

ISSN 2411-3883

**СУЧАСНІ
ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ
СТУДІЇ**

**ФЕНОМЕН ДОМУ
В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ
ПЕРСПЕКТИВІ**

2016
Випуск 13

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ISSN 2411-3883

Сучасні
літературознавчі студії

Contemporary
Literary Studies

Випуск 13

Issue 13

ФЕНОМЕН ДОМУ
В ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІЙ
ПЕРСПЕКТИВІ

THE PHENOMENON
OF HOUSE/HOME
IN LITERARY STUDIES

Збірник наукових праць

Collection of Scholarly Essays

Київ
Вид. центр КНЛУ
2016

ББК 83.3(0)я43

УДК 82

Сучасні літературознавчі студії. Феномен дому в літературознавчій перспективі. Збірник наукових праць. **Вип.13.** Гол. ред. **Н.О. Висоцька.** – К.: Вид. центр КНЛУ, 2016. – 739 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 МОН України як фахове видання з філологічних наук (літературознавство). (Додаток № 8 до наказу МОН України від 21.12.2015 р. № 1328).

Друкується за рішенням вченої ради Київського національного лінгвістичного університету (протокол № 15 від 25 квітня 2016 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. 1009 (корп.3), тел. (044) 521 21 03

Editorial Board Address:

Ukraine, 03680 MSP Kyiv-5,
Velyka Vasyl'kivs'ka Str., 73,

Kyiv National Linguistic University,
tel.: (044) 521 21 03

Офіційний веб-сайт: http://literature_studio.kiev.ua

© Вид. центр КНЛУ, 2016

ЗМІСТ

Ольга АЛЕКСЄЄНКО КОНЦЕПТ ДОМУ ЯК ФАКТОР ОСОБИСТІСНОГО СТАНОВЛЕННЯ МИКОЛИ САВИЧА (на матеріалі історичного оповідання Юрія Косача “Молодість Савича”)	9
Тигран АМИРЯН АВТОФИКЦИОНАЛЬНОЕ ПИСЬМО И “АУСТЕРЛИЦ” В.Г. ЗЕБАЛЬДА. ФАКТОР ДОВЕРИЯ	18
Тамара БАКІНА “ДИТЯЧА КІМНАТА” ЯК КУЛЬТУРНЕ ТА ЛІТЕРАТУРНЕ ЯВИЩЕ (на прикладі художніх творів про дітей і для дітей)	27
Екатерина БАРИНОВА ОБРАЗ ДОМА В ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИСЯХ СИЛЬВИИ ПЛАТ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 50-Х ГГ: СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ ..	41
Роман БІЛЯШЕВИЧ ОБРАЗИ ДОМУ ТА ХРАМУ В ПОЕЗІЇ Т. С. ЕЛЮТА	50
Тетяна БІЛЯШЕВИЧ ОБРАЗ БУДИНКУ ІЗ СЕКРЕТАМИ У ТВОРЧОСТІ ЖОРЖА БЕРНАНОСА	60
Ксенія БОРОДІН, Іванна ГОНАК ПОЕТИКА ДОВОЄННИХ НАЗВ ЛЬВІВСЬКИХ БУДИНКІВ І ВІЛЛ	71
Софія ВАРЕЦЬКА КОНЦЕПТ ДИНАСТІЙНОГО ДОМУ (на прикладі роману “Будденброки” Т. Манна)	82
Олена ВЕЩИКОВА “ОСОБЛИВИ” БУДИНКИ У ПРОЗІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК	92
Галина ВИПАСНЯК ПРОСТІР ТА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ПРОЗІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО (на матеріалі роману “Музей покинутих секретів”)	103
Наталія ВОРОБЕЙ ЧУЖИЙ/РІДНИЙ ДІМ У ЗБІРЦІ ОПОВІДАнь “БОСОНОГИЙ ЛЮТИЙ” ГЕРТИ МЮЛЛЕР	111
Анна ГАЙДАШ ГЕТЕРОТОПІЯ БУДИНКУ ДЛЯ ЛЮДЕЙ ПОХИЛОГО ВІКУ У СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ США (на матеріалі п’єси Тіни Хау “У пошуках Мане”)	125

Мар'яна ГІРНЯК

ВІД ПРИТУЛКУ ДО ДОМУ: СПЕЦИФІКА ЧАСОПРОСТОРОВИХ
КООРДИНАТ У ДИЛОГІІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК “ПИСАР СХІДНИХ
ВОРИТ ПРИТУЛКУ” І “ПИСАР ЗАХІДНИХ ВОРИТ ПРИТУЛКУ” 138

Оксана ГОЛЬНИК

УРОЖ – ТЕРИТОРІЯ ДУХУ (дискурс містичного в повісті
Галини Пагутяк “Захід сонця в Урожі”) 153

Олександр ГОН

БУДИНКИ ЕЛІОТА І ХРАМИ ПАУНДА 167

Тетяна ГРЕБЕНЮК

“МАГІЧНИЙ ТРЮК, ЯКИЙ НЕСИЛА РОЗГАДАТИ”:
АРХІТЕКТУРНИЙ ЕКФРАЗИС У РОМАНІ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ
“ФЕЛІКС АВСТРІЯ” 175

Юлія ГРИГОРЧУК

ОБРАЗ ДОМУ В ПОЕЗІЇ ВІРИ ВОВК 188

Леся ДЕМСЬКА-БУДЗУЛЯК

ПРИВАТНИЙ ПРОСТІР У СОЦІО-КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ
УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА 10-20-Х РОКІВ ХХ СТ.
(випадок літературно-мистецького салону) 198

Алла ДЕМЧЕНКО

ПОЕТИКА ТРІАДИ “ДІМ – НЕ-ДІМ – АНТИДІМ” У ЗБІРЦІ
С. ЖАДАНА “ЖИТТЯ МАРІЇ” 207

Оксана ЖУК

МОДЕЛЬ АВТОКОМУНІКАЦІЇ ЯК “САМОСОБОЮНАПОВНЕННЯ”
У ЛІРИЧНИХ ТЕКСТАХ ВАСИЛЯ СТУСА 217

ЗАКАЛЮЖНИЙ

“ДІМ НА ЗЛАМ” О. СЛАПОВСЬКОГО: МІЖ ДРАМОЮ
І РЕАЛІТІ-ШОУ 226

Вікторія ІВАНЕНКО

“ВНУТРІШНЯ ІМПЕРІЯ” БІЛОГО “АНГЛОСАКСА”, АБО
(НЕ)ПОВЕРНЕННЯ БЛУДНОГО СИНА (на матеріалі роману
Джеймса Келмана *You Have To Be Careful in the Land of the Free*) .. 235

Михайло КАЛІНІЧЕНКО

ІДЕОЛОГЕМА ДОМУ В ДИСКУРСІ ПОПУЛЯРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ
АМЕРИКАНСЬКОГО “ЖІНОЧОГО ВІДРОДЖЕННЯ” 245

Євгенія КАНЧУРА

ДІМ НА ПЕРЕХРЕСТІ СВІТІВ У ЛІТЕРАТУРІ ФЕНТЕЗІ:
ВІДКРИТТЯ ШЛЯХУ ДО ІНДИВІДУАЦІЇ 256

Таміла КИРИЛОВА

ДІМ ЯК ІМАЖИНАРНИЙ КОНСТРУКТ КУЛЬТУРИ В РОМАНІ
ЮДІТ ГЕРМАНН “ПОЧАТОК УСЯКОЇ ЛЮБОВІ” (2014) 265

Оксана КОВАЦЬКА

ДІМ ЯК МІСЦЕ ДОСВІДУ І ПРОСТІР ПАМ’ЯТІ (на матеріалі
романів Тараса Прохаська “Непрості” та Леоніда Кононовича
“Тема для медитації”) 277

Ганна КОЛЕСНИК

МЕТАФОРА ДОМУ В РОМАНІ ПІТЕРА АКРОЙДА
“ДІМ ДОКТОРА ДР” 290

Галина КОСАРСЬВА

“АБРИКОСОВІ ДЕРЕВА, ВИРВАНІ З КОРИННЯМ...”: ТОПОС
ДОМУ У ПОЕЗІЯХ ЛЮБОВІ ЯКИМЧУК 300

Наталія ЛЕБЕДИНЦЕВА

ВТРАЧЕНИЙ ДІМ – ВІДНАЙДЕНИЙ СВІТ: ІСТОРІЯ
ДОРΟΣЛІШАННЯ В ПОЕТИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Р. СКИБИ .. 311

Оксана ЛЕВИЦЬКА

ПОЛІСЕМАНТИКА ЗАКРИТОГО ПРОСТОРУ ДОМУ
В РОМАНІ ДЖОНА ФАУЛЗА “КОЛЕКЦІОНЕР” 321

Галина ЛЕВЧЕНКО

ОБРАЗ-СИМВОЛ ДОМУ В РОМАНАХ С. АНДРУХОВИЧ
“ФЕЛІКС АВСТРІЯ” І Г. МАРКЕСА “СТО РОКІВ САМОТНОСТІ”:
ТИПОЛОГІЧНІ ЗБІГИ 330

Олег ЛЕВЧЕНКО

ОБРАЗИ ДОМУ В РЕФЛЕКСІЯХ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ
ПОЕЗІЙ ЮРКА ГУДЗЯ 345

Назар МАЛАНІЙ

ВІЙНА – ТРАВМА – ДІМ (на матеріалі оповідання “Повернення
солдата” Ернеста Хемінгуея) 356

Ольга МАТВЄЄВА

КОНЦЕПТ ДОМУ В “ЩОДЕННИКУ” (1920–1951)
В. ВИННИЧЕНКА 364

Світлана МАЦЕНКА “ПОСЕРЕДИНІ ДАЛЕЧИ”: ОБРАЗ ДОМУ В РОМАНІ “ПРОКЛЯТТЯ ДОМУ” ДЖЕННІ ЕРПЕНБЕК	373
Тетяна МЕЙЗЕРСЬКА ПОЕТИКА ПРИМІЩЕНЬ/ПЕРЕМІЩЕНЬ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ РОМАНУ СЕРГІЯ ЖАДАНА “МЕСОПОТАМІЯ”	390
Анастасія ОНОПРІЄНКО ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ВНУТРІШНЬОГО ПРОСТОРУ У ЛІРИЦІ Ш.БОДЛЕРА	399
Юлія ПАВЛЕНКО ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ’ЄКТА ФРАНЦУЗЬКОГО РОМАНУ: ГЕРОЙ У ПОШУКАХ ДОМУ	406
Надія ПАШКОВА СЕМАНТИКА ДОМУ В БАЛКАНО-КАРПАТСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИ	421
Любовь ПЕРВУШИНА АРХЕТИП ДОМА И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ В ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЭЗИИ (ДЖ. НИКОЛИЧ, Т. КАРПОВИЧ, И. БРОДСКИЙ)	430
Леся ПІКУН СВОЄРІДНІСТЬ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗУ ДОМУ В ТВОРАХ ПРО ФРАНКЕНШТЕЙНА	442
Татьяна ПИЧУГИНА СТЕРЕОТИПЫ ВЕНЫ В ТЕКСТАХ Г. ФОН ГОФМАНСТАЛЯ И Л. АНДРИАНА	449
Ірина ПРУШКОВСЬКА ФУНКЦІОНУВАННЯ ФЕНОМЕНУ ДОМУ В СУЧАСНІЙ ТУРЕЦЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ	460
Оксана ПУХОНСЬКА ВІДНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ’ЯТІ ЯК ПОВЕРНЕННЯ ДО МЕНТАЛЬНОГО ДОМУ (на прикладі сучасного українського роману)	470
Світлана РОМАНОВА ІНТЕР’ЄР ЯК ВИД ЖІНОЧОГО ТЕКСТУ У РОМАНАХ РОСИ МОНТЕРО	481
Тетяна РЯЗАНЦЕВА ЕКФРАСИС І ГІПОТИПОЗИС У РАННІЙ ПРОЗИ ДЖ. Р. Р. ЙОЛКІНА (описи осель Валарів у “Книзі Забутих Переказів”)	489

Тетяна СВЕРБИЛОВА МЕТАФОРИЧНА СЕМІОТИКА ДОМУ В СИСТЕМІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ ГІБРИДНОЇ КУЛЬТУРИ ПРИКОРДОННИХ РЕГІОНІВ В РОМАНАХ С. ЖАДАНА “ВОРОШИЛОВГРАД” І “МЕСОПОТАМІЯ”	499
Каріна СЕМБЕ ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФОЛОГЕМИ ДОМУ У ЛАТИНОАМЕРИКАНСЬКОМУ КОНТЕКСТІ (на матеріалі роману Маріо Варгаса Льюїси “Зелений Дім”)	515
Анастасія СТЕЦЕНКО БУДИНОК БЕЗ ВІКОН: ЕСТЕТИКА РОМАНУ АНДРЕ ЖІДА “ІММОРАЛІСТ”	522
Сергій СУШКО КОНЦЕПТУАЛЬНА МНОЖИНА ТА ХУДОЖНЯ СТРУКТУРА ОБРАЗУ ДОМУ У РОМАНАХ ВІЛЬЯМА ГЕССА “THE TUNNEL” та “MIDDLE C”	535
Людмила ТАРНАШИНСЬКА АНТРОПОЛОГІЧНІ “МЕЖІ” ПРИВАТНОГО: ТОТАЛІТАРНИЙ ВИМІР ПОВСЯКДЕННЯ	549
Елена ТИХОМИРОВА ТРАВМА УТРАТЫ ДОМА И ПОИСК ИДЕНТИЧНОСТИ ДЕТСКИМИ ПЕРСОНАЖАМИ ФЭНТЕЗИЙНОГО ЦИКЛА ДЖ.Р.Р.МАТИНА “ПЕСНЬ ЛЬДА И ПЛАМЕНИ”	567
Вікторія ТРОСТОГОН “НОМАДИЗМ І АУТСАЙДЕРСТВО ЯК МОДУСИ ІСНУВАННЯ ПОЕТИЧНОГО “Я”	580
Ольга ТУРГАН ДІМ І БЕЗДОМІВ’Я В ОНТОЛОГІЇ ДРАМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ	588
Оксана УЗЛОВА ТОПОС “КІМНАТИ ХВОРОГО” В РОМАНАХ ДЕВІДА ЛОДЖА КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ	603
Ольга ФЕДЬКО СЕМАНТИЧНА ПАРАДИГМА УНІВЕРСАЛІЇ ДОМУ У ВІРШОВАНИХ РОМАНАХ Л. ГОРЛАЧА “РУЇНА”, “ЧИСТЕ ПОЛЕ”	617
Оксана ШОСТАК САКРАЛЬНІ ТА СЕКУЛЯРНІ ВИМІРИ ДОМУ У СУЧАСНІЙ РОМАНІСТИЦІ ПІВНІЧНОАМЕРИКАНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ КОРИННОГО ПОХОДЖЕННЯ	627

Мадлен ШУЛЬГУН

МЕНТАЛЬНІ МАНДРИ В РОМАНІ-ПОДОРОЖІ ЕРІКА
ЕММАНЮЕЛЯ ШМІТТА “УЛІСС ІЗ БАГДАДУ” 644

Елена ЮФЕРЕВА

ОТ БРОДЯГИ ДО “БОМЖА”: ПОЕТИКА ПОВЕДЕННЯ
НОВОГО ГЕРОЯ В ТРЭВЕЛ-БЛОГАХ 652

Яніна ЮХИМУК

МУЗИЧНИЙ ЕКФРАЗИС У ФУНКЦІЇ МІЖПРОСТОРОВОГО
МЕДІУМУ (на матеріалі роману Є. Положія “Мері та її аеропорт”) 666

Ірина ЯКОВЕНКО

МРІЮЧИ ПРО ВТРАЧЕНИЙ ДІМ: АФРОЦЕНТРИЧНИЙ
АНАЛІЗ СУЧАСНОЇ ЖІНОЧОЇ ПОЕЗІЇ США 675

Vyatcheslav BART

HOMELY AND HOSTILE ACADEMIA IN VLADIMIR
NAVOKOV'S *PNIN* AND *PALE FIRE* 685

Dominika FERENS

CAN THE HOME BE INTERESTING? Homeliness and Affects
in Contemporary Asian American Fiction 694

Jūratė LANDSBERGYTĖ-BEČER

THE CONCEPT OF LITHUANIAN HOMELAND.
TRANSCENDENTAL LANDSCAPES 705

Wiesna MOND-KOZŁOWSKA

THE HUMAN HEART AS A METAPHOR FOR THE CONCEPT
OF THE NATIONAL HOME 718

Yuliia TERENTIEVA

TRAUMASCAPE OF HOME IN THE NOVELS
“THE WASP FACTORY” AND “THE BRIDGE” BY IAIN BANKS 725

Alan R. VELIE

GERALD VIZENOR’S *CHANCERS* AND CAMPUS UNREST 733

Вимоги до рукописів

http://literature_studio.kiev.ua

КОНЦЕПТ ДОМУ ЯК ФАКТОР ОСОБИСТІСНОГО СТАНОВЛЕННЯ МИКОЛИ САВИЧА (на матеріалі історичного оповідання Юрія Косача “Молодість Савича”)

Ольга АЛЕКСЄНКО

Кіровоградський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка

У статті розглянуто структуротворчі чинники особистісного становлення Миколи Савича, головного героя історичного оповідання Юрія Косача “Молодість Савича”. Письменник майстерно відтворює процес національного самоусвідомлення головного героя, його відчуття дому. Проблему становлення й формування творчої особистості Савича розглянуто крізь призму тогочасних історичних подій. Встановлено вплив соціального середовища й оточення на світовідчуття і світогляд Миколи Савича.

Ключові слова: концепт, історична проза, поезика, еміграція, Батьківщина, родина.

В статье рассматриваются структурообразующие факторы личностного становления Николая Савича, главного героя исторического рассказа Юрия Косача “Молодость Савича”. Писатель искусно воссоздает процесс национального самоосознания главного героя, его чувство дома. Проблема становления и формирования творческой личности Савича рассматривается сквозь призму исторических событий того времени. Установлено влияние социальной среды и окружения на мировосприятие и мировоззрение Николая Савича.

Ключевые слова: концепт, историческая проза, поэтика, эмиграция, Родина, семья.

The article covers the structuring factors of personality development of Mykola Savych, the protagonist of the historical short story by Yurii Kosach *The Youth of Savych*. The writer depicts the establishing of national identity and homing of the main hero. The problem of Savych's creative Self formation is tackled through the prism of historical events of that time. The influence of social milieu and his environment on Mykola Savych's world outlook is determined.

Keywords: concept, historical fiction, poetics, emigration, Motherland, family.

Для української культури та літератури двадцяте століття стало трагічним. До сих пір на Україну продовжують повертатися імена культурних діячів, знищених у роки радянського терору – фізично

чи морально або змушених замовкнути чи тікати в чужі краї. До їхнього числа належить і Юрій Косач – один із найталановитіших і найуніверсальніших українських письменників.

Письменник-емігрант відстоював потребу оновлення вітчизняного мистецтва слова, в історичній прозі він активно розробляв недостатньо висвітлені, як у белетристиці, так і в наукових розвідках, актуальні для свого часу теми і проблеми. Письменник зробив неоціненний внесок у розвиток вітчизняної історичної прози.

“Ідейно-тематичний рівень Косачевого доробку, – зазначає Сергій Романов – надається до змістово-сенсової “типологізації”, а відтак і увиразнення основних для цього письменника метатем: “боротьби / взаємодії двох народів, культур”; “суперечностей нового і старого (конфлікт двох поколінь, традицій, епох)” та “самореалізації людини в історії” [5, с. 229].

Актуальним питанням для Ю. Косача *“стало національне й буттєве самовизначення українця, який змушений довгий час перебувати за кордоном. В оповіданнях про митців означена проблема, зумовлена метатемою “самореалізації людини в історії”, загалом не отримала позитивного вирішення. Показовим є й те, що для творчої особистості зі сходу континенту Західна Європа це ще й природна, реальна можливість розвинути власний талант. І водночас чи не кожного Косачевого персонажа, цілком успішного в обраній професійній сфері, характеризує майже органічна неспроможність повністю реалізуватися, знайти справжнє місце у житті та історії поза межами батьківщини” [5, с. 229].*

“Одним із найбільших успіхів Косача-прозаїка в період міжвоєнтя – пише С. Романов – стала “Чарівна Україна” – четверта його книжка 1937 року. На відміну від солідних за обсягом “Тринадцятої Чоти” (17) та “Клубка Аріядни” (12 оповідань), вона містила всього чотири твори. Порівняно з попередніми ця збірка й концептуально виглядає структурованішою. “Вечір у Розумовського”, “Молодість Савича” та “Учта Климентія” на історичному матеріалі розкривають малознані факти біографії відомих українців” [4, с. 39].

Тема національного самовизначення яскраво розкривається в історичному оповіданні Юрія Косача “Молодість Савича”. Головний герой твору – Микола Іванович Савич (1808-1892) – відомий як громадсько-політичний діяч, член Кирило-Мефодіївського братства, однодумець Т. Шевченка. Але мало хто знає, що Микола Савич не відразу став

національно свідомим громадянином своєї Батьківщини, більше того навіть соромився своєї національної приналежності. Юрій Косач у своєму творі зміг майстерно показати процес національного самоусвідомлення головного героя.

Частковий аналіз оповідання здійснювався в працях багатьох авторів: Радишевський Р., Семенюк Г. “Оновлена Клію. Юрій Косач: український письменник, загублений у вирі століття” [2], Романов С. “Жанрові та сюжетно-композиційні особливості історичних повістей Ю. Косача” [3]. Але дослідники здебільшого розглядали твір на ідейно-тематичному рівні, образ головного героя з позиції національного самоусвідомлення, концепт дому не розглядався, в чому й полягає актуальність дослідження.

Твір починається із опису прогулянки Савича берегами Сени. Річка навияла головному героєві думки *“що їх ніколи давніше у себе не сподівався”* [1, с. 474]. Це була ностальгія за рідним краєм: *“Нестерпно заблаглося землі, своєї рідної, вагітної весною землі, її терпкого й солодкого зітхання, її глухого, так мало чутого голосу. Захотілось тих лінивих безкраїх далей, синіх, як тремка тонь ріки, таких безмежних і лунких, що хотілось співати й співати <...>”* [1, с. 474]. З перших рядків твору автор знайомить нас із молодим чоловіком, який перебуває за межами своєї Батьківщини і сумує за нею. Це, здавалося б, нормальне природне почуття для звичайної людини, яка за збігом обставин відірвана від рідної землі. Але коли письменник продовжує розбудовувати образ персонажа, розуміємо, що це не зовсім так: *“Савич, на загал далекий од якихось розпам'ятувань і сентиментів, любив у житті точність і обрахованість, точність математичної формули, що за нею мусило б уложитися життя, і його, й інших людей, а навіть уся майбутня історія людства”* [1, с. 475].

У зв'язку із досить своєрідним сприйняттям світу головний герой *“студіював хімію, тому з особливим підкресленням і навіть якоюсь радістю говорив, що не має ніякого нахилу й потягу до мистецтва, тому любив, коли йому говорили, що він холодний і бездушний, навіть жорстокий, що він у ніщо не вірить, що він напевно не вірить у Бога”* [1, с. 476]. Савич притримувався теорії, що *“залізні дороги зроблять більшу революцію, ніж санкюлоти”*, що *одні тільки вчені тепер компетентні організувати суспільство, бо це приємно було, коли природа і розум творять одне ціле, такі згідні і послідовні в усьому”* [1, с. 476].

Савич постає як практична людина, людина розрахунку: *“Приїхав до Парижа минулої осені також обосновано: “в Європі нічого великого не зробиться без французів”* [1, с. 476]. Він керувався тим, що *“за цим*

говорила історія з тією ж залізною логікою фактів. Французи одідичили по римлянах цивілізацію, можливо, вони найкраще збагнули її логічний дух” [1, с. 476].

Савич завжди, за будь яких обставин намагався себе контролювати: *“Як тільки починав загорятись і світитися багряною загравою якогось таємного вогню, то може за мить перекинувся б у полум’я натхнення. Але оговтавшись, потухав, і крижане його обличчя гостро стиналось замкнутістю, обережністю, мовчазністю” [1, с. 479].* Отже, ми бачимо, що ностальгія за рідним краєм була швидкоплинним неусвідомленим бажанням Савича, яке старанно ховалося у найдальших закутках його душі: *“Але весна пройшла і Савич не поїхав додому. Помалу потухали ніколи не здійснені сині вогники мрій, що виривались невідомо звідки, спроквола згасли ті нестерпні і самому собі тепер дивні чудернацькі бажання, неспокій, породжений мрякою й провісними вітрами ... пропав. Савич знову методично і впевнено зайнявся справою зв’язків хлору і йоду з недавно відкритим бромом” [1, с. 479].*

Але все-таки весна взяла верх над молодим двадцятирічним чоловіком: *“Проте імліста провесна не пройшла безслідно для Савича. <...>, Савич зустрів у городах Клоні незнайому дівчину” [1, с. 479].* Для того, щоб дізнатись, хто та незнайомка, Савич навіть пропустив лекцію у коледжі, чого раніше з ним ніколи не траплялось. Він *“(дивуючись сам собі) стежив за нею кілька днів” [1, с. 480],* лиш потім наважився підійти. Як людина розрахунку, він вибрав момент, коли, на його думку, дівчині потрібна була допомога. Дівчина в той момент на підвищених тонах сперечалась із якимсь молодиком. Савич *“рішуче вийшов із тіні привороття і підійшов до них, підняв капелюха та забажав вибавити панну од немилого товариша” [1, с. 480].* Але товариш виявився її братом, і Савич *“зніяковівши, думав відійти” [1, с. 480].* Але дівчина його затримала, втягнувши в розмову.

За допомогою нововведеного образу дівчини автор розкриває найпотаємніші порухи душі головного героя, які він намагався заховати за постійними розрахунками і холодністю.

Дівчина звернула увагу на невеличку, але важливу деталь у зовнішності Савича – колір його краватки: *“Червоний і чорний – це незвичайно зловіще і таємниче – немов ніч і кров, немов огонь і морок...” [1, с. 482].* Савич пояснив: *“Кольори ці пропам’ятні для моєї батьківщини, – <...>, – вони – рід емблеми: носимо їх у пам’ять кривавої розправи з найліпшими людьми нашої країни, що її вчинив тиран. П’ять шибениць, кайдани в рудниках*

Сибіру – ось чим заплатили сміливі з когорти шалених за своє непохитне бажання волі” [1, с. 482]. Отже, ми бачимо, що для головного героя національна приналежність має важливе значення.

Савич довідався, що *“Грація й її брат – утікачі з Італії, що її батько замішався у змову туринської венті, був близький із Конфалоньєрі й Марончеллі, а в бою під Новарою ранили його австрійці, взяли в полон разом із старшим братом та незабаром розстріляли”* [1, с. 483]. Тобто, на відміну від головного героя, Грація, її брат та їхні друзі були активними громадянами своєї країни, патріотами, борцями за незалежність. На їхніх зборах Савича попросили сказати про слов’ян, але його промова була короткою і сухою, *“не викликала великого ентузіазму, <...>. Це, можливо сталося через те, що Савич по вдачі своїй не вмів запалюватись і запалювати інших”* [1, с. 484].

Діалоги в творі відіграють дуже важливу функцію. Вони є не лише засобами індивідуалізації головних героїв та частиною “змістоформи”, оскільки створюють ілюзію перебування читача у світі того часу, а й є засобом розкриття основної тематичної лінії твору. За допомогою діалогів головних героїв автор дає психологічний портрет західних та східних народів, порівнює українців з іншими народами. Так, під час однієї з дискусій Савич говорить, що *“дія – це притаманність західної людини. <...> вдача сходу не є діяльна, вона більше споглядальна. <...> до акції дійде й у слов’янстві, але на це треба часу, треба великої праці умів, щоб розворушити одвічну слов’янську сонність. <...> Ми відкладаємо поки що дію, ми мусимо перше розбудити слов’янську свідомість письменством, наукою, мистецтвом. Розбудимо – тоді будемо діяти”* [1, с. 484].

Фразу *“розбудити слов’янську свідомість письменством”* можна вважати гаслом творчості самого Юрія Косача, який через свої твори намагався достукатися до свідомості читачів.

Лише давши загальний психологічний портрет героя, автор починає індивідуалізувати Савича. Читач дізнається, що *“Савич жив скромно, як дозволяли йому доходи батьків – гадяцьких невеликих поміщиків. Але Савич був єдиний син і батьки не жалували йому нічого, надіючись, що він зробить гарну кар’єру, що він буде однією з наукових слав імперії, що взагалі йому судилась велика будучина”* [1, с. 486].

“Але неодмінна недуга віку, з якою рештою Савич уперто боровся, бо розумом цілковито визначав її недоречність, її безглуздість, її несвоєчасність, іноді виявляла себе й у ньому. Це, власне, була

мрійливість, укрита, прихована під крижаним спокоєм і байдужістю, сентиментальність, притаманна людям 30-х років” [1, с. 486]. Причину такої “недуги” автор відразу пояснює: “*Може це відбилась усе ж таки юність, юність на лоні природи, серед таємничих голосів полтавського степу <...>*” [1, с. 486].

Автор вперше назвав ім’я головного героя: “*Ось чим можна пояснити те, що Микола Савич цієї весни почував себе закоханим*” [1, с. 487]. Навіть вказав вік Савича: “*йому було тільки двадцять чи двадцять перший рік, йому, людині в квітці сил і віку зовсім не повинно було бути чуже це почуття*” [1, с. 487].

“*Все це можливе, але по літах, коли Савич так органічно сприйняв світогляд “залізного дев’ятнадцятого”, таке припущення могло видатись для нього не то що дивним, але просто образливим*” [1, с. 487]. Але так було насправді, Савич закохався: “*Грація заступила поки що все – і хімію, і політику, і економічні науки, що ними від минулої зими почав поважно займатись*” [1, с. 488].

За вдачею та темпераментом дівчина була протилежністю Миколи Савича: “*Грація, можливо, була одна з найцікавіших жінок свого часу, скоріше це була вдача універсального мистця, може зразу її земляка Леонарда да Вінчі, мистця, що має допитливий розум, що однаково цікавиться законами пропорцій, ліній, барв, як і законами астрономії, математики, фізики й логіки, взагалі всім, що бачить і чує довкруги себе*” [1, с. 488]. Але, на думку Савича, дівчина “*мала одну хибу – вона була жінкою. Вкриті сили не могли вийти наверх, не могли втілитись у гармонійному творі, не могли створити нічого тривалого, бо – думав Савич – жінка взагалі нічого тривалого не може ніколи створити. Їй недостає завжди витривалості у дорозі до вибраної раз мети, їй бракує логічного холоду, що мусить обвівати кожний великий твір, вигартуваний в кузні духу*” [1, с. 488]. За допомогою образу головного героя, автор також порушує і гендерне питання.

Спілкуючись із Грацією, Микола Савич почав змінюватися, почав цікавитися тим, чим раніше не цікавився, став більш стриманішим до свого співрозмовника: “*Коли хтось інший відповів би йому коли-небудь “бо так хочу” – обернувся б до нього плечима й пішов, <...>. Але тепер, тепер – стільки чув нісенітниць, стільки раз чув те приголомшуюче “хочу” і ніколи не відважився навіть посміхнутись*” [1, с. 488]. Савич бачив, що втрачає себе, намагався навіть боротися: “*кілька днів не приїздив*

до Медона, відмовляючи пильними студіями в лабораторії. На ділі – він увесь час пролежав у своїй кімнаті, смертельно нудьгуючи <...>” [1, с. 492]. Через кілька днів “Грація й її брат приїхали подивитись, що з ним діється, чи не захворів” [1, с. 492]. Того ж вечора Микола приїхав до Медона, оскільки “не міг уже терпіти” [1, с. 492]. Свою тривалу відсутність пояснив тим, що хоче знову “повернутися до себе, до студій, до праці, до спокійнішого думання” [1, с. 492]. Цього вечора Савич нарешті зізнався у своїх почуттях, але отримав досить жорстоку відповідь від Грації: “я не думаю, щоб це було так. Ви занадто холодний, щоб любити когось. Я думаю, що у вас не може бути ніякого почуття” [1, с. 493]. Свою думку вона обгрунтувала тим, як він ставиться до своєї Батьківщини: “Крихта прив’язання до батьківського дому, маленький сентимент до рідних краєвидів і замилування до людських пісень? Це по вашому любов до батьківщини? Ви знаєте Леопарді? Ви знаєте слова, що жевріють жаром у серці кожного італійця: “моя батьківщина – це Італія, і для неї я серце палю, дякуючи небу за те, що дало мені щастя родитися італійцем” [1, с. 493].

У відповіді Савича автор порушує проблему ментальності: “Що ви рівняєте почуття італійця до моїх. Ваша батьківщина пробуває у розгарі боротьби, а моя тільки будиться. Смішно було б мені палити серце за неіснуючі речі. <...> Я син народу, що більшу частину своєї історії перебував під ярмом. Це, хіба, честі не приносить” [1, с. 493]. Такий відповіді дівчина обурилася і прогнала Савича, але через кілька днів надіслала листа з проханням про зустріч “щоб остаточно з’ясувати їхні стосунки” [1, с. 494].

Але все-таки дівчина згодилась стати дружиною Савича, і того ж вечора Микола писав додому листа: “просив у батьків благословення та дозволу на такий вирішальний у його житті крок” [1, с. 495]. Такий вчинок Савича говорить про те, що він з пошаною ставиться до своїх батьків та дотримується традицій свого народу.

Незважаючи на ніби уже впорядковане життя, Савич був дуже неспокійним і схвильованим, “<...> більш незрівноважених днів, як ті, що він проводив того пам’ятного червня, не можна було вказати в його дотеперішньому житті” [1, с. 495]. Але всупереч внутрішнім хвилюванням Микола не втрачав обачності: “Вночі, замість того, щоб спати, він виходив у місто, приставав до громадки принагідних мимохідців і слухав політичних метикувань <...> поки збентежений жандармами не щезав у юрбі, як в’юн” [1, с. 495].

“То знічев’я (того ніколи з ним не було) заходив до картярських нічних домів, брав карту й грав, правда, небагато й умів кожної хвилини відійти, коли бачив, що починає азартувати” [1, с. 496]. *“Це ненормальне життя посилювала сама Грація і її компатріоти, що несподівано іноді з’являлись, тягнули його на якісь збори, на засідання, <...>”* [1, с. 496].

За допомогою образу дівчини автор показує зміни, які відбуваються із Миколою Савичем. Але до активного суспільного життя він все рівно залишається байдужим: *“Полінякові декрети і революція – все це гарно, але причому тут я, не розумію?”* [1, с. 499].

Брат дівчини закликав до патріотичних почуттів Савича: *“Ми давно уважаємо тебе за свого і розраховуємо на тебе в найближчому майбутньому. Ти мусиш бути людиною, що двигне слов’янство, цю велику силу Європи. <...> Невже не ждеш своїй батьківщині кращої долі – свободи, братерства, рівності?”* [1, с. 500]. Запал італійця частково передався Миколі Савичу: *“<...> ніщо мені не байдуже. Ви всі мене не знаєте як слід. <...>. Політично вона [Україна – О.А.] не може встоятись – її розчавить Росія і Польща... ініша річ слов’янська федерація... так, великий союз республік... там вона відіграє свою роль... велику роль... може це й вугільний камінь...”* [1, с. 500]. Помітивши те, що почав запалюватись Савич перервав розмову і попросив брата Грації піти, а сам через деякий час пішов пройтись вулицями Парижа. Повернувшись, юнак лежав у кімнаті і тривожні думки змінювали одна одну. *“Знічев’я Савич заходив по кімнаті як причинний. Думка билась у голові стільки часу, од весни, мов птаха у кліті. <...> І нарешті сьогодні, <...> вирвалась. Був як просвітлений”* [1, с. 504]. Савич нарешті зрозумів, що *“голос України не затих. І встане Україна зо своєї могили й знов озветься до всіх братів своїх слов’ян, і почують крик її, і встане Слов’яницина, і не позістанеться ні царя, ні царевича, ні царівни, ні князя, ні графа, ні герцога, ні сіятельства, ні превосходительства, ні пана, ні боярина, ні кріпака, ні холопа, ні в Московщині, ні в Польщі, ні в Україні, ні в Чехії, ні у хорутан, ні у сербів, ні у болгар. І Україна буде непідлеглою річю посполитою в союзі слов’янському”* [1, с. 504-505].

Наступного дня в Парижі розпочалася революція. Савича випадково арештували, а коли звільнили, то він теж взяв участь у революції: *“Він біг з пістолем у руці за прапором, піднятим якимсь хлопцем з перев’язаною головою, співав і кричав, сміявся до людей і до себе”* [1, с. 509]. Савич хотів знайти брата Грації, але несподівано дізнався, що Грація загинула

на барикадах: *“Савич зостався раптом як вкопаний. Стояв, опустивши пістоль. Люди бігли й обертались, кликали. Махнув їм рукою блідо посміхаючись.*

Того ж вечора, 27 липня 1830 року Микола Савич через сентантуанську заставу виїхав із Парижа в Україну” [1, с. 510].

Юрій Косач зміг майстерно відтворити процес національного самоусвідомлення головного героя, його відчуття дому. Автор показав як звичайний скептик, людина розрахунку, яка соромилася своєї національної приналежності, під впливом оточуючих кардинально змінилася, перетворившись на палкого захисника своєї Батьківщини, готового віддати за неї життя. Письменник майстерно зобразив найменші порухи душевних переживань головного героя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Косач Ю. Молодість Савича // Історичні твори: в 3 кн. / Юрій Косач; [упорядкув. Р. Радишевського]. – К.: ДП “Видавничий дім “Персонал”, 2010 – с. – [Бібліотека української героїки]. Кн. 1: Рубікон Хмельницького / [передм. Р. Радишевського та Г.Семенюка]. – С.473–510.
2. Радишевський Р., Семенюк Г. Оновлена Клію. Юрій Косач: український письменник, загублений у вирі століття // Історичні твори: в 3 кн. / Юрій Косач; [упорядкув. Р. Радишевського]. – К.: ДП “Видавничий дім “Персонал”, 2010 – с. – [Бібліотека української героїки]. Кн. 1: Рубікон Хмельницького / [передм. Р. Радишевського та Г.Семенюка]. – С. 4–57.
3. Романов С. Жанрові та сюжетно-композиційні особливості історичних повістей Ю. Косача / С. Романов // Леся Українка і сучасність : зб. наук. пр. / Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки, Наук.-дослід. ін-т Лесі Українки; [упоряд. Н. Г. Сташенко]. – Луцьк, 2008. – Т. 4, кн. 2. – С. 478–489.
4. Романов С. “Портрет митця замолоду”: штрихи до життєвого і творчого шляху Юрія Косача / С. Романов // Слово і час. – 2009. – № 12. – С. 29–42.
5. Романов С. М. Юрій Косач між минулим і сучасним. Історична проза письменника 1930-х років : монографія / С. М. Романов. – Луцьк: Редакційно-видавничий відділ Волинського національного університету імені Лесі Українки, 2009. – 268 с.

АВТОФИКЦИОНАЛЬНОЕ ПИСЬМО И “АУСТЕРЛИЦ” В.Г. ЗЕБАЛЬДА. ФАКТОР ДОВЕРИЯ

Тигран АМИРЯН
(Москва, Ереван)

Роман відомого німецького письменника В.Г. Зебальда “Аустерліц” (2001) розглядається як досвід автофікціонального роману. Гра між різними оповідними рівнями, фактом і вигадкою, фотографічною точністю та фікціональністю сюжету дозволяють говорити про те, що Зебальд продовжує традицію письма про себе, закладену французькою словесністю у 1970-х рр. Важливим у процесі аналізу стає поняття довіри, дане як у літературному, так і в психоаналітичному ключі.

Ключові слова: Зебальд, авто фікція, автобіографія, довіра; фотографія, фото-роман.

Роман известного немецкого писателя В.Г. Зебальда “Аустерлиц” (2001) рассматривается как опыт автофикционального романа. Игра между различными повествовательными уровнями, фактом и вымыслом, фотографической точностью и фикциональностью сюжета позволяют говорить о том, что Зебальд продолжает традицию письма о себе, заложенную французской словесностью в 1970-х. Важным в процессе анализа становится понятие доверия, данное как в литературном, так и в психоаналитическом ключе.

Ключевые слова: Зебальд, автофикция, автобиография, доверие, фотография, фото-роман.

The novel *Austerlitz* (2001) by the prominent German author W.G. Sebald is discussed in terms of autofictional writing. The play between different narrative levels, fact and fiction, photographic accuracy and fictional plot provide grounds for arguing that Sebald follows the tradition of writing about oneself initiated by the French letters in the 1970s. The analysis brings to the foreground the concept of trust presented in both literary and psychoanalytical sense.

Key words: Sebald, autofiction, autobiography, trust, photography, photo-novel.

Еще в середине 1970-х французский исследователь Филип Лежён выпустил ряд работ по изучению автобиографического жанра. Самой известной работой Лежёна на сегодняшний день является “Автобиографический пакт”, изданный в 1975 году. Основной сюжет и исследовательская позиция этой работы сводились к тому, что автобиографическая проза обязуется быть максимально точной, фактографирующей. Кроме того, Лежён предложил схематическую

таблицу, в которой невозможными оказывались совпадения имени автора и имени персонажа в автобиографическом романе [14]. Чуть позже, в 1977 году Серж Дубровски опубликовал свой автобиографический роман “Сын”, в предисловии к которому он сообщает читателю, что это уже не автобиография. Дубровски называет свой роман автофикцией, *“доверившей язык авантюры авантюре языка, за пределами синтаксиса романа, будь то традиционного или нового”* [10, p.10]. Сегодня исследования автофикционального жанра довольно обширны, и мы можем с уверенностью сказать, что автофикциональность – это кардинально новый способ прочтения автобиографических текстов. Понятие автофикции меняет статус документа, ставит под вопрос способность сочетать “достоверность” и “повествование”. Автофикциональная литература – это не словесность, основанная на договоре, на конвенциональности, а наоборот, нарушение подобного лингвистического запрета. И этот запретный роман чаще всего, как показывает история литературы с 1970-х до наших дней, выстраивается с помощью другого дискурса. Такими другими дискурсами для автофикции чаще всего становятся научный дискурс, знание психоаналитических концепций и визуальные типы искусства (кино, фотография или графические романы). Другой дискурс в автобиографии – это та необходимая дистанция между субъектом письма и объектом письма, которая делает из автобиографии метаязыковое пространство, позволяет автобиографическому жанру вступать в поле функционирования романного жанра. Произведения В.Г. Зебальда находятся именно в этом пространстве “от эссе к роману”, в котором прочное место занимают такие крупные авторы как Юлия Кристева, Ролан Барт, Филипп Соллерс, Сюзан Сонтаг и многие другие.

Роман В.Г. Зебальда “Аустерлиц” вышел в свет в 2001 году, в конце того же года Зебальд погиб в результате автокатастрофы. Это последний роман писателя. До этого на протяжении 90-х у Зебальда выходили в свет такие работы, как “Головокружение”, “Кольца Сатурна”, “Эмигранты”, ряд эссе. Зебальд признан одним из выдающихся прозаиков второй половины 20 века, переведен на множество языков.

Почти все тексты Зебальда нарушают всяческие жанровые границы. Если попытаться найти какой-либо более или менее константный жанровый маркер для романа “Аустерлиц”, то мы должны сказать прежде всего о таком явлении, как попытка реконструкции биографии вымышленного персонажа, что означает привлечение жанровых форм романа-путешествия, романа-воспитания, автобиографического романа и пр. Автобиографизм

у Зебальда становиться не просто попыткой создания исповедального письма, а маркером почти всех произведений автора. Повествование от первого лица единственного числа, создающее исторические нарративы, довольно часто прерывается автокомментариями, личными наблюдениями и приведением фактов из собственной биографии не только в романах, но и в публицистических работах.

Ярким примером такой манеры письма служит небольшое эссе “Воздушная война и литература” (Luftkrieg und Literatur), опубликованное в 1999 году среди так называемых цюрихских лекций. Казалось бы, сам жанр исследования определенной литературы, формат лекционного текста, должны были выстроить некий ряд описательных или аналитических сюжетов. Однако читателю предлагается не просто обзор словесности, в которой поднимается вопрос разрушения немецких городов во время Второй мировой войны и не только осуждается молчание литературы, попытка предать забвению эту тему, но, описывая литературные тексты (достаточно объективные или нет), отделяя фикциональное от того, что было написано, исходя из увиденного собственными глазами, Зебальд пишет и собственную историю разрушения. Но обращение к теме, которая уже была затронута рядом немецких писателей, в случае Зебальда обусловлено в первую очередь для того, чтобы продемонстрировать некую параллель между разрушительной силой истории и угасанием человеческой памяти. Зебальд постоянно противопоставляет “аутентичность” “фикциональности” изложенного, указывая на то, что сам создает если даже не пространство аутентичного опыта по отношению к войне, то своеобразную территорию искренности в соотношении литературы и собственных суждений, он создает то, что можно назвать метафикциональным рассказом. Но рассказ этот неожиданно прерывается автобиографическим режимом письма, повествователь начинает приводить свои детские воспоминания, фотографии из семейного архива: *“По сей день, когда я вижу фотографии, или смотрю документальные фильмы военных лет, мне кажется, будто я, так сказать, родом из этой войны и будто оттуда, из этих не пережитых мною кошмаров, на меня падает тень, из которой мне никогда вообще не выбраться”* [3]. Такой автобиографический поворот словно снимает с повестки дня вопрос “достоверности”, “конвенциональности” изображенного материала, привнося фактор доверия, авторской вовлеченности, которая могла бы стать достойной заменой той самой “аутентичности”.

Говоря о биографическом или автобиографическом, а точнее автофикциональном элементе зебальдовского письма, американская исследовательница Деан Блекер приводит следующие слова писателя: *“Я нахожу весьма сложным писать что-либо исповедальное. Я предпочитаю смотреть на траекторию других жизней, пересекающихся с траекториями собственной жизни – делать это через доверие, а не выставляя себя на обозрение”* [9, р. 149]. Именно в этой манере Зебальда дистанцировать биографическое письмо от собственного “Я”, привнося некоторую оторванность в виде “чужой”, “другой” траектории жизни, позволяет рассматривать “Аустерлиц” в качестве автофикциональной работы.

Первичный нарратор, повествующий от первого лица единственного числа, почти с самого начала повествования передает голос другому персонажу. Однако доскональное описание событий, длинные монологи Аустерлица настолько откреплены от этого момента передачи голоса, что читателю сложно различать, где кончается воспоминание первичного нарратора и где начинается развертывание речи героя. Легко заметить, что длинные монологи зачастую снабжены такими вводными конструкциями, в которых возникает усложненная цепь рассказчиков. Пример тому – последние части книги, в которых восстанавливается/реконструируется детство героя, проведенное в Праге, и история, оставшаяся в прошлом, предстает перед читателем посредством нескольких акторов: Отец Аустерлица, Вера, сам Аустерлиц и, наконец, обезличенный повествователь. После этого мы вступаем в еще один длинный монолог, в еще одно повествование от первого лица, в котором словно производится попытка восстановить историю одного персонажа.

Общеизвестно, что в свое время американский культуролог и эссеист Сюзан Сонтаг обратила свое внимание на творчество Зебальда. Когда Сонтаг писала свой небольшой текст [6], роман “Аустерлиц” еще не вышел в свет. Но уже тогда для Сонтаг было ясно, что мощная по своей глубине проза Зебальда всегда вызывает вопрос “Кто здесь рассказчик?”. Сегодня, после знакомства с романом “Аустерлиц”, мы можем сказать, что встает не только вопрос о том, “кто говорит”, но и другой вопрос – “кто показывает”. Роман Зебальда представляет из себя не только последовательность вербального текста, но также многочисленные фотографии, на которых изображены те или иные фрагменты повествуемого. Можно выделить два типа отстранения, два способа дистанцирования объекта письма от субъекта повествования. Мы имеем

дело с романом, написанным от первого лица единственного числа, но при этом в связи с передачей голосов от одного повествователя другому, постоянной мены фокализаций, читатель уже не может идентифицировать, чья точка зрения представлена в том или ином фрагменте, вслед за кем мы вовлекаемся в романый сюжет. С другой стороны, в самом начале романа Зебальд словно предлагает читателю вооружиться вниманием не просто по отношению к повествовательной линии – линейное повествование здесь почти отсутствует. Зебальд предлагает словно тренировку зрения, напрячь зрение, потому что объекты описания будут не столько расположены в последовательный ряд, сколько, постоянно приближаясь и отдаляясь от зрителя/читателя, уводить в глубь воспоминаний, в историческое прошлое и возвращать к здесь и сейчас происходящему, поэтому фотографическая плоскость здесь должна служить не только как повествовательный элемент, но также в качестве метанарративного наложения определенного типа чтения, как точка для настройки оптики. Прошлое в “Аустерлице” – это тот самый Ноктуариум, в который отправляется повествователь на первых страницах романа. И для того, чтобы хоть как-то ориентироваться в этой тьме, нужно иметь большие глаза, говорит Зебальд: *“пристальный, испытующий взгляд, какой встречается у живописцев и философов, пытающихся посредством чистого созерцания и чистого разума проникнуть во тьму, что окружает нас”* [2, с. 6–7]. Аустерлиц – персонаж, который пытается восстановить свое прошлое, сквозь туманные и разрозненные воспоминания, галлюцинации и размышления. Ему не известно, кто его родители, а после усыновления ему приходится жить под вымышленным именем Дэвида Элиаса.

Без сомнения, мы имеем дело с романом о поисках идентичности. Но эти поиски очень сложные, они сталкиваются с тем, что сама идентичность любого субъекта множественна, раздроблена на тысячи историй, тысячи реальных и ложных идентичностей. Аустерлиц – это роман о невозможности исторического дискурса, поэтому Зебальд устами своего героя говорит нам: *“Все мы, включая и тех, которые полагают, будто в состоянии передать какое-нибудь действие вплоть до мельчайших, ничтожнейших деталей, все мы вынуждены довольствоваться затасканными-перетасканными чужими декорациями и картонными фигурами. Мы силмся воспроизвести действительность, но чем больше мы стараемся, тем навязчивее пробивается вперед то, что испокон веку можно было увидеть на театре военных действий”* [2, с. 92–93].

Принадлежность фотографических снимков [12] тоже остается открытым вопросом. Аустерлиц постоянно фотографирует замки, гостиницы, витрины, дороги. Но кому принадлежат представленные в книге фотографии? Фотография, как говорит Сюзан Сонтаг – это уже не способ репрезентации как изобразительное искусство. Это миниатюра нашей реальности [8, с. 14]. Фотография, как говорит французский теоретик Андре Руйе вслед за Вальтером Бенямином, – изначально способ схватывания реальности [7, с. 33]. В таком случае, кому принадлежит эта миниатюра реальности? Кто владеет архивом, документом? Ответов на эти вопросы мы не находим в романе. Но фотографический снимок, так же как и нарративная игра с ролью повествователя производится с целью создания дистанции. Здесь описания конкретных архитектурных сооружений, названия улиц, описание домов и гостиниц – все это, так же как и фотография, представлены не с иллюзорной целью фактографирования реальности, попытки реконструкции, воссоздания “автобиографического пакта”, а наоборот, чтобы продемонстрировать ничейность этой реальности. Ускользания памяти и забвение. Зачем Зебальду создавать это дистанцирование, так удалять от себя рассказываемую историю?

Некоторые ответы на вопросы читатель находит не в романе Зебальда, а в его эссе “Глазами ночной птицы”, посвященном Жану Амери. Автобиографическая проза Амери произвела настолько сильное впечатление на Зебальда, что точкой отсчета в “Аустерлице” становится “взгляд” Амери. Если кому-то и дано говорить о памяти и истории, так это непосредственному участнику этой истории, человеку, прошедшему все муки ада в фашистских концлагерях. И Зебальд в своем эссе говорит о том, что происходило в 1950-е: *“Звучало крайне мало аутентичных голосов, а рвение, с каким литература теперь претендовала на “Аушвиц” как на свою территорию, в иных аспектах было не менее отвратительно, чем предшествующий отказ затрагивать эту ужасную тему”* [4]. Нужно обратить внимание именно на это отвращение Зебальда к фактографирующему письму, пытающемуся присвоить “Аушвиц”, точно так же отвращение у автора вызывали неуместные попытки фикционализации истории в литературе о разрушении немецких городов. Отторжение и отвращение становятся фундаментом зебальдовского нарратива. И, поскольку мы имеем дело с метафикциональным письмом, то подобное отвращение дается не только в качестве внетекстуального

комментария в упомянутом эссе. Сам герой Аустерлиц рассказывает, что собирал записи своих воспоминаний и размышлений, которые составили огромный архив разрозненных текстов. И когда он попытался собрать эти тексты в нечто единое, то это оказалось почти невозможным. *“...чем больше усилий я вкладывал в это растянувшееся на долгие месяцы мероприятие, тем более жалкими представлялись мне его результаты и тем явственнее во мне нарастало при одном взгляде на эти пухлые тетради, на эти бесчисленные, написанные мной страницы чувство отвращения и омерзения”* [2, с. 153]. Следует полагать, что речь идет именно о том отвращении, о котором в свое время писала Юлия Кристева [6]. В кристевской философии “отвращение” – это тот случай аффекта или серии аффектов, которые вызывают ситуацию, когда нет ни субъекта, ни объекта.

“Аустерлиц” – роман о бессилии человека перед памятью, которая постоянно поддается разрушительной силе времени. Собственно поэтому огромное место в романе занимает описание или просто упоминание архитектурных построений. Здание, как таковое, для Аустерлица – это его память. *“Никто не может точно объяснить, что происходит в нас, когда резко распахивается дверь, за которой живут ужасы детства”*. Одним из таких реальных топосов становится замок Бреендонк, в котором фашисты подвергали жесточайшим пыткам Жана Амери. И здесь при описании этого замка у героя снова возникает отвращение и омерзение. Или здание Брюссельского дворца юстиции, *“который не может понравиться ни одному человеку, находящемуся в здравом уме”*. Крупные архитектурные построения, как и иллюзия всеобщей большой Истории – это иллюзия, обман, что очевидно герою: *“Эти запредельно разросшиеся конструкции уже сейчас отбрасывают тень будущего разрушения”*. Кроме того, у героя есть конкретная профессия, он занимается историей архитектуры: *“Вся история строительства и цивилизации, которую я изучаю, так или иначе двигалась в направлении уже обозначившейся тогда катастрофы”*. Словно Зебальд рифмует мысль об архитектурном построении с мыслью о попытке автобиографического письма.

В свое время роман-реплика Сержа Дубровски в сторону автобиографического пакта Филипа Лежена содержала в себе попытку опровергать структуралистскую идею о конвенциональности автобиографической прозы. Зебальдовское письмо словно продолжает эту попытку, показывая, как реальность ускользает от языка, как только

мы пытаемся воссоздать ее в письме. Аустерлиц приходит к своеобразному аффекту, неспособности писать, как только делает попытку подчинить собственный язык какому бы то ни было закону правдоподобия. И мы наблюдаем распад, разрушение языка, разрушение здания: *“Если представить себе, что язык – это древний город с замысловатым переплетением улиц, закоулков, площадей, с домами, история которых уходит в седую старину [...], то я был подобен человеку, который долго отсутствовал и теперь никак не мог разобраться в этом причудливом конгломерате”* [2, с. 154]. Попытка записать автобиографию приводит в замешательство, к осознанию бессилия памяти и возможности “инвентаризации” ускользающей реальности, прошлого: *“Ни в чем я больше не видел связи, предложения рассыпались на отдельные слова, слова – на отдельные буквы...”* [2, с. 157]. Невозможность автобиографического пакта как сцена становления автофикционального письма наблюдает как читатель, так и сам первичный повествователь. Вспоминаются слова Изабель Грель, которая в недавней монографии об автофикциональной литературе объясняет этот феномен как совершенно новый тип письма, отличающийся от прежней формы автобиографии тем, что это уже не просто письмо о себе, а *“литература о письме о себе”* [11]. Язык как метафора структуры, метафора возможности репрезентации прошлого, реальности кажется невозможным зебальдовскому герою. И спустя какое-то время, когда герою удается найти дом, в котором он жил в детстве, до того, как война сделала его сиротой, когда он находит свой дом в Праге и свою старую няню. Именно в этот момент, совершенно неожиданно он осознает, что может говорить на чешском языке. *“Я как глухой, который чудесным образом снова обрел слух, понимая почти все”* [2, с. 193].

Для понимания того, как повествовательность сталкивается с невозможностью реконструкции прошлого и неожиданно возникающими фрагментами реальности, преданной забвению, помимо “отвращения”, необходимо вспомнить еще одну концепцию Юлии Кристевой, касающуюся материнского эротизма или материнской страсти. Кристева объясняет эту страсть, материнство вообще, понятием доверия *“reliance”*. И объясняет свою гипотезу присутствием в этом слове *“lien”* (линии), связанности. Французский философ говорит, что любая мать поселяется во рту, в легких ребенка и направляет его к знакам, предложениям, историям. *“Любая мать на свой манер совершает прустовский поиск “прошедшего времени”* [13]. На протяжении всего романа Зебальда стоит вопрос

поисков идентичности, все беседы нарратора и Аустерлиц происходят на французском, Аустерлиц говорит по-английски, и лишь в тот момент, когда поиски приводят его в дом, откуда он родом, лишь в этот момент после совершенного поиска прустовского времени Аустерлиц приходит к материнскому языку. Фактор доверия, связанности субъекта письма с доисторическим языком оказывается сильнее фактора договоренности.

Моя мысль заключается в том, что рассказ о себе всегда избегает картографирования и фактографирования, а не наоборот. В предисловии к книге “По ту сторону преступления и наказания” Жан Амери пишет о том, что *“просвещение означало бы завершение, окончательное установление фактов, которые можно отправить в исторические архивы”* [1, с. 14]. Поэтому его мысль по-прежнему находится в сумраке. Зебальд устами своего героя скажет о фотографии и памяти следующее: *“Особенно волнующим для меня был тот момент, когда на бумаге проявлялись тени действительности, возникали будто из ничего, точно так же, как возникают воспоминания, которые ведь тоже проявляются в нас среди ночи и темнеют на глазах у того, кто хочет их удержать, подобно тому как темнеет отпечаток, если его передержать в проявителе”* [2, с. 99–100]. Автобиографическая точность – иллюзия, так же как иллюзорной кажется некая единственная идентичность. Зебальд воссоздает биографию, не столько автобиографию, сколько автофикцию другого персонажа, воссоздает этот мир одного субъекта с помощью бесконечных удалений от себя собственного письма. И автобиографический пакт невозможен, потому что письмо всегда имеет дело с этой “тенью действительности”, и сколько бы мы ни старались с помощью письма удержать эту действительность, она будет ускользать от нас, оставляя лишь темный отпечаток, как отпечаток фотографического снимка, как образ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амери Ж. По ту сторону преступления и наказания: Попытка одоленного одолеть / Ж. Амери ; пер. с нем. – М.: Новое издательство, 2015. – 195 с.
2. Зебальд В.Г. Аустерлиц / В.Г. Зебальд; пер. с нем. – М.: Новое издательство, 2015. – 352 с.
3. Зебальд В.Г. Воздушная война и литература. Цюрихские лекции // Естественная история разрушения / В.Г. Зебальд; пер. с нем. – М.: Новое издательство, 2015. – С. 65.

4. Зебальд В.Г. Глазами ночной птицы. О Жане Амери // Естественная история разрушения / Пер. с нем. – М.: Новое издательство, 2015. – С. 124.
5. Зонтанг С. Разум в трауре / С. Зонтанг // Критическая масса. – 2006. – № 2. – С. 101–104.
6. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении / Ю. Кристева. – СПб.: Алетейя, 2003. – 256 с.
7. Руйе. А. Фотография. Между документом и современным искусством / А. Руйе; пер. с фр. – СПб.: Клаудберри, 2014. – 712 с.
8. Сонтаг С. О фотографии / С. Сонтаг. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2013. – 272 с.
9. Blackler D. Reading W.G. Sebald: Adventure and Disobedience / D. Blackler. – Rochester, NY: Camden House, 2007. – P 149.
10. Doubrovsky S. Fils / S. Doubrovsky. – Paris: Gallimard, 2001. – 544 p.
11. Grell I. L'Autofiction / I. Grell. – Paris: Armand Colin, 2014. – 128 p.
12. Heidt T. Image and Text, Fact and Fiction: Narrating W.G. Sebald's The Emigrants in the First Person // Image [&] Narrative [e-journal]. – № 22 (2008). – URL: <http://www.imageandnarrative.be/autofiction2/heidt.htm>
13. Kristeva J. Motherhood today / J. Kristeva. – URL: <http://www.kristeva.fr/motherhood.html>
14. Lejeune P. Le Pacte autobiographique / P. Lejeune. – Paris, Seuil, 1975. – 353 p.

“ДИТЯЧА КІМНАТА” ЯК КУЛЬТУРНЕ ТА ЛІТЕРАТУРНЕ ЯВИЩЕ (на прикладі художніх творів про дітей і для дітей)

Тамара БАКІНА

Київський національний лінгвістичний університет

У статті схарактеризовані смислові пласти, що лежать в основі рецепції образу “дитяча кімната”. Увага зосереджена на культурних, антропологічних та імагологічних репрезентаціях вказаного поняття у творах про дитинство та в дитячій літературі з метою виявлення зв'язку простору із поведінкою дітей – персонажів у відповідності до загальноприйнятих уявлень соціуму про культуру дитинства, його норми та цінності. Здійснена спроба виявити ієрархію смислів предметів, що оточують дитину, в залежності від ідеологічних установок епохи.

Ключові слова: “дитяча кімната”, дитинство, соціалізація, дитяча література, художній простір.

В статье охарактеризованы смысловые пласты, лежащие в основе рецепции образа “детской комнаты”. Внимание уделено культурным, антропологическим, имагологическим репрезентациям указанного понятия в произведениях о детстве и в детской литературе для определения связей пространства и поведения детей – персонажей в соответствии с бытовавшими представлениями социума о культуре детства, его нормах и ценности. Осуществлена попытка обнаружить иерархию смыслов предметов, окружающих ребенка, в зависимости от идеологической установки эпохи.

Ключевые слова: “детская комната”, детство, социализация, детская литература, художественное пространство.

The paper looks at semantic layers underlying the reception of “nursery” as a cultural and literary phenomenon. The author focuses on its cultural, anthropological, and imagological representations in books on childhood and literature for children so as to pinpoint the connection between space and children characters's behaviors against generally accepted social assumptions about the culture of childhood, its norms and values. The paper attempts at bringing to light the axiological hierarchy of objects surrounding a child according to the epoch's ideological premises.

Key words: nursery, childhood, socialization, literature for children, fictional space.

Увага до періоду дитинства з боку людини XXI ст. значна. Вона реалізується через актуальні для нашого часу музейні виставки, які відтворюють світ дітей певного періоду або загалом. Це іграшки, книги, шкільне приладдя, одяг, взуття, меблі та інші атрибути домашнього та соціального життя дитини. Завдяки таким уміло та вдало підібраним предметам створюється та передається не лише атмосфера життя певного періоду, але й способи виховання дітей, концепція дитинства загалом. Тема дитинства сьогодні актуалізується й через економічні чинники, оскільки має широку і розвинену індустрію товарів, послуг, розваг для дітей.

Вивчення різних аспектів архаїчного, традиційного дитинства здійснено в роботах Ф. Ар'єса, Г.С.Виноградова, К. Калвер, І. Кона, М. Грушевського, Н. Заглади, вони визначають соціокультурну та світоглядну основу формування й трансформації поглядів на дитинство та його цінності.

За останні десятиліття достатньо глибоко описано і осмислено радянське дитинство [4; 12; 20; 22; 34; 41] у різних категоріях: історичній, антропологічній, соціологічній, фольклористичній. Наукове вивчення радянського дитинства активно супроводжується спогадами (єго-документами) про різні аспекти власного дитинства, його атрибути,

зокрема блогерами в Інтернеті. В Україні кінця ХХ – поч. ХХІ ст. інтерес до дитинства як соціокультурного феномену значний з боку різних галузей гуманітаристики [9; 29]. Разом з тим актуальною залишається теза І.С.Кона про потребу “широкого міждисциплінарного синтезу” у таких дослідженнях.

Узагальнюючи, різні точки зору, дитинство можна визначити як період, який продовжується від народження до повної соціалізації. Тривалість дитинства залежить від рівня розвитку суспільства, його матеріальної та духовної організації. Для сучасних європейських країн характерне пролонговане дитинство.

Поступове формування погляду на дитину як на Іншого сформувало потребу підкреслити різницю між дитячим та дорослими світами, що реалізувалася зокрема й у розподілі просторових та предметних складових цих світів. “Дитяча кімната” як явище культури виникла у ХVІІІ ст. через потребу дистанціювати дітей та дорослих [27; 18; 43].

Динаміка змін була неспішною і соціально обумовленою. Багаті європейські родини вже на початку ХІХ ст. влаштовували для дітей кілька кімнат – для навчання, ігор, сну. В художній літературі цю особливість фіксують такі тексти, як: *Е. Гофман “Лускунчик і мишачий король” (1816 р.)*, *Й. Спірі “Хайді” (1880 р.)*, *С. Лагерльоф “Морбакка”* (видана 1922 р., час подій – 50-ті рр. ХІХ ст.). Проте життєвий цикл дітей не завжди був замкнений в цих кімнатах. При відсутності сторонніх їхньою територією був увесь дім. Разом з тим у романі В.Теккеря “Ярмарок Суети” (1848 р.) в описі коридору традиційного лондонського дому читаємо: “... між поверхом третім і четвертим (де звичайно міститься дитяча кімната й комірчина для челяді)...” [39, с. 532], що свідчить про стійкість давніх традиційних уявлень про дитинство, його важливість, відбиті у ієрархії облаштування родинного гнізда.

Прибуткові багатоповерхові будинки, які почали зводити за типовими проектами для заможних міщан, уже передбачали окремі кімнати для дітей та слуг [35; 36]. Так на плані дому, який спроектував і збудував Городецький у 1901 – 1903 роках, зокрема лише в тій частині, що призначалася для його родини, зазначено дитячу кімнату, територіально вона розміщена в господарчому крилі, біля кухні та чорного виходу. Правда, поруч є кімната для гувернантки.

За твердженням психологів, категорія місця є первинною і найважливішою в пізнанні предметного світу дитиною. Для неї існувати – означає займати певне місце [31, с. 152]. Опрацьовані різноманітні

матеріали з антропології дитинства загалом обходять мовчанням або містять мінімальну інформацію про “дитячу кімнату” у традиційній та сучасній культурі, що визначило вибір теми.

З огляду на багатозначність виразу, ми беремо його у лапки, виокремлюючи наступні смислові складники:

– **локус, конкретне поняття**, просторове передусім, яке часто є **багатовимірним**. Дитяча кімната усвідомлюється як територія соціалізації дитини. Під соціалізацією ми маємо на увазі процес засвоєння індивідом певної системи знань, норм і цінностей, що дають йому змогу функціонувати як повноправному члену суспільства [40, с. 213]. Дитяча кімната поліфункціональна, бо це і спальня, і вітальня, і навчальний клас, і спортзал, ігрова територія і мистецька зона. Це частина помешкання, яка належить дитині, на відміну від ДВОРУ, ВУЛИЦІ, ШКОЛИ тощо, місце, де формуються просторові координати моє/чуже/спільне;

– **певне світовідчуття, період перебування** у такому світовідчутті, тобто ЧАСОВА складова, ПЕРІОД змін становлення, час, коли дитина ДОРΟΣЛІШАЄ. Події, які сталися/відбувалися в дитинстві, зокрема у просторі дитячої кімнати, дослідниками усвідомлюються як матеріал, з якого створюється особистість, формується її самооцінка. З дитячою кімнатою пов’язані передусім стани, емоції, переживання;

– **культурна метафора**, у якій висловлене ставлення соціуму до дитини і дитячого світу, його оцінка й розуміння. З одного боку, як період інфантильності, незрілості, несамостійності, з іншого – період невинності (XIX ст.), безтурботності та радості (XX ст.) тощо.

Запропоновані у статті спостереження стосуються принципів організації і сприйняття простору приватного – дорослого і дитячого – в різних культурних традиціях, що знайшли своє відображення в художній літературі про дітей і для дітей. Джерелами дослідження стали художні твори європейських письменників (передусім українських), що увійшли в коло дитячого читання, та автобіографічна проза, оскільки дуалістичний погляд на дитинство і атрибути дитинства спонукають до диференціації поглядів власне дитини-персонажа (внутрішнє бачення явища) й уявлень дорослих про власне дитинство та дитинство своїх дітей (зовнішнє бачення явища). Були використані анкети як соціологічна складова сучасної гуманітаристики, зокрема у відборі текстів для аналізу, які формували у анкетованих певні образи “дитячої кімнати”.

Основні події в творах української класичної дитячої літератури розгортаються у просторі сільської хати (оповідання С.Васильченка,

В. Стефаніка, В. Винниченка тощо). Українська традиційна хата, незалежно від регіону, мала два територіальні локуси, пов’язані із дитинством: колиску та піч. Колиску підвішували до сволака біля постелі матері, у європейській традиції колиску ставили вдень біля домашнього вогнища (каміню), а вночі на ліжку матері. Діти рано і швидко входили у дорослий світ, різницю між дітьми і дорослими старалися якомога швидше подолати, тому не виділяли у просторі помешкання.

Очевидно, що обмеженість домашнього простору призводить до його поліфункціональності. Такою поліфункціональною частиною українського селянського житла упродовж століть була піч, джерело тепла, місце приготування їжі, місце для сну, дозвілля [11; 16; 24], крім того печі належали важливі функції у обрядовому житті родини. Всі місця архаїчного селянського житла ієрархічно розділені за статусом, віком, статтю постійних мешканців. Піч призначалася для старих і дітей. В оповіданні В. Винниченка “Віють вітри, віють буйні...” [7] піч стає символічним простором, на якому “рябуха Санька”, дівчинка-сирота, наймичка та попихач у заможній селянській сім’ї, здобуває собі право спочатку керувати поведінкою Іншого, маминим мазунчиком і “домашнім богом” Гринем, а згодом прийняти його співчуття, разом діти переживають примирення, катарсис і засинають голова до голови.

Репрезентація урбаністичного хронотопу в українській літературі з’являється у творах Оксани Іваненко (“Сандалики, повна скорість!” (1933) та Наталі Забіли (“Про Тарасика і Маринку” (1933), “Ясоччина книжка” (1934).

