємо четвірку (умовно) позитивних персонажів, яка також дуже цікаво структурується, а історія розгортається за класичною для магічних історій схемою ініціації та квесту – з тією лише різницею, що ні перше, ні друге персонажами насправді не усвідомлюється. Ця “позитивна” четвірка абсолютно симетрична – є два чоловічих та два жіночих персонажі, при цьому кожна пара перебуває у відносинах, які умовно вкладаються у парадигму “учитель-учень”. Є доктор Поро, *бретонець* за походженням, та його молодший друг і колишній учень – успішний хірург *Артур* Бердон (досить прозора відсилка до кельтської мерлініанської традиції). Сюзи Бойд – старша незаміжня й негарна жінка, також виступає у ролі менторки щодо молодшої *Маргарет* – нареченої Артура (тут неможливо не згадати текст Гете, особливо враховуючи, що Маргарет буде зваблена і заанащена некромантом). Вся ця компанія носіїв пізньовікторіанської ментальності цілком нормальна, по-англійськи добропорядна (Артур досить агресивно налаштований до всіляких окультних марновірств і вірить тільки в науку і прогрес), за винятком хіба що трохи дивакуватого Поро. Але Поро *француз*, та ще й бретонського походження, а кельтські народи для англійців традиційно трохи божевільні, – тобто, якщо образ має хоча б якісь ознаки магічного, ми спостерігаємо його структурування через інстанцію Іншого – в даному випадку культурно/етнічно іншого щодо більшості персонажів. Він цікавиться окультизмом, написав навіть книжку з цього предмету, і саме він знайомить інших із Хаддо (тобто виступає певним провідником у світ езотеричного). Однак, якщо Хаддо позиціонує себе дійсно магом (і практично з першої зустрічі починає демонструвати дивні якості – наприклад, його дуже бояться коні), то окультні студії для Поро – лише його дивацьке хобі, хоча він розповідає про реальний, надзвичайно дивний магічний досвід, що йому довелося пережити в Каїрі (і це не єдина орієнтальні алюзія, магія Хаддо повністю базується на європейських магічних уявленнях доби, східна генеза яких обговорювалась вище). Однак це не заважає Поро виконувати класичну функцію магічного персонажа – як істоти, що, хоч і невпевнено, несвідомо, але все ж таки проводить своїх підопічних шляхом ініціацій до зміни статусу чи особистості (шлях цей завжди небезпечний і можуть бути жертви, якщо підопічний не витримає випробування – як не витримала Маргарет, і була спокушена та заанащена). Він, ніби слабкий Просперо,



ненавмисне веде трьох своїх підопічних до певних моральних перетворень і не усвідомлює своєї ролі, хоча саме він у кінці роману успішно виконує справжній магічний ритуал викликання душі померлої Маргарет, тобто виявляється справжнім магом, але таким, що не вірить (або не може вірити – упійманий у тенета раціональності) у свої сили. Отже, ми маємо ще одну магічну фігуру – умовно просперіанського типу.

Щодо підопічних “білого” мага Поро, то тут є цікавою певна гендерна інверсія – у цій історії не чоловічий персонаж отримує винагороду-жінку (типова схема для будь-якої магічної історії, загадаймо хоча б Фердінанда та Міранду з “Бурі” Шекспіра), а Сьюзі Бойд, що є таємно закоханою у нареченого своєї молодшої подруги і завдяки своїм (ситуативно) правильним якостям та добропорядності отримує в кінці історії бажаного чоловіка. Взагалі-то Сьюзі навіть першою вирушає у “квест” за Маргарет, після того, як остання була зваблена Хаддо, тоді як Артур просто занурюється у своє горе. Хоча здатність Моема створювати амбівалентні за своїми моральними якостями характери проявляє себе і в цьому творі – жоден персонаж не є дійсно позитивним, а образ Сьюзі змальований таким чином, що закрадається підозра, чи не була вся ситуація несвідомо нею сконструйована, аби позбутися молодшої та красивішої суперниці, адже саме Сьюзі виказує неабияку зацікавленість у особистості Хаддо і перша запрошує його на чай до їхнього з Маргарет помешкання. З цього і починається розгортання справді трагічних подій, а історія про дивакуватого і недолугого мага-шарлатана набуває все більших некромантських “фаустіанських” якостей, подекуди корелюючи ще з одним популярним текстом того часу – “Дракулою” Брема Стокера, а також, як зазначив Кроулі, з історією доктора Моро або навіть Франкенштейна, адже Хаддо теж намагається створити штучну людину, якою в магічній історії, звичайно, буде гомункул.

Артур переймає ініціативу рятівника Маргарет на стадії, коли стає невротиком (за Юнгом), тобто він через переживання болю від розбитого серця (і це, певною мірою, є його ініціаційним випробуванням, бо до цього він проявляє себе як досить негнучку, нечутливу та навіть нудну людину) проходить через психічні зміни: його захоплюють сильні ірраціональні емоції, виникають різноманітні потужні передчуття та пригадування колишнього витісненого магічного досвіду. Однак цей герой зазнає поразки у своєму квесті – його колишня наречена все одно гине. Все, що він може зробити як герой даної історії, – це хоча б знищити зло

в подобі Хаддо, що врешті-решт і відбувається. Герой отримує жінку-винагорода, вже в образі Сьюзі, як і має бути в цьому типі історії (хоча залишається відчуття, що це жінка отримує героя у якості винагорода, але це може пояснюватися суто Моємовим підходом до створення персонажів – жінки в нього часто сильніші та розумніші за чоловіків).

Що стосується головного магічного персонажа та антагоніста цієї історії, то тут ми маємо надзвичайно яскравий приклад створення потужного образу небезпечного Іншого на всіх рівнях. Моєм у цьому творі надзвичайно фіксується на зовнішності персонажів (безкінечні описи неземної, майже божественної краси Маргарет та некрасивості Сьюзі чи незграбності Артура). Але Хаддо б'є всі рекорди – кожного разу, коли він з'являється на сторінках твору, Моєм підкреслює, який він огидний, і ця огидність, як і аморальність, навіть нелюдськість, зростає в геометричній прогресії. Є відчуття, що стосовно фігури Хаддо в Моєма спостерігається певна зачарованість не тільки його винятковою аморальністю (і прикладів цього багато протягом усього твору, майже від самого початку), а й відразливою зовнішністю, яка під кінець книги, перед самою смертю мага перетворюється вже на справжню монструозність: *"The corpulence which had been his before was become now a positive disease. He was enormous. His chin was a mass of heavy folds distended with fat, and his cheeks were puffed up so that his eyes were preternaturally small. He peered at you from between the swollen lids. All his features had sunk into that hideous obesity. His ears were horribly bloated, and the lobes were large and swelled. He had apparently a difficulty in breathing, for his large mouth, with its scarlet, shining lips, was constantly open. He had grown much bald and now there was only a crescent of long hair stretching across the back of his head from ear to ear"* [11, с. 160].

Однак найбільш важливою рисою щодо створення відчуженості, іншості й ненормальності образу Олівера Хаддо є наративна стратегія тексту. Оповідь подається з точки зору всіх чотирьох персонажів, ми спостерігаємо всі їхні переживання та думки, але ніколи – з точки зору Хаддо. Для нас він так і залишається непрозорим, а його справжні мотиви незрозумілими, як незрозуміло, яким все ж таки чином він створив штучне життя у вигляді огидних гомункулів (у тексті є багато відсилок до парацельсіанських трактатів та згадуються різноманітні ритуали, однак те, що герої знаходять у лабораторії Хаддо, все одно неможливо пояснити раціонально). Найцікавішим є те, що це не хочуть знати

ні Артур, ні Поро, яких, як лікарів, це мало би цікавити. У кінці роману, коли Артур задушив примаду Хаддо в номері готелю, а потім знайшов його мертве тіло в мастку, нікому насправді не цікаво, як це взагалі можливо. Всі просто хочуть, щоб усе закінчилося і забулося. І це є важливим – Моем, як людина раціоцентрована настільки, що на певний час він навіть зміг подолати свою специфічну сексуальність і підкорити себе нормам тогочасного соціуму (відомо, що письменник був одружений та мав доньку, незважаючи на свої гомосексуальні уподобання), сам не хоче розуміти, як усе це можливо, не хоче занурюватися в глибини ірраціонального, бо там можна зустріти будь-яких монстрів. Тому справжній страшний маг (а він не може бути не страшним, бо він *справжній* маг) мусить загинути, масток має згоріти, а позитивні персонажі споглядають світанок: “*He put his arm about her shoulder again, so that she was obliged to turn round. “Look, the sun is rising.” In the east, a long ray of light climbed up the sky, and the sun, yellow and round, appeared upon the face of the earth*” [11, с. 188] – хеппі енд.

Отже, маг, прийнятний для Моема і для тогочасного соціуму, – це “*недомаг*” типу Поро. Він може цікавитись окультизмом, але не здатний практикувати магію як дієвий засіб досягнення власних цілей. Саме такий персонаж і виживає, тоді як справжній маг повинен померти (як і неземна красуня Маргарет, – тому Артур дістається негарній, але розважливій Сьюзі). Такий маг не є Іншим, він не лякає і нічого взагалі не може, тому не загрожує ні вікторіанській моралі, ні буржуазній упорядкованості життя, ні самому Моему.

Сконструйовані у цьому романі образи магів, незважаючи на посередню художню цінність самого твору (що, однак, не виключає його цікавості – текст, особливо друга його половина, захоплює і тримає увагу, хоча перебіг подій можна здебільшого передбачити, а читачі на різноманітних форумах характеризують цей твір як найбільш незвичайний і таємничий роман письменника), ніби втілюють у собі всі ті потенції магічного, які розгорнуться в магічних постатях вже ХХ століття, – це будуть і шарлатани, і справжні маги, і “недомаги”, і фігури, щодо ідентифікації яких важко визначитися. Але всі вони залишаються маргінальними (або дивакуватими) особистостями щодо соціуму нормальних, раціонально мислячих істот, і навіть подальше, можна сказати тотальне за ступенем поширеності в масовій культурі “окультне відродження” другої половини ХХ ст. не змінить картину суттєво – маг і в культурі, і в літературі має

риси якщо не абсолютно Іншого/Чужого й небезпечного, то все ж не такого як усі – дивака чи химерної особистості. Ця тенденція поширюється і на фентезійні вторинні світи, де магія є нормальною складовою структури світу – тут ми спостерігаємо тенденцію до максимального одивнення і маргіналізації найбільш потужних магічних персонажів (які найчастіше є або протагоністами, або ключовими фігурами в оповіді), навіть на тлі вже й без того дивного магічного середовища. Надзвичайно яскравий приклад з літератури останніх часів – Гаррі Поттер та професор Дамблдор, які обидва дуже вирізняються серед своїх магічних товаришів і, незалежно від статусу в магічному соціумі, є все одно фігурами маргінальними – такими, що не сприймаються як *нормальні* більшістю магічної спільноти. Видається, що для європейської культури, а відтак і літератури, проблема магічного – це завжди проблема співвідношення не тільки раціонального/іраціонального, але й нормального/ненормального, прийнятного/неприйнятного, свого/чужого/іншого.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Йейтс Ф. Джордано Бруно и герметическая традиция [Електронний ресурс] / Френсис Йейтс ; [пер. с англ. Г. Дашевского]. – М. : Новое литературное обозрение, 2000. – Режим доступу : <http://psylib.org.ua/books/yates03/index.htm>.
2. Пронкевич А. Код магического реализма и стратегии памяти в романе "Обабаоак" Б. Ачаги и фильме "Обаба" М. Амендариса [Електронний ресурс] / Александр Пронкевич // Магический реализм: традиция и современность : [монография]. – Омск : Изд-во Омск. гос. ун-та, 2013. – 1 электрон. диск (CD-ROM) : кольор. ; 12 см. – Систем. вимоги : Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista. – Назва з титул. екрана.
3. Тирикьян Э. К социологии эзотерической культуры [Електронний ресурс] / Эдвард Тирикьян ; [пер. с англ. Юрия Халтурина] // American Journal of Sociology 78 (3). – P. 491–512. – Режим доступу : <https://independent.academia.edu/YuryKhalturin>.
4. Элиаде М. Оккультизм, колдовство и моды в культуре / Мирча Элиаде ; [пер. с англ. Е. В. Сорокиной]. – К. : София ; М. : Гелиос, 2002. – 224 с.
5. 100 great British heroes [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/2208671.stm>.
6. Borchardt F. L. The Magus as Renaissance Man [Електронний ресурс] / Frank L. Borchardt // Sixteenth Century Journal. – 1990. – Vol. 21, Issue 1. – P. 57–76. – Режим доступу : <http://www.duke.edu/~frankbo/pdf/magus.html>.

7. Crowley A. Liber AL vel Legis [Електронний ресурс] / Aleister Crowley. – Режим доступу : [http://en.wikisource.org/wiki/Liber\\_AL\\_vel\\_Legis](http://en.wikisource.org/wiki/Liber_AL_vel_Legis).
8. Ebeling F. The Secret History of Hermes Trismegistus: Hermeticism from Ancient to Modern Times / Florian Ebeling ; [foreword by Jan Assmann ; translated form German by David Lorton]. – Ithaca and London : Cornell University Press, 2007. – 158 с.
9. Jolly K. L. Magic. [Електронний ресурс] / K. L. Jolly, R. A. Gilbert, J. F. M. Middleton // Encyclopaedia Britannica Deluxe Edition. – Encyclopaedia Britannica, 2004. – 3 електрон. диски (CD-ROM). – Систем. вимоги : Pentium ; 32 Mb RAM ; Windows 95, 98, 2000, XP, Vista. – Назва з титул. екрану.
10. Huddo O. (Crowley A.). How to write a novel! (after W. W. Maugham) [Електронний ресурс] / “Oliver Haddo” (Aleister Crowley) // Vanity Fair (UK). – 30 December, 1908. – P. 838–840. – Режим доступу : [https://www.100thmonkeypress.com/biblio/acrowley/periodicals/write\\_a\\_novel/write\\_a\\_novel.htm](https://www.100thmonkeypress.com/biblio/acrowley/periodicals/write_a_novel/write_a_novel.htm).
11. Maugham S. The Magician (together with a fragment of autobiography) [Електронний ресурс] / Somerset Maugham // Electronic Classical Series Publication / [ed. Jim Manis]. – The Pennsylvania State University. – Режим доступу : <http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/s-maugham.htm>.
12. Mebane J. Renaissance Magic and the return of the Golden Age: the occult tradition and Marlow, Jonson and Shakespeare / John S. Mebane. – Lincoln & London : University of Nebraska Press, 1992. – 309 p.
13. Rogal S. / Samuel J. Rogal. – London : Greenwood Press, 1997. – 398 p.
14. The New York Public Library Literature Companion / [ed. Anne Skillion]. – NY : Free Press, 2001. – 784 p.
15. Thorndike L. A history of magic and experimental science during the first thirteen centuries of our era [Електронний ресурс] / Lynn Thorndike // Vol 1. – New-York, London : Columbia University Press, 1958. – Режим доступу : <http://www.scribd.com/doc/23693925/THORNDIKE-LYNN-A-History-of-Magic-Experimental-Science-1923-888p-T1>.

## **ТРАНСКУЛЬТУРАЛІЗМ У ТУРБУЛЕНТНОСТІ ПОСТПОЗИТИВІСТСЬКОГО РЕАЛІЗМУ**

***Марія ШИМЧИШИН***

Київський національний лінгвістичний університет

У статті осмислено перехрестя транскультуралізму з націоналізмом, глобалізацією та мультикультуралізмом. Авторка зосередила увагу на локалізації

транскультуралізму у широкій парадигмі постпозитивістського реалізму. Зрештою зроблено висновок про те, що як для транскультуралізму, так і для постпозитивістського реалізму характерна реактуалізація ідентичності і визнання її епістемологічної ваги. Адже ідентичність становить підґрунтя нашого світорозуміння та світоосмислення.

**Ключові слова:** транскультуралізм, постпозитивістський реалізм, глобалізація, мультикультуралізм, націоналізм, ідентичність.

В статье рассмотрены пересечения транскультурализма с национализмом, глобализацией и мультикультурализмом. Авторка сосредоточила внимание на локализации транскультурализма в широкой парадигме постпозитивистского реализма. Сделано вывод о том, что для транскультурализма, также как и для постпозитивистского реализма характерна реактуализация идентичности и признание ее эпистемологической значимости. Идентичность составляет основу нашего миропонимания и мироощущения.

**Ключевые слова:** транскультурализм, постпозитивистический реализм, глобализация, мультикультурализм, национализм, идентичность.

The article discusses a crossroads of transculturalism with nationalism, globalization and multiculturalism. Transculturalism is seen as a mode of reflexive identity and cultural orientation. The author has paid considerable attention to the localization of transculturalism in a broad paradigm of postpositivist realism. It has been argued that we need to explore the possibility of a theoretical understanding of social and cultural identity in terms of objective social location.

**Key words:** transculturalism, postpositivist realism, globalization, multiculturalism, nationalism, identity.

Реальна і віртуальна мобільності становлять невід’ємну рису сучасного світу, що характеризується вибагливою взаємодією культур. Гіперрухливість суспільства пізнього капіталізму зумовила переосмислення епістемології низки засадничих понять, зокрема ідентичності та культури, що все частіше розуміються у параметрах флюїдності, плинності та постійної трансформації. Сьогодні цілком правомірно говорити про те, що культури не уособлюють певні оази чи острови, які піддаються точним описам та визначенням чи ж обмежуються певними локусами. Радше мова йде про **метакультурні** реальні й уявні обшири, у координатах яких окремих індивід має змогу вийти за межі етнічних, расових, гендерних, ідеологічних рамок, має змогу звільнитися від тиску традиції рідної чи набутої культур.

Часова і просторова компресія періоду постмодернізму забезпечила умови, в яких кожна конкретна людина досягає власну сутність через

занурення у спадщину усіляких традицій, через детериторіалізацію себе зі знайомого обширу та ретериторіалізацію в обшири маловідомі. З іншого боку індійський антрополог Арун Аппадурай [3] наголошує, що фетишизація електронних медіа та їхня доступність спричинює процеси анексії глобалізованого світу, все інтенсивніше маніфестування локального у контексті позірною панування режиму глобальності. Сьогодні детериторіалізовані суб'єкти міграційних рухів відрізняються від (добровільно/насилно) переміщених минулих десятиліть чи епох тим, що мають змогу продовжувати перебувати у медійному просторі покинутої реальності й культури.

Транскультурна сутність глобалізованого світу, що охоплює як можливості вільних переходів від однієї ідентичності до іншої, так і все глибшу трайбалізацію колективностей на фоні їхнього вимушеного підпорядкування законам постіндустріального капіталізму, спричинила колапс людського відчуття належності до єдиної внутрішньо-гомогенної спільноти. Сьогочасна суспільно-культурна ситуація проблематизує такі традиційні категорії, як мігрант, вигнанець, чужинець, експатріант, діаспора, що заповнили філософсько-літературний дискурс II половини XX століття. Переоцінений та переосмислений в останній третині XX століття транскультуралізм відкриває усе розлогіші обшири для критики таких популярних/панівних ідеологій, як націоналізм, постколоніалізм, мультикультуралізм, глобалізм та космополітизм. Деяко детальніше зупинюся на природі деяких антиномій, що по-особливому виразняються у цій площині.

У парадигмі транскультуралізму ревізується один із багатьох концептів ідентичності, що функціонував основною ідеологією націоністських політик. Е. Саїд писав: “Усі націоналістичні культури дуже залежать від концепції національної ідентичності, а націоналістична політика є ідентичнісною: Єгипет для єгиптян, Африка для африканців, Індія для індійців і так далі” [2, 371]. Відомо, що створення націй держав упродовж 18 – 19 століть зумовило необхідність есенціалізації національної ідентичності, яка значним чином здійснювалася коштом поглинання етнічних та інших меншин. З цього приводу Монсерат Гібернау зазначає: “Національна держава традиційно спирала свою легітимність на ідею, що вона репрезентує націю, незважаючи на той факт, що держава, тільки-но поставши, повинна була здійснювати процеси побудови нації, спрямовані на примусову культурну і мовну асиміляцію

своїх громадян” [1, 84]. На відміну есенціалістської риторики націоналізму, транскультуралізм оспорує фіксованість, обрамленість понять ідентичності і культури й увиразнює їхню невіддільність від політики творення нації-держави.

Транскультуралізм вміщає в собі окремі аспекти транснаціоналізму. Джеймс Кліфорд пояснює унікальність транснаціональної суб’єктності “фактичною локалізацією тут та одночасно солідарністю й зв’язком із залишеним там” (підкреслення моє – М. Ш.) [5, 132]. При цьому тамтешність уособлює не якийсь конкретний локус чи націю, а радше зв’язок із чимось просторово віддаленим, що впливає на тут-буття. Множинна локалізація та трансгресія реальних чи уявних кордонів і є тим спільним знаменником, що поєднує транскультуралізм з транснаціоналізмом. Окрім того транскультуралізм оспорує традиційну пряму залежність культурної ідентичності від національної і далі сприяє зміщенню фокусу з колективних ідентичностей на одиничні, індивідуальні самості. У такому випадку людина сама обирає самість із доступних їй міріад. Доречно тут думка М. Епштейна, який наголошує: “транскультура пропонує універсальну символічну палітру, з допомогою якої ми самі створюємо власні промовисті портрети” [8, 334]. Успіх цього творчого процесу значним чином залежить від уміння дистанціюватися та детериторіалізуватися, від готовності до блукання просторами інших культур і традицій.

Вагомої уваги заслуговує і співвіднесеність транскультуралізму з мультикультуралізмом. Сьогодні стає все більш очевидним той факт, що на зміну ідеології мультикультуралізму, яка мала сильну прив’язку до поняття ідентичності (расової, національної, етнічної чи діаспорної), приходять транскультуралізм, що пропонує нестабільність та ризоматичність. Іншими словами **транскультуралізм дозволяє подолати той культурний сепаратизм, замкнутість, стратифікацію та детермінованість ідентичності дискурсом автентичності, що стали базовими для мультикультуралізму.** Культурний тоталітаризм, що ув’язнює індивідуума чи окрему спільноту у конкретно визначеній традиції, змінюється розумінням культури як дискурсу, що звільняє нас від будь-яких зашореностей чи прив’язок. Михаїл Епштейн підкреслює: “Культура має будь-яку цінність лише у тому випадку, якщо дозволяє нам стати дисидентами та утікачами від нашої природи, статі, раси чи віку” [8, 342].



Мультикультурна риторика про **толерування, визнання, пошанування та коректне** ставлення часто-густо не дає достатньо алгоритмів для дій, які б запобігали радикалізації відмінностей, поглибленню відчуженості між різними (класовими, етнічними, расовими etc.) групами, укріпленню кордонів, заснованих на тих чи інших відмінностях, з одного боку, а з іншого – для дій, які б заохочували розпізнання мозаїчності епістемологічного статусу ідентичності, його уgruntованості на взаємопроникненні та синкретизації найнесподіваніших типів парадигм. Серед багатьох критиків мультикультуралізму варто покликатися на твердження Е. Філіпс, яка у праці “Мультикультуралізм без культури” [11] стверджує: “мультикультуралізм видається не визволителем культури, а гамівною сорочкою культури, яка змушує тих, що прописані як члени культурної меншини, відповідати режиму автентичності, і таким чином не дає їм можливості перетинати культурні кордони, переймати культурні впливи, визначати та перевизначати себе” [11, 14]. У той же час власне мозаїчність функціонує як ключова ідеологема транскультуралізму. Як наголошує один з дослідників (Gilles Dupuis) “Транскультуралізм не обмежується двома культурами, що намагаються визначити, які ж відмінності між ними існують. Транскультуралізм відбувається там, де принаймні дві, а іноді три і більше культур – не просто перебувають у діалозі, а беруть участь у глибшому та часто суперечливому процесі, під час якого відбувається осяяння, розуміння та безперервне переутвердження ідентичності. Основна мета – трансформація ідентичності через довгі, напружені та часто болісні перемовини з іншим” [7, 501]. Відтак сьогодні транскультуралізм постає як найефективніша ідеологія епохи глобалізованого фінансового капіталу та як оптимальний формат людського спілкування і порозуміння у гео-політичному проєкті під назвою “глобальне село”.

Слушно підкреслити те, що просте протиставлення мультикультуралізму та транскультуралізму видається невинуватим, хоч і досить частим у сучасній гуманітаристиці. Натомість варто розглядати останній як логічне продовження та розвиток першого. Адже беззаперечно те, що мультикультуралізм **максимально увиразнив** факт існування усіляких можливих типів людських колективностей та необхідність їхнього пошанування. Тепер же риторика транскультуралізму спрямована на **розпізнання/виявлення у індивідуальній чи колективній самоті задекларованих чи прихованих рис Іншого** і зрештою до усвідомлення

того факту, що будь-яка тожсамість є містилицем усіляких можливих досвідів. За на перший погляд спрощеним переходом від мультикультурного пошанування до транскультурного розпізнання, себто до “бачення в собі Іншого”, криється новий спосіб осмислення дійсності, шлях подолання напруги між різними групами людей, який передбачає уникнення будь-якого типу ієрархічності, дезінтеграцію колективностей, культур, дискурсів влади та знання. У цьому контексті В. Бегамудре наголошує на тому, що транскультуралізм утверджує думку про те, що між різними культурами відбуваються процеси постійних змін та еволюцій, і що зрештою ми перестаємо бути індо-канадцями чи українськими канадцями, ми просто є людьми. Важливо й те, що представники транскультуралізму декларують й імплементують ідею децентралізації культур.

Транскультура та транскультурність суттєво розширюють не лише горизонти мультикультуралізму, а й постколоніалізму, у лоні якого вони формувалися. Насамперед це проявляється у подоланні бінарної логіки та опозицій типу свій/чужий, центр/маргінес, імперія/колонія. Зокрема німецький науковець Вольфганг Велш переосмислює постколоніальну версію транскультурності, що переважно зводилася до культурної гібридності та креолізації, уґрунтованих на підпорядкуванні колонізованих. Він наголошує на праві і потребі людини бути вільною від будь-якої конкретної культурної формації, бути незалежною від наперед заданої ідентичності і мати право самій обирати простір тожсамості. В. Велш підкреслює необхідність усвідомлення взаємопроникнення усіх можливих культур. “Мова йде про переустановлення нашого внутрішнього компасу: подалі від надзвичайної зосередженості на полярності свого та чужого до уважного придивляння до того, що є спільним та єднальним, коли ми натрапляємо на незнайоме нам” [14, 202].

У контексті цієї статті слушно виокремити й відмінності між транскультуралізмом та космополітичною природою глобалізаційних процесів. З цього приводу М. Епштейн роздумує: “Космополіт, громадянин світу, стверджує, що належить безпосередньо і одночасно до усього людства, ігноруючи при цьому етнічні, расові та інші відмінності. У той час транскультурна особистість визнає власну **закоріненість** у певній культурі, але не прив’язується до неї” (підкреслення моє – М.Ш.) [8, 346].

Транскультуралізм охоплює орієнтацію на **самодистанціювання**, самоусунення від будь-якої наперед заданої ідентичності та

**самокритичність** до будь-якої визначеної самості. На нашу думку, варто осмислювати транскультуралізм не як просте розпилення чи дисемінацію різних культур у багатокультурний онтологічний статусу окремого індивіда, а як шлях відходу від будь-яких есенціалістських визначеностей самості, як паноптичну візію на такі конструкти, як традиція, канон, раса, нація та інші.

Розширення вузького потрактування транскультуралізму як розпорошення культур та виявлення такого розпорошення в окремих індивідах чи художніх артефактах видається ефективним через інкорпорування транскультурності у турбулентність **постпозитивістського реалізму**. Точки їхнього перетину (транскультуралізму та постпозитивістського реалізму) локалізуються з одного боку в осмисленні ідентичності, конкретно в усвідомленні того, що самість є конструктом, спродукованим різними типами ідеологічних дискурсів, а відтак політично, онтологічно та епістемологічно лімітованим. Більш того в її основі від початку закладено превалювання одного типу досвіду. З іншого боку вербалізується потреба реактуалізувати й перевиначити ідентичність, тобто відійти від її постмодерністського заперечення.

Один із представників постпозитивістського реалізму С. Моганти критикує есенціалістську ідею ідентичності, відповідно до якої колективна чи індивідуальна самість є стабільною та відносно незмінною, оскільки ґрунтується на спільному досвіді. Конкретно на досвіді людей, з якими ми себе ототожнюємо (колективно чи індивідуально) чи змушені ототожнювати. Про небезпеку узагальнень у політиці ідентичності застерігає і Е. Аппія. Зокрема у коментарі до праці Ч. Тейлора “Політика визнання” він наголошує, що слід бути дуже обережними з огульними категоріями на кшталт гендер, етнічність, раса чи сексуальність. Адже те, що “підходить одній людині, не завжди підходить для всіх” [4, 151].

Постпозитивістські реалісти оспорюють також і постмодерністську теорію ідентичності, в параметрах якої визнається сфабрикованість та сконструйованість ідентичності як такої і врешті необхідність відмови від неї взагалі. Як відомо, у постструктуралістському контексті самість – лише фікція мови, гра дискурсів та містифіковане поняття. Цей підхід до самості відповідає загальному постмодерністському епістемологічному скепсису та підозрі і навіть ворожості до будь-якого типу нормативності чи універсалізму. Постструктуралістська проблематизація об’єктивності будь-якого знання чи досвіду спричинила різку критику поняття

“ідентичності”. Осмислюючи набутки постструктуралізму П. Моя відзначає: “Замість того, щоб поставити запитання про те, як ми знаємо, хто ми є, представники постструктуралізму стверджують про те, що ми не можемо знати взагалі (*оскільки знання сконструйовані – М. Ш.*), замість того, щоб досліджувати природу (сутність) самості, вони (постструктуралісти – М. Ш.) радше визнають, що її нема взагалі” [10, 6].

Повернення до ідентичності або ж її перевинайдення тут же актуалізує два інші важливі пласти, а саме об’єктивної реальності та досвіду. На відміну від переконань суб’єктивістів послідовники постпозитивістського реалізму наполягають на тому, що реальність існує незалежно від суб’єкта. Однак питання полягає в тому, чи можемо ми пізнати її. Оскільки ж і досвід, і конкретні знання соціально сконструйовані, то отримати “чисті” знання про реальний світ не можливо. Адже, за словами Р. Рорті, ми живемо за конвенціями соціальних угод. Саме суспільна угода і є “правдою”, у яку ми віримо. За цією ж логікою ідеал об’єктивності замінено ідеалом солідарності. Про залежну епістемологію будь-якого знання пише Г. Путман: “ми не можемо знати світ “як він є” [12, 76]. Водночас таке знання не є необхідним (бо це знову ж приведе до боротьби ідеологій), продуктивним залишається власне процес наближення до непізнаної реальності. І він (процес) передбачає зіставлення соціально сконструйованих, ідеологічно залежних, соціально змістифікованих досвідів. Адже досвід завжди обумовлений структурами влади та ідеологічними дискурсами. С. Моганти підкреслює: “Наші досвіди ніколи не мають самоочевидних значень, оскільки почасти вони теоретизовані, і наш доступ до найпотаємніших особистих почуттів залежить від соціальних наративів, парадигм, та навіть ідеологій” [9, 12].

Повертаючись назад до перехресть транскультуралізму та постпозитивістського реалізму відзначаємо їхню реактуалізацію ідентичності і визнання її епістемологічної ваги. Ідентичність становить підґрунтя нашого світорозуміння та світоосмислення. Наша здатність та готовність розпізнавати у власній самості впливи як ідеологічних структур, так і присутність інших є запорукою безкінечного наближення до того, що у лексиці постпозитивістського реалізму, означене як непізнана реальність.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гібернау М. Ідентичність націй/ Монтсеррат Гібернау ; пер. з англ. П. Тарашука; ред. Л. Марченко.– К. : Темпора, 2012. – 303с.

2. Саїд Е. Культура й імперіалізм / Саїд Едвард. – Київ: Критика, 2007. – 605с.
3. Appadurai A. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*/ Appadurai Arjun. – Minneapolis: U of Minnesota P. – 1996. – 229p.
4. Appiah A. Identity, Authenticity, Survival. *Multicultural Societies and Social Production* / Appiah Anthony // *Multiculturalism: Examining the Politics of Recognition*. – P. 149 – 165.
5. Clifford J. *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* / Clifford James. – Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988. – 381p.
6. Dagnino A. *Transcultural Writers and Transcultural Literature in the Age of Global Modernity*/ Dagnino Arianna// [електронний ресурс: режим доступу: [http://dspace.flinders.edu.au/xmlui/bitstream/handle/2328/25881/Transcultural\\_Writers.pdf;jsessionid=4410D9D06F98E339088B1549AA280831?sequence=3](http://dspace.flinders.edu.au/xmlui/bitstream/handle/2328/25881/Transcultural_Writers.pdf;jsessionid=4410D9D06F98E339088B1549AA280831?sequence=3) ]
7. Dupuis G. *Transculturalism and écritures migrantes*/ Gilles Dupuis// *History of Literature in Canada: English-Canadian and French-Canadian*. – Ed. Reingard M. Nischik. – Rochester: Camden House. P. 497– 508.
8. Epstein M. ‘Transculture: A Broad Way between Globalism and Multiculturalism’ / Epstein Mikhail N. // *American Journal of Economics & Sociology* 68.1. – 2009. – P. 327–351.
9. Mohanty S. *Literary Theory and the Claims of History: Postmodernism, Objectivity, Multicultural Politics*/ Mohanty Satya. – Cornell University Press, 1997 – 260 p.
10. Moya P. *Reclaiming Identity: Realist Theory and the Predicament of Postmodernism*/ Moya Paula. – University of California Press, 2000. – 354p.
11. Phillips A. *Multiculturalism without Culture* / Phillips Anne. – Princeton University Press, 2009 – 216 p.
12. Putnam H. *Words and Life*/ Putnam Hilary. Ed. James Conant. – Cambridge, MA: 1994. – 531. Xxxii).
13. Rorty R. *Philosophy and the Mirror of Nature*/ Rorty Richard. – Princeton: Princeton UP, 1979. – 439p.
14. Welsch W. ‘Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today’/ Welsch Wolfgang // *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Ed. Mike Featherstone and Scott Lash. – London: Sage, 1999. – P.194 – 214.

## **ВЧЕННЯ ПРО СВЯЩЕННЕ КОЛО ЯК ШЛЯХ ДО ПОДОЛАННЯ НАЦІОНАЛЬНОГО ТРАВМАТИЧНОГО СИНДРОМУ У ТВОРЧОСТІ АМЕРИКАНСЬКИХ ТА КАНАДСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ ІНДІАНСЬКОГО ПОХОДЖЕННЯ**

*Оксана ШОСТАК*

Національний аваційний університет

Стаття розглядає вчення про Священне Коло як організуючий конструкт людського розвитку та подолання травматичного синдрому як у окремих особистостей так і у цілих корінних громад США та Канади, та вплив цього вчення на формування і інтерпретацію літературних текстів письменників корінного походження.

**Ключові слова:** травматичний синдром, Священне Коло, корінні жителі США та Канади, крі, оджібвей, індіанці

Статья рассматривает учение о Священном Круге как организующий конструкт человеческого развития и преодоления травматического синдрома как у отдельно взятых индивидуумов, так и у целых коренных общин США и Канады, а так же его влияние на формирование и интерпретацию литературных текстов писателей коренного происхождения.

**Ключевые слова:** травматический синдром, Священный Круг, коренные жители США и Канады, кри, оджибвей, индейцы

This paper explores the Medicine Wheel as an organizing construct for examining some contemporary theories of human development and overcoming individual and communal trauma syndrome in the USA and Canada, as well as a tool of formation and interpretation of Native American literary texts.

**Key words:** trauma syndrome, Medicine Wheel, Native Americans and First Nations of Canada, Ojibway, Cree.

Питання травматичного синдрому у творах письменників корінного походження США та Канади є провідним, практично, не можливо назвати жодного твору, написаного представниками перших націй, де у тій чи іншій формі не зачіпалося б це питання. Літературні критики звертаються до цього питання значно рідше, серед найбільш визначних можна назвати розвідки Дж. Л. Фрід [3], Д. Хоровітц[5], Дж. Вайат [12], Д. Мадсен [6], Б.Х. Меслі [8] та А. Г. Руффо[9]. Попри надзвичайно поширену і пропаговану серед літературознавців тенденцію щодо залучення

до аналізу творів письменників індіанського походження методів, що співзвучні традиціям і світобаченню перших націй північноамериканського континенту, лише розвідка А. Г. Руффо, присвячена аналізу п'єси Томсона Хайвея “Сухі вуста мають спрямуватися до Капускасіну”, виконана із точки зору аборігенської теорії зцілення, всі останні дослідження у тій чи іншій мірі використовують європейський досвід психоаналізу. Практично усі дослідники підкреслюють недопустимість консервування індіанської культури у минулому, як підкреслює Дебора Медсен, “схоронність культури означає її зафіксованість у часі, що відкидає у історичне минуле, відмовляючи в активній участі у культурному і політичному сьогоденні. Якщо коротко, то це – історичне гетто” [6, с. 80]. Визначний індіанський письменник і літературознавець Джералд Візенор іменує це “віросповіданням кінця”. На думку Медсен, “найбільша проблема полягає у тому, що сама концепція травми є західною і широко використовується у психоналізі” [6, с. 80]. Дослідниця вважає цілком невірним підхід до привласнення травми у межах “дискурсу виживших”, розглядаючи травму як “застарілу сучасність”, у контексті лінійних взаємовідносин між подією у минулому, котра викликала травму і симптомами у теперішньому часі. Таким чином, травма постійно відсилається до минулого, котре, як відомо змінити неможливо, а отже немає жодного важеля на сучасні симптоми травми. У західній теорії травми зцілений прирівнюється до “того, хто вижив”, при чому кожного разу цей процес розглядається як індивідуальний. “Ментальне “здоров’я” оцінюється відповідно до здатності інтегруватися цілком до мейнстрімного суспільства” [6, с. 80–81], саме це, на думку дослідниці, і представляє найбільшу загрозу як для індивідуального самовизначення корінних жителів континенту так і для національного суверенітету у цілому. Тому процес подолання травми Медсен розглядає у контексті повернення до “цілісності”, котру вона розглядає як таку, що базується на національній ідеології і яка, на її думку, є укоріненою у віровченні, притаманному корінним народам континенту. Але єдиний підхід, що пропонується у її розвідці – це розгляд категорії часу не у лінійній перспективі, а у сферичній, що дає змогу об’єднати минулий і теперішній час у єдине ціле. Суттєвим недоліком такого підходу, на нашу думку, є відсутність опису алгоритму шляху досягнення такої цілісності у її розвідці. Тому особливо цікавим, із нашої точки зору, слід вважати, дослідження А. Г. Руффо, у якому методологія дослідження літературних текстів

із точки зору аборигенного світогляду переплетена із використанням елементів вчення про Священне Коло. Ми вважаємо цей підхід надзвичайно цікавим і “екологічним” методом інтерпретації літературних текстів, написаних письменниками індіанського походження.

Вчення про Священне коло відображає концепцію розвитку людини, підкреслюючи священну зцілюючу силу рівноваги. Відомості про Священне Коло інтегровані у світоглядні матриці багатьох північноамериканських народностей. Вперше вчення про Священне Коло було донесено до наукової спільноти у роботі соціологів А.-М. Мавхіней та Х. Набігон “Аборигенна теорія: Священне Коло племені крі як методика зцілення перших націй”[7]. На зцілюючу силу вчення про Священне Коло звернув увагу лікар Льюїс Мехл-Мадрона, свої спостереження він представив у книгах “ Медицина Койота” (1997) і “Мудрість Койота” (2005), особливу увагу він звернув на активізацію Кола у процесі народження, лікуванні психічних хвороб, діабету та раку. Усі дослідники, що зверталися до цієї теми, підкреслюють ідею священності життя, котра лежить в основі цього вчення. “Священність – це не той аспект, яким він постає у західній або європоцентричній моделі знання чи зцілення, але вона є фундаментом, необхідним для розуміння аборигенної теорії та практики. Священне Коло – це шлях до зцілення серед багатьох корінних народів на усьому континенті, котрий використовується для повернення власної ідентичності та пошуку цілей у житті, як для конкретних особистостей, так і для цілих громад”[10, с. 142].

Священне Коло може бути представлено у вигляді сфери або колеса, ця форма репрезентує життя. Сфера представляє собою землю, сонце, місяць, зорі, цикл життя і зміни сезонів. Коло поділено двома лініями й утворює чотири рівні сектори, що знаменують собою рівновагу, рівність та гармонію. Сектори представляють чотири основні напрямки світу – схід, південь, захід і північ, чотири священні кольори – жовтий, червоний, білий та чорний, чотири складові людини – фізичну, ментальну, емоційну та духовну, і чотири раси, котрі живуть на землі. Рух у Священному Колі йде за годинниковою стрілкою і повторює рух у природі. Цей вимір представляє універсальний рух життя : від зміни сезонів та руху зорь на небі до стадій життя, котре починається із зачаття і до смерті. Така концепція Кола слугує своєрідною багатовекторною мапою, яка повинна слугувати орієнтиром для людини в усіх її думках і діях. Символи і напрямки тут виступають у вигляді кодів і шляхопроводів, котрим



легко слідувати, якщо розуміти їхнє значення. “Магія” інкорпорована у Колі існує на багатьох планах і вона “діє” до тих пір допоки підтримується взаємозв’язок між усіма силами у рівновазі і з позитивним настроєм, через них кожна окрема людина й у цілому уся громада матиме магічну підтримку через священні видіння отримуючи силу та зцілення. “Священне Коло навчає нас тому, що всі ми належимо до єдиної родини й громади, і наш обов’язок полягає у тому, щоб планувати майбутнє таким чином, щоб наші рішення не мали негативного впливу на майбутні сім поколінь поспіль” [4, с. 106].

Життя у Священному Колі представлено у двох аспектах – зовнішньому й внутрішньому. “Існує дві сторони життя, яким кожна особистість має приділити увагу, інакше ризикує порушити рівновагу. Ми культивуємо наше зовнішнє життя, для того щоб вписатися у потік часу і культури. У той час як наше внутрішнє життя є відображенням нашої особистості. Завдяки цьому відображенню ми змінюємося і зростаємо духовно” [7, с. 21].

Еволюції двох традиційних сторін життя присвячено роман Ігнатії Брокер “Жінка ночного польоту”. В оповіді йдеться про життю Ні-бо-ві-се-гве (Оуна), пра-пра-прабабусі декількох поколінь племені оджібве, котра зуміла втілити вчення Священного Кола у власному житті попри вкрай несприятливі зовнішні умови. На сторінках роману постають п’ять поколінь оджібве, життя яких утворює коло, перше покоління живе традиційним для племені життям, культивуючи національні цінності, наступне починає відходити від шляхів предків. Представники п’ятого покоління демонструють усі ознаки “успішної” інтеграції у мейстрімне біле суспільство. “A feeling of sadness and loss had come over her, for although these young people were Ojibway, she felt like an outsider. The polite smiles they gave her were those offered to a stranger. The people did not say to which do-daim they belonged but instead to which reservation. Відчуття суму і втрати охопили її, тому що не зважаючи на те що вся ця молодь була оджібве, вона відчувала себе сторонньою людиною. Ввічливими посмішками, що були звернені до неї, зазвичай вітають чужаків. Старе село на резервації, котре Оуна так добре пам’ятала, було абсолютно іншим місцем із людьми, котрі радше нагадували білих чужаків. Люди не говорили до якого клану вони належать, а натомість говорило про приналежність до резервації” [1, с. 128] (Тут і надалі у тексті статті переклад О.Ш.). Та серед них знаходяться ті, хто прагне замкнути коло, повернувшись до основ світогляду оджібве і зберегти традиції у віках.