Розпад традиційного порядку міняє структуру побуту, а отже і житла. Спочатку у місті, згодом у селі, оселя, в якій мешкають діти, у ХХ ст. повсюдно доповнюється принципово новою зоною – навчальною, де школярі роблять уроки; а за інтер’єром закріплюється письмовий стіл, полиця/етажерка/шафа для книжок і приладдя, глобуса, карт тощо: “...знаю, де канапа стоїть, мамин стіл, моє ліжко, де яка книжка на полиці” [17, с. 18]. Будинок стає для дитини першим соціальним простором, де стосунки членів сім’ї символічно закріплені в предметному середовищі. Кожен член сім’ї зазвичай має вдома свої “зони впливу” і представлений своїми речами-символами [31, с. 168]. Можна сказати, що в просторі будинку ступінь “опредмеченості” зазвичай висловлює “міру присутності” кожного з членів родини. Обов’язковий атрибут дитинства – книги, в літературі декларується постійна необхідність

читання. Книги дарують дитині як винагороду, уміння читати – важливе уміння (Марі, Хайді, Катруся). “Тореадори” (В.Нестайко) не читають, ми не бачимо їх з книжкою, їхня навчальна діяльність не викликає захоплення, проте ігри хлопців свідчать про окремі ситуації, які перейняті для моделювання саме з художньої літератури.

Зона дозвілля у ХХ ст. теж отримує інші просторові координати – дитячий куточок з іграшками, килимок на підлозі; змінюється зона сну – її головним атрибутом стає окреме ліжко (*Ява з “Тореодорорів з Васюківки” згадує ще й “червоний килимок із цуценятами, який тепер лежить у скрині”*).

Кімната в художньому творі – проекція самого героя, у випадку героя – дитини проекція очікувань дорослих, того, яким він повинен стати в конкретних історичних умовах. Статус дитини, ставлення до неї, в суспільстві, на думку німецького історика Юргена Шлюмбума [43], визначалися соціальним станом родини і формує різний зміст соціалізації у буржуа та людей “з народу”.

Проте, що доведена до крайнощів межа між дорослим та дитячим світами, може бути небезпечною, застерігає Р.Бредбері [6]. Унікальна дитяча кімната, особлива гордість дому “Все для щастя” (висота 10 метрів, площа 142 кв. м.), перетворювала в реальність будь-яку дитячу фантазію, давала ідеальні можливості для гри. Десятилітні брат і сестра, Пітер і Венді, граються у кривавий африканський вельд, у смерть. Загроза з боку родичів покласти край їхнім небезпечним іграм призводить до трагедії: діти планують і реалізують план убивства батьків. У відповідності до законів жанру, у трагікомічному ключі, вирішено аналогічну проблему у фільмі “Іграшка” (1974) французького режисера Ф.Вебера. Малолітній Ерік Рамбаль-Коше отримує як доповнення до своєї розкішної дитячої кімнати живу іграшку, дорослого чоловіка, який повинен виконувати всі його забаганки.

Побутування в культурі та літературі стійкого міфологічного уявлення про дім як про центр світу, символ стабільності, безпеки, приналежності до сім’ї та роду актуалізується в дитячій літературі. Простір дому – це спільний простір, який належить усім, і дорослим, і дітям. Однак він облаштовується, керується і контролюється дорослими, а діти потребують свого власного простору без нагляду дорослих, як, скажімо, у дітей-пастушків. Простір, який облаштовувався дітьми в умовах сучасного міста, описала Марина Осоріна, назвавши його “*секретним світом дітей*” [31].

Тому хронотоп дитячої кімнати в художній текстах іноді отримує негативну конотацію, бо усвідомлюється як закритий, обмежений, а життєвий цикл дітей замкнений в межах кількох кімнат. Трагічне світосприйняття такого насилля, неможливість обирати бажаний простір перебування призводить спочатку до емоційного стресу, а потім і до фізіологічної кризи дівчинку Хайді, відому героїню однойменної повісті швейцарської письменниці Йоханни Спірі. “Дитячою кімнатою” для Хайді стали альпійські луки, природа, повна кольорів, звуків, запахів. Шум велетенських сосен біля хатинки діда чувається їй і у Франкфурті. Пізнавши безмежний і прекрасний світ, дівчинка не хоче звужувати власний простір, замінювати його малим вишуканим і комфортним буттям у кількох кімнатах багатого дому.

Подолати обмеженість дитячої кімнати іншим дітям – персонажам допомагає уява, яка перетворює буденний простір у територію гри – лісову галявину, де живуть плюшевий ведмедик Вінні, Паць (Крістофер Робін, А. Мілн “Вінні Пух і всі-всі-всі”), театральну сцену, на якій можна танцювати у спідничках з газетного паперу (Н.Забіла “Катруся вже велика”), уява створює друга, що долає самотність і замкнутість простору (А. Ліндгрєн “Малюк та Карлсон, який живе на даху”). Підліткова література моделює ситуацію переходу в інопростір через портал у власному домі (М. Павленко “Русалонька із 7- В”).

Карлсон як антропоморфна істота, персоніфікація егоцентричного та егоїстичного дитинства, химерне поєднання традиційного (домовик) та модерного (вертоліт) чарівника, утворена фантазією сучасного міського хлопчика, наділений найголовнішою, бо недоступною для семирічного мешканця великого міста властивістю – свободою пересування, можливістю залишати кімнату і з’являтися в ній, коли хочеш. Частим покаранням для дитини в реальності та в художньому світі є примусове обмеження свободи. Центральним локусом кімнати Малюка стає вікно, яке не просто символізує межу між своїм (домашнім, звичним, внутрішнім) та чужим (зовнішнім, міським, невідомим) світом, але межею між дитинством та дорослістю, реальним та уявним. Малюк часто стоїть біля розчиненого вікна (він сам ніколи його не відчиняє, воно уже кимось відчинене), споглядаючи міський пейзаж, виявляючи таким чином прагнення пізнати дійсність, одночасно лякаючись майбутніх небезпек і оцінюючи свою готовність їх прийняти. Образ вікна стає осердям повісті – Карлсон завжди з’являється біля вікна. З цього моменту Карлсон

виступає медіатором для дитини між уже знайомим світом, внутрішнім, та ще майже невідомим, але таким цікавим, світом зовнішнім. Допмагаючи освоювати простір власного будинку, Карлсон паралельно виводить хлопчика з нього (через уже згадане вікно у кімнаті Малюка), показуючи реалії життя – прогулянка по дахах та погоня за крадіями. Завдяки Карлсону Малюк робить перші кроки на шляху соціалізації поза межами сімейного кола.

Цей символічний простір (дитина біля вікна), типова і знакова ситуація переходу, яка увиразнює процес дорослішання, початок ініціації, у європейській культурі актуалізувалася художниками-романтиками, наприклад, Отто Рунге (“Портрет Луїзи Пертес” (1805) і знайшла продовження в дитячій художній літературі.

Недоступність або обмеженість зовнішнього простору мотивована віком дитини-персонажа і має прагматичну основу – небезпеку для життя та здоров'я. Ситуація порушення, випадкового чи навмисного, часто стає центральним конфліктом оповіді, як у повісті про п'ятирічну Катрусю, яка опинилася на київській вулиці сама (Н.Забіла “Катруся вже велика”), сестрички Дельфіна та Марінетта, що мешкають з батьками на фермі (М.Еме “Оповідки kota, що сидить на гілці”(1934), не мають жодних просторових заборон, їм доступні дім, двір, ферма, дорога в село до школи, ліс та поле. Вік Марселя (йому на початку історії сім, потім він підліток), дружба з місцевим хлопчаком стає “перепусткою” для пізнання довколишньої природи гірського масиву на півдні Франції [33], багатогодинних мандрів, полювання. Його молодший брат обмежений виключно територією дому та двору дачного будиночка. Процес дорослішання дітей-персонажів відбувається у моделюванні і програванні конкретних поведінкових ролей мами, вчителя, лікаря, мандрівника тощо, завдяки спілкуванню з іграшками, іншими дітьми, які приходять в гості, тваринами, що живуть на фермі чи в домі.

Розпад традиційного порядку обумовив перехід від селянського до міщанського побуту, від дому до квартири. Спогади та автобіографічні твори [19; 26; 37; 42] свідчать про наявність у квартирах інтелігенції на початку ХХ ст. дитячих кімнат. Значна частина міського населення у нас (Російська імперія, згодом Радянський Союз) жила у тимчасових масових помешканнях – від дерев'яних бараків, заводських гуртожитків до комунальних квартир. Окрема міська квартира була у небагатьох. Дім, який завжди існував на межі приватного, буденного та громадського,

державного, радянська ідеологія семантизує по-своєму. Чарівна казка О.Іваненко “Сандалики, повна скорість!” (1933) пропонує нову ідею дому: дім – це вся країна, яка належить і дітям і дорослим, відповідальність за все, що відбувається в ньому, лежить і на дитині.

Про дитячу кімнату не йдеться і у 50-60-70 роки – період масового переселення у “хрущовки”, “брежнєвки”. Тому в українській радянській літературі для дітей дитяча кімната не стає активним локусом: “Ясочина книжка” (1934), зокрема оповідання “Яся у своїй кімнаті”, Наталі Забілої актуалізує образ “затишної кімнати”, що по-різному осмислюється читачем, проте виразно свідчить про пріоритетне значення його як об’єкту споживацьких бажань у період масової бездомності, тотального переміщення населення.

Побут, за Ю.Лотманом [27], має стосунки до культури, бо втілює знаково-символічний смисл. Стиль життя соціальної групи можна прочитати завдяки знаковим об’єктам (одяг, меблі), які демонструють “убогість” чи “розкіш”. Стосовно дитини і дитинства додається етична складова, бо доля дитини – моральний індикатор суспільства. Ілюстрацією даної тези може стати книга американських журналістів Кріса Бута і Джеймса Моллісона 2010 року “Де сплять діти” (“Where Children Sleep”) з історіями про дітей від 4 до 18 років, що живуть в різних країнах і належать до різних суспільних верств.

В художній літературі, адресованій дітям, морально-етична складова задана злобою дня, проте дитяча бездомність у всі часи сповнена особливим трагізмом. Світ будинку замкнутий і стійкий. Це захищений простір, з постійним набором речей, що стоять на своїх місцях, і постійними мешканцями – членами сім’ї, де дитина відчуває себе в безпеці. Будинок постає свого роду первинним культурним космосом, з яким дитина знайомиться і інтуїтивно вбирає в себе його устрій, а принципи його влаштування робить своїми.

Мотиви сирітства, відсутності сім’ї й дому постійно звучать у повістях Астрід Ліндгрен, написаних у повоєнний період (“Пеппі Довга Панчоха”, “Мію, мій Мію”) “Безсімейність” і бездомність остаточно зникає (отже, долається) і замінюється образами благополучно упорядженого житла і побуту типової (письменниці особливо наголошує на звичайності) шведської родини Свантесонів: мами, тата та трьох дітей, що мешкають у квартирі з п’яти кімнат, з кухнею, ванною, передпокою (повість про “Карлсона, який живе на даху” вийшла 1955 року, перший російський

переклад у 1957 році). Типову радянську родину Цибульків (тато, мама і п'ятикласниця Женья), що теж мешкає у столиці (Київ) в багатоквартирному будинку у період відносного економічного піднесення бачимо в повісті В.Близнеця “Женья і Синько” (1974): *“Ну а яка у нас сім'я? – перепитала мати. Нас трое: Женья, чоловік і я. <...> Маємо дві кімнати: у першій ми з Васею, тобто з чоловіком, а в тій, тихішій, дочка. Там Женья спить, там робить уроки. Стараємося, щоб було тихо”*. *“Скільки стягувалися, щоб меблі купити, холодильник, телевізор. Скільки квартиру чекали – тепер є своя, ізольована. Люди приходять і кажуть: гарно у вас, не квартира, а просто музей”* [3, с.16;32].

Попри очевидне різне матеріальне становище обох родин, є у них чимало спільного, передусім у бажанні бути разом, спілкуватися, розуміти одне одного, поважати потреби Іншого. Зауважимо, що кімнати, відведені дітям, не називаються дитячими, що підкреслює рівноправність усіх мешканців квартири. У повістях неодноразово згадується традиція сімейної трапези. Сімейна трапеза за загальним столом – це одна із найважливіших домашніх ситуацій, де дитина вчиться усвідомлювати себе в загальному просторі взаємодій з іншими людьми. Тут закладається розуміння таких базових понять, як моє – твоє, загальне – особисте, розуміння свого місця в групі людей і стосунків підпорядкованості [31, с. 176]. Обидві родини дотримуються традиційного побуту: стіл постає соціальним центром житла, місцем, навколо якого вибудовувалася структура сім'ї як моделі людського суспільства, центральне місце за столом займає батько. В свою чергу, одна з найважливіших домашніх ситуацій в родині Свантесонів, – вечірня кава біля каміну –, не властива Цибулькам, проте батьки і Женья охочі до тривалих прогулянок на природі у різні пори року.

В “Енциклопедії радянського дитинства” [4] поняття “дитяча кімната” відсутнє, проте подана низка словосполучень (25) із прикметником дитячий, зокрема вираз “дитяча кімната міліції”. Зауважимо, що учасники анкетування, для яких радянська дійсність – лише історія, асоціюють дитячу кімнату саме з прив'язкою до міліції та торгового центру. Обидва вирази зберігають спільну семантику: тимчасове місце перебування дітей, територія та час, коли процес соціалізації потребує чи перебуває під наглядом, контролем дорослих. Анкетування показало, що дитяча кімната як власний приватний простір для значної частини опитаних існував лише теоретично.

Дитяча кімната як локус, в межах якої дорослішає та соціалізується дитина, не властива українській дитячій літературі – ні творам, що стали класикою, ні сучасним авторам. Вона замінена територією дитячого садка, коли йдеться про дітей-персонажів відповідного віку, чи територією двору, вулиці, школи. Звертає увагу на себе те, що такі території належить усім і нікому зокрема. З одного боку, це “свій” простір – він належить усім дітям різного віку та статі, з іншого боку, це межа між “своїм” і “чужим” простором, який буде освоюватися поступово. Саме у дитячому садку, дворі, школі дитина найактивніше проходить соціалізацію, вибудовуючи стосунки і з іншими дітьми та дорослими.

Дитсадок як сад (в педагогічному розумінні), де плакається, доглядається малеча, ростуть здорові і розумні діти – поширений образ в українській літературі (О. Іваненко “Що Ромко їв?”; А. Потапова “Гарні слова”, “Мое”; Л. Письменна “Богатир Жовте Око”; Е. Успенський “Віра й Анфіса йдуть до дитячого садка”; В. Нестайко, “Про комарика Зюзю”; П. Ребро “Оксанчин дитсадок”; І. Блажкевич “В дитсадку”; Л. Компанієць “Лідія Петрівна”; Н. Гузеєва “Як Петрик П’яточкін слоників рахував”). Як територія раннього міського дитинства він моделює ідеально з точки зору дорослого впорядковану за функціональними потребами і максимально пристосовану до віку дитини територію: роздягальня, спальня, їдальня кімната для гри та навчання, вбиральня, двір із обов’язковим садом. Тут відповідні до зросту меблі, спеціальний посуд, своєрідні елементи організації простору (висота сходинок, ширини вікон). Лише незначна частина будівлі належить дорослим, куди діти не мають доступу (кухня, кабінет завідувачки, двірницька). Дитячий садок – актуальний для всієї радянської літератури локус, бо саме на його теренах відбувалася реалізація важливого задуму по створенню в СРСР гомогенного безкласового дитячого суспільства.

Українська дитяча література не створила образу “дитячої кімнати” у всіх перелічених смислах цього виразу, оскільки сама дійсність не дала їй таких можливостей, тому вірні реалістичному (міметичному) принципу письма, що домінував у літературі радянської доби, письменники головним хронотопом обирали або дитячий садок, ідеальну територію, де все підпорядковане інтересам дитини, або простори двору, вулиці, школи як простори її первинної соціалізації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арьес Ф. Ребенок и семейная жизнь при старом порядке / Филипп Арьес [пер. с франц. Я. Ю. Старцева при участии В. А. Бабинцева]. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 416 с.
2. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Гастон Башляр [перев. с франц. Н. В. Кисловой, Г. В. Волковой, М. Ю. Михеева под ред. Л. Б. Комиссаровой]. – М.: РОССПЭН, 2004. – 374 с.
3. Близнаць В. Женья і Синько: [повість] / Віктор Близнаць. – К.: Молодь, 1974. – 191с.
4. Борисов С. Б. Энциклопедический словарь русского детства [Электронный ресурс] / С.Б.Борисов. Режим доступа до видання: <http://www.ruthenia.ru/folklore/borisov9.pdf>
5. Брайсон Б. Краткая история быта и частной жизни/Билл Брайсон [пер. с англ. Т. Трефилова] [Электронный ресурс] Режим доступа до видання: <http://www.e-reading.club/>
6. Бредбери Р. Вельд: [рассказ] [Электронный ресурс] / Рей Бредбери_ // [пер. с англ. Лев Жданов]._Режим доступа до видання: <http://raybradbury.ru/library/story>
7. Винниченко В. Намисто: [збірка оповідань]. /Володимир Винниченко. – К.: Веселка, 1989. – 380 с.
8. Виноградов Г. С. Страна детей: Избранные труды по этнографии детства / Георгий Виноградов. – СПб., 2000. – 552 с.
9. Гальченко М. С. Трансформація цінностей дитинства в сучасній культурі України: автореферат дис. канд. філософ. наук / Максим Гальченко. – Київ, 2014. – 19 с.
10. Гофман Е. Т. А. Лускунчик і мишачий король [казкова повість] // Ернст Теодор Амадей Гофман [Пер. з нім. Є. Попович] [Электронный ресурс] // Режим доступа до видання: <http://ae-lib.org.ua>
11. Грушевський М. Дитина у звичаях і віруваннях українського народу / Марко Грушевський. – К.: Либідь, 2006. – 256 с.
12. Дети страны Советов: 1917 – 1941 гг. (Антропологический подход) Хрестоматия. / Ответственный редактор Е. Г. Пономарев. – Ставрополь: Издво СГПИ, 2010. – 252 с.
13. Еме М. Неймовірні оповідки kota, що сидить на гілці / Марсель Еме // [пер. з франц. Г. Малець]. – К.: Обереги, 2002. – 204 с.
14. Забіла Н. Ясоччина книжка: [цикл оповідань] / Наталя Забіла // Забіла Н. Вибрані твори в чотирьох томах – К.: Молодь, 1974. – С. 52–61.

15. Забіла Н. Катруся вже велика: [повість] / Наталя Забіла // Забіла Н. Вибрані твори в чотирьох томах – К.: Молодь, 1974. – С. 62–202.
16. Заглада Н. Побут селянської дитини / Ніна Заглада // Народна культура українців: життєвий цикл людини: історико - етнологічне дослідження у 5 т. – Т.1: Діти. Дитинство. Дитяча субкультура. – 2008. – С. 214–396.
17. Іваненко О. Сандалики, повна скорість! / Оксана Іваненко // Іваненко О. Три бажання: Казки, оповідання. – К.: Веселка, 1986. – С. 21–40.
18. Калверт К. Дети в доме: материальная культура раннего детства, 1600–1900. [Електронний ресурс] / Карин Калверт. Режим доступу до видання: <https://litlife.club/>
19. Катаев В. Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона: [повесть] [Електронний ресурс] / Валентин Катаев. – Режим доступу до видання: <https://www.livelib.ru/book/1000461555>
20. Келли К. Советский Союз – рай для детей? [Електронний ресурс] / Катриона Келли. Режим доступу до видання: <http://childcult.rshu.ru/article.html?id=58601#s1>
21. Келли К. “Маленькие граждане большой страны”: интернационализм, дети и советская пропаганда.[Електронний ресурс] / Катриона Келли. Режим доступу до видання: <http://magazines.russ.ru/nlo/2003/60/katrion.html>
22. Кон И. С. Ребенок и общество / Игорь Кон. – М. : Академия, 2003. – 336 с.
23. Лагерлеф С. Морбакка: [повесть] [Електронний ресурс] / Сельма Лагерлеф [пер. с швед. Н. Федорова] // Режим доступу до видання: <http://publ.lib.ru>
24. Лелеко В.Д. Пространство повседневности в европейской культуре. / Виталий Лелеко. – СПб.: Санкт-Петербургский гос. ун-т культуры и искусств. – 2002. – 320 с.
25. Линдгрэн А. Малыш и Карлсон: [повести] // Астрид Линдгрэн [пер со шведск. Л. З Лунгиной]. – М.: Правда, 1985. – С. 191–480.
26. Лисенко О. М. Про Миколу Лисенка : Спогади сина / [літ. виклад Б. Хандроса ; передм. М. Рильського]. – К. : Рад. письменник, 1957. – 153 с.
27. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре [Електронний ресурс] / Юрий Лотман. Режим доступу до видання: http://www.gumer.info/bibliotek_Vuks
28. Махлина С.Т. Семиотика культуры повседневности [Електронний ресурс] / Светлана Махлина. – Режим доступу до видання: <http://royallib.com/book/>

29. Народна культура українців: життєвий цикл людини: іст.-етнол. дослідж.: у 5 т. / наук. ред. М.В.Гримич; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Історичний факультет. Кафедра етнології та краєзнавства, Університет Альберти (Канада). Архів українського фольклору Богдана Медвідського.– К. Дуліби, 2008. –Т. 1: Діти. Дитинство. Дитяча субкультура: [зб. наук. пр.].– 2008.– 400 с
30. Нестайко В. Тореадори із Васюківки: [повість] / Всеволод Нестайко. – К. Веселка, 1973. – 416 с.
31. Осорина М. В. Секретный мир детей в пространстве мира взрослых / Марина Осорина. – СПб. : Питер, 1999. – 288 с.
32. Павленко М. Русалонька із7-В, або Прокляття роду Кулаківських: [повість] [Електронний ресурс] / Марина Павленко. Режим доступу до видання: <http://www.rulit.me/books/>
33. Паньоль М. Детство Марселя: [повести] / Марсель Паньоль [пер. с франц. Н. Гнединой]. – М.: Детская литература, 1980. – 352 с.
34. Ребенок в истории и культуре. Сборник статей. Выпуск 4. – М., 2010. – 515 с.
35. Сердюк О. М. Типологія київського житла в другій половині ХІХ – початку ХХ ст. / О. М. Сердюк // Праці Науково-дослідного інституту пам'яток охоронних досліджень. Вип. 5. – К. : Фенікс, 2010. – С. 60–76. – Режим доступу:http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/elcat/new/detail.php3?doc_id=1354135
36. Сільник О.І. Тенденції розвитку житлових будинків на теренах українських міст ХІХ–ХХ ст. / О. І. Сільник //Вісник Національного університету “Львівська політехніка”. Серія: Архітектура. – 2013. – № 757. – С. 137–143. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VNUL-PARX_2013_757_24
37. Смолич Ю. Дитинство: [автобіографічна повість] Електронний ресурс] / Юрій Смолич. – Режим доступу до видання: <https://www.google.com.ua>
38. Спири Й. Хайди, или Волшебная долина: [повесть] [Електронний ресурс] / Йоханна Спири [пер. с нем. Е. Вильмонт] // Режим доступу до видання: http://royallib.com/book/spiri_yohanna/haydi_ili_volshebnaaya_do
39. Теккерей В.М. Ярмарок Суєти. Роман без героя: [роман] / Вільям Мейкпіс Теккерей [пер. з англ. О. Сенюк]. – К.:Дніпро, 1979. – 624 с.
40. Українська етнологія: Навчальний посібник / За ред. В.Бориско. – К.: Либідь, 2007. – 400 с.
41. Фельдштейн, Д. И. Социальное развитие в пространстве-времени Детства / Д. И. Фельдштейн. – М., 1995. – 163 с.

42. Франко Т. Про батька : Ст., спогади, розповіді і нариси / Тарас Франко. – К.: Рад. письменник, 1956. – 225 с.
43. Шлюмбум Ю. Детская комната: Социализация и воспитание в Германии в 1700-1850 гг. // Развитие личности.– 2002.– № 2.– С. 171–188.

ОБРАЗ ДОМА В ДНЕВНИКОВЫХ ЗАПИСЯХ СИЛЬВИИ ПЛАТ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 50-х гг.: СЕМИОТИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Екатерина БАРИНОВА

Национальный исследовательский университет
“Высшая школа экономики” (Нижний Новгород)

Дім – одна з найбільш складних категорій біографії і творчості Сильвії Плат. Дослідження знаків, які визначають простір дому в щоденниках Плат 1950–1962 рр., дозволяє не лише визначити важливі координати світосприйняття авторки, а й зробити певні висновки щодо соціальних домінант тогочасних Америки і Англії крізь призму яскраво вираженого гендерного сприйняття. У статті йдеться про неоднозначне, нерівномірне, рухоме і нелінійне формування семиотичного простору дому у щоденникових записях 1950–1955 рр. Дім у ранніх щоденникових записях – категорія, яка перебуває у процесі становлення, вона непостійна, амбівалентна, як і творча свідомість і світосприймання Сильвії Плат перед її від'їздом до Англії.

Ключові слова: дім, знак, мінус-знак, “своє”, “чуже”.

Дом – одна из наиболее сложных категорий биографии и творчества Сильвии Плат. Исследование знаков, определяющих пространство дома в дневниках Плат 1950-1962 гг., позволяет не только определить важные координаты мировосприятия автора, но сделать определенные выводы о социальных доминантах Америки и Англии данного периода через призму ярко выраженного гендерного восприятия. В статье речь идет о неоднозначном, неравномерном, подвижном и нелинейном формировании семиотического пространства дома в дневниковых записях 1950–1955 гг. Дом в ранних дневниковых записях – категория становящаяся, непостоянная, амбивалентная, как и само творческое сознание и мировосприятие Сильвии Плат до ее отъезда в Англию.

Ключевые слова: дом, знак, минус-знак, “свое”, “чужое”.

House/home is one of the most complicated categories in Sylvia Plath's biography and works. The study of signs constituting the space of the house and the meaning of home in Plath's *Journals* of 1950–1962 makes it possible not only to identify significant

coordinates of the author's perception of the world, but also draw certain conclusions concerning social dominants in England and the USA of the period through the prism of pronounced gender perception. The article tackles ambiguous, irregular, movable and non-linear formation of the semiotic space of the house in *Journals* written in 1950–1955. House in early diary entries is a category, which may be characterized as becoming, fickle, ambivalent, similar to Sylvia Plath's creative mind and perception of the world prior to her departure for England.

Key words: house/home, sign, minus-sign, “self”, “other”.

Творческая и личная судьба Сильвии Плат складывалась непросто. Мировоззрение писательницы, ее склонность к рефлексии и детальному анализу внешней и внутренней реальности порой были способны моделировать сами эти реальности, причем речь здесь идет не только о внутреннем мире Плат, но и об окружающем ее пространстве, которое претерпевает метаморфозы под влиянием личности реципиента. Дом – одна из наиболее сложных категорий биографии и творчества Сильвии Плат. Помимо субъективных, личностных предпосылок, семиотика домашнего пространства усложняется тем чисто биографическим обстоятельством, что за свою жизнь Сильвия Плат не раз переезжала, называла своим домом не только разные города, но и страны, так как большую часть семейной жизни поэтессы и месяцы после трагического разрыва отношений с Тедом Хьюзом она проводит в Англии. В Англии же, в доме, имевшем для Плат особый глубокий смысл, в доме, где жил сам Уильям Йейтс, в феврале 1963 года Сильвия Плат трагически ушла из жизни в возрасте 30 лет, оставив двоих маленьких детей.

Однако этот период жизни С. Плат не будет рассматриваться в настоящей статье, предметом которой является семиотика дома, домашнего пространства в сохранившихся дневниковых записях до отъезда поэтессы в Англию в 1956 году. Что касается записей последних дней жизни поэтессы, то они были уничтожены мужем, Тедом Хьюзом, после ее смерти, таким образом, об этом периоде жизни поэтессы читатель узнает из воспоминаний современников, тогда как о собственном видении событий Сильвией можно только строить гипотезы, основываясь на ее стихотворениях. В данной статье представлен обзор американского пласта “домашнего текста” поэтессы на материале дневниковых записей с июля 1950 года до отъезда в Англию. Английский текст Плат чрезвычайно сложен и объемнен и требует отдельного исследования, выходящего за рамки одной статьи.

Исследование знаков, определяющих пространство дома в дневниках Плат первой половины 50-х гг., позволяет не только определить важные координаты мировосприятия автора, но и сделать определенные выводы о социальных доминантах Америки и Англии данного периода через призму ярко выраженного гендерного восприятия. Действительно, как художественное творчество Сильвии Плат, ее рассказы, стихи и роман, так и письма и дневниковые записи носят очевидную гендерную специфику, что позволило Плат на долгие годы стать иконой феминизма. Однако гендерный подход в данной статье имеет лишь вспомогательную функцию. Основным является именно семиотический анализ, рассмотрение знаков, конструирующих пространство дома в ранних дневниковых записях (следующим шагом может стать поиск параллелей в поэзии, сопоставление одновременных текстов, дающее порой неожиданные результаты). Здесь необходимо подчеркнуть, что исследования по семантике пространства дневников Плат ранее не предпринимались ни в российском, ни в западном литературоведении. В отечественной науке существует лишь небольшое количество разрозненных работ по Плат, в западном же литературоведении доминируют два подхода к исследованию произведений писательницы: биографический и феминистский. Что касается семиотического подхода к произведениям Плат, эта тема интересна и многогранна и может стать предметом для более фундаментального труда, нежели предпринятый здесь обзор. В диссертации Е.К. Герасимовой “Художественный мир поэзии и прозы Сильвии Плат: конец 50-х – начало 60-х гг.” (одной из немногих в России, посвященных творчеству Сильвии Плат) есть отдельная глава, посвященная художественному пространству в поэзии Плат, однако автор диссертации не рассматривает проблему через призму семиотического подхода. Семиотика дома, города, Лондона, английской деревни в творческом наследии Сильвии Плат – темы интересные и не изученные.

В статье речь идет о неоднозначном, неравномерном, подвижном и нелинейном формировании семиотического пространства дома в дневниковых записях 1950–1955 гг. Помимо общих, субъективных признаков пространства, среди которых наиболее очевидными являются структурность, мерность и объективность, пространство дома в дневниках определяется в значительной степени взаимодействием объективного, данного пространства с субъективным миром воспринимающего сознания. В семиотических знаках дома, актуализируемых Сильвией Плат, кодируется

придание данному пространству определенного, уникального смысла, которым пространство дома Плат отличается от пространства “другого”, а также пространства “всех”.

Первая запись относится к июлю 1950 года, когда Сильвия Плат работала на ферме Лукаут (Lookout Farm). Этот период жизни принес первый опыт изнуряющего, монотонного физического труда, который, как ни странно, временами казался Сильвии чрезвычайно умиротворяющим. В дневниковой записи Плат проводит четкую границу между трудом интеллектуальным и физическим, подчеркивая, что удовольствие от физической работы порой заставляло ее забыть радости интеллектуальные: *“Теперь я знаю, как люди могут жить без книг, без колледжа. Когда человек чувствует подобную усталость в конце дня, остается только лечь спать, а с рассветом его ждут все новые земляничные усы, и так продолжается течение жизни, рядом с землей. В подобные моменты я упрекаю себя за глупость, заставляющую меня желать чего-то еще”* [4, р. 8] (Перевод дневниковых записей здесь и далее по тексту наш – Е.Б.). Однако в романтическое воспевание сельского труда неумолимо проникает нотка монотонности, отупляющего воздействия физической работы, внутренняя пустота. И пустота эта эхом отзывается в пространстве дома: *“Возможно, я никогда не буду счастлива, но сегодня я довольна. Ничего, кроме пустого дома, теплая туманная усталость после дня, проведенного за обрезанием земляничных усов под солнцем <...>”* [4, р. 8]. Пустота внутренняя гармонирует с пустотой дома, порождая ощущение покоя и удовлетворенности жизнью, которые носят временный, нестабильный характер.

Романтический настрой проецируется на дом и в последующих записях. Для Плат пол в комнате не существует как таковой, это лишь основа для проекции лунного света: *“Внезапно косые полосы голубоватого света через пол пустой (vacant) комнаты. И я знала, что это не уличный свет, а луна”*. Плат никак не объясняет природу своей уверенности. Прозаическому свету города нет места в ее чистом, девственном мире, только луна может понять ее настроение: *“Что может быть прекраснее, чем быть девственницей, чистой, цветущей и молодой, в такой вечер?”* [4, р. 8]. Здесь находит отражение и своеобразная “литературность” характера Плат, сформировавшаяся в силу внутренних качеств и любви к чтению.

Интересен тот факт, что Сильвия Плат, взглядом художницы замечавшая мельчайшие детали, почти никогда не описывает столь подробно свое

личной пространство – свой дом или комнату. Это всегда яркий штрих, эмоция, настроение, определяющие тональность пространства, в котором находится поэтесса. Совсем иной подход мы наблюдаем при описании пространства “*другого*”, предметы перечисляются точно и скрупулезно. Зайдя к Ило (молодому эмигранту из Эстонии, с которым Плат познакомилась во время работы на ферме), чтобы посмотреть его очередной рисунок (сама Сильвия Плат долгое время мечтала стать художницей и никак не могла выбрать между живописью и поэзией), она позже описывает в дневнике комнату, в которой оказалась: *“Я перешагнула через порог. Это было узкое помещение с двумя окнами, столом, заваленным принадлежностями для рисования, и койкой, покрытой темным одеялом”* [4, р. 11]. Комната “*другого*”, возможно, “*чужого*” подчеркнута материальна в своей пространственности и предметной наполненности.

Геометрия дома обретает некоторую конкретику, когда Сильвия описывает сборы на очередное свидание. Однако, одновременно с обыкновенным американским домом, пространство вокруг приобретает полусказочный, политеатральный характер, где Сильвия, находясь на втором этаже, будто олицетворяет заточенную в башню юную деву. Театральности добавляет и медленный процесс одевания, своеобразной подготовки к выходу на сцену светской жизни. *“Я одевалась медленно, прихорашивалась, душилась, пудрилась. Я оставалась наверху во влажных серых сумерках <...>, тогда как все домохозяйки смеялись и болтали на веранде в компании друзей. Это я, думала я, американская девственница, одетая, чтобы соблазнить”* [4, р. 13]. Однако и в этом описании дома функциональных знаков как таковых – описаний мебели, картин, книг на полках, всего того, что позволило бы нам сделать определенные выводы о благосостоянии и нравах его обитателей – практически нет. В семиотике дома в дневниках Сильвии Плат знаком зачастую становится отсутствие знака. Знаки в традиционном понимании, являющиеся носителями культурной, социальной и иной информации для поэтессы нерелевантны.

Еще одно перевоплощение пространства дома в дневнике Плат – тюрьма, со всеми соответствующими знаками: дверь, которую невозможно открыть, маленькое окошечко, сулящее свободу, духота, желание сбежать: *“Вечером я на несколько минут хотела выйти на улицу; дома было так уютно/тесно и душно”* (“It was so snug and stale-aired in the house”) [4, р. 16] (перевод наш – Е.Б.). Интересно, что прилагательное “*snug*”

в данном контексте приобретает ярко выраженную отрицательную коннотацию, оказавшись в одном ряду со “stale-aired”, со всем, от чего хочется бежать. Слишком облегающий, защищающий, уютный дом давит, тяготит автора. *“Я попыталась открыть входную дверь. Замок резко щелкнул, когда я его повернула; я попробовала ручку. Дверь не открывалась. В раздражении, я повернула ручку в обратную сторону. Никакого результата <...>. Я посмотрела вверх. Через застеклённый квадрат в верхней части двери я увидела кусок неба, пронизанного острыми черными верхушками сосен, растущих по другую сторону улицы. И там была луна <...>”* [4, р. 16].

Образ луны занимает особое место не только в прозе, но и в поэзии Сильвии Плат. Это не просто знак присутствия природы, сосуществования пространства рукотворного и дикого, хаотичного. Луна является не только знаком поэтического сознания Плат – это важный культурный код той эпохи, сложившийся благодаря выходу в свет книги Роберта Грейвса “Белая Богиня” (Robert Graves *The White Goddess: A historical grammar of poetic myth*) – исследования, ставшего в 60-е годы культовым (Тед Хьюз вспоминал, что сам познакомил Сильвию с этой книгой). Книга эта оказала огромное влияние на творчество Плат, а, возможно, и на ее восприятие собственной личности в мире, на то, как писательница себя позиционировала и не исключено, что и ощущала. Однако не стоит забывать, что содержание книги легло уже на подготовленную почву. Ведь если действительно Плат прочла книгу с подачи Теда Хьюза, то ее ранние дневниковые записи, вышедшие из-под ее пера задолго до знакомства с будущим мужем, стали своеобразным предчувствием этой книги. По Грейвсу, Белая Богиня – богиня “антидомашняя”. Она всегда “другая женщина”, и долго исполнять эту роль по силам лишь немногим, так как “в сердце любой менады или музы живет искушение совершить самоубийство, обратившись к радостям домашнего очага” [1, с. 525]. Подобная Белая Богиня внутри Сильвии Плат на протяжении всей ее жизни борется с матерью и женой.

В приведённой выше цитате из дневника опять возникает хронотоп порога, входной двери (как и при описании комнаты Ило). Если в случае с Ило Плат переступает порог вовнутрь, попадая в комнату, откуда позже вырвется и сбежит, краснея от нежеланного поцелуя, то здесь движение идет в противоположном направлении: она стремится вырваться на свободу, сделать глоток свежего воздуха, но на ее пути возникает препятствие – запертая входная дверь, и все усилия ее открыть остаются напрасными.

Ассоциация с тюремной камерой усиливается описанием застекленного окошечка во входной двери, сквозь которое поэтесса может видеть кусочек столь желанного неба и даже луну, и которое, словно решеткой, перечеркнуто верхушками сосен. *“Внезапно я почувствовала, что не могу дышать, что что-то душит меня. Я была в ловушке, а надо мной манил и дразнил небольшой кусочек ночи, а теплая, женственная атмосфера дома окутывала меня своими густыми, душистыми, как перьевое одеяло, объятиями”* [4, р. 16]. В приведенной цитате дом четко обозначен как пространство сугубо женское. Запись в дневнике появилась в 1950 году, десять лет спустя после смерти отца поэтессы Отто Эмиля Плата, события, оставившего глубокий след в душе Сильвии, которая так никогда и не смогла полностью залечить эту рану. Смерть отца, фигура которого была чрезвычайно важна для нее как при его жизни, так и после смерти, Плат восприняла как предательство, всею последующую жизнь не переставая мифологизировать и даже демонизировать образ отца (случай, конечно, не исключительный в мировой литературе). С его уходом из дома ушло мужское начало (брат Уоррен был еще слишком мал, да и отношение к нему Сильвии никогда не было простым). Всем стала заправлять мать, и доминирующее женское начало часто тяготило Сильвию, воспринималось как нарушение равновесия и гармонии. Отсюда и образ “ловушки”, которой оборачивается “женственная атмосфера” дома. По понятным причинам черта эта не определяет другие, более поздние дома в жизни писательницы. Здесь мы в очередной раз сталкиваемся со своеобразным “*минус-знаком*” (painful absence), отсутствие мужского начала в доме является смыслообразующим. Вообще мужчина как воплощение двух полярных начал – божественного и дьявольского – является одним из основных мотивов всего творчества Сильвии Плат. Она стремится вырваться из его власти и одновременно боится освобождения. Женское начало, являющееся объектом постоянной рефлексии поэтессы, зачастую становится знаком несвободы, слабости, незавершенности. Так и женственная атмосфера дома душит.

Еще одна отличительная черта “дома” в ранних дневниковых записях, на этот раз более или менее универсальная, – способность “одомашнивать”, переводить из сферы “*чужое*” в сферу “*свое*” все, что так или иначе входит в соприкосновение с этим домом (дома Плат менялись, но это свойство их объединяло). Вот яркий пример, иллюстрирующий данную особенность восприятия Плат дома: *“Два сверчка в глубокой трещине на гранитных ступенях выводили сладкую, призрачно-тонкую трель. И так как это*

был мой дом, я любила их” [4, р. 17]. И ниже на той же странице трещина (*crack*) на лестнице перед входной дверью превращается во все растущие трещины в самоуверенности героини – “the widening cracks in my self-assurance”, которые сглаживали, как линолеум, детские руки, втыкавшие цветы в волнистые волосы Сильвии. Дом и автор дневника на мгновение сливаются, становятся неотделимы друг от друга, внутренний мир чудесным образом перекликается с миром внешним. Вообще стоит отметить, что взгляд на самое себя, интерес к тому, как видят и оценивают ее другие зачастую пересиливает у Плат интерес к окружающему миру.

Несмотря на эту декларацию любви к дому, к домашнему очагу (в предыдущей цитате Плат говорит именно о *home*, а не о *house*), у читателя дневниковых записей начала 50-х может возникнуть ощущение, что снаружи дома Сильвия Плат видела гораздо больше жизни, чем внутри. Находясь в доме, поэтесса часто любитесь отблесками внешнего мира, лунной дорожкой на полу, тенью от дерева, макушками сосен, тогда как само убранство дома практически не описывается, а если и описывается, то без малейшего намека на уют и привязанность к ним Плат. Ванная комната “яркая, белая, стерильная” [4, р. 17], именно стерильная (*sterile*), а не просто чистая. При этом в словарях слово *sterile* переводится в первую очередь как “бесплодный, неспособный к деторождению” [2, с. 686]. Однако, например, в словаре В.К. Мюллера значение “стерильный” в словарной статье идет только под третьим номером. Однако всего через пару строчек, когда героиня отправляется спать, воздух становится “потенциально плодородным”: “А потом спать, в окружении все того же потенциально плодородного воздуха, пахнущего лавандой; кружевные занавески, теплые кошачий запах наподобие мускуса, – все ждет, чтобы превратить тебя в свою частицу – повсюду бледное ожидание. И ты – движущееся воплощение всего этого” [4, р. 17]. Здесь обращает на себя внимание слово “the same” – “том же, таком же”, уравнивающее в правах “sterile” и “potentially fertile”. Подобные противоречия нередки на страницах дневника. Возможно, они говорят о смятении, волнении, переменчивости настроения. Но если вдуматься, то противоречие это легко снимается, ведь потенциально плодородный – это еще только возможность, и нет никакой гарантии, что потенция эта будет реализована, а нереализованная способность к рождению новой жизни по сути своей ничем не отличается от стерильности. Вообще, “домашний текст” Сильвии Плат чрезвычайно многослоен. Любые жизненные перемены, да и просто перепады настроения, неизменно находят в нем отражение.

Эта запись интересна и еще одной “странностью”. В дневник входят бытовые подробности, привычные границы домашнего пространства, обычно нехарактерные для Плат, особенно до рождения детей: “<...> Я склонилась над раковиной в бездумном ритуале, моя запретные места, поклоняясь блестящему храму, свету, с грохотом мечущемуся в замкнутом пространстве, ломкому и ослепительному сверканию кранов. Горячо и холодно; чистота, излучаемая гладкими благоухающими кусками мыла; тонкие карандашные линии волос, изгибающиеся на белой эмали; цветные рецепты, твердые стеклянные склянки и пузырьки, которые могут вылечить симптомы простуды или менее чем за час погрузить вас в глубокий сон” [4, р. 17]. Но даже здесь самые, казалось бы, бытовые детали приобретают поэтический, художественный оттенок (“тонкие, карандашные линии волос” – hairs in thin, penciled lines).

Подводя итог можно подчеркнуть, что семиотическая природа домашнего пространства Сильвии Плат в начале 50-х годов значительно отличается от представлений ее современниц. В это время даже в Америке женщины часто продолжали видеть дом с бытовой точки зрения. Неизменными атрибутами являлись муж, дети, красивая мебель. Сильвия поэтизирует свой дом; хотя и у нее на окнах висят кружевные занавески, они упоминаются лишь вскользь. Дом – сама Сильвия, ее постоянно рефлексирующее “я”, пространство “своего”, несмотря на возникающую иногда неприязнь, дискомфорт, стремление выбраться. Сильвия Плат не стремится стать “ангелом в доме” (angel in the house [3]), где роль мужчины сводится к тому, чтобы “marry her and take her home” (жениться на ней и забрать ее домой) [3, р. 132], бытовая сторона в этот период не выходит на первый план, напротив, бытовые знаки, приметы жизни, составляющие домашнее пространство человека, чудесным образом размываются, постепенно то полностью исчезая, то, вдруг, неожиданно выступая на первый план. Дом в ранних дневниковых записях – категория становящаяся, непостоянная, амбивалентная, как и само творческое сознание и мировосприятие Сильвии Плат до ее отъезда в Англию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грейвс Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии / Р. Грейвс. – М.: Прогресс, 1999. – 592 с.
2. Мюллер В.К. Англо-русский словарь / В.К. Мюллер. – 23-е изд., стереотипное. – М.: Русский язык, 1992.

3. Patmore Coventry. The Angel in the House. PoemHunter.com, 2012. – http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/coventry_patmore_2012_3.pdf (дата последнего обращения: 28.03.2016).

4. Plath S. The Journals 1950–1962 / Ed. By Karen V. Kukil. – London: Faber and Faber, 2001. 732 p.

ОБРАЗИ ДОМУ ТА ХРАМУ В ПОЕЗІЇ Т. С. ЕЛІОТА

Роман БЛЯШЕВИЧ

Київський національний лінгвістичний університет

У статті розглядаються образи дому та храму, які посідають важливе місце у поезії Т. С. Еліота. Проаналізовано, яким чином ці образи відображали релігійні переконання та філософські погляди поета у різні періоди його творчості. Особливу увагу приділено темам кризи європейської цивілізації, бездомності та повернення додому.

Ключові слова: образ, дім, храм, місто, бездомність, релігія, навернення

В статье рассматриваются образы дома и храма, которые занимают важное место в поэзии Т. С. Элиота. Проанализировано, каким образом эти образы отображали религиозные убеждения и философские взгляды поэта в разные периоды его творчества. Особенное внимание уделено темам кризиса европейской цивилизации, бездомности и возвращения домой.

Ключевые слова: образ, дом, храм, город, бездомность, религия, обращение.

The paper examines the images of house and temple playing an important part in T. S. Eliot's poetry. The author analyzes how these images reflected the poet's religious beliefs and philosophical views in different periods of his life. Particular attention is paid to the themes of the crisis of the European civilization, homelessness and homecoming.

Key words: image, house, temple, city, homelessness, religion, conversion.

Образи дому та храму чітко виділяються у творчості Т. С. Еліота – мандрівника-переселенця та представника давнього роду, в якому було чимало релігійних діячів. За допомогою цих образів поет осмислював своє життя та епоху. Він не раз повертався до них, фіксуючи таким чином свої переживання, бачення світу та духовні стани. Звідси постає важливість дослідження образів дому та храму у поезії визнаного метра модернізму.

При аналізі творів у статті насамперед будуть братися до уваги два контексти: історична доба та основні віхи життя митця. Перший аспект передбачає застосування культурно-історичного методу – врахування того, що Еліот був сучасником епохи Першої та Другої світових воєн, свідком міжвоєнної напруги 1920-1930-х років, коли в Європі відбувалися трагічні соціально-політичні експерименти (сталінський терор, прихід до влади нацистів, економічні кризи, поширення людиноненавистницьких ідеологій), а Сполучені Штати – його батьківщина – занурилися у Велику депресію. Другий аспект передбачає застосування біографічного методу, за допомогою якого можна наблизитися до розуміння переломних моментів життя автора. При цьому мова йде не тільки про такі “зовнішні” події, як, скажімо, переїзд з Америки до Європи чи отримання Нобелівської премії з літератури, а й про духовні пошуки, які значною мірою визначали зміст і настрої його творів. Зокрема у творчості Еліота виокремлюють декілька періодів. Перший (“*період заперечення*”) і другий (“*період пошуку*”) етапи знаменують творче становлення поета та напружені духовні пошуки. Саме тоді з’явилися твори, що прославили його як реформатора англомовного вірша. Початок третього (“*католицького*”) періоду творчості Еліота датують 1927 роком, коли у його житті відбулося навернення та приєднання до англо-католицької церкви [4]. Ця подія мала потужний вплив на характер творчості поета. Як зазначала С. Павличко, “*спочатку вірш Еліота визначався безладом, скепсисом, руйнуванням, а в кінці – ладом, вірою й умиротвореністю*” [3, с. 3].

Звісно, формат статті унеможливує всебічне та вичерпне розкриття заявленої теми. Тут йдеться радше про визначення ключових образів і мотивів, аналіз їхньої взаємодії та з’ясування ролі згаданих вище контекстів.

Уже в одному з перших відомих віршів Еліота “*Пісня кохання Дж. Альфреда Пруфрока*” (1917) з’являються наскрізні для всієї його творчості образи дому та міста. При цьому місто набуває тих рис, які надалі стануть характерними для урбаністичного пейзажу Еліотових творів: відчуження, бруд, втома, темрява (“*half-deserted streets*”, “*restless nights in one-night cheap hotels*”, “*sawdust restaurants*”). На тлі картин розкладу життя звучить лейтмотив “*вбивчого туману*” (“*overwhelming question*”), яке Пруфрок ніби й збирається озвучити, однак – дещо пародіюючи Гамлета – щоразу зупиняється:

Воістину, надійде час,

Щоб запитать: – чи я насмілюсь? – так, чи я насмілюсь? [2, с. 29]

Драматизм вірша полягає у нездатності ліричного героя оголосити це найважливіше запитання. Перешкодою стає безвольний характер Пруфрока, а також його оточення, звички, розпорядок дня – одним словом, все, що так чи інакше пов'язане з його вікторіанським домашнім побутом:

Перегородований вечірками, вітальнями,

Своє життя я зміряв ложечками чайними [там само]

Спроби Пруфрока оприлюднити сокровенне потрапляють на нездоланну перешкоду домашнього комфорту:

Чи зважусь я – по каві, по морозиву

Цю тишу розірвать, таку загрозиливу? [2, с. 30]

Кульмінацією вірша можна вважати озвучення питання, проте не вголос, а лише у внутрішньому монологі, – це той максимум сміливості, на який здатен Пруфрок:

А поза тим – чи варто, врешті-решт,

По всіх тістечках, чаюваннях, джемах,

Між порцеляни та балачок чемних –

Чи, врешті-решт, і справді варто,

Урвавши мову, ставити на карту

Все навкруги – увесь цей світ без меж –

Зіжмакати, звести до вбивчого питання,

Прорікши: “Лазар я, воскрес із мертвих

Сказать всю правду, й ти від неї оживеш!”

Аби вона могла лїниво руку сперти

На крісло і промовити: “Ах, це ж

Зовсім не те. Це зайве, врешті-решт” [2, с. 31].

Тут навіть не довгоочікувана промова, зізнання чи сповідь, а радше вирішальна спроба переконати себе у непотрібності та неможливості озвучення правди про життя та смерть. І знову таки на заваді слова про реальність стоїть дїм: люди, які його наповнюють, і побутовий комфорт:

А поза тим, чи варто, врешті-решт,

Чи, врешті, й справді варто

По всіх минулих вечорах, вологих тротуарах...

А шурхїт сукні по паркету, а романи

Уголос, а чаї, а фортеп'яно? [там само]

У вірші “Геронтіон”, яким відкривається наступна збірка Т. С. Еліота “Вірші” (1920), образ дому, “який розвалюється на очах” (“decayed house”), символізує західну історію та цивілізацію. На думку дослідників, у цьому творі йдеться про тотальну кризу європейської культури (грецьке ім'я

ліричного героя та заклики “*подумай*” відсилають до Сократа та грецької філософії) [3, с. 10; 8, с. 88]. Сцена безрадісної формальної меси, образи “*місяця сухого*” (“*dry month*”), “*старого*” (“*old man*”), “*дому з протягами*” (“*draughty house*”) відображають кризове становище післявоєнної Європи: загальну зневіру, потяг до насилля та смерті. Кінцеві рядки вірша лише посилюють відчуття втоми та абсурду:

Винаймачі в цім домі –

Думки сухого мозку в час посухи [2, с. 56].

У “*період пошуку*” Еліот продовжив осмислювати теми бездомності та покинутості. Поема “*Безплідна земля*” (1922) містить образи посухи, хвороби та безнадії. Вони суголосні тогочасному вкрай пригніченому настрою поета, який переживав сімейні негаразди та лікувався від нервового виснаження:

Ми, що живими були, нині конаємо

З дрібочкою терпцю.

Нема тут води, тільки скеля голісінька,

Скеля безводна й піщана стежина,

Що високо в’ється на верхогір’я.

Гори скелясті, скелі безводні [2, с. 80].

Хаос, занепад цивілізації передається апокаліптичною картиною краху світових центрів релігії, культури та економіки:

Що то за місто ген та над горами

Трощиться, перетворюється, вибухає у фіалковій імлі?

Вежі повержено

Єрусалим Афіни Александрія

Відень Лондон

Неймовірно [2, с. 82].

В Еліотовому світогляді періоду написання “*Безплідної землі*” переважають уявлення про сумнів у реальності, запозичені зі східних вчень. У поемі помітний вплив Г. Гессе, вмонтовано цитати з “*Упанішад*” і проповідей Будди:

Про ключ з нас кожен думає, кожен в тюрмі своїй.

І, мислячи про ключ, в’язницю кожен стверджує [2, с. 83].

Лейтмотив “*нереального міста*” лише увиразнює характерні риси світосприйняття цілого покоління: відчуття приреченості, трактування життя як в’язниці та переконаність у беззмістовності дії та опору обставинам. Прикметно, що “*Безплідна земля*”, як і останні частини “*Улісса*”, побачила світ 1922 року.

Еліот продовжує розвивати теми відчуження та бездомності у наступній поемі “Порожні люди” (1925). Сучасники ліричного героя – люди із “солом’яними мізками”, “спустошені”, “випхані”, які мешкають у “королівстві присмерку”, у “сонному царстві смерті”:

*Країно мертва,
Кактусовий краю,
Де ідоли камінні
Підвелися, щоб прийняти
Моління із долоней у мерця* [2, с. 87].

Після навернення Еліота та приєднання до англо-католицької церкви з’являються твори, які фіксують поступові зміни у його внутрішньому житті. Це простежується на прикладі образу дому у “Подорожі трьох мудреців” (1927) із циклу віршів “Аріель”.

Еліот опрацьовує відомий євангельський сюжет про різдвяну зірку та подорож трьох мудреців зі Сходу до землі Ізраїля, щоби вклонитися немовляті Ісусу. При цьому він обрав незвичний ракурс: зображення того, як важко було мудрецам покинути затишний Вавилон (зауважмо, що, на відміну від Пруфрока, їм вдалося вирватися із залежності домашнього комфорту) і вирушити у подорож до далекого провінційного Вифлеєму.

*Часом ми шкодували
За літніми палацами на схилах, за терасами
Йї за шовковими дівчатами, що носять шербет* [2, с. 102].

Там – у Вифлеємі – зі східними магами відбувається духовна трансформація. Після поклоніння немовляті Ісусу вони стають іншими та, як наслідок, у них змінюється система цінностей. Їхній дім, за яким вони шкодували на початку подорожі, стає для них чужим:

*Ми повернулись до себе додому, до цих Царств,
Та більш немає нам щастя отут, серед старого Призволу,
Поміж людей чужих, що обіймають своїх божків.
Я бажав би собі іншої смерті* [2, с. 103].

Тобто справжній дім – це щось інше та більше, ніж звичний комфорт, оточення чи навіть місце народження. Дім – це насамперед духовна батьківщина, те середовище, де поклоняються одному Богу та поділяють спільні цінності. Мудрець, який є оповідачем у цьому вірші, розуміє, що повернеться до свого дому вже після смерті.

Виразна зміна настрою помітна в іншому вірші цього циклу “*Пісня Симеона*” (1928), де у контексті теми дому з’являється непритаманний для попереднього періоду мотив захисту та милосердя:

There went never any rejected from my door [9, с. 105].

У поемі “*Великопісна середа*” (1930) головними є теми звернення до Бога, покаяння та боротьби з гріхом. Якщо у “*Безплідній землі*” містяться елементи буддистського вчення про ілюзорність реальності, то один із важливих мотивів “*Великопісної середи*” – відповідальне ставлення до дійсності, до часу, в якому живе ліричний герой. Лейтмотив четвертої частини поеми “*Redeem the time*” немислимий для Еліотових творів першої половини 1920-х років. Йдеться уже про запозичення не з “*Упанішад*”, а з “*Послать*” апостола Павла до ефесян і колосян (“*redeeming the time*” (Еф. 5:16; Кол. 4:5). Відповідно, в Еліота формується інше ставлення до реальності – як до чогось, що потрібно цінувати.

В оригіналі вжито промовисте слово “*redeem*”, яке відразу ж асоціюється з жертвою Ісуса Христа – Відкупителя (Redeemer), який відкупив Церкву від суєтного життя. Апостол Павло тлумачить Христову жертву як таку, що освячує і самих віруючих, і їхнє життя. Послідовники Христа покликані бути уважними до часу та історії. Це безумовно активна позиція перетворення життя. Таким чином у цих рядках Еліота виражена засаднича напруга між двома підходами до дійсності. У християнстві, на відміну від індуїстських релігій і спорідненого з ними гностицизму, матерія не сприймається як зло. У християнських богословів можна знайти різні символічні тлумачення земного життя, але воно не ілюзія, не хаос і не покарання. Ті, кого викупив Ісус Христос (redeemed), уже не перебувають у буттєвій в’язниці.

Можна сказати, що у циклі віршів “*Аріель*” та поемі “*Великопісна середа*” відбувається поступовий поворот у творчості Еліота. У цих творах поет фіксує свою духовну трансформацію (навернення та приєднання до англо-католицької церкви) і зміну соціального статусу (прийняття британського громадянства). Він переосмислює вже розроблені образи та теми, шукає засоби для вираження нового змісту та тональності. У контексті теми дому Еліот відходить від похмурого зображення безладу та бездомності. Його цікавить подолання цих станів. Саме у поемі “*Камінь*” (1934), яку також визначають як п’єсу, містерію, найповніше в Еліотовій творчості розкривається тема впорядкування та облаштування власного дому.

Перед тим, як аналізувати цей твір, потрібно зауважити, що в українському літературному процесі його іноді оминають увагою. Так, “Камінь” не ввійшов до найповнішої україномовної збірки творів Еліота, яка побачила світ у видавництві “Дніпро” 1990 р. У передмові до цієї книжки, яка стала хрестоматійним вступом до Еліотової творчості, С. Павличко також жодним словом не проходила про “Камінь”. Не згадано про нього в антології британської поезії під редактуванням М. Стріхи [6]. Водночас не випадає говорити про повну відсутність зацікавлення цим твором. Аналіз і переклади фрагментів п’єси містяться у статті О. Тарнавського про порівняння творчості Еліота та Тичини [5]. Про “Камінь” йдеться у дослідженнях Л. Статкевич [4].

За допомогою назви твору формується міжетекстовий зв’язок з Біблією: слово “*The Rock*” (“масивний камінь”, “скеля”) часто трапляється у Псалмах та інших книгах Старого Заповіту, де “скелею” називається Бог. Ця ж образно-символічна система збереглася в Новому Заповіті. Так, в Євангеліях міститься повчання Ісуса Христа про те, на чому людина може будувати свій дім – на камені чи на піску: “*Що звете ви Мене: “Господи, Господи” та не робите того, що Я говорю? Скажу вам, до кого подібний усякий, хто до Мене приходить та слів Моїх слухає, і виконує їх: той подібний тому чоловікові, що, будуючи дім, він глибоко викопав і на камінь поклав. Коли ж злива настала, вода кинулася на той дім, – та однак не змогла захитати його, бо збудований добре він був! А хто слухає та не виконує, той подібний тому чоловікові, що свій дім збудував на землі без основи. І наперла на нього ріка, – і зараз упав він, і велика була того дому руїна!*” (Лк. 6:46-49). В англійському перекладі Біблії короля Якова двічі вживається саме слово “*rock*”: “*the foundation on a rock*” та “*founded upon a rock*”. Крім цього слово “*rock*” вжито й тоді, коли Христос називає Симона Петром, тобто “скелею”: “*І кажу Я тобі, що ти скеля, і на скелі оцій побудую Я Церкву Свою – і сили адові не переможуть її*” (Мт. 16:18).

До речі, у 1920 році Еліот уже звертався до євангельського тексту про камінь у своєму різко антиклерикальному вірші “*Ginopotam*”, де висміював Церкву як нечистоплотну інституцію:

*Flesh and blood is weak and frail
Susceptible to nervous shock;
While the True Church can never fail
For it is based upon a rock* [9, с. 49].

Таким чином через чотирнадцять років поет повернувся до цього євангельського образу, щоби розглянути його у зовсім іншому річищі.

Хор у містерії “Камінь” за змістом і пафосом наслідує біблійних пророків, які докоряли, закликали до виправлення, попереджували про покарання та оголошували вирок нечестивим містам за їхні злочини:

Much is your reading, but not the Word of God,

Much is your building, but not the House of God [9, с. 154].

Хор дорікає своїм співвітчизникам, що вони підкорили світ і збудували добробут, але занехаяли свій власний дім і забули про Христа (“*наріжний камінь*” (Еф. 2:20)):

But you, have you built well, that you now sit helpless in a ruined house? <...>

You, have you built well, have you forgotten the cornerstone? <...>

Exporting iron, coal and cotton goods

And intellectual enlightenment

And everything, including capital

And several versions of the Word of God:

The British race assured of a mission

Performed it, but left much at home unsure [9, с. 151–152].

Занепад британської сім’ї (байдужість, формальні стосунки замість родинного спілкування) має духовні витоки:

If humility and purity be not in the heart, they are not in the home: and if they are not in the home, they are not in the City [9, с. 158]

У “Каміні” описана послідовність налагодження людського життя: все починається з серця людини – із владнання стосунків із Богом, потім налагоджуються стосунки в сім’ї. Внутрішнє преображення людини, примирення з Богом і родиною виливається у мир із сусідами та облаштування суспільного життя:

Talking of right relations of men, but not the relations of men to God.

Our citizenship is in Heaven'; yes, but that is the model and the type for your citizenship upon earth [9, с. 151].

Озвучуючи християнську доктрину про первинність внутрішніх змін у людині, які згодом приведуть до змін у суспільстві, Еліот провадить полеміку з популярними у міжвоєнні десятиліття соціалістичними підходами (зокрема марксизмом), які, навпаки, наполягали на першочерговості соціальних перетворень як запоруки виникнення нової природи людини:

We build the meaning:

A Church for all

And a job for each

Each man to his work [9, с. 150]

В архітектурному плані ці погляди передаються через черговість будівельних робіт – спочатку зводиться Храм, а потім довкола нього будується місто:

Where there is no temple there shall be no homes [9, с. 155]

Також:

And if the Temple is to be cast down

We must first build the Temple [9, с. 159].

Еліот проводить паралелі між своїм часом і добою Неємії, між своїм поколінням і поколінням тих євреїв, які повернулися з Вавилонського полону. Сучасники поета схожі до тих, хто опинився на руїнах своїх домівок і, головне, на руїнах Соломонового храму, тобто дому Божого. Лише відбудувавши храм і отримавши змогу поклонитися там Богу, євреї зможуть відбудувати місто та свої будинки, опанувати землю, стати громадянами, цілісними людьми. У Біблії розповідається про неймовірні зусилля цілого народу з відбудови Єрусалима. Слід зазначити, що саме у 1930-ті роки відбувалося масове переселення євреїв у Палестину, яка була тоді британською колонією. Десятки та сотні тисяч людей переселялися з різних країн Європи на свою історичну батьківщину.

Еліот порівнює противників відбудови єрусалимського храму з ненависниками християн. У Європі виросло нове покоління, яке забуло про призначення храму, яке не терпить християн і закликає до того, щоби покінчити з ними: *“Those who sit in a house of which the use is forgotten: are like snakes that lie on mouldering stairs, content in the sunlight. And the others run about like dogs, full of enterprise, sniffing and barking: they say, “This house is a nest of serpents, let us destroy it, And have done with these abominations, the turpitudes of the Christians”* [9, с. 158].

До тематики містерії-застереження *“Камінь”* Еліот повернувся у травні 1939 р. В одній зі своїх промов він зокрема стверджував, що прихід до влади Гітлера та Сталіна став можливим через втрату віри західними елітами, котрі заради політичної та економічної доцільності йшли на підписання таких ганебних пактів, як Мюнхенський договір 1938 р., внаслідок якого Франція та Британія віддали Гітлеру Чехію. Еліот зокрема зауважує, що у британців як нації не виявилось ідей, які можна було би протиставити

ідеям противника: “Чи було в центрі нашого суспільства <...> щось більш тривке, ніж конгломерат банків, страхових компаній і промислових підприємств, і чи була у нього більш суттєва віра, ніж віра у сукупний прибуток і збереження дивідендів?” [7, с. 49] Поет переконує, що лише повернення до правди може дати сили для спротиву. З пророчим пафосом він попереджує своїх сучасників: “Якщо ви не будете з Богом (а Він – Бог ревнивий), вам доведеться виановувати Гітлера чи Сталіна” [там само].

Підсумовуючи, можна сказати, що образи дому та храму відображають основні етапи розвитку Еліотової поетики, зміну його світогляду, філософські погляди. У творах, які належать до періодів “заперечення” та “пошуку”, переважають похмурий урбаністичний пейзаж, картини занепаду дому та деградації стосунків між людьми. Після навернення та приєднання до англо-католицької церкви Т. С. Еліот поступово змінює тональність і загальний настрій своєї поезії. У віршах із циклу “*Аріель*” та поемі “*Велкопісна середа*” він роздумує над подоланням екзистенційної бездомності та загального відчуження. Вихід із цих станів Т. С. Еліот знаходить у вірі. У містерії “*Камінь*” головною є тема відновлення життя: примирення людини з Богом лежить в основі налагодження стосунків у сім’ї та між сусідами, що провадить до облаштування суспільства загалом. В архітектурних образах твору ця послідовність виражається через першочерговість відбудови храму, довкола якого розбудовується місто.

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / [пер. з давньоєвр. і грец. проф. І. Огієнка]. – К. : Українське Біблійне Товариство, 2007. – 1376 с.
2. Еліот Т. С. Вибране / Томас Стернз Еліот ; [упоряд. і передмова С. Павличко]. – К. : Дніпро, 1990. – 198 с.
3. Павличко С. Поезія Т. С. Еліота / Соломія Павличко // Еліот Т. С. Вибране / [упоряд. і передмова С. Павличко]. – К. : Дніпро, 1990. – С. 3 – 25.
4. Статкевич Л. П. Форми і функції інтертекстуальності в поезії Томаса Стернза Еліота: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / Лариса Павлівна Статкевич. – Сімферополь, 2008. – 20 с.
5. Тарнавський О. Т. С. Еліот і Павло Тичина / Остап Тарнавський // Всесвіт. – 1990. – № 6. – С. 130 – 138.

6. Улюблені англійські вірші та навколо них / [пер. і упор. М. Стріха]. – К.: Факт, 2003. – 456 с.
7. Элиот Т. С. Идея христианского общества / Томас Стернс Элиот // Элиот Т. С. Избранное: Религия, культура, литература / под. ред. А. Н. Дорошевича. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – С. 7–72.
8. Brooker J. S. Mastery and Escape: T. S. Eliot and the Dialectic of Modernism / Jewel Spears Brooker – Amherst : University of Massachusetts Press, 1994. – 288 p.
9. Eliot T. S. The Complete Poems and Plays / Thomas Stearns Eliot. – London : Faber and Faber, 2004. – 608 p.

ОБРАЗ БУДИНКУ ІЗ СЕКРЕТАМИ У ТВОРЧОСТІ ЖОРЖА БЕРНАНОСА

Тетяна БЛЯШЕВИЧ

Київський національний лінгвістичний університет

Аналіз таких творів Ж. Бернаноса (1888 – 1948), як “Пані Даржан” (1922), “Ніч” (1928), “Під сонцем Сатани” (1926), “Обман” (1927), “Радість” (1928), “Злочин” (1935), “Поганий сон” (1950), “Щоденник сільського кюре” (1935 – 1936), “Ще одна розповідь про Мушетту” (1937) та “Пан Невін” (1943) дозволив виявити, що у художньому всесвіті французького письменника топос дому пов’язаний із секретом, і водночас у ньому увиразнено такі складові, котрі вказують на бажання розкрити ці секрети: вікно, двері, ключ, лампа та дзеркало. Відтак, непримітний “цегляний” будиночок перетворюється на “нестабільний всесвіт”, в якому звичайні люди виходять за межі буденності, впритул наближаючись до таємниці вічності.

Ключові слова: образ, хронотоп, тема, мотив, література християнського відродження Франції.

Аналіз таких произведений Ж. Бернаноса (1888 – 1948), как “Госпожа Даржан” (1922), “Ночь” (1928), “Под солнцем Сатаны” (1926), “Обман” (1927), “Радость” (1928), “Преступление” (1935), “Плохой сон” (1950), “Дневник сельского священника” (1935 – 1936), “Новая история Мушетты” (1937) и “Господин Уин” (1943) демонстрирует, что в художественном универсуме французского писателя топос дома связан с секретом, и одновременно в нем подчеркиваются составляющие, указывающих на желание раскрыть эти секреты: окно, дверь, ключ, лампа и зеркало. Таким образом, неприметный “кирпичный” домик превращается в “нестабильную вселенную”, в которой обычные люди выходят за рамки будничности, приближаясь к тайне вечности.

Ключевые слова: образ, хронотоп, тема, мотив, литература христианского возрождения Франции.

The analysis of G. Bernanos' (1888 – 1948) works “Madame Dargent” (1922), “Une nuit” (1928), “Sous le soleil de Satan” (1926), “L'imposture” (1927), “La joie” (1928), “Un crime” (1935), “Un mauvais reve” (1950), “Journal d'un cure de campagne” (1935 – 1936), “Nouvelle histoire de Mouchette” (1937) and “Monsieur Ouine” (1943) demonstrates that the topos of house is connected to the secret in the French writer's fiction. Meanwhile, such components of the image of the house that indicate the desire to reveal this secret as window, door, key, lamp, mirror are emphasized. Therefore an unremarkable “brick” house turns into “unstable universe” where ordinary people go beyond the bounds of the routine approaching the mystery of eternity.

Key words: image, chronotope, theme, motive, Christian Revival literature in France.

Образ дому є ключовим у творчості Жоржа Бернаноса (1888 – 1948). Саме у домі або навколо нього вибудовується основна сюжетна лінія текстів французького письменника. Значимість цього часопростору зумовлена зокрема біографією митця. Жорж Бернанос народився й навчався в Парижі, але проводив канікули у великому будинку в селищі Фрессен на півночі Франції, у мальовничому регіоні Нор-Па-де-Кале: *“За часів моєї молодості я мешкав у старому, але дорогому мені будинку серед дерев малесенького хутора в краю Артуа, сповненого шепотіння листя та джерельної води”* [9, с. XXXVIII]. Перебування там асоціюється у Ж. Бернаноса зі свободою – полюванням, подорожами сільськими дорогами та уявними мандрями сторінками книг з батьківської бібліотеки (у цьому провінційному будинку майбутній письменник прочитав усю “Людську комедію” Бальзака). Саме у цьому регіоні відбувається дія більшості творів письменника.