При цьому акумуляція до нового не виглядає у романі трагічно, оскільки розглядається через призму Священного Кола і єдності усіх рас: “The Ojibway were now a Christian people. They went to the churches, were baptized, and did what was required. The older people who knew the “old Indian ways” could relate them to what was taught in the churches. “Honor thy father and mother”, “Love thy neighbor as thyself”, “Thou shalt not kill”, respect, brotherhood, “Thou shalt not covet thy neighbor’s goods” – these were what the Ojibway had always practiced. The Old Ones believed that Christian principles that were similar to the old ways could help the Ojibway people. Оджібве нині стали християнами, вони відвідували церкви, приймали хрещення і виконували все, що від них вимагалось. Старші люди, котрі знали “старі індіанські шляхи” могли наставити їх у тому, чого навчали у церкві. “Шануй своїх батька та матір”, “Возлюби ближнього як самого себе”, “Не убий”, повага, братські стосунки, “Не побажай того, що належить не тобі” – це все практикували оджібве із давніх здавен. Старійшини вірили, що християнські принципи такі схожі до їх старих шляхів зможуть допомогти оджібва” [1, с. 129]. Всі перераховані аспекти змін радше відносяться до зовнішньої сторони життя, у той час як внутрішнє життя героїні, котре, за вченням Священного Кола є відображенням особистості, функціонувало за традиційними алгоритмами оджібва: “My children and grandchildren are doing well in the way of the white strangers. They are farmers, they are teachers, and they work in the factories that make the many new tools – even the airplanes that crowd the birds from the sky. And they are with honor, for they have fought in the white man’s wars. Because of this, part of my dust lies in the foreign lands. My mother said to me that our dust cannot be erased from the earth of our land. Let this be true also for my children who lie in the foreign lands, for I have buried the drums that were a part of their lives. Мої діти і внуки добре прилаштувалися до шляхів білих чужаків. Вони стали фермерами, вчителями, працюють на фабриках, що виготовляють багато нових речей, навіть літаки, що тіснять птахів із неба. Вони вкрили себе славою, бо воювали у війнах білих людей. Через це частина мого праху лежить у чужих землях. Моя мати говорила, що наш прах неможливо стерти із ґрунту нашої землі. Хочу, щоб це сповнилося і для моїх дітей, що лежать у чужій землі, бо кожного разу я за них ховала барабани, котрі були частиною їхнього життя” [1, с. 130].

Кожен сектор Священного Кола репрезентує позитивну (світлу) внутрішню сторону і зовнішню (негативну) темну, у той час як ядро

сфери представляє суть людини, котра у свою чергу також поділяється на світлу і темну сторони. “Індіанці, що прямують червоним шляхом, намагаються підтримувати рівновагу між позитивними й негативними циклами життя” [7, с. 22]. кожна сферу називають “дверима”, і вона представляє якийсь із етапів людського життя. Дитинство – це східні двері, юність – південні, зрілість – західні й старість – північні двері, центр кола уособлює людську особистість, котра також має світлу і темну сторони. Східні двері представляють початок, позитивні аспекти: відновлення, добрі почуття, смачна їжа, видіння, напрямок руху і цілі. У цьому аспекті кола вкрай важливим є вміння проявити емоції і висловити їх доречною мовою, так само як поділитися ними у жартах, зняти стрес через спілкування. Усе перераховане призводить до формування правильної самооцінки, самоповаги і психічного здоров’я, це допомагає боротися із відчуттям неповноцінності, котре є темною стороною цього східного сегмента кола.

Новела “Беззахистність”, що входить до циклу “Брати у зброї” канадського письменника Джордана Вілера, може слугувати яскравим прикладом того як “сучасні письменники корінного походження маніпулюють англійською мовою і пов’язаною із нею літературною традицією для того щоб розповісти про індіанський досвід часів колоніалізму для того щоб зцілити себе й аудиторію від колоніальної травми” [2, с. 12]. Вчення про Священне Коло є важливим знаряддям для деконструювання й аналізу подібних текстів. “Розум, тіло, емоції і дух кожної окремої особистості нерозривно пов’язані між собою та із землею та всім, що на ній знаходиться ” [7, с. 19]. Джордан Вілер оповідає про те, як порушення балансу, необхідного для функціонування особистості у східній сфері Кола, що так активно культивувалося у резидентських школах для юних індіанців у США та Канади призвело до справжньої катастрофи, пов’язаної із відчуттям меншовартості, яке було прищеплене не лише окремим особистостям, але й цілому поколінню індіанців. “When they first walked in the door, Martin told Kris he was scared. A nun, overhearing them, whipped Martin across the face with the stick for speaking Cree. <...> There was always crying at night, among the younger ones especially, huddled alone in the dark, crying for moms, for the warmth of kokum, to be anywhere else but this ugly building where s supreme god didn’t want them to speak Cree or remain Indian, and so hired a priest and a pack of nuns to frighten, oppress, and defeat them.

They were children in prison, in concentration camps where the church strived to alter their minds and their lives forever. Коли вони вперше увійшли у двері Мартін сказав Крісу, що йому страшно. Монахія, що почула це, вдарила палкою поперек Мартінового обличчя за те, що він розмовляв мовою крі. <...> Там завжди стояв плач, особливо поночі, особливо серед наймолодших, покинуті самими у темряві, вони плакали за мамами, за теплом колісок, прагнучи бути де завгодно лиш би не у цьому жахливому приміщенні, де верховний бог не дозволяє їм говорити на рідній мові крі чи залишатися індіанцями, а для цього він найняв священника і цілу зграю монашок, щоб вони принижували і врешті зруйнували їх. Це були діти у тюрмі, в концентраційному таборі, де церква доклдала зусиль, щоб вихолостити їх мозок і змінити життя назавжди” [11, с. 161]. Саме у цьому жахливому місці Мартін був зґвалтований священником, після чого навіть його брат відвернувся від нього. Не маючи ні від кого підтримки, відчуваючи власну людську меншовартість, Мартін стає гомосексуалістом, заражається СПІДом і помирає. Як сам він про себе скаже : “Being gay is one thing, being Indian and gay is another. Бути голубим – одна річ, а бути геєм й індіанцем – зовсім інша” [11, с. 200]. Відрізаність від усього, що вважається у житті людини найріднішим, уособлюється в образі матері, яка була, за словами самого героя “she’s more hurt that I am gay than she is of me dying./ більше вражена тим, що я гей ніж тим, що я вмираю” [11, с. 185]. Слід зауважити, що у культурах корінних народів ставлення до людей із нетрадиційною орієнтацією було більш ніж толерантним, у деяких народів це явище вважалося навіть свого роду благословенням від Творця, оскільки людина немов би об’єднувала у собі дві особистості, маючи змогу таким чином бачити світ із двох протилежних перспектив. Фальшиві цінності, привнесенні у життя індіанців із приходом європейської цивілізації, руйнували таке безконфліктне бачення світу, а з ним і внутрішньо родинні зв’язки. “Martin was dying. Martin, his little brother. Martin, whom he wouldn’t hold after seeing what the priest at the boarding school did to him. It wasn’t Martin’s fault, Kris thought at the time. It was the priest. The faggy priest. What could Martin do? And yet Kris couldn’t hold him, couldn’t go near him. Martin had cried incessantly, and soon, Kris had too, but still, he couldn’t go to him. Where was their mother? That’s who Martin needed, but she had been in a hospital. Their dad was dead. Why was the Great Spirit so mean? Kris thought only the white man’s God supposed

to be mean. Kris couldn't hold Martin in his arms anymore. Martin had needed their mom, and their mom never came./ Мартін помирав. Мартін, його маленький братик. Мартін, котрого він більше ніколи не обійняв, після того як побачив, що із ним зробив священник. Мартінової вини у тому не було, Кріс думав увесь час. Це через священника. Через педераста-священника. Що міг зробити Мартін? І все одно Кріс не міг обійняти його, не міг наблизитися до нього. Мартін ридав ночі на проліт, і скоро до нього приєднався Кріс, та підійти однаково не міг. Де була їхня мати? Ось кого потребував Мартін, та вона була у лікарні. Їх тато – мертвий. Чому Великий Дух був таким жорстоким? Кріс думав, що тільки Бог білих людей має бути жорстоким. Кріс не міг більше обіймати Мартіна. Мартіну потрібна була мама, котра так ніколи і не з'явилася” [11, с. 211–212].

Ставлення до життя як до цілісного явища, у якому чотири основні компоненти кожної окремої особистості мають знаходитися у рівновазі для того, щоб людина могла вважатися здоровою і гармонійною частиною оточуючого її світу – є визначним для послідовників вчення Священного Кола. Навіть одноразова спроба вивести людину із цієї рівноваги має довготривалі наслідки. Тому не виникає сумніву, що радикальні зміни у житті корінних націй континенту, асоційовані із інтеграційними процесами на зразок переселення у резервації і насильницьке розміщення дітей у резидентських школах до цих пір відлунює у поколіннях.

Південні двері вчать про взаємовідносини із собою, сім'єю і громадою, саме тут навчаються визначати власну ідентичність. “Юність – часто час криз. Для молодих індіанців – це час коли вони визначаються із власною приналежністю до нації. Процес визначення культурного здобутку передує всім іншим видам діяльності, включаючи освіту” [7, с. 30]. Негативним аспектом цієї сфери є заздрощі, котрі Старійшинами визначаються як прагнення мати щось без належної затрати енергії задля цього. Цей період у новелі описаний любовними стосунками Кріса і Бев, яку він залишив у той час як вона була вагітною, а вона втратила дитини. Це було перше кохання, спогад про яке залишається на все життя, та Кріс пояснив надалі свою поведінку тим, що йому хотілося мати у житті щось більше ніж просто сім'ю і бути “резерваційним індіанцем”. Національна ідентичність, зруйнована у школі, фактично звела життя героя нанівець.

Західні двері уособлюють повагу, причину й воду. Через ці двері людина входить у світ Духів. Коли говорять про смерть людини

часто кажуть, що вона “пішла через західні двері”. Образа зазвичай є “негативним” аспектом цього сегменту. Саме вона заважає виявляти повагу до себе та інших, а це у свою чергу приводить до дисбалансу як у особистісних стосунках так і взаємовідносинах членів громади. На порозі смерті Мартін, за допомогою Кріса, прагне повернутися додому, на резервацію, щоб відновити батьківський дім і померти у ньому. Все, що він прагне – це бути похованим дома, на землі предків, куди він не міг повернутися усе своє життя через моральну травму, що йому була завдана у дитинстві. Громада, дізнавшись про природу його хвороби, прагне позбутися його як чогось нечистого. Але Дж. Віллер доводить, що навіть смертельно хвора людина спроможна відстояти себе і змінити власне оточення за умови, що вона поважає себе, отже вона діє відповідно до вчення про Священне Коло.

Турбота є символом північних дверей. Турбота як дія, як прагнення щось змінити, при цьому фокусом цієї турботи маємо бути ми самі. Якщо європоцентриська культура навчає, що це егоїзм думати у першу чергу про себе, то , згідно із вченням Священного Кола, така думка є хибною. Якщо ми дбаємо про себе самі, то це звільняє час і місце для інших людей потурбуватися про себе також. Людина не повинна перекидати обов'язки турбуватися про себе на когось. Мартін і Кріс самостійно відновлюють будинок, а з ним повертають із небуття родинні самостійні цінності не тільки у межах власної сім'ї, але й усієї громади.

“Martin’s wake was a boisterous affair, like all wakes on the reserve. What caught Kris off guard was that people came, in droves. Ruby and Aunt Peggy Jane cooked a feast and James Caribou told dirty jokes to old women, who giggled incessantly and flashed their gums. Serenely, Martin’s body rested in the center of the room. It was an expensive coffin, but Martin left behind enough money in his will to cover the expenses. He was buried on the reserve, right by his father. / Пильнування біля Мартінової труни було бучною подією так само як і будь-яке пильнування, що відбувалося на резервації. Чого Кріс насправді не очікував так це юрми людей, що приходили. Рубі і тітка Пеггі-Джейн наготували частування, а Джеймс Карібу розповідав брудні анекдоти стареньким, що безперестанку хихотили й виширялися. Мартинове тіло мирно стояло посеред кімнати. Це була дорога труна, але Мартін залишив по собі достатньо грошей, щоб покрити розходи. Його поховали на резервації поряд із батьком” [11, с. 221].

У цьому описі кидається у вічі дві речі – перше, це незвичайне для європейської культури збудження під час поминок, але його швидше слід інтерпретувати як полегкість, яку відчула громада після того як змогла перебороти, нав'язані білими людьми стереотипи поведінки, повернувшись до власного духовного коріння. Друге – це символ дорогої домовини, як семіотичний знак марності усіх нав'язаних європейцями обмежень і цінностей. Гроші Кріса, що він їх залишив, це гроші за страхування життя, своєрідне іронічне відшкодування від суспільства, що їх отримує людина за усі страждання, через які їй довелося пройти через культуру, нав'язану цим суспільством.

Підсумовуючи вище сказане, слід відзначити, що використання вчення про Священне Коло у процесі інтерпретації текстів письменників корінного походження є надзвичайно продуктивним, оскільки дає досліднику можливість поглянути на літературний твір із не-європейської точки зору, а отже глибше проникнути у суть написаного людиною, котра має відмінне від західного світосприйняття. Вчення про Священне Коло пропонує тлумачення різних стадій розвитку людини та її мети на кожній із цих стадій, пояснює зв'язок, що існує між людиною і оточуючим світом, підносить роль духовності корінних народів для досягнення гнучких, розмаїтих стосунків між сучасними народами, що населяють США та Канаду.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Broker, Ignatia. *Night Flying Woman. An Ojibway Narrative* / Ignatia Broker. – St.Paul: Borealis Books, 1983. – 135 p.
2. Episkew, Jo-Ann. *Taking Back Our Spirits: Indigenous Literature, Public Policy, and Healing* / Jo-Ann Episkew. – Winnipeg: University of Manitoba Press, 2009. – 248p.
3. Freed, Joanne Lipson. *The Ethics of Identification : The Global Circulation of Traumatic Narrative in Silko's "Ceremony" and Roy's "The God of Small Things"* / Joanne Lipson// *Comparative Literary Studies*. – 2011. Volume 48.1. – P. 219–240.
4. Freeman, Bonnie & Lee, Bill. *Toward an Aboriginal Model of Community Healing* / Bonnie Freeman, Bill Lee // *Native Social Work Journal*. – 2007. – Volume 6. – P. 97–120.
5. Horovitz, Deborah M. *Literary Trauma: Sadism, Memory and Sexual Violence in American Women's Fiction* / Deborah M. Horovitz. – Albany, NY: State University of New York, 2000. – 169 p.

6. Madsen, Deborah. Of Trauma and Trickster / Deborah Madsen // *Studies in the Literary Achievement of Louise Erdrich, Native American Writer. Fifteen Critical Essays* / Brajesh Sawhney [eds.] – Lewiston – Queenston – Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2008. – P. 78–86.
7. Mawhiney, Anne Marie & Nabigon, Herb. Aboriginal Theory: A Cree Medicine Wheel Guide for Healing First Nations / Anne Marie Mawhiney, Herb Nabigon // *Social Work Treatment: Interlocking theoretical approaches* / F. J. Turner [eds]. – New York: The Free Press. – P. 18–38.
8. Mesle, Barbara Hiles. Trauma, Memory and Healing in Louise Erdrich's *The Painted Drum* / Barbara Hiles Mesle // *Studies in the Literary Achievement of Louise Erdrich, Native American Writer. Fifteen Critical Essays* / Brajesh Sawhney [eds.] – Lewiston – Queenston – Lampeter: The Edwin Mellen Press, 2008. – P. 115–133.
9. Ruffo, Armand Garnet. Exposing the Poison, Staunching the Wound: Applying Aboriginal Healing Theory to Literary Analysis / Armand Garnet Ruffo // *The Canadian Journal of Native Studies*. – 2009. – Number XXIX. – P. 91–110.
10. Wenger-Nabigon, Annie. The Cree Medicine Wheel as an Organizing Paradigm of Theories of Human Development / Annie Wenger-Nabigon // *Native Social Work Journal*. – 2010. – Volume 7. – P. 139–161.
11. Wheeler, Jordan. *Brothers in Arms : [3 novellas]* / Jordan Wheeler – Winnipeg, Manitoba: Pemmican Publications, Inc., 1989. – 223p.
12. Wyatt, Jean. Storytelling, Melancholia, and Narrative Structure in Louise Erdrich's *The Painted Drum*/ Jean Wyatt// *MELUS*. – 2011. Vol.36, Number 1. – P. 13–36.

## **“АНТИПУТЕШЕСТВИЕ” ДМИТРИЯ ДАНИЛОВА “ОПИСАНИЕ ГОРОДА”: ВЕКТОРЫ ЖАНРОВОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ**

***Мадлен ШУЛЬГУН***

Київський національний лінгвістичний університет

У статті вивчається комплекс стратегій перегляду коду подорожі: поява нетрадиційного образу оповідача, посилення гри із читачем, переносу дії й конфліктів із зовнішнього плану у внутрішній світ героя, активізації, авторефлексії, підтексту. Доводиться, що експеримент зі створенням “антиподорожі” сприяє традиціоналізації його коду й одночасному відновленню жанру.

**Ключові слова:** жанр, подорож, “антиподорож”, сюжет, герой.



В статье изучается комплекс стратегий пересмотра кода путешествия: появление нетрадиционного образа повествователя, усиление игры с читателем, переноса действия и конфликтов из внешнего плана во внутренний мир героя, активизации, авторефлексии, подтекста. Доказывается, что эксперимент с созданием “антипутешествия” содействует традиционализации его кода и одновременному обновлению жанра.

**Ключевые слова:** жанр, путешествие, “антипутешествие”, сюжет, герой.

The article explores the set of strategies that support the transformation of the code of travel, such as non-traditional narrator image, enhanced play with the reader, transfer of external action and conflicts into a character’s inner world, intensification, self-reflection, and subtext. The research establishes that experiments with creating an “antitravel” simultaneously contribute to the traditionalization of its code and to the reinvention of the genre.

**Key words:** genre, travel, “antitravel”, plot, hero.

Важным аспектом испытания кода путешествия становится эксперимент с образом главного героя. В отличие от традиционного образа энергичного и заинтересованного странника, герой романа Д. Данилова – это личность самоуглубленная, рефлекслирующая, ироничная и самоироничная, поддающая сомнению саму возможность и необходимость описания города. Сомнения в правомерности путешествия акцентируются постоянно, примером может служить показательный эпизод уже в начале произведения, дублирующий и остраивающий ситуацию странствия и его описания. В книжном магазине рядом с нужными картами нашлось и ненужное описание города – “... книга о выдающемся русском писателе, который жил в доме №47 по улице, названной в честь одного из месяцев, вернее, о выдающемся русском писателе и об описываемом городе, о том, как выдающийся русский писатель описал описываемый город в своих текстах. Эта книга издана уже много лет назад и до сих пор продается, наверно, она никому не нужна в описываемом городе, да и в других городах тоже” [1, с. 14].

Эти характеристики накладываются на образ повествователя и его цель описания, создают эффект автоиронии. Герой наделен также не подобающей путешественнику ленью, меланхолией, а то и черной тоской, что мешает ему активно странствовать, познавать город. В целом ряде эпизодов он “долго” и “тупо”, по собственным же характеристикам, лежит в гостиничном номере перед телевизором, занимаясь просмотром плохих программ и пытаясь что-то уравновесить в собственном внутреннем мире (“страсть уныния – лютая штука” [1, с. 16]).

Всеохватывающая лень периодически посещает странника уже в пути, приходится заставлять себя двигаться по маршруту и даже уговаривать стронуться с места. Неким компромиссным вариантом становится сидение в маршрутке или автобусе и наблюдение за городом из окна с ироничными или же позитивными комментариями. Эти ленивые состояния поддаются рефлексии, а в ней акцентируется нежелание странствовать, принуждение к движению. *“В принципе можно было бы посидеть на станции, но надо. Наверное, все-таки пройтись и что-нибудь увидеть, именно не хочется, а надо <...>”* [1, с. 18]. Герой-повествователь более склонен не к движению, а к “даосской” “буддийской” медитативности, поиску не новых мест, а медитативных состояний. *“Надо бы, конечно, в поселок сходить, что там. Но не хочется <...> А хочется посидеть на остановке. А потом пойти обратно на станцию и посидеть на станции, на скамеечке. Хорошо ведь <...> сидеть <...>, наслаждаясь железнодорожной тишиной и собственным сосредоточенным оцепенением”* [1, с. 19]. Зачастую само путешествие уже вызывает раздражение, влияющее на оценку открывающихся пейзажей.

С созданием именно такого нетрадиционного образа путешественника связан ряд повествовательных стратегий. Одна из них – моделирование эффекта максимальной невзыскательности и простоты рассказа, рожденного, якобы, абсолютно спонтанно. Она подкреплена стилистически постоянными повторами, тавтологиями, амплификациями. Моделируется образ наивного странника, не умеющего и не старающегося искусно отшлифовать текст путешествия. Но при этом данному образу противоречит глубокий подтекст описания и характерные “проговаривания” повествователя. Так, оказывается, что безыскусный рассказчик на самом деле профессиональный писатель. А его автоирония (он создает в гостинице “ничтожный текст”, выполняет “некоторое количество мелких, ничтожных действий, связанных с работой” [1, с. 31], в одном отрывке слово “ничтожный” по отношению к литературной работе повторено 4 раза) накладывается на восприятие всего произведения, создающегося на глазах у читателя. В этом контексте ироническое остранение города может быть пересмотрено, внимание с объекта описания переносится на субъект, на деформации его восприятия мира и себя.

Моделируется также ответная реакция читателя, который может не воспринимать такую новую форму травелога (в частности, езду по кругу мало примечательных мест, повторы) и образ рассказчика.