Ж. Бернанос прожив нелегке життя: брав участь у Першій світовій війні, був неодноразово поранений; щоби заробити на прожиток, багато працював; у пошуках кращої долі неодноразово змінював місце помешкання. Починаючи з 1926 року, в біографії Ж. Бернаноса виокремлюють *“п'ять великих періодів”* [9, с. LIII], пов'язаних з переїздом з одного місця на інше: спочатку він живе у придбаному будинку в Клермон-де-Луазі, потім – на різних віллах Лазурного берега, згодом переїздить на Балеарські острови, протягом майже семи років проживає у Бразилії, де купує фазенду і займається сільським господарством, але на поклик Шарля де Голля (*“Ваше місце серед нас”* [9, с. LVIII]) у кінці життя знову повертається у Францію. У вирі бурхливих подій історії та власного життя острівець стабільності для нього були сім'я та домашнє

вогнище. Ж. Бернанос одружився в розпал війни, 1917 року з Жанною Тальбер Д'Арк, яка походила з нащадків брата славетної Жанни Д'Арк. У них народилося шестеро дітей.

Образ дому у творчості Ж. Бернаноса має одну особливість: він завжди пов'язаний із секретом і, як правило, не одним. Про існування цих секретів читач дізнається не відразу, оскільки бернаносівський оповідач дезорієнтує нас, демонструючи спочатку акуратний фасад добropорядного будинку. Лише згодом дізнаємося про те, що ж насправді криється за благопристойною поверхнею. Так, у першому романі “Під сонцем Сатани” читач сприймає дім очима його власника – самовдоволеного броваря Малорті: *“...гарний будиночок із червоної цегли, бегонії на моріжку, дим від броварні, що вертикально здіймається у вечірне повітря”* [2, с. 35]. Ця ідилічна замальовка контрастує з кривавою трагедією самогубства, що вчинить під дахом цього цегляного будиночка донька Малорті – юна Мушетта, перерізавши собі шию. У романі “Радість” проникливий водій Федір так характеризує будинок своїх господарів: *“...цей буржуазний будинок здається достойним і добropорядним, але зсередини його підточили комахи”* [7, с. 542]. Подієву лінію роману “Щоденник сільського кюре” теж побудовано на *“контрасті мирного дому та його жахливих секретів”* [7, с. 1153]. В останньому романі Ж. Бернаноса “Пан Невін” ця опозиція увиразнюється завдяки образу бруду, котрий роз’їдає позірно акуратну поверхню людського помешкання, таким чином виявляючи справжню природу їхніх мешканців: *“Скільки разів довелося мені натирати, навоцувати, полірувати ці кахляні плити, перш ніж розвіявся запах вогкості та застоюної води, який сочиться тут навіть зі стін, отруює навіть чисте повітря саду! Я мусив залікувати тут кожен стик, намочити їх усі хлорним розчином, наче маленькі рани. О, ви не повірите мені, юначе: грязюка, роз’їдена кислотою, грязюка, що накопичувалася тут дві або три сотні років, виведена зі стану своєї багаторічної сухості, все вилазила й вилазила назовні крізь мої пальці й лопалася великими сірими бульками”* [3, с. 105].

Слід зазначити, що слово “секрет” є одним з найуживаніших у творчому лексиконі Ж. Бернаноса. Приміром, у романі “Обман” це слово та похідні від нього, не враховуючи синонімів, уживається 51 раз, у романі “Радість” – 77 разів. Кодом бернаносівського тексту можуть бути слова одного з його персонажів: *“Кожен з нас має свій секрет, свої секрети, безліч секретів...”* [7, с. 592]. Натомість відсутність секрету свідчить

про внутрішню порожнечу героя, як у випадку з протагоністом роману “Пан Невін”, котрий зізнається, що для набуття самості потребує хоча б одного секрету [7, с. 1555].

Попри різноманітність секретів, представлених у творчості Ж. Бернаноса, їх можна поділити на два типи. Перший стосується секретів, пов’язаних із триумфом зла, яке народжується із, здавалося б, незначного обману, що згодом переростає у насильницьку смерть (чи-то вбивство, чи-то самогубство). Такий розвиток сюжету властивий новелам “Пані Даржан” і “Ніч” та романам “Під сонцем Сатани”, “Обман”, “Злочин”, “Поганий сон”, “Ще одна розповідь про Мушкету”, “Пан Невін”. Другий тип секретів торкається таємниці добра, що реалізується у ключовій для Ж. Бернаноса темі святості, котра становить опозицію темі зла у романах “Під сонцем Сатани”, “Обман”, “Радість”, “Злочин”, “Поганий сон”, “Щоденник сільського кюре”.

У творчості Ж. Бернаноса топоси дому і секрету взаємопов’язані. Андреа Дель Лунго, автор монографії “Вікно. Семіотика та історія літературної репрезентації” (2014), аналізуючи спектр значень образу вікна у світовій літературі, зокрема, зазначає, що воно *“пробуджує волю до пізнання – зі всіма пов’язаними з цим небезпеками”* [8, с. 28]. Тому й не дивно, що *“цей образ становить осердя оповіді з таємницею, зокрема в жанрі детективного роману...”* [там само]. У творчості Ж. Бернаноса, в котрій важливу роль відіграють елементи детективного роману, образ дому сповнений секретів, і водночас у ньому виразнено такі складові, котрі вказують на бажання розкрити ці секрети, – вікно, двері, ключ, лампа та дзеркало. Нижче проаналізовано кожен з цих образів.

На важливість порогових часопросторів дверей і вікна у творчості французького письменника вказує їхнє розташування у сюжеті твору – нерідко вони фігурують на самому початку тексту. Так, новела “Пані Даржан” починається реплікою протагоніста, яку він промовляє *“на порозі дверей”* [7, с. 5]. Перше речення роману “Радість” теж містить образ порогу: *“Вона тихо відкрила двері й залишилася якийсь час на порозі, високо тримаючи руку, одягнену в чорну рукавичку”* [7, с. 533]. Роман “Злочин” починається з діалогу двох жінок, який вони ведуть крізь отвір вікна [7, с. 727]. Перший епізод роману “Пан Невін” розгортається біля зачинених жалюзі та на порозі дверей [7, с. 1349]. Ці порогові хронотопи на початку творів відразу занурюють читача у ситуацію екзистенційної напруги, пов’язаної зі смертю (“Пані Даржан”, “Злочин”), тривогою

(“Злочин”), душевною хворобою (“Радість”), очікуванням та вибором (“Пан Невін”), та вказують на приховані секрети, які читач лише у кінці тексту розкриє повністю (“Пані Даржан”, “Радість”) або частково (“Злочин”), або взагалі не отримає жодної конкретної відповіді (“Пан Невін”).

Слід наголосити, що порогові часопростори відіграють важливу роль не лише в експозиції бернаносівського тексту, а й в подальшому розвитку сюжету, маркуючи його ключові епізоди, та вказують на певний секрет. Так, у романі “Під сонцем Сатани” головні герої – Мушетта та абат Доніссан – мають спільну рису: вони залишають зону комфорту, переступаючи через поріг затишного життя, і занурюються у простір таємниці (Мушетта втілює секрет зла, Доніссан – добра).

Мушетта тікає від провінційної нудьги й показної добропорядності. Мотив втечі визначає образ героїні. Щоб увиразнити цей рух, оповідач постійно фіксує її у часопросторі дверей чи вікон. Спочатку Мушетта залишає *“пристойний цегляний будиночок”* [2, с. 44] своїх батьків: *“Навпомацки відчинила двері, обережно спустилася сходами, скринула ключем у замку й підставила лице під нічне повітря, що ніколи не здавалося їй таким легеньким”* [2, с. 45]. Потім після напруженої розмови зі своїм коханцем маркізом Кадіньяном, під час якої весь час фігурують вікна, замкнені двері та ключ, героїня у відчай вбиває його та через вікно тікає з замку [2, с. 61]. Сцена з’ясування стосунків з багатим старшим за неї чоловіком у романі відбувається двічі – після смерті маркіза вона сповідатиметься своєму *“бридкому коханцеві”* [2, с. 68] доктору Галле в його кабінеті, при цьому в поле зору оповідача потраплятимуть поріг, вікно, замкнені двері та ключ. Мушетта наважується розказати про своє минуле, оскільки знає про внутрішню потворність Галле: *“...я недавно впала так само низько, як ти... Ми з тобою на дні однієї ями”* [2, с. 79]. Але оскільки доктор, боячись за себе, злегковажив сповіддю Мушетти, вона збожеволіла й потрапила до психіатричної лікарні. Фінальна втеча Мушетти – її втеча з життя – теж пов’язана з простором порога: *“Вона піднялася сходами, перестрибуючи через кілька приступок, узяла двері на засув, кинулася на ліжко, потім підхопилася, наче її щось укусило, підбігла до вікна, відсунула фіранки і, побачивши у склі шибки свій погляд, підстрибнула назад, немов сполохана тварина”* [2, с. 180], *“Вона відчинила двері в коридор без того, щоб заскрипіли завіси, штовхнула двері до кімнати свого батька (яка о цій годині завжди була порожня),*

взяла бритву на тому місці, де вона завжди лежала, повністю відкрила лезо” [2, с. 187]. Так, Мушетта у пошуках свободи обирає хибний шлях: постійно вдаючись до обману, вона, як мушка, потрапляє у власну “павутину брехні” [2, с. 64] (прізвисько протагоністки, до речі, втілює семантику сліпої жертви).

Якщо Мушетта, перетинаючи поріг звичайного буржуазного життя, зазнає морального падіння, то вихід абата Доніссана із зони комфорту відбувається по висхідній – з часом його навіть називатимуть святим із Люмбра. Незугарний семінарист, більше звиклий до фізичної, ніж до інтелектуальної праці, мимоволі опиняється на чолі бідної сільської парафії. Віддано служачи довіреним йому людям, Доніссан демонструє справжній подвиг віри. Його вихід за межі буденності проявляється зокрема у дарі яснобачення, завдяки якому він, як крізь скло, бачить людські душі та невтомно бореться за них з “володарем мух” [2, с. 242]. Так, долаючи супротив батька Мушетти та депутата Галле, він виконує останнє бажання вмираючої Мушетти і відносить її до церкви, вирвавши нещасну з темряви небуття. Сам Доніссан теж помре у церкві як “старий атлет”, впершись ногами у поріг сповідальні [7, с. 306–307]. Відхід у вічність священника у фіналі роману “Щоденник сільського кюре” також відбувається у просторі, який М. Бахтін називає “суміжним” з порогом [1, с. 182], в коридорі поруч з кімнатою хворого друга, якого він прийшов відвідати перед смертю. Обидва служителі церкви помирають, залишаються вірними своєму покликанню служити іншим.

У творах Ж. Бернаноса порогові часопростори вікна і дверей конотують атмосферу таємничості за допомогою мотиву підслуховування та підглядання. Так, у романі “Під сонцем Сатани” Галле остерігається, що дружина підслуховує його розмову з Мушеттою [7, с. 107]. У романі “Радість” росіянин Федір крізь відчинені двері підглядає за протагоністкою, яка на самоті молиться у своїй кімнаті [7, с. 568–569]. У романі “Щоденник сільського кюре” Шанталь під вікном потайки слухає розмову-сповідь своєї матері зі священником [7, с. 1227], а потім під дверима – його діалог з батьком [7, с. 1179, 1189]. Сам кюре, зайшовши без попередження у, як йому здалося, порожню кімнату, побачив, як доктор Лавіль вводив собі морфій [7, с. 1234]. Тоді медик-наркоман розкрив протагоністу подвійний секрет: обидва – і лікар, і сам панотець – хворі на невиліковну онкологічну хворобу. У романі “Пан Невін” Стіні ставав вимушеним свідком підозрілих стосунків своєї матері та гувернантки: “шепотіння двох

жінок, занадто ніжнього, їхніх нестерпних пестоців” [3, с. 271]. У романі “Поганий сон” мотив підслуховування-підглядання трансформується у мотив читання чужого листа: неперебірливий у засобах письменник Ганс потайки ознайомився зі змістом листа свого підлеглого Олів’є, при цьому відзначивши його проникливість: *“І зрештою, для вас немає секретів, секрети розкриваються перед вами самі по собі, природно. Задля вас вони проходять крізь стіни, піднімаються з-під землі. За декілька тижнів ви би викачали всі секрети з цього дому, і вони вам шкодять не більше, ніж склянка прохолодної води, оскільки треба віддати вам належне: вас ніколи не застанеш під дверима чи під час нишпорення у корзинці для паперів*” [7, с. 908]. У романі “Пан Невін” лікар теж читає сповідь мера Фенуя, яку знайшов у його шухляді [7, с. 1523].

Окрім образів вікна та дверей, пізнавальну функцію в бернаносівському тексті втілює образ ключа. Ним намагаються відкрити або ж, навпаки, приховати чужі секрети, котрі торкаються найпотаємніших глибин людської душі. Тому недивно, що образ ключа у творах Ж. Бернаноса часто пов’язаний з божевіллям. Так, у романі “Радість” починається появою літньої жінки на порозі дверей. Це колишня господиня великого й заможного дому, в якому вона живе, але вже не керує ним через вік та психічний розлад, пов’язаний з манією володіння. На цю хворобу вказує невід’ємний атрибут бабці – зв’язка ключів, символ колишньої влади та контролю, а врешті-решт і минулого, з яким хвора не хоче розлучатися. Насправді ці ключі не функціонують, родичі непомітно для старої жінки підмінили ними справжні. Жінка про це здогадалася, але погодилася з обманом, з яким врешті-решт зжилася. У кінці роману онука Шанталь звільнить її від тягаря ключів і від пов’язаної з ними хвороби: дівчина ніжно скерує бабусю до правди, яку нещасна роками боялася визнати.

У романі “Під сонцем Сатани” ключ теж пов’язаний з образом головної героїні. Її коханці просто використовують її, ставлячись до неї як до об’єкта, що слугує їхнім цілям, а тому намагаються замкнути у власному просторі: маркіз Кадіньян у вітальні замку [7, с. 80], доктор Галле у кабінеті [7, с. 93, 103, 106]. У всіх цих сценах фігурує образ ключа. Врешті-решт, вони стали причиною хвороби дівчини та її ізоляції в психіатричній лікарні.

У романі “Пан Невін” образи ключа і божевілля теж перетинаються. Дружина мера Фенуя замикає на ключ одяг збожеволілого чоловіка, щоби той не втік з дому [7, с. 1516]. Потім вдягнутого в піжаму урядовця,

котрий втік зі своєї оселі, був змушений закрити на ключ у своєму будинку фенуйський священик [7, с. 1522, 1526]. Божевільна пані де Нереїс, на прізвисько Повстяна Нога, та її чоловік Антельм підробили ключ від кімнати свого пожилого Невіна, щоб підглядати за ним [7, с. 1421]. Зрештою сам пан Невін помиратиме з захованим у натільну білизну ключем від шафи душевнохворої господині замку [7, с. 1542]. Персонажі цього роману пов'язані з певним секретом, а часто і не одним, але розкрити їх читачеві так і не вдається.

Відтак, у романах французького митця образ ключа набуває символічного значення, зокрема перетворюється на засіб пізнання внутрішнього світу людини, її секрету. Сама ж людина, її життя та душа порівнюються з помешканням. Приміром, у романі “Пан Невін” читаємо: *“Життя також порожнє. Великий порожній будинок, куди всяк може увійти, коли настане черга”* [3, с. 276]. Однак проникнути у внутрішній простір людської душі насправді виявляється не так легко, до нього потрібно знайти ключ. У романі “Обман” метафоричний ключ для розкриття внутрішньої таємниці антагоніста підібрано: *“Життя абата Сенабра теж має ключ: майже абсолютне лицемірство”* [7, с. 362]. У романі “Радість” читаємо про руйнівну дію гріха, що *“перетворює життя багатьох людей на страшну драму, ключ від якої вони самі загубили, на чудо глупоти й штучності, на живу смерть”* [7, с. 562].

У творчості Ж. Бернаноса є персонажі, котрі безуспішно намагаються підібрати ключ до таємниці людської душі, зламати її. По-перше, це письменники: Шарль з новели “Пані Даржан”, академік з роману “Під сонцем Сатани”, поважний агіограф абат Сенабр та його колеги по цеху з романів “Обман” і “Радість”, Ганс з роману “Поганий сон”. Їх об'єднує, з одного боку, публічне визнання, а з іншого – марнославство, лицемірство і моральна неперобітність.

По-друге, чужі секрети ваблять професора живих мов пана Невіна з однойменного роману. Позбавлений власних секретів, він живиться таємницями інших, зокрема, просить адресовані йому анонімні листи та претендує на знання таємниць своїх односельчан [7, с. 1467]. Це марне прагнення оволодіти секретами інших пов'язане з апріорною порожнечою персонажа, що виявляється на духовному й фізичному рівнях: *“...легені з'їв туберкульоз, в серці холод, бо немає любові”*. [6, с. 34]. Своєю байдужістю й невизначеністю (*“Не було в мені ані добра, ані зла”* [3, с. 299]) він протиставляється Творцю. Христові слова: *“Ваше ж слово хай буде:*

“так-так”, “ні-ні”. *А що більше над це, то те від лукавого*” (Матвія 5:37) [4], – ставлять повну протилежність його життєвій стратегії та навіть прізвищу (*Ouine*), яке вказує на відсутність суті, адже поєднує в собі і ствердження (*oui*), і заперечення (*ne, non*) [10, с. 197]. Для українського читача Віктор Шовкун вдало передав цю конотацію за допомогою вільного перекладу антропоніму – “Невін”.

По-третє, секрет душі у творах Ж. Бернаноса марно намагаються осягнути лікарі та психоаналітики (“Під сонцем Сатани”, “Радість”, “Поганий сон”, “Пан Невін”). Так, Шанталь з роману “Радість” заперечує психоаналітичні спроби раціоналізувати її внутрішній світ, який вона порівнює з кімнатою: *“У моєму житті дуже мало речей, зрозумійте це! Воно нагадує студентську кімнату – ліжко, стіл, два стільці – я можу її тримати чистою і світлою... Хто дав право перетворювати її на крамницю з лахміттям, на один з тих магазинів цікавинок, які я ненавиджу? Я просто зачиню двері, ось і все. Потрібно буде назвати своє ім'я, своє справжнє ім'я, показати своє обличчя... Відсьогодні будь-хто не ввійде сюди”* [7, с. 666–667]. Знаково, що у романі “Щоденник сільського кюре” медики, не справляючись з викликами життя, усуваються з нього: Дельбанд вчиняє акт самогубства, Лавіль перетворюється на наркомана.

По-четверте, над таємницею людського серця працюють також детективи, але їхні розслідування теж не дають належного результату (“Злочин”, “Поганий сон”).

Таким чином у творах французького письменника представлено поразку позитивістського ставлення до людини як до об'єкта спостереження і дослідження. Натомість бернаносівські святі мають дар читати людські душі – Доніссан з роману “Під сонцем Сатани”, абат Шеванс та Шанталь з романів “Обман” та “Радість”, священники з романів “Поганий сон” та “Пан Невін”. Володіючи цим знанням про людину, вони водночас відмовляються маніпулювати нею: *“Наше життя треба писати дуже зрозумілим стилем, від якого лише Отче Наш має ключ, якщо взагалі цей ключ існує”* [7, с. 555], – промовляє абат Шеванс у романі “Радість”. Відтак, їхні стосунки з ближніми можна резюмувати словами Е. Левінаса: *“...зв'язок з іншим – це таємниця”* [5, с. 76].

Хронотоп дому як сховища секретів увиразнюється у творчості Ж. Бернаноса завдяки образу світла – лампи, свічі, електричного ліхтарика ти електричного освітлення, світла вогнища у каміні або світла з вікна.

Ключові діалоги між героями Ж. Бернаноса, особливо антагоністами відбуваються у просторі, де світло і тінь витісняють одне одне, метафорично втілюючи боротьбу добра і зла, з одного боку, та знання і таємниці – з іншого. Роман “Поганий сон” закінчується тим, що священник, вночі шукаючи свій будинок, намагається увімкнути, здавалося би, поламаний ліхтарик, з якого, “як куля”, з’являється світло, й раптово вихоплює з темряви обличчя оторопілої від несподіванки вбивці [7, с. 1026 – 1027]. Вражена жінка зрозуміла, що цього разу брехати марно, адже “цей фантастичний священник, який двічі з’явився із темряви, знав усе” [7, с. 1027]. У романі “Щоденник сільського священника” протагоніст під час вирішальної розмови з графінею намагається “принести світло у найвіддаленіші закутні свідомості, які Милосердя Боже, мабуть, хотіло поки що залишити в благодійній темряві” [2, с. 424].

Дзеркало теж виступає важливим атрибутом образу дому в творчості Ж. Бернаноса і втілює прагнення розкрити або, навпаки, сховати від інших певний секрет. Герої письменника споглядають свій відбиток у дзеркалі чи на поверхні скла, як правило, у переломний момент свого життя. Так, Мушетта з роману “Під сонцем Сатани” перед дзеркалом перерізає собі горло [7, с. 214]. Її двійник у романі “Ще одна розповідь про Мушетту” шукає на поверхні розбитого люстерка сліди страшної таємниці – її звалтування, яке може видати стражденне обличчя [7, с. 1304 – 1305]. Після невдалого самогубства абат Сенабр з роману “Обман” теж “запитує” про скоєне своє зблідле обличчя у дзеркалі [7, с. 349, 376]. Шанталь з роману “Радість” після тривалої молитви аналізує своє відображення у люстерку [7, с. 570 – 571]. Протагоніст роману “Щоденник сільського кюре” під час нелегкої розмови з графінею [7, с. 1148] після її раптової смерті [7, с. 1166] та після свого крововиливу [7, с. 1201] дивиться у свічадо. У “вирішальну хвилину” розмови між персонажами роману “Пан Невін” – Міс та Стіні – про його батька в поле зору жінки потрапляє вікно, яке “віддзеркалювало обличчя, бліде і ніжне” [3, с. 193].

У творчості Ж. Бернаноса роль дзеркала, що розкриває або приховує секрети, відіграє письмо або література. Так, у романі “Щоденник сільського кюре” оповідач за допомогою письма аналізує глибини свого Я, порівнюючи саме письмо зі свічадом: “Коли я вперше влостився перед цим учнівським зошитом, то спробував зосередити свою увагу, зібратися з думками, ніби перед якимсь іспитом совісті. Але не свою совість побачив я тим внутрішнім поглядом, який буває звичайно таким спокійним, таким

проникливим, який нехтує деталі й відразу зосереджується на істотному. Я спізнав відчуття, ніби ковзнув по поверхні якоїсь іншої совісти, іншої свідомості, досі мені невідомої, по поверхні темного дзеркала, в якому раптом виникло чиєсь обличчя... Але чиє то обличчя – можливо, моє?... Обличчя віднайдене, забуте” [2, с. 292]. У новелі “Пані Даржан” та романі “Поганий сон” сюжети вигаданих художніх текстів дублюють ключові моменти з життя “реальних” персонажів, відіграючи роль своєрідного дзеркала.

Аналіз текстів Ж. Бернаноса свідчить про увагу письменника до теми дому, яка розкривається не лише у горизонтальному вимірі, а й вертикальному. У творчості письменника християнського відродження звичайні будиночки Фландрії часто стають об’єктом особливої поетизації, пов’язаної з усвідомленням найбільшого секрету, найзагадковішої таїни – з’явлення Бога во плоті та його земного шляху: *“Він (Христос – Т. Б.) любив як людина, по-людському, непримітний спадок людини, її вбоге вогнище, її стіл, її хліб і вино – запилені дороги, позолочені зливою; задимлені села; маленькі будинки в колючій огорожі; спокій вечора, що надходить; і дітей, котрі граються на порозі. Він любив усе це по-людському, як людина, але так, як жодна людина ніколи не любила і ніколи не полюбить” [7, с. 684]. Не дивно, що в такій перспективі можна разом з абадом Сенабром, героєм роману “Радість”, відчутти, як *“непомітно стираються рельєфи і контури і як проста сільська зала, така охайна й мирна, потрохи перетворюється на маленький нестабільний всесвіт, в якому нашаровуються, як листи шиферу, різні плани” [7, с. 710].**

Отже, у творчості Ж. Бернаноса топос дому пов’язаний із секретом, і водночас у ньому увиразнено такі складові, котрі вказують на бажання розкрити ці секрети: вікно, двері, ключ, лампа та дзеркало. Відтак, непримітний цегляний будиночок перетворюється на *“нестабільний всесвіт” [7, с. 710]*, в якому звичайні люди виходять за межі буденності, впритул наближаючись до таємниці вічності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Эпос и роман.* – СПб.: Азбука, 2000. – С. 9 – 193.
2. Бернанос Ж. *Вибрані твори: Під сонцем Сатани. Щоденник сільського кюре / Пер. з франц. В. Шовкун.* – К.: Юніверс, 2002. – Т. I. – 544 с.
3. Бернанос Ж. *Вибрані твори: Ще одна розповідь про Мушетту. Пан Невін, або Мертва парафія. Під місяцем великі цвинтарі / Пер. з франц. В. Шовкун.* – К.: Юніверс, 2004. – Т. II. – 544 с.

4. Біблія / Пер. І. Огієнка. – К.: Українське біблійне товариство, 2005. – 1376 с.
5. Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека / Пер. с франц. А. В. Парибка. – СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1998. – 266 с.
6. Фесенко В. І. Творчість Жоржа Бернаноса: поетика події та пророцтва / Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. 10.01.04 – література зарубіжних країн. – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – К., 1999. – 44 с.
7. Bernanos, Georges. Oeuvres romanesques. – P.: Gallimard, 2009. – 1955 p. (Bibliothèque de la Pléiade).
8. Del Lungo, Andrea. La fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire. – P.: Seuil, 2014. – 527 p.
9. Estève, Michel. Biographie // Bernanos, Georges. Oeuvres romanesques. – P.: Gallimard, 2009. – P. XXXV – LX (Bibliothèque de la Pléiade).
10. Le Touzé, Philippe. Le mystère du réel dans les romans de Bernanos. Le style d'une vision. –P.: Librairie A.-G. Nizet, 1979. – 360 p.

ПОЕТИКА ДОВОЄННИХ НАЗВ ЛЬВІВСЬКИХ БУДИНКІВ І ВІЛЛ

Ксенія БОРОДІН, Іванна ГОНАК

Прикарпатський інститут імені Михайла Грушевського МАУП

У статті проаналізовано довоєнні, переважно польськомовні, назви кам'яниць і вілл Львова. З цією метою досліджено способи надання назв будинкам та обумовлено функції називання у діахронічному зрізі, окреслено номінативне поле, виділено кілька семантичних груп, простежено їхній вплив на літературну та міфотворчу складові львівського культурного простору.

Ключові слова: поетика назви, номінативне поле, семантична група, житловий будинок, вілла, Львів.

В статье проанализированы довоенные, в основном польскоязычные, названия домов и вилл Львова. С этой целью изучены способы называния домов и оговорены функции называния в диахронном срезе, очерчено номинативное поле, выделено несколько семантических групп, исследовано их влияние на литературную и мифотворческую составляющие львовского культурного пространства.

Ключевые слова: поэтика названия, номинативное поле, семантическая группа, жилой дом, вилла, Львов.

The article gives analysis of pre-war, mostly Polish-language names of L'viv dwelling houses and villas. The main aim was achieved through the research of house naming ways, specification of naming features from diachronic perspective, outlining the nominating field, defining semantic groups, tracing their influence upon literary and new cultural myth of the city components of L'viv cultural space.

Key words: name poetics, nominating field, semantic groups, dwelling house, villa, L'viv.

Як будь-яке місто, Львів має свій “текст”, тобто універсальну багатшарову нелінійну систему знаків культури, об’єднаних смисловою цілісністю. Коли письменники вербалізували будинки своєї мрії, свого дитинства у літературних творах, то не письменники творили їх у реальності. Назва будинку, текст, написаний з думкою про найкращий дім, подекуди навіть відображений на його фасаді, – чи не найближче підводить нас до розуміння суті дому як “особистого куточка Всесвіту” (Г. Башляр).

Назви будинків і вілл Львова як компресована форма мовлення склалися переважно з одного-двох слів. Це була маніфестація його сутності, а й перший крок до розуміння, посередник у спілкуванні між власником, господарем та перехожим, потенційним гостем. Саме у назві дому, як моделюванні ідеального власного простору, можна простежити зв’язок між макрокосмосом і мікрокосмосом, у зовнішньому вигляді прочитати внутрішнє тепло. Ім’я будинку передусім передбачало наявність індивідуальності, шарму, воно створювало емоційну й найбільшою мірою особистісну складову міського тексту. Розраховане на політ уяви, воно все ж обмежувалось певними рамками традиції. Мета називання була зумовлена прагненням закріпити за будинком його неповторність, вкласти у назву власне сприйняття домашнього затишку, створити максимально позитивні образи, сприятливий асоціативний ряд, що, у свою чергу, відігравав роль домашнього оберегу для його мешканців. Певною мірою назва дому могла асоціюватися з його власниками, адже це був один із способів репрезентувати свою родину суспільству. Багатозначні назви могли свідчити про різносторонню освіченість, претензійність, навіть про оригінальну логіку власників.

Якщо перейти від семантики до прагматики, то, як слушно зазначає А. Еткінд, “назва виявляється ще й торговою маркою” [6, с. 559]. Людина обирає, запам’ятовує та відтворює “особливі” будинки – ті, що відзначаються своєю унікальністю, при чому досить часто в пам’яті

залишаються насамперед назви, а не прізвище архітектора чи власника дому. У такий спосіб назви водночас виконували кілька функцій: не лише номінативну та інформативну, а й експресивно-апелятивну, рекламну тощо.

Тоді як назви літературних творів неодноразово ставали предметом дослідження зарубіжних та вітчизняних науковців, назвам будинків, зокрема Львова, присвячено лише окремі фрагменти кількох історичних праць. Це, зокрема, дисертації Романа Могитича “Архітектура і містобудування доби середньовіччя (XIII – поч. XIV ст.)” [5] та Мар’яни Долинської “Українська дільниця Львова у XVI-XIX ст. (соціотопографічна характеристика)” [4]. З точки зору культурної традиції назви вілл було розглянуто нами у книзі “Львів ро polsku: Ім’я будинку та інші написи” (Львів-Дрогобич, 2012) [2]. Міфотворчу функцію назв вілл простежено у статті Ксенії Бородін “Роль польських довоєнних інскрипцій у творенні сучасного міфу Львова ” [3].

Для запропонованої статті матеріал було дібрано за допомогою історичної літератури, львівських адресних книг і покажчиків довоєнного періоду та польовим методом.

У Львові назви будинків почали закріплювати документально в часі дії магдебурзького права, що підтверджують документи XVI – XVIII ст. Усі кам’яниці міста і середмістя, зведені до кінця XVIII ст., обов’язково мали свої імена. Як зазначає Роман Могитич, “власні назви кам’яниць формувалися поступово” [5]. Учений також зазначає, що у податкових реєстрах 1535 – 1536 рр. будинки ще не мали назв як таких, лише було вказано імена міщан, що платять податок на міську земельну ділянку від домів. Натомість податкова книга з 1569 р. вже досить часто фіксує назви будинків, і, що варто зауважити, вони є переважно жіночого роду. Одне з пояснень мовознавче – те, що латиною записувалось як *domus* чоловічого роду, у Львові називали кам’яницею – тобто роду жіночого. Інше пояснення правознавче – якщо чоловік здійснював злочин (у тому числі й політичний), то усе його майно могло бути конфісковане, і тоді сім’я залишалася без жодної можливості до існування, якщо ж будинок належав дружині, що було закріплено у назві, сім’я хоча б не залишалася без даху над головою.

Процес номінування міг бути авторським, коли власник сам називав свій дім, та фольклорним, коли авторської назви не було, і оточуючі вигадували її самі. В авторській назві можливість виходу за межі традиції або започаткування нових тенденцій у номінативному полі були ширшими. Тим не менше, загальною тенденцією, як слушно зауважив Г. Башляр,

було поєднання, взаємозв'язок “пам'яті та уяви” [1, с. 43]. Автор назви казав лише те, що “було необхідне йому самому, щоб упасти у мрійливий настрій”, але залишити гостей на порозі [1, с. 52]. Фольклорні назви цілком відповідали усталеним нормам, найчастіше будинкам присвоювали прізвища власників у родовому відмінку однини або множини, як фамільну власність, напр., кам'яниця Убальдіні (пл. Ринок, 3), Бандіnellі (пл. Ринок, 2) або Дзездзелевича (вул. Гнатюка, 8), вілла Дуніковських (вул. Драгоманова, 42), Розвадовського (вул. Котляревського, 27) або Ванга (вул. Франка).

З часом такий спосіб називання усе більше доводить свою некоректність, особливо у випадках, коли, скажімо, вдова власника дому планувала новий шлюб або спадкоємці мали інші прізвища. Перехід на прикметникову назву погоджував ці незручні моменти й водночас ненав'язливо нагадував про фундатора дому (напр., кам'яниця Петровичівська вул. Сербська, 3; кам'яниця Мазанчівська пл. Ринок, 31; кам'яниця Абреківська, вул. Краківська, 1).

У назвах окремих кам'яниць на Ринку зафіксовано й ім'я, і прізвище власника: дім Юстуса Гляца – кам'яниця Юстгляцівська (пл. Ринок, 12), Франциска Венінга – Францвенінгівська (пл. Ринок, 17). Дім Яна та Якуба Шульців – Якуб Шульцівська (обидва слова з великої літери), пізніше (1767 р.) Якуб-Шульцівська (через дефіс, але обидві частини з великої літери), врешті – Якубшульцівська (пл. Ринок, 25).

Другою за кількістю семантичною групою є назви будинків за їхніми зовнішніми ознаками, що були у Львові типовими: “Башта” (Галицька, 5), “Дім пір року” (вул. Вірменська, 23), “На стовпах” (вул. Франка, 17 та вул. Левицького, 1).

Типовим способом називання кам'яниць було використання однієї з архітектурних деталей, передусім скульптур і барельєфів. Припускаємо, що первісно назва на кшталт “Під Богородицею” (вул. Друкарська, 3) означала насамперед “під опікою Богородиці”. Натомість правдоподібно такі назви як “Під оленем” (Ринок, 45), “Під залізним левом” (вул. Личаківська, 137), “Під лебедем” (вул. Галицька, 10), “Під левами” (вул. Глицька, 11), “Під шантеклером” (вул. Галицька, 21), “Під совами” (вул. Героїв Майдану, 6), “Під павою” (вул. Котляревського, 22-24) тощо з'явилися дещо пізніше і лише характеризували зовнішнє оздоблення кам'яниці. Цей спосіб номінування набув великої популярності і широкого розповсюдження: такі назви зустрічаємо по цілій Галичині і не тільки відносно житлових будинків, а й торгових приміщень, зокрема аптек.



Кам'яниця “Під совами” (вул. Героїв Майдану, 6)

Рідше назву будинку давали за його розташуванням відносно інших елементів (будівель, вулиць, доріг, природних елементів ландшафту) у поблиському просторі. Незвична назва кам'яниці “Криве коло” (Федорова, 8) утворилась від описової назви вулиці, на якій знаходився будинок.

Деякі львівські будинки впродовж історії змінювали свою назву. Скажімо, дім, znаний зараз як “Чорна кам'яниця” (пл. Ринок, 4) став називатися так лише у XIX ст., коли його фасад, кладений у XVI ст. з тесаного каменю пісковіку, потемнів від пилу та сажі. Натомість, за час свого існування вона носила й інші назви: “Київська кам'яниця”, тому що належала киянину Андрієві, “Кам'яниця Лоренцовича”, оскільки Ян Юліан Лоренцович відкрив тут одну з перших у Львові аптек; назва “Кам'яниця Докторовська” походить від доктора Мартина Никанора Анчевського.

Найбільш важлива посада у Речі Посполитій теж спричинилася до номінування одного з львівських будинків. Досі на пл. Ринок, 6 милує око палац, znаний зараз як “Королівська кам'яниця”, оскільки у XVII столітті тут знаходилась місцева резиденція короля. Проте, до цього у неї була інша назва, а саме “Палац Корнякта” на честь її власника Костянтина Корнякта.

Етнічна строкатість Європи спричиняла назви приватних будинків з використанням назв різних національностей, народів тощо. Як у Британії одним з найстарших будинків є “Будинок єврея”, так і у Львові, що завжди

слідував європейським культурним традиціям, ще у XIX ст. на одній з головних площ міста – Галицькій – знаходилась “Бойківська кам’яниця”. Представники цієї етнотрупи жили у цій кам’яниці, давши фольклорну назву будинку. Натомість, на пл. Ринок, 14 знаходиться “Венеціанська кам’яниця” – будинок, де у XVI ст. знаходилось консульство Венеціанської республіки.

Номінування будинків у Львові первісно відбувалось для задоволення потреб орієнтування в міському просторі та було частиною загальноєвропейської тенденції. Отже, назви львівських будинків не були сталими, постійними, а могли протягом історії і при зміні власників. У них найчастіше зафіксовано прізвище, інколи ім’я чи професію власника. Також популярністю користувалися назви за зовнішніми ознаками будинку або довколишнього ландшафту.

З впровадженням класичної системи нумерації будинків потреба називати втратила актуальність, хоча традиція частково збереглася у номінуванні міських вілл. Названі вілли Львова з’являються значно пізніше, наприкінці XIX-поч. XX ст., успадкувавши та певною мірою переосмисливши традицію номінування будинків.

Поза найменуванням за прізвищем, також притаманним і віллам, для європейської культури номінативне поле було доволі широким (рослини, тварини, казкові та історичні персонажі, географічні об’єкти тощо). Натомість у Львові воно вужче, так би мовити скуте як європейськими, так і локальними традиціями.

Найбільшою кількісно представленою семантичною групою у назвах вілл є жіночі імена, що цілком відповідає первісним уявленням про дім як про безпечне лоно (тобто жіноче начало), до якого завжди можна повернутися: “Willa Irena” вул. Ковалева, 12; “Willa Karolina” вул. Колумба, 8; “Tekla” вул. Коновальця, 57; “Wiera” вул. Кондукторська, 28; “Willa Zofja” вул. Конотопська, 6; “Ludmila” вул. Котляревського, 49; “Willa Stefania” вул. Пілотів, 18; “Elfrida” (вул. Рудницького, 24); “Willa Stacha” (вул. Сліпого, 23); “Willa ...ena” вул. Тернопільська, 15; “Rozalia” вул. Труша, 9; “Ewa” (Володимира Білінського вул. Коновальця¹); “Wanda” (Кубалі Альфонса вул. Толстого), “Lusia” (вул. Свенціцького, 16). Зустрічаємо також їх зменшувально-пестливі форми (“Ewusia” вул. Гіпсова, 12; “Niuta” вул. Гіпсова, 30; “Willa Jagusia” вул. Купчинського, 1). Можемо припустити, що при такому називанні об’єктом натхнення могло бути

¹ В інформаційних виданнях до 1939 р. вілли не мають номера будинку, лише власну назву та назву вулиці.

родинне коло (мати–сестра–дружина–дочка). Скажімо, власник вілли “Graŭna” (вул. Коновальця, 102) Роман Дзєслєвський (Здіславський) мав старшу доньку (1904–1990) з таким іменем (менша ж народилася двома роками пізніше після зведення вілли). А у власника вілли “Jaga” (вул. Котляревського, 29) Зигмунта Розвадовського так звали молодшу сестру, що померла у дитинстві. Адже у тогочасному суспільстві жінці було відведено роль берегині домашнього вогнища, тому згадок про дружин, матерів чи дочок у різного роду джерелах є значно менше, ніж про чоловіків. Тоді як представники сильної статі могли увіковічнити своє ім’я науковими працями чи успішним бізнесом, то можливість залишитися у пам’яті нащадків для жінки була практично лише в назві дому, господинею якого вона була. Попри це, все ж важко достовірно говорити про натхненниць назв, адже і дочок часто називали на чийсь честь або з певних суб’єктивних мотивацій.



Вілла “Niuta” вул. Гіпсова, 30



Вілла “Ewusia” вул. Гіпсова, 12

Хоча в традиційних для Львова жіночих іменах у назвах вілл також простежуємо конотації безпосередньо з їхнім власником, наприклад, у назві вілли Юліана Захаревича “Julietka” (вул. Метеорологічна, 14).

Найбільшої популярності у назвах вілл набуло ім’я Марії (“Marja” вул. Кам’янецька, 8; “Marya” вул. І. Франка, 122; “Maria” вул. Нечуя-Левицького, 20). Цей факт підтверджує сильну традицію Марійського культу: Марійських свят у польській культурі надзвичайно багато – практично по два кожного місяця. Різні ж правописні варіації одного імені можна пояснити тим, що в офіційних документах неможлива була наявність двох різних будинків з однаковою назвою.

Окрім імен, що кількісно є найбільш представленою групою номінативного поля львівських вілл, для назв також обирали метафори з позитивними експресивно-емоційними конотаціями, що символізують

затишок, спокій чи добробут. Для прикладу, “Marzenie” (вул. Кармелюка, 8) “Zacisze” (вул. Каліча гора), “ZaŃwieście” (вул. Глібова, 37 або Каліча гора, 24) або “Spokojna” (вул. Котляревського, 33). Назва “Willa Przystac” (вул. Паркова, 7) логічно вписується у парадигму “подорож \ мандрівка – дім” з традиційною сакралізацією домашнього простору. Вона має конотації з Новим Заповітом, а саме – з притчею про блудного сина, де дім стає точкою повернення і навернення, прихистком.



Вілла “Marzenie” вул. Кармелюка, 8 “Willa Przystań” вул. Паркова, 7

До цієї ж семантичної групи можемо віднести назву вілли Габрієли Запольської, що мала наймення “Skiz”, тобто джокер (вул. Запольської, 3) – визначальної, найсильнішої карти, в якій закладено весь зміст гри, що являє собою символ великої вдачі та успіху. Згідно біографії письменниці вона довго мріяла про власне помешкання і врешті у 1907 р. її мрії здійснились – вона стала власницею вілли на Личакові. У назві можна побачити інтертекстуальні зв’язки з однойменним твором авторки, який, згідно з її епістолярною спадщиною, було створено водночас із в’їздом у віллу.

Окрему семантичну групу складають назви вілл, надані їм за їхніми зовнішніми ознаками або за особливостями місця їх розташування: “Biały Dworek” (вул. Кубанська), “Pod Jeleniem” (вул. Кубанська, 15). Припускаємо, що віллу “Podolanka” (вул. Чупринки, 96) польський архітектор Міхал Ковальчук, що народився у Станіславові, назвав так через її особливе географічне положення – біля підніжжя пагорбів,

утворених вулицями Чупринки та Конотопською, тобто на долі. “Willa Łomnica” (вул. Сахарова, 62) має топонімічне походження, назви річок і сіл співзвучні до назви вілли досі збереглися в Польщі та Словаччині. Натомість в Україні маємо відповідник – річку Лімниця у Карпатах. Вибір назви міг бути зумовлений довколишнім краєвидом, оскільки будинок знаходився неподалік від Вулецького потоку та однойменного ставу, або емоційним зв’язком власника вілли з відповідною місцевістю.



“Willa Łomnica” вул. Сахарова, 62

Певна кількість назв львівських вілл має декілька варіантів у тлумаченні. Проте, з певністю можемо стверджувати, що їх автори закладали у них передусім одне конкретне значення, інші ж – додавали “родзинки”, колориту. Наприклад, назва “Willa Palatyn” (вул. Каліча Гора, 7) містить у собі багатозначність, бо палатин – це найвища після короля державна посада в Угорському королівстві (до 1853 р.); у Римі це пагорб, з якого почалась розбудова міста. З огляду на те, що будинок розташовано на вулиці, назва якої зумовлена її рельєфом – Калічій горі, друге наведене значення найбільшою мірою виправдане. Отже, в такий спосіб назва вілли отримала безпосередній зв’язок з рельєфом вулиці, на якій вона знаходиться.

Двозначну назву мала також вілла промисловця Станіслава Желехівського “Vitellio” (стояла на місці будинку по вул. Франка, 105). На цю назву могли надихнути дві історичні постаті – римський імператор з “року чотирьох імператорів” та, що вірогідніше, польський фізик-оптик XIII ст., автор десятикнижжя про заломлення світла.

Двоєю також можна трактувати назву вілли “Roma” (що знаходилась раніше на місці сучасного будинку по вул. Чупринки, 59). Її власник – проф. Львівської Політехніки Роман Сас-Залозецький поєднав у назві своє ім’я та італійське місто Рим – символ античної культури і моці.

Подвійне трактування має назва вілли “Lala” по вул. Ожешко, 8 – як пестлива форма жіночого імені та як позитивне окреслення чогось гарного.

Окремою групою можна виділити назви вілл, в основу яких лягли назви родинних гербів: “Willa Oskki” (вул. Труша, 7) та “Willa Luba” (вул. Коновальця, 92). Власник останньої – археолог, історик та геральдолог Зигмунт Люба-Радзимінський надзвичайно цікавився своєю генеалогією та пишався, що до 6 коліна походить з шляхти одного герба (Lubicz – відміна Luba). Зовсім недалеко розташована також “Willa Lubac” (вул. Ожешко, 9) адвоката Юзефа Бузека, а по вул. Самчука, 6 розташована вілла “Lubicz”.



“Willa Oseki” вул. Труша, 7

До прізвища власників нав’язано назви вілл Яна Стики – “Stykywka” (вул. Матейки, 11) та родини Франців “Franzywka” (вул. Мельника, 13), утворені за допомогою присвійного суфікса -yw- та суфікса -k-. Примітно, що нова вілла Франців, що вже не містила назви на фасаді, “успадкувала” ім’я старої вілли.

Назви віллам часами давали ще архітектори: скажімо, вілла по вул. Нечуя-Левицького, 4 у проекті Івана Левинського (1851–1919) мала ім’я “Марія”, при чому писане кирилицею. Проте, після зведення офіційної назви вілла не мала.

Таким чином, спосіб добирання назв був доволі простим, без неологізмів, натомість, він певною мірою передбачав винесення родинних почуттів і цінностей на загальний огляд. Зміна назви будинку чи вілли часто свідчить про зміну власника.

Назви вілл на стільки надихали й органічно сприймалися у львівському середовищі, що навіть через літературу ввійшли до пласту сучасного миського фольклору. Скажімо, на основі одного з оповідань-жахів Стефана Грабінського (1887–1936) з циклу “Духи старого Львова”, в легенді про вічно молоду жінку Сару Браге, що поповнювала свою енергію за рахунок “уваги чоловіків”, події відбуваються у віллі “Півонія” десь на Погулянці – одному з районів Львова. Назва будинку в цьому сюжеті несе додаткове смислове навантаження: вона не лише характеризує епоху та відповідні традиції, а й дає підказку до розуміння образу її власниці. Адже півонія – це символ жіночої краси, зрілості та спокуси.

Усі назви львівських житлових будівель творять загальний метатекст міста, що дає можливість апіорі уявити собі загальну інформацію про його історію, мешканців, національний склад, рівень добробуту, освіти і культури, духовність, ерудованість та релігійність його мешканців. Назви вілл віддзеркалюють гордість поколінь у “гербових” назвах, міжгендерні стосунки в здрібніло-пестливих “жіночих” іменах, фундаментальність релігійного світогляду в “марійських” оселях. Цей текст є наслідком взаємодії архітектури, львів’ян (господаря і гостя) та мови, написів. Тобто у кожній назві присутні автор (власник конкретного приміщення чи містяни загалом), читач і простір, що вступають у діалог.

Примітно, що перервана у радянський час традиція знову починає відроджуватись і у Львові з’являються сучасні вілли, названі жіночими іменами, напр. “Marta” (вул. Гіпсова, 10).

ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Поетика пространства. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 352 с.
2. Бородін К., Гонак І. Ім’я дому та інші написи : Путівник. – Львів ; Дрогобич : Коло, 2012. – 96с.
3. Бородін К. Роль польських довоєнних інскрипцій у творенні сучасного міфу Львова // Міфологія і фольклор. Загальноукраїнський науково-освітній журнал. – Львів, 2012. – С.77–84.

4. Долинська М. Українська дільниця Львова у ХУІ-ХІХ ст. (соціотопографічна характеристика) [Текст] : Дис... канд. іст. наук: 07.00.01 / Долинська Мар'яна Львівна ; Львівський держ. ун-т ім. І.Франка. – Львів, 1997. – 167 с.
5. Могитич Р. Архітектура і містобудування доби середньовіччя (ХІІІ – поч. ХІV ст.) // Архітектура Львова: Час і стилі. ХІІІ–ХХІ ст. – Львів : Центр Європи, 2008. – 720 с.
6. Etkind A. Поэтика заглавий [Текст] / Александр Эткинд // Revue des etudes slaves. – 1998. – Tome 70. – Fascicule 3. – Pp. 559–565.

КОНЦЕПТ ДИНАСТІЙНОГО ДОМУ (на прикладі роману “Будденброки” Т. Манна)

Софія ВАРЕЦЬКА

Львівський національний університет імені Івана Франка

На прикладі роману “Будденброки” Т. Манна розглянуто дім як певне ядро, що моделює відповідне світосприйняття. Дім є змістовим і просторовим носієм найважливіших цінностей династії. Саме тут поєднуються життя і смерть, пам'ять і забуття роду, дім втілює прийдешність поколінь і є зовнішнім відображенням внутрішнього стану роду. Починаючи із підзаголовку роману, чітко сформульовано основну ідею твору: занепад однієї родини, що демонструється на різних семантичних рівнях, від покоління до покоління. Наголошується, що будівля є також носієм занепаду, і саме купівля нового дому породжує перші невидимі тріщини, які приведуть до загибелі могутньої династії.

Ключові слова: дім, будинок, династія, занепад, “Будденброки”, Томас Манн.

На примере романа “Будденброки” Т. Манна рассмотрено дом как некое ядро, которое моделирует соответственное мировосприятие. Дом это смысловой и пространственный носитель ценностей династии. Именно здесь сочетается жизнь и смерть, память и забвение рода, дом воплощает будущность поколений и есть внешним отображением внутреннего состояния рода. Начиная с подзаголовка, четко сформулирована основная идея произведения: гибель одного рода, что демонстрируется на разных семантических уровнях, от поколения к поколению. Утверждается, что здание тоже носитель гибели, и именно покупка нового дома делает первые незримые трещины, которые приведут к гибели могущественной династии.

Ключевые слова: дом, здание, династия, гибель, “Будденброки”, Томас Манн.

Using Th.Mann's novel “The Buddenbrooks” as the primary text, home is considered as a kind of core modeling appropriate worldview. Home is a semantic and spatial bearer of the basic values of a dynasty, where life and death, memory and oblivion of generations are combined. The house embodies future generations and acts as an outward reflection of the internal state of the dynasty. Starting from the subtitle, the basic idea of the book is clearly formulated: the decline of a family demonstrated at different semantic levels, from generation to generation. It is argued that the house also carries decay, and the purchase of a new house marks the first invisible cracks that would lead to imminent collapse of the powerful dynasty.

Key words: home, house, dynasty, decline, “The Buddenbrooks”, Thomas Mann.

“Коли дім готовий, надходить смерть”
Турецьке прислів'я

Поняття дому відіграє важливу роль у будь-якій художній системі. Феномен дому зокрема доволі часто інтерпретують як своєрідне ядро, що моделює відповідне світосприйняття, як певне місце, де зібрано найвагоміші показники самовідчуття людини. Від початку свого існування людство прагнуло обмежити свій життєвий простір закритим приміщенням. Поступово виникла ціла культура облаштування дому та його архітектурного втілення. *“Дім належить до низки основоположних, всеохоплюючих, архетипних образів-концептів, які із прадавніх віків функціонують в людській свідомості. На відміну від первісних архетипів-явищ природи, дім – поняття культурне, продукт людських рук і фантазії. Людина усвідомлює себе істотою, тілесністю якої окреслює певні просторові кордони її буття в світі, що зумовлює формування системи культурних координат, за допомогою якої осмислюється просторовість світу в його світоглядних вимірах. Простір, що оточує людину, перестає бути порожнім вмістилищем усього, що тільки в ньому існує, а починає оцінюватися людиновимірними ознаками. У просторовій семіотиці дім – найперший репрезентант “сердини світу”, за межами якого розпочинається хаос, його слід розглядати у контексті вітальності з амбівалентними ознаками мортальності та імортальності, аліментарності та еротизму, табуованої агресивності та інформативності”* [9]. Доволі часто дім постає як синонім до поняття сім'я, його називають родинним гніздом, тож він втілює не лише певний життєвий мікропростір, а й своєрідний макропростір. Адже родинний дім – це певне світосприйняття, певна матеріалізація буття. *“Дім – це місце, де в основному розгортається і тілесне, і душевне, і духовне життя*

сім'ї, дім має свій простір і свій об'єм, свої запаси, своє обличчя, свої голоси. Будь-який дім має типові атрибуції, які в культурі суттєво поетизуються” [11]. Багатозначне розуміння “дому” передбачає поєднання малого й великого, матеріального і духовного, внутрішнього і зовнішнього. Саме тут уперше з'являється розуміння простору як такого. Великий дім завжди символізував багатство і достаток. Перебуваючи у власності сім'ї, він творить основу родинної заможності, патріархальної родинності. Будучи нерухомістю, яка передається спадково, він виступає гарантом подальшого існування наступних поколінь.

Ці міркування вагомі для усвідомлення центральної ролі будинку, яку йому відвів визначний німецький письменник Томас Манн у своєму дебютному романі “Будденброкки” (“Buddenbrooks”, 1901). Тож метою розвідки є з'ясування концепту династійного дому у творі. Роман суттєво фокусований на бюргерському будинку, який є центром життя Будденброків. Так само, як Будденброки купують свій будинок у “колись славетної родини”, яка його побудувала, “мешкала в ньому, тоді зубожіла і, дійшовши краю, мусила вибратися з нього”, наприкінці роману після зубожіння родини Будденброків він дістається розбагатілим Гегенштремам. Тож Томас Манн розповідає про XIX століття як про втрату заведеного порядку, в результаті чого тривала сімейна традиція поступається новим віянням.

Письменник змальовує у “Будденброках” чотири покоління заможної родини. Про благополуччя і статки сім'ї йдеться вже у перших рядках твору. Успіхи родини закріпила купівля великого і просторого дому. “Вони сиділи в “кімнаті з краєвидами”, на другому поверсі великого старого будинку на Менштрассе – фірма “Йоганн Будденброк” купила його кілька років тому, і родина оселилась тут недавно” [3, с. 23]. Автор детально описує інтер'єр будинку: “Як на таку велику кімнату, меблів у ній було небагато. Круглий стіл на тоненьких, рівних, скупі орнаментованих золотом ніжках стояв не перед канапою, а біля протилежної стіни, навпроти малої фісгармонії; на її віці лежав футляр флейти. Крім твердих крісел, симетрично розставлених поід стінами, там був ще тільки швацький столик під вікном та навпроти канапи – прегарний тендітний секретер, заставлений порцеляновими фігурками. Крізь засклені двері навпроти вікон видно було в сутінку передпокій у вигляді ротонди, а ліворуч білили високі двійчасті двері великої їдальні. Під другою стіною в округлому каміні за майстерними візерунчастими ґратками з блискучого кутого заліза, тріщав вогонь” [3, с. 24]. Усе в цих стінах

свідчить про затишок і відчуття захищеності. Завдяки детальному опису новопродбаного будинку, Т. Манн створює об’ємний образ родини Будденброків. Адже будинок до певної міри слугує дзеркальним відображенням соціального становища і світосприйняття головних героїв. *“Молодця Будденброк, скажу я вам! (...) Який простір, яка елегантність... Тут можна жити, скажу я вам...”* [3, с. 32]. Саме дім та його наповнення були для горodian вагомим маркером станової гідності і багатства родини Будденброків. *“Загальна віднесеність поняття Haus передбачає існування у свідомості персонажів твору як суб’єктів ментальності німецького етносу його певної ментальної репрезентації, певного лінгвокультурного символу дому як важливої складової частини системи цінностей та пріоритетів, свідчення власного соціального та сімейного станів”* [8]. У другій половині XVIII – на початку XIX ст., у час розгортання подій у творі, династійний дім відіграв особливу роль як культурна сигнатура сім’ї.

Роман розпочинається з опису званого обіду. Змальовуючи гостей, письменник влітає в цей опис і конкретне місце, де знаходиться той чи інший персонаж. Детально з цієї нагоди представлено освітлену їдальню, інтер’єр якої засвідчує вишуканий естетичний смак господарів: *“З яскраво-блакитного тла шпалер майже пластично виступали між стрункими колонами білі постаті богів. Вікна були зануті важкими червоними завісами, а в кожному кутку горіло у високому, позолоченому канделябрі вісім свічок, не рухаючи тих, що стояли на столі в срібних свічниках. Над масивним буфетом, навпроти дверей до кімнати з краєвидами, висіла велика картина – якась італійська затока; її імлісто-блакитний тон у цьому освітленні справляв надзвичайне враження. Попід стінами стояли величні канапи з твердими спинками, оббиті червоним адамашом”* [3, с. 31]. Внутрішній простір дому постає як відповідне тло для забезпеченої родини. *“Історична семантика дому показує, що хоча значення слова дім у XIX столітті прирівнюється до семантичної компоненти династія й має обмежене значення “жилий будинок”, в літературі все ж збережено багатозначне семантичне забарвлення дому. Літературний дім – це будинок і династія як певне поєднання”* [6]. Дослідниця творчості Т. Манна Н. Корольова стверджує: *“У свідомості персонажів поняття Haus (будинок) сприймається в двох аспектах: Wohnung (житло) і Familie (родина)”* [8]. Виходячи із подібних міркувань, роман Т. Манна класифікують як сімейну хроніку чи сімейний

роман, маючи однак на увазі, що оповідь у ньому стосується не лише життєвої історії одного чи кількох членів родини, але й історичного тла, зокрема певних процесів суспільного й економічного життя країни і конкретного міста. У цьому сенсі розповідь про кілька поколінь однієї родини є певним зрізом життя суспільства. А тому такі хроніки є глибшим і ширшим перерізом, ніж роман-біографія, де змальовано в основному долю конкретних членів сім'ї. Зважаючи на центральність дому у творі і його зв'язувальну сюжетну функцію, "Будденброки" також визначають як "роман про будинок" (Hauseroman) [6]. Саме таке визначення передбачає розуміння дому як неодмінної складової категорії династія, родовід. Тобто, обов'язковим у зображенні заможної родини стає її архітектурне вираження у вигляді розкішного дому. Щодо жанру сімейної хроніки, то слід відзначити, що він передбачає використання автором деяких правдивих історичних подій чи реальних праобразів. Прототипом будинку в романі, як відомо, є дім родини Маннів, який до сьогодні знаходиться на вулиці Менгштрасе в місті Любеку. Він носить назву Буденброкхауз (Buddenbrookhaus) і в ньому розміщено музей Генріха і Томаса Маннів. Саме завдяки збереженим пам'яткам архітектури з минулих століть ми можемо скласти собі уявлення про значущість конкретної родини чи династії.

Цю ідею також можна простежити на титульних сторінках роману в різних його перекладах. На багатьох із них зображено пізньобароковий фасад будинку, найчастіше це родинний будинок Маннів. Також в різних виданнях використовують інтер'єр будинку або сходи, які символізують рух вгору або вниз. Іноді це будинок, який похилився, начебто тоне у воді, що налаштовує реципієнта на відповідне сприйняття. Т. Манн сформулював основну ідею твору у підзаголовку роману і провів її через увесь твір, використовуючи для її підтримки різні деталі, у тому числі і характеристику дому. Уважний читач може помітити у тексті певні вказівки, які свідчать про спрямування життєвих історій персонажів, наприклад, згадка у другому розділі про погані й жовті зуби ще маленького Томаса, що пізніше стане причиною смерті консула. Щодо будинку, то функція передбачення розвитку сюжету визначена передусім вказівкою на його перших власників: *"Тяжко стає, коли подумаєш, як занепала ця фірма за останні двадцять років... Розмова за столом затихла, на якісь півхвилини запала мовчанка. Кожен дивився в свою тарілку й згадував славетну колісь родину Ратенкамнів. Вони побудували цей дім, мешкали*

в ньому, тоді зубожіли і, дійшовши до краю, мусили вибратися з нього...” [3, с. 32–33]. Складається враження, що будинок попри всю його розкіш від самого початку несе печать занепаду. У кожному разі, спогади про нього містять слова: занепад, загибель великого роду, крах, руїни: *“Ратенкампа мучила потреба перекласти на когось частину страшної відповідальності, бо він відчував, що нестримно наближається до краху... Фірма відхазяйнувала своє, давній рід занепає. Вільгельм Гельмак, напевне, був тільки останнім поштовхом до руїни...”* [3, с. 33], – зазначає консул Будденброк. Суттєву роль відіграє також припущення Жана, що це доля, фатум, що від цього не втечеш. Саме трагічна невідворотна доля привела Ратенкампа до банкрутства і втрати будинку. *“Але я гадаю, що Дітріх Ратенкамп неодмінно й неминуче мусив зв'язатися з Гельмаком, щоб здійснився присуд долі... Він, мабуть, діяв під тиском невблаганної необхідності... Я певен, що здебільшого він був свідомий витівок свого компаньйона, та й про те, що робиться в коморах, також децю знав. Але йому наче хто волю відібрав...”* [3, с. 33]. Така ж доля і необхідність переслідують і наступного власника. Як наслідок, будинок виявляється центром, де фокусуються всі негаразди родини Будденброків, який в результаті розмов набуває майже містичного флеру. Саме купівля цього дому стає першою сходинкою до великої прірви, тобто виявляється фатальним вибором. Як зазначає Н. Гханбарі: *“Неправильний вибір – це тема, яка в романі неодноразово варіюється й належить до драматургії побудови твору”* [7]. Помилковий вибір переслідує всіх членів родини у різних життєвих ситуаціях: починаючи від купівлі будинку й до обрання собі наречених, а пізніше і ділових партнерів. Будівля стає мовчазним свідком занепаду вже не однієї, а двох заможних родин, при чому сам будинок як архітектурна споруда не руйнується, занепадають лише родинні зв'язки, що тягне за собою фінансовий крах. Будинок знову переходить до нових власників. Таким чином створюється певне смислове обрамлення, яке передає динаміку соціальних змін.

Ще одним важливим знаком майбутніх прикросців стає суперечка старого Йоганна Будденброка з його старшим сином Готгольдом. Одруження Готгольда супроти волі батька віддалило Будденброка від сина. Купівля дому стала причиною нових суперечок, бо Готгольд вимагав сплати йому відступні. Консул Будденброк, намагаючись примирити ворогуючі сторони, промовляє пророчі слова: *“Тату... нам сьогодні було так добре всім разом, це було наше свято. Ми були горді*

й щасливі, бо знали, що децю зробили, дечого домоглися... Наша фірма, наша родина досягла високого становища, її всі визнають і неабияк шанують... Але, тату, ця прикра ворожнеча з братом, з вашим старшим сином... Не можна допустити, щоб невидима тріщина розколола будівлю, яку ми з божою допомогою спорудили... Родина повинна жити в згоді, триматися гуртом, а то в двері постукає біда..." [3, с. 53]. Як видно з цитати, поняття будівлі переноситься і на фірму як родинну справу. А принцип єдності сім'ї як ознака її здоров'я проголошується основоположним. Проте саме незгода батька з вибором Готхольдом дружини стала тією першою незримою тріщиною, яка пролягла в родині, й надалі тільки збільшувалася. Відділившись від сім'ї, старший син суттєво послабив її фундамент.

Якщо виходити із того, що дім в романі – це втілення династії, то можна виділити певні мотиви, які пов'язані саме з ним. Зачинателем династії є старий Йоганн Будденброк – знатний і багатий купець, який має велику родину. Саме він здійснює вигідну фінансову операцію, купуючи родинний дім. Йоганн має чіткі уявлення, як саме мають формуватися родинні відносини: все залежить від голови сімейства, він є хранителем родинного блага, його слово – закон, всі фінансові справи, фірма знаходяться під його чітким керівництвом і успадковуються синами. Консул Йоганн молодший, компаньйон батька, успадковує фірму, а разом з нею і цілу родинну будівлю. Дім вміщує і контору фірми, і жилий простір родини. Господар дому – глибоко релігійний і сентиментальний чоловік, про що свідчать записи в родинній книзі, де всі значні події супроводжуються різними псалмами чи притчами з Біблії. Слід особливо відзначити роль сімейної книги, адже її функцією було підкреслити велич й могутність роду, а також, що важливо, її традицію: *"сімейні книги багато в чому є плодом бюргерської культури, в основному заможного купецтва, яке вбачало в історії роду основу власної ідентичності і панівного становища в суспільстві"* [10]. У книзі вказували не лише дати народження, смерті, одруження й хрестин, але й оповідали про діяльність роду, основні віхи створення сімейної справи. Із кожним наступним поколінням Будденброків стає помітно менше біблійного супроводу. У родині, що відбилося також у функціонуванні будинку, існує чіткий порядок. Порушення родинних підвалин приводить до руйнування цілої будівлі під назвою сім'я.

Для добробуту династії важливим є вибір нареченої чи нареченого, адже правильний вибір лише посилює могутність і заможність роду,

а тому шлюб за покликком серця тут не толерується. *“Старі торгові дома завжди були потужні завдяки родинним зв'язкам. Одруження сина, як правило, примножувало до батьківського капіталу придане дружини й забезпечувало ділову підтримку тестя, а заміжжю доньки зазвичай передувало ознайомлення її батька й братів із приходорозхідними книгами нареченого”* [10]. Лише син Томас намагався вправно вести фінансові справи сім'ї і піклувався про всіх її членів. Донька Тоні, яка мала веселу й легковажну вдачу, виходить заміж двічі, проте так і не стає по-справжньому щасливою, додатково обтяжуючи родину фінансово. Молодший брат Томаса Христіан особливо не переймається добробутом сім'ї. *“Веселий, легковажний чоловік, він не втручається у справи фірми, не піклувався про збереження патриціанського достоїнства – ні свого власного, ні своїх близьких, а проживав отриману долю від батьківського багатства собі в радість, а сімейному капіталу у збиток”* [1, с. 5]. Своєю непристойною поведінкою він лише компрометує своє знамените прізвище. Проживає він здебільшого за межами будинку, повертаючись до родинного гнізда лише в часи найбільшої матеріальної скрути.

У Томаса, який, здається, добре веде справи фірми, з'являється думка побудувати новий будинок. *“Новий дім, докорінна зміна зовнішніх умов, пакування, переїзд, розташування на новому місці, без усього старого, зайвого, того, що осіло за минулі роки, – ця перспектива давала сенаторові почуття чистоти, оновлення, свіжості, цнотливості, снаги...”* [3, с. 338]. Варто зазначити, що на прикладі занепаду родини Будденброків деякі дослідники бачать аналогію із занепадом класичних норм моралі реалізму і переходом до модерністського світосприйняття. Прагнення створити щось нове і на новому місці стало для Томаса Будденброка початком кінця, вимагаючи неабияких витрат. Ніби якась невидима сила, присуд долі перевертає все з ніг на голову. *“Здається, ніби щось починає вислизати в мене з рук і я вже не вмію те неозначене “щось” тримати так міцно, як колись... Що таке успіх? Таємнича, нез'ясовна сила, обережність, чуйність, свідомість, що ти впливаєш на хід життя вже самим тільки фактом свого існування... Віра в те, що життя саме дбає про твою користь... Щастя й успіх сидять у нас самих. І ми повинні тримати їх міцно, твердо. Бо тільки-но тут, усередині, щось почне послаблюватись, відпружуватись, втомлюватись, як відразу все навколо нас цим користується, опирається нам, повстає, виходить з-під впливу... Одне чіпляється за друге, поразка йде за поразкою, – і тобі кінець”* [3, с. 346].

Бажання Томаса щось змінити, приводить до внутрішнього і зовнішнього краху. У той момент сенатор згадує старе турецьке прислів'я: *“Коли дім готовий, надходить смерть”*. Ну, не обов'язково-таки смерть, але – занепад, виснаження, початок кінця” [3, с. 346]. Складається враження, що Томас десь на підсвідомому рівні передбачав такий розвиток подій. У розмові із сестрою Тоні, він зазначає: *“Але сенаторство й будинок – тільки зовнішні ознаки успіху, а я – з життя, з історії – знаю те, про що ти ніколи навіть не думала. Знаю, що часто зовнішні, видимі, відчутні ознаки й символи щастя і розквіту з'являються аж тоді, коли насправді все вже пішло на спад. А зовнішнім ознакам цього занепаду ще потрібен якийсь час, поки вони стануть видимі. Як он з тією зіркою: ми не знаємо, може, вона вже пригасає або й зовсім згасла, коли до нас доходить її найяскравіше світло...”* [3, с. 346]. Насправді, молодий та жвавий ззовні, сенатор Томас у свої сорок два роки почувається старим і немічним чоловіком. Він відчуває, що втратив опору, його внутрішній неспокій переростає у постійне самокатування. *“Він сотні разів проклинав свій новий дім, що так дорого обійшовся і, здавалося йому, крім лиха, нічого не дав”* [3, с. 373]. Отож, покинувши родинне гніздо, Томас прирік себе лише на нещастя й незгоди, які з великою швидкістю затягали його в бездонну прірву.

З усіх чотирьох дітей консула Йоганна лише старший син Томас здатен продовжити рід, оскільки в його шлюбі з Гердою Арнольдсен народжується єдиний син Гано, названий на честь діда й прадіда. На цю дитину покладено великі надії, Гано зможе перейняти фірму й будинок, і знову досягти величі і могутності роду. Та дитина кволла і хвороблива. Малий Гано так і не зумів стати таким, яким його малювала уява батька – успішним, метким й хвацьким підприємцем, якими були його діди. Це була тонка романтична особистість, мрійливий і мистецький хлопчина з довгим русявим волоссям. *“Ганно слабкий фізично, нервовий вразливий. Йому бракує життєвої наснаги в новому енергійному, динамічному, войовничому світі. Його рання смерть (він іде з життя в 15 років) – неминуча трагедія. Малий Гано просто приречений на загибель у світі змагань та конкурентної боротьби. Його смерть не лише вгасання чоловічої лінії Будденброків, а й символічний кінець старого, порядного, культурного бюргерства”* [5, с. 47]. Зі смертю юного Ганно все покотилося стрімголов у провалля, на ньому остаточно обірвалося останнє розгалуження великого патріархального роду.