Обратим внимание на скрытую иронию в следующем рассуждении, порожденном взглядом повествователя на себя со стороны и знанием традиционного горизонта ожиданий читателя путешествий. *“Вот это было бы действительно здорово и интересно, потому что, что может быть интереснее и прекраснее езды по одним и тем же маршрутам <...> Но так, конечно, нельзя. Потому что надо все-таки иметь совесть. И раз текст называется “Описание города”, надо добросовестно, со всей ответственностью и тщательностью изучить и описать описываемый город. Хотя... Ладно”. “Нет, это уже какая-то совсем дикость. Так нельзя. Что же это получается. Безобразие. Даже нет, не так: форменное безобразие. Нет, нельзя, нельзя. Надо в конце концов, как некоторые говорят, совесть иметь. Надо иметь совесть и сделать хоть что-нибудь”* [1, с. 34, с. 60].

Герой моделирует взгляд на себя со стороны, и в этой новой позиции отмечает все те странности и отходы от кода травелога, которые могут быть не приняты читателем. Показательным примером может служить придуманный внутренний монолог *“оппонента”* – охранника аэродрома, который недоброжелательно воспринимает поведение мечтательного странника, путешествующего без цели. В этом эпизоде рефлексирующий герой-рассказчик повторно приезжает на такси на заброшенный аэродром, где его раньше посетило счастливое медитативное состояние, но, не дождавшись этого чувства снова, уезжает. Наблюдающему со стороны охраннику он представляется не просто чудачком, а нахалом и демонстративной личностью, нарушающей какие-то важные правила, суть которых не совсем ясна, но их попрание очевидно. *“Просто так смотрит! По сторонам озирается. Минут десять стоял. Потом сел обратно в тачку и уехал. Ну, как вот это, а? Что за хрень? Вообще не понимаю! Чего он притерся, а? Чего тут смотреть? Не, ну я понимаю, по делу бы какому-то приехал <...>, а он просто постоял и свалил! Даже вот прям руки зачесались, захотелось прям вот подойти и в таблицу заехать, чтоб не выделялся, блин, приехал и стоит, придурок, денег, небось хрена <...>”* [1, с. 70].

Возможный протест читателя против эксперимента, против разрушения горизонта ожиданий, затягивания, повторов, возвратов, непроговоренности, подмены реалий описанием состояний выливается в карикатурный образ себя самого, фиксирующий взгляд со стороны на странного путешественника. Автопародия выливается в форму памятника, подсказанную вывеской с, якобы, неопределенным

содержанием – “Памятники”. Фантазия стартует от возможности заказать памятник Пушкину, а потом через несколько этапов (причем все знаковые фигуры ассоциируются с земными или космическими путешествиями – Гагарин, Колумб) спускается с вершин к автопародии – памятнику “неизвестному идиоту, бредущему по улице, названной именем видного деятеля большевизма, мимо забора и домика с вывеской “Памятники”, по жаре, без воды” [1, с. 41].

Внешне автопародийный образ и вся гротескная сцена на самом деле, как представляется, имеют глубинный подтекст. Мрачная улочка со столь же знаковым названием (по имени деятеля наиболее разрушительного периода истории) с явно погребальным центром может воплощать максимальное падение, дно, ад. К этой же мысли подталкивает фантазия героя: если предложить работникам конторы создать памятники Пушкину, Гагарину, Колумбу, то они это воспримут как издевательство и поколотят, а то и убьют заказчика, поскольку мысль и путь таких “мастеров” лежит лишь в одном погребальном направлении. Инфернальный дискурс укрепляют мотивы жары, жажды, глухого забора, пустынности. В этом контексте герой выглядит потом, выбирающимся из ада или же паломником, терпящим испытание в пустыне, либо культурным героем, который путем тяжелого ритуала странствий пытается изменить мир (подобно Пушкину, Гагарину, Колумбу), повернуть старый (“погребальный”) космос к обновлению.

Эта сверхзадача связана с достижением цели, обозначенной как “*вхождение города в печенки*”. С ее провозглашения начинается произведение, о ее достижении заявляется в финале, то есть в наиболее сильных композиционных позициях. Такая формулировка добавляет некие новые смыслы к традиционному в травелоге описанию новых, часто ранее не известных повествователю мест. “*Вхождение в печенки*” в тексте романа становится ведущим концептом, имеющим широкий спектр модальностей и вариативные смысловые наполнения.

Первая особенность концепта следующая. Процесс “*вхождения города в печенки*” соотносится с моментами любования, “*блаженных*”, по определению героя [1, с. 24], поездок по окраинам на такси, на электричке, в маршрутке, причем в медитативном настроении с логически необъяснимым радостным созерцанием непритотливых пейзажей. “*Опять возникло ощущение, что описываемый город потихоньку входит в так называемые печенки*” [1, с. 24]. Это ощущение связано

с привыканием к городу, с восприятием его как родного, своего, несмотря на все очевидные недостатки и очевидную маргинальность. Именно в таком ключе герой-повествователь объясняет свою радость по поводу победы третьейстепенной местной футбольной команды: “ <...> город уже довольно основательно “вошел в печенки”, потому что была испытана дикая, несусветная радость от всех этих голов <...>” [1, с. 44].

Рефлексия такой динамики чувств переводится повествователем в плоскость философских вопросов, демонстрируются контрасты и близость повседневного и высокого, абстрактного. Описывая свой повторный маршрут от стадиона к центру, он отмечает: “ <...> все это успело стать знакомым, – конечно, не родным, с другой стороны, почему не родным, грань между “знакомым” и “родным” тонка и неуловима, в общем, все это, все эти виды, дома, улицы, овраги и описываемый город в целом, уже довольно основательно воли в печенки” [1, с. 44–45]. В дальнейшем мотивы “знакомый” и “родной” постоянно переплетаются, неожиданно близкими душе оказываются даже те районы, в которых герой еще не побывал, что воспринимается как верный признак “вхождения в печенки” [1, с. 59]. Предельная субъективность описаний и трактовок концепта моделирует ситуацию психологического эксперимента, который ставит над собой герой, решая вопрос, а можно ли полюбить, понять, почувствовать дух совершенно чужого и далекого от идеала места, маргинального объекта путешествия, с которым первоначально не связан ничем, кроме самим же придуманной абстрактной цели создать картину “чужого” города.

Контрастная модальность концепта подчеркнута в финале. Герой-повествователь в деловом и одновременно ироничном ключе отчитывается о достижении цели по пунктам. “Вхождение в печенки” достигнуто и трактуется как полное родство с городом. Статус такого вживания в город существенно повышается, что подчеркивается и высоким ракурсом описания – не из низин и оврагов, пустых мест (как это в первых пейзажах), а с высоты небес: город проплывает под крылом самолета и неожиданно узнается во всех деталях, маршрутах окраинных районов, что вызывает эмоции радостного открытия. Лирический пафос любви к городу снижается иронией, ведь выражение “войти в печенки” имеет и значение надоедать. В финале актуализируются и переплетаются оба эти смысла – полюбить и надоесть, пресытиться, при этом признается притяжение города, в который вновь хочется приехать, установление

привычки возвращаться и кружить по знакомым местам. *“Да что уж там говорить про какие-то печенки. Надо назвать вещи своими именами. Удалось полюбить этот, прямо скажем, не самый веселый и красивый город на земле, потому что побывать в городе двенадцать раз в течение года и так и не полюбить его – для этого надо быть какой-то запредельной, безупречной, кристально-стальной сволочью. Да, удалось полюбить этот город. И описать его. Надо как-нибудь так сделать, чтобы большие сюда не приезжать”* [1, с. 74].

Общая для всех путешествий проблема – понять чужие места – здесь в игровом ключе переводится в личностный план, остроя тайну отношений человека и локуса, а также тайну любви, делающей близким и родным вполне обыкновенное и малопривлекательное явление.

Испытание кода путешествия осуществляется с использованием ряда художественных стратегий. Постоянно реализуется остранение, позволяющее пересмотреть традиционные принципы травелога. Оно граничит с игрой, а порой и с постмодернистским эпатажем читателя. Примером может служить эпизод, в котором описывается местная достопримечательность, а в подтексте моделируется насмешка над жанровой традицией описывать знаменательные места и строить свой маршрут именно к таким местам, а также издевательство над рутинизацией форм увековечивания памяти. *“Фигура выдающегося русского поэта сделана из какого-то металла. Выдающийся русский поэт одет во что-то длинное типа плаща, в руках у него трость, цилиндр и какая-то тряпка, хотя, возможно, это и не тряпка, а пола длинной одежды, трудно сказать. Выдающийся русский поэт гордо вскинул голову и гордо смотрит куда-то вдаль, в сторону Такого-то района”* [1, с. 16]. В таком же острающем ключе описаны экспонаты краеведческого музея. Иронической игровой интерпретации подвергаются агитационные плакаты, панорама *“комната рабочего”*, их описанию посвящаются три страницы, что на уровне формы демонстрирует рутинизацию, штампы, повторения, создает атмосферу скуки (столь нехарактерную для путешествия) и моделирует комический эффект.

Важной стратегией становится абсурдизация. Абсурдизируется сам процесс познания города, поскольку происходит в постоянных повторах, кружениях. Абсурдизируется анализ повседневной жизни города и его культуры: мысль движется от “пустых”, остраенных достопримечательностей к просмотру столь же малозначительных

телевизионных программ, а затем и к многостраничным описаниям футбольного матча в духе дублирующихся вялых комментариев и повторов.

*“Одна передача, вторая передача, потеря.*

Одна передача, вторая передача, потеря.

<...> Одна передача, вторая передача, нарушение, свисток, штрафной удар, неточно <...>” [1, с. 51].

Однако моделируется подтекст, который существенно меняет интерпретацию происходящего. Становится ясно, что герой-повествователь, *“путешествя”* таким странным образом по культурным реалиям города, находится в состоянии глухой тоски. Это значит, что проблемы существуют не столько у провинциального города с его невысокой культурой, сколько у столичного гостя, *“наблюдателя”*, переживающего духовный хаос. Центр и периферия в этом случае меняются местами, сомнению подвергаются все предшествующие негативные оценки. Наконец, подобным образом описывается и процесс привыкания к городу через слияние с его повседневностью. Как видим, стратегия абсурдизации оказывается в тесной связи с моделированием подтекста.

Ярко проявляет себя и стратегия театрализации в синтезе с остранением. Герой-повествователь довольно часто разыгрывает в декорациях города свои возможные часто гротескные сценарии. Примером могут служить воображаемые сцены заказа монумента Пушкину или Гагарину мастерам конторы *“Памятники”*, реакции охранника аэропорта на праздно шатающегося богатого путешественника, описание уличного политического перформанса. *“На другой стороне центральной улицы (проспекта) – крошечная толпа и большой плакат “Еда вместо бомб”. Еду перекладывают (или наливают) в тарелки из некой большой емкости вроде военного термоса. Люди подходят, им дают еду, они стоят на тротуаре и едят выданную еду. Не очень понятно, что означает вот это “вместо бомб”. Может быть, люди приносят бомбы, сдают их организаторам акции и получают вместо бомб еду. Или, может быть, имеется в виду, что вот, могли бы всех вас бомбами закидать, разбомбить тут все на хрен, а вместо этого раздаем еду. Или что обычно раздаем бомбы, а вот сегодня вместо бомб раздаем еду, так уж получилось”* [1, с. 17].

Повышенная театрализация, литературность традиционно связывается учеными с формированием метадискурса, со взглядом литературы на себя

со стороны. В этом контексте пересмотр Д. Даниловым параметров травелога становится одним из проявлений общего процесса авторефлексии искусства слова на новом этапе динамики.

В результате проведенного исследования приходим к следующим выводам.

Д. Данилов испытывает традиционные структурные принципы травелога и одновременно обновляет код метажанра.

Пересмотру подвергаются следующие составляющие системы.

Сомнению подвергается знаковый характер локуса, к которому пролегает маршрут, в *“Описании города”* он становится подчеркнуто повседневным, обычным и даже первоначально сниженным (*“никаким”*), его культурные реалии подвергаются ироничной интерпретации. Пародируется образец культурологического странствия.

Пересматривается статус путешествия. Оно из ранга сверхординарного события переводится в плоскость повседневности. Это реализуется за счет запрограммированной повторяемости поездок, кружения, повторов, постмодернистского приема дубликации.

Явно игровой характер получает и формулируемая автором цель странствия.

Расшатывается принцип конкретности описания.

Изменению подвергается линейный хронотоп путешествия за счет постоянных петляний, введения символики, связанной с философским дискурсом и использования мифологических подтекстов, *“отменяющих”* время.

Пересматривается традиционная образная модель активного, заинтересованного путешественника, ей на смену предлагается образ рефлектирующего, ленивого, чудаковатого странника, стремящегося не к новым местам, а к прозрениям, вхождению в медитативные состояния, вызываемые определенными локусами.

Используется комплекс стратегий пересмотра жанрового кода путешествия. Среди них: игра с читателем, ироническая авторефлексия, остранение, абсурдизация, театрализация, создание подтекста.

При этом сохраняется и укрепляется целый ряд структурных принципов путешествия. Это наличие маршрута, цели странствия, описание дорожных впечатлений и приключений, использование традиционной символики (карта, дорога, перекресток, заколдованные места и места силы и др.).



Все произведенные Д. Даниловым изменения сдвигают травелог в сторону создания новой формы.

Векторы сдвигов следующие.

Это укрепление личностного начала: путешествие становится механизмом самопознания и гармонизации внутреннего мира героя. Диалектика его характера и психологических состояний роднит путешествие с романом, чему содействует и подробно выписанный культурный контекст. Каждый новый приезд оформляется как сюжетная линия, повторяющая предыдущие, но и оригинальная, наращивающая новые приключения и глубинные смыслы.

Следующим вектором является развитие философского дискурса. Это выражается в постановке экзистенциальных проблем, реализация позитивных и негативных экзистенциалов – “любви”, “родства”, “тоски”, “заброшенности”, “*вхождения в печенки*”. Освещается динамика и консервация культурного опыта. Ставится проблема “*своего*” и “*чужого*”, освещается тема любви и неприязни, демонстрируется “*даосская*” практика медитативных прозрений как альтернатива логическому, аналитическому познанию.

В произведении отражено переходное художественное мышление. Оно реализуется в переворачивании центра и периферии, использовании элементов карнавализации, мотивов подмены, в углублении авторефлексии героя и формировании метадискурса, отражающего авторефлексию литературы в целом.

Активизируется мифотворчество с использованием инфернальных мотивов, но доминированием пасхального архетипа, возрождения, вызванного чувством любви и родства, началом нового космоса на “*пустом месте*” космоса отжившего. В этом контексте повествователь реализует себя как культурный герой, спровоцировавший ритуалом странствия и возвращения новое позитивное состояние мира.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Данилов Д. Описание города // Новый мир. – 2012. – №6. – С. 3–76.
2. Мережинская А. Миф о литературе в русской прозе и драматургии 2000-х // Біблія і культура. Науково-теоретичний журнал. Випуск 16 / За ред. А.Є. Няму. – Чернівці: Черновицький університет, 2012. – С. 119–129.

## **“ЖАНРОВІ ФОРМИ РОМАНУ-МУЗИЧНОГО ЕКФРАЗISУ КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ В КОМПАРАТИВНОМУ АСПЕКТІ” (“Воцек & воцекургія” Ю. Іздрика і “Синдром Петрушки” Д. Рубіної)**

*Яніна ЮХИМУК*

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка, НАН України

У статті окреслюються проблеми сучасного літературознавства, котрі виникають при спробі ідентифікації музичного екфразису у прозі кінця XX – початку XXI століття. Здійснена спроба визначення основних рис роману-екфразису, що має натяк або ж посилання на музичний твір у своїй назві чи прямо вказує на нього. У порівняльному аналізі романів виявляється варіативність жанрових форм та їх особливості у національних літературах.

**Ключові слова:** екфразис, музичний екфразис, опера, балет, варіативність, компаративістика, Іздрик, Рубіна.

В статье очерчены проблемы современного литературоведения, которые возникают при попытке идентификации музыкального экфрасиса в прозе конца XX – начала XXI века. Осуществлена попытка определения основных черт романа-экфрасиса, содержащего намек или ссылку на музыкальное произведение в своем названии или прямо указывающего на него. Сравнительный анализ романов демонстрирует вариативность жанровых форм и их особенности в национальных литературах.

**Ключевые слова:** экфрасис, музыкальный экфрасис, опера, балет, вариативность, компаративистика, Издрек, Рубина.

The article outlines the problems of contemporary literary criticism that arise when trying to identify the musical ekphrasis in the prose of late XX – early XXI century. An attempt to identify the main features of the novel ekphrasis containing a hint or a link to a piece of music in its title or right pointing at him. The comparative analysis of novels shows genre forms variations and their features in the national literatures.

**Key words:** ekphrasis, musical ekphrasis, opera, ballet, variability, comparative studies, Izdryk, Rubina.

Ідентифікація екфразису в сучасній літературі є проблемою, оскільки не існує уніфікованої дефініції, котра б дозволяла зробити якісний аналіз літературного тексту. Це ускладнює визначення терміна

“роман-екфразис”, тому його чіткого формулювання також не існує, проте він широко вживається сучасними науковцями. На тлі видового різноманіття екфразису (художній, музичний, кулінарний, парфумерний, ювелірний, релігійний), дана теорія спричинила виникнення цілого спектра визначень: від подібних до суперечливих. Отже, окрім відомих теоретиків “канонічного екфразису” (Е. Панофський, В.Дж.Т. Мітчелл, Н. Гудмен), з’явилися дослідники, котрі здійснили спробу осучаснення терміна.

Один із провідних сучасних дослідників взаємовпливу літератури та музики, С. Волл вважає, що в *“літературі ХХ ст. екфразис дедалі більше відривається від його класичного розуміння живої репрезентації якогось із творів мистецтва, перестає бути частиною оповіді, обтяжуючи оповідь, стаючи самодостатнім і перериваючи основу оповідь”* [1:153], давши поштовх до перегляду дефініції екфразису. Наведена думка не означає, що екфразис був обмежений рамками однієї функції (описовості) – навпаки, дослідники не виключали його жанрового розвитку, чим і пояснюється виникнення терміна *екфрастичний роман* або **роман-екфразис**, котрий, однак, не має чіткого визначення. Р. Вебб указує, що будь-який тип екфразису з’являється завдяки твору мистецтва, наголошуючи, що антична і сучасна категорії екфразису були сформовані на абсолютно різних підставах, і є несумісними, бо належать до радикально відмінних систем [14]. Таким чином, можна з упевненістю віднести до музичного екфразису опис музичного твору, що є не просто ледь помітним градієнтом у загальній картині тексту-полотна літературного твору, а важливим її елементом, “уплетеним” у загальну канву.

Також обґрунтування терміну спробував дати В.Дж.Т. Мітчелл, висловивши думку, що екфразис є результатом надії на “подолання інакшості”, отже, роман-екфразис, будучи конверсією, на відміну від екфрази в романі, є органічною сполукою, що має менше гострих кутів, котрі можуть утворитися від “зшивання” різних полотен чи “вписування” іншомовного “тексту”. Адже, як зазначає Н. Бочкарьова, екфразис є змаганням слова і картини, тобто, письменник намагається викликати в читача більше емоцій, ніж він би їх отримав від особистого споглядання шедевра. На думку Г. Сидорової, *“композиція роману-екфразису в цілому заснована на принципі гіпертексту”* [1], або прочитується як метакод; тим самим авторка наголошує, що даний жанр роману є реакцією на творчі процеси сучасності. Але залишається відкритою проблема

виокремлення екфрастичної прози за відмінностями, котрі формуються під впливом різних музичних творів. Так, наприклад, прозовий твір із назвою “Вальс” буде відрізнятися від “Симфонії”, особливо якщо це конкретний музичний твір, тематично пов’язаний із сюжетною лінією.

Беручи за основу позицію Т. Бовсунівської, котра вважає, що основною відмінністю роману з екфразисом від роману-екфразису є самостійність/ залежність від мистецького артефакту [1:160], окреслимо **головні риси роману-екфразису**:

- 1) сюжетно-композиційна структура базується на певному мистецькому творі;
- 2) образна система є своєрідним словесним продовженням зображуваного твору мистецтва;
- 3) назва твору є міметичною.

Зважаючи на вказані факти, можна визначити **роман-музичний екфразис** як *поліфонічний літературний твір, створений шляхом конвертації головної теми (образу) з одного виду мистецтва в інший*. Така дефініція веде до роздумів, чи варто виокремлювати різновиди роману-музичного екфразису за референтом (роман-опера, роман-балет, роман-симфонія). Особливої ролі тут набувають національні особливості літератур, котрі мають певні традиції, що сформувалися під впливом історичних та соціокультурних чинників – саме від них і залежить ступінь контамінації асоціативно-сміслового поля як письменника, так і читача.

Розглядаючи романи Юрія Іздріка (“Воццек & воццекурсія”, 1997) і Діни Рубіної (“Синдром Петрушки”, 2010) саме як романи-екфразиси, можна простежити вплив музичного твору на літературний, порівнявши дані твори з референтами та зіставивши їх. Таке визначення жанру цих творів і порівняння двох романів проводяться вперше, тому для якісного аналізу потрібно розглянути музичні тексти, що були покладені в основу цих романів-екфразисів і суттєво вплинули на структурні особливості літературних творів – оперу “Воццек” Альбана Берга (1922) і балет “Петрушка” (1911) Ігоря Стравінського.

Головною особливістю музики ХХ століття є розшарування слухацької аудиторії на симпатиків новаторських течій і тих, кому до вподоби був мелодизм, притаманний академічній музиці. До цих змін спонукали не лише революційні катаклізми, а й зміна системи цінностей, на яку вплинула глобалізація. Все більше митців у своїх пошуках нових виражальних засобів, які б відобразили втрату зони

комфорту сучасною людиною, зверталися до експериментів, у результаті яких межі жанрів ставали більш умовними, а продукти їх творчості отримували негативну оцінку, бо “засмічували око” і “різали вухо”.

Композитори Ігор Стравінський і Альбан Берг увійшли в історію як автори найбільш скандальних музичних творів ХХ століття, оскільки прем'єри деяких їх творів супроводжувалися масовими заворушеннями. Створена представниками “нової віденської школи”, практика застосування серійної техніки була вдосконалена Арнольдом Шьонбергом, учителем Берга. Її різновид, додекафонія, руйнував закони мелодики, викликаючи у слухача спротив і жагу до бунту, що й відбувалося під час презентації першого самостійного твору Альбана Берга “П'ять пісень на тексти до поштових листівок П. Альтенберга” та “Весни священної”, одного з останніх творів “російського періоду” Ігоря Стравінського. Хоча обидва композитори використовували агональність у своїх творах, однак Берг використовував додекафонію в ранніх творах, а Стравінський захопився нею лише в останні роки життя, тож музичні “Воцтек” і “Петрушка” мають відмінність.

Карнавальна атмосфера в цих творах є бездоганим тлом для картини напівреальності, що межує із сюрреалізмом: проблема відокремлення духовного від матеріального та хаотичність образів підкреслюють ірраціональність створення самого твору-колажа, бо глибинний зміст, філософія роману, або відсутня, або ж губиться у цих блуканнях катакомбами чужої підсвідомості.

У передмові до роману Ю. Іздрика до роману “Воцтек & воцтекургія” М. Павлишин нагадує читачеві, що Воцтек, про якого йдеться в романі, є “четвертий за послідовністю” [2], перераховуючи його попередників: реальний Йоганн Христіан Войцек (прототип персонажа), герой п'єси “Войцек” Георга Бюхнера, головна дійова особа опери “Воцтек” Альбана Берга і, власне, “Воцтек” у виконанні Іздрика. У лабіринті відображень письменник-постмодерніст розпорошує особистість головної дійової особи, котра, незважаючи на зміну координат, має ті самі базисні вектори, що й у п'єсі Бюхнера, відносно якої твір є реплікою, володіючи при цьому широтою тонової палітри, успадкованої від опери Берга. На спорідненість саме опери та роману вказує і спільна назва – “Воцтек”, котру опера отримала внаслідок нерозбірливого почерку автора п'єси. Воцтек в опері – збуджений від ревнощів, навіжений убивця.

Не варто шукати спільний сюжет та зіставляти дійових осіб у модерністській опері і постмодерній прозі, тим більше, що для роману-

екфразису характерне не дублювання, а розвиток теми та образів. Шляхом пророшення архетипів крізь текстове полотно роману, автор створює насичений переживаннями Воцтека простір. Власне, відмінність роману від опери очевидна: головний герой не йде до кульмінації, а відходить від неї; розповідь ведеться, здебільшого, від першої особи, що створює у читача уявлення про текст – щоденник психічно хворої людини, котра страждає на дисоціативний розлад ідентичності.

Воцек у романі – індивід у процесі реабілітації, головне завдання якого – навчитися сприймати себе цілісно. Він жалкує про те, що тримав свою жінку й дитину в підвалі, гадаючи, що так врятує їх від *“від загрози розтлінного, лихого, хтивого світу”* [2]. Утім хоч йому й болить цей спогад, Воцек у другій частині повністю віддається коханням, бо воно триває довше, ніж решта його життя. Перша частина поділяється на 2 розділи з назвами “Ніч” і “День”. але таємнича А. продовжує жити в думках головного героя навіть після того, як скінчилося літо кохання і на останніх сторінках він прощається з нею, перераховуючи 28 її імен перед останньою молитвою, що звучить мов поминання (за здоров’я чи за упокій?).

Жанрова риса роману-екфразису – поліфонічність, яка додає прозі об’єму. І “багатоголосий” Воцек нагадує оркестр, відігруючи кожну свою особистість в окремії тональності спогадів. Велика кількість сюжетних ліній, широка географія (Україна, Чехія, Ізраїль, США), складні стосунки з Богом і неприйняття своїх Я – все це скасовує монотонність, котра зазвичай становить головну рису творів, у яких оповідачем є головний герой. Жива мова роману, насичена іронією, пародіями та жартами, дещо відрізняється від “мови” опери, але обидва твори важкі для першого “прочитання” дисонансними поєднаннями, хоч в основі першої, і це природно для постмодерну, лежить гра, а другої – модерністський експеримент. У структурі “Воцтека” лежить поєднання ексистенціалізму та постструктуралізму, і це константа, помножуючи яку на стиль автора, слухач/читач відкриває для себе реальність/марення індивіда.

Автор опери – австрійський композитор, автор роману – галицький письменник, і зв’язок стає очевидним, коли навігація роману звучує коло пошуків: Європа – Центрально-Східня Європа – Україна – Галичина. Унаслідок перебування у складі Австро-Угорщини, галичани досі відчують себе спадкоємцями старої європейської культури, тож, якщо

для письменника Наддніпрянщини музичний твір австрійського композитора був би іноземним, письменник-галичанин не відчуває дискомфорту при роботі з матеріалом, бо мова й ментальність йому цілком зрозумілі, а тому й конверсія є органічною.

“Російські потішні сцени в чотирьох картинах” – друга назва балету Ігоря Стравінського “Петрушка” – цілком відображає сутність дійства, оскільки музичний твір не має сюжету як такого, а є поєднанням неофольклорної музики з модерною хореографією. Герой такого традиційного національного сюжету – сповнений іронії, улюблений персонаж російської культури (навіть її квінтесенція) – Петрушка, тому питання про обрання основи для трансформацій письменницею навіть не виникає.

У назві “Синдром Петрушки” Діна Рубіна явно використовує саме цю асоціацію, лише згодом повідомляючи читачеві, що це словосполучення є евфемізмом до назви рідкісної спадкової недуги – хвороби Ансельмана. Більова точка обрана не випадково, бо головної герої відчув покликання до професії лялькаря незадовго до зустрічі з коханням усього свого життя, маленькою покинутою лялькою Лізою. У цьому головна відмінність роману від балету: Петро – не Петрушка, а фокусник, котрий дає життя своїм лялькам тоді, коли вважає за потрібне. Дружина, кращий друг, колеги й навіть домашній песик – усі у владі головного героя, котрий перебуває у стані постійного пошуку рівноваги й лиш тоді дозволяє їм “жити”. Поліфонічність цьому творові забезпечують не лише безсистемне чергування сюжетних ліній, фактурність персонажів (особливо другорядних) і розшарування світів, у яких живуть головні дійові особи, а й наявність топоекфразису, як і в романі “Воцтек & воцтекурґія”. Структурно музичний і прозовий твори дещо схожі. В обох відбувається послідовна зміна місця дії: ярмаркова площа – в’язниця самотності Петрушки – екзотичний та затишний світ Арапа – ярмаркова площа (балет) і празький аеропорт – ізраїльська клініка для психічно хворих – спогади про дитинство і юність у Львові – вулиці Праги (чотири картини).

Незважаючи на дисонанс у звучанні лейтмотиву Петрушки та мотивів-характеристик головних персонажів, загалом музика балету Стравінського визначається як милозвучна, а мову роману Рубіної, для якої характерна неспішність, можна назвати мелодійною та багатогою. Щодо лейтмотиву, то ним стає “Minor Swing” (1937) Джанго Рейнхардта, під час “звучання”

якого лялькар розкриває своє кохання в танку з Елліс, абсолютним двійником Лізи. Наприкінці роману жінка викрадає ненависну суперницю з гримерної чоловіка і “вбиває” її. Ця сцена паралельна епізоду вбивства Петрушки Арапом у балеті Стравінського. Цей епізод викликав суперечки у співавторів лібретто І. Стравінського та О. Бенуа. Розбита маска і жменя тирси, як і голова Елліс, що сама підкочується до зомлілого Петра, нагадують про сутність ляльки, хоч би якою реалістичною вона здавалася. І вже в останньому епізоді балету й роману відбувається “воскресіння”: Фокуснику являється привид Петрушки, який знущається зі свого володаря, натякаючи на помсту, а щасливий майбутній батько телефонує до свого друга, повідомляючи про очікуване народження доньки, дуже важливе ще для усвідомлення головним героєм, що люди в його житті – не ляльки, над якими він має безроздільну владу, а рівні йому індивіди.

Зміни в образній системі “прототипу” (не суперник убиває головного героя, а його дружина – “коханку”, Петро – не лялька, а лялькар) характерні для постмодерну, до якого належить Рубіна, тож, перетворюючи балетні картинки на роман, вона інакше розподілила ролі між дійовими особами, утверджуючи головним лялькарем цього театру Бога.

Цікавим збігом є схожість обкладинки романів “Воцек & воццекурґія” Іздрика (видання 2002) та “Синдром Петрушки” Рубіної (2010) – на обох зображений актор театру: Воцек у ролі сумного П’єро (білого клоуна), зламаной ляльки, що губиться в темряві, та рум’яний розслаблений Петрушка у стані “вільного злету” в нікуди. Характером головного персонажа музичних творів і пояснюється подібність і розбіжність рис наведених романів, у яких можна явно побачити образ трикстера, характерний для постмодерної літератури. Змінюючи маски, руйнуючи загальноприйняті правила поведінки в суспільстві, насправді персонаж намагається не виділитися з маси, а подолати посттравматичний синдром, звільнитися від болю через повернення до нульової точки координат.

І “Воцек”, і “Синдром Петрушки” визначені як роман-екфразис, тобто в них екфразис є жанровою формою, котра передбачає копіювання головної теми твору-“оригіналу” з подальшим її розвитком. Це, однак, не виключає наявність екфрастичних вкраплень у текстах: Воцек створює асоціативний ряд від літа на Гаваях до “Fool on the Hill” (дивака на горі), що є не якимось певним місцем, а піснею британського гурту The Beatles (1967), котра презентує читачеві результат поєднання



популярної та альтернативної музики в уяві втомленого оповідача. Музика твору Рубіної різноманітна і варіюється залежно від країни, у якій наразі відбувається дія: танго і класична музика – у Львові, наслідування народної музики в Росії, фонова “ресторанна” музика в Ізраїлі і джаз у Чехії. Варто повернутися до згадки про “Minor Swing”, котрий у перекладі може мати назву “Малий кач” (*лат. minor – малий, менший, англ. swing – погойдування, кач*), указуючи на щось інтимне між Петром та образом його коханої, що нагадує йменування Воццеком А., котра так само як і Елліс є ідеальним двійником його дружини. Так вимальовується функціонал молитви Воццека і танцю Петра – це спосіб звільнитися від болю несвободи, “золотої нитки” [5], останньої опори, яка передає ляльці алгоритм руху від її творця. Визнаючи відсутність міцного ґрунту, покладаючись на містичне, людина (за задумом автора) уподібнюється маріонетці, в котрій можуть жити і звучати безліч особистостей і лише від неї залежить, чи сприйматиме вона їх як частину своєї цілності чи зарахує до категорії Інших.

Отже, форма роману-екфразису створює амбівалентний простір, матриця якого містить елементи у взаємодії, що були перекодовані й дістали свій розвиток у межах сюжетної лінії та образної системи, котрі були передбачені сценарієм “оригіналу”. Враховуючи стилістику проаналізованих творів, прозу, що в середині ХХ століття могла би бути класифікованою як роман-алюзія, у ХХІ столітті можна визначити як роман-екфразис-опера (“Воцcek & воццекурґія”) та роман-екфразис-балет (“Синдром Петрушки”).

## ЛІТЕРАТУРА

1. Екфразис: Вербальні образи мистецтва: монографія / за ред. Т. Бовсунівської; пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2013. – 237 с.
2. Издрик Ю. Воцcek & воццекурґія [Електронний ресурс] / Юрій Издрик – Режим доступу до видання: <http://javalibre.com.ua/java-book/book/2922464>
3. Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press, 2010.
4. Расширенный терминологический словарь по курсу “История зарубежной литературы: XX век”: [Учебное пособие / Сост. И.А. Попова-Бондаренко, Л.А. Рыжкова]. – Донецк: ДонНУ, 2009. – 127 с.

5. Рубина Д. Синдром Петрушки [Електронний ресурс] / Дина Рубина – Режим доступу до видання: [http://fb2-epub.ru/load/mistika/goticheskij\\_roman/sindrom\\_petrushki/401-1-0-3994](http://fb2-epub.ru/load/mistika/goticheskij_roman/sindrom_petrushki/401-1-0-3994)
6. Тимашков А.Ю. “Девушка с жемчужной сережкой” Я. Вермеера, Т. Шевалье и П. Уэббера: Интермедиаальный аспект / А.Ю. Тимашков // Современное искусство в контексте глобализации: Наука, образование, художественный рынок. – СПб: СПб ГУП, 2008. – С. 10–105.
7. Уртминцева М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Литературоведение. Межкультурная коммуникация. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2010. – №4 (2). – С. 975–977.
8. Barthes, Roland. Image-Music-Text. – London: Fontana, 1977. [Електронний ресурс] [http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Barthes\\_\\_Roland\\_-\\_Image\\_Music\\_Text.pdf](http://dss-edit.com/prof-anon/sound/library/Barthes__Roland_-_Image_Music_Text.pdf)
9. Bruhn Siglind. Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis. [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>
10. Butler, Christopher. Early Modernism. Literature, Music, and Painting in Europe: 1900-1916, Oxford: Clarendon Press Oxford, 1994. [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: [https://www.academia.edu/2222373/Christopher\\_Butlers\\_Early\\_Modernism\\_Literature\\_Music\\_and\\_Painting\\_in\\_Europe\\_1900-1916](https://www.academia.edu/2222373/Christopher_Butlers_Early_Modernism_Literature_Music_and_Painting_in_Europe_1900-1916)
11. Eric Prieto. Listening in: Music, Mind, and the Modernist Narrative. – Lincoln and London: University of Nebraska Press, 2002.
12. McGuinness P. Symbolism, Decadence and the Fin de siècle: French and European perspectives. – University of Exeter Press, Exeter, 2000.
13. Mitchell William J. Thomas. Ekphrasis and the Other // Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. – University of Chicago Press, 1995. – 154 p. [Електронний ресурс] – Режим доступу до видання: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>
14. Ruth Webb. Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. – Farnham, UK/Burlington, VT: Ashgate, 2009. – 252 p.
15. Word and Music Studies: Defining the Field Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997 / Bernhart, Walter, Steven Paul Scher and Werner Wolf (Eds.) – Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1999. – 187 p.

## МЕТАФОРА ТІЛЕСНОСТІ В РОМАНАХ “НЕ-МИ” ТА “ІСИХІЯ” Ю. ГУДЗЯ

*Марія ЯНKOBA*

Національний технічний університет України  
“Київський політехнічний інститут”

Статтю присвячено аналізу ідейно-естетичних і структурно-стилістичних особливостей романів “Не-Ми” та “Ісихія” Ю. Гудзя крізь призму метафори тілесності в постмодерному дискурсі. Твори постали як своєрідне полотно, на якому письменник випробовував можливості тексту для віднаходження “тілесних” вимірів.

**Ключові слова:** тілесність, тіло, текст, метафора, Ю. Гудзь,

Статья посвящена анализу идейно-эстетических и структурно-стилистических особенностей романов “Не-Мы” и “Исихия” Ю. Гудзя сквозь призму метафоры телесности в постмодерном дискурсе. Произведения предстали как своеобразный холст, на котором писатель испытывал возможности текста для нахождения “телесных” измерений.

**Ключевые слова:** телесность, тело, текст, метафора, Ю. Гудзь.

This article examines the ideological-aesthetic and structural-stylistic features of the novels “Ne-My” and “Hesychius” by Yu. Hudz’ in the light of corporality metaphor in the postmodern discourse. The author’s creative works appear as a place for experiments where he was testing the text’s potential for finding “bodily” dimensions.

**Key words:** corporality, body, text, metaphor, Yu. Hudz’.

Сучасна література ввела у свій художній та літературознавчий обіг нове значення поняття тексту. Наразі художній текст вже немає впорядкованої структури, текст постає як *“будь-яка послідовність слів, зведена за правилами даної системи мови”* [8, с. 677–678]. Завдяки постструктуралістам розширилося поняття *“текст”* і *“набуло радше метафоричної та описової, аніж пояснювальної цінності”* [7, с. 417]. Згідно з теорією Ж. Дериди та Р. Барта все навколо – текст, зокрема й тіло, яке має безліч значень, прочитань та інтерпретацій.

Категорії постмодернізму “тіло” і “тілесність” часто є найпопулярнішими об’єктами досліджень літературознавців. Зокрема, дана проблема була у полі зору таких вітчизняних науковців як О. Вербицька, О. Гомілко, В. Подорога та ін., з погляду філософії її осмислювали Ж. Дериди,

Р. Барт, Ж. Бодріяр, М. Фуко та ін. Розгляд теми тілесності актуальний, тенденційний і становить науковий інтерес для новітнього літературознавства.

Художня своєрідність творчості Ю. Гудзя спорадично привертала увагу таких дослідників як В. Даниленко, Н. Зборовська, М. Р. Стех, Я. Поліщук та ін. Насичене духовним змістом слово митця, перетікаючи у текстуальну форму, набуває нових змістів, які піддаються аналізу крізь призму технік постмодерної доби.

Мета статті – дослідити метафорику тілесності у романах “Не-Ми” та “Ісихія” Ю. Гудзя. Такий аналіз допоможе глибше зрозуміти багатовимірні зв’язки між текстом і “тілом”. Дана мета визначає наступні завдання: означити ідейно-естетичні та структурно-стилістичні особливості тілесності в романах; виокремити основні мотиви, які розкривають тілесні виміри; дослідити взаємозв’язки між двома романами автора, що допоможе викристалізувати художній ідіостиль письменника.

Очевидно, що при введенні розуміння тілесності постає потреба у впровадженні дихотомії тілесне-духовне. Така дихотомія дає можливість трактувати текст як унікальний вияв людської свободи та мислення. *“Перетворення тіла в текст і несподівана зворотна метаморфоза: написано повільно, але неухильно набуває ознак тіла: сторінки набухають вологою, поміж друкованих слів, окремих літер, складених з них рядків з’являються чийсь очі, вуста, чийсь напорошені вуха...”* [3, с. 87] – так озвучує одну зі спроб втілення концепції тілесності героя Оксентій Вава з роману “Не-Ми”. У такий спосіб Ю. Гудзь образно “отілеснює” свій текст і “текстологізує” своє “тіло”.

Романи “Не-Ми” та “Ісихія” контамінують у своєму текстовому масиві провідні ідеї, образи та мотиви. Ці два романи складаються із раніше опублікованих новел, уривків із них, поезій, згадок про попередні твори та збірки автора. Відтак можна стверджувати, що Ю. Гудзь писав один єдиний текст. За М. Бланшо, письменник протягом усього життя пише свою книгу, подекуди перемешуючи фрагменти новими заголовками, і *“вривається ця книга разом із життям того, хто пише”* [2, с. 272]. З огляду на це Ю. Гудзя можна було б схарактеризувати як письменника, котрий перетворив своє життя у тексти, а тексти в життя.

Художня специфіка літературних експериментів прозаїка, здійснених у романах “Не-Ми” та “Ісихія”, позначена формальними та наративними

пошуками, які мають постструктуралістський характер. За Р. Бартом, текст, написаний автором, за своєю структурою плуралістичний, читач повинен прочитати текст по-своєму, виробити свій власний варіант. Тому, опираючись на настанови постструктуралістів, доцільно говорити про романи Ю. Гудзя як тексти, котрі є продуктом авторського синтезу різнорідних жанрів та стилів. Непевність єдиного жанрового визначення його творів породжує непевність структури текстів. Визначальним також є авторське означення своїх текстів Ю. Гудзем, яке є ключем до розуміння його прозового доробку: *“Я не пишу ніяких шедеврів, це лише тексти, навіть не твори (у ролан-бартівському розумінні) з безліччю недоліків, навіть не доведених до рівня певної професійної досконалості”* [10, с. 223–224].

Для романів Ю. Гудзя характерна деструкція часопростору художньої та життєвої картини. Реальність справжнього світу змішана в його прозі з думками героїв, сновидіннями, листами, щоденником й особистими спогадами самого автора.

Герої Ю. Гудзя живуть в історичному, власному суб’єктивному часі, у листах та спогадах. Час невловимий, простір також постійно змінюється. Це відбувається в межах романної дії, де письменник так і попереджає читача про непотрібність пошуку цілісності тексту: *“Не шукай, бо не знайдеш в цих записах якогось поміркованого викладу тих невимовних речей. <...> Живий світ не піддається тотальній фіксації... Мені лиш хочеться вберегти від щоденного руйнування, від забування цюнічного бодай його контури, – розмиті зимовим приємком абриса часопростору...”* [3, с. 71].

Метафоричне авторське тлумачення антироманного хронотопу якнайкраще характеризує зміст і структуру текстів. У свій час Ю. Гудзь в інтерв’ю висловлював негативне ставлення до жанрових обмежень: *“Часто-густо написане, прожите не вкладається в чітко визначені жанрові рамки. Іноді весь об’єм з’явленої книги – то тільки клітка, із якої автор, вкупі з читальниками, випускають на волю птахів своєї яви. Інколи – навпаки: сам текст є невидимим птахом, якого ще належить почути, побачити й спільними зусиллями називання вберегти від небуття. Й саме в цьому просторі відбувається найважливіше”* [5, с. 3].

Романи “Не-Ми” та “Ісихія” – дзеркало інтенцій письменника, вони є своєрідним обрамленням поетики Ю. Гудзя, оскільки в ній накреслені головні художні прийоми та формально-нарративні експерименти

прозаїка. Таке фрагментарне світосприйняття артикулює нову проблему в межах спільного смислового “тіла” твору. Пригнічення потоком інформації, розірваність та еkleктичність світогляду людини – все це має значення для митця. Грайлива, експериментальна, інтертекстуальна проза, виразно орієнтована на тих, хто сприймає літературу не як зібрання повчальних випадків з життя, а як простір чуття, гри, асоціацій та напівтонів.

Ю. Гудзь називає роман “Не-Ми” лише відчайдушною спробою “щось комусь розповісти” та присвячує твір літерам з українського алфавіту, прописуючи всю українську абетку в епіграфі. Хоча в самому тексті згадуються лише літери (А, Б, В, Іі, Ії, Сс, Жж), які є певними розподілами (підзаголовками) “*Частини першої*”. Також роман складається із “*Частини другої*” – “**ОБІРВАНИ ГУДЗИКИ**”. Така назва має неоднозначний характер, очевидно, у слові “**ГУДЗИКИ**” закодоване прізвище автора, а відповідно, у множині та ще й з означенням “**ОБІРВАНИ**” – закодовані члени його родини, яких уже немає в живих, їх життя “*обірвалося*”.