Отож у сімейній хроніці “Будденброки” Т. Манна дім є змістовим і просторовим носієм найважливіших цінностей династії. Саме тут поєднуються життя й смерть, пам'ять і забуття роду, дім втілює прийдешність поколінь і є зовнішнім відображенням внутрішнього стану роду. Дім як родинне гніздо вміщує багатьох членів родини, у тому числі й далеких родичів, які пов'язані між собою одним прізвищем. Починаючи із підзаголовку, чітко сформульовано основну ідею твору: занепад однієї родини, що демонструється на різних семантичних рівнях, від генерації до генерації. У романі простежується динаміка переродження великої родини спочатку у неповну форму сім'ї, а пізніше й взагалі до престарілих бездітних дів, паралельно з розквітом й занепадом роду символічно змальовано дім: купівля, далі роздрібнення й переобладнання внутрішнього простору, а з часом втрата його основної функції – родинного гнізда, головного осередку родоvodu, оскільки родинні зв'язки перестають існувати, що врешті приводить до втрати дому і символізує виродження роду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апт С. Томас Манн / Соломон Апт. – Москва-Мюнхен, 2004. – 174 с.
2. Безе Н. Е. Мотив дома в социально-историческом аспекте (Роман “Будденброки” Томаса Манна) / Безе Надежда // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2011. – Вып. 1. – С. 163–167.
3. Манн Т. Будденброки / Манн Томас. – К.: Вид-во худ. літ-ри “Дніпро”, 1973. – 592 с.
4. Никольский Е. В. Семейная хроника: проблемы истории и теории / Никольский Евгений // Вісник Дніпропетровського Університету імені Альфреда Нобеля. Серія “Філологічні науки”, 2013. – № 2 (6) – С. 52–64.
5. Шахова К. Пять немецких лауреатов Нобеливской премии з литературы / Шахова Кира. – К.: Юніверс, 2001. – 208 с.
6. Ghanbari N. Das Haus: Eine deutsche Literaturgeschichte 1850-1926 / Ghanbari Nacim. – Berlin/Boston, 2011. – 159 S.
7. Ghanbari N. Nutzerromane / Ghanbari Nacim // Das Haus in der Geschichte Europas. – Berlin/Boston, 2015. – S. 623-639.
8. Корольова Н. О. Лексико-семантичний аналіз поняття Haus/дім у романах Томаса Манна “Будденброки” та “Чарівна гора” / Корольова Наталія // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. – Електронний ресурс, режим доступу: <file:///E:/Downloads/%D0%A1.%20178-189.pdf>

9. Кочерга С. Архетипні мотиви дому і бездомів'я в творчості Л. Українки / Кочерга Світлана. – Електронний ресурс, режим доступу: http://www.vuzlib.com.ua/articles/book/31588-Arkhetyipicheskiij_motiv_doma_i/1.html
10. Лебедева Ю. Н. Семейная книга Маннов и ее интерпретация в романе Т. Манна “Будденброки” / Лебедева Юлия . –file:///E:/Downloads/semeynaya-kniga-mannov-i-ee-interpretatsiya-v-romane-t-manna-buddenbroki.pdf
11. Ничипоров Б. В. Введение в христианскую психологию. Дом и его мистика / Ничипоров Борис. – Електронний ресурс, режим доступу: <http://www.klikovo.ru/books/47140/47192.html>
12. Гьрсоу Е. Der Vervall “des ganzen Hauses” – Buddenbrook-Haus-Konstruktionen in Roman und Film / Гьрсоу Erkan. – Електронний ресурс, режим доступу: https://www.uni-due.de/imperia/md/content/germanistik/mauerschau/mauerschau_3_guersoy.pdf

“ОСОБЛИВИ” БУДИНКИ У ПРОЗІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК

Олена ВЕЩИКОВА

Запорізький державний медичний університет

Статтю присвячено аналізу топосу дому (будинку) у прозі Галини Пагутяк, зокрема в циклі “Особливі будинки” книги “Уріж і його духи”, творах “Зачаровані музиканти”, “Як будували хату”, “Захід сонця в Урожі” та ін. “Особливими” названо ті будинки в художній реальності творів Г. Пагутяк, у яких відбуваються надприродні явища і які репрезентують портал між світами. Досліджено елементи готичної прози в наративній структурі таких “особливих” будинків, з’ясовано засоби, за допомогою яких наратор впливає на читацьку рецепцію творів як неоготичних.

Ключові слова: дім, будинок, готика, містика, Галина Пагутяк.

Статья посвящена анализу топоса дома в прозе Галины Пагутяк, в частности в цикле “Особенные дома” книги “Урожай и его духи”, произведениях “Зачарованные музыканты”, “Как строили хату”, “Закат солнца в Урожае” и т.д. “Особенными” названы те дома в художественной реальности произведений Г. Пагутяк, в которых происходят сверхъестественные явления и которые репрезентируют портал между мирами. Исследованы элементы готической прозы в нарративной структуре таких “особенных” домов, выяснены средства, с помощью которых наратор влияет на читательскую рецепцию произведений как неоготических.

Ключевые слова: дом, готика, мистика, Галина Пагутяк.

The article sets out to analyse the topos of “house” in Halyna Pahutiak’s fiction, in particular, in her cycle *Peculiar Houses* in the book *Urizh and Its Spirits*, in *Charmed Musicians*, *How a House Was Built*, *Sunset in Urizh*, etc. We call ‘peculiar’ those houses in the fictional reality of H. Pahutiak’s works where supernatural phenomena take place, and which represent the portals between the worlds. The elements of Gothic fiction in the narrative structure of such ‘peculiar’ houses are discussed, and the techniques used by the narrator to prompt readers’ perception of the works as neo-Gothic are identified.

Key words: home, house, Gothic, mysticism, Halyna Pahutiak.

Людський дім має дві іпостасі – матеріальну й екзистенційну. Первісно він з’явився як будинок, тобто споруда, приміщення для житла, що мало захищати від диких звірів і негоди, а вже згодом набув додаткових функцій, сакрального змісту, ставши синонімом рідної домівки, батьківського дому, родини, притулку, планети Земля тощо. Мотив дому (в обох його значеннях) посідає провідне місце в художньому творі і є, за висловом О. Турган, однією з універсальних структур людського життя, система котрих постає “образним еквівалентом філософських уявлень письменника, його концепції людського буття, яка містить у собі питання взаємовідносин індивідууму з природою й суспільством” [19, с. 36]. Надзвичайно поширений у літературних творах, цей мотив яскраво репрезентований і у творчості сучасної української письменниці Галини Пагутяк.

Аспект поетики дому в прозі Г. Пагутяк вже ставав об’єктом наукового дослідження. Ю. Кушнерюк у дисертації, присвяченій українській жіночій прозі кінця ХХ століття, дослідила бінарну опозицію “Божий Дім – Людський Дім” у повісті “Кіт з потонулого будинку” [8]. Герметичність як домінанта індивідуального стилю письменниці стала об’єктом дисертаційного дослідження А. Артюх, в якому літературознавиця стверджує, що дім у Пагутяк – “не так конкретний часопростір, як психологічне самоусвідомлення людини в реальному світі, носій етнопам’яті або метафізичне джерело сподівань” [1, с. 24]. Дослідниця характеризує образ дому як ескапічний тоpos, як притулок і шовок, загерметизований з метою захисту від світу. Крім того, дім в окремих творах Г. Пагутяк був об’єктом аналізу в кількох наукових статтях. Так, Г. Бокшань відзначила психологічний вплив залишених в Урожі будинків на рефлексії героїні повісті “Захід сонця в Урожі” [4], М. Гіряк констатувала пошуки оповідачкою “Книги снів і пробуджень” справжнього

Дому [7], а Ю. Вишницька дослідила архетип дому як віднайденого та втраченого Раю (“Кіт з потонулого будинку”, “Книга снів і пробуджень”, “Небесна кравчиня”, “Спалене листя”) [6] тощо.

Отже, у названих працях науковці приділяли увагу, в основному, одній іпостасі дому в прозі Г. Пагутяк – екзистенційній, Дому з великої літери (без сумніву, надзвичайно важливій). Проте поза увагою дослідників (певно, за винятком Н. Букіної [5], О. Романенко [18], М. Федосової [20], розвідки котрих побіжно торкаються теми) залишається значний доробок письменниці, у якому дім виразніше постає в іншому вимірі – як реальна будівля, що водночас може виконувати й надприродні функції, що й зумовлює актуальність статті. Особливо це стосується книг авторки, яскраво позначених готичною аурую і світовідчуттям. Тому мета нашої статті – дослідити нарративну репрезентацію таких “особливих” будинків у прозі Г. Пагутяк, з’ясувати місце будинку в онтології її творів.

“Особливі будинки” – це розділ із напівавтобіографічної книги Г. Пагутяк “Уріж та його духи” (2012), у якій об’єднано 6 мініатюр про покинуті будівлі в її рідному селі. “Панський дім”, “Вілла над річкою”, “Дім Бандрівських”, “Дім на продаж”, “Хата повішеника”, “Хатка на горбі” – ці будинки є окремими деталями, що загалом, як мозаїка, формують містичну урізьку реальність, знайому “зразковому” читачеві з попередніх книг письменниці. Фактично, про панський дім і дім Бандрівських ідеться майже в усіх творах Пагутяк, дія яких відбувається в Урожі. Основна нарративна форма цих текстів – монологічна розповідь нараторки, спогади з її дитинства і рефлексії сьогодення. Така організація наративу (першоособова нарація) крізь призму суб’єктивного досвіду використовується з метою викликати довіру у читача, адже йдеться про надприродні речі в готичному дусі.

У “Літературознавчій енциклопедії” подано такі риси готичної прози: “Характерними елементами сюжету були похмурі, містичні демонічні сцени, які відбувалися зазвичай у занедбаних готичних замках із привидами, кровоточивими статуями та портретами, потаємними голосами тощо. Найпопулярнішою фабулою було відновлення чесного імені незаконно упослідженого 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” [9, с. 237]. О. Білоус, досліджуючи трансформацію готичної традиції в літературі, характеризує Дім як поетикальну константу й епічний центр готичних

текстів і додає до ознак семантику минувшини, “антропоморфні риси та елемент негативізму. Готичний Дім втілює картину руйнації домашнього космосу та перетворення його на хаос; тут життя вступає у двобій зі смертю й забуттям, це локус пошуку вічності й таємниці життя, а також відображення зруйнованої свідомості” [3, с. 7]. Спираючись на ці ознаки, ми можемо стверджувати, що наратор у Г. Пагутяк характеризує будинки, використовуючи елементи готичної прози.

Про колишній панський дім, зокрема, оповідається як про будинок із привидами, при чому бешкетування духів нараторка сприймає як цілком буденне явище: *“Ніякої тобі романтичної історії”* [15, с. 87]. Проте події, про які вона розповідає, навіюють страх, є містичними, надприродними, або відбуваються за таємничих обставин. Так, на подвір’ї нібито вирили труну, в якій *“лежала жінка як жива, але від повітря вона розсипалась на порох”* [15, с. 88], стара криниця викликає у авторки страх з дитинства (впевнена, що там знаходяться людські кістки). Урїзка вілла над річкою, що стоїть в темному саду, приховує родинні таємниці, ніби старовинний готичний замок, який не зміг захистити свого господаря. На хаос перетворено життя родини інженера Чубкевича: його розстріляли під час зачисток НКВС 1941 року. Відповідну ауру навіює зізнання нараторки, якій часто сниться, ніби вона живе в цьому будинку. Покинтий і розграбований, колишній дім Бандрівських описаний у похмурих тонах з готичним атрибутом – портретом власників: *“Серед струхлявілого дерева й почорнілого шмаття, як у розкопаній могилі, лежали два великих портрети Кароля Бандрівського та його дружини. Старі світлини в рамах під склом”* [15, с. 91]. Саме портрети, які чомусь не стали об’єктом уваги місцевих мешканців, є символом боротьби із втратою родинної пам’яті.

Такою ж непривітною є сіра нефарбована хата, у якій колись хтось повісився, і чомусь діжка з піском всередині викликала у нараторки в дитинстві незрозумілий страх. Показово, що маленька хатка описується як середньовічний замок: захищена стінами, замкбми, *“маленькі віконця, схожі на бійниці, й страх перед чужим світом, що знаходився усередині”* [15, с. 94]. *“Позначена нещастям, повита вічним смутком”* і хатка на горбі, двічі в життя господарів втручалася смерть. У кращих традиціях готичного роману, дія, що сприймається через суб’єктивні враження наратора, відбувається під час грози: *“Здавалось, стара хатинка розсиплеться від звуків грому. Дівчатка сиділи удвох при гасовій лампі й тремтіли від страху”* [15, с. 95].

Значне місце у прозі Г. Пагутяк посідають й інші “особливі” будинки. Хоча вони не є, як в “Урожі і його духах”, композиційним стрижнем розповіді й, фактично, головним персонажем мініатюр, проте в більших епічних формах дозволяють нараторові повніше використати художні засоби для творення картини світу, репрезентованої авторкою. Буття у Пагутяк складається з трьох площин: реальний світ, даний у відчуттях; потойбіччя і певний перехідний, серединний простір, що у творах письменниці реалізується через мотив Притулку або чистилища. Межа між двома світами втілюється у вигляді порталу, а той, у свою чергу, часто набуває зовнішнього формального вияву у вигляді цілком реальних дверей будинку, підвалу, сходів тощо.

Таким, зокрема, є дім панів Домницьких у романі-феєрії “Зачаровані музиканти”. Майже з початку твору наратор навіює читачеві таємничий настрій і повідомляє, що дім нібито було збудовано старшим Домницьким на “недозволеному місці” [12, с. 15], що негативно позначилося на долі його мешканців – як забудовника, так і його нащадків: монастир, до якого вирішив піти старший Домницький, загибель на війні двох синів і передчасна смерть дружини Олександера Домницького. Ще одна загадка містилась у самому будинку: у підземеллі ховались двері до потаємної кімнати, про яку знав і куди міг заходити лише господар. “Підвал втілює темну сутність дому; він причетний до таємних підземних сил. Думки про підвал віддають нас під владу ірраціональності глибин”, – пише Гастон Башляр [2, с. 24]. У кімнаті пахло травою і вся вона світилась потойбічним світлом. Там знаходилася брила сніжно-білого порфіру – каменя, який пана Олександера притягував надприродною силою. Обіймаючи цей камінь, Олександр, котрий втратив останнього сина, помер. Читачеві даються два вектори інтерпретації подій: містичний (камінь забрав душу Олександера) і реалістичний (Олександр помер від горя). Потім у цій же кімнаті загадковим чином зник слуга, який знайшов мертвого господаря.

Будинок, господар і камінь поєднані містичним зв’язком. Коли господар помер, пивниця з потаємною кімнатою, подвір’я, а потім і весь спорожнілий дім швидко заріс травою. “Смерть, наче татарва, спустошує дім, виносячи з нього найдорожчі скарби, а решту залишає потроху занепадати, нищитися, щезати під землею” [12, с. 57]. Коли порфир вивезли, аби зробити з нього надгробок на могилі Домницького, будинок дав тріщини. Падіння дому також репрезентовано як надприродну подію,

адже відбулося під час сновидіння одного з персонажів, котрий загинув під уламками. *“Власне, з якої причини завалився дім Олександера Домницького, ніхто не знав. Він згорнувся, ніби прочитана книжка, і від того усі відчули якусь полегкість. Прогниле дерево розтягли на паливо, а тіло слуги Петра так і не знайшли. Певно провалилось до пивниці, а звідти ще кудись”* [12, с. 81]. Надприродні явища, описані в романі, не навіюють читачеві відчуття страху, готичного жаху. У цьому творі Пагутяк трансформує готичний традиційний мотив втрати родинного обійстя: читач сприймає руйнацію дому не як трагедію, а як відновлення справедливості у світобудові, адже вітальна сила *“тих, що живуть під землею і літають в повітрі”* [12, с. 61] (тобто духів, яких потурбував старший Домницький, побудувавши дім) пододала наслідки локального хаосу, до якого призвів необачний вчинок людини. У такий спосіб відновлено рівновагу між двома світами – об’єктивним і потойбічним.

Ще один містичний топос, наявний в романі, – це двір Князя. Його поява в оповіді також супроводжується використанням готичної образності: два шляхтичі, друзі покійного, в смерку заблукали і, думаючи, що натрапили на помешкання родича, заїхали на подвір’я. Будинок описаний як пустий, покинутий, без жодних речей, хоч і без ознак руйнації. Вночі, коли Лукаш і Миколай заснули, *“оселя почала озиватись. Спершу тужним скрипінням діржавої гонти, гойданням кровк на невеликій сторожовій вежі, далі шерехом мишей і монотонним цяпанням води, під яке так добре засинати”* [12, с. 167]. Цей будинок, на відміну від дому Домницьких, вже лякає читача: викликаючи у реципієнта емоції, наратор змушує зосередити увагу на цьому будинку, надає йому “особливості”, підкреслює надприродність. Серед ночі Лукаш пережив незвичайний досвід: йому нібито подали роси вмитись, щоб він *прозрів*, і він спілкувався з духами.

Дослідники виділяють три різновиди готичної прози залежно від характеру надприродного в наративі: фантастичні явища отримують буденне пояснення; надприродне є обов’язковим і легальним елементом художньої реальності; наратор не дає однозначно зрозуміти, наскільки реальними є таємничі явища, дає волю інтерпретації [17, с. 49]. Роман-феєрія “Зачаровані музиканти” у цьому аспекті має синкретичний характер. Переважно надприродне в романі (зокрема, в будинку Домницьких) ніяк не пояснюється раціонально, є невід’ємною частиною світу. Однак події у дворі Князя описані таким чином, що в читача з’являються два варіанти

рецепції. Наратор передає це вагання через сприйняття Миколая. З одного боку, тверезий, розсудливий чоловік вважає, що Лукашеві наснилося спілкування з духами, він помічає, що у приятеля жар. З іншого боку, Миколай також схильний вірити в надприродні речі: *“Одна половина його душі вважала це гарячковою маячнею, а інша прагнула зазнати тієї розкоші, що була за порогом, бодай раз у житті діткнутися чогось незвичайного, переступити через межу в той світ, куди, як він чув, невільно входить смерті, старості та іншій бридоті”* [12, с. 169]. Залишивши будинок, обидва шляхтичі незабаром гинуть. Наглу смерть друзів можна тлумачити як раціонально (в Лукаша зупинилося серце під час скажених перегонів, коли поніс його кінь; Михайло намагався його наздогнати, на швидкості чоловікові знесло гілкою дерева півголови), так і містично, внаслідок перебування у “нехорошому” будинку, тим більше, що обставини смерті також готичні: ніч, темрява, дощ, болото. Переступивши поріг будинку, чоловіки тим самим не тільки перейшли межу між світами, а й порушили певні закони світобудови, за якими простим смертним невільно пізнавати потойбічне за життя, за що й наклали головою.

До певної міри, читач мислить стереотипами, тож незвичайного реципієнт очікуватиме скоріше від старовинного замку, занедбаного чи просто достатньо старого будинку, аніж від сучасної багатоповерхівки. Проте у художній реальності, твореній Галиною Пагутяк, “особливою” може стати звичайна сільська хата. Так, у повісті “Кіт з потонулого будинку” у теплому і затишному дерев’яному будиночку з піччю на півкімнати мешкає не абихто, а сам Творець. В іншому тексті хата стає особливою внаслідок спілкування живих людей з померлими, що є специфічним складником “урізької” реальності прози авторки: у цьому світі духи можуть з’являтися серед людей, у площині реального буття, але не навпаки. ... До старої баби пізно ввечері прийшли покійні син і чоловік – просто через двері, порадитися, чи варто продавати хату, побудовану свого часу тяжкою працею (“Як будували хату”). Першоособова нарація – монолог старої Насті посилює неймовірність оповідуваного, адже слова, сказані померлими, просто відбивають уявлення українців про потойбічне життя. Порада чоловіка і сина полагодити й залишити хату – це те, що жінка сама хоче почути, її підсвідоме бажання: *“Їдь. Але хати не продавай. То добре, як хто в ній житиме, а то розвалить і поставлять нову. Не буде тоді нашим душам спокою довіку”* [14, с. 166].

У повісті “Пан у чорному костюмі з блискучими гудзиками” також ідеться про душі, котрі не знаходять спокою. Містичним топосом у творі

є один з “особливих будинків” – старий панський дім. Його репрезентовано через сприйняття дитини – сироти Олі: *“Від щілин між плитами тягнуло холодом підземелля. Там була вічна темрява і щось таке, про що їй до сліз хотілось дізнатись. Олі багато разів снилось, що вона опинилась в підземеллі і не може звідти вийти. І кожного разу було однаково страшно”* [10, с. 146]. Ірраціональні страхи (пізніше Олі серед дня почали вживатися мерці) й незвичайна зацікавленість дитини натякають читачеві на наявність надприродного зв’язку між дівчинкою і будинком, в якому колись відбулися трагічні події: молоду панну вбили селяни, а закоханий у неї пан посадив на могилі три груші. Хаос у житті мешканців Урожа увійшов після того, як зрубали ці старі груші, що росли на містичному місці, і тим самим “активізували забуте прокляття й прочинили двері в потойбіччя” [20, с. 108]. В результаті привид Пана почав блукати селом і мертві прийшли до власного дому, бо *двері втворили*.

Отже, потойбічне життя уявляється місцевими мешканцями також як будівля, з якої можна за певних умов вийти. Відкриваються одні двері – і зачиняються інші: той, до якого прийшов небіжчик, зачиняє двері власної хати від сторонніх, аби в такий спосіб уберегти таємницю. Коли панський дім раптово завалився, покійні залишили колишні домівки: *“Люди прокидались і помічали, що дорогі гості покинули їх, не прощаючись, і не могли пов’язати розвалений панський будинок з їхнім відходом”* [20, с. 178]. Отже, цей будинок є порталом у потойбіччя. Місце, в якому відбувається зустріч двох світів, – важливий елемент готичного хронотопу.

Цю думку підтверджує Г. Пагутяк в “Урізькій готиці”, у якій ідеться, певно, про той самий дім, але в іншій художній реальності, за часів, коли в будинку ще мешкали люди: *“Старі будинки завжди балакучі. Чим більше людей жило в них і вмирало, тим у них неспокійніше. Страх супроводить цікавість, а надмірний інтерес призводить до нещастя. Можна з певністю сказати, що дім, у якому оселився пан Болеслав, зовсім не був пристановиськом злих духів, тільки місцем їхніх тимчасових набігів з Урожа, або з дальших місць, бо що, зрештою, для тонкої матерії відстань і час?”* [16, с. 87–88]. Прикметно, що авторка залишає читачеві можливість подвійного інтерпретування характеру подій: *“Перше оповідали, що якась сила воювала в домі, скидала порцеляну з полиць, вистуджувала добре напалені покої, страшила челядь <...>. Правда, пані графиня в духів не вірила і карала слуг за вчинені збитки”* [16, с. 87].

У повісті “Гірчичне зерно”, дія якої відбувається знову ж таки в Урожі, перехід до потойбіччя репрезентовано (через візію персонажа) як спуск сходами у підземелля. Оніричний простір підкреслює ірреальність оповідуваних подій. Мотив мандрівки у потойбіччя з провідником – давно померлим другом – є алюзією до “Божественної комедії” Данте, проте у Пагутяк цей мотив реалізується досить буденно, а межа між світами і простір чистилища описується профанно: *“На одному з поворотів їх чекали двері, оббиті чорною шкірою. <...> Двері легко піддалися. Були незамкнені. Вони опинилися в просторій залі, попід стіни якої на лавках, стільцях, кріслах сиділо з десятеро людей. Вони сиділи нерухомо, й очі їхні були звернені до самих себе”* [10, с. 75]. Дверей у приміщенні кілька: в одні входять люди, які щойно покинули світ живих, в інші входять, щоб уже не повернутися, і що чекає кожного за дверима, не знає ніхто. На це Пагутяк дає досить парадоксальну відповідь: мертвий Гриць там дивитиметься телевизор, поки не змириться зі смертю, а тоді почнеться безкінечно довге очищення.

“Я ніколи не бачив будинку, в якому хтось не жив би. Таке призначення всіх будинків. Коли їх покидають, вони валяться”, – стверджує Кіт з потонулого будинку в однойменній повісті [11, с. 128]. Тому майже всі будинки, покинуті й занедбані в реальності, Галина Пагутяк “населяє” у своєму фікційному світі – або духами, або живими людьми. Дім Бандрівських, зокрема, не є пустим у повісті “Захід сонця в Урожі”. Цей будинок купує Моряк – нібито далекий родич Бандрівських, з яким сходиться головна героїня. Дім, у якому живе пара, все ще зберігає таємниці: на стіні висить портрет Емілії Бандрівської, героїня знаходить її старого листа і домислює подробиці трагедії, що відбулася багато років тому. Нареченого Емілії нібито замордували опирі. В сучасності в будинку також відбуваються загадкові події: під час похорону чоловіка, котрого вважали опирем, на столі якось з’явився мокрий камінь. Портрет Емілії впав і розбився напередодні смерті чоловіка героїні, котрого, як наратор навіює читачеві, також, можливо, “потяв” опир-Моряк або опиріця-жінка. У такий спосіб дім Бандрівських в уяві читача міцно поєднується з темою вампірів, характерною для готичної літературної традиції.

Ще один варіант організації часопростору маємо в романі “Магнат”: *“При Янові Щасному Високий замок мав не лише стратегічне значення, а й містичне – то була вісь чи радше верхівка піраміди, яка вписувалась у рельєф і створювала картину володін”* [13, с. 42]. Аналогія із пірамідою

є досить цікавою, адже давньоєгипетська піраміда – це поховальна споруда, що символізує межу між двома світами, а роман “Магнат” – оповідь про процедуру поховання Яна Щасного Гербурта і його прижиттєві досягнення. Надприродність будинку підкреслюється подіями, що в ньому відбуваються після смерті господаря: “– *Бам! Бам!* – *раптом озвався дзитар, що стояв у куті, й усі закликали на місці. Хоч мій розум ще був затьмарений, я згадав, що ми зупинили всі дзитари в домі, як вмер ясновельможний. Сей був найбільший, у вигляді прямокутної вежі з чорного дерева. Особливо моторошним було те, що годинник був накритий чорним сукном й обрисами скидався на людську постать*” [13, с. 50].

Отже, у проаналізованому доробку Г. Пагутяк топос будинку перетворюється на автоінтертексту, що створює специфічний зв’язок між творами авторки, особливо “урізького циклу”. У цьому фікційному світі кожна хата, кожне подвір’я, кожен будинок чи замок є “особливим” і обов’язковим елементом часопростору, у якому відбуваються або потенційно здатні відбуватися надприродні явища. Будинок (або його частини) уособлює портал, через який реалізуються специфічні взаємовідносини між мешканцями реального і потойбічного світів. Два світи і світ Притулку перебувають у гармонії і створюють космос, порушення законів якого призводить до хаосу, що формально у прозі Пагутяк виражається як руйнування будинку. Наратор досягає такого ефекту за допомогою використання елементів готичної традиції, трансформованих відповідно до когнітивних схильностей сучасного читача. Асоційовані з готикою мотиви та образи у Пагутяк не викликають емоції жаху, маючи на меті не стільки налякати (заякати) реципієнта, скільки навіяти йому настрій таємничості, надприродного характеру оповідуваних подій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артюх А. В. Проза Галини Пагутяк: герметичність як домінанта індивідуального стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “Українська література” / А. В. Артюх. – К., 2009. – 21 с.
2. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Г. Башляр. – Пер. с франц. – М. : “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
3. Білоус О. Ю. Готична традиція у літературі США та її трансформація у творчості Вокера Персі [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук : спец. 10.01.04 “Література зарубіжних країн” / О. Ю. Білоус. – К., 2009. – 21 с.

4. Бокшань Г. І. Своєрідність художньої реалізації архетипних рис первозданної жінки в повісті Галини Пагутяк “Захід сонця в Урожі” [Текст] / Г. І. Бокшань // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер. Філологічні науки (літературознавство) : збірник наукових праць. – Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2014. – Вип. 4.13 (104). – С. 29–33.
5. Букіна Н. “Готичний” хронотоп в оповіданнях “Видіння Орфея” Г. Пагутяк і “Павло-диякон” В. Шевчука в контексті постмодерного дискурсу / Н. Букіна // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – Вип. 19. – К., 2014. – С. 222–227.
6. Вишницька Ю. В. Віднайти рай: текстові варіації міфологічного сценарію початку Галини Пагутяк / Ю. В. Вишницька // Zbiór raportów naukowych. “Literatura i kulturoznawstwo. Projekty naukowe” (27.02.2015 – 28.02.2015). – Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. “Diamond trading tour”, 2015. – 160 str. – S. 12-21.
7. Поетика пограниччя у “Книзі снів і пробуджень” Галини Пагутяк / М. Гірняк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – 2014. – Вип. 60 (2). – С. 330–341.
8. Кушнерюк Ю. Р. Українська жіноча проза кінця ХХ століття: світоглядні моделі й особливості художнього стилю [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: спец 10.01.01 “Українська література” / Кушнерюк Ю. Р.; Дніпропетровський національний ун-т. – Д., 2008. – 19 с.
9. Літературознавча енциклопедія. – У 2 т. – Т. 1 / Авт.-уклад. Ю.І. Ковалів. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – 608 с.
10. Пагутяк Г.В. Гірчичне зерно: Повісті / Галина Пагутяк. – К. : Рад. письменник, 1990. – 232 с.
11. Пагутяк Г. Записки Білого Пташка. Вибране: Романи та повісті / Галина Пагутяк. – Львів : ЛА “ПІРАМІДА”, 2013. – 292 с.
12. Пагутяк Г. Зачаровані музиканти: Роман-феєрія / Галина Пагутяк. – К. : Ярославів вал, 2010. – 224 с.
13. Пагутяк Г. Магнат: [роман] / Галина Пагутяк. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. – 256 с.
14. Пагутяк Г.В. Потрапити в сад: Роман, оповідання / Галина Пагутяк. – К. : Молодь, 1989. – 224 с.
15. Пагутяк Г. Уріж та його духи / Галина Пагутяк. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2012. – 120 с.
16. Пагутяк Г. Урізька готика : Роман / Галина Пагутяк. – К. : ПП “Дуліби”, 2009. – 325 с. – (Склянка крові з льодом).

17. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М. : Издательство Кулагиной, Intrada, 2008. – 358 с.
18. Романенко О. Архетип села у високій та масовій літературі [Текст] : на матеріалі творів Г. Пагуляк, В. Медвідя, Люко Дашвар / О. Романенко // Вісник Київського національного університету ім. Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. – 2011. – № 22. – С. 15–19.
19. Турган О.Д. Універсалія дому в драматургії Лесі Українки // Турган О.Д., Гребенюк Т.В. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерна світоглядно-художні парадигми) : [монографія]. – Запоріжжя : “Просвіта”, 2008. – 292 с.
20. Федосова М. О. Темні наративи українського постмодерну: Сучасна неоготична проза. Монографія. – Дніпропетровськ : Журфонд, 2015. – 166 с.

ПРОСТІР ТА ІДЕНТИЧНІСТЬ У ПРОЗІ ОКСАНИ ЗАБУЖКО (на матеріалі роману “Музей покинутих секретів”)

Галина ВИПАСНЯК

Івано-Франківський національний медичний університет

Статтю присвячено дослідженню особливостей просторів дому і міста у романі Оксани Забужко “Музей Статтю присвячено дослідженню особливостей просторів дому і міста у романі Оксани Забужко “Музей покинутих секретів”. Проаналізовано авторське розуміння процесу взаємовпливу простору та ідентичності, що зумовило виділення понять “простір ідентичності” та “ідентичність простору”.

Ключові слова: простір ідентичності, ідентичність простору, простір дому, простір міста, пам’ять місця, Оксана Забужко, “Музей покинутих секретів”.

Статья посвящена исследованию особенностей пространства дома и города в романе Оксаны Забужко “Музей заброшенных секретов”. Проведен анализ авторского понимания процесса взаимного влияния пространства и идентичности, что впоследствии дало возможность выделить понятия “пространство идентичности” и “идентичность пространства”.

Ключевые слова: пространство идентичности, идентичность пространства, пространство дома, пространство города, память места, Оксана Забужко, “Музей заброшенных секретов”.

The article addresses special features of home and city spaces in Oksana Zabuzhko's novel *The Museum of Abandoned Secrets*. The author's vision of the process of mutual influence between space and identity is analysed making it possible to distinguish such concepts, as "the space of identity" and "the identity of space".

Key words: the space of identity, the identity of space, home space, city space, the memory of place, Oksana Zabuzhko, *The Museum of Abandoned Secrets*.

Упродовж більш як півстоліття проблематика ідентичності залишається однією з найбільш актуальних для сьогодення. Навіть у ситуації, коли здавалось би, чимало вже осмислено і проговорено, коло проблемних питань постійно розширюється через залучення до аналізу різних сфер оприявлення ідентичності. Закономірно, що найактивніше цю тему розвивають вчені психологи, історики, соціологи та митці, забезпечуючи їй зарекомендований теоретичний, фактологічний та мистецький рівні осмислення. Останній з них ускладнений нашаруванням у художньому творі індивідуально-авторських і загальнонаціональних смислових пластів, що з одного боку поглиблює розуміння проблематики, а з іншого, розвиває її межі ледь не до безкінечності. Беручи до уваги таку особливість художнього осмислення проблематики ідентичності, доцільно аналізувати індивідуально-авторське бачення проблеми як цілість, що існує у межах уже сформованої ціннісної системи координат певного митця. Такий підхід дає можливість уникнути суперечок щодо правильності чи хибності поглядів письменника, зацентрувавши натомість на їх відповідності чи невідповідності сучасним поглядам на означений комплекс проблем.

Варто принагідно зауважити, що у загальносвітовому контексті тривале зацікавлення проблематикою ідентичності зумовлене своєрідним страхом перетворитися під тиском глобалізаційних процесів на спільноту "людей без властивостей", тоді як в українському, як і зрештою, в будь-якому іншому посттоталітарному контексті, дослідження проблем ідентичності має подвійну мету – не лише її збереження, а передусім віднайдення.

Ідентичнісна проблематика цілком закономірно містить цілий комплекс суміжних питань, що сприяють повнішому і багатовекторному її дослідженню. Йдеться зокрема про проблеми національної, колективної пам'яті, пам'яті просторів і просторів пам'яті як визначальних маркерів ідентичності.

У романі О. Забужко "Музей покинутих секретів" проблематика взаємовпливу простору та ідентичності є однією з центральних і розглядається у двох ракурсах – з точки зору простору ідентичності

та ідентичності простору, з яких перший характеризується пасивністю і виконує репрезентативну функцію, як віддзеркалення ідентичності персонажа. Натомість другий – активний і здійснює вплив на процес формування ідентичності особистості.

Простори у Забужко наділені глибоким смисловим навантаженням і набувають значимості не лише в особистісному, але і в загальнонаціональному контексті, причому ці контексти у письменниці завжди взаємодоповнювані – особистісний контекст ускладнюється накладанням різних смислових пластів загальнонаціонального характеру.

Найвиразніше у романі виписані ключові маркери ідентичності – простори дому та міста, причому останній доповнюється додатковим значенням міста-як-дому. Кожен з них можна аналізувати з точки зору уже згаданих двох напрямків – простору ідентичності та ідентичності простору.

Простір дому для особистості – це простір автентичності і можливості буття собою. *“Простір – це така абстракція, яка не стільки відображає реальність довкола нас, скільки є нашим інструментом укладання чи впорядкування світу поза нами. А ми укладаємо його [...] у певну ціннісну чи значеннєву (для нас) систему”* [3, с. 70]. У цьому випадку простір дому віддзеркалює ідентичність власника.

За наявності поколіннєвого зв’язку з певним місцем проживання дім стає вмістилищем родової пам’яті, відтак з часом – носієм прихованих чи забутих смислів. Лише дім з виразними ознаками тягlosti традиції може продуктивно впливати на формування ідентичності особистості. І в цьому випадку маємо справу з активною, дієвою ідентичністю простору. Причому сила її впливу часом видається доволі авторитарною, оскільки накладає велику відповідальність на молоде покоління власників зберігати закладені у просторі дому духовні цінності, повсякчас їх практикуючи. Родинний дім, на думку Забужко, ми носимо з собою, *“наш дім рядить нашим життям”* [4, с. 431], визначає те, ким особистість є, напряду формуючи її ідентичність. Тому *“можна збудувати дім, ще й пентхауз надбудувати, але треба не одного життя, щоб навчитись той дім на собі носити”* [4, с. 433].

У романі Забужко маємо приклади двох кардинально відмінних одне від одного просторів помешкань – Владиного бойфренда Вадима і Адріана Ватаманюка.

Квартира Вадима позбавлена вже згаданої тягlosti традиції. Це лише великий необжитий простір, який втративши духовну власницю – Владу, –

все одно мусить бути заповнений. *“Така квартира просто не може довго стояти пустою, вона неодмінно, рано чи пізно притягне до себе яке-небудь тіло – щоб у ній поралосся, пересувалося по кімнатах <...> – це всього тільки закон великих помешкань, це вони, силою власного тяжіння, рядять людьми й долями: дім, скоро вже існує, завжди ставить до мешканців свої вимоги, і той, хто лишається жити сам у такій великій оселі, вступає з нею в неоголошену війну, в якій рано чи пізно буде поконаний (адже оселі тривкіші, вони живуть довше за людей!) і муситиме вибиратися геть, і хай ще порадіє, коли не вперед ногами”* [4, с. 431]. Вадимів пентхаус – це простір *“свіжовідремонтованої нувориської квартири”*, який лише характеризує ідентичність власника – типового споживача-скоробагачка без жодних ознак прив’язаності до духовних традицій, – але не формує його. Цей простір ще не здатний здійснити таку вагому формотворчу місію, бо ще, так би мовити, замолодий, духовно ненаповнений, тому може тільки в себе *“затягувати, як пілососом”* нових мешканців, як-от нова Вадимова коханка Светочка.

Так само віддзеркаленням ідентичності є простір Вадимового ресторану, який Дарині нагадує печеру Алі-Баби: *“Печера – чорний лак, чорна шкіра, підсвічені поверхні, та стандартна суміш показної розкоші й казарменної безликовості, котра в наших широтах іменується гламуром”* [4, с. 579].

На протигагу духовно порожньому простору Вадимового помешкання дім Адріана Ватаманюка є духовно активним і, навіть втрачений, він продовжує здійснювати свій вплив на істинного власника: *“Дім задає тобі форму!... Отой самий, три покоління як утрачений <...> й цупкий каркас того дому, про який ти завжди знав, що можеш до нього прийти й поглянути на вікна, звідки колись визирали твої юні бабусі, невидимо присутній у тобі й держить тобі хребта випростаним, це від того вся твоя грація природної – незаземленої – гідності... Цього не купиш, не виробиш, не натренуєш в собі – це дасться, як умова задачки”* [4, с. 432].

Важливу роль в авторському розумінні ідентичності простору відіграють окремі деталі інтер’єру, наділені глибоким смисловим навантаженням. Окремі речі є матеріальним свідченням реальності подій часом прихованого чи забутого минулого, вони наділені власною пам’яттю, а також є тією ланкою, яка пов’язує простір із життям його власника. До прикладу – антресоль у помешканні Дарининої матері, де зберігаються

“чотири пухлі папки з поворозочками” [4, с. 299], що містять документи, пов’язані зі справою її чоловіка і засвідчують “всі ті темні роки”, які “вона витримала, заморожена в своїй стрункій поставі” [4, с. 299]. Це матеріальне свідчення прожитого і пережитого, а також символ втраченої любові. Інтер’єр виконує роль нагадування про минулу любов, є вмістилищем притлумлених емоцій, це простір, де чи не кожна річ наповнена енергетикою всеприсутності і непроминальності минулого: “Уся та несамоविта енергія душі, звана любов’ю, – та, що з силою прямого удару зненацька навалюється на тебе, коли витираєш пилюку з письмового стола, де він колись розстеляв свої креслення, або натрапляєш у шафі на старий шалик із його зацілілим запахом, або й просто будь-де, без ніякої видимої причини <...> – не може ж уся ця енергія просто так зникнути, кудись же вона має подітися?” [4, с. 309].

Загалом весь роман пронизаний лейтмотивом вагомості найдрібніших деталей, які є своєрідним концентратом пам’яті про минуле, найдостовірнішим доказом його істинності, а також чи не найвиразнішим ідентичнісним маркером. “Я вірю загубленим дрібничкам – далеко більше, ніж готовим історіям, які хтось для мене вже обпатрав, засмажив, заправив і подав на стіл. Я вірю зацілілим жєстам і позначкам на книгах, неумисно підловленим на amatorських знімках мімічним гримаскам і неправильно надгрізеним мундишкам <...>. Я знаю, що ці викопні рештки загублених цивілізацій <...>, що колись існували під людськими іменами, – не брешуть” [4, с. 52]. Минуле постає у романі Забужко як розкиданий пазл, частини якого – а окремі давні речі і є цими частинками – потрібно скласти у цілісну картину. “Я <...> працюю зі зруйнованим побутом, ніби зі зруйнованим домом <...> – намагаюся сконструювати з нього нову цілість, уже суто мистецьку” [4, с. 82] – каже Влада в інтерв’ю Дарині, оскільки “вживані речі мають особливу фактуру, вони теплі” [4, с. 81]. Їхня теплота власне і походить від наповненості пам’яттю чийогось життя та енергетикою емоцій, від насиченості чієюсь життєвою “сторі”. Таким чином здійснюється переформатування минулого у новій часопросторовій системі, проте зі збереженням первинних ідентичнісних ознак.

Ідентичність речей, так само як ідентичність простору, наповнена активною енергетикою, що здатна здійснювати вплив на людське життя. Людина у собі носить не лише родинний дім з чітко визначеною ідентичністю, але й речі з тим самим маркером. І це все вкупі становить

духовний спадок, який за найменшої нагоди знайде можливості для свого оприявлення. Образ Адріана Ватаманюка – чи не найяскравіший приклад. Маючи академічну освіту, пишучи дисертацію, він зумів заробити на життя не наукою, а антикварним бізнесом: *“Коли вся соціальна матриця, в якій я зростаю, ураз луснула, як мильна бульбашка, то єдиною опорою, за яку можна було вчепитися, щоб не піти на дно, виявився той світ старих речей, збережений моїми предками, – мій родовий спадок, <...> я став жити за рахунок спадку <...>. Мені просто повезло <...>, що непомітно вплив в мене в дитинстві знання й навички знеацька набули реальної вартості, в твердій валюті”* [4, с. 364]. Очевидно, що це не везіння, а незворотний вплив виплеканої родинної традиції на життя нащадків.

На противагу такому традиційному світоглядові – сучасний споживацький тип, втілений в образі Вадима, який не намагається зберегти минуле, а навпаки уникає нагадувань про нього у своєму житті. Владині речі, з-поміж яких було дизайнерське і власне авторське вбрання, він віддав бригаді секонд-хенду. *“Йому потрібна була Влада, жива й тепла, – а Влади не стало, і залишені по ній роботи мусили своїм виглядом справляти йому біль так само, як її одяг <...>, який, іно відсунеш дверцята шафи, криком кричав йому в лице про відсутність власниці <...>. Це вже належало до Проблем-Котрі-Належить-Розв’язувати”* [4, с. 415]. Натомість Дарина *“хотіла б, хай і не собі в хату, і не “щось”, а всенький її гардероб залишити ненарушальним, як накрити склом і засипати ямку, аби тільки знати, що десь те її скинуте пір’я, зберігається”* [4, с. 416]. Отож, Владині речі є для Дарини немовби матеріальним свідченням того, що Влада жила, вони є її частинкою, і тому цінні як пам’ять про неї.

Активність простору здатна виявляти досі незнані сторони сутності особистості, як це сталося з Дариною, коли Влада наносила їй макіяж: *“У ванній <...> ще пахло недавнім ремонтом, фарбою й лаком, і це трохи нагадувало запах у Владиній майстерні, – може, якраз це й увімкнуло в ній робочий рефлекс, засвербіли руки”* [4, с. 440]. *“Вона хотіла щось важливе з мене добути, показати мені щось, на чому їй залежало”* [4, с. 441]. Та *“діва-войовниця”* [4, с. 617], яку побачила Дарина у дзеркалі замість звичної себе, так не схожа на неї повсякденну, це була її інша іпостась або, за Владиним баченням, втілення того, ким Дарина була у попередньому житті, але про це забула. Епізод з макіяжем засвідчує авторське бачення того, що в особистості приховано не тільки пам’ять генетичну, родинну, але й пам’ять про попередні життя.

Подібно до простору дому функціонує у романі Забужко і простір міста, який виступає у ролі міста-як-дому. За Г. Башлярюм, *“будь-який насправду заселений простір по суті містить у собі поняття дому”* [1, с. 26], оскільки особистість, проживаючи у місті, невпинно маркує важливі у її житті місця і таким чином здійснює освоєння простору. *“Ми означаємо, реперуємо <...> місто своєю системою знаків. І вона не співпадає з системою знаків иншої, “не нашої” культурної традиції. Ми опираємося на “свої” реперні точки, коли облаштовуємося, закріплюємося у місті. Ба більше – розставляємо їх по ньому”* [3, с. 88]. У даному контексті важливо, щоби невидиме особистісне освоєння міського простору не переходило межі внутрішнього світу і не порушувало зовнішньої гармонії міста, як це відбувається у людей на зразок Вадима, які *“єдине, чого прагнуть <...> – то вилізши на київські горби (розваливши по дорозі кілька поверхів старих кам’яниць, аби не застували їм виду на Софію!), влаштувати на гробі Ярослава свій переможний бенкет нових номадів”* [4, с. 334].

Звичний, здавалось би, освоєний простір безповоротно змінюється, втративши щось чи когось, хто неодмінно належав до нього. Після смерті Влади Дарина пригадує ті особисто для неї важливі місця пам’яті про Владу і усвідомлює, що *“час продовжує наростати на тобі, як вапно на кістках, і по малу-малу <...> гояться, зтягаючись непрозорою шкіркою, зранені його (небіжчика. – Г. В.) присутністю речі і місця: перехрестя на Печерську <...> бувши перейденим кільканадцять разів, злуцує з себе її образ і перестась щеміти, роблячись перехрестям, як усяке інше; вікна її квартири <...> стали спершу темними вікнами покинутого дому, а згодом і взагалі загубилися в ряду інших вікон, мов затерлися в натовні”* [4, с. 98]. Наведена цитата означає особистісну ментальну карту Дарини. Це простір всуціль позначений маркерами, зрозумілими тільки для неї, місцями, які відіграли роль у формуванні її ідентичності. Таким чином, змальований міський простір є простором ідентичності Дарини.

Натомість ідентичність простору міста увиразнюється в епізодах, що стосуються Адріана Ортинського. Простір Львова він цілком оправдано сприймає як рідний, домашній. Для нього це простір із чітко визначеною ідентичністю, причому національною, що не сприймає чужих, які *“обснували місто темною павутиною страху і <...> негодні розгледіти, як драстично сюди не належать – як струн, як веред, що рано чи пізно буде спалений гарячкою”* [4, с. 142]. Адріан належав до цього

міста і “знав своє місто кровно, навпомацки, наче тіло коханої жінки <...>: це його Місто, і воно ніколи не зрадить, проведе крізь себе любовно і вміло, як вірна дружина <...>. Зі своїм містом <...> він залишається зрослим і вдень і вночі, як то буває тільки у винятково щасливому шлюбі; місто й береже його, як жодна жінка вберегти би не потрапила” [4, с. 141]. “На тлі його зріднености з містом <...> ця чисто органічна відпорність до чужого давала йому на завданні почуття власної – не просто правности, а майже містичної невразливости. Непереможности. (Як міг він провалитися, коли кожен камінчик довкола був по його стороні, а по їхній не було нічого?..)” [4, с. 142].

Ідентичність простору міста, як, зрештою, й ідентичність простору дому, оприявнюється в епізодах, які демонструють їхній характер, їхню власну волю. Яскравим прикладом своєрідного “волевиявлення” простору є історія кам’яниці, у якій виростили Ліна і Геля Довганівни: “Після війни там жив якийсь катєбіст-“освободітель”, напевно ж борець із “бандами ОУН”, який потім спився, випав з вікна другого поверху <...> й зламав собі шию – нібито у приступі білої гарячки. Тільки <...> насправді то дім його виплюнув – кілька десятиліть перетравлював і нареши́ти таки виплюнув” [4, с. 431–432]. Отож, дім, як і місто, має здатність розрізняти свого і чужого, оскільки є певним мікросвітом, який не просто відображає настрої та уподобання своїх господарів, є частиною їхнього життя і діяльності, а здатний усі ці компоненти настільки глибоко ввібрати в себе, щоби зберегти упродовж віків пам’ять про справжніх власників, навіть за їх відсутності, відштовхуючи від себе все, що дисонує з автентичним духом помешкання. У такий спосіб будівля виявляє свою вірність господареві.

Підсумовуючи, варто зауважити, що особливість авторського бачення простору у Забужко суголосна з ідеєю *гетеротопії* М. Фуко, що позначає не стільки конкретне місце, скільки відображає спосіб існування простору крізь призму суб’єктивного світобачення особистості. Простори дому і міста у романі є окремими світами, сприйняття яких напряму залежить від рівня самосвідомості особистості, її духовної притомності, від історичної та генетичної приналежності до того чи іншого типу простору. Як гетеротопію можна розглядати внутрішні світи Дарини і Адріана, адже кожен з них зберігає свій власний внутрішній духовний музей, родинний дім, навіть якщо реально він давно втрачений. Саме ці внутрішні, невидимі простори і становлять ідентичність особистості у чистому вигляді.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Поэтика пространства // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Гастон Башляр; пер. с фр. – М. : “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2004. – С. 8-113. (Серия “Книга света”)
2. Бетлій О., Диса К. Усе про ідентичність / Олена Бетлій, Катерина Диса // Міжкультурний діалог. Том 1: Ідентичність. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. – С. 11–53.
3. Возняк Т. Феномен міста / Тарас Возняк. – Львів, 2009. – 334 с. – (Бібліотека журналу “І”).
4. Забужко О. Музей покинутих секретів. Роман Вид. 2-е, доп. / Оксана Забужко. – К. : Факт, 2009. – 832 с.
5. Шацька Б. Минувле – пам’ять – міт / Барбара Шацька. – Чернівці : Книги-XXI, 2011. – 248 с.
6. Шліпченко С. Записано в камені: короткі інтервенції в історію та теорію архітектури / Світлана Шліпченко. – К. : Всесвіт, 2009. – 352 с.
7. Шестакова Э. Г. Гетеротопия – рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект / Э. Г. Шестакова // Критика и семиотика. – 2014. – №1. – С. 58–72. / Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.philology.nsc.ru/journals/kis/pdf/CS_20/cs020shestakova.pdf

ЧУЖИЙ/РІДНИЙ ДІМ У ЗБІРЦІ ОПОВІДАНЬ “БОСОНОГИЙ ЛЮТИЙ” ГЕРТИ МЮЛЛЕР

Наталія ВОРОБЕЙ

Львівський національний університет ім. Івана Франка

Проаналізовано поетику дому у збірці оповідань “Босоногий лютий” німецько-румунської письменниці Герти Мюллер. Спростовується традиційне тлумачення поняття дому як чогось рідного та близького. Стверджується, що дім, з огляду на постійне відчуття чужості у відношенні до батьківського дому, рідного селища та країни (“батьківщини”), спричинене фашистською та комуністичною диктатурами, у фікційному світі Г. Мюллер постає чужим та ворожим.

Ключові слова: дім (рідний/чужий), батьківщина, чужість, Г. Мюллер, “Босоногий лютий”.

Проанализировано поэтику дома в собрании рассказов “Босоногий февраль” немецко-румынской писательницы Герты Мюллер. Опровергается традиционное толкование понятия дома как чего-то родного и близкого. Утверждается, что дом,

в виду постійного ощущення чуждоти в отношении родителського дома, родной деревни и страны (“родини”), причиною которому послужили фашистская и коммунистическая диктатуры, в фиктивном мире Г. Мюллер выступает чужым и вражеским.

Ключевые слова: дом (родной/чужой), родина, чуждость, Г. Мюллер, “Босоногий февраль”.

The paper deals with the analysis of home poetics in the collection of short stories “Barefoot February” by Romanian-born German author Herta Muller. The paper disproves the traditional interpretation of “home” as something familiar, near and dear. It is argued that due to constant feeling of alienation (caused by fascist and communist dictatorships) towards one's native place, native village and country (“fatherland”), in Herta Muller's fictional world “home” is positioned as alien and hostile.

Key words: home (native/strange), fatherland, alienation, H. Muller, “Barefoot February”

У світлі останніх подій світового масштабу, пов'язаних насамперед з перерозподілом сфер впливу та влади, загрозливим поверненням диктатур, і як наслідок війн, які змушують тисячі людей брати до рук зброю та відстоювати особисті права та свободи, власну незалежність, покидати рідні домівки, шукаючи на чужині кращої долі, питання пошуків *ідентичності, батьківщини та еміграції*, врешті-решт, *дому*, виступають чи не найактуальнішими. Більше ніж двадцять п'ять років минуло з того часу, коли Герта Мюллер, румунсько-німецька письменниця, лауреат Нобелівської премії з літератури 2009 року, змушена була покинути Румунію, місце її народження, через постійні переслідування з боку румунських спецслужб Секурітате за свої антиполітичні погляди та відмову співпрацювати з ними і емігрувати до своєї історичної батьківщини – Німеччини. І ось уже більше двадцяти років вона невпинно пише якраз про часи, коли жила там, де народилася, де був її дім. Тоталітарний режим Ніколае Чаушеску забрав у неї географічний простір батьківського дому, та письменниця щораз відтворює (конструює) його за допомогою пера у власних творах.

В німецькому літературознавстві творчість Г. Мюллер хоча і досліджена багатосторонньо (в першу чергу тут варто відмітити таких літературознавців, як Норберт Отто Еке, Паула Боцці, Зіґрід Грюн, Хельґард Мардт та ін.), проте не такою мірою як, скажімо, літературні доробки таких німецькомовних лауреатів Нобелівської премії, як Томас Манн, Герман Гессе чи Гюнтер Грасс. В українському літературознавстві

твори Г. Мюллер є малодослідженими, зважаючи в першу чергу на практичну відсутність критико-літературознавчої рецепції творів авторки та їх перекладів (українською мовою перекладені лише Нобелівська промова Герти Мюллер “Кожне слово знає щось про порочне коло” (“Jedes Wort weiß etwas vom Teufelskreis”) Катериною Міщенко, один роман авторки – “Тойдалка дихання” (“Atemschaukel”) Наталкою Сняданко та декілька фрагментів з нього Христиною Назаркевич під назвою “Розгойдане дихання”). До невеликої когорти дослідників творчості авторки належать насамперед Світлана Маценка, Таміла Кирилова, Софія Варецька, Ярослав Поліщук та ін. Світлана Маценка приділила увагу як дослідженням постаті самої Г. Мюллер, так і численним аспектам її творчості. Для розуміння творчої своєрідності авторки дослідниця наголошує на таких ключових словах: *німецька письменниця, досвід приналежності до національної меншини, досвід життя в умовах диктатури, вигнання, аутсайдер, ландшафти бездомності, концентрованість та точність тексту, стиль мови та образи* [2, с. 5]. Таміла Кирилова досліджувала творчість Г. Мюллер в аспекті феномену німецької жіночої прози та захистила дисертацію на тему: “Стратегії репрезентації жіночої суб’єктивності в прозі німецьких письменниць 1990 – 2000-х рр.”, один з розділів якої був присвячений творчості Г. Мюллер. Софія Варецька зосередила свою увагу найперше на проблемі мовчання та співвідношенні мовчання-письмо у творчості авторки. Дослідниця зазначає: *“Письменниця виховувалася в традиціях селянської родини, де мовчати вважалося нормою, говорили лише по-суті, про почуття й емоції – мовчали. <...> Мовчання було своєрідною передумовою письма авторки. Отож, долаючи досвід мовчання, письменниця торкається найбільш важливих питань людства у ХХ столітті”* [1, с. 50]. Ярослав Поліщук, під враженням зустрічі з Г. Мюллер, досить влучно окреслив портрет письменниці: *“Герта Мюллер надзвичайно вразлива до всякої кривди, фобії, дискримінації. <...> Природно, що обстоює права людини як щось, само собою зрозуміле. Небайдужа щодо різного роду конфліктів, що сьогодні зароджуються на етнічному, релігійному, політичному ґрунті – чи то в Європі, чи то у світі. А ще письменниця з розумінням ставиться до тих, хто не має чітко визначеної, однозначної ідентичності: вона добре здає собі справу з того, наслідком чого може бути такий стан дезорієнтації, пригадуючи тоталітарний досвід ХХ ст.”* [4, с. 179]. *“Письменниця не любить запитань про Батьківщину. Бо вони*

ставлять її перед важким вибором. Румунію вона могла би назвати рідною країною, коли б не зазнала стільки поневірянь та принижень за часів brutальної диктатури Чаушеску. <...> Проте і в Німеччині вона не відчувається цілком “своєю”, адже з мешканцями цієї заможної країни її також багато що розділяє. Передусім – досвід тоталітарної минувшини, котрий став позитивною травмою та котрий відгукується болючою луною чи не в кожній її книжці” [4, с. 161].

Саме особливий акцент на пошуку ідентичності та питанні національної приналежності представника меншини послугували рушійною силою для дослідження батьківщини як дому у даній статті. За основу взято збірку оповідань “Босоногий лютий” (“Barfußjäger Februar”) Г. Мюллер, що обумовлено двома причинами. По-перше, “Босоногий лютий” є одним з найменш досліджуваних прозових творів письменниці, по-друге, висловлювання самої авторки щодо даного твору: “Я все ще вважаю, що <...> “Босоногий лютий” є моєю найсильнішою румунсько-німецькою працею. Хто живе у часи реального соціалізму в Румунії, той зрозуміє кожне речення. Потрібно мати багато досвіду, а саме повсякденного досвіду, щоб зрозуміти, про що йдеться. <...>. Книга була моїм розрахунком з Румунією перед від’їздом, і вона, можливо, найбільше і найточніше стосується конкретних речей в Румунії” [6, с. 32].

У збірці оповідань “Босоногий лютий” змальовано важке дитинство авторки, життя у диктатурі, еміграція та повернення на історичну батьківщину. Головна героїня зображена, як “дитина, що крокує самотньо”. Ця проблема знаходить своє вираження через змалювання постійного відчуття чужості – як у власній країні, Румунії, де народилась письменниця, так і на історичній батьківщині, Німеччині. “Босоногий лютий” вийшов друком 1987 року в Німеччині та включає 36 оповідань. Тут йдеться про Румунію 80-х років, а також минуле німецькомовної меншини в Румунії, до якої належала Г. Мюллер. Оповідання були написані в період, коли вона разом зі своїм чоловіком, Ріхардом Вагнером, також письменником і земляком авторки, чекала на виїзд до Німеччини [14, с. 361].

У даній літературній розвідці мають місце три головні аспекти дослідження: батьківський дім, рідне селище та “батьківщина”-Румунія, з одного боку, з іншого – Німеччина як етнічна, історична батьківщина і їх вираження через відчуття чужості, що пронизує збірку.

Дослідниця Паула Боцці зазначає, що такі поняття, як близькість та чужість, батьківщина та еміграція, пов’язані одне з одним у творчості

Г. Мюллер парадоксальним чином. Такі життєво важливі моменти, як очікування, еміграція та власне прибуття (у фізичному) / неприбуття (в моральному) плані описують незвичайну і водночас трагічну долю представника німецькомовної меншини в Румунії [5, с. 39]. З одного боку, відсутність батьківської любові та турботи, відраза до націонал-соціалістичного минулого земляків, їх моральна зіпсутість та ін. роблять головну героїню збірки “Босоногий лютий” вигнанцем, аутсайдером у рідному селищі. Румунія з її диктаторськими законами та нелюдським ставленням стає для героїні виключно географічним місцем народження, адже небажання співпрацювати зі спецслужбами призводить до загрозової для особистого життя ситуації. Проте й повернення на історичну батьківщину після пережитої травми не дає бажаного спокою – вона *“не належить до німецького світу, але й до так званої “колишньої батьківщини” повернутися вже не може”* [5, с. 39]. Письменниця згадує: *“Я покинула країну, після того як довгі роки стояла на тому, що піти мусив би лише один (Чаушеску), тоді всі інші змогли б залишитися. Звичайно, мені було прикро і мої нерви були на межі. 1985-го, коли я подала документи на виїзд з країни, Чаушеску здавався вічним і незмінним”* [6, с. 13]. *“Я була у вигнанні допоки диктатура Чаушеску не була повалена. Це був 1989 рік. Я була у вигнанні з 1987 по 1989 роки, з того часу я вже не у вигнанні. <...>. Я залишаюся тут (в Німеччині), тому що я хочу тут бути, тому що я не хочу повертатися назад до Румунії <...>”* [8].

Сучасні німецькі політологи Герфрід Мюнклер та Бернд Ладвіг у своїй спільній праці “Страх і захоплення: Межі чужості” (“Furcht und Faszination. Facetten der Fremdheit”) виділяють два виміри чужості: *соціальна чужість* наголошує на неприналежності і як результат виключає індивіда за межі того чи іншого соціального прошарку суспільства, *культурна чужість* має на увазі відчуття недовіри, певної віддаленості, дистанції. Ці два виміри можуть цілком поєднуватися між собою – недовірливе може бути приналежним, не приналежне стати довірливим [7, с. 15]. Рідне селище було для Г. Мюллер, за її словами, *“першою диктатурою, з якою (їй) довелося зустрітися”* [6, с. 10]. Кожен був на виду у всіх і підпорядковувався загальній думці, будь-яке відхилення від норми вважалося неприйнятним і засуджувалося з причини збереження власної ідентичності. *“Я знала, що поза нормою не було нічого більше, що надавало б відчуття приналежності у маленькому селі. І я хотіла до нього належати.*

Куди ж іще. Так як це було важливо, я стала сама для себе чудовиськом. Мій шанс був розчаруванням. Тому все стало фальшивим, не могло бути нічим іншим, аніж ілюзією приналежності” [6, с. 10].

Бенрхард Вальденфельс у свою чергу виокремлює три ступені чужості: повсякденна, структурна, радикальна. *Повсякденна чужість* є прийнятна суспільством форма анонімності, що не має загрозливого характеру, а швидше сприймається як нормальне явище. *Структурна чужість* передбачає поділ на рідний, свій світ та чужий світ. Певна група чужих осіб сприймається швидше як загроза, що стоїть поза нормами власних правил та порядків, до прикладу представник іншої етнічної групи. Хоча тут можливе і перетворення чужий-близький, за яким стоїть позитивний досвід перебування у чужому середовищі, що робить його з часом ближчим. Третій, найвищий ступінь чужості – *радикальна*, яка виключає будь-які можливості зменшення чи пом’якшення відчуття чужості. Чуже або ж чужинець з радикально іншими культурними, суспільними і т.д. цінностями виступає як надзвичайна загроза звичному порядку [7, с. 58]. Збірку “Босоногий лютий”, як, власне, майже усю творчість Г. Мюллер, чітко пронизує третя, радикальна форма чужості. Проте тут важливо відмітити, що чужим постає не власне незнайомий представник іншої суспільної групи, а саме представник тієї ж німецькомовної меншини, який виступає проти норм та порядків селища, міста, країни і стає відчуженим, асоціальним та ворожим власному ж суспільству. Зазвичай, це герої, прототипами яких виступає сама письменниця, як у збірці “Босоногий лютий” “дитина, що крокує самотньо”. Авторка загострює розуміння аутсайдера/чужого тим, що демонструє це на прикладі малої дитини, яка нібито апріорі не може бути самотньою: “Дитина, що крокує самотньо, сидить у картатому костюмі. На триколісному велосипеді. На розі. На вітрові. <...>. Дитина, що крокує самотньо, сидить. На триколісному велосипеді. На розі будинку” [10, с. 51–52]. Словосполучення “на розі”, яке щораз повторюється, підсилює образ аутсайдера.

За Бенрхардом Вальденфельсом, чужість виникає на рівні відмежування однієї особи від іншої (чи однієї групи людей від іншої) [12, с. 12]. У творчості Г. Мюллер виділяємо три види відмежування. *Відмежування на національному рівні*, коли під час управління державою диктатором Н. Чаушеску тисячі людей намагалися покинути країну. Письменниця згадує: “Я також була біженкою з Румунії. В Румунії говорили на той час про біженство як про хворобу. Чим більше людей під час спроби

втекти з країни було вбито на кордоні, тим більше, не зважаючи на це, втекло. І якою була причина? Відчай, страх смерті і безнадія” [8]. Карл, герой оповідання “Над головами виноградних лоз” (“Über den Kopf der Weinreben”) вирішив покинути країну, коли його життя в ній перетворилося на виживання: “Три роки тому Карл хотів поїхати в гори. Коли він повернувся з села додому, його батько повісився в сараї. <...>. Два роки тому Карл хотів поїхати на море. <...>. Пенсію Карла він (поштар) не приносить. Минулого року податки були настільки великими, що Карлової пенсії не вистачало. Двадцять років штампування гвинтів не вистачало для однієї відпустки. <...>. Тоді прийшов рахунок за електроенергію. <...>. Ощадна книжка Карла була білою як сніг <...>. Карл хотів покинути цю країну. <...>. Пізньої осені прийшли землеміри з міста. Вони перетворили дім Карла на гроші, рівносильні двом зарплатам. <...>. Легені Карла здіймалися від люті. <...>. Над головами виноградних лоз Карл покинув цю країну” [10, с. 24–25]. Зігрід Грюн зазначає, що “втеча” як така є важливим мотивом творчості Г. Мюллер взагалі, а саме втеча від диктатури, спецслужб, іншого і врешті-решт від самої себе [7, с. 95].

Відмежування на локальному рівні виражається бажанням німецькомовної меншини в Румунії, банатських швабів, будь що зберегти свою ідентичність, відмежовуючись як від інших національних меншин, які проживали неподалік (серби, словаки, угорці), так і в загальному від зовнішнього світу. Г. Мюллер, згадуючи своє дитинство, неодноразово називала роки, проведені в рідному селі, “життям у консервній бляшанці”, де зміна часів від націонал-соціалізму до сталінізму і далі до соціалізму була поглинута сільськими музикантами, які вже протягом “300 років <...> під час похорону завжди грали одну й ту ж мелодію”, не зважаючи на те, чи “причиною смерті (були) війна, в’язниця, каміння в нирках чи суїцид” [9, с. 30].

Відмежування на особистісному рівні позначається у творчості Г. Мюллер почуттям чужості до власної етнічної спільноти. Значна частина збірки “Босоногий лютий” зображує етноцентризм банатських швабів в Румунії, в якій очима головної героїні – дитини виражається різкий критичний погляд на закони, устрій та спосіб життя рідного села. Різноманітні словникові джерела, подаючи аналіз німецького слова “чужий” (“fremd”), зазначають, що відчуття чужості проявляється в першу чергу внаслідок етноцентризму, через який кожен етнос себе ідентифікує і свідомо відокремлюється від інших. “Дитина, що крокує самотньо”

майже кожного дня бачить свого батька п'яним, матір, що працює не покладаючи рук від ранку до ночі, тітку, яка народила дитину від сільського тракториста, що пропиває свої гроші і хтиво поглядає на інших жінок, бабусю, що з відразою та болем розповідає про своє весілля і бажала би в той день краще померти, тому що не мала взаємних почуттів до свого чоловіка, а загалом домінує зневажливе ставлення до жінки як такої. Земляки нарекли Г. Мюллер за її відверте письмо *“забруднювачем гнізда”*. *“Земляки бажали мені всього найгіршого, чим позрожували мені румунські спецслужби. Дивовижним чином це була взаємна неприязнь. Після цього я все більше розуміла, що я не належу ні до цих селищ, ні до цієї держави. Що я, як і декілька інших моїх друзів, повинна займатися своїми власними справами, що я зобов'язана лише самій собі”* [6, с. 14–15].

Отож, ідея *свого/чужого дому* у збірці оповідань *“Босоногий лютий”* розкривається на трьох семантичних рівнях – батьківський дім та рідне селище очима дитини, Румунія як географічна *“батьківщина”*, де вже з'являється усвідомлене розуміння поняття *“батьківщина”* (та його прийняття/неприйняття) у юному віці, Німеччина, а саме еміграція та повернення на історичну *“батьківщину”* вже у дорослому віці.

У збірці *“Босоногий лютий”*, як і в інших багатьох творах письменниці, герої відкрито висловлюються щодо різноманітних табу-тем, одна з яких націонал-соціалістичне минуле представників німецької меншини в Румунії. Як наслідок фігура батька Г. Мюллер, який під час Другої світової війни був у військах СС, дуже часто постає уособленням фашистського минулого. *“Якби я сьогодні змушена була померти, <...>. Моя смерть була би такою ж німецькою, як і смерть мого батька. Він був у військах СС, після війни повернувся додому, одружився і народилась я. Після того ще двадцять років йому доводилось бачити світло свічки на різдвяній ялинці. <...>. За десять років до його смерті поет Пауль Целан кинувся у воду разом з болем усіх євреїв Буковини. Мій батько помер від хвороби. <...>. Я принижена своїм німецьким батьком і ще раз принижена та зраджена мовчанням румунської історії”* [10, с. 105]. Батько уособлює тут фашизм і виступає як винуватець жаклих подій, *“причетний”* до смерті такої великої людини, як Пауль Целан, а також і тисяч інших. Займенник *“мій”* у відношенні до батька головна героїня використовує лише тоді, коли йдеться про його фашистське минуле. Це вказує на те, що вона сприймає його не як власне батька, а як винуватця (певною мірою

і себе також, зважаючи на своє походження), частково навіть як вбивцю. Г. Мюллер згадує: *“Я завжди боялася, що мій батько зіграв жахливу роль у цьому. Ніхто не знає, що він робив на війні”* [13]. Проте у своїх інтерв'ю авторка неодноразово зазначала, що не зважаючи на це, вона змушена була любити його навіть якщо і не хотіла, оскільки він був її батьком.

Націонал-соціалістичні настрої рідного села героїні збірки відображаються у постатях солдатів, яких вона вперше зустрічає ще будучи дитиною. Маленька дівчинка вкладає свої враження про усю сутність останніх у двох невеликих реченнях: *“Час солдат приходиться в кімнату зранку. <...>. Час солдат – це завжди час п'ятики та неможливості триматися на ногах. Лайки між деревами”* [10, с. 50].

Герта Мюллер розрізняє два поняття батьківщини, конотованих як чоловічі: *“п'яна батьківщина”* німецьких пісень і *“брехлива батьківщина”* румунських шкільних підручників, жодному з яких не вдається створити позитивну модель національної чи етнічної ідентичності [3, с. 63–64]. В есе *“Батьківщина, або Обман речей”* (*“Heimat oder Der Betrug der Dinge”*) розповідається про те, як дитина вперше чує слово *“батьківщина”* у патріотичних піснях п'яних чоловіків на весіллі в рідному селі і не розуміє, чому вони співають про батьківщину з тужливим, мутним від алкоголю поглядом, коли вони і так вдома? Письменниця пише: *“Лише набагато пізніше я зрозуміла, що <...> була ще одна туга. Не за іншим місцем, а за іншим часом: спогади про війну. Чоловіки, що були разом з моїм батьком у військах СС, в 60-ті роки все це називалися “хорошими товаришами”. Націонал-соціалізм був частиною “молодості”, який кожному тверезому наказував мовчати, а кожному п'яному розв'язував язик”* [11, с. 214].