В епіграфі до підрозділу Ю. Гудзь пише: “*В просторі одночасовости всіх подій триває звільнення і впізнання – не спить, побудьте зі мною, і я не покину вас...*” [3, с. 67] – можна припустити, що письменник таким чином звертається до своїх рідних, щоб у рамках тексту побути разом з ними (загадати їх). Композиційно ця частина складається із 31 підрозділу. Відомо, що духовна нумерологія число 31 трактує як активне начало в коханні. В абсолютному сенсі будь-яка жива істота на планеті, включаючи людину, живе тільки завдяки Божественній Любові та черпає сили виключно в ній. Оскільки в Божественній Любові, як і в звичайній людській, присутне чоловіче та жіноче начало, то на мові чисел основою життя кожної істоти на планеті є число 31 (символ чоловіка) та число 30 (символ жінки). Відтак число 31 – активна любов. Потрібно зазначити, що справжнє значення Любові – не лише любов у звичайному сенсі слова, але й терплячість по відношенню до оточуючих, добрі вчинки, здатність прощати, пам’ятати рідних і багато інших “богоугодних” якостей. Саме почуття всеохопної любові до близьких та рідних людей і складає сутність цього підрозділу.

Кожен розділ, підрозділ складається із листів, уривків, спогадів, фрагментів із щоденників тощо. Це все форми вербального зображення світу, внаслідок якого перед читачем постає твір багатовимірної архітектоніки. Фрагментарність роману відповідає уявленню письменника про хаотичність сучасного світу. У кожному слові, мовній конструкції немає випадковостей, усе має свій задум, або ж читач може знайти

найбільш прийнятний для себе сенс у момент читання. Поміж тим, письменник намагається висловити дещо більше за те, що оприявлене в самих словах. Часто в текстах романів письменник згадує про “загублені”, “знищені записи”, про “стерті слова зі шкільної дошки” тощо. Ю. Гудзь вважає письменника тим, хто знищує таїну, промовляючи (пишучи) слова на папері, адже вони нівелюють увесь істинний їхній сенс. Автор навіть згадує про комплекс Юди, натякаючи на себе. У сюжеті ліричний герой сидить за весільним столом з дванадцятьма друзями, де він, споглядаючи майже євхаристичне таїнство містичного ритуалу, запитує в себе: *“А хто ж тоді був там за Юду? Ним і був саме ти... той, хто намагається втиснути живе життя, споконвічну його невимовність і невимістимість поміж знеживлених слів і мертвих літер...”* [3, с. 109].

Щоденникові нотатки Ю. Гудзя, що подаються в романі від першої особи однини, на текстовому рівні формують основу ризоматичної оповіді, стаючи запорукою та своєрідним об’єднуючим фактором твору. Таким чином, роман виражає індивідуальну суб’єктивність, втілює авторський сюжет, що стає основою концептуальної організації різнорідних фрагментів тексту. Спогади головного героя насичені історіями його роду, що зближує ці наративні практики з жанром історично-сімейної хроніки.

Автор означає свій *“текст – розсипана, розвіяна абетка, літери, що пригадали автохтонність власного існування...”* [3, с. 99]. Це слова, які зринають у письменника на рівні підсвідомості задля істинності. Письменник не сприймає класичну форму літератури, у якій усе “розжовано” для читача, її Ю. Гудзь, іронізуючи, так і називає – *“путівником-самовчителем”*, для якої ігрова конструктивна література сприймається як *“знуцання над нашою солов’їною мовою”* [3, с. 99]. Проте саме такий підсвідомий світ *“перевтілений в текст, має здатність хоч зрідка щось говорити, щось промовляти до потенційного співрозмовника, може дозволити собі єдину розкіш забуття всіх своїх значень, розкіш звільнення і впізнавання літер-комах...”* [3, с. 101], оскільки саме головні складники творчого процесу (дозрівання й прозріння) не піддаються свідомому-вольовому контролю. Вирішальна роль у творчості письменника – це саме підсвідомі й ірраціональні фактори: *“...Ось так написано тобою переростає непомітно в незупинне підсвідоме освідчення і з’явлення любові до іншого, чужого тексту, написаного Тим, Хто Прийшов...”* [3, с. 100].

Письменник запрошує реципієнта до ігрового простору, де *“світ не завершено, в ньому ще все можливо. В просторі одночасовости всіх подій триває звільнення і впізнавання – не спіть, побудьте зі мною, і я не покину вас...”* [3, с. 67]. У тканині текстів Ю. Гудзя час від часу виникають слова, які кожен читач може трактувати по-різному. Для наочного прикладу наведемо наступні мотиви, які доволі часто багатозначно зустрічаються в канві образного мислення письменника: 1) тіло (організм людини; тканина тексту; людське життя; Тіло Ісуса Христа у вигляді хліба з таїнства Пресвятої Євхаристії); 2) роман (літературний жанр; любовні стосунки між чоловіком і жінкою); 3) літо / літа (пора року; велика кількість прожитих людиною років (старість) – *“наприкінці літа і тіла”* [3, с. 124; 4) зима (пора року; печаль в образному значенні; смерть; те, що міститься усередині; те, що скуто чимось; те, що заточене всередині чогось; відлік нового часу; точка перетину життя і смерті) тощо.

Такий авторський прийом спонукає реципієнта віднаходити особистий ключ для розкодування твору, що часто залежить як від настрою, так і від контексту. Відтак образи дешифруючись будуть впливати на поверхню “вмілому” читачеві. У текстуальному лабіринті художніх творів слова Ю. Гудзя часто набувають метафоричної глибинності (тобто тілесності), тоді така практика письменника сприймається на візуальному та чуттєвому рівні. Проте такий вид інтелектуального письма має свої особливості – можливі різні варіанти прочитання: читач може йти за героєм, або віднаходити свій власний шлях.

У романі “Не-Ми” письменник говорить про все, що виринає в спогадах, сновидіннях, на рівні підсвідомості. Приміром, протагоніст у такому ж ключі і творить свої роздуми в романі: *“Чому іноді так нестерпно не хочеться переносити на папір заздалегідь підібрані слова? Щось є в тому від почуття зради...”* [3, с. 24]. Ю. Гудзь вважає, що по-справжньому вартісний текст не потребує звичних фабул та сюжетів: *“Записаний текст – захований вбивця... не тому, що сам текст вбиває – він просто не потребує, щоб в ньому хтось жив... хтось непідвладний змертвілим означенням... хтось поза межами державних ритуалів трупошанування...”* [3, с. 43].

У Ю. Гудзя книжне й тілесне переплітаються неймовірним чином. Для нього характерною визначальною стратегією є не досягнення біографічної достовірності, а витворення “книги-життя”. У процесі надання тексту тілесного виміру, безумовно, присутній авторський



особистісний автобіографічний елемент. Герой протягом твору час від часу занурюється у спогади, віднаходить власне я, тобто “тіло”. Тілесне змінюється книжним, щоби потім, при відчитанні читачем відбулась зворотня метаморфоза: книжне знову перетвориться у тілесний вимір.

До творів Ю. Гудзя не потрібно підходити, як до звичного класичного художнього твору, вони вимагають особливих навичок від читача. Класична нарація для нього застаріла. У його творах руйнуються класичні оповідні структури, створюється інакший тип тексту й нова стратегія читання. Ю. Гудзь тотально багаторівнево візуалізує, інтертекстуалізує та наділяє художній текст багатозначністю образів, мотивів, ідей.

Серія повторюваних описів в романах Ю. Гудзя утворює мозаїку. Фрагменти (тобто сцени, які повторюються навмисне в тексті) не повністю ідентичні: з’являються додаткові деталі, відбувається варіативність; вкупі вони утворюють вибудований зі співставлення або накладання цих деталей, спогадів, галюцинацій новий образ, який проступає крізь текст відповідно до правил оптичного ефекту.

М. Р. Стех вважає, що мотив шукання “себе” поза межами власного “я” є одним з провідних у романі “Не-Ми”. Автор/герої, не відчуваючи присутності, впливу найближчих людей та родичів, на мить стає/стають ними, й переживає/переживають ті спільні хвилини, прожиті разом. Саме такі співпереживання та проживання життя померлих призводять до “смерті”, до стану “душі без тіла”: *“Таке відчуття, ніби я вмер нещодавно... перейшов невидимий бар’єр, який заважав, не дозволяв з’єднатися в одне ціле шматкам і частинам розколоманого життя...”* [3, с. 63]. Ліричний герой протягом тексту намагається відновити себе через Слово, думки, спогади, враження (*“від витончених екзистенційних рефлексій до плакатних роздумів про долю українського народу”*) [11, с. 21], побудувати “нове тіло”, новий зміст свого “я”.

У багатьох місцях роману Ю. Гудзя голоси автора та героїв спорадично зливаються в один і відокремлюються поперемінно. Межа між життям письменника й літературою, яку він створює, стирається. Роман “пишеться” на очах у читачів, герой говорить про текст, який пише, і водночас цим текстом перед читачем постає роман “Не-Ми”. Ю. Гудзь використовує прийом авторефлексивної нарації, яка обдумує себе у процесі написання / зникнення.

Тексти романів “Не-Ми” та “Ісихія” чітко не розмежовані, вони переплітаються, так само як переплітається біографія автора та його

персонажів. Між романним і реальним “я” автора відбувається процес поєднання та роздвоєння. З огляду на структурну та ідейно-стильову екстраполяцію, автоінтертекстуальність і взаємодоповнення текстів, можна стверджувати, що автор писав взаємодоповнюючі твори. Читаючи романні тексти “Не-Ми” та “Ісихія”, впадає в око їхня незавершеність (що, очевидно, було авторською концепцією), перетікання тем, ідей та героїв.

Ю. Гудзь і його твір – це ніби точка, в якій сходяться початок і кінець всього. Багатовимірна метафора автора покликана висловити дещо більше, ніж те, що дозволяє мова та читацьке очікування. Письменник ставить собі за мету відкрити читачеві доступ до ритмічного переживання тексту, адже “*смысл – це тілесний ритм*” [9, с. 44].

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Ролан. Від твору до тексту // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [ред. М. Зубрицької; пер. з фр. Ю. Гудзя]. – 2-е вид., доп. – Львів: Літопис, 2001. – С. 297–318.
2. Бланшо М. Простір літератури. Есе. / Моріс Бланшо / Переклад з французької Леоніда Кононовича. – Львів: Кальварія, 2007. – 272 с.
3. Гудзь Ю. Барикади на Хресті. Поема. Не-Ми. Книга видінь і шезнень. Ісихія. Книга щастя. (Серія “Українська Реконкіста”) / Юрко Гудзь. – Тернопіль: Джура, 2009. – 248 с.
4. Гудзь Ю. Замовляння невидимих крил / Юрко Гудзь. – Тернопіль: Джура, 2001. – 160 с.
5. Гудзь Ю. Птахи і динозаври [Інтерв’ю провела Марина Щирська] / Юрко Гудзь // Кур’єр Кривбасу. – № 123, лютий 2000. – С. 3–7.
6. Даниленко В. Романи “Не-ми” та “Ісихія” в літературній спадщині Юрка Гудзя / Володимир Даниленко // Слово і час. – Київ, 2011. – № 6 (606). – С. 48–54.
7. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.
8. Літературознавчий словник-довідник за редакцією Р. Т. Гром’яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка – К.: ВЦ “Академія”, 2007. – 752 с.
9. Подорога В. А. Выражение и смысл. Ландшафтные миры философии: Серен Киркегор, Фридрих Ницше, Мартин Хайдеггер, Марсель Пруст, Франц Кафка / Валерий Александрович Подорога. – М.: “Ad Marginem”, 1995. – 427 с.

10. Сорока П. Перед незримим вівтарем. Денники 2007 року / Петро Сорока. – Тернопіль: “СорокаА”, 2008. – 296 с.
11. Стех Марко. Хто хоче віродитися, мусить померти / Марко Стех // Критика, березень 1999. – С. 17–21.
12. Slavica CLIII. Wielkie tematy kultury w literaturach slowiackich 9. Ciaio / Agnieszka Matusiak, Ilona Gwyńdu-Szewczenko, Magdalena Koch, Ewa Komisaruk, Julia Rysicz, Anna Ursulenko [red.]. – Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011. – ss. 816.

## МОНСТРУОЗНЕ ТІЛО: ОБРАЗ ГОЛУМА В “ЛЕГЕНДАРІУМІ” ДЖ.Р.Р. ТОЛКІНА

*Вікторія ЯРЕМЧУК*

Львівський національний університет імені Івана Франка

Стаття присвячена аналізу образу Голума, персонажа циклу творів Дж.Р.Р. Толкіна. Зображення тілесної деформації та трансформації персонажа в ретроспекціях та очима інших персонажів відзеркалює циклічність виринання міфологічного Зла в міфопоетичному світі автора. Духовне спотворення початково доброї істоти Перстеном Всевладдя довершується фізичними тортурами, що є механізмами тоталітарної машини “легендаріуму”, які трансформували цілі народи (орків, тролів), що властиво відображає суттєві всесвітні процеси сьогодення.

**Ключові слова:** монструозне тіло, “Інший”, Голум, забруднення, безсмертя, Дж.Р.Р. Толкін.

Статья посвящена анализу образа Голума, персонажа цикла произведений Дж.Р.Р. Толкина. Изображение телесной деформации и трансформации персонажа в ретроспекции и глазами других персонажей отражает цикличность возвращения мифологического Зла в мифопоэтическом мире автора. Духовное искажения изначально доброго существа Кольцом Всевластия совершается физическими пытками, механизмами тоталитарной машины в “легендаріуме”, которые трансформировали целые народы (орков, троллей), что свойственно отражает существенные всемирные процессы современности.

**Ключевые слова:** монструозное тело, “Другой”, Голлум, загрязнение, бессмертие, Дж.Р.Р. Толкин.

The article analyzes the image of Gollum, a character in J.R.R. Tolkien’s cycle of works. The depiction of bodily deformation and character transformation given in flashbacks and seen through the eyes of other characters reflects the cyclical nature of mythological Evil recurring in the mythopoeic world of the author. The spiritual

distortion of the initially good being with the Ring of Power is performed with the help of physical torture, which is a mechanism of the totalitarian machine of the “legendarium”, which transformed the entire nations (orcs, trolls) – the process describing fundamental global processes of today.

**Keywords:** monstrous body, “the Other”, Gollum, pollution, immortality, J.R.R. Tolkien.

“Alas! There are some wounds that cannot be wholly cured” [10, с. 268].

Творчість Дж.Р.Р. Толкіна позначена глибоким розумінням суспільно-політичних, культурних, цивілізаційних та світоглядних процесів сучасного йому світу з проєкцією на майбутнє. Відтак, звернення до аналізу його розуміння тілесності та втілення цього розуміння в циклі міфопоетичних творів, т.зв. “легендаріумі”, вимагає від дослідників ретельного розкодування шарів смислів, вкладених у сюжет, систему персонажів, стиль тощо. З т. з. важливості аналізу тілесності в творах письменника, було б вочевидь цікаво зосередити увагу на інтерпретації певних тем (народження, занепаду, воскресіння, фізичної дисципліни, болю, страждання, катування, хвороби, голоду, перевертнів, метаморфоз тощо), центральних бінарних опозицій (плідність/целібат, чистота/ забруднення, прозорість/світлопроникність, духовність/матеріальність, відсутність/наявність, смертність/безсмертя), а також досі невивчених питань (іконографії, танку, харчування, і навіть фізичних вправ).

Тіло в “легендаріумі” Толкіна важливо аналізувати також у зв’язку з текстами середньовічних патристів, звичайно, добре відомих професору англо-саксонської літератури і використаних ним у процесі роботи над окремими творами. Акцент письменника на духовності (*flia*) вимагав від нього постійного підпорядкування їй фізичного (*hrqa*). Не зважаючи на те, скільки місця він приділяв описам краси зображуваної Арди, дослідники художнього світу митця все ж наголошують на їхній другорядності в порівнянні з духовною складовою. Аскетичні дискурси ранньої церкви надавали пріоритет фізичній дисципліні і тілозреченню. У ранніх англосаксонських діалогах душі й тіла, агіографічних і медичних текстах, латиномовних покаєнних поетичних текстах відображене бачення тіла як перешкоди на шляху до порятунку. В часи ранньої християнської церкви, людське тіло розглядалося як мікроверсія космічного організму. Відповідно, людські тіла, на думку тогочасних мислителів, володіють такими самими характеристиками, що й небесні об’єкти. Багато патристів висловлювали думку про те, що істоти Всесвіту створювалися у два

окремих етапи: першими були ангельські створіння догріховної доби, які стояли осторонь гендерного розрізнення. Істоти другого етапу творення були тілесно приземленими і виявляли постгріховну статеву диференціацію. Св. Августин був відповідальним за переорієнтування цієї теорії, стверджуючи, що есхатологічно-месіанське народження Христа дало втілення Слово і, таким чином, відновило зв'язок між людиною і Богом. Він також вважав, що аскетичний контроль за тілом перетворює його в прозору оболонку для душі, що корелюється з Толкіновим використанням понять прозорості та просвічуваності (так, персонаж “Володаря Перстенів” Фродо світиться божественним світлом причетності до Бога наприкінці свого квесту). Крістофер Вакаро зауважив щодо джерел поглядів письменника на тілесність, що “рання англійська релігійна поезія і проза рясніють зображеннями мучеників <...> тіла яких світяться як скло, заповнене світлом” [15, с. 13]. Тим не менш, після детального дослідження текстів, стає очевидно, що Толкін вважає ідеалізованою цілісністю просте життя Гобітону, повне фізичних насолод і неструктурованої релігії. У той час як перший етап творення Арди наслідуює виникнення ангельських створінь догріховної доби, Валар ніколи повністю не відмовляються від своїх тілесних сутностей, а відтак і від тілесної сутності Арди – Середзем'я. Втрата одним із Валар, Морготом, тілесної сутності додає символічності його гріхопадінню та вигнанню з кола Сил.

Дискурс тілозречення має пряме відношення до складного поняття Євхаристії і концепції Тіла Христового, яке Толкін розумів і коінгерентно, як Церкву та її членів, а також як Пастиря спільноти, зміненого і благословенного. Митець поклав ці аспекти в основу міфопоетичної моделі світу, привертаючи особливу увагу до воскресіння політичного тіла в об'єднанні Королівства Арнору і створивши образ цілющих євхаристичних хлібців-лембасів королеви ельфів Галадрієлі. Звичайно, уяву Толкіна живили окремі біблійні, апокрифічні та гомілетичні тексти. Книга Буття і Євангелія стали буквально і символічно матеріалом для змалювання відмінностей між тілом до і після гріхопадіння, а також між смертними і божественними тілами. Концептуально, тіло є ключем до тлумачення складних, а іноді й суперечливих думок Толкіна про стан світу цих двох етапів. Спираючись на цю теоретичну основу аналізу тіла в літературі, зокрема на праці Мішеля Фуко, Юлії Крістєвої, Жака Лакана, дослідники творчості Толкіна почали досліджувати тілесність Середзем'я

у співвідношенні до понять статі, гендеру, бажання і влади. У цій розвідці увага зосереджується на осмисленні зображення монструозного тіла й персонажа Голума, індивідуального репрезентанта збірною образу “Іншого” в міфопоетичному світі письменника.

Варто зауважити, що в поняття “монструозне тіло” вкладаю не лише аспект ненормативності, що є доволі складним поняттям для фентезійного твору, зважаючи на виписування автором расових відмінностей та множини норм, а й аспект символічності або й інструктивності, виходячи з відомого тлумачення латинського кореня “monstrum”, як похідного від “monere”, що означає *попереджати, навчати, позначати*. Оскільки відомим є той факт, що таке тлумачення поняття “монстр” є також надбанням патристики, а саме Св. Августина, припускаю, що Толкін міг вкладати в образ монстра-Голума не лише поняття про втілення Зла, а й сигнал про симптоми соціо-культурного колапсу. Крістофер Вакаро звертає увагу на можливість впливу англосаксонського епосу “Беовулф”, а саме образу Гренделя на тілесне зображення Голума. Зображення блідих виблискуючих очей Голума, які деколи запалюються особливо страшним зеленим блиском, вчений порівнює з описом очей Гренделя, який входить до Геороту: “линув з очей його / подібний до полум’я полиск недобрий...” [*him of ēagum stōd/ligge gelfcost/leoht unfeġer*] [14, с. 185]. Вперше ми знайомимося з символічно-тілесним описом Голума в оповіданні “Тобіт”: *Тут, глибоко під землею, край темної води жив старий Голум, маленьке слизьке створіння. <...> Він був просто Голум – темний, мов сама темінь, за винятком двох великих круглих білястих очей на вузькому пуску. В нього був човник, і він безшумно ковзав у ньому по озеру – бо то таки було озеро, широке, глибоке та страшенно холодне. Він веслував довгими задніми лапами, звисивши їх через борт, але не залишав на воді ні брижвинки. Він видивлявся своїми білястими, подібними до ліхтарів очима сліпу рибу і блискавично хапав її довгими пальцями. М’ясо він теж полюбляв. Йому смакували тобліни, якщо вдавалося їх роздобути* [3, с. 128], в якому відразу бачимо паралелі з монстром епічної поеми: *Кремезна почвара у кромішній темряві / <...> лихославний заброда, що забрав собі пустища, / багна і твані. Потвор сородич / він у лігві їх цулився, нещасний відколи / суджено Господом ізгоями бути їм...* [1, с. 10–11]. Обидва створіння різних художніх світів відчують потребу в ізоляції від соціуму у зв’язку із вродженими чи набутими тілесними ознаками і, як результат, прогресуючої психологічної травми. Не дивно,

що єдиним можливим варіантом контакту ізольованого та тілесно трансформованого індивіда з іншими індивідами є розгадування загадок, відсилання до міфологічної свідомості й, водночас, до одного з найрозповсюдженіших жанрів англосаксонської літератури. Вступаючи в розмову із собі подібним, але іншим, Голум пропонує низку загадок, в основу яких закладено його відчуття власного тіла й впливу на власне тіло: *Безголий – реве, / Без крил – до польоту, / Беззубий – рве, / Лепече – без рота* (відповідь – вітер); *Жива, але не дише, / Від смерті холодніша, / Хоч не спрагла, н'є щомить, / Вся в броні, що не бряжчить* (відповідь – риба); *Пожирає все він: / Квіти, птаство, тварин, / Сталь точить дебелу, / Каміння меле, / Вбиває королів, руйнує міста, / Гори на прах оберта* (відповідь – час) [3, 137–138]. Коли створіння не в змозі відповісти на чергове запитання гобіта Більбо, з яким бавився в загадки, Голум реагує, як тварина, або як людина етапу первісної свідомості і очевидно зародження мовлення: *Він сичав, бубонів, розхитувався взад і вперед, ляскав задніми лапами по долівці, звивався і корчився, проте ніяк не наважувався використати останню спробу* [3, с. 140].

Автор пояснює тілесно-моральну деградацію Голума контактом з Перстеном Влади, який дає звичайному гобіту надзвичайну властивість до тілесної невидимості: *Тепер він [Смігол] міг вивідувати чужі таємниці та підстроювати родичам найогидніші капості. Він дуже добре вмів зауважувати, що могло спричинити шкоду тим, хто його оточував; Перстень обдарував його владою якраз до мірки. Його штурхали, а він кусав у відповідь. Смігол почав викрадати то те, то се, ходив тепер, бурмочучи до себе, і у горлі його щось булькотіло. За це він одержав назвисько Голум, й всі його проклинали та знали геть; на решті бабуся, що бажала зберегти спокій у родині, вигнала його з дому навіки. <...> Невидимими пальцями він ловив рибу у глибоких вирах та їв її сирою. Якось у літню спеку він схилився над водою і відчув, як сонце палить йому потилицю, а відблиски на воді колють очі. Це примусило його вперше за довгий час згадати про сонце. Тоді востаннє глянув він на денне світло й пригрозив йому кулаком* [10, с. 63]. Так поступово тілесно-моральна трансформація перетворюється на виключно тілесну – тривале самотнє проживання у темряві вибілює шкіру, видовжує кінцівки Смігола, його очі стають страхітливо білими, хребет вигинається для зручності пересування на чотирьох, а тривалі періоди голоду перетворюють тулуб на живий скелет. З Іншого він перетворюється на монстра-Іншого,

страхотливу істоту навіть для Інших Саурона – орків та гоблінів. Очевидно саме в період жажливих тілесних змін зафіксовується остаточне розщеплення особистості, яке виявляється у різкій зміні ставлення до самого себе: *Ненависть не можна відокремити від любові, він ненавидів Перстень і водночас любив, як себе самого. Він не міг його позбутися* [10, с. 64].

За винятком Фродо, в “легендаріумі” письменника нема більш детальних описів гобітів, аніж опис Голума, змарнованого, зважнілого під тягарем років і неприродно кістлявого: *Тепер це була схудла, жалюгідна істота, жовта в'яла шкіра та кістки* [12, с. 221]. Існує причина для цього авторською реалізму. Те, що відбувається з тілом Фродо протягом його квесту, а відтак і те, що відбулося з тілом Голума, є зовнішнім проявом зміни його внутрішнього стану. У випадку обидвох гобітів, Толкін надає носінню Перстеня метафоричного сенсу втрати себе і поступового розчинення у процесі зникнення і з'яви. Це можна проілюструвати на прикладі сходження товариства Перстеня до шахт Морії, де говориться, що Фродо можете бачити темряву глибше, ніж будь-який з його товаришів, що приписується частково його рані моргульським ножем, частково його кількарарозовим одяганням Перстеня [10, с. 325]. Здається очевидним, що Толкін не просто говорить нам, що Фродо має відмінне нічне бачення, але про те, що його сприйняття темряви, втіленої (або одухотвореної) у Примарах Перстеня, як і темряви, яка в наростала в ньому, дуже загострилося. Не випадково, що саме в цей момент його випробувань в підземному царстві Морії Фродо відчуває присутність власної тіні, Голума, який і в прямому, і в образному сенсі стає його двійником-тінню.

Джейн Чанс досліджує неартикульованість тіла в праці “Міфології влади” (2001), в якій дослідниця, однією з перших, звертає увагу на особливу роль тілесності персонажа Голума. Виспівуючи свою примітивну тілесно-спрямовану пісню: *“Грунт твердий, кусючий, злий, / На вулліля схожий, / Ніжки наші палить, змій. / Ніхто не допоможе. / Камінь, скелі, валуни, Немов кістки оголені / – Хто розгризти зможе?...”*, він асоціюється з їжею, глибше, з вічним тілесним голодом, як результатом складної травми [4, с. 84]. Толкін не дає детального опису, але натяки, розкидані в репліках персонажів та нарації оповідача, свідчать про те, що позбувшись випадково свого скарбу, тобто Перстеня Влади, Голум вирушив на пошуки і, за свідченням мага Гендалфа, *Горлум ні за що*



*не хотів зізнатися, де пропадав. Він лише плакав! називав нас жорстокими, і в горлі його булькотіло: гор-р-лум, гор-р-лум... А ледь натиснеш – хниче та здригається, та потирає свої довгі руки, немов йому боляче від спогаду про колишні тортури. Але, здається, сумніву нема: повільно, крок за кроком, миля за милю посувався він на південь, поки нарешті не досяг Мордору [10, с. 267].*

Угорський дослідник Джерджелі Нагі, погоджуючись з Чанс, у статті ““Втрачений” суб’єкт Середзем’я” (2006) доводить, що *тілесні звуки домінують в мовленні Голума, виявляючи приховані фізичні бажання: Дискурси влади визначають вектор уяви суб’єкта і його усвідомлення своїх тілесних бажань, а також продукування власної мови, власних значень і сенсу [13, с. 61].* Згідно з Нагі, Голум, інакшість якого виписана в його фізичній формі, позбавлений індивідуальності, трансформований в одного з Інших Саурана: *Він майже повністю розчиняється в іншій системі, в якій влада є тілесною концепцією, у якій мова й ім’я є тілесними актами (а не дефенітивними, символічними) [13, с. 61].* І справді, тіла в творах Толкіна міфологізовані в його художніх світах стосовно мови і Слова. Тіло, вважає учений, таким чином, вміщене у “фокус сил”, з допомогою яких (де)конструюється індивідум Голума. У цьому випадку, *концептуалізація влади Саурана є ... по суті тілесною, фізичною. Влада означає для нього фізичну владу над підданими [13, с. 64].*

Тілесність, таким чином, постає як аспект зображення міфологізованих персонажів. Їх міфологічний статус асоціюється із зображеннями тілесності, фізично-духовним розривом, і їх діяльність пов’язана не тільки з творенням Інших, а й з використанням влади для зміни власного тіла. І Моргот, і Саурон, антагоністи “легендаріуму”, зображені як такі, що бажали виробити свій власний задум/творіння, а не лише інтерпретувати музичну тему творення деміурга-Ілуватара, але оскільки жодна тема, яка не бере початок з мене, не існує – це неможливо [13, с. 9]. Толкін наголошує на тому, що не можливо створити щось, чого не існує в усій сукупності Світового Задуму. Моргот і Саурон, намагаються подолати цей закон, переходячи від політичної до тілесно-політичної діяльності, впливаючи на тіла інших. Вони намагаються стати метафізичним центром буття, контролюючи не тільки фізичні реалії різних модусів, а й створити нову систему, всередині якої тілесно керуються спеціально виробленими для них поняттями і значеннями. В цій системі існуватиме контроль за власними назвами, а саме іменами,

і, як відомо, Мелкор втрачає своє ім'я після страхітливої тілесної зміни та стає Морготом, а справжнє ім'я Саурона знаходиться під заборонаю і взагалі зникає зі сторінок квазіісторії Середзем'я, що також призводить до відмови від власного імені замордованих ним Інших, наприклад Голума, справжнє ім'я якого, Смігол, виринає лише у “Володарі Перстенів”, як механізм впливу. Для Толкіна дуже важливо показати мовлення і сенс, вкладаний в уста кожного окремого персонажа. Фрагментованість мовлення Голума відображає фрагментованість його душі й тіла під впливом жакхливої влади Володаря Перстенів.

Незабаром від Саурона артикульовано залишається лише один орган – всевидяче Око. В тексті постійно гадується всемогутність Зору Володаря, його проникливість і кмітливість, зловіща мудрість (Голум неодноразово виголошує свої побоювання, що Саурон “побачить їх чи почує”). За визначенням Томаса Шиппі, влада Саурона над Голумом полягає в оперуванні об'єктом його залежності, яка реалізується в спектрі його тілесних бажань. Дослідник також зазначає, що змінюючи фізичний об'єкт бажання, Перстень влади, в складний і багаторівневий феномен, Саурон зумів управляти індивідуальністю Голума і спричинити деградацію його мовлення, що стає фінальним кроком до порушення норми, створення Іншого. Нівелюючи тіло за допомогою тортур і головної зброї – Перстенья Влади, Чорний Володар знищує й самого суб'єкта, але лише при умові повного розчинення матеріальної сутності (його найдосконалішими творіннями є Назгули, чії тіла були повністю знищені). Перстені Влади поступово переводили носія у світ примар, підтримуючи, однак, видимість існування його тілесної оболонки. Плоть у Толкіна є “невмирущою” у контакті з Перстемем, практично безсмертною. Лише духовна самопожертва в “легендаріумі” має силу зруйнувати прокляття Перстенья і нарешті спричинити фінальну смерть плоті. Незважаючи на реальність розчинення і перетворення в суто духовне створіння, Перстень впродовж усієї історії пов'язаний із втіленням: він вимагає від свого носія підтримувати фізичну форму для того, щоб керувати нею, дарує безсмертя, яке насправді є продовженням існування тіла без змін чи росту, а також дар невидимості, який може вражати або жахати, і все ж є тілесним. Маг Гендалф не передбачає позитивного завершення квесту для будь-кого з носіїв Перстенья, вказуючи на те, що, врешті-решт темна сила перемаже кожного з них незалежно від того, наскільки сильним буде опір. Голум трактує цю думку тілесно,

стверджуючи, що Саурон поглине всіх і все, якщо отримає Перстень. Образ Саурона, який через Перстень або своїх слуг, вбирає у себе численні жертви, є постійно домінуючим фактором розпаду особистостей (не лише Смігола, а й Бороміра, Денетора, Сарумана тощо). Жахлива союзниця Саурона Шелоб, яка служить його цілям, бенкетуючи живими істотами, наповнює особистість Голума власною домінантною ознакою – вічним голодом до плоті. Оповідач “Гобіта” повідомляє, що й він, як павучиха Шелоб, *пожирас будь-яку живу істоту, навіть орка, коли йому вдається зловити і задушити його без боротьби* [3, с. 121]. Вхід до Фатальної Гори, у “Володарі Перстенів”, виглядає як рот, який веде до темних, гарячих, буркотливих нутрощів гори. У цьому центрі царювання Саурона, Сем чує шуми, схожі на звуки двигунів, тому йому здається, що його і Фродо, проковтнула жива істота, яка в той же час була машиною. Голум водночас очоче прямує у цю пашу ворога, бо без Перстеня він не мислить свого тілесного існування: *Якщо наш скарб загине, ми загинемо, розсиплемося порохом, так-так! – довгими кістяковими пальцями він шарпав попіл. – Порохом!* [12, с. 221].

Толкінове апокаліптичне бачення Війни Перстеня включає жахітливі сцени розчленованих тіл. Голум нагадує іншим гобітам, що рука Саурона мала всього чотири пальці, що пов'язано, звичайно, з відтинанням Ісілдуром пальця з Перстеном, хоча присутність Саурона, як правило, означає безтілесного ворога: він бачить через Око Саурона або промовляє через істоту, яка виконує роль Уст Саурона. Зрозуміло, що тілесне каліцтво Темного Володаря Третьої Доби віддзеркалює ранні схожі каліцтва Берена Однорукого та Маедроса, які теж втратили кінцівки у боротьбі за потужну прикрасу, символ Влади, а дев'ятипальість Фродо, якого калічить Голум, завершує історію Третьої Доби. Часте відсилення до символічно розчленованих тіл у “легендаріумі” Толкіна може свідчити про посттравматичне прагнення до відображення реальності травм, які він спостерігав в окопах Першої світової війни. Ще одним свідченням цього може бути епізод “Володаря Перстенів”, в якому гобіти Фродо і Сем услід за Голумом потрапляють в Болота Мертвих, ретельно прокладаючи свій шлях крізь бруд і воду в темряві, де Сем спостерігає примарні, таємничі вогники. Голум пояснює, що мертві обличчя у воді належать представникам різних рас, які воювали у великій битві в цьому місці сотні років тому. Сем дивується тому, яка лиха сила могла зберегти тіла померлих, які б вже давно мали стліти. Смігол не може дати йому

відповідь, залишаючи питання відкритим, але додаючи, що вони давно згнили, давно не придатні для їжі, що знову виявляє монструозну тілесну характеристику персонажа. У цій надприродній конфронтації між природним і надприродним, живими і мертвими, зникає екзистенційна границя, межа між своїм тілом і тим, що за його межами. Ерік Лід відзначає, що багато солдатів скаржилися на запах мертвих, постійну присутність навколо трупних щурів, що харчувалися плоттю, і нездатність дотримуватися чистоти, яка перетворювалася на маніакальну рису: *Це було відчуття тотального забруднення і відчуття відсутності контролю над контактом власного тіла із речовинами, тваринами, й іншими тілами <...> Було б складно знайти більше порушення меж, які відокремлюють мертвоє від живого, друга від ворога, гниле від істинного, ніж цей досвід [війни], який залишив глибокий слід забруднення...* [7, с. 18-19]. Вода і слиз на руках Фродо і Голума є ознаками порушення цих меж між живим і мертвим. Фродо говорить, наче він теж став приви́дом, як ті, кого він бачив під водою: *Глибоко-глибоко під водою бліді обличчя. Так, я бачив. Одні похмурі, жорстокі, інші – гордовиті та скорботні. Багато таких... шляхетних і прекрасних, водорості переплели їхнє сріблясте волосся. Але вони усі мертві, усі гниють, усі зотліли. Від них йде мертвотне синє світло* [11, с. 235]. Голум, морально-тілесна дизінтеграція якого прогресувала, переживає цю зустріч з мертвими як момент повернення до своєї юності, свого ще недеформованого тіла: *Так-так, – підхопив Голум, – усі померли, усі згнили. Ельфи, люди, орки. Згубні Болота. Давно, давно була велика битва, про неї розповідали Смеаголові, коли він був малим, коли в мене ще не було мого скарбу. <...> До них не можна дістатися, їх не можна торкнутися. Ми якось спробували, мій скарбе. Я намагався, але не дістав. Ні, мій скарбе! Вони всі давно мертві* [11, с. 235]. Сандра Гілберт називає такий локус виявлення тілесного знеособлення “антипасторальним пейзажем смерті”, коли земля, якою мандрують герої – це місце масового скупчення мертвих тіл і сама вона – одне велике сплюндроване тіло [6, с. 185]. Вілфред Овен додає ще одну характеристику цьому локусу – всепроникний запах смерті [8, с. 429], і знову тілесна особливість Голума виявляється в його зиванні чи навіть злитті із запахом смерті, який не можуть терпіти інші персонажі: *Навіть якщо ніс заткнути, все одно сморід залишиться. І ти гарний, і пан Фродо, тут усе пропахнуло тванню... – Так-так, і Сем теж. Біденький Смігол чує, але він добрий, він терпить...* [11, с. 236].

Огиду, яку викликають мертві обличчя у воді, які є немовби дзеркальним відображенням облич живих персонажів, можна порівняти лише з огидою, яку викликає сам Голум. У розділі “Приборкання Смігола” автор детально описує інакшість цієї істоти, колишнього гобіта, який гидливо відкидає їжу гобітів, а сам не одноразово порівнюється з жабою, павуком, комахою, собакою тощо. Він перебуває на наступному етапі відрази, за визначенням Юлії Кістевой: *У відразі протест цілком всередині істоти. Мовної істоти. <...> Вона (відраза) виявиться першим автентичним відчуттям суб’єкта, що зайнятий конституюванням самого себе, вибираючись зі своєї тюрми назустріч тому, що стане, тільки пізніше, об’єктами. Відраза до самого себе: перше наближення до себе...* [2]. Голум навіть не може говорити про себе, використовуючи займенник “я” і його своєрідне мовлення характеризується “загальною фонетичною і синтаксичною простотою”, “повторюваністю” і “тілесно-визначеними звуками”, як вказує Джерджелі Нагі, припускаючи, що Голум регресує до того етапу, який Крістева могла б назвати архаїчним, домовним, етапом, коли не існувало меж між “Я” та “Іншим” [15, с. 59–60].

Верлін Флігер також зазначає: *В процесі оповіді Фродо поступово ламається, його сприйняття розщеплюється на складові світла і темряви. Зовні ми бачимо втілення цього процесу в його ставленні до Голума, і навіть більш яскраво у ставленні Голума до нього* [5, с. 149–150]. Відраза Сема змушує його наголошувати на необхідності вигнання Голума з їхнього товариства, але Фродо, визнає зв’язок з Голумом. На думку Флігер, Голум – це *Фродо навиворіт* [5, с. 151]. Фродо частково вдається віднайти в Голумі Смігола до певного моменту. Бажання Фродо повернути “Смігола” виникає від страху втрати власного “Я”. Ця небезпека існує для усіх трьох подорожуючих локусом війни, зокрема на Мертвих Болотах, адже вони змушені наслідувати стилю Голума, нахилиючись і повзаючи, як тварини, намагаючись уникати вигрібні ями, переймаючи його неприємний запах і вкриваючись слизом. Сем глузливо промовляє: *Ще трішки, і з нас вийде чудова трійка Голумів* [11, с. 236]. Коли Голум зникає, розчиняється в лаві Фатальної Гори, письменник підкреслює, що Фродо переслідує неминуще відчуття відрази до себе, яке раніше втілювалося у Голумі, тому він намагатиметься за прикладом Гендалфа рятуватися, чинивши милосердя і жалість. Милосердя Більбо до Голума свого часу не тільки дало можливість зцілення для Смігола, а й дозволило йому з гідністю завершити свій

земний шлях і відплисти на Захід. Саме через відсутність співчуття з боку Сема до Смігола, останнього не вдається врятувати, хвора душа призводить до руйнації тіла: *Голум довго дивився на них. Дивний вираз промайнув на його кістлявому, висохлому обличчі. Злі вогники в очах згасли, начебто вугілля зтягнулося попелом. Голум болісно скривився, ступив у бік перевалу, потряс головою, відступив; його роздирали сумніви. Він схилився над гобітами, простягнув тремтячу руку і повільно, дбайливо, майже ласкаво доторкнувся до коліна Фродо. У цю хвилину Голум здавався дуже старим, виснаженим гобітом, якого втомило безмірно тривале життя, бо пережив він свій час, друзів, рідню і веселі дуги своєї юності – бідний, жалюгідний, голодний...* [12, с. 323–324]. Семове називання Голума “Смердючкою” і “Липучкою” чітко ілюструє авторський задум щодо нерозривності *hrца* і *fla*, адже розрив з духовним призводить до остаточного тілесного нівелювання і навпаки в “легендаріумі”.

Підсумовуючи, важливо підкреслити по-перше, аспект тілесності персонажа Голума, що стосується втілення релігійно-світоглядних поглядів автора у тексті, написаному в реалістичній манері викладу без очевидного посилання до певного типу духовного життя. Другим аспектом назву репрезентацію створення і підтримання певної моделі культури і цивілізації у фентезійному художньому світі. Третій аспект тілесності стосовно образу Голума полягає в його міфопоетичності та модальності щодо зображеної тоталітарної системи. Монструозність персонажа, відтак, є суттєвою ознакою та сигналом автора про розщепленість свідомості сучасної йому людини та шляхів повернення втраченої ідентичності, або її абсолютної руйнації.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Беовульф [Текст] / Із англосаксонської розміром оригіналу переклала Олена О'Лір. – Львів : Астролябія, 2012. – 208 с.
2. Крістева Ю. Сили жаху. Есей про відразу // Незалежний культурологічний часопис “І” / Юлія Крістева [Електронний ресурс]. – № 37. – 2005. – С. 38–53. Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n37texts/kristeva.htm>
3. Толкін Дж.Р.Р. Гобіт, або Туди і звідти [Текст] / Джон Рональд Руел Толкін ; [переклад Олени О'Лір]. – Львів : Астролябія, 2007. – 320 с.
4. Chance J. Lord of the Rings: The Mythology of Power [Текст] / Jane Chance. University Press of Kentucky, 2010 (revised, 2001). – 184 p.

5. Flieger V. Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World [Текст] / Verlyn Flieger. – Kent State University Press, 2002. – 196 p.
6. Gilbert S.M. “Rats’ Alley”: The Great War, Modernism, and the (Anti) Pastoral Elegy [Текст] // New Literary History / Sandra M. Gilbert. – The Johns Hopkins University Press, 1999. – p. 179–201.
7. Leed E.J. No Man's Land: Combat and Identity in World War I [Текст] / Eric J. Leed. – CUP Archive, 1981 (reprinted, I edition 1979). – 272 p.
8. Owen W. Collected letters [Текст] / Wilfred Owen. – Oxford U. P., 1967. – 629 p.
9. Shippey T.A. The Road to Middle-earth [Текст] / Thomas Alan Shippey. – Houghton Mifflin Company, 2003 (revised). – 398 p.
10. Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings : The Fellowship of the Ring [Текст] / John Ronald Ruel Tolkien. – HarperCollins, 1999. – 371 p.
11. Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings, Part II [Текст] / John Ronald Ruel Tolkien. – Harper Collins, 1999. – 317 p.
12. Tolkien J.R.R. The Lord of the Rings, Part III [Текст] / John Ronald Ruel Tolkien. – Harper Collins, 1999. – 290 p.
13. Tolkien J.R.R. The Silmarillion [Текст] / John Ronald Ruel Tolkien. – HarperCollins, 2011. – 480 p.
14. Tolkien Studies, Volume 3; Volume 2006 [Текст] / ed. by Douglas A. Anderson, Michael D. C. Drout, Verlyn Flieger. West Virginia University Press, 2006. – 278 p.
15. Vaccaro C. The Body in Tolkien's Legendarium: Essays on Middle-earth Corporeality [Текст] / Christopher Vaccaro. – McFarland, 2013. – 200 p.