До аспектів творчості Г. Мюллер належить так званий *“міф німецької батьківщини”* (*“Mythos deutscher Heimat”*), який базується на переконаливому і беззаперечному почутті елітності та вищості німецькомовної меншини над іншими [7, с. 53]. Інтеграція когось іншого, чужого була можлива лише у разі повного пристосування. В іншому випадку існувала лише одна форма поведінки з чужим: цілковите вилучення з общини чи групи. Нищівному критичному ставленні німецькомовної меншини підлягали найперше румуни, цигани та особливо євреї. Одержимість націонал-соціалістичними ідеями характеризувалася почуттям радикальної чужості та призвела до майже повного знищення

останніх, в якому брав участь як батько головної героїні, так і інші чоловіки з рідного села. Більшу частину оповідання “Всюди, де бачили смерть. Літня подорож до Марамурешу” (“Überall, wo man den Tod gesehen hat. Eine Sommerreise in die Maramuresch”) займають розповіді головної героїні про румунську область Марамуреш, де за часів Другої світової війни було знищено тисячі євреїв: “Через залізничний міст в Обервішау йде чоловік <...>. <...>. Він розмовляє німецькою, цінсерським діалектом. Його батько, як і всі інші тут, був у військах СС. Яка з вулиць цього міста була колись єврейською. А пізніше гетто. <...>. Єврейське кладовище знаходиться далеко зверху, на пагорбі. Чотири єврейські сім’ї мешкають ще в Обервішау, розкидані по місту. 1942 р. тут проживало 5000 євреїв, 1946 р. живими повернулися з депортації лише 32” [10, с. 105–106]. В оповіданні “Велика чорна вісь” (“Die große schwarze Achse”) головна героїня, повертаючись спогадами у своє дитинство, згадує приїзд циган до села. “Собаки гавкають сьогодні в селі як божевільні” <...>. Батько <...> сказав: “Цигани в селі. Вони збирають сало, муку і яйця” <...>. “І дітей”, – сказала мати. Батько промовчав <...> За віконним склом, наче під водяним дзеркалом, стояло обличчя сусідки <...>. Лені сказала: “Вчора ввечері у мене зникла моя червона курка” <...>. Мати сказала: “Цигани в селі” [10, с. 7–10]. Гавкіт собак завжди символізував прихід чужого. Окрім того, погана слава циган, яких майже усюди і до сьогодні вважають найперше злодіями та неохочими до праці, одразу ж відносить їх до чужого світу. Проте радикально налаштованими були не всі мешканці селища. Багато з них відвідали постановку театральної п’єси циганами, після якої ще довго лунали вигуки “Браво” та символічний вигук дядька головної героїні: “Німецькі цигани також німці” [10, с. 19]. Отже, завдяки мовній спорідненості і тому факту, що банатські шваби є певною мірою також переселенцями (хоча переселення відбулося за 300 років) тут варто говорити про структурну чужість, що допускає перетворення чужий-близький.

Коли Г. Мюллер в п’ятнадцять років покидає батьківський дім та переїжджає до міста на навчання, вона вперше знайомиться з жахливим диктаторським світом Н. Чаушеску. Саме тоді вона починає читати книги і дізнається про концентраційні табори, причини депортації румунських німців в радянські трудові табори, націонал-соціалістичні настрої рідного села. Згодом зближення з групою письменників-дисидентів робить її ворогом держави, як власне і держава для неї самої стає ворогом.

Переїзд з села до міста не додав Г. Мюллер особистої свободи. Етноцентричне “ми” замінилося переслідуванням та погрозами з боку диктаторської держави. Проте на відміну від банат-швабського села, де рівень поведження з чужим міг обмежуватися лише вилученням з общини, у тоталітарній державі Н. Чаушеску за вилученням слідом відбувалося знищення – спочатку моральне, а потім у багатьох випадках й фізичне. Дотримання усіх законів строго контролювалося, таке поняття як “індивідуальність” не цінувалося взагалі. В часи Н. Чаушеску аборти в Румунії були заборонені законом задля “добрих” намірів покращити демографічну ситуацію в країні, що призвело до збільшення материнської смертності в 50 разів, за що головна героїня збірки іронічно називає президента “*батьком усіх мертвих*”: “*Хто зрадив батьківщину. <...>. Хто не подарував президентові своєї дитини. А закон, хто знехтував ним. <...>. Диктатор – старий чоловік. Вже 20 років керує країною. Зранку в поганому настрої і гладко поголений. Батько усіх мертвих*” [10, с. 75–76]. Для забезпечення порядку і дисципліни в тоталітарній державі застосовуються будь-які можливі засоби тиску та пригноблення. У збірці диктатор виступає всечужим, тінню, що непомітно переслідує: “*Маленький сірий чоловік зупиняється між високими деревами. Він прислухається*” [10, с. 99]. Для забезпечення тотального контролю найголовнішим елементом виступає страх, спричинений переслідуваннями та погрозами, які, у свою чергу, насправді виступають симптомами страху диктатора втратити свою владу. Велика небезпека передбачається з боку чужого, який, як такий, не є частиною панівного порядку. “*Вони, поляки, не хочуть працювати. Вони страйкують, каже твій народ, товаришу президенте. У нас чоловіки повинні працювати. Тому що обладнання ржавіє. Жінки готують. Діти граються. Старі скаржаться. Молоді вдови та сиві матері тужать. У нас ніхто не має часу страйкувати, товаришу президенте*” [10, с. 94].

“*Жоден путівник не вказує на цей пам’ятник*”, – зазначає головна героїня збірки, маючи на увазі пам’ятник 38 000 євреям з Марамурешу, які в травні 1944 були депортовані до Аушвіцу (одного з найбільших концтаборів, що знаходився біля міста Освенцима в Польщі) і забуті. Норберт Отто Еке, сучасний німецький дослідник творчості Г. Мюллер, позначає їх місцями “*утихомирених спогадів, близьких до забуття*” [14, с. 364]. “*Великий чорний камінь*”, “*дерев’яні хрести*” є не місцями спогадів, а ціннічними доказами незначущості цієї трагедії для румунської

історії, цих загиблих та причин їхньої смерті. Події минулого в оповіданні “Літня подорож до Марамурешу” написані у формі теперішнього часу, що вказує на продовження подій минулого в сучасній авторці Румунії. В диктаторській державі Н. Чаушеску людське життя так само нічого не варте. Оповідання завершується словами: “*Проте всюди, де бачили смерть, почувася тишки, як удома*” [10, с. 121], які ототожнюють поняття “дім” та “смерть” – тут розуміння дому ідентичне смерті та пов’язане, перш за все, з поняттям “диктатури”. Отже, дім в умовах диктатури і, як наслідок, постійне відчуття смерті, спричинене диктатурою (як перша асоціація, пов’язана з домом). Тобто смерть розуміється не як щось страшне й неприйнятне, а швидше навпаки, як абсолютно прийнятне й зрозуміле, як те, що є скрізь і поруч, те, що супроводжує усвідомлення дому.

В основу поняття “батьківщина” покладено слово “батько”, яке асоціюється перш за все з батьківським домом та турботою. Два найголовніші чоловічі образи збірки – президент та власний батько головної героїні, виступають відповідно “батьком усіх мертвих” та винуватцем багатьох смертей невинних людей. Тому герої не лише збірки “Босоногий лютий”, а й інших творів письменниці, обмежуються словом “країна”, а не батьківщина.

В оповіданні “Босоногий лютий”, що є водночас заголовком збірки, Г. Мюллер в особі головної героїні звертається до спогадів, описуючи долю свого колеги-письменника і друга Рольфа Босерта, який в лютому 1986 року через кілька тижнів після своєї еміграції до Німеччини у Франкфурті на Майні покінчив життя самогубством [14, с. 366]. “*Проїшло не так багато часу після смерті друга. Довга подорож була рейковим шляхом, <...>. Потяг їхав*” [10, с. 5]. “*Довга подорож*” має власне на увазі не еміграцію до Заходу, а саме час перед тим, час переслідувань та допитів [14, с. 366]. Еміграція ж до Німеччини виступає пунктом призначення, кінцевою зупинкою цієї довгої небезпечної та болючої подорожі. Примітним виступає потрійне знищення особистості, жертви диктатури – з фізичного, психічного та літературного, творчого погляду [11, с. 366]. “*Лише кістка щелепи була зламана. Лише погляд був застиглим від холоду допитів. Лише листи та вірші були <...> висміяні*” [10, с. 5]. Тричі повторюване “лише” носить цинічний характер, мовляв тільки й це зробили шпигуни Секурітате, з вікна він вистрибнув сам [14, с. 366]. В одному зі своїх інтерв’ю Г. Мюллер, згадуючи Рольфа Босерта, зазначає,

що коли він покинув Румунію, було вже пізно. Ще до еміграції він думав про самогубство. Він потрапив до лікарні зі зламаною щелепою після побиття, де його, уже на межі нервового зриву, очевидно, лікували психотропними засобами. Після того йому повідомили, що він повинен виїхати з країни, оскільки він перебуває під загрозою суїциду і, мовляв, нехай це робить на Заході. Таким чином повернення на історичну батьківщину, як і частково поняття “батьківщина” втратило саму цінність та сенс. Диктатура забрала усе – можливість сприйняття (“застиглий погляд”), можливість вираження (“зламана щелепа”), можливість літературної діяльності (“висміяні листи та вірші”) [14, с. 367]. Стихло описується прибуття: *“Приїзд прийшовся на зиму. Чужою була країна і незнайомими друзі. Обрубані дерева, холодний лютий. Над ними – вікно”* [10, с. 5]. Подобиці смерті друга опускаються, проте на перший план виходить оповідач, душевний стан якої близький до почуттів свого друга: *“<...> крок за кроком я притуляюсь до <...> вікна. І запитую, звідки у птаха така міцність. <...>. Пальці на ногах – глибше аніж політ. Босоногий лютий, <...>. Я закриваю вікно”* [10, с. 5]. Символ вікна, який неодноразово повторюється і виступає тут найперше в контексті самогубства, показує, що диктатура не лише права вибору – або ти підкоряєшся, або тебе знищують (чи доводять до стану самознищення). З іншого боку, його можна протрактувати як ще один “запасний” вихід, як можливість розпочати інше життя, поза межами “країни”, а образ птаха й політ як шанс на ще одне вільне від диктатури й загрозливого середовища життя.

Марина Мюнклер у своїй рецензії на “Босоногий лютий” називає еміграцію головної героїні до Німеччини “поверненням додому на чужину” [13]. У збірці порушується важливе питання – “залишитися” чи “піти”? Головна героїня повинна піти, проте цей вибір дається їй нелегко: *“Що це за країна така, яка смикає тебе за пальці, коли ти хочеш підняти валізу?”* [10, с. 49]. Отож, надарма “Босоногий лютий” називають “документом роздвоєності”, незважаючи на те, що батьківщин у героїні дві – у жодній з них вона не почувається як вдома, в Румунії вона постає зрадницею, а в Німеччині – емігранткою. Окрім того тут йдеться про усвідомлення себе чужою як у рідному домі без любові й батьківської турботи, так і в рідному селі, де панують ненависть та зневага до всього нового, незнайомого, хтивість, алкоголізм. Завершується збірка оповіданням “Мій удар у відповідь, моя німецька мова меншини” (“Mein

Schlagabtausch, mein Minderheitendeutsch”). Письменниця неодноразово зазначала, що мова – це єдине, що ні влада, ні будь-хто інший не здатен відібрати у неї. А тому Г. Мюллер витворює свою власну батьківщину – мову, яка слугує єдиною спільною ланкою для її батьківщин. “*Tener ti (мова) залишаєшся мені*”, – зазначає головна героїня збірки “Босоногий лютий” [10, с. 123].

Трагічність долі Г. Мюллер як представника національної меншини проявляється у тому, що вона ніби зависла у просторі між двома “*батьківщинами*”: географічним місцем, де авторка народилась та виросла, і історичною батьківщиною, звідки родом її предки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Варецька С. “Мовчання і письмо” у творчості Герти Мюллер / Софія Варецька // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. Збірник наукових праць. – Київ: Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2014. – Вип. 20. – С. 50–55.
2. Маценка С. Герта Мюллер, німецька письменниця, нобеліант, творець ландшафтів бездомності : [текст лекції] / Світлана Маценка. – Львів : ПАІС, 2012. – 52 с.
3. Маценка С. Літературна “бездомність” : відмова від ідентичності у творах Герти Мюллер / Світлана Маценка // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу “Києво-Могилянська академія”]. Сер. : Філологія. Літературознавство. – 2011. – Т. 164, Вип. 152. – С. 60–65.
4. Поліщук Я. РЕВІЗІЇ пам’яті : літературна критика / Ярослав Поліщук. – Луцьк : ПВД “Твердиня”, 2011. – 216 с. – (Бібліотека альманаху українців Європи “Зерна”; 62).
5. Bozzi P. Der fremde Blick : zum Werk Herta Müllers / Paula Bozzi. – Würzburg : Königshausen & Neumann Verlag, 2005. – 180 S.
6. Compagne R. Fleischfressendes Leben – Von Fremdheit und Aussichtslosigkeit in Herta Müllers “Barfüßiger Februar” / Roxane Compagne. – Hamburg : IGEL Verlag, 2010. – 96 S.
7. Grün S. “Fremd in einzelnen Dingen” – Fremdheit und Alterität bei Herta Müller / Sigrid Grün. – Stuttgart : ibidem-Verlag, 2010. – 128 S.
8. “Ich war ein Flüchtling!” – Prominente Menschen auf der Flucht, im Exil, in der Fremde [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: <http://geboren.am/fluechtlinge#hertamueller>

9. Mahrdt H., Legreid S. Dichtung und Diktatur. Die Schriftstellerin Herta Müller / Helgard Mahrdt, Sissel Legreid. – Würzburg : Königshausen Verlag, 2013. – 229 S.
10. Müller H. Barfußiger Februar : [Prosa] / Herta Müller. – B. : Rotbuch Verlag, 1987. – 124 S.
11. Müller H. Heimat oder Der Betrug der Dinge : [Essay] / G. Ecker (Hg.) // Kein Land in Sicht. Heimat – weiblich? – M. : Wilhelm Fink Verlag, 1997. S. 213–219.
12. Münkler H., Ladwig B. Dimensionen der Fremdheit / Herfried Münkler, Bernd Ladwig // Furcht und Faszination : Facetten der Fremdheit. – B. : Akademie Verlag, 1997. S. 11–44.
13. Münkler M. Bilder einer Heimkehr in die Fremde : Utopie vom Tod, Herta Müllers eindringlicher Prosaband "Barfußiger Februar" [Електронний ресурс] / Marina Münkler. – Режим доступу до видання: <http://www.zeit.de/1988/11/utopie-vom-tod>
14. Neumann B., Albrecht D., Talarczyk A. Literatur, Grenzen, Erinnerungsräume : Erkundungen des deutsch-polnisch-baltischen Ostseeraums als einer Literaturlandschaft / Bernd Neumann, Dietmar Albrecht, Andrzej Talarczyk. – Würzburg : Königshausen & Neumann Verlag, 2004. – 429 S.

ГЕТЕРОТОПІЯ ПРИТУЛКУ ДЛЯ ЛЮДЕЙ ПОХИЛОГО ВІКУ У СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ США (на матеріалі п'єси Тіни Хау "У пошуках Мане")

Анна ГАЙДАШ

Київський університет імені Бориса Грінченка

У статті вивчається гетеротопія геріатричних будинків США за допомогою історико-культурного аналізу американських закладів по догляду за людьми похилого віку у працях С. де Бовуар, М. Фуко, Т. Р. Коула, Р. І. Бергера та Дж. Бонда. Результати ретельного прочитання комедії Т. Хау суголосні висновкам таких представників літературної геронтології, як К. Вудворд, М. Хепворт, Дж. Кінг і У. Крібернегг, які при вивченні художніх репрезентацій будинків престарілих звертають увагу на амбівалентний характер простору, що не лише свідчить про стереотипні настрої апатії, пасивності та депресії його мешканців, а й уможливорює позитивну динаміку старіння. Так, у п'єсі сучасної драматургії США заклад по догляду за літніми людьми відіграє ключову роль у трансформації головних

персонажів та їх втечі для здійснення своїх мрій. Колізія твору корелює із філософією сучасних геріатричних будинків США, які функціонують як тимчасові притулки для літніх людей з метою їх подальшої самореалізації.

Ключові слова: гетеротопія, геріатричний будинок, старіння, похилий вік, літературна геронтологія, Тіна Хау.

В статті вивчається гетеротопія геріатричних домів США з допомогою історико-культурного аналізу американських заведень по уходу за престарелыми в работах С. де Бовуар, М. Фуко, Т.Р. Коула, Р.И. Бергера и Дж. Бонда. Результаты прочтения комедии Т. Хау соответствуют выводам таких представителей литературной геронтологии, как К. Вудворд, М. Хепворт, Дж. Кинг и У. Крибернегг, которые при изучении фикциональных изображений домов престарелых обращают внимание на амбивалентный характер пространства подобных учреждений: он свидетельствует не только о настроениях апатии, пассивности и депрессии их обитателей, но и способствует позитивной динамике старения. В частности, в пьесе современной женщины-драматурга США дом престарелых играет ключевую роль в трансформации главных героинь и дальнейшего побега для осуществления их желаний. Коллизия произведения коррелирует с философией современных геріатрических домів США, которые функционируют как временные пристанища для пожилых людей с целью их дальнейшей самореализации.

Ключевые слова: гетеротопия, геріатрический дом, пожилой возраст, литературная геронтология, Тіна Хау.

The paper tackles the representations of old age in the nursing home play in the broad context of US drama of aging, as well as from the perspectives of the recent developments in the field of literary gerontology. Tina Howe's depiction of the institutional care in *Chasing Manet* (2009) reflects ambivalent sides of the stereotypical perception of the place: the one of the suffocating hopeless prison and unexpectedly another of encouraging home. Inspired by the works of S. de Beauvoir, M. Hepworth, J. King and U. Kriebnernegg, the present study of nursing home in *Chasing Manet* identifies the fictional institution as a Utopian model. It reverberates with some of the implications of the concept of successful aging. The dramatic depiction of nursing home presupposes surreality.

Key words: heterotopia, nursing home, late adulthood, aging, literary gerontology, Tina Howe.

В експозиційній сцені комедії Тіни Хау “Chasing Manet” 80-річна Кетрін Сарджент безапеляційно заявляє своєму синові: “В будинки престарілих потрапляють аби померти...” [16, с. 12]. Головна героїня Хау мешкає у будинку престарілих “Маунт Ейрі” – закладі, який традиційно асоціюється із сумом, депресією, хворобами, приниженням та смертю. Експерт

“досліджень віку” Улла Крібернегг вивчає нарративні моделі, пов’язані із інституціоналізацією людей похилого віку, які дослідниця визначає як “... художні тексти або фільми, де дія відбувається в будинках престарілих або в основі сюжету закладений комплекс проблем та почуттів, пов’язаних із переїздом до установи по догляду за літніми людьми, як власне майбутніми мешканцями, так і їхніми родичами” [18]. Представниця літературної геронтології Крібернегг аналізує взаємодію художньої топографії та пізньої дорослості в канадській белетристиці і робить наступний висновок: “На початку ХХІ ст. будинок престарілих утвердився як художній топос, а його мешканці стали центральними персонажами” [18].

Академічна увага до обговорюваних соціальних інституцій виникла відносно недавно, оскільки формування та розвиток геріатричних будинків припадає на ХІХ ст. Так, С. де Бовуар стверджує, що (у 1960-х рр.) “У США більш, ніж деінде... істотно збільшується кількість будинків престарілих, санаторіїв для літнього населення, резиденцій, містечок та навіть міста, де заможні старші люди змушені платити за часто неадекватні догляд та відпочинок” [6, с. 219–220]. Одним із подібних топосів є пенсійне співтовариство із віковими обмеженнями “The Villages” (Флоріда), детально проаналізований Хью Бартлінгом в рамках проекту “Гетеротопія та місто” (2008). Хоч сучасні дослідники віку (Дж. Кінг, Р. Батлер, К. Вудворд) критикують працю де Бовуар за песимістичний погляд на процеси старіння, французька вчена представляє серйозні дані щодо житлових умов у будинках престарілих і хоспісах, оперуючи фактичним матеріалом. Так де Бовуар знаходить спільне у формах громадського піклування у Великій Британії та США: “Досить довгий час... німечин літніх людей приймали у місцеві заклади, які одночасно функціонували як лікарні, психіатрії, притулки та будинки престарілих і хворих. Ніхто не переймався тим, що непрацездатні старі були безправні; їх сприймали як нероб, невдах та покидьків” [6, с. 243]. Важливі спостереження у даному контексті належать американському досліднику Т. Р. Коулу, який вбачає в історії формування цього соціального інституту посередництво мови: “В Англії та Америці слово *старечий* (senile) у ХІХ ст. вже не означало *старий* у загальному вжитку, натомість у медичній практиці термін почали використовувати у значенні *неминуче ослаблений стан літніх людей* (inevitably debilitated condition of the aged)” [9, с. 196].

У сучасних художніх текстах Улла Крібернегг розрізняє дві моделі зображень піклування в умовах стаціонару: у першій моделі репрезентовано

стереотипні "... описи будинків престарілих як жакливи́х приміщень, де літніх людей тримають подалі, тим самим знеособлюючи персонажів". Друга протилежна модель асоціює установи по догляду за старшими людьми з "ареною підривної діяльності і незалежних рішень". Власне Крібернегг неоднозначна у трактуванні другої моделі, оскільки, з одного боку, вчена переконана в утопічності подібної репрезентації, а з іншого, вбачає у ній зародки формування «нової та активної ідентичності – дієвої та самодостатньої літньої людини» [18].

Метою статті постає аналіз моделі будинку престарілих у комедії Т. Хау "У пошуках Мане" з точки хору літературної геронтології. Вихідним положенням є теза про приналежність п'єси Хау до другої моделі крібернеггівської класифікації. З одного боку, за допомогою зображення стереотипної атмосфери звичної обстановки та удаваної безпеки (особливо в стосунках людей похилого віку з молодшим поколінням) п'єса породжує відчуття ув'язнення мешканців геріатричного будинку. Саме усвідомлення ув'язнення і допомагає головним героїням звільнитися з-під варті будинку престарілих. Таким чином, Тіна Хау змальовує перебування літніх людей в установі по догляду як водночас суперечливу та оптимістичну картину, в якій геріатричний будинок стає каталізатором для оприявлення потенціалу для розвитку людей похилого віку. Комедія Хау ламає такі традиційні стереотипи пізньої дорослості, як невидимість, самотність, принизлива асоціація літніх людей з дітьми, страждання і жах. Вивчаючи історичні дані про будинки престарілих та їх сприйняття західною культурою, стає зрозумілим, як подібні стереотипні уявлення нівелюються у п'єсі на користь репрезентації можливості розвитку особистості у період пізньої дорослості.

Академічні джерела, як правило, далекі від оптимізму у дискусіях про установи по догляду за літніми людьми (незважаючи на початково благородну мету подібних закладів). Принагідно зауважимо, що в англійській мові геріатричний будинок називають *nursing home*, а скорочено *the home* на відміну від української мови. Подібна мовленнєва відмінність вказує на доместифікацію нейтрального слова будинок, на формування приватного та більш інтимного простору, що знижує до певної міри проблему тотального відчуження особистості в американському суспільстві. Досліджуючи дискурс невидимості жінок похилого віку у белетристиці, Дж. Кінг зауважує стереотипне ставлення до будинків престарілих у британській художній літературі 1960-х рр.: "На стару жінку дивляться як на жакливу Іншу, відьму, каргу або

у найкращому випадку, як на безпомічну та лагідну бабусю. Тому їй місце у "геріатричному будинку", аніж у чиемусь домі, бо її присутність навіть на вулиці нагадає про занепад і смерть, від яких краще триматися на відстані" [17, с. 76]. Так поняття будинку престарілих набуває негативної конотації прихистку тих, хто нікому непотрібний, і тих, кого не помічають, що сприяє формуванню ейджистської ідеології. Ще до появи терміну ейджизм С. де Бовуар викриває чимало ейджистських міфів та стереотипів у праці "Зрілий вік", наполягаючи на тому факті, що найбільш вразливою ("знедоленою") категорією населення є самотні літні жінки. Пояснення знаходимо у демографічній картині другої половини ХХ ст. зі "зникненням сімейної одиниці, через урбанізацію суспільства, та вкрай низькі доходи похилого населення" [6, с. 246].

У соціології наголошують на важливості рідного дому для самоідентифікації людей похилого віку [13, с. 77–78; 7, с. 161]. Як зазначає Дж. Бонд, "один з найбільш впливових чинників у нашому житті – це середовище, в якому ми живемо. Для старших людей воно особливо значуще через те, що вони проводять вдома більше часу, ніж будь-яка інша вікова група" [7, с. 161]. У художніх текстах стереотипне зображення особи похилого віку конструюється принизливою асоціацією літніх персонажів із дітьми: "Оскільки старих сприймають як дітей, від них очікують не бажання незалежності у власній оселі, а бажання оселитися у пансіонаті відповідно до того міфу, що старим подобається бути разом..." [17, с. 77]. Подібні звинувачення знаходимо у Р. Бергера: письменник переконаний, що в Америці домінують хибні уявлення про роль літніх людей: "Більшість американців припускають, що старим краще на самоті. Напевно, ми гадаємо, що у них інші медичні потреби, а відтак їх більш ефективно лікувати групами; що їх інтереси та почуття захищають у разі значної кількості представників їх вікової групи; і що вони живуть довше і щасливіше поза межами конкуренції і тиском молодших поколінь" [8, с. 14]. Р. Бергер засуджує геріатричні будинки як панацею на державному рівні – письменник викриває такі побічні ефекти збільшеної тривалості життя, на які не звертають належної уваги у будинках престарілих, як зневіра у майбутнє, відсутність сенсу існування і незалежності на макрорівні та "вимушену бездіяльність" і "зневагу до особистого життя пацієнтів" на мікрорівні [8, с. 16–17]. Письменник підіймає питання про етичну і моральну відповідальність адміністрацій таких закладів: "Позбавляючи пацієнтів волі до життя – у щоденних нападах, образах і наклепах – будинки престарілих вбивають людей похилого віку" [8, с. 17].

Подібною думки дотримується і 80-річна Кетрін Сарджент – головна героїня п'єси Тіни Хау “У пошуках Мане”: у минулому незалежна художниця Кетрін мріє втекти з “Маунт Ейрі” або “Похоронного бюро”, як вона називає притулок, але наразі головна героїня є інвалідом по зору. Історичний екскурс свідчить, що прообраз сучасного геріатричного будинку – богадільня (прихисток для бідних *або* старих) – викликав почуття страждань та жахів, уособлюючи відчай і безнадію [14; 15]. В історії американської драматургії репрезентації будинків престарілих сповнені негативних імплікацій, зокрема у творчості Теннессі Вільямса (“Це миролубне королівство”, 1981) та Меган Террі (“Заспокойся, мати”, 1973). Тіна Хау вносить позитивний штрих у стереотипні зображення будинку престарілих. В контексті її комедії установка по догляду за старшими людьми “Маунт Ейрі” відрефлектована як транзитний простір, що відповідає філософії сучасних геріатричних будинків США, які функціонують як тимчасові притулки для літніх людей з метою їх подальшої самореалізації [15].

Дію експонує діалог постійної мешканки “Маунт Ейрі” Кетрін Сарджент та її 50-річного сина Роялла, яких ріднить відчуття бездомності. Самотні мати і син колись мали родини, якщо самотність Кетрін обумовлена її інвалідністю – вона може розрізнити лише світло і темряву, то розлучення Роялла пояснюється пасивністю та невпевненістю зрілого чоловіка у собі. Прохання матері забрати її з “Похоронного бюро” Роялл ігнорує. Подальший драматичний наратив фокалізується на змінах, що відбуваються з Кетрін після появи 80-річної Ренні, з якою головна героїня ділить кімнату. Піднесений настрій та оптимізм Ренні, прикутої до інвалідного візочка, відроджують у Кетрін спрагу до життя. Їдка відлюдниця Кетрін погоджується взяти Ренні у свої компаньонки під час втечі. Оскільки детальний аналіз образної системи, подієвості та поетики “У пошуках Мане” вперше представлений в українській розвідці 2013 р. [3, с. 47–48], зосередимося на вивченні особливостей часопросторового ландшафту п'єси. У безбарвній кімнаті на двох фікційного геріатричного будинку “Маунт Ейрі” знаходимо ліжка, комоди, шафи та незручні стільці. Втім, за авторською ремаркою, “... здається, жодна річ в будинку не зафіксована” [16, с. 9]. Драматург має на увазі певну сюрреалістичність декорацій: *“У приміщенні Маунт Ейрі має відчуватися ілюзорність; завдяки прозорості на краях стелі та стін має складатися враження, ніби кімнати перепливають одну в одну. Слід переконатися, що у будь-який*

момент все почне парити" [16, с. 6]. Загалом Хау наголошує на ефемерності та нереальності декорацій майже у всіх своїх комедіях. Важливо, що при аналізі дискурсу старіння у відомому романі С. Беккета "Мелон вмирає" геронтолог-літературознавець К. Вудворт наполягає на сюрреалістичному прочитанні та рецепції творів про життя у геріатричних будинках: якщо їх сприймати буквально, міркує дослідниця, подібні твори "здаватимуться обурливо жорстокими, своєрідним кафкіанським баченням виснаженого безпліддя" [19, с. 142]. Зазначимо, що подібного ефекту досягають Т. Вільямс за допомогою графіті, часом абсурдних, що декорують приміщення геріатричного будинку в п'єсі "Це миролюбне королівство", а М. Террі – завдяки невербальній техніці трансформацій у творі "Заспокойся, мати". Т. Іглтон пояснює наголос на ілюзорності тим, що "... кожен модерністський текст у традиціях Брехта чи Беккета нагадує нам – те, що ми бачимо, могло трапитися по-іншому або не трапитися взагалі" [10, с. 161]. Іглтон обґрунтовує нереалістичний модус письма авторським наміром підштовхнути аудиторію до "нового критичного усвідомлення" ідеї твору [10, с. 162]. Такою ідеєю для Тіни Хау є гетеротопія сучасного геріатричного будинку США, в якому плакається потенціал для розвитку людей похилого віку на відміну від стереотипних уявлень про погіршення стану фізичного здоров'я мешканців закладу із перспективою розумової слабкості.

Контрастні на початку п'єси головні персонажі (Кетрін ідентифікує себе із "... руїною, зламаною старою каргою" [16, с. 12]; Ренні "... виглядає чудово в гарному одязі та капелюшках" [16, с. 14]) поволі утворюють архетипну пару бінарних близнюків, що також відображається у деталях їх сумісного проживання: "*Куток Кетрін порожній, як і завжди, в той час як частина кімнати Ренні переобтяжена меблями та особистими речами – килимок, шезлонг, старовинний комод, торшери, приголомшлива постіль, дзеркала, вервечка сімейних світлин у рамках та модний білий телефон*" [16, 23]. Якщо ошатна престаріла вдова Ренні прикрашає себе елегантними шаликами та суконками, то Кетрін уособлює едипівський тип "з розкуйовдженим волоссям та кулаками у дико почервонілих очах" [16, с. 20]. Дану алюзивність можна пояснити сучасним вивченням соціального конструкту похилого віку К. Вудворт, яка вбачає у дорослому та пізньому дорослому віці реактивацію едипового комплексу. Американська дослідниця пояснює агресивність "інверсивного едипового комплексу середнього віку", з одного боку, ідентифікацією із молодшим

поколінням або власною дитиною (позитивне вирішення). З іншого боку, інверсія вигісняє агресивність у категорію старості, що обумовлює негативні наслідки. На думку Вудворд, “інверсивний едипів комплекс” допомагає з’ясувати “одержимість старістю та одночасне придушення старості у західній культурі” [19, 37]. Розробляючи концепцію старіння на матеріалі фрейдівського психоаналізу, Вудворд припускає наступне: “Старість більше схожа на постмодерністську драму нескінченного зволікання, як у “Чекаючи на Годо” та інших творах Беккета, ніж на давньогрецьку трагедію (за винятком “Едипа у Колоні”, яку Фрейд ніколи не аналізував). Старіння у похилому віці є здебільшого мініатюрно зростаючий процес додавання часу. Старіння у похилому віці розуміється як мініатюрно спадаючий процес віднімання сил – нагромадження втрат” [19, 38]. Симультанність функцій додавання і віднімання є ознакою похилого віку, яку Т. Хау на прикладі Кетрін демонструє у міжгенераційних стосунках матері/сина. Протагоністці вдається подолати класичну парадигму психологічної зміни ролей у старості (коли діти перетворюються на опікунів для батьків). На прикладі наступного діалогу спостерігаємо боротьбу за збереження власної ідентичності 80-річної Кетрін та наполягання на самостійності рішень:

РОЯЛЛІ. Я повинен вибратися звідси!

КЕТРІН. Ти повинен вибратися звідси? ...

КЕТРІН. А як щодо мене? Ось де я живу, завдяки тобі ... і де я помру! Віддам Богові душу! (Кричить йому наздогін) ТИ ЧУВ ЦЕ? САМЕ ТУТ Я ПІДУ ЗІ ЦЄНИ, ЗДОХНУ, ПОМРУ, ЗАЛИШУ ТЕБЕ ГЕТЬ САМОГО! [16, с. 45].

Французька дослідниця віку С. де Бовуар переконана, що у ставленні літніх людей до представників середнього віку часто присутні невпевненість та підозрілість, оскільки похилі люди “... знайомі з дворушництвом дорослого світу” і “... така недовіра є образним висловлюванням залежності” [6, с. 465]. Цілком природно, що недовіра старшого покоління породжує зворотну недовіру у молодшого: за словами К. Вудворд, “... на Заході наші уявлення про старість відображають домінуючу геронтофобію. Майже будь-який текст може підтвердити це” [19, с. 7]. У тексті п’єси Т. Хау майже сліпа стара художниця уникає принизливої зміни ролей батька/дитини. Головна героїня протистоїть тому, що Дж. Кінг називає “інфантилізацією, яка так часто нав’язується старим людям” [17, с. 105]. Незалежно від материнських почуттів та обов’язків, Кетрін рішуче

налаштована жити незалежно, а не просто існувати, навіть ціною зречення родинних зв'язків. Як зауважує М. Хепворт, "процес старіння може розглядатися як процес відокремлення від інших; його навмисно обирають ті, хто мислить самостійно, а не перебуває під впливом інших" [13, с. 89].

В результаті спілкування та дружби з Ренні протагоністка "В пошуках Мане" змінюється зовнішньо і внутрішньо: запозичуючи елегантний стиль компаньйонки, Кетрін гармонізує стосунки із собою та навколишнім світом. За роздумами М. Хепворта, "процес створення домашнього затишку вимагає фізичних та емоційних зусиль, налагодження та побудови власної особистості. Процес створення домашнього затишку є процесом самотворення" [13, с. 90]. Визнаючи себе самотньою ("Мої родичі ніколи мене нікуди не запрошували. Зрештою, як? Вони всі померли" [16, с. 51]), беручи до уваги поточні обставини та прагнучі самостійності, Кетрін демонструє винятковий приклад розвитку особистості у похилому віці.

Втеча Кетрін і Ренні з будинку престарілих стає своєрідною "декларацією незалежності", звільненням з простору, який асоціюється зі смертю. Кульмінація та відкрита розв'язка комедії піднімають питання про роль сучасного геріатричного будинку та нівелювання інституту родини. Якщо Кетрін страждає від браку уваги та розуміння з боку сина, то численні родичі Ренні, яка на ранній стадії хвороби Альцгеймера, надмірно опікують останню, залишаючи тим не менш їй ілюзію перебування у готелі. Завдяки спілкуванню з Кетрін Ренні поступово починає виліковуватися від провалів пам'яті та усвідомлювати місце свого перебування. Так, звертаючись до свого померлого чоловіка, Ренні повторює лейтмотивну фразу Кетрін: "В будинки престарілих потрапляють, аби померти... Де я опинилася після твоєї смерті? Що я зробила поганого? Я була поганою дівчинкою? Ти запроторив мене до будинку престарілих, тому що я була поганою дівчинкою?" [16, с. 63]. Вдовине лементування неочікувано розкривають приховані емоції, які інші персонажі не в змозі продемонструвати через гнів (Кетрін) або старече слабоумство (Генрі, Іріс). За М. Хепвортом, "Переїзд з дому до геріатричного будинку або в лікарню часто описується в геронтологічній літературі як стресовий перехідний період у процесі старіння" [13, с. 94]. Монолог Ренні важливий для розуміння умов суспільного проживання літніх людей, які представлені в художній літературі. Риторичні питання, адресовані померлому чоловіку (прочитуємо – суспільству, всесвіту, Богу), містять докори, що рельєфніше розкривають поняття провини, покарання,

відсутності любові, замкнення, вилучення, характерні для будинків престарілих та похилому віку в цілому. Хоч культуролог М. Гуллетт вбачає у кваліфікованому догляді на дому, довгостроковому догляді та хоспісах форми полегшення для людей похилого віку [12, с. 27], вчена стверджує: “довгостроковий догляд вдома обходиться дешевше, ніж будинки престарілих, та є саме тим, чого хочуть люди” [12, с. 60]. Позбавлені власних домівок, майже сліпа Кетрін та Ренні в інвалідному візочку тікають з тимчасового притулку в пошуках нового дому, засвідчуючи самостійність рішень та незалежність у зрілому дорослому віці.

Втеча з геріатричного будинку стає можливою за умови пожежі, яка стає кульмінацією сюжетної лінії п'єси. Підпал є відвертою демонстрацією протесту, а палій уособлює ще одного архетипного героя – Прометея, неслухняного просвітителя:

КЕТРІН: Влаштуємо маленьке багаття у помешканні.

РЕННІ: Та спалимо кляте місце вицент!

КЕТРІН: Ні, лише запустимо димову сигналізацію, аби вислизнути під час колотнечі [16, с. 63-64].

У ремарці Ренні лунають безсилля, відчай та лють літньої людини. За свідченням Р. Бергера, пожежі в будинках для людей похилого віку “... особливо жакливі через безпомічність мешканців” [8, с. 16]. Г. Башляр вважає вогонь одним з наріжних каменів космологічної уяви: “Образи вогню чинять динамічну дію, а динамічна уява є суто активним виявом психіки. Цей принцип надмірності, який забарвлює літературні образи, розкриває нам психологічну реальність, яку ми повинні висвітлити” [2, с. 30]. Таким чином, архетип вогню представляє метафорично гнів і лють персонажів. З іншого боку, Башляр вбачає у вогні засіб молодості і безсмертя [2, с. 46], уподібнюючи цей нищівний елемент із зображенням Фенікса, а відтак відродженням і вічним життям.

Геріатричний будинок, репрезентований Т. Хау, втілює гетеротопію кризи та є одночасно “привілейованим, або священним, або забороненим місцем для тих, хто живе в стані кризи по відношенню до суспільства” [11, с. 24]. Відносячи до таких просторів і будинки престарілих *inter alia*, М. Фуко стверджує, що відбувається зникнення подібних топосів та виникнення натомість гетеротопій відхилення, тобто таких місць, в які поміщаються люди, чия поведінка є девіантною з точки зору обов'язкової норми [11, с. 25]. Розширюючи фуколдіанське поняття гетеротопії, Е. Шестакова пропонує застосування даної метафори не лише для аналізу

конкретного простору, а як спосіб бачення, суб'єктивного відчуття та вищлення конкретного місця у загального просторі як особистістю, так і окремою, локальною культурою [5, с. 60]. У випадку комедії Т. Хау непересічна і творчо обдарована Кетрін Сарджент починає вбачати в установі по догляду за літніми людьми трамплін для подальшого розвитку, який наділяє головну героїню енергією для руху вперед.

Париж – пункт призначення Кетрін та батьківщина Едуара Мане, колись прихистив молоду художницю, яка залишила родину в пошуках своєї долі. У згадках про минуле персонаж розкриває свою ідентичність та певною мірою чинить опір відчаю, сконцентрованому у вже раніше згадуваній фразі "В будинки престарілих потрапляють аби померти..." [16, с. 12]. Репродукція картини Мане "Сніданок на траві", єдина окраса кутка Кетрін, служить рушійною силою п'єси, яка до того ж імпліцитно впливає на інтерпретацію Т. Хау понять дому та родини. Взаємопов'язаність та взаємозалежність цих фундаментальних для людини категорій іронічно прочитуються Кетрін у переспівах популярної американської пісеньки-вестерна "Home on the Range": "Дім, дім на пасовище, де олень грає з *антилопом*... та рідко чути *розумне* слово..." [16, с. 33]. Кетрін заміняє антилопу артишоком (в оригіналі пісні – "where the deer and *antelope* play"), а наявність сімейної підтримки заміщає на відсутність кмітливості (в оригіналі пісні – "there seldom is heard a *discouraging* word"). В абсурдистській манері головна героїня демонструє трансформоване уявлення про дім сучасних американців.

Картина Мане "Сніданок на траві" є одночасно «і матеріальним об'єктом, і вмістилищем нематеріальної системи» [19, с. 142] – цей витвір мистецтва провокує інтимні спогади Ренні про її чоловіка: "Колись я зробила це. Зняла весь свій одяг на вулиці... Ми з Хершелем відпочивали на березі озера... Мені було так спекотно, що я гадала, ось почну квакати!... Так що я роздягнулася... Потім Хершель роздягнувся. Ти знаєш чоловіків, вони люблять дуріти... Та хто не любить? Так що ми там голяка ганялися один за одним в чудовій прохолодній воді... Ми цим займалися під водою... Єе! Ооо! (*сексуально муркоче і стогне*)" [16, с. 47]. Процес роздягання символізує свободу та владу, яких часто не вистачає людям похилого віку. Подібно до архетипу вогню озеро та океан представлять ще один потужний космологічний елемент – першостихію води, яка втілює відродження, ритуал переходу і веде до нового етапу життя. В контексті башлярівської метафізики образи води є амбівалентними, як життєдайними,

так і смертоносними. Тема смерті пов'язана з водою більше, ніж будь-яка інша першостихія у п'єсі. Можна стверджувати, що космологічний елемент води збагачений у творі введенням дійової особи Капітана – прообразу Харона. Великий шанувальник картин Кетрін Сарджент символізує “ідею останньої подорожі і кінцевого розчинення в природі. Зникнути у глибоких водах або пропасти на далекому горизонті, злитися з глибиною чи з безкінечністю – така доля людська, яка твориться за образом долі води” [1, с. 32]. Позитивне переписування традиційно похмурого міфічного поромника Гадеса є своєрідним маркером бачення Тіною Хау процесу старіння.

Події п'єси відбуваються у хронологічній послідовності, сюжетна лінія комедії “У пошуках Мане” експонується похмурим ранком березня у безбарвній кімнаті будинку престарілих та завершується у травневому блиску сонячного світла на палубі розкішного лайнера, який відправляється до берегів Європи з Кетрін та Ренні на борту. Символічний поступ весни відповідає міркуванням дослідників інтердисциплінарної геронтології, які переконані, що “... розвиток особистості у старості не припиняється, так само, як і продовжує відбуватися особистісне становлення” [4, с. 12].

Мотив пошуку дому, транзитності і безпритульності пронизує весь текст п'єси Т.Хау. Він визначає і назву твору, і тип конфлікту, і топос: при дослівному перекладі назви “Переслідуючи Мане” недоконаний дієприслівник (*chasing* – “переслідуючи”) у теперішньому часі вказує на активну дію протагоністки, тоді як алюзії на життя та творчість французького імпресіоніста Едуара Мане виконують другорядну функцію. Композиційно твір підпорядковується лейтмотиву пошуку дому наступним чином: перший акт та дві сцени другого акту зосереджені на ескалації конфлікту у геріатричному будинку, який завершується кульмінаційним підпаленням приміщення та непомітною втечею головної героїні та її подруги з “Маунт Ейрі”; остання сцена відбувається на палубі першого класу океанського лайнеру, який прямує до Парижа. Протиставлення двох топосів – замкнутого/відкритого суголосне дихотомії ув'язнення/свобода, а на ширшому рівні розуміється як бінарна семантична опозиція приватний/політичний.

Висновуємо, що в інтерпретації Тіни Хау стійка асоціація геріатричного будинку зі смертним одром отримує спірну конотацію: персонажі можуть обрати особистісний розвиток замість очікуваного фіналу. Гетеротопія п'єси “В пошуках Мане” відтворює таку модель будинку престарілих, яка

функціонує переважно для короткочасної реабілітації мешканців з метою їх подальшої самореалізації. "Маунт Ейрі" стає каталізатором для Кетрін і Ренні, чий образи пропонують змінений погляд на пізню дорослість в художній літературі. Процес старіння у творі для сцени виопуклює позитивні психологічні риси особистості в період геронтогенезу, а гетеротопія будинку престарілих сприяє формуванню нового неочікуваного іміджу цієї установи – будинку надії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Вода и грезы: Опыт о воображении материи: Пер. с франц. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
2. Башляр Г. Фрагменти поетики вогню / Пер. з фр. Р.В. Мардера. – Харків: Фоліо, 2004. – 143 с.
3. Гайдаш А.В. Вплив візуальних образів на систему персонажів у п'єси Т.Хау "В пошуках Мане" / Літературний процес: територія Гутенберга чи віртуальна реальність? : матер. Всеукр. наукової конф., 5-6 квіт. 2013 р., м. Київ / за заг. ред. О. Є. Бондаревої. – К. : Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2013. – С. 45–51.
4. Порсева Х.О. Психологічні особливості ціннісних орієнтацій осіб похилого віку : дис. канд. психол. наук: 19.00.07 / Інститут педагогіки і психології професійної освіти АПН України. – К., 2005. – с. 237.
5. Шестакова Э.Г. Гетеротопия – рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект / Э. Шестакова // Критика и семиотика. – 2014. – № 20. – СО РАН: Институт филологии. – С. 58–72.
6. Beauvoir S. de. The coming of age / Tr. By Patrick O'Brian. – N.Y. : W.W. Norton and Company, 1996. – 585 p.
7. Bond J. Living arrangements of elderly people / J. Bond / Ageing in society: an introduction to social gerontology. – Ed. By John Bond and Peter Coleman. – L. : Sage Publications, 1990. – P. 161–180.
8. Burger R. E. Who Cares for the Aged? [Електронний ресурс] / R. Burger. – Режим доступу до видання: <https://www.unz.org/Pub/SaturdayRev-1969Jan25-00014?View=PDF>.
9. Cole T. The journey of life: a cultural history of aging in America / Thomas R. Cole. – Cambridge : Cambridge UP, 1992. – 260 p.
10. Eagleton T. Literary Theory: an Introduction / T. Eagleton. – 2nd ed. – Minnesota : the University of Minnesota Press, 1996. – 234 p.
11. Foucault M. Of Other Spaces / M. Foucault. – Tr. by Jay Miskowie. – Baltimore : The John Hopkins UP, 1986. – P. 22-27.

12. Gullette M.M. Agewise: Fighting the New Ageism in America / M. Gullette. – Chicago : The University of Chicago Press, 2011. – 294 p.
13. Hepworth M. Stories of Ageing. – Buckingham : Open UP, 2000. – 143 p.
14. The History of Nursing Homes on the official website of FATE (Foundation Aiding the Elderly) [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: <http://www.4fate.org/history.pdf>.
15. The History of Nursing Homes: From Almshouses to Skilled Nursing on the official website of Rincondel Rio [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: <http://rincondelrio.com/blog/the-history-of-nursing-homes-from-almshouses-to-skilled-nursing/>.
16. Howe T. Chasing Manet / T. Howe. – N.Y.: Samuel French, 2011. – 71 p.
17. King J. Discourses of Ageing in Fiction and Feminism: The Invisible Woman / J. King. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2013. – p.
18. Kribernegg U. Locating Life: Intersections of Old Age, Space and Place in Contemporary Canadian Nursing Home Narratives [Електронний ресурс] / U. Kribernegg. – Режим доступу до видання: <http://www.inter-disciplinary.net/critical-issues/wp-content/uploads/2013/08/kriberneggsppaper.pdf>.
19. Woodward K. Aging and its discontents: Freud and other fictions / K. Woodward. – Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 1991. – 244 p.

ВІД ПРИТУЛКУ ДО ДОМУ: СПЕЦИФІКА ЧАСОПРОСТОРОВИХ КООРДИНАТ У ДИЛОГІІ ГАЛИНИ ПАГУТЯК “ПИСАР СХІДНИХ ВОРИТ ПРИТУЛКУ” І “ПИСАР ЗАХІДНИХ ВОРИТ ПРИТУЛКУ”

Мар’яна ГРНЯК

Львівський національний університет імені Івана Франка

У статті проаналізовано особливості зовнішнього і внутрішнього часопростору в діалогії Галини Пагутяк. Притулок, до якого персонажі потрапляють через власні думки та фантазії, є не так місцем утечі, як проміжною зоною. Ліс, долина, містечко, бібліотека та інші “символічні простори” Притулку формують дорогу до справжнього Дому, який можна віднайти лише через гармонію з природою та світом, з іншими людьми та самим собою.

Ключові слова: притулок, дім, час, простір, зовнішній/ внутрішній, Інший.

В статтю розглядаються особливості зовнішнього і внутрішнього хронотопу в діалогії Галини Пагутяк. Приют, в який персонажі потрапляють завдяки власним думкам і фантазіям, є не стільки укриттям, скільки проміжною зоною. Ліс, долина, городок, бібліотека і інші “символічні простори” Приюта формують шлях до справжнього Дому, який можна знайти, тільки перебуваючи в гармонії з природою і світом, з іншими людьми і самим собою.

Ключові слова: приют, дім, час, простір, зовнішній/ внутрішній, Інше.

The article deals with peculiarities of external and internal chronotope in the dilogy by Halyna Pahutyak. The shelter being found by the characters through their thoughts and fantasy appears not so much as hideaway but as intermediate zone. Forest, valley, town, library and other “symbolic spaces” of the Shelter are forming the way to the true Home, which can be reached only through the harmony with nature and with world, with other persons and with the self.

Key words: shelter, home, time, space, external/ internal, Other.

Хронотоп художнього твору, хоч уже належить до класичних літературознавчих проблем (М. Бахтін, Г. Башляр, Ю. Лотман, Н. Копистянська), цілком умотивовано перебуває в центрі сучасних досліджень, адже спонукає літературознавців не лише простежувати особливості “взаємозв’язку часових і просторових відношень” [2, с. 341] у творі, а й з’ясувати специфіку взаємодії часопросторових координат із філософськими ідеями та домінуючими образами. Увагу дослідників усе частіше привертає хронотоп дому, який, характерний для літератури від найдавніших часів до ХХІ століття, зобов’язує і персонажів, і читачів художнього твору замислитися над проблемами свого і чужого простору, дому та бездомності, власного коріння та буття-у-світі, своєї ідентичності.

Хронотоп дому є одним із найважливіших ключів до розуміння прози Галини Пагутяк – прози, у якій міфопоетична манера письма, тяжіння до містики і фантастики органічно поєднані з глибокими символами та інтелектуальними рефлексіями про місце людини у світі та сенс її існування. Символічний образ дому, його багатовимірність та семіотична функціональність, є тим центральним топосом, без розуміння якого неможливо розкодувати значення, зокрема, діалогії Галини Пагутяк “Писар Східних Воріт Притулку” і “Писар Західних Воріт Притулку”.

Уже на перших сторінках обох романів *Притулок* постає як особливий простір, у якому людина рятуються від беззахисності, розпачу та самотності.

На відміну від храмів, монастирів чи навіть міст, що виконували функцію притулку у звичному світі, Притулок, який знаходять персонажі діалогії Галини Пагутяк, неможливо чітко описати і пояснити. Його розміри не фіксовані, а *“залежать від кількості зла у тому світі”* [11, с. 133], це *“вєлетеньський простір із сєлами, хуторами і навіть містами”* [11, с. 83], який може віднайти кожний, хто шукає інше буття, але не може знайти ніхто з тих, що не вірить у його існування. Мешканці Притулку не отримують жодних пугівників чи правил внутрішнього розпорядку, але водночас вони зобов’язані підпорядковуватися логіці простору, яку, проте, змушені пізнавати і творити самі. Притулок не має особливої побудови, яка, подібно до конструкції храму, нагадувала б *“складені докупи долоні Бога”* [11, с. 65], але саме цей Притулок окреслює невидиме коло безпеки для людини, в межах якого вона має змогу поступово позбуватися тягара життя і віднаходити мудрість, силу та спокій.

Простором безпеки Притулок стає, зокрема, завдяки *природі*. На протигагу пустелі з пагорбами піску, спеці чи пронизливому холоду, Притулок зустрічає прибульців біля Східних Воріт приємною прохолодою, запахом трави, дозрілої малини та молока, співом пташок та барвистим мереживом квітів. Щоправда, просування Антона в глибину Притулку пов’язане зі зміною краєвидів. Замість сонця з’являється все густіший туман, частішають пейзажі із *“прикро холодним”* [12, с. 130] дощем, густим та колючим снігом. У *“Писареві Західних Воріт Притулку”* відчутно переважають осінньо-зимові краєвиди та настрої. Зміна пір року, зрозуміло, – не лише природне явище. Вона співзвучна з людськими почуттями та настроями, зрештою, з різними етапами життя людини. Прихід до Притулку пов’язаний із весною нового життя, сподіваннями на мир і спокій, що повинні дати свій плід. Наближення до Західних Воріт, з одного боку, готує мешканця Притулку до колючих вітрів за його межами, а з іншого, змушує людину в *“осінній”* період свого життя, перед виходом у зимову пустелю, знайти відповіді на важливі питання про буття людини у світі: *“коли падав сніг <...> я думаю про те <...> що ми всі десь унизу <...> Сніг <...> не може падати знизу, і ми не годні в цьому нічого змінити”* [12, с. 93]. Осінь людського життя – це час збирати каміння, будувати дім на камені. Тому Яків воліє будувати хату не з дерева (*“тлінне нехай живе у тлінному”* [11, с. 20]), а з каменю: не заважаючи жити в ритмі природи (*“камінь живий, росте, дихає і старіє”* [11, с. 20]), він забезпечує надійний захист.

Життя в гармонії з природою спонукає Симеона сприймати як дім і як друга *озеро*. Купатися в ньому можна було лише скраю, але Симеон плавав у човні всюди, насолоджуючись його прозорістю та глибиною: “Я бачу себе у воді на тлі хмар, що пливають небом <...> Ніяких суперечностей, жодних інь чи янь, світла і темряви, мене і решти людства” [11, с. 29]. Навіть замерзле взимку озеро – це частка снігового моря, перетвореної води, а отже і його самого: “водою була наповнена кожна клітина його тіла” [11, с. 111]. Безумовно, здатність розчинитися у двох природних дзеркалах світу, які втілюють ідею безконечності та космічної містерії світобудови, відчуті в собі відлуння симфонії снігів свідчить про особливий зв’язок людини з таким природним домом, однак водночас демонструє неспроможність знайти спільну мову з “рештою людства”, здатною вирубати сад у цвіту.

Ще одним природним “домом” є *ліс*, який, за спостереженням І. Білої, у прозі Галини Пагутяк часто постає як простір усамітнення, цілителя душі, втечі від згубного і підступного світу [4, с. 8]. В аналізованих романах ліс набуває дещо інших конотацій. З одного боку, він справді “був прообразом Притулку” [12, с. 102]: його печери, душла дерев, крони давали змогу сприймати його як прихисток для слабкої істоти, але цей ліс викликає в Антона здивування і відчуття дискомфорту: на відміну від саду, де дерева перебувають під опікою людини, від величних дерев у лісі, які сягали снігових хмар, віяло “погордою до малесенької людської істоти” [12, с. 100]. Ліс не дає Писареві почуватися захищеним, бо він страшніший від пустелі. Пустеля асоціюється з самотництвом і спокоєм, тоді як ліс – зі страхом перед несподіваною появою незнайомих істот та явищ.

Особливий простір захисту в межах Притулку – *монастир*, розташований посеред лісу і відокремлений дерев’яною огорожею. Тут оселяються люди, які навіть після довгих років перебування в Притулку не змогли подолати свої страждання і відкрити серце іншим. У монастирі панує мовчанка, для порозуміння їм достатньо поглядів і жестів, а усмішка сприймається як дуже добрий знак. Однак відносність такої захищеності та влаштованості очевидна: темрява “вгніздилася в кутках подвір’я” і в коридорах, подвір’я засмічене соломною. Антон входить у ворота, “наче спускається до вогкого льоху” [12, с. 103], а вночі його переслідує запах свіжо викопаної могили [12, с. 106]. Окрема зона захисту в Притулку – *Притулочок*, призначений для дітей, скривджених у світі дорослих, але цей простір виявляється особливо болочим: “дитина не повинна жити в Притулку” [11, с. 75].

Серед наявних у Притулку мікропросторів заслуговує на увагу *місто*, точніше містечко. Як зазначала А. Артюх, часопростір міста у творах Галини Пагутяк “завичай ворожий людині, вона нездатна протистояти його тискові, тому втрачає себе”, стає самотньою [1, с. 10]. У Притулку місто не схоже на міста з “того” світу. Воно не було оточене мурами, у ньому існували вулиці з невеликими будинками, садками, квітниками, площі і парк. Це місто не несло в собі загрози для прибульця чи мешканця, але і не викликало бажання залишитися. Антон знаходить будинок, де жив Генріх, але бачить лише давно погасле вогнище. У місті, в яке приходять Яків, немає вкорінених поколінь. Навіть хутір Філемона й Бавкіди Писар Західних Воріт хоче якнайшвидше покинути, попри спокійне тепло, що випромінює оселя. Хутір чи місто для Писарів – лише тимчасове місце, притулок на ніч під час подорожі. Невипадково увагу наратора у романі “Писар Східних Воріт Притулку” повертає наявність у місті *готелю* – “місця, де зупиняються подорожні, щоб відпочити, поїсти, розгледітися довкола <...> це ще більше нагадування, що це не твій дім <...> тут рідко затримувалися надовго. Готель – це бліда, жалюгідна імітація Притулку, принаймні в очах самотньої розгубленої людини, яка прагне зупинитися назавжди, але неспокій невлаштованості жене її все далі” [12, с. 83].

Топос готелю, зокрема його інтерпретація в романі, стає імпульсом для виокремлення в аналізованих романах *проміжної зони*. Дослідники прози Г. Пагутяк звертали увагу на те, що в більшості її творів “репрезентовано тривірневу модель світу: жорстокий світ (реальність) / притулок (фантазія, сон) / проміжна зона (ліс, пустеля, околиця)” [4, с. 7]. Однак проміжною зоною насправді виявляється не лише пустеля, що відмежовує Притулок від реального світу, а й сам Притулок, який навіть з огляду на семантику слова (місце для тимчасового перебування), не можна розглядати ні як вихідну, ні як кінцеву точку життєвого шляху людини.

Ще одним різновидом проміжної зони є пограниччя між двома світами у вигляді воріт. Східні Ворота Притулку – вхід, який важко віднайти. Вони нагадують “дві тички чи провіт у живоплоті” [11, с. 5], але водночас це справжні двері з маленьким віконечком і металевою заслінкою, що свідчить про закритість Притулкового простору. Кожне відчинення дверей сигналізує про чергові страждання, пережиті в зовнішньому світі. Тому й поріг перетворюється на справжню “трицину між двома світами, які були колись одним цілим” [12, с. 65], на межу, де назбирується пісок (“пил людського існування” [12, с. 69]). Західні Ворота – це вихід до звичного

світу. Тому проміжна зона в західній частині Притулку розширюється. Перед тим, як прийти до Західних Воріт, мешканець Притулку повинен проминути село Рубіж, а часто ще й переночувати в кімнаті Писаря, призначеній для тих, хто має потребу звикнути до Західних Воріт. Дерев’яна вежа біля брами, оточеної з обох боків кам’яним муром, дає змогу оглянути і Притулок, і зовнішній світ, щоб оцінити правильність свого рішення. Відмінність між Східними і Західними Ворітами ніби невелика: у першому випадку це *“кінець одного і початок іншого життя”*, у другому – *“закінчення іншого й початок нового”* [11, с. 51], однак більший ступінь захищеності Західних Воріт можна пояснити тим, що з-за них часто долинає плач, брязкіт зброї, виття сирен, постріли самогубців – *“один великий лемент людського роду”* [11, с. 133], до якого має бути готова людина, що розпочинає нове життя, але до якого ще може бути не готовий мешканець прикордонної території. Проміжна зона західної частини Притулку – це також місце, в якому людина повинна замислитися над призначенням муру. Ще в місті Писар Яків почув від старого Лавра, що навіть у Притулку існують *“мури всередині мурів”*, бо *“кожен з нас обережний і не часто відчиняє ворота свого серця”* [11, с. 109]. У прикордонній зоні, готуючись до нового життя, людина повинна збагнути: *“дбай про мур не як про стіну власної оселі, а як заслін від вітрів”* [11, с. 25]. Захист від зовнішнього світу не повинен перетворюватися на замкнутість у собі самому.

Писарі, змушені жити на межі двох світів, нагадують дволокого бога, у якого одне око дивиться на Схід, а друге – на Захід [11, с. 109], але найбільша їхня проблема в тому, що, існуючи на межі, вони і для Притулку, і для зовнішнього світу не свої і не чужі. Потреба пізнати Притулок, освоїти його змушує обох Писарів податися в *дорогу*. Зовнішня причина для подорожі може бути різна, але вона не є важливою. Самі мандрівники-Писарі не знають, ані чого вони насправді шукають, ані куди і наскільки вони йдуть: *“На це може піти або багато часу, або мало. Це може бути близько або далеко. Ти можеш його не знайти”* [12, с. 73]. Справжня мета подорожі – зустрічати людей, пізнавати їх, а через них і себе. М. Бахтін, розмірковуючи над хронотопом дороги, звертав увагу на те, що мандри – не лише долання просторової далі в часі. Дорога завжди поєднана з випробуваннями, із кризовими моментами в житті, коли людина стає іншою [2, с. 354–376]. Для Писарів ця іншість полягає в тому, щоб відчутти себе прибульцем, збагнути, що переживає людина, опиняючись у незнайомому місці перед незнайомими людьми.

Конкретна мета подорожі дозволяє персонажам-Писарям із чистим сумлінням податися в дорогу (Писар не має права покинути Ворота без поважної причини; навіть Притулок він може залишити тоді, коли приходить хтось замінити Писаря, – як це відбувається наприкінці другої частини діалогії). Водночас і Антон, і Яків наприкінці подорожі усвідомлюють, що краще було б *“просто податися у мандри”* [12, с. 106], без усякої причини. Шукаючи, за дорученням Старого, Генріха Кухаря чи намагаючись щось довідатися про трьох дивних мешканців, які покинули Притулок, Писарі Східних і Західних Воріт *“не встигали по дорозі придивитися до людей”* [11, с. 109]. Судження про них після мандрів виявляються поверховими, а відтак світ не розкривається перед мандрівниками.

По-справжньому відкрити світ людина здатна тоді, коли не просто вирушає в дорогу, а коли може відмовитися від того, що її тримає на одному місці. На пропозицію Тлумача снів спалити свій дім і йти за ним Яків відповідає, що не може цього зробити, бо в цьому домі живе вуж, а згодом житиме інший Писар. Однак зрозуміло, що *“знайдуться й інші причини, щоб цього не робити”* [11, с. 23], бо найголовніша з них – людина надто міцно приростає до того, що повинна колись покинути. Тому Філемон і Бавкіда, покидаючи Притулок, влаштовують пожежу. Вогонь знищує тимчасове і мертве, щоб людина не оглядалася назад у новому житті.

Притулок неможливо сприймати поза дорогою (до Притулку, від Притулку), та й сам Притулок у романах письменниці є дорогою – від Східних Воріт до Західних. Життя в Притулку здається застиглим, але воно немислиме поза рухом, хоча не кожний здатний зауважити його невидимі прояви (наприклад, як рухається вода в криниці [12, с. 7]). Рух мешканців Притулку може бути помітним ззовні і навіть складним для розуміння (Джон Сміт, подібно до Сізіфа, несе камінь на пагорб, щоразу піднімаючись по крутому схилу, хоч існує легша дорога), а може трансформуватися у внутрішні мандри (Старий називає себе *“вічним блукачем”*, хоч не встає зі свого крісла [12, с. 48], Бібліотекар Лі одночасно існує в різних місцях, а Яків відчуває, що *“подорожував більше у власній свідомості”* [11, с. 59].

Невидимі подорожі персонажів спонукають звернути увагу на Притулок як *внутрішній простір*. Про обґрунтованість такої інтерпретації свідчить те, що він не позначений на жодній карті, окрім карти свідомості [11, с. 83]. Притулок (так, як і щастя) може бути поруч

людини або “за тисячу миль”, однак туди не їдуть жодні поїзди [12, с. 13]. Прообразом Притулку на звичайній території є монастир, який теж дає змогу втекти від світу і дарує відчуття захищеності, але монастир вимагає “замуруватись у стінах”, “відмовитися від себе <...> не пізнавши себе” [12, с. 68]. Вхід у Притулок означає занурення у власний внутрішній світ, тому він не має дати, місця і автора заснування. Його створює кожний у кожному “тут і тепер”, відтак час і простір мають тут свої закони. Заглиблення в себе передбачає роботу пам’яті, переосмислення певних подій у минулому, а отже, нема нічого дивного в тому, що стрілки годинника в будинку Євтихія рухаються в протилежний бік [11, с. 92]. Джон Сміт у гарячці прозирає, що “кімната, у якій він провів останні два роки, дивлячись на стелю, і ця, де він зараз лежить навznak, перебувають в одній точці простору” [12, с. 48], а Якову взагалі іноді здається, що “тіло його перебуває десь в іншому місці, нерухоме”, а Притулок – лише витвір його уяви [11, с. 34].

Зрозуміло, що існування Притулку передусім у царині фантазії дозволяє йому “приймати обриси, що відповідали кожному” [12, с. 20], і залежати від наявності чи відсутності кожної людини, яку неможливо замінити іншою. У зовнішньому світі Ізидор втрачає кохану Настуню, але, оскільки вона є його невід’ємною часткою, в Притулку ніхто не сумнівається в її існуванні. Сава позбувається тягаря горба, адже “якщо його не помічати, значить, він не існує” [11, с. 68]. Тут кожен може прокладати свою стежку, проживати історію, яка могла статися, але не трапилася, навіть на власний розсуд визначати, коли бути невидимим для інших (Симеон читає книгу, персонаж якої навчився бути непомітним, вимовляючи слова: “Мене нема” [11, с. 91]). Кожен прибулець вкладає свою частку у світобудову Притулку. Яків усвідомлює, що поява нової людини змінює структуру Притулку, як краплина води змінює океан [12, с. 24]: “з кожною людиною, котра відходить, Притулок втрачає її погляд, голос, ходу” [11, с. 126]. Притулок, відповідно, постає як особлива споруда із внутрішніх світів людей, як своєрідна “точка Омега” (П. Тейяр де Шарден [13]), у якій збирається велика кількість свідомостей, що творять сферу людського духу.

Амбівалентний вимір Притулку, що поєднує ознаки зовнішнього та внутрішнього простору, *реальності та ілюзії*, виявляється також через *сновидіння*. Як зазначав Ю. Лотман, сон відкриває “нереальну реальність” [10, с. 125], виконує роль “семіотичного вікна”, крізь яке людина має змогу побачити, ким вона є по той бік свідомості. Сни часто виводять

на поверхню автентичний внутрішній голос, який спонукає виконувати певну дію (коли *“присняться золоті двері, ви відчуєте тривогу і бажання їх знайти”* [11, с. 130]), а іноді навіть допомагають врятуватися від небезпеки (легенда про Білого Пташка). Водночас глибокі сни нагадують персонажам *“проваля, схоже на смерть”* [11, с. 43], а то й перетворюються на страшні видіння. Лі вибудовує навіть цілу філософію рівноваги з цього приводу: *“коли тобі добре, сняться погані сни, коли погано – гарні”* [12, с. 64]. Важливо у цьому контексті те, що сон і дійсність неможливо відокремити. Старому сниться, як Антон приводить до нього прибульця з очима загнаної тварини, а за якусь мить Писар Східних Воріт справді представляє йому нового мешканця, якому *“камінь дійшов уже до серця”* [12, с. 14]. Ілюзія та реальність переплелися так міцно, що утворили єдину сутність, яка визначала існування Притулку. Лі запускає кольорових драконів, *“щоб зігріти сіре непривітне небо глибокої осені”* [12, с. 54], але речі вириваються з рук і отримують власне життя. Іноді таке переплетення, щоправда, призводило до викривленого образу реальності: *“Люди дивляться крізь брудні шибки і бачать світ брудним”* [12, с. 7], пізнаючи світ через безсилля, зраду чи страждання, вони пізнають передусім безсилля, зраду і страждання, і, як наслідок, не здатні *“подолати ніч у собі”* [12, с. 117]. Поступово, як зауважує Симеон, *“сам Притулок перестав бути Притулком”, а “спокійне життя, яким він так пишався, виявилось ілюзією”* [11, с. 66].

Притулок, попри те, що асоціюється з уявою та фантазією людини, виявляється **недосконалою зоною**. Персонажі діалогії Галини Пагутяк не подібні на романтичних героїв, які могли втікати у власний внутрішній світ, щоб знайти в ньому щастя та спокій. У Притулку шукають забуття, але безуспішно, бо тут *“не тече ріка Лета, у водах якої з тебе змиваються всі гріхи й добродійства”* [11, с. 103]. Внутрішній світ не приносить заспокоєння, бо відчуження від світу зовнішнього часто є результатом власних помилок. Притулок не віднімає пам’яті ні про кривду, яку довелося пережити, ні про кривду, заподіяну іншим. Тому навіть ті, що вже наблизилися до Західних Воріт, не люблять розповідати про своє минуле: вони готові до нового життя, але спогади про старе можуть розтривожити щойно загоєні душевні рани. Навіть прибульці, ледве переступивши поріг Східних Воріт, мають змогу відчути, що Притулок не є зоною абсолютного комфорту: Джон Сміт чує від Антона запах скошеної трави, але уявляє не саму лише траву, а й *“гостре, блискуче лезо, що стинає її”* і метелика на траві під лезом [12, с. 10].

Ідеалізувати Притулок не варто також з огляду на особливості вертикалі, що лежить в основі його просторової організації. Мешканці Притулку живуть у Долині, хоча саме гора асоціюється з прозорінням та наближенням до Абсолюту. Оселяючись унизу, в Долині, прибульці принаймні частково віднаходять спокій і можливість замислитися над своїм життям, але Ян Кравець не випадково називає Долину “*маленькою станцією на великому шляху*” [12, с. 79]. Такий спуск можна вважати еквівалентним підйомові [див. : 9, с. 307], оскільки його супроводжує поступове внутрішнє піднесення, але людина не може залишитися внизу назавжди, бо в Долині, як і в усьому Притулку, немає ні повноцінного життя, ні смерті. Перебування в Притулку чимось нагадує вічність, але ніхто там не може залишитися довіку. Щоб знайти смерть, мешканцям потрібно вийти за його межі. Прибульці можуть оселятися тут на роки, десятиліття чи століття, але обов’язкова умова – занурення в спокій. Ізидор дуже швидко покинув Притулок, бо, залишившись тут, “*він знищив би його силою свого почуття*” [11, с. 103]. У Притулку неможливе кохання, тут не народжуються діти, немає ненависті та любові, тому Джонові Сміту здається, що мешканці Притулку – несправжні [12, с. 40]. Справжнє повноцінне існування людини немислиме без наявності Іншого поруч із собою.

Взаємини з Іншим – одна з найскладніших проблем у діалогії Галини Пагутяк. За спостереженням А. Артюх, у прозі письменниці самотність постає як потреба в усамітненні, що стає ознакою самодостатності особистості, але і як непотрібність, як соціальне аутсайдерство [1, с. 12–13]. У Притулок приходять передусім “не такі, як усі”, ті, що болісно відчують свою непотрібність у зовнішньому світі. Водночас вони змушені зізнаватися собі, що не готові до повноцінних взаємин навіть із собі подібними. Мешканці Притулку, з одного боку, “болісно переживають свою екзистенційну самотність”, а з іншого, “готові відчайдушно захищати свою територію від проникнення Іншого” [6, с. 172]. Оберегаючи в такий спосіб власний життєвий простір, людина, однак, не може гарантувати собі бажану ідентичність. Вона здатна захистити себе від чужого із зовнішнього світу, але не може нічого вдіяти з “чужинцем у собі” [7, с. 16]. Наприклад, Антонові під час подорожі в глибину Притулку важко зберігати власне обличчя і залишатися собою. Лікар Яків у монастирі стає вже просто Яковом і сподівається, що під час перебування в Притулку зміниться настільки, що, коли вийде назовні, диявол у подібі кудлатого пса, вже його не впізнає. Навіть театр, організований у Містечку, – це насправді “*спроба дати висловитися різним людям, які живуть в одному тілі*” [12, с. 94].

Відмежування від чужого Іншого стає необхідною передумовою до пошуку свого Іншого, який існує не лише серед людей, а й у світі природи. Симеон відчуває, що дуже віддалився від людей, але переживає насолоду від розмови з тишею посередині свого озера. Писар Західних Воріт Притулку бере до себе зимувати вужа, з яким вчиться знаходити порозуміння. Однак спілкування з природою не може замінити діалогу з собі подібними. Тому Притулок – це також місце, у якому люди відновлюють здатність бачити і відчувати іншу людину. Мешканці Притулку починають усвідомлювати цінність справжньої дружби, коли люди здатні стати одне для одного підтримкою і опорою. Жінка, Ізидор і Христинка виходять разом із Притулку через те, що взаємно стали потрібними конкретній людині. Євтихій і Лавро навчилися допомагати одне одному в дрібних справах і розуміють, що з Притулку вони зможуть вийти тільки разом, коли обоє будуть до цього готові.

Іти до Іншого, за словами Е. Левінаса, означає “проникнення людського в буття” [8, с. 131], тому рішення про вихід за межі Притулку часто пов’язаний із появою Іншого. Старий наприкінці першої частини діалогії, сприймає сліпого прибульця як брата по духу і збирається іти з ним. Тривале чекання біля Східних Воріт на Іншого, який міг виявитися будь-ким, свідчить про неспроможність людини іти на самоті. Як зазначав М. Бланшо, “коли я самотній, то тут не я <...> я той, хто не є <...> той, у якому буття поставлене під сумнів” [5, с. 238–239]. Так, Писарі обох Воріт мимоволі переймаються долями людей, що перетинають межі світів, інколи уподібнюючись до прибульців (коли Антон проводить сліпого прибульця до Старого, погляд Лі фіксує, як сповільнилася хода і схилилися плечі в Писаря). Вони відчувають, що навіть зовсім незнайомі люди мають у собі щось особливе, але водночас в обличчі однієї людини в Притулку можна побачити віддзеркалення іншої (профіль Лавра нагадав Якову індіанця Джо [11, с. 104]).

Притулок не можна розглядати поза взаєминами з Іншим, адже сам він за своєю сутністю є інтерсуб’єктивним та інтенційним (у феноменологічному значенні слова) витвором, результатом діяльності численних свідомостей його мешканців. Навіть наратив діалогії Галини Пагутяк організований як *діалог* різних *свідомостей*, які складно розмежувати. Спершу працює свідомість відстороненого наратора, який розповідає про Писаря Антона, але несподівано думки стають власністю самого Писаря. Внутрішній монолог Антона перетворюється на справжню

автокомунікацію зі зверненням до себе як до другої особи (“*Ти – інший <...> Ти – той, хто відчиняє двері для порятунку, тримаючи перо у руці*” [12, с. 6]), однак поступово, без чіткого маркування зміни суб’єкта свідомості, вступає голос Лі, що пропонує з іншої перспективи подивитися на Антона. Така наративна організація характерна для обох частин діалогії Галини Пагутяк. “*Незрима нитка думки*” [12, с. 14] якоїсь миті пов’язує різних персонажів, іншим разом – персонажа та наратора, не забуваючи читача: “*Ти, що читаєш ці рядки, уже став сам прибульцем, відійшовши недалеко від Східних Воріт*” [12, с. 18]. Розвиток думки нагадує особливу сюжетну лінію, яка переривається в одному місці роману, щоб продовжитися в іншому. Тому читач повинен зібрати воедино фрагменти думки, щоб разом із персонажами пізнавати істину, яка “*присутня і в тобі, і довкола тебе, а тому невлотима*” [11, с. 52]. Наприклад, у першій частині діалогії Антон наголошує, що право вибору дається лише раз у житті – в юності, коли людина не вміє з нього скористатись, але Старий нагадує, що право втечі існує завжди, хоча користуються з нього тоді, коли втрачено всі інші права [12, с. 29]. У другій частині Писар Західних Воріт згадує, що людині Бог подарував право вільного вибору, однак жінка, яку він зустрічає, переконана, що “*це не Бог, а сама людина собі таке вигадала*”: “*Життя не можна змінити <...> Воно само змінює нашу долю*” [11, с. 46]. Читач не довідається від “всезнаючого автора”, якою є абсолютна істина, адже одне з правил Притулку – “*не нав’язувати комусь власного бачення*” [12, с. 9]. На основі прочитаного потрібно робити власні висновки з приводу тих чи інших проблем людського існування – плинності суцього, розмежування добра і зла, пошуків адекватної мови для порозуміння.

Намагаючись пізнати закономірності, що існують у світі, Симеон усвідомлює наявність причинно-наслідкових зв’язків між речами і подіями, однак визнає, що “*іноді усе сходиться в одному моменті і в одному місці, без жодного зв’язку*” [11, с. 55], утворюючи Алеф, осягаючи який, можна “*втратити мову і навіть розум*” [11, с. 55]. Відповідно до борхесівської інтерпретації Алефу з однойменного твору, це одна з тих точок простору, які вміщують у собі всі інші точки. Притулок існує за схожими законами. Діалог між свідомостями, який перетворюється в нескінченний полілог, підсилюється прийомом тексту в тексті. Історії персонажів справляють враження вставних оповідань, що відсилають до культурного контексту (лікар Яків, ніби Фауст, продає душу дияволу; Філемон та Бавкіда

своїми іменами закорінені в античну традицію). Мешканці Притулку раз у раз стають реципієнтами інших історій (або як читачі книг, або як глядачі в театрі), які стають віддзеркаленням їх власних історій або історій тих, що існують поруч із ними. Минуле Ізидора відлунує в “Повісті про невдячних дітей”; Симеон завдяки “Ціні довіри” замислюється над правом однієї людини розпоряджатися життям іншої; “Містерія Зими” торкається проблем, які переживають усі персонажі – сутності речей, осені і зими власного життя, вічної подорожі. Інколи прочитані книги з Бібліотеки допомагають пролити світло на вчинки окремих мешканців Притулку, на їхні рішення і мету подальших мандрів (“Повість про людей, які не зустрілись” пояснює, чому Тлумач снів пішов шукати за межами Притулку “сміх жінки”, а “Філософія втішання” – хто і як приводить людей до Притулку). Особливої уваги заслуговують ті історії, які персонажі розповідають про себе іншим мешканцям Притулку і в яких останні починають упізнавати самих себе. В історіях Генріха й Антона виявляється багато спільного, що свідчить не лише про здатність одного замінити на посаді Писаря іншого, а й про те, що *“світ – старий, і всі сюжети в ньому перебрані сотні й тисячі разів”* [12, с. 54], хоча кожна людина переконана, що її доля неповторна.

Усі історії в діалогії Галини Пагутяк формують **Бібліотеку**, що існує за своїми особливими законами. У ній не було жодного каталогу, бо в Притулку не треба шукати книгу за назвою чи автором: книга сама знаходила читача – саме та, якої він потребував у певну мить свого життя. Кожна книга пов’язана з життям конкретної людини, тому її не можна ані прочитати вдруге, ані замінити. Книги в магічній бібліотеці не мали авторів, бо вони створювали самі себе, і не лише на звичайних аркушах паперу. Писар Західних Воріт усвідомлює, що книга про нього самого пишеться на стінах кімнати, на грядках, на стежках, ніби підтверджуючи біблійну традицію тлумачити світ як “книгу Бога” (Вих., 32–34). З книгою асоціюється і сам Притулок. Писар Східних Воріт зобов’язаний відзначити кожного прибульця, як і Писар Західних Воріт “наче ставить печать”, вказуючи в книзі ім’я мешканця, що вирішує вийти назовні. Навіть вужа Яків вважає за необхідне записати в книгу, бо його *“поява не менш важлива і вражаюча, ніж поява комети”* [11, с. 15]. Важливо, що в книзі Притулку кожного треба назвати поіменно. Ім’я може бути іншим, ніж у “тому” світі, але воно мусить бути, оскільки назвати – означає оприсутнити. Символічними є імена Писарів Східних і Західних Воріт: Антон і Яків.

Ці імена – ніби Початок і Кінець, Альфа і Омега, коло (“*Притулок – це лише острів посеред того світу*” [12, с. 80]), в якому початок прямує до кінця, а кінець – до початку.

Книга Притулку – це та книга, яку повинна прочитати людина від А до Я на шляху до *Дому*. Звичайно, ідеться не про дім як вертикальну споруду, а про дім, що є “нашим куточком Всесвіту”, “Космосом у повному розумінні того слова” [3, с. 41]. Відчуваючи, за словами Г. Башляра, “поклик дому, який лунає в нас всередині” [3, с. 52], персонажі діалогії Галини Пагутяк проходять через Притулок, щоб навчитися світ сприймати як дім. Мешканці Притулку поступово осягають закони гармонії світу. Вони починають розуміти, що у світі політ джмеля, писк жаби чи хода старого чоловіка мають однакову вартість [12, с. 17]; запитки равликової мушлі повторюють обриси Всесвіту, фіксуючи в кінцевій точці абсолютний Початок [12, с. 13]. Навчившись взаємодіяти з природою, мешканці шукають порозуміння з іншими людьми, щоби, зрештою, збагнути, що пекло – не по той бік муру, а в самій людині. У кожному, як припускає Яків, існує істота, наділена “*найгострішим поглядом, що все обіймає і вказує найправильніший шлях*” [12, с. 110], і Притулок дає змогу увійти до свідомості такої істоти. Він з’являється перед очима тоді, коли в житті – суцільна темрява, але “*найтемніше, як кажуть, перед світанком*” [12, с. 80]. Притулок – це шанс подолати темряву в собі і довкола себе: якщо Східні Ворота називають Воротами Відчаю, то Західні Ворота – це Ворта Надії [див. : 12, с. 118].

Те, що Притулок не може бути кінцевим пунктом призначення, відчувають навіть його мешканці. Персонажам у мареннях являється інший Притулок: “*сонце, котре ніколи не заходить*”, “*вільний політ над лісами і ріками*” [12, с. 48]. У Притулку людина вчиться долати свій страх, чинити спротив і бачити перед собою мету. Прийти до Західних Воріт – “*знак найвищого самоусвідомлення*” [11, с. 104], і немає значення, куди прямує мешканець Притулку: “*Люди виходять через Західні Ворота Притулку для того, щоб жити, та насправді вони виходять, аби вмерти. Люди виходять через Західні Ворота Притулку, щоб вмерти, а насправді вони виходять, аби жити*” [11, с. 5]. Знайшовши у Притулку себе, людина повертається до світу – або для того, щоб спокійно померти, або щоб розповісти іншим про Притулок, або щоб хоч трошки пожити справжнім життям, яке немислиме без любові: “*Любов – це дім, який треба знайти. Він – світлий і теплий*” [12, с. 118].

Отож Притулок, що існує в особливих часопросторових координатах, поєднуючи ознаки зовнішнього та внутрішнього світу, у диалогії Галини Пагутяк постає не лише як сфера ілюзії та фантазії, куди людина втікає від жорстокого реального світу, а і як проміжна станція, як важливий етап на шляху людини до справжнього Дому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артюх А. В. Проза Галини Пагутяк: герметичність як домінанта індивідуального стилю : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “укр. літ-ра” / Артюх Альона Віталіївна. – К., 2009. – 19 с.
2. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собрание сочинений : в 7 т. – Т. 3. Теория романа. – М. : Языки славянских культур, 2012. – С. 340–511.
3. Башляр Г. Поэтика пространства / Гастон Башляр. – Москва : Ад Маргинем Пресс, 2014. – 352 с.
4. Біла І. В. Метароман Галини Пагутяк: текст і контекст : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 “укр. літ-ра” / Біла Ірина Вікторівна. – Дніпропетровськ, 2011. – 22 с.
5. Бланшо М. Простір літератури / Моріс Бланшо. – Львів : Кальварія, 2007. – 272 с.
6. Блюменкранц М. В поисках имени и лица / Михаил Блюменкранц. – Киев – Харьков : Дух і Літера; Харьковская правозащитная группа, 2007. – 244 с.
7. Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева. – К. : Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 262 с.
8. Левінас Е. Між нами: Дослідження. Думки-про-іншого / Еманюель Левінас. – К. : Дух і Літера, 1999. – 312 с.
9. Лотман Ю. М. Символические пространства / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб. : Искусство-СПб, 2000. – С. 297–335.
10. Лотман Ю. М. Сон – семиотическое окно / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб. : Искусство-СПб, 2000. – С. 123–126.
11. Пагутяк Г. Писар Західних Воріт Притулку / Галина Пагутяк. – Львів : Піраміда, 2011. – 136 с.
12. Пагутяк Г. Писар Східних Воріт Притулку / Галина Пагутяк. – Львів : Піраміда, 2011. – 140 с.
13. Тейяр де Шарден П. Феномен человека / Пьер Тейяр де Шарден. – М.: Прогресс, 1965. – 295 с.

УРІЖ – ТЕРИТОРІЯ ДУХУ (дискурс містичного в повісті Галини Пагутяк “Захід сонця в Урожі”)

Оксана ГОЛЬНИК

Кіровоградський державний педагогічний університет
імені Володимира Винниченка

У статті представлено систему принципів і прийомів, які складають специфічну методику аналізу творів містико-езотеричного дискурсу, що відзначаються високим рівнем символізації сюжетно-образного матеріалу. Запропонована модель ґрунтується на інтерпретації естетизації містичного як форми втілення конфлікту Еґо сучасної людини із Персоною, що втілюється у прагненні пізнати свою природу, надреальну суть свого духовного ества. Естетичне втілення містичного у повісті Галини Пагутяк “Захід сонця в Урожі” розглянуто у трьох аспектах: як вияв біографічного, психологічного та гностичного або езотеричного. Застосовуючи принципи архетипного аналізу К.Г.Юнга, феноменології міфу М.Еліаде та глибинного аналізу гностицизму, був розкритий езотеричний підтекст сюжетних колізій. Встановлено композиційну та сюжетворчу роль легенди про опирів, котра пронизує твір. Її характер, місце у розвитку подій розкривають психологічний аспект драми взаємин Чоловіка і Жінки: вона відбиває внутрішню боротьбу, комплекси героїв (інфантильність чоловіка, зіткнення Еґо жінки із підсвідомим (Анімусом-дитиною), страх індивідуації, прийняттям свого “Я”. Міфопоетичний та архетипний підходи до аналізу дозволили визначити езотеричний підтекст сюжетної колізії, що відбиває прямування людського “Еґо” до трансцендентності. Була здійснена спроба визначити семантичне поле наскрізних для творчості письменниці образів (“захід сонця”, “Уріж”, “гора”, “річка” (“вода”, “дощ”).

Ключові слова: містицизм, езотеризм, гностицизм, психологізм, Еґо, Анімус, Самість, трансцендентність, символ.

В статье представлена система принципов и приемов, которые составляют специфическую методику анализа произведений мистико-эзотерического дискурса, отличающихся высоким уровнем символизации сюжетно-образного материала. Эта модель основывается на интерпретации эстетизации мистического как формы воплощения конфликта Эго современного человека с Персоной, что воплощается в стремлении познать свою природу, сверхреальное суть своего духовного существа. Эстетическое воплощение мистического в повести Галины Пагутяк “Закат в Уроже” рассмотрен в трех аспектах: как проявление биографического, психологического и гностического или эзотерического. Применяя принципы архетипного анализа К.Г.Юнга, феноменологии мифа М.Элиаде и глубинного

анализа гностицизма, был раскрыт эзотерический подтекст сюжетных коллизий. Установлено композиционную и сюжетворческую роль легенды об упырях. Ее характер, место в развитии событий раскрывают психологический аспект драмы взаимоотношений Мужчины и Женщины: она отражает внутреннюю борьбу, комплексы героев (инфантильность мужчины, столкновения Его женщины с подсознательным (Анимус-ребенком), страх индивидуации, принятие своего “Я”. Мифопоэтический и архетипический подходы к анализу позволили определить эзотерический подтекст сюжетной коллизии, что отражает следования человеческого “Эго” к трансцендентности. Была осуществлена попытка определить семантическое поле, значимых в художественном мире писательницы образов (“закат”, “Урож”, “гора”, “река” (“вода”, “дождь”).

Ключевые слова: мистицизм, эзотеризм, гностицизм, психологизм, Эго, Анимус, самость, трансцендентность, символ.

The article examines the system of principles and techniques which make up a specific method of analyzing mystical and esoteric discourse with a high level of symbolization in the plot and imagery. The model is based on the mystical interpretation of the aesthetic as a form of conflict implementing between Ego and Persona in a modern man that is embodied in an effort to understand one's nature, and the essence of one's spiritual being. The aesthetic embodiment of the mystical in Galina Pahutyak's long story *Sunset in Urozh* is considered in three aspects: as an expression of the biographical, the psychological, and the gnostic or esoteric. Applying Jung's principles of archetypal analysis, Eliade's phenomenology of myth and the analysis of the unconscious in Gnosticism made it possible to identify the esoteric subtext in the story collisions. Structural and narrative roles of the legend about ghouls are detected. Its character and place in the unfolding of the events reveals the psychological aspect of Man and Woman's drama of relationship: the legend reflects the internal struggle, characters' complexes (male infantilism, female clashes of Ego with the unconscious (Animus-child)), fear of individuation, acceptance of one's "Self". Mithopoetic and archetypal approaches to the analysis allowed to determine the esoteric subtext of the conflict, reflecting human Ego's way to transcendence. An attempt was made to determine the semantic field of images significant in the writer's world: "sunset", "Urozh", "mountain", "river" ("water", "rain").

Key words: mysticism, esotericism, gnosticism, psychology, Ego, Animus, selfhood, transcendence, symbol.

Проза Галини Пагутяк – нетривіальне явище в сучасному українському літературному процесі. Її тексти – це сплески екзистенційної туги сучасника, травмованого техноцизмом, глобалізацією, секуляризацією культури ХХІ століття. Наскрізною темою творів письменниці є світова драма духу – драматичний процес індивідуації людини, боротьба Я (Его)

із соціальною маскою (Персоною). У вітчизняному літературознавстві ця проблема художнього дискурсу Галини Пагутяк розглядалася крізь призму концепції екзистенційної самотності (О.Корабльова), духовної безпритульності (Т.Гундорова). У контексті опису своєрідності художньої реалізації цих проблем дослідники акцентували увагу на такій специфічній домінанті її художнього мислення, як містицизм (Р.Харчук, Я.Голобородько), що виявляється в естетизації містичного, яке стає формою об’єктивації авторського світосприймання та світопочування. Ця особливість обумовлює герметичність її текстів (К.Ісаєнко), виявляється у міфологізмі мислення авторки, візійності й оніричності як превалюючих нарративних форм, у архетипності сюжетно-образної структури тощо.

Художній світ Галини Пагутяк – це замкнена герметична система, ідейно-сміслова й естетична направленість якої визначається виключно духовними пошуками письменниці, особливостями її світогляду. Ми визначаємо цей вектор духовних пошуків авторки як *езотеризм*. В інтерпретації цього феномену спираємося на висновки філософів і культурологів С.Пахомова та В.Розіна. Вважаємо, що езотеризм – це “*комплекс специфічних інтерпретацій реальності*”, які утворюють особливу складну когнітивну базу й інформаційну систему, елементи котрої дозволяють носієві адекватно і логічно, з його точки зору, інтерпретувати дійсність [9, с. 7–11]. В.Розін езотеричне трактує як коло певних проблем і специфічне світовідчуття, що спирається на індивідуальну творчість, самоактуалізацію і психотехнічну роботу [11, с. 6]. Езотеричність мислення виявляється у тому, що особистість схильна до критики цінностей повсякденного буття та культури; у її вірі в існування іншої, істинної реальності; переконаність у тому, що ще за життя людина може увійти у цей ідеальний світ, завдяки духовній праці, духовній трансформації, переробки себе в іншу істоту [11, с. 12]. Езотеричною є будь-яка реальність, що уводить до ідеального виміру буття. Такою вона є не через свій зміст, а завдяки духовній реалізації особистості.

Символічна і сюрреалістична природа художніх текстів Галини Пагутяк забезпечує широкі можливості їх інтерпретації, проте іноді сама авторка обмежує ці рецептивні моделі, подаючи власні коментарі до текстів (наприклад, у коментоарях до повісті “Смітник Господа нашого”), блоговими записами, есеїстичними роздумами, які актуалізують християнський, гностичний, езотеричний дискурс прочитання її творів. Враховуючи це, ми розглядаємо доробок мисткині крізь призму

реалізації містико-езотеричної стратегії, яка, на наш погляд, є системо-і структуротворчою домінантою її доробку. У пропонованому дослідженні на прикладі аналізу повісті Галини Пагутяк “Захід сонця в Урожі” здійснено спробу концептуалізації та обґрунтування такого формату інтерпретації символічної природи художнього світу письменниці. Оскільки у вітчизняному літературознавстві відсутній системний підхід до інтерпретації творів містико-езотеричного дискурсу, тому нами розроблена і запропонована модель аналізу таких текстів. Насамперед зауважимо, що про містико-езотеричну домінанту художнього мислення письменниці свідчить характер (ракурс бачення) авторської оцінки явищ і подій дійсності. Галині Пагутяк властивий гностичний, езотеричний формат світосприймання. Культурно і соціально виражені форми буття людини сприймаються нею як ілюзія, примарність, за якою сховане істинне буття, позначене Божою присутністю, присутністю Святого Духа. Ця ідеальна реальність, на противагу повсякденню – трагічно викривленій, помилковій формі буття, – сповнена любові і благодаті. Авторка виявляє схильність до гностицизму катарів, котрі вважали світ настільки викривленим, що будь-який прояв буття сприймався недосконалим і недолугим. Зокрема вона переконана, що “...в цьому світі ніхто не може досягти досконалості, бо він – це структура гріха. [...]...найвищий ступінь досконалості досягається вже в іншому світі” [5]. Народження дитини – прихід її у світ людей – трактується письменницею як *трагедія духу*, зумовлена відірваністю від ідеального Абсолюту: “...душа змушена тепер малити й пристосовуватися до земного життя...” [3]. Усе, що традиційно ми відносимо до духовної сфери, асоціюємо із концептом “дух” (інтелектуальний розвиток, мораль, етика, гуманізм тощо), на думку Галини Пагутяк, є лише ілюзорним прагненням людини подолати драматичну колізію втрати єдності, злитості із Богом. “*Переступивши межі пізнання, – пише вона, – а насправді лише значно розширивши простір знаного, ти сам стаєш Законом, дійсним лише в умовах порожнечі*” [3]. У цьому й полягає трагедія сучасної людини, котра створює ерзаци Бога, блукає лабіринтами розуму, шукаючи законів його присутності, але при цьому втрачає “*божественну іскру*” чуттєвості, любові, ширості. Про це Галина Пагутяк говорить у гностичній притчі “Украдене місто”: люди, загубивши душу (Щось), повіривши, що Бог – це порожнеча, самі розчинилися в ній [3].

Письменниця дотримується думки, що істинність буття відкривається виключно у візіях і сновидіннях, які є формами оприявлення душі та духу.

В есе авторка наводить приклади одержимих, пророків, візіонерів, яким відкривалося істинне буття, сходяв Божий дух. “Мені здається, *сни оплакують нашу втрачену невинність і чистоту, – занотовує вона. – [...] Наша справжня сутність у снах, які вночі воюють із системою поневолення людини соціумом*” [6]. Сни і візії, пророцтва є формою оприявлення того, що тліє у підсвідомості, того, що Галина Пагутяк визначає як “*містичний космос душі*”. Ці погляди авторки вельми важливі для нас, бо визначають стратегію підходу до інтерпретації її текстів. В основу пропонованої методології покладено принципи аналітичної психології К.Г.Юнга, переосмислені у контексті її генетичного зв’язку з гностицизмом.

Актуалізація у сучасному літературному просторі літературі *містицизму* як певного “*умонастрою*” (С.Аверинцев), що спирається на тезу про недоступність для розуму істинної реальності і пізнаваність її лише інтуїтивно-екстатичним шляхом, детермінована складною духовною ситуацією сьогодення, коли раціоналізм і гуманізм дискредитували себе, а екзистенційні питання залишилися нерозв’язаними. Релігія вичерпала свій потенціал у вирішенні цих проблем, тому людина звертається до альтернативних (у нашому випадку – субкультурних) форм. З точки зору аналітичної психології, популярність містико-езотеричного дискурсу зумовлена прагненням Его подолати тотальність Персони і активізувати глибинні психоструктури Я (Самість, Аніму/Анімуса, Тіні), компенсуючи тим самим збочені цінності (нав’язані особистості соціумом, а не детерміновані її внутрішніми потребами і внутрішньою суттю) [1]. Така тенденція у художній творчості зринає темами актуалізації та самоосмислення сучасною людиною свого внутрішнього та надреального (духовного) виміру. Містицизм – сфера інтуїтивного, ірраціонального пізнання буття, йому властива парадоксальність і символічність, адже формою вираження духовного досвіду є не поняття, а символи [10]. Вони мають багаторівневу структуру змісту, розкодування котрої вимагає особливого підходу. Оскільки вони є засобом організації повідомлення у творах містико-езотеричного спрямування, то такий підхід актуальний для їх аналізу.

Пропонований нами теоретико-методологічний підхід спирається на концепції містично/езотеричного/духовного Р.Генона (теорія примордиальної традиції), С.Хеллера (психоаналітичний дискурс гностицизму), феноменології міфологічного М.Еліаде та позиції юнгівця

Е.Байкова, котрий застосував принципи аналітичної психології до інтерпретації снів, містичних учень і візій, міфології, художньої літератури, шедеврів кіномистецтва. Суть підходу полягає у розгляді містико-езотеричного дискурсу в художній літературі та створення інтерпретаційної матриці, у контексті теорії візіонерського типу художнього мислення (К.Г.Юнга) як інформативного дискурсу глибинної психіки, що має тривірневу об'єктивацію у символах: персональну індивідуацію (вияв Воно (Ід) – підсвідомого), колективну (послання колективного несвідомого) та ідеальний простір Вищих Ідей (духу). Якщо перша складова – особистісна – є оприявленням через символи внутрішньо-психічних комплексів, конфліктів, витіснених бажань чи психотравми (втілює біографічний або перинагальний психодосвід), то другий рівень символізації відкриває таємниці колективного несвідомого (архетипне). Цей рівень у художньому просторі виявляється завдяки міфологізму мислення, міфоформам та міфологічним структурам повідомлення. Е.Байков щодо надбіографічного (третього) інформаційного рівня символів зауважував таке: “...ця теорія тісно пов’язана з такими постулатами езотеризму, як теорія реінкарнації, теорія семеричної будови людської істоти і семи планів буття, теорії існування колективного розуму і розумних істот надлюдської природи” [1]. Третій рівень символічного коду – це вияв Вищих Ідей, послання духу. “На цьому рівні, – зазначає дослідник, – індивіди вступають у контакт із сутностями вищого порядку – Богом, Ангелами, Демонами” [1]. Символомова містико-езотеричного дискурсу художньої літератури, таким чином, має потрійне смислове навантаження, для декодування якого пропонуємо застосувати описані принципи аналітичної психології та феноменології міфологічного. Наш підхід має тривірневу структуру. I-й рівень передбачає осмислення тексту як прояв біографічного – реалізацію інтересів, умонастроїв, світогляду, психології та ментальності автора. II-й рівень репрезентує міфомодель світу, близьку письменникові, певну архетипну модель, яка відбиває драми сучасної людини, об’єктивовані автором через міфологічні структури. III-й рівень – вимір ідеальних ідей, сфера колізій духу. Найоптимальнішою, на наш погляд, матрицею їх оприявлення є гностичні ідеї, які ми сприймаємо як максимально наближені та адекватні форми символізації духовного.

Саме такий підхід застосовуємо у вивченні містичного і біографічного дискурсів повісті Галини Пагутяк “Захід сонця в Урожі”. Уріж –

концептуальний для письменниці топос. Його значущість підкреслена власне доробком авторки: за останнє десятиліття окрім названої повісті опубліковано “Урізьку готику” та “Уріж та його духи”. Причому вимір цього топосу в художньому світі Галини Пагутяк не стільки конкретно-екзистенційний, географічний, скільки психологічний, духовний. Авторка зізнається, що її творче завдання полягає у створенні “духовної історії” Урожа, пропущену через її сприймання і осмислену протягом багатьох років [7].

Ця “духовна історія” малої батьківщини складається із переосмислених мисткинею містичних історії, легенд, переказів, якими славиться ця територія. Уріж – це село Дрогобицького району на Львівщині, розташоване неподалік Нагуевичів, має довгу історію (від 1515 р.) і багату духовну культуру. Уріж починається від підніжжя гори Ласки і є ніби стражем біля воріт, які утворюють дві гори – Ласка і Мабура. Цей факт в інтерпретації Галини Пагутяк набуває містичного забарвлення: *“Дві гори, що утворюють ніби браму, – графічно нагадують руну “uruz” ... <...> Гора Мабура була священною горою. На ній тисячі років тому стояло святилище. На джерелі, що дало початок Вербовому потоку, хоча жодних верб в ущелині, оточеній буковими лісами, не могло рости ні тепер, ні колись. Вода стікає по величезних валунах аж на узлісся. Отже, назва потоку могла походити від verb, що означає “слово”, звідти зі священної гори, стікала мудрість, знання”* [7]. У її текстах Уріж є своєрідною моделлю світу, в якому співіснують реалії сучасності (факти історичного, соціального, культурного, технологічного сьогодення) і обриси ідеального – потойбічного світу, виміру духів і душ, ірреальних подій. Уріж – це езотеричний центр авторки, у ньому сходиться два виміри буття – вічне і людське, духовне й екзистенційне. Р.Харчук відзначала, що *“...її (письменниці. – О.Г.) вдалося створити свій власний світ, літературний світ, обмежений селом під назвою Уріж. <...> Уріж утратив будь-які зв’язки із реальністю, у ньому всі закони фізики недійсні. Уріж – це сон, примарний, чуттєвий світ, часто незрозумілий, інтуїтивний, зітканий з есхатологічних видінь і чарівних казок”* [12]. Це сакральний географічний топос [2, с.256], що є живим, вібруючим і динамічним простором, наповненим різними духовними впливами і коливаннями, здатне розширюватися вглиб, вшир, вгору, вниз. Сакральний простір упорядкований, обертається навколо метафізичної світової вісі – Дерева Життя. Символічним втіленням цієї міфологеми у текстах Галини

Пагутяк є стара груша (“Пан у чорному костюмі із блискучими гудзиками”), яка нібито стоїть на сторожі між світом духів і світом живих людей, а в “Заході сонця...” таким сакральним місцем є лози, де мешкають упирі. Люди не один десяток років співіснують із цими істотами. *“Урізька хроніка, – зазначає Р.Харчук, – хроніка душі, яка постійно пам’ятає про смерть, тому від неї віє холодом потойбіччя”* [12].

Таким чином, урізька топографія і містична історія моделюють часопросторовий та ідейно-змістовий континуум текстів Галини Пагутяк. Із твору в твір “перетікають” назви, місця подій, історії, формуючи метароманну структуру її текстів. Утім серед низки текстів знаковим і таким, що генерує смисли і формат прочитань наступних творів, на наш погляд, є повість “Захід сонця в Урожі”. У назві представлено два знакисимволи, які втілюють його смислово спрямованість. “Захід сонця” у концептосфері Галини Пагутяк – це кінець і початок, перетікання космосу в хаос і навпаки, гармонії в деструкцію, несвідомого у Самість. Перший інтерпретаційний рівень розкриває власне біографічний психоемоційний формат змістового наповнення цього символу. Захід сонця у словнику письменниці означає перехід у новий стан: із матеріально-фізичного виміру в ідеальний, духовний світ, розкриття духовного потенціалу особистості, злиття людини із Космосом, Всесвітом, Абсолютом. Цей процес, відповідно, може відбуватися тільки у сакральному езотеричному місці, яким для письменниці є Уріж. *“Я люблю в Урожі дивитися на захід сонця”*, – констатує мисткиня [8]. Або щодо творчості, що відкриває містичні грані буття, як сни і візії: *“Я можу не уявляти собі, як виглядає персонаж, нераз до кінця книги, але точно знаю, де заходить сонце”* [8]. У повістях “Пан у чорному костюмі...”, “Брат мій Енкіду” захід сонця – це час подорожі душі потойбічними світами. Таким чином, у назві твору маємо два ключові континуальні виміри буття, які втілюють міфомислення письменниці: час – межа між світлом і темрявою, явою і сном, матеріальним і метафізичним; це момент переходу людського духу до іншого виміру буття; та сакралізований простір, езотеричний центр – Уріж. Другий інтерпретаційний рівень занурює нас у міфологічний простір об’єктивації архетипів, у контексті якого Уріж – це втілення міфологеми Раю, де розігрується драматичний сюжет гріхопадіння перших людей – Чоловіка і Жінки (саме міфологічний дискурс визначив відсутність імен у героїв). У цій колізії задіяний і змій-спокусник – коханець, який розбиває сімейну пару. Цей рівень безпосередньо пов’язаний з третім

структурним пластом – надідеями, які ідентифікуємо через залучення гностичної парадигми. При цьому розкриття смислів має бути комплексним: другий пласт відкриває містичне як психологічне, а третій щабель символізації сягає ідеального, духовного виміру. Сюжет повісті “Захід сонця в Урожі”, за визнанням самої авторки, банальний любовний трикутник. Проте ця колізія драматизується завдяки міфологічно-легендарному дискурсу, який надає їй нового, глибшого психологічного підтексту. У сюжетну канву вплетено оповідь про опирів, які нібито мешкають у лозах Урожу і занапащають чоловіків. Ця легенда є композиційним стрижнем і актуалізує містико-езотеричний дискурс твору. Характер її відтворення, її місце і значення у розвитку сюжету сприяє розкриттю трирівневої схеми символічного змісту твору.

Розповідь про опирів уперше згадується одним із нараторів – Чоловіком, котрий *іронічно* представляє її як вигадку знічев’я його із дружиною заради психологічної розрядки у тоскному і безподієвому світі Урожу. Іронія – засіб психологічного самозахисту героя, котрий намагається у такий спосіб подолати свій підсвідомий страх, спровокований відчуженістю дружини. З одного боку, він почувається дискомфортно в Урожі, не розуміє і страшиється його, тоді як жінка відчуває органічне злиття із духом села. З іншого, вона є психологічним маркером його інфантілізму, що виявляється у неспроможності збудувати власний дім (вони змушені жити у батьківському домі жінки), наявності коханки – невдахи, ревності до Моряка, сни, в яких він переживає дитинний потяг до жінки-матері. До речі, у його оніричних візіях, де він вбіває дитину, приймаючи її за диявола, відбитий страх дорослішання, едіпів комплекс і страх батьківства – переростання свого Его, вихід за межі впливу Аніми. Це підкреслюється і його поведінкою (після втечі і повернення додому дружини він кинувся до неї “*як дитина до мами*” [4, с.36]) та визначенням своїх почуттів: “*Розпочинаю свій плач покинутого чоловіка. <...> Зайшовши в глухий кут, я було змирився, навіть полюбив її другою любов’ю, ні, як дитина горнеться до матері*” [4, с.42] (підклеслення наше – О.Г.). Іронічне відтворення чоловіком легенди про опирів приховує його підсвідомий страх перед “дводушністю” жінки: її архетипною суттю Великої Матері, якій властива амбівалентність. Його лякає природньо жіноче в дружині, він нездатен ні пізнати, ні зрозуміти, ні відчути її істину сутність. Архетипність героїні як Матері актуалізується завдяки символам і символічним паралелям. Символами-репрезентантами

первісного у підсвідомому жінки є образи ночі, води, дощу, які гармонізують його внутрішній світ: вона любить захід сонця, гуляє вночі, любить дощ, згадує річку – знак дитинства. Таким чином, легенда про опирів набуває психологічного й навіть психоаналітичного виміру і символічно репрезентує психологічну й екзистенційну колізію у взаєминах Чоловіка і Жінки. Цей аспект увиразнюється відчуттям фізичної присутності опирів як втілення їхнього підсвідомого. Це й страх чоловіка, й неусвідомлене бажання жінки позбутися обтяжливих, приречених на конаня стосунків, у яких вже давно немає любові. Це почуття як феномен духовної близькості (андрогінності), єдності душ давно підмінене ерзацем – любов'ю матері до дитини. Таким чином, містичний дискурс актуалізує стан душевних переживань головної героїні. Описуючи “борсання” і конфлікти “психе” головної героїні, Галина Пагутяк поглиблює і розширює міфологічну парадигму вираження суті її внутрішнього буття, актуалізуючи езотеричний дискурс. Міфомотив Богині, яка породжує суще (сутність Жінки), розгортається у візії-відчутті її ототожнення з Урожем. Екстраполяція сакрального топосу на “Я” героїні сприяє її самоідентифікації, характеризує її духовне ество, описує зміни у ньому через актуалізацію космогонічного мотиву (смерть віджилої психічної форми і народження нової вищої якості “Я”). *“Коли стою на горі Ласки, то обережно стискую у жмені увесь Урїж, наче то голубине яйце чи перлина, – такий він маленький згори. Я живу в цьому яйці, яке плаває, зараз у мирних потоках дощу, і живлюся тим, чим воно мене годує: тишею і снами”* [4, с. 9] (підкреслення наше. – О.Г.). Символ яйця відсилає до міфологічного образу Світового яйця, що є уособленням зародку життя і руху, хаосу і початку усіх речей. Таким він лишається до тих пір, доки Творець не запліднить його своїм диханням, звільнивши від пут інертної матерії. Світове (космічне) яйце – це зародок усіх речей, Всесвіту, що схований у печері (материнському лоні). Розкол яйця відбувається завдяки деміургові, що є уособленням антропоморфної життєтворчої сили [15]. Героїня одночасно як Велика Богиня породжує світ, але переживає драму неповноти, розщепленості, бо для повноцінного життя потрібний животворний подих Деміурга – оживлення матерії духом. Таким є гностичний, езотеричний підтекст описуваного. Він резонує із психодрамою жінки як особистості (відчуття перебування “у яйці”), яка відчуває незавершеність своєї індивідуалізації. Застосовуючи юнгівський підхід до аналізу цієї колізії, визнаємо, що символічне навантаження

образу “опирів” змінюється. Чоловік-дитина – це Анімус Жінки, її “незріле” чоловіче підсвідоме, те, що стоїть на перепоні її духовного росту, досягнення внутрішньої гармонії і цілісності. Опирі – втілення її психологічної роздвоєності, суперечливості її Его, що реалізується, фактично, у самоагресії і саморуйнуванні. Це підкреслюється переживаннями невмотивованого страху смерті: *“Я – маленька дівчинка. Ненароком проковтнула волосину. Тепер чекаю смерті”* [4, с. 12]. Волосина – є символом спорідненості зі світом природи, уособленням інстинктивної природи людського “Я”. Таким чином, переживання статичності свого психічного стану (відсутність духовного розвитку) сприймається героїнею як смерть її ества. Вона постійно перебуває у стані психологічного дискомфорту, прагне втекти не стільки від чоловіка, скільки від самої себе, від Урожа, котрий є втіленням її незреалізованого, недозрелого духовного росту. Таким чином, легенда як сюжетотворчий стрижень формує двоярусний вимір проблеми становлення особистості людини як на рівні власне психологічному (подолання комплексів, недорозвинутості певної частини “психе”), так і на більш глибокому – духовному рівні. Її трактування відповідно актуалізує два дискурси: власне психологічний (особистісний) та загальнолюдський (драма світового духу). Останній реалізується через міфологічний мотив “вічного повернення”. На думку М.Еліаде, усі народи світу і сучасні суспільства сприймають світ як періодичне повторення часових циклів: космос та історія періодично переживає руйнування і відродження світу, при цьому люди безпосередньо беруть участь у цьому циклі через ритуали і містерії. Більшість ритуалів є повторення дій бога чи “міфічного героя” в минулому, на світанку історії. Відтворення їх сучасною людиною сприяє відновлення світової гармонії [14, с. 62]. Історія згуби опирями чоловіка в повісті об’єднує минуле і теперішнє, циклізуючи час, що якраз і втілює міфологеми “вічного повернення”. Історія подружжя є повторенням давноминулої події, що сталася в Урожі. Молода панянка, що жила в розкішному будинку Бандрівського, перед весіллям утратила свого коханого, котрому, керуючись егоїстичним переживанням сорому за дошлюбний зв’язок, страхом перед батьками, вона не заборонила іти в лози до опирів. Її наречений гине, а дівчина змушена виїхати до Львова. Згодом вона повертається з дитиною на руках, її засуджують і ганьблять родичі. Невдовзі панночка помирає, забравши з собою й немовля. У міфопросторі авторської оповіді ці історії синхронізуються: до рук

Жінки потрапляють листи Емілії Бандрівської, в яких відкривається таємниця її втечі з Урожа, відкривається її душевне сум'яття і страхи; героїні мають однакові психосоматичні реакції, викликані їх внутрішнім підсвідомим опором процесу індивідуації (вони фізично відчувають присутність “опирів”, які їх обіймають). На відміну від Емілії, Жінка знаходить резерв сил, аби протистояти цьому полонові підсвідомого: *“Вже дрімала, коли заду хтось обхопив мене руками. Я відразу згадала, що сплю сама, і почала відбиватися. На потилиці я виразно відчула дотик чогось колючого: я ніколи не почувала такої відрази й ненависті, кусала його за пальці, і мої зуби проходили крізь щось безкосне і пружне”* [4, с. 10]. Містичні переживання героїні, таким чином, є сублімацією конфлікту Его і Воно (Ід). Після цих нічних видінь залишається матеріальний знак – камінь. Сміслова парадигма цього образу-символу широка: від священного оберега, втілення важкої праці до алхімічного знаку божественної могутності. У первісних міфологіях камінь – це фалічний символ, в християнській езотериці – знак стабільності, статичності. Вибудовування Галиною Пагутяк патерну символічних кодів (жінка – Уріж – опирі – невідомий – камінь – смерть чоловіка) дозволяє припустити, що мокрий камінь є знаком ритуальної смерті незрілого Анімуса, розв'язання внутрішнього конфлікту і руху Его від несвідомого до Самості. Такий ракурс інтерпретації підтексту повісті актуалізує III рівень символізації, який ми пропонуємо розглядати крізь призму гностицизму, адже йтиметься про модель розвитку людського духу (до цього йшлося про страждання душі), розгорнуту письменницею у тексті. Архетипний шабель, таким чином, стає базовим для декодування колізій духовного виміру. Гностичний (езотеричний) пласт повісті “Захід сонця в Урожі” виявляється у відтворенні процесу одухотворення деміургом матерії, процесу досягнення трансцендентності людським “Я” (перехід Его в Самість). Актуалізована міфологема раю у цьому контексті набуває нових смислових відтінків. Як зазначалося, героїня має ірраціональній, містичний зв'язок з Урожем, що виявляється навіть на фізичному рівні: *“Мої кістки – це камені на горі Ласки і дім з терасою, звідки видно захід сонця в Урожі”* [4, с.22]. Це світ, який дарує їй відчуття початку і вічності, абсолютного нічого, з якого має народитися суще, він є своєрідною психологічною проекцією Плероми – ідеального початку існування (згадаймо алюзію, що породжує аналогія зі світовим яйцем). *“Рай – це пустеля, – описує свої відчуття жінка, – де нічого нема і бути не може,*

як казали середньовічні містики. Чого ж ти хочеш, небого, коли маєш Рай? Не мучать тебе ні жадабність, ні честолюбство, ні хтивість, ні заздрість, але лишилися ще сумніви, чи вірно я чиню, зачинившись у порожнечі?” [4, с.25]. Ці роздуми і переживання змушують згадати історію гностичної Софії – “божественної жіночності”. Після перебування у величній повноті Плеромі, в обіймах еонічного подружжя вона покидає своє середовище, щоб спуститися у світ хаосу і відчуження. З цього моменту відбувається розділення у природі Софії. Її вища сутність стає просвітленою і містично підіймається у Плерому, тоді як нижча сутність залишається у відчуженні. Цей гностичний міф репрезентує описану К.Г.Юнгом психологічну колізію: наша свідомість, що виникла з первісної цілісності і спустилася в хаос конфліктів Его з Воно, Его з Персоною, тонко відчуває і поривається до свого трансцендентного “Я” [13]. Повертаючись до сюжету повісті Галини Пагутяк “Захід сонця в Урожі”, звернімо увагу його гностичний підтекст. Доля зводить головну героїню з Моряком – далеким родичем Емілії Бадинської. У міфопоетичному прочитанні він – втілення змія-спокусника, диявола, котрий руйнує сімейну ідилію урізьких Адама і Єви. Чоловік сприймає його як злого духа: “...*Душа його нечиста. Повір, я відчув це одразу. Інакше він не взяв би тебе так легко. Йому допомагали злі сили*” [4, с. 58]. Проте цілком інакшим є сприймання жінкою цього героя. Він з’являється як привид з минулого, нагадуючи інтимну історію їхнього спільного дитинства (випадок на річці), розповідає про свою дитячу закоханість в неї, яка переросла у вічну любов. У відвертій бесіді з жінкою Моряк відкриває таємницю вищої зумовленості їхнього зближення, вказує на давність їхніх стосунків: “*Ми прожили разом багато років, більше, ніж ти зі своїм колишнім чоловіком*” [4, с.47]. Таким чином, його поява в житті героїні насамперед викликана подоланням внутрішнього психологічного конфлікту: у зливу вона пішла на річку, аби зустріти його на переході через міст, що є символічним втіленням зустрічі/пізнання особистістю свого Его. У гностичному аспекті Моряк – це “подих Бога”, який оживляє матерію, Логос – органічна частина Софії, яку вона залишає у Плеромі, поринувши у хаос несвідомого, це відокремлена частина її природи, “трансцендентне Я”. Тому й з’являється ця згадка Моряка про їх давній, архетипний зв’язок. Поєднавши свою долю з Моряком (віддавши йому тіло – ритуальне жертвопринесення матеріальної суті буття), героїня одночасно відчуває моральні тортури через факт перелюбства, але й досягає

бажаній душевної рівноваги, переживає духовне оновлення, що символічно пов'язане зі смертю Анімуса-Адама. У сні, який вона бачить у ніч загибелі Чоловіка, відбивається її психічна і духовна трансформація, репрезентована символічною картиною тілесного самознищення, розпаду й руйнування, що передує вивільненню духа: *“Я беру в руки гребінь і проводжу ним по волоссі. Пасмо за пасмом падає мені на коліна, біля корінців темне, а на кінчиках золотавого кольору. Ось уже нічого нема на голові. Зуби легко виймаються з рота. Я їх кладу на коліна, не викидаю, наче вони мені ще знадобляться. Шкіра глзить клаптями. Я здираю її наосліп. Це, певно, жакхливе видовище: тіло без шкіри. Жаль такий великий, але я не можу навіть заплакати”* [4, с. 65]. Таким чином, позбувшись фізичного виміру буття, що пригнічував її душу, героїня переходить на вищій щабель розвитку: перед нею відкривається перспектива духовного росту, символами якого є вид на гори та захід сонця. Е.Байков, посилаючись на юнгівську теорію, інтерпретує їх як знаки висоти Его, Самість, цілісність душі.

Таким чином, містико-езотеричний дискурс повісті Галини Пагутяк “Захід сонця в Урожі” виявляється у колізії індивідуалізації особистості, що визначає шлях до пізнання свого трансцендентного “Я”. Її втілення відбувається на кількох рівнях: власне сюжетному (історія перелюбства), міфопоетикальному (історія Адама та Єви), архетипно-гностичному або психологічному (Софія і Логос). Засобами вираження авторського послання є символи, для декодування яких запропоновано методологію трирівневої інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Байков Э.Символика сновидений, мифов и мистицизма (Глубинно-психологическая интерпретация) [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.rulit.me/books/simvolika-snovidenij-mifov-i-misticizma-read-308255-1.html>
2. Бекарюков М.В. Конструирование эзотерической реальности: базовые элементы и их специфика / М.В.Бекарюков // Мир науки, культуры, образования. – 2011. – 4 (29). – С. 255–258.
3. Пагутяк Галина. Есе [Електронний ресурс] / Галина Пагутяк. – Режим доступу: <http://pahutyak.com/рукописи/вибрані-есеї/>
4. Пагутяк Галина. Захід сонця в Урожі. – Львів: Літературна агенція “Піраміда”, 2003. – С.9–68

5. Пахомов С.В. К вопросу о демаркации понятия “эзотеризм” / С.В.Пахомов // Мистико-эзотерические движения в теории и практике. История. Психология. Философия: Сб. материалов / под ред. С.В.Пахомова, Ю.Ю. Завгороднего, С.В.Капранова. – СПб., 2008. – С. 7–14.
6. Рассел Б. Логика и мистицизм / Бертран Рассел, [пер. А.Яковлев]. – М.: Политиздат, 1987. – 334 с.
7. Розин В. Эзотерический мир. Семантика сакрального текста / Вадим Розин – М., 2002. – 125 с.
8. Харчук Р. Одкровення Галини Пагутяк / Роксана Харчук // Літакцент [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2008/07/14/roksana-harchuk-odkrovennja-halyny-pahutjak/>
9. Хеллер С. Гностицизм / Стефан Хеллер. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [//vk.com/doc8157_305925882](http://vk.com/doc8157_305925882)
10. Элиаде М. Аспекты мифа. – М., 2010. – 251 с.
11. Яйце світове. – [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://bibliograph.com.ua/mif/206.htm>

БУДИНКИ ЕЛІОТА І ХРАМИ ПАУНДА

Олександр ГОН

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Художні образи будинків, символіка простору буржуазних помешкань і салонів становлять важливу поетикальну складову у творчості Т.С. Еліота й Езри Паунда. У культуртрегерській діяльності Паунда лондонського періоду можна виокремити рішуче відокремлення загальнодоступного та елітарного мистецтва. Він виступає з лекціями у приватних галереях, у самому осерді аристократичного світу лондонської еліти. Дихотомія середньовічної поетики транспонується ним на відображення структури модерної культурної ситуації. Архітектурні мотиви використовуються Паундом для вираження ідеї нерозривної цілісності мистецтва, мов, міфології, історії. У “соборних образах”, створених Паундом на матеріалі історії архітектури, поезія перетворюється на архітектуру історії.

Ключові слова: Паунд, Еліот, соборні образи, поетична архітектура історії.

Художественные образы домов, символика пространства буржуазных жилищ и салонов составляют важную составляющую поэтики в творчестве Т.С. Элиота и Эзры Паунда. В культуртрегерской деятельности Паунда лондонского периода можно выделить решительное разграничение общедоступного и элитарного искусства. Он выступает с лекциями в частных галереях, в самом средоточии

аристократического мира лондонской элиты. Дихотомия средневековой поэтики транспонируется на отражение структуры современной культурной ситуации. Архитектурные мотивы используются Паундом для выражения идеи неразрывной целостности искусства, языков, мифологии, истории. В “соборных образах”, созданных Паундом на материале истории архитектуры, поэзия превращается в архитектуру истории.

Ключевые слова: Паунд, Элиот, соборные образы, поэтическая архитектура истории.

Artistic images of houses, the symbolic space of the bourgeois houses and salons constitute an important component of the poetics in the works by T.S. Eliot and Ezra Pound. Pound's activity as a Kulturtrdger during the London period identified a strong distinction between the public and elite art. He lectures in private galleries, in the very midst of the aristocratic world of the London elite. The dichotomy of medieval poetics is transposed to the reflection of the structure of contemporary cultural situation. Architectural motifs are used by Pound to express the idea of inseparable integrity of art, language, mythology and history. Through the “catholic images”, created by Pound using the history of architecture, poetry turns into architecture of history.

Key words: Pound, Eliot, catholic images, the poetic architecture of history.

Художні образи будинків, символіка простору буржуазних помешкань і салонів становлять важливу поетикальну складову у творчості Т.С. Еліота (“Чотири квартири”) й Езри Паунда (“Жіночий портрет”).

Рішуче відокремлення загальнодоступного та елітарного мистецтва найочевидніше проявилось у культуртрегерській діяльності Паунда лондонського періоду. Цикл лекцій, присвячених Гвідо Кавальканті, Арнауту Даньєлю та специфіці англо-саксонського віршування, який відбувся 14, 19, 21 березня 1912 р., можна вважати своєрідною “апробацією” та розширенням історико-літературних і теоретичних засад статей “Я збираю останки Осіріса”. Доповіді Паунда проходили у приватній галереї, розташованій на першому поверсі будинку лорда і леді Гленконнерів на лондонській вулиці Королеви Анни. Окрасою цього ошатного мініатюрного музею була колекція полотен епохи рококо та романтизму – Ватто, Тернера, Гейнсборо, Хогарта. Словом, Паунд виступав у самому осерді аристократичного світу лондонської еліти, спроможної заплатити за доволі дорогі за тогочасними мірками запрошення. Їх кількість обмежувалася півсотнею, ще один “логістичний” хід Паунда, покликаний підкреслити ексклюзивність і камерність культурного заходу.

Цікаво й показово, що наречену Паунда, Дороті Шекспір, увечері 14-го березня привабила інша культурна акція – у Бекстайн Холі виступав Марінетті, який приїхав на туманний Альбйон рекламувати нове мистецтво – виставку футуристів. Ця іронія долі рельєфно увиразнює відмінності між масовою і елітарною літературою. Здається, Паунд вперше на власному досвіді відчув різницю між широко анонсованим публічним театралізованим заходом, розрахованим на провокацію та скандал, та аристократичною культурою салонного товариства.

Культурні заходи в Лондоні 1912 р. відрізнялися і темою, і стилем, і способом презентації. Слухачі Паунда, напевне, втішалися тим, що вони учасники елітарних літературних читань у розкішному палаці мецената, члени закритого клубу, за вікнами якого, у мюзик-холі, Марінетті паплюжить британців, по-мефистофельськи кепкує з них, кидається ярликами на шталт “англійці – це нація психопатів”, що хапаються за “підточену хробаками традицію”. Він заявив присутнім, що, створивши модерність, вони зрадили її.

Рецепція двох виступів так само кардинально відрізнялася. Салонний захід Паунда залишився непоміченим, в той час як матеріал про культурну провокацію Марінетті, під час якої, “дехто з глядачів благав пощади”, “Таймс” розмістила на першій шпальті, а кореспондент “Дейлі кронікл” помітив “у партері довговолоного джентльмена і декількох леді з очима і устами, що зійшли з полотен Россетті, які нагородили Марінетті сміхом і оплесками”.

Феномену протегування знаттю мистецтва й науки Паунд приписував непересічну соціальну функцію, яка накладала високу відповідальність упривілейованих у структуруванні соціуму. У “Піснях” він звертається до ренесансної Італії, наприклад, історії будівництва в середині XV ст. церкви Сан-Франческо в Ріміні на замовлення правителя міста Сиджизмондо Малатести. Паунд цитує лист цього, так би мовити, кондотьєра-спонсора, в якому той запевняє, що художник (одним з них був Джотто) “зможе працювати, як йому забажається, / Чи марнувати час на власний розсуд, /.../ і ніколи не терпітиме нестатки”. Ігор Стравінський згадує цитовані Паундом документи як свідчення ідеальної конфігурації взаємин художника і буржуазного суспільства: “саме це повинен прочитати кожен, хто ладиться дати замовлення митцеві” [4, с. 272].

Для Паунда епоха європейського Відродження – це період хаосу і занепаду в сфері політики, релігії, моралі і мистецтва. Руйнівну силу Ренесансу він демонструє на прикладі віроломного вбивства прекрасної

Ігнез та Кастро, описаного Камоенсом в епічній поемі “Лузіади”. Шматки штукатурки на стіні, розписаної свого часу італійським живописцем і гравером Ранняго Відродження Андреа Матенья, свідчать про занепад сучасного суспільства.

Завдяки інтертекстуальному плетиву – включно з девізом середньовічного роду д'Есте “Без надії і без страху” – текст “Начерку XXX Пісень” (A Draft of XXX Cantos, 1930 p.) виглядає особливо колоритним:

*Інес та Кастро вбита, і стіна
Зведена міцно, тут потріскалася вся.
Похмура пустеля, то фарба обсипається з каменю,
То штукатурка – Мантенья розписував стіни.
шовкові клаптики, “Nec Spe Nec Metu” [9, с. 12].*

У “Чотирьох квартетах” (частина “Іст Коукер”) Еліот майже дослівно використовує цей образ обрізків, з тією лише різницею, що він обігрує девіз свого роду (“Мовчи і роби”) на тлі паралелізмів із 3-ї глави Еклезіаста:

*В моїм початку мій кінець. У послідовності
Будівлі зводяться й падають, розсипаються, потужніють,
Пересуваються, руйнуються, відновлюються, або натомість
Чисте поле, чи то фабрика, чи об'їзд.
Старе каміння на нову будову.*

<...>

*Будівлі живуть і вмирають: є час будуватись
І час жити й відтворюватись у нащадках,
І час вітрові деренчати шибкою,
І шамотіти на підлозі, де бігає польова миша,
І шарпати фіранку з мовчазним епіграфом (переклад Григорія Кочура)*

[1, с. 186].

У поетів “високого модернізму” образи будинків функціонують у різних ідеологічних площинах. Скажімо, основна тема, яка визначає ставлення В.Б. Єйтса до історії, визначається віддзеркаленням всесвітньої історії та античних міфів у трагічних подіях Ірландії ХХ ст. Середньовічна Ейре, її міфи та народні легенди, мистецтво Візантії VI ст. слугують своєрідними масками ідеального минулого. Трагедія історії, яка виражається в занепаді шляхетних і високих ідеалів та втрати гармонійності й величних пропорцій древнього мистецтва, викликає в Єйтса візію ідеального світу, який, наприклад, у вірші “Ляпіс-лазур” пов’язано зі шляхом до “затишного будиночка на півдорозі” [2, с. 213].

Поетичні проєкції будинків і салонів як топосів буржуазного соціуму також реалізуються в американському поетичному модернізмі на тлі генрі-джеймсівських прототекстів. Так, у “Жіночому портреті” Еліота (*Portrait of a Lady*, 1915 р.) салонна мова верхів середнього класу відлучує у просторі між вітальнями буржуа і концертними залами. “Прелюдії” Шопена у партитурі першої частини слугують приводом до пихатих пересудів, двозначних натяків і ритуальних залищань. Величні скрипки і сурми інтродукції у другій частині поступаються місцем простій катеринці, а фінал твору невпинно рухається до рокованого піаніссімо “This music is successful with a “dying fall” (музика успішно відмирає) [5, с. 15].

Структура “Жіночого портрета” Паунда (*Portrait d'une Femme*, 1912 р.) – це розгорнута метафора водоростей у Саргасовому морі: “Your mind and you are our Sargasso Sea” [7, с. 184]. Дама, як і її салон, – це склад антикварних артефактів, а не індивідуальність, її самотність визначається нагромадженням трофеїв – свідчення перемог, здобутих у герці пустослівних змагань за підтвердження свого соціального статусу.

У творчості Джеймса, як відомо, образ будинку з мільйонами вікон – один із магістральних поетологічних принципів. Показово, що парадигматика міметичного і фікціонального, осмислення модусів художньої репрезентації у пізнього Джеймса теж асоціюється з будинками. Наприклад, в автобіографії 1913 р. “Маленький хлопчик та інші” (*Small Boy and Others*) письменник проблематизує принципи художньої репрезентації, співвідношення мімезису з символічністю через метафоричний ланцюг, пов’язаний з образом дверей і пошуку ключей до них: “Від самого початку я вдивлявся в саме поняття відображення, а саме способів передачі захоплення, пристрасті, загадковості, гідності, неповторності, словом – важливості – зображуваного явища, а не випадкових, неопосередкованих зовнішніх обставин; але у будинку репрезентацій було багато кімнат, кожна з власним замком, а підібрати і спробувати ключі до них виявилася справою нескінченною” [6, с. 263].

Окрім “жіночих портретів” творчий діалог Паунда й Еліота реалізується і на початку “Пісні VIII” Паундового епосу. Її можна назвати своєрідною відповіддю на “Спустошену землю” Еліота. Вивчення італійських архівів у пошуках матеріалів, пов’язаних із життям кондотьєра й мецената часів Ренесансу, вивершилося для Паунда циклом, який починається з палімпсестового переписування закінчення “Спустошеної землі” – твору, який, до речі, увійшов в історію літератури саме в редакції Паунда.

У новій, алітераційній редакції скепсис Еліота “Уламками цими я підіпру свої руїни” піддається іронічному переосмисленню: “Уламки ці ти зберіг (підтримав)” [9, с. 28]. Підперти відламаними шматками “зруйновану вежу”, карту із колоди таро, на яку посилається Еліот, значить приректи їх на забуття. Культурологічна місія Паунда полягає якраз у протилежному. У поемі Паунда історичний матеріал сконцентрований в одному лише хронотопі культури – спробі перебудувати середньовічну церкву Сан-Франческо в Ріміні.

Подорожуючи (1921–1922 рр.) по Італії та збираючи історичні матеріали по різних бібліотеках для циклу про Малатесту, Паунд сприйняв церкву Сан-Франческо як символічну паралель власних поетичних, естетичних і культурфілософських устремлінь. В образній системі цього циклу центральне місце посідає церква, яка водночас повинна була виконувати функцію величного склепу, мавзолею, де поховані як предки роду Сігізмундо, так і останки придворних і чиновники, які перебували на службі у цій династії.

Храм Малатести в Ріміні відображає насичений дух часу Італії того часу. У розпалі політичного хаосу, Сиджизмондо створив неповторну “модель цивілізації”, втілену в будівництві Храму. Так і незавершений остаточно, цей архітектурний пам’ятник по суті являє собою квінтесенцію Ренесансу: наполовину християнський, наполовину язичницький.

Такий синкретизм і трансформаційну поліфонію А. Нямцу вдало назвав “соборними образами” [3, с. 21]. У “соборних образах”, створених Паундом на історичному матеріалі, пов’язаному з побудовою храму в Ріміні, Паунд перетворює поезію на дзеркало історії.

У “Путівнику по культурі” читаємо думку, яка багато в чому прояснює інтерес Паунда до цього архітектурного твору: “Тільки в Італії, яка в самій своїй основі була язичницькою, християнству вдалося уникнути долі чужорідного елемента естетики” [8, с. 300].

Ця архітектурна споруда раннього Ренесансу саме по собі є складним організмом, вона задумувалася як символ безсмертя двору Сиджизмондо Малатести. У 1447 р. храм повинен був перетворитися на “пантеон героїв”. Планувалося, що під сімома арками, розташованими вздовж обох сторін будови, будуть розташовуватися саркофаги прославлених громадян Ріміні, серед них – поет Базінію, а також філософів, що не служили при дворі, наприклад – Плетона, чії останки Сиджизмондо привіз з Константинополя, де він воював з турками. Зрештою, весь епос Паунда рясніє подібними

діяннями відновлення, повернення героїв, втрачених цінностей в історично-культурний ареал людства. Подібні символічні акти відбуваються на тлі синтезу темпоральних і просторових пластів – і нерозривно пов'язані з архітектурними пам'ятками і в інших частинах модерного епосу.

Сиджизмондо перебудував церкву Сан-Франческо і таким своєрідним шляхом відновив (у всякому разі, в історіографічному дискурсі Паунда) одну із складових частин європейської здечеської традиції. Готична церква втрачає християнську сутність і набуває рис язичницької архітектури. У “Пісні 9” Паунд цитує слова Папи Пія II: “and built a temple so full of pagan works” [9, с. 41]. Для Паунда немає нічого ганебного в “язичницькому дусі” Храму, навпаки, – в образі Малатести автор намагається повернути сучасності частину втраченого культурного досвіду.

Сиджизмондо розглядає первісну церкву як певний каркас, основу для втілення власних амбіцій, замінює хрест на власні ініціали, в елементи оздоблення вводить емблеми, а місце діви Марії займає його кохана, що нагадує поетику кургуазної любові провансальських трубадурів. Колишній екстер'єр трансформується на внутрішній простір, сакральний топос перетворюється на галерею приватних символів. Цей доцентровий пафос відображає і архітектоніку всієї поеми в цілому: особистість поглинає навколишній світ, і цей світ змінюється під впливом людини. Сиджизмондо поглинає церкву Сан-Франческо і перетворює її в Храм Малатести.

Біфокальна проекція всього проекту, поєднання суспільної волі та способу самореалізації ренесансної особистості, відображається і в амбівалентності образу Храму Малатести. Він – не просто ренесансна надбудова над готичним каркасом. У будівлі використовувалися скульптури з мармуру, вивезені Малатестою-кондотьєром з християнської базилики Сант-Аполлінаре Нуово в Равенні, про що свідчить купча, цитована в “Канто 9”. Але “пограбування” християнського храму ще не становить найсуперечливішу сторінку будівництва. Брак матеріалу змусив Малатесту вдатися і до актів вандалізму. Сиджизмондо певно робив набіги на міське кладовище: на фасаді храму збереглися невиразні написи-епітафії на надгробках померлих жителів Ріміні.

Храм, таким чином, є амбівалентним етичним і естетичним гібридним конструктом. Такий синкретизм і кафолічність церкви, очевидно, імпонували Паунду. Саме завдяки внутрішній суперечливості, безлічі і різноманітності елементів цього “соборного” символу, архітектурного

“попури”, Храм Малатести служить в “Кантос” слідом, свідченням, ангелом-хранителем культурної пам'яті. Ця історія розвивається не за хронологічним принципом, а діє за законом концентрації, колекції артефактів, міфів, пережитих трагедій і успіхів історичних особистостей.

Таким чином, Храм Малатести, цей незавершений образ часу, є своєрідним модерним аналогом епічної поеми “Кантос”. Образи “будинків репрезентації” у Джеймса й Еліота розширено Паундом до архітектурних мотивів, які виражають ідею нерозривної цілісності мистецтва, мов, міфології, історії. Його “соборні образи” поєднують історичний матеріал із суб'єктивною переоцінкою минулого, завдяки чому поезія трансформується у дзеркало історії, її версифікацію. У “соборних образах”, створених Паундом на матеріалі історії архітектури, поезія перетворюється на архітектуру історії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Еліот Т.С. Вибране / Упорядкування, передмова та примітки Соломії Павличко.– К.: Дніпро, 1990.– 198 с.
2. Єйтс В. Б. Вибрані твори: Поезії, поеми та драми: Пер. з англ. / Передм. С. Павличко; Післямова І. Мокровольської. – К. : Юніверс, 2004. – 640 с.
3. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) / Нямцу Анатолий Евгеньевич. – Монография.– Черновцы: “Рута”, 2007.– 520 с.
4. Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Перевод с английского В.А. Линник. Редакция перевода Г.А. Орлова. Послесловие и общая редакция М. С. Друскина.– Ленинград: Музыка, 1971. – 414 с.
5. Eliot T. S. Collected Poems. 1909-1962 / T. S. Eliot. – London: Faber and Faber, 1974. – 238 p.
6. James H. A Small Boy and Others / Henry James. – New York : C. Scribner's Sons, 1913. – 419 p.
7. Pound E. Collected Early Poems of Ezra Pound / Edited by Michael John King ; With an Introd. by Louis L. Martz. – New York: New Directions, 1976. – 330 p.
8. Pound E. Guide to Kulchur / Ezra Pound. – New York : New Directions, 1970. – 379 p.
9. Pound E. The Cantos / Ezra Pound. – New York: New Directions, 1986.– 824 p.

“МАГІЧНИЙ ТРЮК, ЯКИЙ НЕСИЛА РОЗГАДАТИ”: АРХІТЕКТУРНИЙ ЕКФРАЗИС У РОМАНІ СОФІЇ АНДРУХОВИЧ “ФЕЛІКС АВСТРІЯ”

Тетяна ГРЕБЕНЮК

Запорізький державний медичний університет

Об’єктом уваги у статті виступають специфіка екфрастичного опису будинку в романі Софії Андрухович “Фелікс Австрія” та його фокалізаторська й риторична функції. Розглядаються місце дескриптивного фрагменту в наративній структурі твору та проєкції внутрішнього світу оповідачки Стефанії Чорненко на просторові екстер’єрні та інтер’єрні образи.

Ключові слова: оповідь, опис, екфразис, фокалізаторська та риторична нарративні функції опису.

Объектом внимания в статье является специфика экфрастического описания дома в романе Софии Андрухович “Феликс Австрия” и его фокализаторская и риторическая функции. Рассматриваются место дескриптивного фрагмента в нарративной структуре произведения и проекции внутреннего мира повествовательницы Стефании Чорненко на пространственные экстерьерные и интерьерные образы.