## CONTENTS

### **Mykhailo BABARYKA**

LANDSCAPE POETICS OF J. GRACQ (*ANOTHER SHORE*)  
AND N. BOUVIER (*THE WAY OF THE WORLD*) AT  
THE CROSSROADS OF GEOCRITICISM ..... 10

### **Olha BANDROVSKA**

CIVILIZATIONAL 'OTHER' IN LEONARD WOOLF'S NOVEL  
*THE VILLAGE IN THE JUNGLE* ..... 21

### **Ekaterina BARINOVA**

'ENGLISH' AS A CONCEPT IN SYLVIA PLATH'S PROSE ..... 30

### **Tetiana BELIMOVA**

BODY AS A PRIMARY CODE AND PLOT-FORMING  
ELEMENT IN CONTEMPORARY UKRAINIAN FICTION ..... 40

### **Roman BILIASHEVYCH**

TRANSFORMATION OF SYMBOLIST CONCEPTS  
IN SOVIET IDEOLOGY ..... 51

### **Tetiana BILIASHEVYCH**

IMAGE OF THE TREE IN WORKS BY FRANÇOIS MAURIAC 59

### **Halyna BOKSHAN**

THE TRAGEDY OF KÖNIGSBERG IN HALYNA PAHUTIAK'S  
NEOMYTHOLOGICAL INTERPRETATION (based on the novel  
*Sny Iulii i Hermana*) ..... 67

### **Liudmyla BONDAR**

THE IMAGE OF MARGINAL THEATRE IN THE PLAY *HADES*  
BY IA. VERESHCHAK: CONTEMPORANEITY IN  
THE CITATION OF CULTURE AND HISTORY ..... 76

### **Olesya BONDARENKO**

US LANGUAGE POETRY AND THE DISCOURSE OF  
POSTMODERNISM: TOWARDS A THEORETICAL LANGUAGE 90

### **Sofia VARETSKA**

THE TRAUMATIC INEFFABLE IN HERTA MÜLLER'S  
*THE HUNGER ANGEL* ..... 100



<b><i>Natalia VYSOTSKA</i></b> TEXTUAL STRATEGIES OF VINDICATING THE UNCONVENTIONAL FEMALE BODY IN NEIL LABUTE'S PLAY <i>FAT PIG</i> .....	111
<b><i>Anna H Aidash</i></b> REPRESENTATION OF AGEING AS TRAUMATIC EXPERIENCE IN US DRAMA .....	125
<b><i>Oksana HOLNYK</i></b> IN SEARCH OF A SPIRITUAL SHELTER: ESOTERIC CHARACTER OF HALYNA PAHUTIAK'S FICTION (based on the novels <i>Pysar Skhidnykh Vorit Prytulku</i> and <i>Pysar Zahidnykh Vorit Prytulku</i> ) .....	134
<b><i>Oleksandr GON</i></b> TRANSATLANTICITY AND VERSIFICATION OF HISTORY IN EZRA POUND'S POETRY .....	148
<b><i>Ivan DAVYDENKO</i></b> THE IMAGOLOGICAL CODE OF PUBLIUS OVIDIUS NASO: STEREOTYPY OF IMAGE .....	162
<b><i>Olha DERKACHOVA</i></b> REACTUALIZING THE DEVIANT BODY AS AN ATTEMPT AT RETURNING TO TRADITIONAL GENDER IN THE RETRO- DETECTIVE STORY <i>NIMFY BOLIU</i> BY B. KOLOMIICHUK .....	176
<b><i>Olena DUBININA</i></b> IMAGOLOGICAL MODELS OF FILMING FOREIGN LITERARY WORKS .....	186
<b><i>Leonid ZAKALIUZHNYI</i></b> THE DOUBLE-HEADED ANOMALY IN T. KYTSENKO'S PLAY <i>BAL BETMENIV</i> : POLITICAL, CULTURAL, AND LITERARY CONTEXTS .....	202
<b><i>Viktorii Ivanenko</i></b> GLASGOW AS TRAUMASCAPE IN A.L. KENNEDY'S <i>ORIGINAL BLISS</i> .....	213

***Kseniia KALIAN***

'MEMORY OF WAR' AS PRIMARY MOTIF-CONCEPT  
IN R. KATAIEVA'S POETRY ..... 224

***Ievheniia KANCHURA***

MODELING THE ENCOUNTER WITH THE OTHER  
IN ENGLISH POSTMODERN FANTASY FICTION ..... 232

***Tamila KYRYLOVA***

THE CULTURAL IMAGINARY AS A TRANSDISCIPLINARY  
CATEGORY IN GERMAN LITERARY STUDIES ..... 242

***Maryna KIRIACHOK***

APOCALYPTIC VISIONS IN UKRAINIAN POSTMODERN  
NOVELS AS INTERPRETATION OF LATE 20<sup>TH</sup> CENTURY  
TRAUMATIC EXPERIENCE ..... 258

***Olena KOBCHINSKA***

LITERARY FRANCOPHONY AS TRANSCULTURAL  
DISCOURSE: PHILOSOPHICAL AND IMAGOLOGICAL  
DIMENSIONS ..... 270

***Natalia KOVALCHUK***

BORDERLINE EXISTENCE: EXISTENTIAL PROBLEMS  
IN V. CHEREDNYCHENKO'S SHORT STORIES  
(COLLECTION *ZHUZHIL*) ..... 279

***Oksana KOVATSKA***

*ZAPYSKY UKRAINSKOHO SAMASHEDSHOHO* BY L. KOSTENKO  
IN THE CONTEXT OF POSTCOLONIAL RECEPTION ..... 288

***Halyna KOSARIEVA***

IMAGE OPPOSITION 'ONE'S OWN/OTHER' IN  
CONTEMPORARY UKRAINIAN AND POLISH PROSE  
(BASED ON IURII VYNNYCHUK'S NOVEL *TANGO SMERTI*  
AND STEFAN CHWIN'S *HANEMANN*) ..... 303

***Hanna KOCHEHURA***

FLEMISH PEOPLE VS IMMIGRANTS: THE PROBLEM OF  
INTERCULTURAL INTERACTION IN THE NOVEL *LOS*  
BY TOM NAEGELS ..... 313

<b><i>Maria KULESHIR</i></b> DEPICTIONS OF A PERSON'S PSYCHOLOGICAL STATE IN APOCALYPTIC NOVELS BY J. WYNDHAM AND J. CHRISTOPHER .....	327
<b><i>Iryna KUNYTSKA</i></b> TRAUMATIC DISCOURSE OF DYSTOPIA (BASED ON G. ORWELL'S <i>1984</i> ) .....	341
<b><i>Jūratė LANDSBERGYTĖ-BEČER</i></b> 'THE CALL FROM THE DEPTH' AS THE LEITMOTIF IN BALTIC POETRY AND MUSIC IN THE ERA OF SOVIET OCCUPATION	353
<b><i>Svitlana MATSENKA</i></b> IMAGE OF THE BODY IN THE STATE OF MUSIC IN THE NOVELS <i>DOCTOR FAUSTUS</i> BY THOMAS MANN AND <i>THE DEATH OF VIRGIL</i> BY HERMANN BROCH .....	365
<b><i>Tetiana MEIZERSKA</i></b> PARABLES OF SOUL AND BODY IN UKRAINIAN LITERATURE: PLOT TRANSFORMATIONS .....	377
<b><i>Diana MELNYK</i></b> INDIVIDUAL TRAUMATIC EXPERIENCE IN THE CONTEXT OF HISTORICAL TRAUMA IN NOVELS BY I. BACHMANN AND E. JELINEK .....	385
<b><i>Borys NIKOLAIEV</i></b> SEX AS TRAUMA AND PLEASURE IN NOVELS <i>THE PIANO</i> <i>TEACHER</i> BY E. JELINEK AND <i>ADULTERY</i> BY P. COELHO .....	397
<b><i>Iryna OLEKSENKO (GRECHANYK)</i></b> CATEGORY OF THE CULTURAL AS A TIME-SPACE MODULE IN THE STRUCTURE OF UKRAINIAN SCIENCE FICTION TEXTS (based on Oles Berdrik's works) .....	406
<b><i>Iuliia PAVLENKO</i></b> TRANSCULTURAL CODE OF AMIN MAALOUF'S WRITING ....	414

***Liubov PERVUSHYNA***

TRAUMA AND INNER WORLD OF THE PERSONALITY.  
FICTIONAL EXPERIMENT IN DOJNA GALICH BARR'S  
*THE CITY OF PLEASURE* ..... 425

***Svitlana PIDOPRYGORA***

VIRTUAL BODY IN THE NOVEL *MOROK* BY IU. MUSHKETYK 435

***Iryna PRUSHKOVSKA***

O. IULA'S DRAMATURGIC DISCOURSE AS INTERSPERSION  
OF EUROPEAN AND TURKISH CULTURE ..... 443

***Oksana PUKHONSKA***

REVISION OF CATEGORY OF THE SACRED IN THE 20<sup>TH</sup> – 21<sup>ST</sup>  
CENTURY NOVELS ..... 455

***Hanna RABOTIAGA***

HYBRIDITY OF DRAMATIC FORM AS A WAY OF  
REPRESENTING MOURNING IN THE COLLECTIONS *DRAMES*  
*BREFS (1)* AND *DRAMES BREFS (2)* BY PH. MINYANA ..... 463

***Olena ROSINSKA***

SELF-IDENTITY CRISIS AS A WAY OF DEPARTING FROM SPACE  
AND SPATIALITY IN CONTEMPORARY UKRAINIAN POETRY 472

***Tetiana RIAZANTSEVA***

“*THE BODY IS THE WAY...*”: BODY IMAGERY  
IN METAPHYSICAL POETRY ..... 479

***Tetiana SVERBILOVA***

MOTIF OF JOURNEY IN CONTEMPORARY CINEMATIC TEXTS  
IN THE LIGHT OF THE SOCIAL MODEL OF DISABILITY  
(NON-NORMATIVE BODY) ..... 488

***Halyna STASIUK***

FICTIONAL PATTERNS OF 'PREDECESSOR SYNDROME' IN  
A DYNASTIC TEXT (based on works by Dragomanov-Kosach family) .. 505

***Liudmyla SUVOROVA***

THANATIC ASPECTS OF MODELING PSYCHOLOGICAL  
TRAUMA AND BORDERLINE SITUATIONS IN M. YATSKIV'S  
SHORT STORIES ..... 515

<b><i>Liudmyla TARNASHYNSKA</i></b> 'OTHER'/ 'ONE'S OWN' IN THE SPACE OF CULTURE: LIMITS OF INTERSPERSON (THE PROBLEM OF NATIONAL AND CULTURAL IDENTITY) .....	526
<b><i>Elena TYKHOMYROVA</i></b> TRANSCULTURAL IMAGE OF OTHER WORLD IN CHARLES DE LINT'S NEWFORD SERIES .....	541
<b><i>Maria TRETEVYCH</i></b> CONCEPTUALIZATION OF HISTORICAL MEMORY IN THE NOVEL <i>IN MY BROTHER'S SHADOW</i> BY UWE TIMM .....	550
<b><i>Olha TURCHYN</i></b> DANYLO BRATKOVSKYI AS A POET ON THE BORDER OF UKRAINIAN AND POLISH CULTURES DURING BAROQUE PERIOD .....	559
<b><i>Oksana UZLOVA</i></b> POETICS OF WOMEN'S AGEING AND ILLNESS IN NORTH AMERICAN QUEER LITERATURE (based on Jane Rule's <i>Memory Board</i> and June Arnold's <i>Sister Gin</i> ) .....	568
<b><i>Solomiia USHNEVYCH</i></b> SADO/MASOCHIST NATURE OF THE BODY IN OLHA DERKACHOVA'S SHORT FICTION .....	583
<b><i>Oleksandra FILONENKO</i></b> IMAGE OF THE MAGICIAN AS OTHER IN ENGLISH LITERATURE (based on W. Somerset Maugham's novel <i>The Magician</i> ) .....	589
<b><i>Mariia SHYMCHYSHYN</i></b> TRANSCULTURALISM IN THE TURBULENCE OF POST- POSITIVIST REALISM .....	604
<b><i>Oksana SHOSTAK</i></b> DOCTRINE OF THE SACRED CIRCLE AS A WAY OF OVERCOMING THE NATIONAL TRAUMATIC SYNDROME IN THE WORKS BY AMERICAN AND CANADIAN INDIAN AUTHORS .....	613

**Madlen SHULGUN**

DMITRII DANILOV'S 'ANTI-JOURNEY' *OPISANIE GORODA*:  
VECTORS OF GENRE MODELING ..... 623

**Ianina YUKHYMUK**

GENRE FORMS OF THE MUSIC EKPHRASIS NOVEL IN THE  
LATE 20<sup>th</sup> – EARLY 21<sup>st</sup> CENTURIES: COMPARATIVE ASPECT  
(based on Yu. Izdryk's *Voccek i Voccekurhiia* and D. Rubina's  
*Sindrom Petrushki*) ..... 633

**Maria YANKOVA**

METAPHOR OF THE BODY IN THE NOVELS *NE-MY*  
AND *ISYKHIIA* BY YU. HUDZ ..... 642

**Viktorii YAREMCHUK**

MONSTROUS BODY: THE IMAGE OF GOLLUM  
IN J. R. R. TOLKIEN'S *LEGENDARIUM* ..... 650

## ВИМОГИ ДО РУКОПИСІВ

Наукова стаття подається до друку в завершеному вигляді відповідно до вимог ВАК України (див. “Бюлетень ВАК України”. – № 1. – 2003; № 2. – 2008).

**Мова статті** – українська, російська, англійська

**Обсяг статті** – 6–10 повних сторінок.

**Правила оформлення текстових матеріалів для публікування**

• **Файл статті (назва файлу – прізвище автора латиною, напр. Ivanenko)** містить відцентровану назву, набрану великими літерами жирним шрифтом (розмір шрифту 12) мовою рукопису; можливі уточнення набирають дрібнішим кеглем **також жирним шрифтом**;

• під цим у центрі прямим світлим шрифтом ім’я (повністю) та прізвище автора;

• нижче – назву навчального закладу чи наукової установи.

• далі подаються три анотації (не більше 500 знаків кожна) українською, російською та англійською мовами з ключовими словами після кожної анотації. Анотації та ключові слова подаються шрифтом 10 Times New Roman.

Наприклад:

**СОН ЯК ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО ПРОСТОРУ**  
(на матеріалі повісті Е. Берджеса “Довгий шлях до чаювання”)

**Мирослава ПЕТРЕНКО**

Київський національний лінгвістичний університет

Текст анотації українською мовою

**Ключові слова:**

Текст анотації російською мовою

**Ключевые слова:**

Текст анотації англійською мовою

**Key words:**

Текст статті

**ЛІТЕРАТУРА**

### **Вимоги до технічного оформлення статті:**

- текст друкується через 1 інтервал. Шрифт набору Times New Roman Cyt, кегль 14 pt;
- якщо Ви використовуєте в цитатах, посиланнях шрифти, відмінні від Times New Roman Cyt, будь ласка, надішліть їх електронний варіант;
- всі поля – ліве, праве, нижнє верхнє – 1,5 см;
- відступ від абзацу – 5 знаків (1,25 см);
- текст набирається без переносів, на всю ширину сторінки;
- ключові поняття, цитати – курсивом;
- цитати і визначення (дефініції) слів беруться у лапки. Необхідно використовувати прямі лапки (парні – “...”);
- пропуски у наведених цитатах потрібно позначати <...>;
- підрядкові виноски не допускаються;
- потрібно розрізняти символи дефісу (-) та тире (–);
- пробіл обов’язковий між ініціалами та прізвисьмом, буквою та цифрою.

Після основного тексту наводиться **список використаних джерел**, включаючи довідкові, в **алфавітному порядку** спочатку кирилицею, потім латиницею.

Назва **ЛІТЕРАТУРА** набирається жирним шрифтом з абзацного відступу.

Бібліографічний опис повинен відповідати вимогам ВАК України (“Бюлетень ВАК України”. – №5. – 2009. – С. 26–30).

Наприклад:

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [упорядкув., передм. і прим. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – 832 с.
2. Ассман Я. Культурная память : Письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности / Ян Ассман ; [пер. с нем. М. М. Сокольской]. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – 368 с.
3. Барабаш Ю. Украина Тараса Шевченко: м словообраз, дискус, текст / Ю. Барабаш // Вопросы литературы. – 2008. – № 4. – С. 145–199.
4. Батай Ж. Запрет и трансгрессия [Электронный ресурс] / Жорж Батай. – Режим доступа : <http://vispir.narod.ru/bataj2.htm>
5. Апдайк Дж. Кентавр : [роман] / Джон Апдайк // Кролик, беги. Кентавр. Ферма / Дж. Апдайк ; [пер. с англ. М. Беккер]. – Кишинев : Лит. артистикэ, 1984. – С. 282–513.
6. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя / Ернст Роберт Курціус [переклав з нім. Анатолій Онишко]. – Львів : Літопис, 2007. – 752с.



7. Alvarez J. J. Rural and Urban Popular Cultures / José Junco Alvarez // Graham H. Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity / H. Graham, J. Labanyi [eds.]. – Oxford – New York : Oxford University Press, 1995. – P. 82–89.

Посилання на використану літературу в тексті статті беруться у **квадратні дужки** – [2, с. 8–12], [10, с. 342], [6; 7; 8], де перша цифра – номер джерела у списку літератури, друга – номер сторінки. Номер джерела та номер сторінки розділяються комою з пробілом, номери джерел – крапкою з комою. У реченні крапка ставиться після дужок посилань.

#### **Правила подання статті до редакції:**

Стаття подається обов'язково у двох варіантах.

- у вигляді рукопису, вчитаного, відредагованого та роздрукованого на лазерному принтері, сторінки якого **пронумеровані олівцем** на зворотному боці та **підписані автором** на звороті кожної сторінки;

- у електронному варіанті – надсилається на скриньку кафедри **[svitlit1@gmail.com](mailto:svitlit1@gmail.com)** з **відповідною позначкою у темі листа** (напр., “Стаття”). У тілі листа також слід вказати індекс УДК, прізвище автора, та прізвище й ініціали автора **латинськими** літерами (Ivanenko I. M.) і назву статті **англійською** мовою.

#### **До статті додаються:**

- відомості про автора на окремому аркуші (див. заявку для участі в конференції);

- для аспірантів та учасників без наукового ступеня – витяг із протоколу засідання кафедри з рекомендацією рукопису до друку; рецензію наукового керівника на подану статтю;

**Дотримання всіх зазначених вимог обов'язкове.** Статті, що не відповідають вимогам, надруковані не будуть; кошти повертаються поштовим переказом за рахунок автора.

## **SUBMISSION GUIDELINES**

Proceedings of the conference will be published in the collection “Contemporary Literary Studies”. The editors reserve the right to select and edit articles.

Language of the article – Ukrainian, Russian, English.

Article length – 6–10 full pages.

## **SUBMISSION GUIDELINES**

– the article file (name of the file corresponds to author's last name in Latin script, e.g. Ivanenko) contains a centered title in bold uppercase (12 pt); additional information has to be in smaller font, also in bold;

– author's full first and last name are included under the title without any emphasis;

– the name is followed by the name of author's educational or scientific institution;

– it is followed by three abstracts (up to 500 characters each) in Ukrainian, Russian and English, together with key words after each abstract. Abstracts and key words have to be in Times New Roman 10 pt.

## **FORMATTING GUIDELINES**

– the text has to be single-spaced, Times New Roman 14 pt;

– if you are using in citations or references fonts other than Times New Roman, please send us their electronic version;

– all margins – left, right, upper, lower – have to be 1.5 cm;

– paragraph indentation is 1.25 cm;

– no hyphenation is allowed;

– key concepts and citations have to be italicized;

– citations and definitions have to be enclosed within double quotation marks (“...”);

– omissions in citations should be indicated by <...>;

– no footnotes are allowed;

– one must distinguish between the n-dash (-) and m-dash (–);

– spacing between initials and last name, letter and number is obligatory.

The main text is followed by a bibliography in alphabetic order, first in Cyrillic and then in Latin. The word BIBLIOGRAPHY is typed in bold without left margin indentation.

References are enclosed within square brackets – [2, c. 8 – 12], [10, c. 342], [6; 7; 8], the first number being the source number in bibliography list, the second being is the page number. The source number and the page number are separated by a comma with spacing, source numbers – by a semicolon. In the sentence, the period has to be after the brackets with references.

### **SUBMITTING THE ARTICLE TO THE EDITOR BOARD**

The article is submitted in two variants:

- as a manuscript, proofread, edited and printed out on a laser printer, with pages numbered in pencil and signed by the author on the reverse side;
- in electronic version – emailed to [svitlit1@gmail.com](mailto:svitlit1@gmail.com) with an indication in the subject field (e.g. “Article”). The email body should also contain the author's name and initials in Latin script, as well as the article title in English.

The article should be accompanied by

- information about the author on a separate page;
- for PhD students and authors not holding a PhD - a recommendation for publishing by author's home department as well as academic advisor's review.

It is obligatory to follow the above instructions. Articles not in line with the requirements will not be published.

---

Підписано до друку 28.05.2015р. Формат 60X84 1/16  
Папір друк. №1 Спосіб друку офсетний. Умовн. друк. арк. 36,12  
Умовн. фарбо-відб. 36,23 Обн.-вид. арк. 36,23  
Тираж 300. Зам. № 15-

---

Видавничий центр КНЛУ  
Свідотство: серія ДК 1596 від 08.12.2003р.

ЗАТ “ВПОЛ”  
03151, Київ-151, вул. Волинська, 60.