Ключевые слова: повествование, описание, экфразис, фокализаторская и риторическая нарративные функции описания.

The object of consideration in the article is specificity of the house ekphrastic description in Sofia’s Andrukhovych’s novel *Felix Austria* and its focalising and rhetorical functions. The place of the descriptive fragment in the novel’s narrative structure, as well as the projections of the narrator Stefania Chornen’ko’s inner world on the spatial exterior images are investigated.

Key words: narration, description, ekphrasis, focalizational and rhetorical narrative functions of the description.

Вихід друком роману Софії Андрухович “Фелікс Австрія” став помітною літературною подією 2014 року. Причини особливої уваги читачів і критиків до твору найрізноманітніші – від очікуваності нового твору авторки після кількох років мовчання до особливої атмосферності письма або несподіваних поворотів дії. Зупинимося окремо на такій рисі стилю твору, як надзвичайна увага Андрухович до описів, серед яких особливих смислів набуває зображення чудернацького будинку, побудованого скульптором Петром для своєї дружини Аделі, – будинку, в якому розгортаються найважливіші події роману.

У критичному дискурсі аналізованого твору неодноразово відзначалися структурно-семантична значимість опису будинку і його органічна вписаність у світ твору й ідіостиль авторки. Наприклад, Олег Коцарев зазначає: *“Не заперечивши, проте, здібності Софії Андрухович до елегантних, ефектних, стильних і багатошарових описів. Як і до розробки самодостатнього світу книги з потужним силовим полем. Десь такого, як казковий дім (вочевидь, у стилі сецесії), збудований для Аделі її чоловіком, скульптором Петром – з прозорим дахом і всілякими іншими спецефектами”* [8].

“Невипадковість” образу дому впадає в очі багатьом критикам, які дають різні пояснення логічно або інтуїтивно осягнутій його важливості. Наприклад, Євгенія Нестерович проводить паралель між образом світу напередодні Першої світової війни та образом дому в романі: *“Химерна та вигадлива вілла, у якій розгортаються основні події, – як мікромакет штучної і клаптикової Австро-Угорської імперії – тільки посилює це відчуття. Прекрасна скляна стеля-небозвід поступово руйнується і протікає, не витримуючи вогонь людських пристрастей”* [10]. Євген Стасіневич, оцінюючи семантику дому, також небуквально, сприймає його руйнування як фіналістський маркер: *“Є тут і нарочита, але оплачена великими зусиллями, легкість подачі, і абсолютно архетиповий фінал – руйнування дому, кінець як Кінець, – і фінальна фраза-пуант, яка намертво закриває роман”* [11].

Опис химерного будинку в романі, так чи інакше, заслуговує на спеціальний розгляд із *метою* з’ясування його художніх функцій і природи впливу на читача в контексті співвідношення дескриптивного й наративного дискурсів у романі “Фелікс Австрія”, – чому й присвячено пропоновану мною статтю. *Методологічний підхід до аналізу* охоплює наратологічну й інтермедіальну складові: першу, оскільки йдеться про функціонування описових елементів у структурі художнього наративу, й другу – через те, що значимий для загального сприйняття твору образ дому передано як мистецький об’єкт, тобто, його можна оцінювати у вимірах рецепції архітектурного екфразису з його особливою семантикою й символікою.

Екфразис як *“вербальна репрезентація реальних або вигаданих текстів, складених у невербальній знаковій системі”* [15, с. 26] є досить поширеним елементом художнього прозового твору, який останнім часом із царини елітарної літератури перейшов до літератури масової (доказом чому є величезна популярність творів Дена Брауна та його послідовників).

Досліджуючи екфрастичну літературу як окремий жанр, Тетяна Бовсунівська осмислює витoki його надзвичайного розвитку в наші дні й називає такі його фактори: 1) “розширення сфери мистецтва як такого в наш час, що робить творення модифікацій роману-екфразису просто невичерпним” [3, с. 150]; 2) розвиток сучасного мислення в напрямку “синкретизації всіх видів репрезентації та синтезу образів, заснованих на них” [3, с. 150]; 3) розширення системи завдань художньої літератури, в якій “однією з цілей на якомусь етапі розвитку наших когнітивних здібностей стало отримання істини з усієї сфери мистецтва, на основі нетрадиційних сполучень різних смаків, радикальних репрезентацій, семіотичного перетворення образів та ін.” [3, с. 151]; 4) “потребу сучасного читача в інформаційному ускладненні структури тексту, легкість прочитання ним гіпертекстуальності та гіперпосилань, звичку “мешкати” у віртуальному світі підвищених текстових можливостей” [3, с. 151].

Названі чинники, безумовно, ілюструють причини захоплення романом Софії Андрухович серед її “цільової” (ідеальної) аудиторії.

Перш ніж перейти до аналізу функціонування архітектурного екфразису в романі “Фелікс Австрія”, варто уточнити зміст, що вкладається в поняття “екфразис” на сторінках цієї розвідки, й торкнутися проблеми взаємодії наративного й декскриптивного дискурсів у тексті з екфразисом.

Отже, під поняттям екфразису матимемо на увазі опис у художньому літературному творі витвору будь-якого іншого виду мистецтва (живопису, музики, скульптури, архітектури, художньої фотографії, кіно, ужиткового мистецтва тощо), або ж артефакту, який, завдяки своїм специфічним ознакам може претендувати на статус естетичного об’єкта (нехудожнє фото, предмети побуту та ін.) [детальніше див.: 4].

Більшість дослідників розглядають екфразис у оповідному тексті не як відокремлений острівець опису, а як поле перетину дескрипції з нарацією. Так, Тамар Якобі виокремлює у феномені екфразису два взаємопов’язані, але незалежні один від одного параметри: творення художнього образу й наративність [21, с. 601].

У літературознавчому дискурсі екфразису пояснення синтезу дискурсивних практик має різну природу. Зокрема, Дмитро Наливайко, розглядаючи механізми реалізації візуальної образності в літературних творах, а зокрема в епосі, знаходить витoki “живописання” словом у двох дискурсивних первнях епічного твору – в оповіді та описі: “Двома невіддільними складниками епічної структури стають розповідь і опис,

зображення людини в об'єктивному світі речей, явищ, різних форм і проявів життя. Цим обумовлене внутрішнє тяжіння епіки до образотворчого мистецтва, до пластики й живопису, а потреба вдосконалити зображальність змушувала її оволодівати майстерністю живописання словом” [9, с. 46].

Вільям Д. Т. Мітчелл відмінність між наративним і дескриптивним дискурсом у випадку екфразису гранично зміщує в площину інтерпретацій та наміру суб'єкта: *“Відмінність між описом та оповіддю, репрезентацією об'єктів і дій або візуальних об'єктів і візуальних репрезентацій є семантичною, повністю зосереджена у відмінності між наміром, посиланням і афективною реакцією” [17, с. 159].*

Попри усвідомлення важливості інтенції введення опису та значення інтерпретації варто відзначити, що такий суб'єктивізм ігнорує достатньо чітку окресленість ознак оповіді, серед яких традиційно називають наявність у її осерді події або системи подій [див, наприклад: 14; 5].

Інші аргументи при розгляді проблеми дифузії оповіді та опису наводить наратолог-когнітивіст Девід Герман. Він стверджує, що ділянка взаємонакладання оповіді та опису може бути насправді істотною, *“оскільки репрезентації та дискурси, що підпадають під обидві ці рубрики, мають чистий ефект подвоєних властивостей щодо ситуації, подій або об'єктів (порівняйте бідність як приписувану комусь рису й оповідання історії про те, як його або її зубожіння)” [16, с. 451].* Як і Мітчелл, науковець вважає неправомірними спроби розмежування оповіді та опису, наполягаючи, що, саме контекст визначає, сприйматиметься певне речення як оповідь чи як опис [16, с. 452]. Проте Герман пропонує методологію, яка допоможе знайти місце певному описові в системі дескриптивно-наративних координат. Учений стверджує, що через зосередженість описів у тому числі на тимчасових явищах, *“межа між описом і оповіддю має розглядатися як хистка й змінна, а не як непроникна й стала <...>. Крім того, конкретні приклади належатимуть до цих типів тексту швидше у градієнтний спосіб – “більш або менш”, – аніж у бінарний – “все або нічого” [16, с. 452].* Наратолог апелює до виділених Гарольдом Мошером змішаних режимів дескриптивної оповіді й наративізованого опису як до доцільних у межах наративного аналізу.

Велику увагу питанням рецепції, а також дискурсивним проблемам функціонування екфразису приділяє Роберт Ходель, вважаючи, що саме

детальність екфрастичної характеристики предмета є причиною виходу цієї фігури за межі наративного дискурсу. Навпаки, *“Дуже імовірно, що в екфразисі увага читача послаблюється, і автор може непомітно відкривати перспективу майбутніх подій, маніпулюючи читачем за допомогою ізоморфного наслідування дійсності”* [13, с. 24].

Беручи до уваги викладені вище погляди дослідників, розуміємо, що переважно дескриптивний екфразис реалізує себе в тісному контакті з оповіддю, виступаючи подекуди елементом рухомої епічної структури, подекуди паузою в ній, а подекуди навіть узалежнюючись від авторської інтенції та читацької інтерпретації. Дескриптивна основа екфразису залишається незаперечною, й саме від неї залежать основні функції екфрастичних описів у тексті.

Опис у епічній структурі досліджувався з різних позицій: як літературний феномен фрагментованої структури, як жанр або принцип організації дискурсу, як часове поняття [19, с. 275]. За визначенням Дж. Принса, опис – це *“репрезентація об’єктів, ситуацій або (нецілеспрямованих, мимовільних) подій скоріше в просторовому, а не часовому їх існуванні, швидше в топологічному, ніж хронологічному функціонуванні, скоріше в їх одночасності, а не послідовності”* [18, с. 19].

Польська дослідниця-нараторолог Дорота Корвін-Пйотровська, поєднуючи літературознавчу, текстологічну, риторичну і пізнавальну перспективи, характеризує опис як міні-жанр висловлювання й одиницю літературного тексту й дає йому таке визначення: *“організована семантична цілість, синтаксична будова якої може бути дуже різною (від миготливого і розпорошеного до цілісного опису), різним буває також ступінь внутрішньої когеренції та зв’язків із розповіддю”* [7, с. 134]. Пристаючи на риторико-нараторологічну й когнітивну перспективи бачення опису, Корвін-Пйотровська проголошує, що *“читання опису завжди є “читанням суб’єкта”, а точніше, того, як суб’єкт висловлювання витлумачив зображений світ або / і хоче, щоб реципієнт потрактував його”* [7, с. 107].

Літературознавець розглядає природу функціонування опису в оповідному тексті й пропонує складну й вичерпну систему наративних функцій опису:

“а) перелік або / і впорядкування даних, що стосуються властивостей зображених у творі просторових субстанцій <...> – інформативна функція;

б) елемент сюжетної композиції, який найчастіше служить для введення наступних статичних мотивів, а також обмеження чи членування розповіді, зокрема, ефекту сапенсу або ретардації <...> – композиційна функція;

в) спосіб передавання чийогось сприйняття, імплікована інформація про суб'єкт опису – фокалізаційна функція <...>;

г) фрагмент тексту з характерними мовними ознаками, який вирізняється стилістичною організацією – естетична, автотелічна функція;

г) висловлювання, що опосередковано <...> сигналізує про спливання часу – індексальна функція;

д) місце представлення знання і позиції наратора щодо зображеного світу <...> – метасюжетна функція;

е) вираження естетико-літературних переконань автора або вияв художнього методу чи форма зазначення “літературності” тексту <...> – метатекстова функція;

є) складник багаторівневої комунікативної ситуації твору, місце виявлення риторичної настанови і моделювання сприйняття (елукуційний та міжтекстовий ефект) – риторична функція;

ж) місце профілювання понять, установлення зв'язків між мовними просторами, здійснення категоризації і оцінювання об'єктів <...> – пізнавальна, інтерпретаційна функція” [7, с. 135].

Відзначаючи, що всі названі Корвін-Пйотровською функції реалізуються на сторінках роману “Фелікс Австрія”, за браком місця, зосередимось тільки на тих із них, котрі найбільшою мірою зумовлюють когнітивну своєрідність романної оповіді. Йдеться про фокалізаційну й риторичну функції.

Оповідь у творі **фокалізується** через образ Стефанії Чорненко, яка виступає гомодієгетичним наратором в екстрадієгетичних умовах [див.: Ж. Женетт: 6, с. 256–257]. Те, як Стефанія подає події, які саме елементи дійсності обирає для опису й інтерпретації і, врешті, як саме імпліцитно та експліцитно інтерпретує світ твору, – все це дає нам інформацію про неї саму як суб'єкта оповіді й дії. І те, якого саме сенсу надає оповідачка образу дому як культурно-філософській універсалії, допомагає зрозуміти значимість архітектурного екфразису в ідеосфері роману.

У вужчому сенсі, Стефа проводить аналогію між будинком і людським тілом, у якому живе душа: *“Бо це тіло мені, як чужий дім, де я тимчасово знайшла притулок. Пушка духу знайшла непевний прихисток у тілі, а тіло мусть тулитися в чужому домі з каменю, де воно всім немиле*

і звідки його тільки й чекають, щоб витурити” [2, с. 92]. Для самої героїні осередком душі будинку є кухня, в якій вона почувається найкомфортніше: *“Більше світла стає у тому приміщенні всередині мене”* [2, с. 106], – зізнається Стефанія.

У ширшому ж значенні, оповідачка оцінює весь світ речей навколо людини як продовження й пояснення її ества: *“Те, у чому ми живемо – будівлі, одяг, меблі, посуд, може не тільки служити нашим потребам. <...> Усі ці предмети здатні бути продовженням думок і почуттів, розмовою, запитанням, твоєю власною відповіддю”* [2, с. 52].

Ці характеристики підкреслюють значимість і особливу семантичну наповненість описів вілли, які, отже, заслуговують на ретельну інтерпретацію дослідника.

Реалізація **риторичної** функції описів будинку в романі відбувається переважно імпліцитно. Закладені в описі знаки й коди, які спрямовують реципієнта в русло певних смислів, “спрацьовують” на рівні сугестії. Причому навіювані смисли стосуються швидше не зовнішніх подій твору, а психологічних порухів персонажів, їх внутрішнього світу.

Опис будинку розділено авторкою на кілька фрагментів різного розміру, проте основну його частину викладено на початку твору, в третьому розділі.

Характеристика будинку поєднує в собі загальні екстер’єрні плани, зіставлення із сусідніми будівлями, кілька інтер’єрних описів (зокрема, салону, кухні, елементів спальні, сходів) і розлогі, надзвичайно образні, подані з фокалізаторської позиції Стефанії, описи окремих значимих деталей: зроблена з кольорового скла стеля салону, вузькі видовжені віконця, статуя жінки позаду комина тощо. Цілісність і багатовимірність опису будівлі, жива зорова асоціативність, яка чимось нагадує химерну архітектуру Гауді, викликають враження реального позатекстового існування цієї вілли, а отже, надають описові ознак екфразису.

Більшість частин цього архітектурного екфразису містять на різний лад проартикульовані семантичні коди, серед яких найбільш частотними є дихотомії “бути – здаватися” й “застигле – мінливе”. Саме ці смислові дихотомії, найтісніше пов’язані з формуванням наративної настанови й моделюванням сприйняття оповіді, закладеними в риторичній функції опису.

Опозиція “бути – здаватися” навіюється численними маркерами ілюзорності, подібності. На рівні тропів таким маркером є активне використання порівняльних конструкцій: *“Будинок виростає з землі,*

мов величезна слимакова мушля, яку відкопуєш на городі” [2, с. 58]; “...наш будинок – схожий на марево, яке от-от розвіється” [2, с. 51] тощо. Унікальність вілли Стефа підкреслює також у формі поширеного порівняння: “Звісно, вілла, яку вибудував Петро, вирізняється серед решти, як вирізняється серед селянок із порепаними руками і чорними обличчями блідоллиця графиня в сукні з найтоншого мережива” [2, с. 62].

У наративі Стефанії інші персонажі (і вона сама) багато в чому індивідуалізуються через їхні образи порівняння. Те, з чим порівнюють елементи будинку Петро, Аделя, Торн, Стефанія, не тільки моделює сприйняття читачем цих персонажів, а й допомагає зрозуміти логіку внутрішньої, психологічної дії роману.

Через семантику водної стихії сприймає дім його творець: “*Сам Петро називає віллу “підводним палацом”. Каже, що візерунки – то морські течії і стеблини водоростей, а паці вікон – голови риб та глибоководних створінь, які нас охороняють” [2, с. 52].* Образ морської стихії, асоційованої з первинним Хаосом [12, с. 581–582], який Петро намагається впорядкувати, надає митцеві рис бога-творця. Аналогія між митцем і богом є досить поширеною в культурі. У романі Андрухович вона набуває цікавих нюансів.

Скульптор, архітектор, творча особистість, Петро показаний як проєкція творця, здатного самотужки створити зоряне небо – нехай і тільки на вітражі в салоні – і твердь. Петро уподібнюється також до Пігмаліона, який “оживлює” мертвий мармур і, на образному рівні, “оживлює” янгола, якого бере собі за сина. Навіть кохання героя до Аделі містить відчутний мистецький компонент – Петро закохується в неї після того, як створює цвинтарну статую її матері. З огляду на подібність Аделі до померлої Терези (“*Надто разюче вона схожа на свою матір” [2, с. 257]* – пише про дочку доктор Ангер), ця любов набуває рис комплексу Пігмаліона.

Зведення Петром химерного “підводного палацу” на символічному рівні показує спробу опанування Хаосу, яке виявляється тимчасовим (у міфології, врешті, цикли Хаосу й Космосу регулярно змінюють один одного). Хаос у період дії твору не відступає назавсім. Він уособлюється різними стихіями, наприклад, вогняною – у вигляді численних пожеж. У вигляді ж водної стихії він дає знати про себе повинню, болотом на подвір’ї, дощем, який протікає крізь скляну стелю в салоні й поступово руйнує її. Крім того, читач роману усвідомлює, що події твору

розгортаються напередодні Першої світової війни, а отже, перемога сил Хаосу невідворотна, й усі згадувані знаки хаотичної стихії лише увиразнюють знання про наближення катастрофи.

Космогонічний, пов’язаний з морем, код сприйняття життя й діяльності Петра природний і для Аделі. Вона оповідає Торнові, який захоплюється їхньою віллою, що Петро *“все не міг знайти собі спокою, як чудовисько-кит, загнане у в’язницю тісної бухти серед понурих скель, аж доки не зустрів свою сирену, яка солодкими співами переконала його, що справжній мандрівник вміє подорожувати й зазнавати пригод у найтіснішій покої без вікон, і розгортати безмежне полотно світу, неба і води, різьблячи його з каменю...”* [2, с. 170-171]

Проте Аделя, чий внутрішній світ довго залишається закритим для читача через упереджене ставлення до неї оповідачки Стефи, має і свій власний образ порівняння щодо елементу будівлі – поруччя на сходах. І цей образ відбиває стан тривоги героїні, можливо, спричинений хворобливими й суперечливими стосунками зі Стефою. *“Аделя сказала мені, – оповідає Стефанія, – що поруччя – мов побільшений стократ терновий вінець з уплетеними де-не-де реп’яховими квітами – будить у ній недобрі передчуття”* [2, с. 27]. Згадаємо, що згодом саме на сходах відбудеться одна з найгучніших сварок між жінками.

Певні негативні конотації спостерігаємо і в образах-порівняннях Стефи, наприклад, у такому: *“...наша вілла схожа на скрученого кільцями змія з десятком лукавих голів”* [2, с. 52]. У цьому порівнянні закладено відчуття небезпеки, яке йде від самого образу змія, від його багатоголовості (можливо, це значить, щоджерела небезпеки різноманітні) і від вказівки на “лукавість” цих голів.

Негативну оцінку дому Стефою бачимо в зіставленні її образного бачення вілли з баченням Петра: *“У такому разі, кажую, це не підводний палац, а затонулий корабель”* [2, с. 52]. Підводний палац є територією життя (він призначений для проживання підводних істот), тоді як затонулий корабель є локусом смерті. Якщо для Петра його творіння є спробою космізувати Хаос, то для Стефи хаотична стихія невідступно присутня в будинку, який для неї виступає свого роду антисвітом, задзеркаллям: *“Будівля ніби і прямокутної форми, але завдяки нечітким хвилястим формам та опуклостям справляє враження відображеної в кривому дзеркалі”* [2, с. 58]. Стефа постійно скаржиться Петрові на протікання стелі в салоні й на зростання вологості в будинку, коментує, що *“наш світ от-от загине у хвилях нового Всесвітнього потопу”* [2, с. 55].

Дихотомію “бути – здаватися” найгостріше виражено в порівнянні Стефи, яке постулює цілковиту недовіру до картини світу твору: *“Але всі ці будинки стоять на своїх місцях, як їм і належить. А наш будинок – схожий на марево, яке от-от розвіється. На хитрий магічний трюк, який несла розгадати”* [2, с. 51]. Це порівняння апелює не до модерну й сецесії – воно скоріше закорінене у пост-постмодерну (метамодерністську) естетику, яка водночас піддає сумніву існування єдиної істини й значимість людських почуттів і стверджує їх.

Знаки, закладені в описі, поданому з наративних позицій Стефи, нібито промовляють до читача: *“Нічому не довіряй!”* І читач, котрий прислухається до численних підказок і поширить цю настанову на сприйняття подій твору й поля стосунків між персонажами, зможе розпізнати в Стефанії ненадійного наратора, який неправильно розуміє природу ставлення до неї інших героїв, зокрема, доктора Ангера, Анелі та Йосифа, ще до того, як неадекватність цього розуміння покаже сам текст. Неусвідомлені підозри героїні про справжній стан речей модифіковано в маркери ілюзорності й розгорнуто в описах будинку. Й лише у фінальній сцені пожежі Стефа переносить ці підозри у сферу свідомості: *“Я бачу себе і своє життя, як на долоні. Немає нічого простішого від цих п’яти пальців. Тільки тепер, коли навколо все наповнено ядучим димом, я нарешті зрозуміла, в якій омані жила”* [2, с. 278].

Заповіт доктора Ангера “служити Анелі” лише в останніх розділах роману трансформується у насправді сказану фразу “лишити Анелю”, яку Стефа протягом дії твору, можливо, підсвідомо витісняла зі своєї пам’яті. І це відкриття підриває основи буття Стефи.

Досить виразно й послідовно втілено в описі будинку й дихотомію “застигле – мінливе”, причому подекуди семантика мінливості так тісно пов’язана із семантикою ілюзорності, що розділити їх неможливо. Основне враження Стефанії від вілли – це її рухомість, непостійність: *“мінячись та виблискуючи на сонці, розчиняючись у сутінках, в осінньому тумані, ранковій імлі чи мжичці, – наш будинок погойдуються і ніби тече. Це основне і найглибше враження: він кудись рухається, не стоїть на місці, не вростає в землю, як стається з усіма нормальними будівлями, що підкоряються земним законам. Погойдуються в такт із вітром, гілками бузку і лип, звивається, танцює.*

Здається, зараз розчиниться у повітрі. Тепер ще тут, а за мить – зникне безслідно” [2, с. 52–53].

Це враження рухомості, нестабільності є проекцією внутрішнього стану Стефи, яка сприймає свою любов до Анелі й доктора Ангера як основну константу свого життя, як його сенс, й переживає через зміни у сфері своїх почуттів.

Моментом перелому, прозріння оповідачки щодо природи її любові стає фінальна сцена пожежі, протягом якої героїня спочатку, як мантру, навіє собі: *“Навіть з протилежного боку Землі, схожой на глобус із кабінету доктора Ангера, моя любов доходить до неї”*.

Моя любов – надійна, незмінна, вічна. Вічна і непорушна, як Австро-Угорська імперія” [2, с. 277–278].

Проте коли героїня після руйнування стелі знаходить у прихованих Феліксом коштовностях Ангерів годинник, символ незмінності її любові-служіння, вона усвідомлює: любов таки зазнала змін. Почуття любові-служіння залишилися стрижнем натури Стефи, але збільшилася кількість її об’єктів (додалися Фелікс і Йосиф) і змінилося розуміння її сутності. І Стефанія, захоплена цими змінами, примудрилася забути про годинник Ангера, який завжди носила *“в потаємній кишеньці біля самого серця”* [2, с. 279]. Усвідомлення героїнею її виходу із “в’язниці” власних почуттів приносить їй надзвичайну полегкість: *“То ось чому мені тепер так легко. Пташка вилетіла зі своєї клітки. Камінь упав з душі”* [2, с. 279].

Значимо, що ще до фінальної сцени роману читач здатний зробити для себе відкриття істинної природи стосунків між героями, а отже, об’єктом цікавості при читанні стає те, як до цієї істини дійде оповідачка. Підготовка реципієнта здійснюється як на імпліцитному рівні – за допомогою знаків і символів, закладених, у тому числі, в описі будинку, – так і на рівні експліцитному. Наприклад, відкрито маніфестує природу стосунків між героями персонаж, який є стороннім у химерному домі – ілюзіоніст Торн. Авторка наділяє його надзвичайною проникливістю і саме в його уста вкладає аналогію, стверджувану всіма засобами в описі вілли: порівняння чудернацького, одночасно ілюзорного й реального, застиглого й мінливого будинку з почуттям любові: *“Хоча й палац цей, який є водночас кораблем, далеким островом, венецьким палацом, римським храмом – може бути страшною в’язницею, як в’язницею може бути – і буває – сама любов. Хтось любить їжею, хтось – каменем, хтось – молитвою”* [2, с. 187].

Отже, екфрастичний опис будинку в романі Софії Андрухович “Фелікс Австрія” наснажено смислами, які впливають на рецепцію загальної

оповіді твору. Фокалізаційна функція цього опису в наративі реалізується через підкреслення нараторкою значимості й особливої семантичної наповненості описів вілли через їх зіставлення з образами тіла й душі людини, емоційне підкреслення нею зв'язків між будинком і долями його мешканців.

Риторична ж функція, пов'язана з виявленням у творі риторичної настанови й моделювання сприйняття подальшої оповіді, втілюється через образне розгортання значимих дихотомій “бути – здаватися” й “застигле – мінливе”, які проєктуються на внутрішню, психологічну дію роману й на сугестивному рівні “підказують” читачеві, що існують інші, відмінні від Стефиного, інтерпретації подій роману.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Софія: “Мені хотілося погратися зі сприйняттям читача” [Електронний ресурс] / Софія Андрухович // Режим доступу до інтерв'ю: <http://starylev.com.ua/news/sofiya-andruhovych-meni-hotilosya-pogratysya-zi-spryuunyattyam-chytacha>
2. Андрухович Софія. Фелікс Австрія [Текст] : роман / Софія Андрухович. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. – 288 с.
3. Бовсунівська Тетяна. Роман-екфразис: генеза, дефініції та модифікації жанру / Тетяна Бовсунівська // 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. – С. 149–175.
4. Гребенюк Тетяна. Візуальний екфразис як засіб організації сприйняття літературного твору (на матеріалі роману Оксани Забужко “Музей покинутих секретів”) / Тетяна Гребенюк // 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. – С. 80–108.
5. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі сучасної української прози: морфологія, семіотика, рецепція : монографія / Т. В. Гребенюк. – Запоріжжя : Просвіта, 2010. – 424 с.
6. Женетт Жерар. Фигуры. В 2-х томах. Том 2. / Жерар Женетт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
7. Корвін-Пйотровська Дорота. Проблеми поетики прозового опису / Пер. з пол. Зоряна Рибчинська / Дорота Корвін-Пйотровська. – Львів : Літопис, 2009. – 208 с.

8. Коцарев Олег. Стильна “машина часу” від Софії Андрухович [Електронний ресурс] / Олег Коцарев // Режим доступу до рецензії:
9. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики / Д. Наливайко // Літературна теорія і компаративістика. Видання друге. – Харків : Акта, 2006. – С. 31–60.
10. Нестерович Євгенія. Ляльковий будиночок “Фелікс Австрія” [Електронний ресурс] / Євгенія Нестерович // Режим доступу до рецензії: http://culture.lb.ua/news/2014/09/23/280274_lyalkoviy_budinochok_feliks.html
11. Стасіневич Євген. І один у полі воїн [Електронний ресурс] / Стасіневич Євген // Режим доступу до рецензії: <http://litakcent.com/2014/09/19/i-odnu-u-poli-vojin/>
12. Топоров В. Н. Океан мировой / В. Н. Топоров // Мифы народов мира. Энциклопедия : В 2 т. – М. : Большая Российская Энциклопедия, 1988. – Т. 2. – С. 581–582.
13. Ходель Роберт. Экфрасис и “демодализация” высказывания / Роберт Ходель // Экфрасис в русской? литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. – М. : МИК, 2002. – С. 23–30
14. Шмид В. Нарратология / В. Шмид. – М. : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
15. Clüver Claus. Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of NonVerbal Texts / Claus Clüver // *Interart Poetics: Essays on the Interrelations Between the Arts and Media* / Ed. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, and Erik Hedling. – Amsterdam : Rodopi, 1997. – P. 19–33.
16. Herman David. Description, Narrative, and Explanation: Text-Type Categories and the Cognitive Foundations of Discourse Competence / David Herman // *Poetics Today*. – Fall 2008. – Vol. 29, No.3. – P. 437–472.
17. Mitchell W. J. T. Ekphrasis and the Other // *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* / W. J. T. Mitchell. – Chicago : University of Chicago Press, 1994. – P. 151–182.
18. Prince Gerald. *A Dictionary of Narratology* / Gerald Prince. – Lincoln : Univ. of Nebraska Press, 1987. – 118 p.
19. Ronen Ruth. Description, Narrative and Representation / Ruth Ronen // *Narrative*. –1997, Oct. – Vol. 5, No. 3. – P. 274–286.
20. Yacobi Tamar. *Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis* / Tamar Yacobi // *Poetics Today*. – Winter 2000 . – Vol. 21, No. 4. – P. 711–749.
21. Yacobi Tamar. *Pictorial Models and Narrative Ekphrasis* / Tamar Yacobi // *Poetics Today*. – Winter, 1995. – Vol. 16, No. 4. – P. 599–649.

ОБРАЗ ДОМУ В ПОЕЗІЇ ВІРИ ВОВК

Юлія ГРИГОРЧУК

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

У статті проаналізовано специфіку художнього втілення образу дому в ліриці Віри Вовк. Підкреслено, що дім – один із наскрізних образів у творчості письменниці. Навколо нього групуються ланцюги символів і вибудовуються струнки ряди асоціацій. У поезії авторки цей образ семантично полівалентний. Найчастіше він утілений у низці просторових іпостасей (дім-оселя, дім-родина, дім-батьківщина), хоча може набувати й нових, суто авторських конотацій, постаючи уособленням вічності або творчого світу митця (дім-вічність, дім-мистецтво, дім-поезія).

Ключові слова: дім, поезія, образ, символ, мотив.

В статтє проанализирована специфика художественного воплощения образа дома в лирике Веры Вовк. Подчеркнуто, что дом – один из неотъемлемых образов в творчестве писательницы. Вокруг него группируются цепи символов и выстраиваются стройные ряды ассоциаций. В поэзии авторки этот образ семантически поливалентный. Наиболее часто он воплощается в ряде пространственных ипостасей (дом-жилище, дом-семья, дом-родина), хотя может приобретать и новые, чисто авторские коннотации, становясь олицетворением вечности или творческого мира художника (дом-вечность, дом-искусство, дом-поэзия).

Ключевые слова: дом, поэзия, образ, символ, мотив

The article analyzes the specifics of the artistic embodiment of the home image in Vira Vovk's lyrics. It is emphasized that home is one of the recurrent images in the writer's creative work. Chains of symbols are concentrated around it, and well-composed ranks of associations line up around it. In her poetry this image is semantically polyvalent. Often it is embodied in a number of spatial incarnations (home as dwelling, home as family, home as native land), although it can also take new (idiosyncratic) connotations becoming the personification of eternity or the creative world of the artist (home as eternity, home as art, home as poetry).

Key words: home, poetry, image, character, motive.

*Роки покотилися по світу
мов кинуті камінці...
І тільки химерне серце лишилося
назавжди на скибі чорнозему
у жайворонковому гнізді.
Віра Вовк, “Серце”, збірка “Зеніт”.*

Бажання бути вкоріненою у рідний чорнозем, прагнення повернутися до отчого гнізда бодай у сні чи фантазмагорії – ось те незмінне ідейне осердя художнього світу Віри Вовк, що конструє самобутню метафорику її поетичного вислову, а у просторі віршованих текстів органічно втілюється в символічному образі дому. Притаманна поетичним творам авторки особлива естетизація рідного краю неодноразово відзначена дослідниками її доробку (Л. Залеською-Онишкевич, І. Жодані, Т. Карабовичем, М. Коцюбинською, Вал. Шевчуком). Однак у контексті художнього осмислення образу дому лірика Віри Вовк досі не була об'єктом окремого висвітлення, хоча саме у поетичному світі авторки цей образ континує чи не найбагатшу парадигму художніх іпостасей.

Загальновідомо, що в культурно-ціннісній системі людини поняттю дому належить одне з центральних місць. Як один із універсальних архетипів світової культури, своєрідна індивідуалізована модель “ціннісно-сислового Універсуму” особистості (С. Кримський), образ дому поєднує в собі багатоманіття значень та конотацій і “може бути “розгорнутим” до рівня світу і “стиснутим” до рівня людини” [2, с. 11]. Глибоко закарбований у людській свідомості, він нерозривно пов'язаний із категоріями історії, пам'яті, традицій, культурного й національного самоототожнення. В цьому сенсі він розвиває широкий спектр асоціацій: може трактуватися і як конкретний, матеріально-предметний простір (будинок), і як ментальний конденсатор національно-культурної пам'яті (батьківщина), і як ціннісний світ особистості (внутрішнє “я” людини), і як філософська чи релігійна категорія (всесвіт, вічність). Інтегруючи усі ці різні світоглядні площини, “дім” неодноразово ставав об'єктом художнього зображення і предметом наукових зацікавлень. Йому присвячено численні літературні твори і мистецькі полотна, а також філософські, культурологічні й літературознавчі дослідження, зокрема Г. Башляра, М. Бахтіна, М. Еліаде, Ю. Лотмана, В. Топорова.

Прікметно, що притаманне різним епохам естетичне осмислення образу дому особливо актуалізується в переломні моменти історії, позначені кризою сутнісних вартостей, духовним шуканням аксіологічного осердя буття. Одним із таких періодів було ХХ століття, в умовах якого людина особливо гостро відчула свою “екзистенційну безпритульність” (М. Гайдегер). Творчі пошуки митців цього часу інспірувала ідея пошуку притулку, особливо загострена у тих із них, які волею долі й історичних обставин були “змушені покинути дім-житло, аби в еміграції зберегти дім як духовну величину” [15, с. 121].

Саме до таких авторів належить і Віра Вовк. Серед українських письменників-емігрантів ХХ ст. в її творчості, мабуть, найрельєфніше відображений тривкий зв'язок із рідною землею, для якої понад сімдесят десятиліть жила “так інтенсивно, наче б ніколи з нею не розлучалася...” [7, с. 62]. Уродженка Борислава, поетеса провела на Україні тільки десять років свого життя, але років незабутніх, вирішальних для її становлення. На початку 40-х років вітер Другої світової відніс її родину до Німеччини, а на початку 50-х років – аж до далекої Бразилії, де авторці судилося прожити більш, як піввіку, щоразу інтелектуально завойовуючи чужий континент і духовно відстоюючи власну ідентичність.

Нелегкі і звивисті, меандри емігрантської долі Віри Вовк самотньо віддзеркалені в її поезії, де образу дому належить особливе місце. Для поетеси притаманне поліаспектне осмислення цього образу. Традиційне тлумачення дому як конкретного помешкання доповнюється в її творах новими смисловими гранями (психологічними, культурологічними, філософськими), внаслідок чого дім постає як об'ємна багатоіпостасна проєкція рідного простору. У ліриці Віри Вовк з-поміж цих іпостасей суттєво превалюють образи, основані на ґрунті ідеально-філософських узагальнень. Розглянемо їх детальніше

Традиційна іпостась *дому-оселі* як конкретного матеріально-предметного топосу у поезіях авторки тісно пов'язана з містечком Борислав, де вона народилася, і підкарпатськими селами Кути й Тюдів, де минули її юні роки. Це образ дому дитинства, оповитий у сні і легенди, маркований незабутнім. “*Хіба ж мені коли забути / Той дім ясний, рясний горіх, / І хміль, що пнувся до зорі / По яблунях старих, пригнутих?*” [9, с. 43], – зізнається лірична героїня у поезії “Кути”. Незабутній образ осяяного зорями тихого дому постає й у вірші “Борислав”: “*Ввижаються ще ночі фіялкові <...> / І теплі зорі над зеленим містом <...> / Великий Віз, що золотим намистом / Над тихим домом висів і яснів*” [9, с. 40]. Доволі часто у поезіях Віри Вовк зринає образ бабусиної садиби в Тюдеві – “*білої хати на горбі*” [9, с. 341] чи “*дому на горі*”, де “*...серед жоржин і далій, / Вікна вдихали вісті сузір, / А двері – шум Черемоша*” [9, с. 350]. Майстерна гама синестезійних образів та підсвідома актуалізація “символіки вертикалі” (Г. Башляр) створюють відчуття “тут-присутності”, невіддільності героїні від рідного аксіологічного простору – і це відчуття не в силі подолати навіть півекваторна відстань і сімдесятилітня розлука з отчим краєм. Авторка плекає його у мріях і снах та відтворює в ліриці:

“Між мною і тобою / лежить півсвіту / але у снах / вірйним птахом / спускаюся на бориславський дах / серед гвоздик / де дві черешні у сережках / і де старий колодязь / досі береже в люстрі / юне моє обличчя” [9, с. 391]. В цьому контексті дім постає втіленням ідеального топосу – “дитячого раю” [9, с. 43] поетеси, окреслюється як образ-мрія, образ-сон, образ-міф, згусток часу, застиглого в пам’яті: *“З’явися хоч у сні, моє дитинство, / Частиною терпкого миту, / Коли ще крадькома у дзеркалі в вітальні / На каштановій стриженій голівці / Відбивався вінок з позоліток / Призначений для молодої”* [9, сс. 363354]. Як підкреслює Г. Башляр, наші “минулі житла набувають в нас безсмертя, бо спогади про них переживаються нами як мрія” [3, с. 3]. В цьому сенсі “дім – це не лише конкретний часопростір, а й психологічна усвідомленість себе в реальності світу, носій пам’яті (батьківський, старий дім) або джерело марень і сподівань (новий будинок), замкнутий світ родинного тепла, “атмосфера матеріального раю”, що служить для переховування страченого часу” [1, с. 186].

У поезії Віри Вовк із просторовим образом дому-помешкання невіддільно пов’язані й постаті тих, хто в ньому живуть, а це – родина авторки: бабуся з давнього княжого роду, дідусь, “священик і поет” [9, с. 69], і найрідніші – батько і мати. Їх образи часто сакралізовані, випсані, як лики святих: матір і бабуся асоціюються з іконами Богородиці, а постать батька – зі Святим Миколаєм. І тут – не надумана ідеалізація чи маніфестація духовного авторитету, а прагнення в роки війни зберегти від втрати і забуття найсакральніше – вічні сімейні цінності, рід, родину: *“Мої батьки – старого роду, Та кров моя – червона кров. Гуцульсько-бойківська порода / Одвертий погляд шле з-під бров”* [9, с. 69]. Так по-дитинному щиро і ненав’язливо вигранюється поетична іпостась *дому-родини*, невід’ємною частиною якої себе відчуває письменниця.

Як зазначає С. Кримський, символіка дому “характеризує атропоцентричне буття від сім’ї до національної солідарності” [12, с. 139]. Цю особливість віддзеркалюють й поетичні твори Віри Вовк, у яких матеріально-психологічне трактування поняття дому (збірки “Юність”, “Зоря провідна”) дедалі частіше поступається місцем національному та культурно-історичному (збірки “Зеніт”, “Вогонь Купала”).

Загалом, образ *батьківщини як національного дому* – незмінне осердя художнього світу письменниці. У її віршах це і мала батьківщина (Львівщина, Гуцульщина), і велика (Україна), і барвистий світ національної

культури, звичаїв, традицій. Часто неконкретизований, описаний мовою символів і алегорій, цей збірний образ рідного краю розвиває широке поле асоціативних і семантичних відтінків. Засобами його оприсутнення здебільшого стають поодинокі лексеми: назви типових українських рослин (фітоніми), географічних об'єктів (топоніми), етноспецифічних культурних реалій (етнографізми).

Так, наділена від природи даром тонко відчувати доквілля, Віра Вовк говорить з батьківщиною символічною мовою дерев, трав і квітів: *“Не пести мені ніг незабудками, / Бо забути ніколи не зможу я <...> / Так люблю я твої шовко-килими, / Не для мене вже скоро постелені”* [9, с. 70]. Її спомини *“пашиють шавлією тюдівських квітників”* [9, с. 96], її мрія *“тужить за первоцвітами, / за самиштом і базьками <...> / у казках закутаних Кутах”* [5, с. 114], її *“сон / У солом'яній кресані / Блукає між буками, / Шукає Довбушевих скарбів / На горбі дерев'яного дому...”* [9, с. 355]. Вміння легко, штрихами-натяками творити глибокозмістовні портрети трансформується в неповторний образ вітчизни у поезії *“Тобі, єдина”,* де авторка благає рідну землю *“бути собою в усіх подробицях <...> / із соняшниковим німбом та серцем пробитим шишиною”* [6, с. 78].

Доволі часто ліричний образ батьківщини оприсутнюють топоніми, в яких вербалізуються географічні координати рідного простору. Так, лексичним маркером Гуцульщини здебільшого постає Черемош – стрімка карпатська ріка, втілення вільного духу горян (вірші з циклу *“Писані кахлі”*), тоді як образ України переважно виражає символічна тріада Київ–Дніпро–Софія (як-от у поезії *“Візія Києва”*: *“Мій призначений (Київ – Ю.Г.) кинув тінь / Хрестів та бань ворожбитних / На хвилі Дніпра. / Там мозаїчне сонце, а в сонці Оранта”* [9, с. 142]).

Оригінальним способом лексичної репрезентації територіальної маркованості у художньому світі поезій Віри Вовк постають також назви етноспецифічних культурних реалій. Завдяки їм, використовуючи осядну палітру мовних засобів, авторка творить колоритні пейзажні малюнки рідного краю, де звучать *“цимбали потоків”* [9, с. 339], *“листки дрижать дрімбами”* [9, с. 341], квітнуть *“низинковим рушником <...> полонини”* [9, с. 342], стелиться *“чічками битий плай”* [9, с. 342] і ходить *“ніч у кептарі, вишитому жоржинами”* [9, с. 342].

Тривала розлука з батьківщиною і довгі роки скитання на чужині континують у ліриці письменниці наскрізний мотив пошуку дому. Поетеса лине до України у снах і мріях, шукає її *“вишивкового тепла”* [9, с. 81]

на дорогах світу, відчуває до неї тугу, любов, молитовне благоговіння: *“Лечу півсвіту / На час горючого сірника / Побачити твоє зоране обличчя / Поцілувати твої стигми... / Лечу однокрила / На однокрилім святім коханні”* [6, с. 7].

Огорнений ореолом найвищих почуттів образ дому-вітчизни асоціюється у Віри Вовк з архетипом Землі-Матері й семантизується в місткому символі **чорнозему** (рідної землі, глини). Знаково окреслений уже у ранній збірці *“Зоря провідна”* (*“Взяла я грудку землі у жменю, / Перехрестилась, пішла у світ”* [9, с. 69]), цей образ раз у раз зринає у наступних поетичних циклах (*“Елегії”*, *“Пісня Сирени”*), формуючи художні одкровення дивовижної сили: *“Пригорни мене, моя Україно! / Пригорни мене, однокриле святе кохання! / Я з твого ребра чорноземного ліплена... / Дай напитися з уст твоїх, Україно, / Хоч сунічного солоду, хоч гіркої цикути”* [6, с. 8]. Відчуваючи глибоку спорідненість з рідним краєм, авторка називає себе його донькою-нареченою ще з біблійних часів першотвору: *“Ти – мій чорнозем, а я – / твоя донька-наречена / з часу, коли формувалися море і суходоли <...> / Ти – родюча земля, / ти – мій чорнозем. / Не цурайся мене, / так як і я ніколи тебе не відречусь”* [6, с. 9].

Для Віри Вовк рідна земля – *“запашний чорнозем”* [9, с. 114], *“святий чорнозем”* [9, с. 122], *“страшний чорнозем”* [9, с. 226], *“смуга землі, що випекла тугу в <...> серці”* [9, с. 122], *“могутній магнет”*, що *“дає йому віщу силу / чудотворну потугу й чародійне вміння”* [6, с. 10]. Бажання поєднатися з вітчизною, потонути в її переораних скибах [9, с. 76], *“просякнути в землю”* [9, с. 215], загалом, відчуті себе вкоріненою у рідний ґрунт подекуди настільки сильні, що лірична героїня ладна пожертвувати життям для їх сповнення. У художній уяві авторки це прагнення повернення до правитоків трансформується в метафізичну модель перевтілення героїні в Дафну (поезія *“Дафна, що стала бузком”*) чи трипільську амфору: *“Господи, випали з моїх костей, / моїх страстей, моєї любови, / трипільську амфору, / або гуцульський дзбан / з візерунком барвінку довкола”* [6, с. 48] (поезія *“Коли мене палитимуть...”*). Болюче усвідомлення своєї відірваності від отчої землі і водночас – глибоке відчуття ментальної невіддільності від рідного ґрунту породжують строкату гаму почуттів у душі поетеси та окреслюються в місткій метафорі: *“В музеї чужому / я – уламок трипільської вази / викопаний з чорнозему”* [10, с. 6], *“Може, коли яка Цвіличка / Випалить з мене кахлю”* [9, с. 241].

У поезіях Віри Вовк ця духовно-тілесна “просякнутість” у чорнозем вітчизни рівнозначна вкоріненості в її мову, історію, культуру. Так формується тріада ідеальних іпостасей просторового дому-батьківщини – *дім-мова, дім-культура, дім-історія*, що становлять своєрідну “культурну онтологію” людського існування, “ціннісно-смысловий Універсум” особистості (С. Кримський).

За М. Гайдегером, мова – це “дім буття”, в ній відображений дух, світоглядна картина світу певної нації. Для Віри Вовк рідна мова – це “єдина у світі арфа”, голос якої долинає на іншу півкулю землі (“*крізь буруни віків / на іншій півкулі землі / я чую ту арфу єдину у світі*” [9, с. 375]), а також “*срібна пісня*”, “*єдиний скарб*”, який поетеса взяла з собою в дорогу (“*Я скарб взяла з собою лиш один: / Глибуко в грудях пісню срібну*” [9, с. 81]). Спрагла рідного слова, письменниця прагне черпати його пригорщами і ховати у скриню серця: “*...в скриню серця ховаю пригорщами рідну мову, / Неначе камінці роздובаних старих мозаїк*” [9, с. 228]. Для Віри Вовк мова батьківщини не лише “*співуча і рідна*” [9, с. 114], вона ще “*давня*”, “*первісна*”, “*з насіння гонтових бань / блискавиць топорів / горла флюяр...*” [9, сс. 366–367]; в Україні нею огорнене все, навіть дзвони Лаврської дзвіниці, які “*говорять нашою мовою*” і “*скликають до Нього (Бога – Ю.Г.) / Наше розсіяне покоління...*” [9, сс. 119–120].

З образом дому-мови нерозривно пов’язаний і образ дому-культури – смислотворчої системи, в якій відображені духовні обрії й аксіологічний досвід покоління. Письменниця гаряче вболіває за “духовно-мистецьке віно” вітчизни, їй “*болять <...> / Дерев’яні душі церков, заковані в бляшані ризи*” [9, с. 357] або спопелілі на згарищах [9, с. 344], ятрать серце зруйновані війною пам’ятки архітектури: “Успенське диво”, Десятинна церква, Михайлівський собор [9, с. 227]. У містичній візії душа поетеси блукає “*по згарищах України*” в пошуках “*нашої корони*” [5, с. 5] чи бодай “*черепини / нашої гордої слави*” [6, с. 76], але всюди знаходить лише німе безголосся. Постаючи перед загрозою руйнації, лірична героїня прагне бодай у слові закарбувати культурні надбання покоління. В цьому сенсі “культура виступає як духовна альтернатива смерті, як поклик до вічності та подолання конечності” [13, с. 69].

Іншою іпостассю національного дому у поезіях Віри Вовк є образ дому-історії. Він рельєфно виписаний у збірках “Каппа Хреста”, “Писані кахлі”, “Вогонь Купала”. Героїчне минуле батьківщини тут конкретизується

в художній візуалізації часів Трипілля, княжої доби, козаччини, визвольних змагань ХХ і ХХІ століття, кристалізується в образі “прадідівських могил” [9, с. 114] та увиразнюється в постатях відомих діячів української держави. Часто ці культурно-історичні реалії сплітаються воедино, створюючи відчуття прозоріння майбутнього в минулому чи навпаки, як у вірші “Золоті ворота”: “*Золоті ворота – наше знамено слави <...> / Розкрийте тепер широко надбрамну наву, / Для героїв Донбасу, для хлопців Майдану*” [8, с. 141]. У ліриці ця своєрідна “темпоральна поліфонія” – не що інше, як самобутній художній прийом, що дозволяє авторці з перспективи вічності осмислити драматичні події лінійного історичного часу. Так виникає наскрізний мотив сакралізації дому-історії. Художньо його втілюють численні паралелізми між історією рідного краю та євангельською історією Месії, між долею українського і юдейського етносів, між поетичним образом батьківщини та іконописними зображеннями святих. Україна-Ханаан [9, сс. 122, 228], Україна-страдниця [5, с. 9] із “*кривавими ранами*” [5, с. 30] і “*розп’ятою душею*” [5, с. 58], що “*підносить хрест раменами Симона*” [9, с. 77] і “*жде Воскресіння*” [5, с. 54], Україна як “*образ Бога*” [5, с. 54] чи “*розпись Бога на землі*” [5, с. 45], – такою постає батьківщина у віршах Віри Вовк. За неї вона молитовно благає Богородицю [5, с. 9] і Всемогутнього [5, с. 13], за неї і до неї молиться сама: “*Перед тобою / Хрестом паду на землю. / Молюсь за тебе. / Молюсь тобі*” [5, с. 58].

Оригінальне вміння Віри Вовк дивитися крізь віко щоденності у позачасове, незмінне створюють унікальну поетичну філософію її письма, в контексті якої вигранюється позапросторова, релігійно-філософська іпостась образу дому – *дім-вічність*. Поетеса констатує: “*Колись перетвориться / Все, що болить, / У велетенський квітник, / І стане світ квітником <...> / Не знаю, чи це казка, чи мрія, / Чи передвіщення*” [5, с. 94]. Образ вічності як квітника, саду, гармонійного космосу (“*овального всесвіту*” [9, с. 387]), де долаються всі протиріччя, репрезентує релігійно-філософський вимір художнього трактування дому в поезії Віри Вовк. В цьому аспекті метафізична візія дому у ліриці авторки близька до поетичних зерен сковородинівської мудрості: “*Боже мій! Це ти – мій град! Боже мій Це ти – мій сад, / А невинність – то мій квіт, мир, любов – ото наш плід*” [14, с. 51]. Образ оселі як мікромоделі космосу, гармонійного, округлого всесвіту (за М. Еліаде – “*imago mundi*” [11, с. 29]) самобутньо виписаний у віршованих мініатюрах Віри Вовк у збірках

“Віоля під вечір”, “Ромен-зілля”, “Будова”. “Світ – це перстень на Божій руці” [10, с. 55], у якому “усі дороги / за міради світляних років / повернуться до первісної точки / свого начала” [9, с. 387], резюмує авторка, тому: “Надходить час, / коли відпливаємо від себе <...> / Прямі, як промінь / з тятиви предвічного лука, / зрядемо в початок” [10, с. 47], бо “Ми – земний рід з небесним віном” [8, с. 137]. Онтологічне відчуття себе частинкою всесвіту і його “великої гармонії” (“дивлюся в поле обсіяне зорями / і я – порошиною всесвіту / я дишу ним він увесь у мені” [9, с. 387]) стимулюють ліричну героїню до шукання дому уже не в реальному світі, а у глибинах власної душі, коли була ще “пір’їнкою в думці Бога”: “Я була, коли не була ще / пір’їнкою в думці Бога, / куди знов повернуся, / така обтяжена світом” [10, с. 8].

Мотив пошуку дому набуває, таким чином, іншої векторної спрямованості: із пошуку пристановища у матеріально-предметному довікклі переноситься у інтуїтивно-духовні простори серця, бо “...небо / у серцевині людській / де престіл / і кожна світла думка – / тиміям” [9, с. 387]. Як своєрідний “антропоморфний код” (В. Топоров) дім символізує тут *внутрішній світ* особистості, а його пошуки трансформуються у пошуки себе, своєї істинної сутності: “Ми – земні-неземні / ми – подорожні / у власному домі у серці світу” [9, с. 373]. У цьому контексті дім співвідноситься з храмом, з “велетенським собором / у власній душі” [4, с. 58], що його людина зводить протягом свого життя, пізнаючи себе і світ навколо себе. Для творчої особистості це також *дім-мистецтво* – своєрідна “бастилія” із “мудрих книг”, барв чи звуків [6, с. 35], або, як для ліричної героїні авторки, – *дім-поезія*. Вона – її автентичний круг буття, її “гандж” і “кумир” [6, с. 95], її “перстень <...> кований у мріях і снах”, який “носить повсякдень / уже довгі роки” [4, с. 42]. У чужому світі саме поезія (пісня) стає ідеальною альтернативою реального локусу дому, органічним виміром самовиразу (“Я приймаю своє призначення: / я стала Піснею” [6, с. 41]), оприсутненням вічності в сьогоденні та запорукою її в майбутньому (“Та пісня, що не гине у могилі, / полине вгору й, розірвавши небо, / Впаде в долоні Бога, як зоря” [9, с. 88]).

Осмислюючи з відстані років свою життєву дорогу, Віра Вовк афористично резюмує: “Є Доля теплої хати / Є Доля широкого лісу” [5, с. 112], натякаючи, що їй судився якраз останній жереб. Все ж, незважаючи на фізичну відірваність від рідного простору, письменниця зуміла зберегти свою духовну вкоріненість в ньому, а мандрівну долю

емігрантки-паломниці перетворити у святе призначення письменниці-українки, яка з гідністю твердить: *“я ліплена з доброї / бориславської глини / Куди не поніс би мене буревій ... / Моя душа стане дзвоном / старої бойківської дзвіниці, / щоб голосити за мертвими / і будити живих”* [10, с. 10].

Розглянуті у статті художні іпостасі образу дому в ліриці Віри Вовк, звісно, не вичерпують усього спектру його можливих інтерпретацій, однак дають змогу бодай частково окреслити багатогранність його поетичного вираження. Започатковане у ранніх збірках як уособлення рідного простору (дому-помешкання) трактування образу дому згодом поглиблюється, формуючи низку символічних варіацій: дім-родина, дім-батьківщина, дім-мова, дім-культура, дім-історія, дім-вічність, дім-внутрішній світ особистості, дім-мистецтво, дім-поезія. Різні за ступенем метафоричного розгортання та ідейного змістонаповнення всі ці іпостасі сукупно формують авторську поетичну візію рідного простору, естетично самобутню, філософсько глибоку й семантично полівалентну.

ЛІТЕРАТУРА

1. Артюх А. Два покоління в одному домі: символіка дому в романах Галини Пагутяк та Валерія Шевчука / Альона Артюх // Літературознавчі обрії. Праці молодих учених. – К. : 2009. – Вип. 15. – С. 186–191.
2. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян / А. К. Байбурин. – Л. : Наука, 1983. – 191 с.
3. Башляр Г. Дом от погребя до чердака. Смысл жилища / Г. Башляр // Логос. – 2002. – № 3 (34). – С. 1–26.
4. Вовк Віра. Будова / Віра Вовк. – Rio de Janeiro : Contraste, 2015. – 86 р.
5. Вовк Віра. Вогонь Купала / Віра Вовк. – Л. : БаК, 2014. – 140 с.
6. Вовк Віра. Zenit / Віра Вовк. – Л. : БаК, 2012. – 102 с.
7. Вовк Віра. Мережа / Віра Вовк. – Л. : БаК, 2011. – 152 с.
8. Вовк Віра. Ораторія хвали / Віра Вовк. – Л. : БаК, 2015. – 168 с.
9. Вовк Віра. Поезії / Віра Вовк. – К. : Родовід, 2000. – 422 с.
10. Вовк Віра. Ромен-зілля: поезії / Віра Вовк. – Дніпропетровськ : Пороги, 2007. – 65 с.
11. Еліаде М. Священне і мирське. Міфи, сновидіння і містерії. Мефістофель і Андроґін / Мірча Еліаде ; пер. на укр. Г. Кьоран, В. Сахна. – К. : Основи, 2001. – 592 с.
12. Кримський С. Дім – поле – храм / С. Кримський // Сучасність. – 2005. – № 3. – С. 139–145.

13. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії / С. Б. Кримський. – К. : ВД “КМ Академія”, 2008. – 367 с.
14. Сковорода Г. Твори: У 2 т. / Григорій Сковорода. – К. : Обереги, 2005. – Т. 1 : Поезії. Байки. Трактати. Діалоги. – 528 с.
15. Шашнева Е. Н. Образ дома и родного мира в прозе К. Д. Бальмонта / Е. Н. Шашнева // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. – Серия : Соц. науки. Философия. Культурология. – 2011. – № 2 (22). – С. 121–123.

ПРИВАТНИЙ ПРОСТІР У СОЦІО-КУЛЬТУРНИХ ПРАКТИКАХ УКРАЇНСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА 10-20-Х РОКІВ ХХ СТ. (випадок літературно-мистецького салону)

Леся ДЕМСЬКА-БУДЗУЛЯК

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

Пропонована стаття присвячена розгляду історії українського літературознавства першої третини ХХ ст. як однієї із галузей національної культури. Одним із важливих аспектів дослідження виступають соціально-культурні практики, що мали вплив на формування, з одного боку, як самої галузі, а з іншого – розкривали джерела поширення тих чи інших літературознавчих ідей, поглядів, методологій. Серед таких аспектів виступає дослідження ролі приватного простору. Мова передовсім йде про феномен літературно-мистецького салону, де збиралися представники широких кіл інтелігенції та науково-мистецької еліти. Що ж до українського літературознавства, то варто відзначити помешкання Григорія Нарбути та Бориса Якубського, які відіграли помітну роль у формуванні інтелектуального простору Києва доби національного відродження.

Ключові слова: українське літературознавство, літературно-мистецький салон, неокласичний дискурс.

Предлагаемая статья посвящена рассмотрению истории украинского литературоведения первой трети ХХ в. как части национальной культуры. Одним из важных аспектов исследования выступают социально-культурные практики, имевшие влияние на формирование, с одной стороны, как самого литературоведения, а с другой – раскрывали источники распространения тех или иных литературоведческих идей, взглядов, методологий. Среди таких аспектов выступает исследование роли частного пространства. Речь идет о феномене литературно-художественного салона, где собирались представители широких

кругов интеллигенции и научно-художественной элиты. Что касается украинского литературоведения, то стоит отметить квартиры Григория Нарбута и Бориса Якубского, которые сыграли заметную роль в формировании интеллектуального пространства Киева периода национального возрождения.

Ключевые слова: украинское литературоведение, литературно-художественный салон, неоклассический дискурс.

The article deals with the history of Ukrainian literature of the first third of the 20th c. as one of the sectors of the national culture. An important aspect of the study is formed by socio-cultural practices. On the one hand, they had an impact on the formation of literary studies, and on the other they revealed the sources of various literary ideas, opinions and methodologies. One of the issues to be addressed is the study of the role played by private space. It is primarily the phenomenon of literary and artistic salons, where representatives of intellectuals, scientific circles and artistic elite used to get together. As for the Ukrainian literature, sites worth noting include Gregory Narbut's and Boris Yakubskij's apartments that played prominent roles in the formation of Kyiv intellectual space during the national revival.

Key words: Ukrainian Literary Studies, literary and artistic salon, neoclassical discourse.

Історико-теоретичний зріз українського наукового літературознавства зламу ХІХ – ХХ ст. демонструє непростий процес становлення дисципліни тісно інтегрований в політичний дискурс творення української нації з характерним для неї світоглядом та запитам з одного боку, а з іншого – зв'язок із тими філософсько-естетичними зрушеннями, які переживала європейська гуманістична наука того часу. З іншого боку, він характеризується багатством ідейної, культурної, наукової та політичної палітри й почасти стає ключем до розуміння глибинних трансформаційних процесів тогочасного українського суспільства та культурного середовища. Виходячи з цього положення, хочемо зазначити, що в запропонованому дослідженні українське літературознавство того періоду буде цікавити нас передовсім як елемент культури. Такий підхід до проблеми пов'язуємо з тими фундаментальними трансформаціями, що відбувалися в усьому європейському культурно-соціальному просторі кінця ХІХ – початку ХХ ст. У цьому випадку у термін “культура” вкладаємо два значення: 1) поняття, цінності, культурна візія поширені серед окремих національностей, класів, груп, періодів (визначення згідно з Гердером), що відповідало уявлення про культуру на той час; 2) система символічних практик, які продукують значення, соціальні означальні практики

[9, с. 234], що є характерним тлумаченням поняття культури на сучасному етапі. Кореляція між цими двома підходами до розуміння поняття культури, – як системи цінностей та соціальної означальної практики, – дасть можливість глибше проаналізувати ті трансформаційні процеси, що відбувалися всередині українського літературознавства епохи зламу століть.

На кінець XIX ст. парадигма українського наукового літературознавства зазнає значних змін. Можемо вести мову про три фундаментальні причини: 1) антипозитивістичний злам; 2) криза історичного знання; 3) поширення естетики модернізму або ж, згідно з Г.-Г. Гадамером, “розширення естетичного виміру в царині трансцендентного” [2, с. 13–48] й водночас розширення позицій літературно-естетичної критики. Також в контексті українського літературознавства кінця XIX – початку XX ст., можемо вести мову про розгортання домінуючих трьох дискурсів: історичного, неокласичного та марксистського (який, щоправда накреслюється в українському літературознавстві лише з початком 20-х рр. XX ст.). Такий поділ частково перегукується із поділом літературно-наукової критики того часу, запропонованим Леонідом Білецьким. Так вчений пропонує виділяти чотири школи в межах українського літературознавства: формально-поетичну, або ж неокласичну, історичну, філологічну та психологічну. Термін “школа” Л. Білецький вживає не лише у значенні напрям, але й кола людей, які поділяють спільний світогляд, наукові знання та культурний досвід – “громада, об’єднана певною концепцією дослідження літератури” [1, с. 45].

Відтак об’єднавчим у цьому випадку може виступити поняття дискурсу як способу осмислення світу в межах певної філософсько-естетичної парадигми. За точку відліку для виокремлення того чи іншого літературознавчого дискурсу пропонуємо обрати культурну традицію. Її джерела, рецепція, функціонування, стосунки щодо іншої традиції та вербалізація представниками певного дискурсу визначає той комплекс ідей, проблем, питань та способів їх аргументації тими чи іншими літературознавцями. Відтак фокусом, через який спробуємо розглянути зміни та деформації в контексті українського літературознавства того часу, виступає поняття культурної традиції, яке завжди було фундаментальним для національного літературознавства. Приналежність до тієї чи іншої традиції визначає парадигму наукових знань та спосіб вписування її в навколишній світ. Кожна з традицій функціонує в межах власного

набору теоретичних понять та розглядає їх крізь призму аналізованих текстів. Також традиція впливає на формування літературного канону, на періодизацію та класифікацію в межах історії літератури, на мову літературної критики.

Історичний дискурс, що виникає й існує протягом ХІХ – початку ХХ ст. як контрдискурс в межах офіційного, “неукраїнського”, академічно-університетського літературознавства, з одержанням формальної незалежності Україною в 1917 р., втрачає свої первинні ідеологічно-культурні функції. Натомість сам перетворюється у центральний дискурс. З таким переходом змінюються й соціальні практики історичного дискурсу – широке заангажування у справу культурно-історичного “просвітництва” в умовах “незалежності” перетворюється у практики утвердження національної ідеології та культури, а з приходом радянської влади в “оборону” національної лінії. Історичний дискурс національної культури характеризувався налаштуванням на внутрішній підхід – історичну саморецепцію та саморефлексію, висхідною точкою його формування виступає принцип історизму. Українська культура, а відповідно й література, бачилися для представників цього дискурсу як відмінний, унікальний культурний досвід, одержаний у спадок від предків.

Натомість неокласичний дискурс з’являється в Україні ще в ХVІІ ст. як долучення до загальносвітової наукової традиції, з одного боку, а з іншого – як спосіб національного протистояння на культурному полі. З того часу також утверджується одна з фундаментальних рис цього дискурсу – орієнтація на зовнішнє, інтеграційність, розгляд національної культури як частини більшого, загального культурного простору. У центрі уваги представників цього дискурсу – художні форми, їхні іманентні зв’язки та розвиток. Джерела національної літератури вони шукають у “високій культурі” минулої історії, зокрема того періоду, що характеризувався державністю й існування офіційної/державної національної культури. Водночас намагалися розбудувати національну літературну традицію як елемент ширшої, загальноєвропейської традиції, заснованої на античності, високому Відродженні та тенденціях класицизму як стильового напрямку. З іншого боку, це була культурна традиція еліти. Коли зникає національна еліта, а на зміну їй приходиться “народ”, ця традиція відступає на другий план.

Кінець другої декади ХХ ст. приносить відновлення неокласичного дискурсу українського літературознавства як частини ширшого

культурного дискурсу, тісно пов'язаного із ідеологією та естетикою модернізму. Важливу роль у формуванні українського неокласичного дискурсу відіграв процес урбанізації. В культурно-соціальному контексті України початку ХХ ст. урбанізація (а точніше – колонізація неукраїнських міст українцями) йшла поруч із процесами індустріалізації, українізації та державотворення. Відродження і поява українського міста де-факто, а не лише де-юре, було важливим фактором загального становлення держави та національної культури. Важко не погодитися з Юрієм Островським, який вказував на особливість рецепції міста українськими інтелектуалами початку ХХ ст. Дослідник проводить аналогії між початком ХХ ст. зі схожими процесами у ХVІІ ст., зазначаючи, що в обох випадках урбанізація стає фактом культуро- та державотворення [8, с. 62].

Ще однією з помітних ознак тогочасного літературознавства можна вважати появу нового покоління фахових філологів. Наприкінці 10-х рр. ХХ ст. в українське літературознавство проходить ціла плеяда молодих людей, які не просто вже здобули фахову філологічну освіту, засвоїли традиції українського наукового літературознавства (М. Дашкевича, О. Огоновського, І. Франка, К. Студинського, В. Перетца, А. Лободи, В. Щурата), а почасти й самі були письменниками та поетами. Окрім того, на відміну від своїх попередників, вони мали вже чітко визначений предмет наукового дослідження, можливості для вільного вивчення української літератури українською мовою, доступ до архівних джерел, а також цілу низку методологічних напрацювань.

Якщо лише побіжно згадати основні імена більш помітних представників нового літературознавчого покоління, то це: Олександр Білецький, Леонід Білецький, Павло Зайцев, Ієремія Айзеншток, Павло Филипович, Богдан Якубський, Микола Зеров, Андрій Ніковський, Володимир Дорошенко, Павло Богацький, Михайло Драй-Хмара, Дмитро Дорошенко, Микола Євшан, Володимир Міяковський, Олександр Дорошкевич, М. Могилянський ін. На появу нового покоління в українській національній культурі на початку ХХ ст. вказувала й С. Павличко, зокрема зазначаючи: “В українській літературі так само існує переломний момент, коли “змістилися всі людські стосунки”. Це приблизно збіглося з кінцем першої світової війни, революцією та коротким періодом УНР. Ще в кінці 10-х років почало формуватися цілком нове, особливе покоління, яке дебютувало в літературі приблизно на переломі 20-х років” [6, с. 169].

Майже всі вони одержали класичну історико-філологічну освіту. На фаховій освіченості як відмінній рисі нового покоління науковців наголошував й В. Домонтович, зазначаючи, що вже на кінець першого десятиліття ХХ ст. відбувається злам, коли література починає асоціюватися з літературознавством, поезія й наука зближуються. Більшість поетів стають літературознавцями, роблячи зі студій вірша свій фах: “Витворювався новий тип поета-дослідника, поета-архівіста, музейного робітника, аналітика, складача словників, колекціонера документів” [3, с. 268].

Зміна образу/типу науковця вимагав і зміни традиційних соціальних практик українського літературознавства. За своєю природою новий тип митця-вченого характеризується певною гібридністю. Як науковці вони провадять наукові дослідження, читають лекції та викладають у гімназіях, готують до друку з широкими коментарями різноманітні архівні матеріали. Нагомість як митці, потребують постійного спілкування, наявності спільного простору для вираження свого творчого потенціалу, де б вони могли проголошувати не лише свої мистецькі твори, але й обговорювати власний художньо-науковий світогляд, обстоювати погляди на мистецтво й літературу, вести дискусії, творити образи нових шляхів розвитку національної культури, мистецтва, науки. Найбільш придатною формою для організації такого спільного ідейно-духовного простору виявилася форма літературно-мистецьких салонів.

Перші літературно-мистецькі салони були продуктами французької революції. Саме у них збиралися революціонери й формували ідею нового світу. Для української культури, яка постійно знаходилася “за бортом” офіційного дискурсу, соціальна форма літературного салону часто ставала чи не єдиною можливістю для висловлення громадської та культурної позиції. Відтак, сама ідея салону в Україні нерідко набирала характеристик соціальної опозиції до офіційного культурно-політичного дискурсу. Вони виникають спонтанно, але знаходять широке визнання у культурних практиках. З проголошенням української незалежності у 1917 році, характер літературно-мистецького салону змінюється і набуває трьох форм: 1) приватний простір, де збираються інтелектуали за відсутності офіційних структур, як це було у випадку Української Академії Мистецтв, яка на своїх початках знаходилася у квартирі Григорія Нарбути; 2) простір молодих людей, часто мистецько-наукової богеми, які ще перебувають на маргінальних позиціях офіційної науки чи культури і лише “виборюють”

своє право займати центральні позиції – випадок “хати” Бориса Якубського; 3) зберігається опозиційний характер, коли довкола певного простору організують люди незгідні з офіційним культурно-політичним дискурсом – у другій половині 20-х років XX ст. таким простором стає приватна квартира та робочий кабінет Сергія Єфремова.

На сьогодні можемо припускати існування трьох історичних площин в просторі яких кристалізувалися ідеї українського новітнього літературознавства. Дві з них лежать фактично на різних полюсах тодішнього українського культурного дискурсу, третя стає точкою поєднання двох інших. Маємо на увазі Всеукраїнську академію Наук, зокрема історико-філологічний відділ на чолі якого стояв С. Єфремов, інтелектуальне коло Нарбута-Модзолевського та, умовно назвемо його “хата” Бориса Якубського. Сполучною ланкою поміж усіма цими площинами виступає постать історика літератури та текстолога Павла Івановича Зайцева. Саме він, повернувшись з Петербурга в Україну, розпочинає активну діяльність спільно з ВУАН видання історико-літературних пам’яток, до якої залучає й багатьох інших науковців-киян, вводить їх в мистецтвознавче коло Гр. Нарбута, які згодом створюють власний “салон” на квартирі Б. Якубського. Особливо цінні й цікаві спогади про П.І. Зайцева та салонне життя Києва залишив сучасник тих подій архівіст Володимир Міяковській. У своїх спогадах “Недруковане і забуте. Громадські рухи XIX сторіччя. Новітня українська література” автор згадує Київ початку короткого періоду національного відродження й культурне життя того часу, що, за браком офіційних установ, часто проходило на приватних квартирах [5].

Якщо спробувати бодай символічно креслити ці площини, то можна це зробити наступним чином: ВУАН символізувала ідею традиції – саме в межах історико-філологічного відділу була створена згадувана вже “Постійна комісія для видавання пам’яток новітнього письменства”, якою керував академік Сергій Єфремов, й куди поміж інших входили П. Зайцев, М. Зеров, М. Плевако. Через процедуру відбору тих чи інших текстів до публікації мимоволі формувався академічний канон новітньої української літератури. Коло Гр. Нарбута, що мало певний аристократичний характер, був естетичною площиною, в межах якої зійшлося українське бароко з російським акмеїзмом. І “хата” Б. Якубського де велися дискусії над подальшими шляхами національного мистецтва, зокрема літератури, шукали нові форми для опису реалій нового життя, культивувалася ідея цінності культури. Згадуючи зустрічі на квартирі Б. Якубського, один

з її учасників, Григорій Костюк, писав: “То були розбурхані революцією роки. Ми сприймали революцію з вірою в нові горизонти. Ми не були практиками революції. Ми вірили в свободу, розум, мистецтво, науку. Український аспект революції був для нас відкриттям. Ми всім своїм еством ввійшли в новий духовний світ. Ми відчували, що тут треба все поглибити й удосконалити. А шлях до цього – творчі зустрічі, дискусії, теоретичне осмислення і поступове піднесення обрано фаху все на вищій рівень” [4, с. 146].

На перетині цих трьох площин, де перетиналися історичний та модерний світогляди, народжувався дискурс нового українського літературознавства. Усі три площини були поєднані не лише ідеями, цінностями, естетичними поглядами, а в першу чергу людьми й спільним простором, де вони пересікалися. Це був той “потужний струмінь”, який відлунував практично в усіх культурно-освічених колах того часу. Підсилені революційними тенденціями до широкого культурного оновлення, він водночас по зернині вибирав усе те краще, що дала українська культура протягом багатьох століть [7, с. 151]. Як вдало зазначає В. Панченко: “<...> будинок Модзалевського-Нарбута і “хата” Бориса Якубського нагадували “сполучені посудини”. Там і там у 1919-1918 роках збиралися однодумці, які разом утворювали певну спільноту, товариство, друзів, – проте аж ніяк не організацію з естетичною “платформою і статутом” [7, с. 152]. І що найголовніше, цей дискурс був орієнтований на нову українську державу.

В загальну культурну ієрархію український літературно-мистецький салон вбудовується як такий, що, з одного боку, прагне вийти за межі культурного канону, а з іншого – такий, який пропонує власний канон: ідей, цінностей, теорій, способу наукової практики. Жорстко регламентований академічною спільнотою офіційний науковий простір жорстко протистояв будь-якому переструктуруванню. Натомість літературно-мистецькі салони, що ставали приватною опозицією приватного простору публічному, знаходилися у постійній динаміці. Ієрархія вибудовувалася не за офіційно визнаним статусом тої чи іншої особи, а лише завдяки добровільному визнанню присутніми її наукових чи мистецьких потенцій. Ієрархія не була сталою – вона постійно перебудовувалася. Таким чином приватний салон ставав потужною альтернативою публічному академізмові. Водночас приватний салон ставав можливістю втечі для тих, хто не зміг вмонтуватися в жорстку офіційну академічну систему, як це було скажімо з М. Зеровим.

З посиленням політичного тиску в Україні на початку 30-х років практика мистецько-культурних, наукових салонів практично згортається. Збиратися колом більше 5-6 осіб для приватних бесід стає небезпечно. Радянська репресивна система використовує явище салону для виявлення “ідейних ворогів”, засилаючи туди провокаторів. Остаточною крапкою у вільному існуванні “приватного простору” в українській соціо-культурній системі стає справа “Спілки Визволення України”, сфабрикована на підставі приватної вечірки у Сергія Єфремова. Потім поодинокі випадки приватних просторів можемо зустрічати лише у “офіційних” метрів української науки чи культури, як скажімо Ол. Білецького, М. Рильського, М. Бажана та кількох інших. Проте уся практика подальших літературних салонів мимоволі набуває “напівлегального” відтінку, з постійним острахом господарів і з обов’язковою присутністю “людини від органів”. Літературні салони як вияв опозиційного простору повернуться лише в контексті руху шістдесятників, а згодом особливо актуалізуються у 80-90-ті роки як осередки альтернативних культури, мистецтва, науки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білецький Л. Основи літературно-наукової критики. (Перше видання: Прага, 1925) / Леонід Білецький. – К.: Либідь, 1998. – 408 с.
2. Гадамер Г.-Г. Истина і метод. К.: Юніверс, 2000. – Т. 1. – 464 с.
3. Домонтович В. Болотяна Лукроза (I) / Володимир Домонтович // В. Домонтович. Дівчинка з ведмедиком. Болотяна Лукроза. – К.: Критика, 2000.
4. Костюк Г. Зустрічі і прощання. Книга перша / Григорій Костюк. – Едмонтон: КІС, 1987. – 743 с.
5. Міяковський В. Павло Іванович Зайцев (Спогади). / Володимир Міяковський // Міяковський В. Недруковане і забуте. Громадські рухи ХІХ сторіччя. Новітня українська література. Том І. – Нью-Йорк: УВАН у США, 1984. – С. 202-227.
6. Павличко С. Дискурс українського модернізм / Соломія Павличко. – К.: Либідь, 1999. – 447.
7. Панченко В. Кільце друге // Володимир Панченко. Кільця на дереві. – К.: ТОВ “Видавництво “Кліо”, 2015. – 560 с.
8. Сазик І. Естетична концепція Миколи Зерова в контексті культуро творчого процесу в Україні / Ігор Сазик: Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 00.00.08 / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. – К., 2008. – 214 арк.

9. Bocoock R. The culture formations of modern society / Robert Bocoock // Formations of Modernity / Stuart Hall [eds.] – Cambridge: The Open University, 1992. – P. 229–275.

ПОЕТИКА ТРІАДИ “ДІМ – НЕ-ДІМ – АНТИДІМ” У ЗБІРЦІ С. ЖАДАНА “ЖИТТЯ МАРІЇ”

Алла ДЕМЧЕНКО

Херсонський державний університет

На матеріалі поетичної збірки С. Жадана “Життя Марії” розглянуто триаду “дім – не-дім – антидім”. Серед універсальних рис архетипу “дому” велике місце займає протиставлення “антидому”. Виділяємо проміжний локус “не-дому” – перебування на чужій території. Означену триаду можна уявити у вигляді: “спокій, захист” (теплі квартири, кухні, книжки, листи) – “надія на краще, тимчасовий притулок” (чужа кімната) – “безнадія, смерть” (бетонний мішок, холерна яма). У ході дослідження виводимо триаду із числа суто просторових координат, звертаючись до її духовно-моральної складової.

Ключові слова: архетип, міфопоетика, хронотоп, дім, не-дім, антидім.

На матеріалі поетического збірника С. Жадана “Жизнь Марии” рассмотрена триада “дом – не-дом – антидом”. Среди универсальных черт архетипа “дома” большое место занимает противопоставление “антидому”. Выделяем промежуточный локус “не-дома” – пребывание на чужой территории. Эту триаду можно представить в виде: “покой и защита” (теплые квартиры, кухни, книги, письма) – “надежда на лучшее, временный приют” (чужая комната) – “безнадежность, смерть” (бетонный мешок, холерная яма). В ходе исследования выводим триаду из числа чисто пространственных координат, обращаясь к ее духовно-нравственной составляющей.

Ключевые слова: архетип, мифопоэтика, хронотоп, дом, не-дом, антидом.

The triad “home – non-home – anti-home” is studied on the material of S. Zhadan’s poetic collection “Life of Mary”. Among the universal features of the archetype “home” its contrasting “anti-home” takes a great place. The intermediate locus “non-home” denoting stay on the foreign area is selected. Definite triad can be represented as: “calmness, protection” (warm flats, kitchens, books and letters) like “hope for the best, temporary shelter” (alien room) – “hopelessness, death” (concrete bag, cholera pit). While research we trace the triad among purely spatial coordinates, referring to its moral and spiritual component.

Key words: archetype, mythopoetics, chronotope, home, non-home, anti-home.

Архетипний образ дому є одним із найцікавіших і полісемантичних як у світовій культурі загалом, так і в українській зокрема. Разом зі Світовим Деревом та чотирма першостіхіями дім займає першочергове місце серед міфопоетичних образів, які вважаються базовими в культурі та мистецтві. Міфосемантика образу дому в культурі сягає давнини, однак художня інтерпретація цієї міфологеми залишається актуальною і до сьогодні.

Мета статті – розкрити специфіку тріади “дім – не-дім – антидім” у поетичній збірці Сергія Жадана “Життя Марії” (2015).

Творчості С. Жадана присвячено критичні розвідки Ю. Андруховича, А. Білої, О. Бойченка, І. Бондаря-Терещенка, Т. Гундорової, Ю. Логвиненко, І. Старовойт та інших.

Архетипний образ дому належить до числа суто просторових, однак варто звернути увагу і на його духовно-моральну складову. Дім – один із ключових символів національної культури, з яким співвідносяться усі найважливіші категорії художньої картини світу.

Дім (або житло) передусім призначений для захисту людини від небезпеки, тому виступає головною складовою матеріальної культури. Згодом він набуває все нових і нових функцій, семантика його значення розширюється. І крім побутового призначення з’являється символічна функція, а тому дім тепер містить сакральну інформацію, приховану як у ньому самому (житло – життя), так і в його окремих елементах.

Л. Яшина точно окреслила семантичну специфіку дому, який “постає в різних іпостасях: дім – житло, незалежність, недоторканність; дім – сім’я, жінка, любов, продовження роду, постійність; дім – традиція, нація, народ, історія. Отримавши додаткові семантичні навантаження, дім перетворився в зменшену копію моделі світобудови і людського буття, розкриваючи особливості менталітету того чи іншого народу. Причина зафіксованої в багатьох національних культурах значущості поняття дім полягає, можливо, в тому, що в ньому сфокусовано зв’язок між людиною і оточуючим світом” [13].

Загальновідомо, що дім – це своєрідна модель всесвіту, рідної землі, родини, роду, навіть тіла людини, це простір упорядкований і сакральний. Зрештою, вкажемо, що “не-дім” розглядаємо як тимчасовий притулок під час небезпеки, війни, нещастя тощо; “антидім” (за Ю. М. Лотманом) – приреченість на насильницьку смерть (тюрма, табір біженців, цвинтар), де людина опиняється на межі існування.

У поезіях зі збірки Сергія Жадана “Життя Марії” семантичного заглиблення набуває символічний образ дому, котрий змальовується автором в екзистенційному дусі: більшість картин – трагічні, домінує танатологічний мотив, пов'язаний із війною. Тому в архетипному образі дому з'являються ознаки не-дому та антидому.

У поетичних текстах С. Жадана архетипний образ дому корелює зі знаковими речами, що традиційно виступають гарантами затишку, захищеності і добробуту: “задимлені кухні” [5, с. 14], “свій будинок” [5, с. 19], “теплі квартири” [5, с. 19]. У поезії митця поняття “кімната” набуває ознак екзистенційної категорії і вже не трактується як еквівалент спокою і внутрішньої свободи. Основне відчуття – це тривога, яку Сергій Жадан передає через вірування народу. Здавня птах символізував душу померлої людини. Тому згідно з прикметою, якщо птах залетів у вікно, то душа померлої людини хоче передати послання. Образ птаха постає зловісним символом страждань та горя:

*Птах уночі забивається до кімнати,
хоче вирватись, ріже повітря крилами,
не знаходить виходу, не дає себе упіймати,
сторожко замирає, зібравшись із силами [5, с. 36].*

Таким чином, міфологема дому має амбівалентний характер, семантика архетипного образу розширюється, набуваючи нових рис.

За Ю. Лотманом, книги – ознака дому. У збірці “Життя Марії” топос дому корелює із книгами та листами:

*Візьми лише найважливіше. Візьми листи.
Візьми лише те, що зможеш сама нести.
Візьми рушники та ікони, візьми срібні ножі,
візьми дерев'яні розп'яття, золочені муляжі.
Візьми хліб і городину, потім іди.
Ми ніколи більше не повернемося сюди.
Ми ніколи більше не побачимо наші міста.
Візьми листи. Всі. До останнього злого листа [5, с. 14].*

Поет розширює діапазон речей, пов'язаних із книгою як символом дому. Книжки – це бібліотека, яка є маркером благополучного і високодуховного дому:

*Зберігав би книжки, яких ти колись торкалась,
перебирав би перечитану цю бібліотеку,
бачив би між окремими літерами і сторінками
твою зосередженість – самотність і тепло [5, с. 28].*

Контакт зі звичними домашніми речами ототожнюється зі спокоєм та стабільністю (рушники, срібні ножі). Однак поет також говорить про дерев'яні розп'яття, які символізують віру та вказують на сталість і незмінність сакруму дому, з яким прощаються назавжди: “*Ми ніколи більше не повернемося сюди*”. Анафора “*візьми лише*” та “*ми ніколи більше*” підсилює трагізм зображеної ситуації та виводить образ дому із суто просторових координат, звертаючись до його духовно-моральної складової.

Дім контактує із зовнішнім світом через двері та вікна (або через комин). Вікно як очі дому пов'язує його не лише зі світом зовнішнім, але й із космосом, несе, за В.Топоровим, “багату (і, отже, нетривіальну) інформацію” [10, с. 164]. “Символічна значущість і особлива напруженість образу вікна в міфопоетичній традиції (як у фольклорній, так і в індивідуально-художній) визначається тим, що через цей образ реалізуються такі загальні семантичні протиставлення, як зовнішній – внутрішній і видимий – невидимий, і сформоване на їх основі інше протиставлення відкритості – закритості, відповідно небезпеки (ризик) – безпеки (надійності, гарантованості), що має безпосереднє відношення до людини, тобто до того, хто пов'язаний з вікном як елементом найбільш освоєної частини навколишнього світу (житла) і з образом вікна як елементом знакової системи” [10, с. 164]. У поезії “Дезертир” С. Жадан передає реалії нашого часу, вказуючи на драматизм і трагізм ситуації:

*Люди визирають із вікон,
вибігають з теплих квартир.*

*До літнього міста
вертається дезертир [5, с. 19].*

Отже, вікно виступає специфічним сакралізованим локусом. Тут підтверджується функція вікна бути провісниками. Отриманими через вікно звісткам приписується особливе значення. Найчастіше вони пов'язані з різкими змінами в житті людини, яка почула цю звістку.

Поступово дім втрачає ознаки сакральності, порушуються основні міфологічні характеристики цього архетипного образу (стабільність, захищеність, духовна єдність, спокій тощо), спостерігаємо трансформацію, яка актуалізується через семантику не-дому “(тимчасового і випадкового притулку, часом недружнього і такого, що часто спонукає його мешканців до виживання)” [4] та антидому, який несе смерть або виступає як інфернальний простір, хазяїном якого є Диявол:

*Диявол, Маріє, не знає, що має робити з нами,
з нашими голосами, з нашими снами. <...>*

*Що він може знати в своїй майстерні?
Наші співи для нього — такі нестерпні.
Наша запеклість для нього — така противна.
Відсутність віри для нього особливо дивна [5, с. 79].*

“Інфернальний простір дому і всім речам надає загадковості, подвійності й несправжності, а персонажі обертаються різними іпостасями, ніби змінюють маски. Отруйна атмосфера інфернального дому затягує, але персонаж знаходить у собі сили розірвати коло й утекти, хоч і не надовго” [4], – твердить А. Дубровська.

Локус не-дому позбавлений стабільності, однак ще є надія на позитивні зміни. Тимчасовий притулок ще не віщує загибелі і смерті, бо не-дім має вихід:

*А на ранок виходиш зі своєї казарми –
Сонце вгорі
І туман між деревами [5, с. 30].*

Або: *Буде розмазане сонце за плакатним вікном [5, с. 15].*

Як твердить Н. Бондар, “не-дім”, будучи антиподом “рідного дому”, визначається вимушеним перебуванням героя поза рідними стінами. “Антидім” <...> екзистенційно протилежний ідеї “дому” і навіть “не-дому” – це насильницьке утримання людини в певному локусі, де панують приниження і смерть [1, с. 21]. Не-дім як проміжний локус підсилюється мотивом блукання, неприкаяності. Образ не-дому оприявнюється через різноманітні тимчасові притулки: хостели, готелі, наймані, чужі або покинуті квартири:

*Дивись, які тепер довгі ночі,
Які порожні дома [5, с. 40].*

Відчуття нестабільності і страху реалізується передусім в екзистенційній забарвленості поетики дому, де крім архетипного мотиву блукання з’являється відчуття самотності. Не-домом стає “чужа квартира”, “пуста вулиця”, “чуже місто” або “осіннє місто”:

*Перші дні листопада.
Вона спить у порожній кімнаті, в чужому ліжку.
А він думає: чуже місто, чужа кімната —
як я її тут залишу? [5, с. 44].*

Часто ліричні герої стають заручниками трагічних життєвих ситуацій. У такому випадку варто акцентувати увагу на мотиві несвободи. У Сергія Жадана відірваність людини від дому передусім зреалізована через образ біженців і дезертирів:

*До літнього міста
вертається дезертир.
Ховається від розмов,
як від вогню.
Не пам'ятає адрес,
не пізнає рідню.
І рідня теж, вертаючись
до будинку свого,
не пізнає його,
не пізнає його [5, с. 19].*

Отже, людина, яка вимушено залишає дім, втрачає захист і стає безборонною перед світом і злом, а інший локальний простір, в який вона потрапляє, не є оберегом.

Топос вокзалу, локомотиву також проектується на образ не-дому. Медіатором, що моделює зміст бінарної пари “свій – чужий”, може виступати поїзд, вагон, локомотив. Ці образи виступають точкою розмежування, імпліцитно передають ізоморфну опозицію “життя – смерть”. Мотив втраченого дому переростає у більш масштабніший мотив втраченого раю, втраченої Батьківщини :

*Чого лише не побачиш на цих вокзалах:
ранковий пташиний спів, сонячний спалах,
чорна роса на просмолених шпалах.
Першими звідси поїхали комерсанти –
хитрі нечутні приблуди, невидимі зайди,
тренувана охорона, нічні курсанти [5, с. 16].*

Однак поет через образ вокзалу, який є перехідною зоною між “своїм” і “чужим” простором, передає відчуття надії на повернення. Топос втраченого/покинутого дому як джерела щастя і гармонії фокусується на топос оновленої домівки :

*Доки тепло стоїть над містом,
за гудками локомотивів, за пташиним свистом,
за голосами базарної нічної бідноти,
доки тут хтось залишається, доти
хай будуть відкритими всі залізничні ділянки,
хай діляться хлібом і молоком сонні селянки,
хай буде маршрут легким, хай буде рятунок вчасним [5, с. 17].*

“Як правило, між “домом” і “не-домом” в ідеалі встановлюються динамічні співвідношення виходу (у частину “не-дому”) і повернення в “дім”, що вкладається в архетипний мотив “вічного повернення”. Відтак опозиція “дім” і “не-дім” передбачає часово-просторову різновекторну шкалу” [1, с. 10].

Конотації катастрофи і смерті перетворюють не-дім на антидім. За Ю. Лотманом, “серед універсальних тем світового фольклору велике місце займає протиставлення “дому” (свого, безпечного, культурного, що охороняється покровителями-богами простору) “антидому”, “лісового дому” (чужого, диявольського простору, місця тимчасової смерті, потрапляння до якого рівнозначне подорожі до потойбічного світу)” [7, с. 314].

З погляду часових і просторових співвідношень антидім ворожий для героя, маркований відчуттям не лише самотності, а й небезпеки, приреченості до страждань або смерті:

*Буде холерна яма, залита ванном,
Буде криваве взуття на жіночих ногах,
вмучені вартіві в прикордонних снігах,
Підстрелений листоноша з порожнім мішком,
підвішений за ребро священик із безжурним смішком,
цвинтарна тиша, гамір комендатур,
списки загиблих, друковані без коректур,
такі безкінечні, що навіть часу не стає
шукати в них щоранку ім'я своє [5, с. 15].*

Як справедливо вважає С. Климова, існування “поза домом” означає безкінечний поєдинок з навколишнім світом, “дім виступає в ролі того часопросторового континуума, котрий як у дзеркалі відображає зовнішній світ або протистоїть йому своїм – домашнім порядком. У цьому сенсі дім може надавати адекватного або відмінного змісту навколишній дійсності” [6].

Автор все ж таки наголошує, що дім – це вона, а вона – це любов, здатна відродити віру і надію:

*А тому потрібно змагатися за можливість разом засинати,
потрібно ламати ворожі шеренги за можливість кохати,
лишати разом із нею балкони й нічні кімнати,
ранити шкіру долонь об залізні канати,
цінуючи здатність любити,
Ніби найвищу здатність [5, с. 80].*

Локус антидому підслюється епітетом “мертві” та образами, що асоціюються зі смертю чи катастрофою, наприклад, рядки з поезії “Шпигун”:

*Лежить у бетонному мішку, на матраці,
накритий ковдрою, одягнений у чужий светр
із рештками крові <...> [5, с. 72].*

Або: <...> історія – це лише мертві міста й могильні плити [5, с. 80].

У поетичній збірці “Життя Марії” розкривається сучасна трагедія нації, а смерть несе ознаки антидому, простір якого – спотворений навколишній світ і внутрішній світ людини, зруйнований дух, бо втрачена віра:

*Наше місто було з каменю та заліза.
У кожного з нас тепер у руці дорожня валіза.
У кожній валізі попіл, зібраний під прицілом.
Тепер навіть у наших снах пахне горілим.
Жінки в нашому місті були дзвінки й безтурботні.
Їхні пальці вночі торкались безодні.
Джерела в місті були глибокі, наче жили.
Церкви були просторі. Ми їх самі спалили.
Найкраще про нас розкажуть могильні плити [5, с. 10].*

Образ зруйнованої церкви символізує втрату віри, а відтак і духовності. Спалена церква репрезентує опозицію високе/буденне, сакральне/профанне, життя/смерть.

Як відомо, двері, вікно і поріг дому виступають сакралізованими локусами. Двері і поріг – це символ переходу, який маркує межу між двома просторами – світом космосу і тотойбічним світом. У збірці “Життя Марії” поет порівнює тишу за дверима зі смертю, посилюючи драматичні переживання ліричного героя:

*Чорна, ламана, зла, зимова
Тиша, як смерть, стоїть за дверима
З цієї зими залишиться мова –
Та, якою ти говорила [5, с. 22].*

Двері як місце переходу із “свого” в “чужий” світ належать одночасно двом просторам. Закриті двері захищають господаря від зовнішнього (ворожого і небезпечного) світу, однак не забезпечують спокоєм людину, яка знаходиться зовні:

*Я би ніколи не говорив, якби ти у відповідь теж не говорила,
я навчений, наче риба, і обережний, ніби тварина,*

*я ж навіть коли приходжу до когось у дім,
знаю вже наперед, хто там стоїть за дверима [5, с. 38].*

Образ антидому розширює свої межі аж до поняття руйнування ідентичності. І тут варто говорити про зруйнований душевний ландшафт, котрий перетворюється у травмоландшафт. Потужній деформації піддається пам'ять нації. У пошуках національної ідентичності ліричному герою притаманне глибинне занурення в пам'ять, яка корелює з поняттями історії та культури.

Сергій Жадан констатує перебування всього сущого у викривленому та спотвореному просторі та знищеному духовному вимірі.

У статті було окреслено авторські проєкції тріади “дім – не-дім – антидім” у поетичній збірці Сергія Жадана “Життя Марії”, яка представлена таким чином:

– образ дому реалізується через мотив покинутого, але не забутого “свого” простору;

– не-домами стають чужі квартири, хостели, готелі і ширше – чужі міста та ін.;

– антидім репрезентовано образом ями (холерна яма, бетонний мішок) та смертю (мертве місто).

Сергій Жадан переосмислює архетипний образ дому як сакрального простору Роду. Дім тут перестав бути безпечним і “своїм” та перетворився на не-дім, який, у свою чергу, стає чужим і смертельно небезпечним, трансформуючись в антидім. Л. Яшина вказує: “Руйнування дому-родового гнізда відбувається під впливом деструктивних факторів (революції, війн), коли простір дому перетворюється на простір дискомфорту” [13].

Отже, тріада “дім – не-дім – антидім” у поетичній збірці С. Жадана корелює із положеннями філософії екзистенціалізму про абсурдність світу, а також схоплює і передає стан духу і настрою сучасної доби. Коли дім із впорядкованого простору перетворюється у простір хаосу, це призводить до знищення людської душі і духовності. Натомість слово, мова, свобода символізують шлях до власної самості, до духовного зміцнення нації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар Н. Ю. Художня своєрідність архетипів дому, дороги і дитини (на матеріалі романів У. Стайрона “Вибір Софі” і Дж. Барнса “Історія світу в 10 S розділах”) / Наталія Юрїївна Бондар: автореф. дис... канд.

- філол. наук за спеціальністю 10.01.04 – література зарубіжних країн. – Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара, Дніпропетровськ, 2010. – 22 с.
2. Быковская Т. В. Поэтика дома: образы внутреннего пространства человека [Електронний ресурс] / Быковская Т. В. // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 4. – Режим доступа : www.scienceeducation.ru/110-9819.
 3. Войтович В. Українська міфологія / Войтович Валерій. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
 4. Дубровська А. С. Опозиція “Дім”/ “Антидім” у романі В. Винниченка “Хочу!” [Електронний ресурс] / А. С. Дубровська. – Режим доступу: <http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=10347&chapter=1>.
 5. Жадан С. Життя Марії. Книга віршів і перекладів / Сергій Жадан. – Чернівці: Meridian Czernowitz: Книги – XXI, 2015. – 184 с.
 6. Климова С. Социально-философские аспекты анализа архитипических функций дома [Електронний ресурс] / С. В. Климова. – Режим доступу: <http://anthropology.ru/ru/texts/klimova/function.html>.
 7. Лотман Ю. М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968–1992) / Юрий Михайлович Лотман. – С.-Петербург: “Искусство–СПБ”, 2000. – 704 с.
 8. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М. : Эллис Лак, 1995. – 414 с.
 9. Слов’янський світ. Ілюстративний словник-довідник міфологічних уявлень, вірувань / [упорядник О. А. Кононенко]. – К.: Асоціація ділового співтовариства “Український міжнародний культурний центр”, 2008. – 784 с.
 10. Топоров В. Н. К символике окна в мифопоэтической традиции / В. Н. Топоров // Балто–славянские исследования, 1983. – М.: Наука, 1984. – С. 164–185.
 11. Цивьян Т. Дом в фольклорной модели мира / Т. Цивьян // Ученые записки Тартус. гос. ун-та. – 1978. – Вып. 464. – С. 66–78.
 12. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М. : Локид ; Миф, 1999. – 576 с.
 13. Яшина Л. Образ “дому” у творчості В. Дрозда [Електронний ресурс] / Л.І.Яшина. – Режим доступу: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38391/08-Iashyna>.

МОДЕЛЬ АВТОКОМУНІКАЦІЇ ЯК “САМОСОБОЮНАПОВНЕННЯ” У ЛІРИЧНИХ ТЕКСТАХ ВАСИЛЯ СТУСА

Оксана ЖУК

Львівський національний університет імені Івана Франка

Досліджено форми автокомунікативного вияву авторської свідомості в ліричних текстах Василя Стуса, що насичені мотивами самоусвідомлення. Окреслено прагнення повернутись до глибин власної екзистенції, що спонукало митця будувати поетичні тексти за моделлю автокомунікації, у якій ліричне “Я” здійснює спробу розуміння світу за допомогою внутрішнього діалогу із самим собою.

Ключові слова: автокомунікація, екзистенція, суб’єкт ліричного мовлення.

Исследованы формы автокоммуникативного проявления авторского сознания в лирических текстах Василия Стуса, насыщенные мотивами самосознания. Определены стремление вернуться к глубинам собственной экзистенции, что побудило писателя строить поэтические тексты по модели автокоммуникации, в которой лирическое “Я” осуществляет попытку восприятия с помощью внутреннего диалога с самим собой.

Ключевые слова: автокоммуникации, экзистенция, субъект лирической речи.

The paper studies the forms of autocommunicative expression of the author's consciousness in Vasyl Stus' lyrical texts abounding in self-awareness motifs. The desire to return to the inner depths of his own existence is indicated prompting the poet to construct his poetic texts after autocommunication model, in which the persona tries to understand the world through internal dialogue with himself.

Key words: autocommunication, existence, subject of lyrical speech.

Прикметною для лірики Василя Стуса є її зорієнтованість на самоусвідомлення ліричного “Я”, скристалізована в афористичному вислові “...жити – то не є додання меж, а навикання і самособоюнаповнення” (“Мені зоря сяла нині вранці” [6, 96]). Цю концептуальну зорієнтованість Ю. Шевельов, І. Дзюба, М. Коцюбинська та інші дослідники трактують у духовних вимірах – як сутнісну ознаку неповторного індивідуального стилю, особистісну екзистенційну позицію, цілісність духовної культури тощо: “*Поезія Василя Стуса, треба сказати, в принципі непрограмова, нетематична. Або, інакше кажучи, вона вся на одну “тему”: поетове самопочуття, стан його “Я”. Але*

одноманітності тут немає і не може бути – бо це “Я” є не данність, а становлення і переживання (в тому числі й переживання себе самого)” [3, 613].

А чи простежується доцентровий характер Стусової семантики на дискурсивному рівні? Якою мірою зосередженість на внутрішньодуховній проблематиці відбивається в мовленнєвій організації ліричних текстів відважного нонконформіста і самозаглибленого митця?

Досліджувана проблема стосується помітної у Стусовій ліриці переорієнтації комунікативної спрямованості з адресата (ліричного Ти) на адресанта (ліричного Я). Така обернена адресація означає автокомунікацію: злиття суб’єкта та адресата мовлення в ліричному Я. Серед факторів автокомунікативної спрямованості можуть, очевидно, фігурувати як психологічні мотиви (потреба усамітнення задля з’ясування власного внутрішнього стану), так і соціальні (цілковите відсторонення від суспільного життя в ув’язненні), а також творчі (усвідомлення тощо, що герметичне повідомлення залишиться для інших незрозумілим або ж недооціненим) та концептуальні (поетичний вираз екзистенційного становища людини, котра в умовах всеохопного тоталітаризму може довіритися лише власній свідомості).

Для опису автокомунікативних особливостей текстів Василя Стуса ми вдалися до екзистенційно-діалогічного підходу М. Гайдеггера до мови як “дому буття”. Цей підхід розглядає комунікацію як міжсуб’єктивні відносини, що є основною моделлю людського існування. Він був розвинутий у межах екзистенціалізму (М. Бубер, Г. Марсель, Ж.-П. Сартр, Е. Фромм).

Як стверджував М. Гайдеггер, “ми є мовленням, а це водночас означає, що це мовлення нас об’єднує” [1, 201]. Прагнення ліричного Я повернутися до внутрішніх глибин власної екзистенції, “самості” породжує автокомунікативні спроби осягнення та розуміння світу, його ідентифікації у формі внутрішнього діалогу із Батьківщиною і власним глибинним Я. Суголосно з М. Гайдеггером В. Стус застеріг від усеспелюючого відчуження в передапокаліптичну епоху, коли людина, позбувшись “неба” і “крил”, втратила саму здатність спілкування з попередниками і сучасниками: “...на попелищі віковім, / досада щириться з досади, / їм спільної немає ради, нерадісний їм спільний дім” (“Сумні і сині, наче птиці...” [6, 129]).

Екзистенційне відчуження ліричного Я, котре усвідомлює занпащену свою долю на “оцій чужинській землі” [6, 161], але й колонізована Батьківщина стала “рідною чужиною”, бо вона – “царство німоти” (“Яка нестерпна рідна чужина...” [6, 136]).

Ось чому в його поезії так настирливо звучать мотиви самоусвідомлення як постійного повернення до себе, до глибинного свого буття як аутентичного духовного Дому: “...Пустіть мене до мене...” (“Останній лист Довженка” [6, 22]).

Ліричне Я отримує свободу, коли вже нічого втрачати: “Утрачено останні сподівання, нарешті – вільний, вільний, вільний ти...” (“Утрачено останні сподівання” [6, 56]). Позбувшись ілюзій, починаєш бачити правдиву сутність речей “по той бік і добра і зла” (“Весь ранок сонце світить справа” [6, 91]), “віч-на-віч розмовляючи з собою” (“Отак би й я: розклав багаття десь...” [6, 95]).

Порівняно з іншими літературними родами в ліриці всі чинники комунікативної ситуації (“Автор) Я – ліричне мовлення – Ти (Читач)”) зазнають специфічної трансформації: вони набувають підкресленої риторичності і підпорядковуються завданням ліричної експресії – виразу переживань ліричного адресата. Якщо соцреалізм культивував деперсоналізоване за змістом, трафаретне за формою письмо, то період “відлиги” відродив у поетичному середовищі, зокрема у творчості Василя Стуса, особистісно-відповідальну, проникливу та вдумливу рефлексію.

Розгляньмо ж відношення між чинниками комунікативної системи.
Відношення мовця до мовлення: різновиди суб’єктів ліричного мовлення.

Посередником між біографічним Автором і його ліричним текстом є внутрішньотекстовий суб’єкт мовлення, котрий може бути наближеним до Автора (ліричне Я) чи віддаленим (особливо в рольовій ліриці). Та навіть у рольовій ліриці В. Стус фактично не одягає маски, не вдається до театрального перевтілення, бо суб’єктом мовлення в таких творах завжди є духовно близька самому авторові особа (“Трени М. Г. Чернишевського”, “Костомаров у Саратові”, “Останній лист Довженка”). Лише зрідка поет вдається до імітації світоглядно чужого Я, як-от у гротескно стилізованому монолозі міщан-”совків”, що, стоячи в черзі за мандаринами, стали свідками публічного самоспалення (“Напередодні свята” [6, 56]).

Відношення до предмета зображення: безособова лірика. Безособова лірика подає читачеві зображений світ як немовби позбавлений особистісного ставлення. Однак об’єктивоване висловлювання від третьої

особи все-таки виявляє (і відповідно, навіює читачеві) певне ставлення до зображуваного предмета різними засобами ліричної експресії, скажімо епітетами:

*З білої ночі потойбічності
виринуло чорне сонце...* (“З білої ночі потойбічності...” [6, 75]).

Позицію суб’єкта висловлювання можна було б відновити таким чином: “Я (суб’єкт мовлення) бачу, як з білої ночі потойбічності виринуло чорне сонце”. Однак у Стусовому оригіналі присутності мовця ми не відчуваємо, він не заважає нашій винятковій зосередженості на предметі зображення.

Суголосно ідеї М. Гайдегера про мову поезії як дім буття український поет признався в листі до Євгена Адельгейма: “Єдиний смисл – у народній приказці: народився – то мучся... Мій оптимізм-песимізм: живу не я, а – мною, живе природа – через мене, тому я мушу жити – мушу на рівні здатності моєї екзистенції” [7, 67].

Властиво, саме голос буття, що його ліричне Я відчуває у глибинах власного ества, є орієнтиром для спрямування ліричного переживання, вербально вираженого в текстах поета. Екзистенційне формулювання В. Стуса “*живе природа – через мене*” промовисто окреслюється в ліричних текстах збірки “Палімпсести”. В ній найчастіше зустрічається описова лірика, якій притаманна безсуб’єктність. Саме в таких текстах автор пропускає через себе всю сутність природи і акумулює сенс особистісного буття в ідеях, переживаннях, емоціях. Поезія “Зачервоніє горобина...” є прикладом трансформації безсуб’єктної форми в автокомунікацію: з передчуттям осінніх змін – птахів, що незабаром відлетять у вирій, осіннього голого гілля, хмарного неба – приходять самоусвідомлення безповоротності добровільно обраної “дороги болю”. Та відбувається зміна: від споглядання до авторської розмислу:

*Ще терпи. Ще осінь буде,
ще будуть зими і сніги,
тоді спадуть з очей полуди
під млосні шепоти турги* (“Зачервоніє горобина...” [6, 105]).

Така поезія виражає особливу всеохопну настроєвість, що впливає й на часопросторову дійсність цього типу текстів: час ліричного мовлення теперішній, а ліричне застереження спрямоване в позбавлене ілюзій майбутнє, коли тривожна осінь зміниться зимовою пургою.

Часто така особлива часопросторова трансформація відбувається при спогадах життя у Києві. Ізоляція поета, в умовах якої письменник

окреслює своє існування (“Вже цілий місяць обживаю хату <...> Стілець і ліжко, вільних три квадрати” [6, 85]) переростає у повернення до віковичного храму людини – природи. Авторська свідомість переживає ретроспекцію в часи буяння власного духу в Києві. Форма сну пробуджує ці незабутні миті:

Коханий Київ тягнеться у снах.

Зелена гиллиця і темна червінь

достиглих черешень <...>

О коханий краю,

ти наче посаг мій – у головах [6, 85].

У пізнішій поезії ліричний герой лише увісні повертається на Донбас, місце свого народження, де рідна хата його “не впізнає”, ніхто з рідних уже не зустрічає – минуле від нього “замуроване”: “Все. Більше пристановиська немає, / немає дому. Світ утратив вісь” (“Вся в жужелиці, поросі, вугілля” [6, 113]). Описовий компонент ліричних текстів допомагає зрозуміти експресивну настроєвість автора щодо простору, який розділений на періоди ступору та розвитку власної сутності: поділ на дім реальний, місце народження та фізичного зростання, де ніхто вже не чекає:

Вузький ворок – тісно тут мені,

Щоб радість розпросторити [6, 113].

Другим домом, де відбувається духовне становлення письменника стає Київ, незорний простір натхнення для творчої душі, який асоціюється із найдорожчим – родиною та духовними братами, і, водночас, із найворожішим – жалюгідними “шпигами”, яких породила ненависна система:

Росм птиць

Благословенна свінула Софія,

І галактичний Київ бронзові

у мерехтінні найдорожчих лиць (“Сосна із ночі впливла, як щогла”)

[6, 115].

Це він, це він, це він –

при кожнім вітражі.

<...>Ловці душі в твій слід

Бідать з усюд усіх (“І дім наліг на дім...”)[6, 128].

Відношення мовлення до адресата: апелювативна лірика. Навіть якщо в ліричному тексті наявний адресат, він має підкреслено риторичний, умовно-поетичний статус – ним є відсутні особи (друзі, матір, дружина, син), міфологічні образи (“до сонця, Ікаре, ти, рабе розкрив” [6, 107],

“умри і встань, повержений Антею” [6, 140]), психологічні і абстрактні поняття (“добро і правда віку” [6, 127]; тривога – “я спекався тебе, моя тривоже” [6, 139], доля – “благословляю твою сваволю, / дорого долі, дорого болю” [6, 142], поезія – “поезіє, красо моя, окрасо” [6, 184], а також душа і біль, пам’ять і смерть тощо), а ще образи конкретні (тінь невідомого в’язничного наглядача, котрий зазирає у вічко камери [6, 102]) і символічні (“Ти не розродишся, патлатий вогню? / Іспонели мене, але – нагрять!” [6, 147]), ну й, звісно, автореференційне Я (“один як перст стою себе супроти (супроти себе сам стою супроти)” [6, 118]), котре роздвоюється (“і хороше чекати, / і любо омилятися. І мати / за побратима свого двійника” [6, 188]) і звертається до себе на Ти (“Чого ти ждеши? Скажи – чого ти ждеши...” [6, 62–63]).

Поет вслухається у світ, викликає на діалог, робить його своїм співрозмовником, вслухається, випитує, гукає до нього, благає і прощається. У багатьох творах адресатом є Україна, яку ув’язнений ліричний герой не раз називає матір’ю (“о пресвята моя зигзице-мати!”), усвідомлюючи, що до неї “вже шляхів не наплати”, бо вона – “дальша смерті” (“Ввесь обшир мій – чотири на чотири” [6, 87]). Єдиним, хто у збожеволілому світі може тебе почути і зрозуміти, залишається Господь: “Хай світ збожеволів, та розум ясний / і зісподу входить у витлілі сни. / Ще треба терпіти і марне – клясти. / Лиш ти мене, Господи-Боже, прости!” (“Наблизь мене, Боже, і в смерть угорни...” [6, 119]).

Характерну особливість поетичного стилю В. Стуса демонструє поезія “Мені здається, що живу не я...” із збірки “Веселий цвинтар” – тут відбувається різка зміна комунікативної спрямованості: розпочинається твір своєрідною медитацією – парадоксальною автореференцією ліричного “Я”, яке, розщепившись на зовнішню “подобу” і внутрішнього “іншого”, звертається до нього, починаючи з сьомого вірша, у формі ліричного “Ти” як до свого властивого болночного ества, котре ще тільки-но має народитися:

*Мені здається, що живу не я,
а інший хтось живе за мене в світі
в мойй подобі. Ні очей, ні вух,
ні рук, ні ніг, ні рота. Очужілий
в своєму тілі. І кавалок болю,
і, самозамкнений, у тьмушій тьмі завис.
Ти, народившись, виголів лишень,
а не пріріс до тіла. Не дійшов
своєї плоті... (“Мені здається, що живу не я” [6, 43]).*

Розщеплення автореференційного Я на рівні ліричного сюжету упродовжується на рівні ліричної нарації поєднанням суб’єкта мовлення (ліричне Я) та предмета зображення (зображуваний Він – “інший хтось”) у ліричному адресаті Ти. Ці зміни у розвитку змісту і форми ліричного мовлення можна збагнути крізь призму екзистенційного світобачення, згідно з яким людина не є об’єктом із назавжди визначеними характеристиками, а постає у процесі свого становлення. Структура “Я” – це відкрита система, а існування – це будовання самого себе, і важливим моментом такого будовання є поділ особистості на “ідеальне Я” та “реальне Я”. На думку американського психолога Карла Роджерса, різниця між відмінними частинами Я – це “важливе джерело розвитку, хоча сутнісні суперечності між ними можуть стати джерелом внутрішньо-особистісних конфліктів і негативних переживань” [2, 17]. Саме такі чинники могли спричинити екзистенційне страждання, висловлене в автокомунікативному діалозі. Варто зауважити, що оскільки зміна адресатії відбувається після фрази “Очужілий у власному тілі”, це дає підстави здогадуватися про суперечності, що виникають у роздумах над власною сутністю.

Драматургія ліричної автокомунікації. Згідно з Ю. Лотманом, в системі культури існує дві моделі комунікації – “Я – Ти” та “Я – Я”, які мають суттєві відмінності: якщо в першому випадку адресант передає повідомлення іншому, адресатові, а сам залишається незмінним, то у другому випадку, передаючи повідомлення самому собі, “він внутрішньо перебудовує свою сутність, оскільки сутність особистості можна трактувати як індивідуальний набір соціально значущих кодів, а набір цей тут, в процесі комунікативного акту, змінюється” [4, 77–78]. Особливості автокомунікації можна проілюструвати на прикладі поезії “Мені зоря сіяла нині вранці”:

Мені зоря сіяла нині вранці,
устроєна в вікно. І благодать –
така ясна лягла мені на душу
сумиренну, що я збагнув блаженно:
ота зоря – то тільки скалок болю,
що вічністю протягий, мов огнем.
Ота зоря – вістунка твого шляху,
хреста і долі – ніби вічна мати
“бо жити – то не є долання меж
а навикання і самособоюнаповнення” [6, 96].

Цей монолог побудовано як спогад про вранішні відчуттєві (“*мені зоря сяєла*”) і почуттєві (“*благодать ясна*”) враження – їх ліричне “Я” проникливо прочитує як віщі знаки, що відкривають сенс життєвих страждань у здійсненні вищої духовної місії. Ліричний сюжет цієї поезії, таким чином, відтворює процес особистісного самоусвідомлення як спілкування між двома рівнями ліричного “Я” – рівнем свідомості і рівнем самосвідомості. Я-свідоме, яке має безпосередній зв’язок із зовнішнім світом, постає посередником між глибинним “Я” і віщою зорею, що освітлює життєву дорогу й асоціюється з матір’ю-берегинею. Піддавшись інтуїтивному вчуванню, ліричне “Я” розбудовує свій внутрішній світ у процесі самопізнання, змінюючи “індивідуальний набір соціально значущих кодів” [6, 165], коли переходить від шумів буденних турбот до мови справжнього буття, що відбувається тут-і-крізь, тепер-і-завжди.

“Самособоюнаповнення” стало для В. Стуса суттю екзистенційного світовідчуття. Така безкомпромісна позиція була утверджена не лише в поезії, а й у способі поетового життя. Її підкреслювало багато дослідників його життєтворчості, зокрема й Михайлина Коцюбинська: “*Вимушена, зумовлена обставинами життя “самособоюнаповненість” (його термін), обмеженість і повторюваність тематичного матеріалу компенсується експресивною вичерпаністю слова*” [6, 207]. Поетичне мислення сприяє комунікативним механізмам, джерелом яких є Буття як єдине ціле. Але за М. Гайдеггером “Буття виявляє себе завжди як таємниця, а не як воно є”, що й демонструють нам тексти В. Стуса. Адже сутність людського буття не в тому, щоб просто існувати, а “*не бештати, пане-брате, а триматися на землі! Нею б до печінок пропахнути...*” [6, 21], “*і зважитись боротися, щоб жити, / і зважитись померти, аби жити*” [6, 31].

Отже, у ліриці В. Стуса всі комунікативні чинники – і адресат, і контекст (тема), і повідомлення, і код – слугують приводом для ліричної експресії. Автокомунікативні різновиди ліричної адресації, широко представлені в різних періодах творчості непокірного митця, були не випадковими: культивування такого типу ліричних побудов дало поетові не лише змогу чинити творчий опір тоталітарному режиму, а й збагнути і благословити стражденню свою долю і, зрештою, проникливо виразити загальнолюдські аспекти нашого буття у цьому світі.

Поступова зміна ставлення мовця до адресата в апелятивій ліриці до ставлення мовця до мовлення в автокомунікативних структурах побудови ліричного тексту демонструє зміну пріоритетності від

зовнішнього риторичного мовлення до звернення на внутрішнє соманаповнення. Такий поворот поетичних рефлексій зумовлений зовнішніми умовами, що були спричинені цілковитим відстороненням від життя в суспільстві через ув'язнення. Апелятивна лірика позначена спробами митця, що був закований в умовах тоталітаризму в часи “застою” і не зміг піти на компроміс із самим собою, що спричинили його подальші життєві поневіряння. Людей, які стихійно прийняли “нормальне” життя в умовах повної колонізації, В. Стус намагався позбавити від страху невідомого їм щастя свободи духу ще в перших своїх збірках “Зимові дерева” (1970) та “Веселий цвинтар” (1971). Поезія часів останнього ув'язнення, що була оформлена у збірку “Палімпсести” (1972–1979), позбавлена ідеалістичних думок про порятунок всього народу, а звернена до сутності буття окремої особистості, що викликає переорієнтації із мовлення на мовця в автокомунікативних структурах ліричних текстів.

Завдяки цим риторичним механізмам, які переводять зображуваний предмет зі сфери об'єктивного, реального, абстрактного у сферу суб'єктивного, духовного, чуттєвого, поезія В. Стуса спонукає читача до самоусвідомлення, до повернення до “дому власного буття”.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [упорядкув., передм. і прим. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – 832 с.
2. Гуменюк О. Психологія Я-концепції / О. Є. Гуменюк. – Тернопіль : Економічна думка, 2000. – 186 с.
3. Дзюба І. Різьбяр власного духу // Іван Дзюба. З криниці літ. – Т. 3. – К. : ВД “Києво-Могилянська академія”. – С. 602–629.
4. Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах. – Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры / Ю. М. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – 479 с.
5. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров // Юрий Лотман. Семисфера. – С.-Петербург : Искусство, 2000. – С. 150–391.
6. Стус В. Дорога болю : Поезії / Василь Стус. – К. : Рад. письменник, 1990. – 222 с.
7. Стус В. Твори у 4 томах : 6 книг. Два додаткові томи : 5 і 6 (2 книги) / Голова редакційної колегії М. Коцюбинська; Укладання, підготовка текстів, коментарі – Г. Бурлака, С. Гальченко, М. Гнатюк, М. Гончарук, О. Дворко, М. Коцюбинська, Д. Стус. – Львів : ВС “Просвіта”, 1994–1999. – Т. 6, кн.1 – 262 с.

“ДІМ НА ЗЛАМ” О. СЛАПОВСЬКОГО: МІЖ ДРАМОЮ І РЕАЛІТІ-ШОУ

Леонід ЗАКАЛЮЖНИЙ

Житомирський державний університет імені Івана Франка

Статтю присвячено метаморфозам образу дому у п'єсі Олексія Слаповського “Дім на злам”, жанр якої автор визначив як “реаліті-шоу для театру у двох частинах”. З одного боку, п'єса російського письменника підтверджує загальну тенденцію сучасної драматургії і театру, що намагаються спілкуватися з глядачем доступно для нього мовою, використовуючи звичні медійні образи та прийоми. З іншого – драматург демонструє, як трансформація простору комунальної квартири в домі, призначеному для знесення, у простір телевізійного шоу призводить до того, що одинадцять її мешканців перетворюються на віртуальні образи й об'єкти медіа-насильства.

Ключові слова: драма, реаліті-шоу, жанр, жанровий експеримент, медіа, образ дому, приватність, насильство.

Стаття посвячена метаморфозам образа дома в п'єсе Алексея Слаповского “Дом на слом”, жанр которой автор определил как “реалити-шоу для театра в двух частях”. С одной стороны, пьеса русского писателя подтверждает общую тенденцию современной драматургии и театра, которые пытаются общаться со зрителем на доступном для него языке, используя привычные медийные образы и приемы. С другой – драматург демонстрирует, как трансформация пространства коммунальной квартиры в доме, предназначенном под слом, в пространство телевизионного шоу приводит к тому, что одиннадцать ее жителей превращаются в виртуальные образы и объекты медиа-насилия.

Ключевые слова: драма, реалити-шоу, жанр, жанровый эксперимент, медиа, образ дома, приватность, насилие.

The article studies the transitions of the image of the house in Alexey Slapovskiy's play “House for Demolition”. The author determines the genre of the play as the two-part reality show for theatre. On the one hand, the play by the Russian author supports the general trend of the modern drama and theater to try to talk to the audience using the common language and perceptible media images and techniques. On the other hand, the playwright shows how the transformation of the communal apartment in the house for demolition results in the metamorphosis of its eleven inhabitants into virtual images and the objects of media violence.

Key words: drama, reality show, genre, genre experiment, media, image of home, privacy, violence.

Свого часу відомий італійський учений і письменник У. Еко порівняв сучасне суспільство, яке, на його думку, через глобалізацію засобів комунікації втратило відчуття межі, з Паноптикумом Єремії Бентама: *“У мене з'являється відчуття, що один із головних абсурдів масового суспільства, заснованого на засиллі преси, телебачення й Інтернету, – це добровільна відмова від privacy. У своєму крайньому вияві відмова від privacy (а отже, й від стриманості, аж до втрати сорому) межує з патологією, з ексгібіціонізмом”* [10, с. 157]. Американський соціолог Л. Гріндстафф, своєю чергою, розглядаючи зв'язок вуаеризму та спостереження, свободи та контролю, властиві сучасним телевізійним жанрам, наводить не менш влучну ремарку: *“Камери, за словами Сьюзен Зонтаг, визначають реальність як видовище для мас і як об'єкт нагляду для правлячої еліти. Телебачення, засноване на реальних подіях, робить цю різницю примарною, закликаючи людей слідувати за собою та за іншими, спостерігати й перебувати під наглядом”* [4, с. 81]. Зрештою, польський антрополог культури А. Менцвель підсумовує, але аж ніяк не завершує, роздуми над функціонуванням і сутністю сучасного реаліті-телебачення, вказуючи на три його основні інгредієнти: триумф посередності, пропаганда щастя й оголення приватності, що насамперед пов'язане із запереченням традиції автономізації помешкання як осередку родинного життя й образу дому як особливого культурного надбання, що склалися ще у XVII столітті, нестримним “маршем медіа” у приватне й інтимне життя, його “опубліченням” тощо [8, с. 280].

Увага драматургії кінця 1990-х – 2000-х років до поезики телевізійних жанрів зумовлена як стрімким розповсюдженням “масово-інформаційної культури”, за визначенням Ж. Бодріяра [3, с. 132], так і загальними тенденціями розвитку сучасного театру. Зокрема, відомий німецький театрознавець Г.-Т. Леманн, автор знакової праці “Постдраматичний театр”, уважає, що одним із джерел нових театральних форм, які виникають у 60-ті рр. XX століття, стала медійна естетика. Відмовившись від “текстоцентризму”, сучасний театр, на думку німецького вченого, звертається до візуальних мистецтв і медіа, впливаючи, таким чином, і на драматургію. *“Тут, – зауважує Г.-Т. Леманн, – можна згадати про стрімку послідовність образів, про швидкість мовлення, яке іноді здається начитуванням якоїсь скороченої стенограми, про увагу до тегів, запозичених із телевізійних комедій, про відсилання до популярних розважальних шоу на телебаченні <...>, про прямі цитати з поп-культури,*

про розважальні фільми та суперечливі теми-одноденки із публічної медійної сфери” [5, с. 277]. Інший німецький учений, автор класичного підручника зі “Вступу до театрознавства” К. Бальме, розглядаючи медієзнавчу проблему в театрознавстві, цитує слова К. Гікетіра для ілюстрації думки про те, що для літературознавчого й мистецтвознавчого застосування поняття “медіі” технічний аспект до певного моменту відігравав другорядну роль або ж не відігравав жодної: *“Зацікавленість літературознавства й театрознавства таким медіумом як телебачення полягає насамперед у продуктах, у використовуваних тут способах нарації й зображення, у використанні камери й монтажу як засобів структурування оповіді й зображення, а ще в тому, як специфічна форма передавання впливає на естетичне сприймання твору в цілком інший спосіб”* [5, с. 213].

Водночас не менш важливою причиною відтворення телевізійних жанрів мовою драми у п’єсах сучасних авторів, є те, що література на пострадянському просторі, як уважає англійський учений С. Гатчінгс, функціонує у ролі своєрідного медіатора між запозиченим західним телевізійним продуктом і культурною традицією, відповідно, *“впровадження високих культурних парадигм у низькі культурні форми приводить до стрімкої трансформації імпортованих жанрів в абсолютно нові гібриди”* [13, с. 168]. Слід зазначити, що подібні процеси англійський дослідник пострадянського телевізійного дискурсу пов’язує з поняттям *“культурність”* – певним усередненим образом культури, сформованим ще за радянських часів і покликаним подолати розрив між її високими і масовими проявами. З іншого боку, як зазначає Е. Шестакова, не слід забувати про актуальність злиття високої і низької культур у постмодернізмі, про потяг до синтезу власне мистецтва й методів, прийомів, образів, які первісно належать засобам масової комунікації. Все це дає право розглядати “реальні шоу” як тексти масової комунікації, що втілюють норми і логіку культури постмодернізму й зорієнтовані на масову публіку [9, с. 179].

Незважаючи на доволі суперечливий характер висновків С. Гатчінгса, його дослідження дозволяє розкрити нові аспекти окресленої проблеми, як і розвідка польського вченого М. Бабецькі [11], присвячена трансформаціям драматургії початку ХХІ століття в епоху телевізійної комунікації, монографія М. Липовецького і Б. Боймерс [6], у якій досліджено феномен російської “нової драми” в контексті насильства

як сучасної форми комунікації, а також численні роботи вже згаданої української вченої Е. Шестакової, пов'язані з вивченням естетичної природи, жанрового характеру й літературних витоків “реальних шоу”.

Не слід забувати і про те, що по відношенню до драматургії й театру “реальне телебачення” є вторинним. Зокрема, Дж. Бігнелл вважає, що історично “реальне телебачення”, зокрема так зване “документальне мило” (“docusoap”), склалося на основі поетики реалістичної (натуралістичної) драми кінця XIX – початку XX ст. з її обмеженим і замкнутим простором й інтересом до приватного життя героїв, а також – під впливом композиційної структури мелодрами [12, с. 97].

Мета даної статті, теоретико-методологічною основою якої стали праці М. Бабєцькі, Г. Башляра, Ж. Бодріяра, Л. Гріндстафф, Г.-Т. Леманна, М. Липовецького і Б. Боймерс, Е. Шестакової та інших учених, розглянути жанровий експеримент, здійснений російським драматургом Олексієм Слаповським у п'єсі “Дім на злам”, водночас простеживши трансформацію образів дому та його мешканців у творі під впливом медійної естетики, насамперед телевізійного жанру реаліті-шоу.

Найбільш популярні жанри “реального телебачення” або “треш-телебачення”, до прийомів і засобів якого звертаються сучасні російські й українські драматурги, – “реаліті-шоу” і “ток-шоу”, про що свідчать п'єси кінця 1990-х – 2000-х рр.: “Кухня” М. Курочкіна, “Відставка” Н. Май, “Техніка номер 8” А. Малейко, “Самогубство самотності” Неди Нежданой, “П'ять-двадцять п'ять” Д. Привалова, “Серпантин” П. Пряжка, “Дім на злам” О. Слаповського, “Небожителі” І. Симонова, “Зачаровані потвори” С. Щученка, “Квартира 1937” Ю. Яковлевої та ін.

Однією з найбільш цікавих п'єс з точки зору її полісемантичної жанрової природи, а також інтермедійного характеру, серед перерахованих вище, є “Дім на злам” О. Слаповського. Жанр твору автор визначив як *“реаліті-шоу для театру в двох частинах”* [8, с. 233], хоча у процесі розгортання дії п'єси, якій властива генологічна лабільність, проходить через низку жанрових трансформацій, балансуючи між мелодрамою, комедією і трагіфарсом, які драматург вкладає у форму реаліті-шоу.

Фабула п'єси “Дім на злам”, справді, вибудована за принципами реаліті-шоу, в ході якого жителі комунальної квартири в будинку, призначеному на злам, виявляються, як їм здається, учасниками телепередачі. Відповідно, драматург групує дійових осіб (одинадцяттеро мешканців) залежно від помешкання (шість квартир), супроводжуючи їх характеристикою, що нагадує характеристику персонажів із телевізійних реаліті-шоу:

“Квартира 1. Суепалов Николай Иванович, за 60 лет, пенсионер, бывший мелкий госслужащий, человек желчный, обиженный на жизнь.

Суепалова Нина Петровна, его жена, около 60-ти, тоже пенсионерка и тоже где-то служила. Фаталистка: жизнь сама все за нас решит. Единственное, что мы можем, – помочь близким” [8, с. 233].

Крім сім'ї пенсіонерів, дійовими особами “реаліті-шоу”, а отже й п'єси, є 26-річний “успішний працівник успішної великої компанії” Павло Рамкін із дружиною Ліною (квартира 2), 27-річний музикант і “вільний художник” Костя Бурський із подругою Настею (квартира 3), 35-річний невдаха, таксист Михайло Жучков із дружиною Ніною (квартира 4), самотня пенсіонерка, яка тридцять років пропрацювала директором бібліотеки, Юлія Юріївна Куреніна (квартира 5), молода дівчина з провінції Римма, що купила квартиру на гроші батьків і мріє про визнання (квартира 6), а також мешканець Куреніної, колишній актор, а нині ріелтор Максим. Усі вони, свідомо чи мимоволі, стають учасниками “реаліті-шоу”, організованого Максимом, який намагається вижити непоступливих мешканців з квартири, і його приятелем Вадимом, “телевізійним, а у мріях кінорежисером із величезними амбіціями” [8, с. 235].

Відповідно до авторського задуму О. Слаповский пропонує режисеру-постановнику організувати сценічний простір: *“Оформление сцены, естественно, на усмотрение художника. Можно сделать двухэтажную конструкцию – по три квартиры на каждом этаже. Выгородка побольше – сама квартира, рядом с нею крохотная клетушка – санузел. Подразумевается, что в квартирах телекамеры есть, а в санузлах нет <...> На переднем плане – общая кухня. Правда, в таком варианте персонажи, не занятые в эпизоде, вынуждены будут пережидать – ничего не делать или изображать бытовую деятельность, что отвлечет внимание. Но можно поработать со светом, затемняя их секции.*

А можна воспользоваться кругом, если он есть: круг поворачивается – меняются квартиры” [8, с. 235].

Подібний підхід до впорядкування простору сцени парадоксальним чином корелює із ідеями французького філософа Г. Башляра, котрий, розглядаючи феномен дому та його зв'язок із образами, які створюють ілюзію стійкості, зауважував: *“1. У нашій уяві дім постає як певна вертикальна сутність. Дім спрямований угору. Його відмінності визначаються по вертикалі. Дім пробуджує в нас відчуття вертикальності. 2. В уяві дім постає як сутність концентрична. Він*

викликає в нас усвідомлення центральності” [2, с. 37]. Водночас він унаочнює процес емансипації приватності простору комунальної квартири, надаючи останньому медійного, а отже й публічного характеру.

Крім того, “реаліті-шоу для театру” О. Слаповського – це ще й п'єса про те, як роблять реаліті-шоу. Своєрідно інтерпретуючи класичний прийом “театр у театрі”, драматург оголошує прийоми створення “треш-телебачення”. Так, інструктуючи мешканців, Вадим нагадує: *“У нас шоу. Спектакль. Три обязательных составляющие: скандал, секс, измены <...>. Я не призываю вас, чтобы вы по-настоящему скандалили и изменяли. Вы должны изображать! Схема следующая: Максим и Лина закручивают отношения <...>. Римма пытается обольстить Павла. Костя в свою очередь подъезжает к Римме, Настя устраивает ей скандал. Николай Иванович начинает ухаживать за Ниной. Жучков пьет и ревнует”* [8, с. 265].

Утім, реаліті-шоу виявляється фікцією – *“реалити-шоу, но без шоу, без игры, без подделок”* [8, с. 237] – документальним фільмом “Камера”, який насправді знімає режисер Вадим, намагаючись дослідити межі маніпуляції людьми. *“У меня давно возникла гениальная идея. Художественно-документальное кино. Не с одной камеры, конечно. Играют не актеры, а настоящие люди. Играют сами себя. Но не реалити-шоу, хотя и в этом жанре. Я бы сказал: такое реалити-шоу, которое уничтожит все другие реалити-шоу. Вскроет их гнилую сущность и закроет тему. Скандалы, борьба за квартиру и деньги – это все фуфло, это сто раз было. Кино о другом. О том, как легко можно манипулировать людьми. Как легко заставить их играть то, что ты им придумаешь”* [8, с. 237], – зізнається він згодом Максиму.

У фіналі п'єси з'ясується, що Вадим також став об'єктом спостереження та маніпуляцій, про що після його вбивства учасниками “реаліті-шоу” Продюсеру повідомляє Режисер: *“Явился и сказал, что давно хотел снять кино о том, как можно манипулировать людьми. И есть такая возможность. Просил помощи и содействия, я же его учитель как-никак. Он не подозревал, бедный, что я сам давно хочу снять кино – о том, к чему приводит манипулирование людьми. Он работал на меня и не знал этого”* [8, с. 296].

Спершу мешканці комунальної квартири ледь не одностайно чинять опір спробам Вадима нав'язати їм свою волю, опираючись “емансипації приватності”. Але згодом, керуючись різними мотивами, охоче приймають

правила гри, часом демонструючи надмірну запопадливість у виконанні режисерського задуму й розчиняючись у віртуальному хронотопі реаліті-шоу:

Вадим (просматриває свої записи). Так... Это я сказал, это сказал... Да! За секс в эфире отдельное спасибо и отдельная премия! (Вручает конверты Рамкину и Римме.)

Лина. Какой секс? Паша?

Рамкин. Я изображал.

Вадим. Очень достоверно и красиво.

Лина. Ты скот! Ты...

Рамкин. Что я? А ты с Максимом – что?

Лина. Ничего! Я по-человечески, я увлеклась, я нар выpusкала, признаю. Но я себе ничего не позволила. Максим, ведь так? А ты – как животное! Набросился на кусок мяса!

Римма. Это о ком, интересно?

Лина. О тебе! Это ты его заащицала! Порнозвездой хочешь стать? Станешь! Если я тебе рожу не испорчу. (Хватает кастрюльку, плещет водой в Римму.)

Римма (отскочив). Ты с ума сошла?

Жучков: так обварить можно!

Лина. Убью!

Бросается на Римму, та защищается. Драка. Их растаскивают [Слаповский, с. 289].

Зрештою, дізнавшись про те, що їх не покажуть на телебаченні, Суспалов вигукує, висловлюючи, по суті, загальне обурення: *“Нет, минутку! Значит, мы мучились – зря?”* [8, с. 235].

Ставши об'єктами для спостереження персонажі п'єси О. Слаповського набувають віртуальної множинності, оскільки перетворюються то в ошуканих героїв реаліті-шоу, змушених грати на камеру, то в учасників експерименту режисера Вадима, який, не знаючи того, також виявляється жертвою медіа-насилства. І хоча Е. Шестакова цілком справедливо зауважує, що реальність реального шоу – це, *“на відміну від естетичної реальності власне літератури, проникна реальність, у якій індивід одночасно реалізовує себе і як літературного персонажа, і як повноправного театральньо-драматичного актора, і як героя масс-медіа, і як приватну людину”* [9, с. 181], оголюючи механізм створення телевізійних шоу, О. Слаповський демонструє, як перетворення в медіа-образ і в буквальному,

і в переносному сенсах позбавляє людину її людського обличчя. Неможливість комунікації породжує насильство – у фіналі мешканці влаштовують колективну розправу над Вадимом; збожеволівши, Куреніна вбиває обухом сокири Режисера, Максим здіймає сокиру над головою Продюсера, в той час як камера продовжує знімати. І тільки падіння завіси припиняє низку кривавих злочинів. Не випадково, розглядаючи комунікацію за допомогою насильства в російській “новій драмі”, до якої, щоправда, творчість О. Слаповського, якщо й дотична, то суто хронологічно, М. Липовецький і Б. Боймерс пишуть про те, що сучасні драматургічні експерименти демонструють комунікативну неспроможність “media”, які витворюють те, що Ж. Бодріяр свого часу назвав “гіперреальністю симулякра” [6, с. 218].

Як було зазначено раніше, О. Слаповський наповнює свою п'єсу прийомами телевізійного реаліті-шоу, серед головних атрибутів якого, на думку М. Кавки, можна виокремити наступні: перехід від спостереження за групою учасників до індивідуальних інтерв'ю, всюдисущі невидимі камери, персональні мікрофони, ритуалізована постановка й риторика вигнання учасників, крупні плани облич, спотворені емоціями або залиті слізьми тощо [14, с. 98]. Не маючи можливості використати телевізійний арсенал, в першу чергу – оптику камери й монтаж, драматург, тим не менше, намагається наблизити форму своєї п'єси до реаліті-шоу, чому сприяє і характеристика дійових осіб, і запропонована організація сценічного простору (двоповерхова конструкція з квартирами або коло, що обертається, гра зі світлом), і звукове оформлення (“голос за кадром” – вказівки Вадима мешканцям, “зумер”, який маскує нецензурну лайку), і монтажний принцип розгортання дії (“загальний план” – кухня, де збираються всі учасники, – змінюється “приватними” сценами з окремих квартир), і складна природа конфлікту, і метадраматичність, втілена в постійних репліках героїв “у камеру” на зразок: “Вы это потом вырежете” [8, с. 268]. Таким чином, форма, обрана О. Слаповським, оригінальний спосіб руйнує “четверту стіну”, оскільки дійові особи неодноразово нагадують і собі, і потенційним глядачам про існування всюдисущих камер, проте водночас створює ілюзію “п'ятої стіни” – телевізійного екрану, покликаного розширити й подолати межі замкнутого сценічного простору [15, с. 220].

Таким чином, п'єса “Дім на злам”, незважаючи на пародійний характер її авторську іронію, підтверджує загальну тенденцію сучасної драматургії

й театру, які намагаються говорити з глядачем доступною для нього мовою, використовуючи звичні медійні образи, внаслідок чого набувають функції, якими наділені мас-медіа [11, с. 107]. Мінімально видозмінивши знамениту естетичну формулу Мольєра, О. Слаповський розважає, повчаючи. Не випадково в невеликій ремарці, яка випереджає дію п'єси, автор зауважив: *“Я уверен, что пьеса или книга, или фильм на эту тему существуют – если не в России, то где-то еще. Их просто не может не быть. Но меня это не смущает: дело не в теме”* [8, с. 233]. Навіть дещо заплутаний фінал не змінює ситуацію, оскільки, завдяки зусиллям автора, реципієнт чудово поінформований про те, що все, що відбувається на сцені, – фікція, причому подвійна.

Драматург наочно демонструє, як трансформація простору комунальної квартири в домі, призначеному для знесення, у простір телевізійного шоу (реаліті-шоу), призводить до того, що одинадцять її мешканців перетворюються на віртуальні образи й об'єкти медіа-насильства. З іншого боку, жанровий експеримент у п'єсі “Дім на злам” засвідчує, що інтермедіальність як взаємодія екстрахудожніх дискурсів, набуває рис одного з головних факторів жанротворення в сучасній російській драматургії, з чим, безумовно, можуть бути пов'язані подальші перспективи дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бальме К. Вступ до театрознавства / Крістофер Бальме ; [пер. з нім. В. Кам'янець]. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – 270 с.
2. Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства / Гастон Башляр ; [пер. с фр. Н. В. Кислова, Г. В. Волкова, Ю. М. Михеев]. — М. : РОССПЭН, 2004. – 376 с.
3. Бодриар Ж. Общество потребления. Его мифы и структуры / Жан Бодриар ; [пер. с фр., послесл. и примеч. Е. А. Самарской]. – М. : Республика ; Культурная революция, 2006. – 269 с.
4. Гриндстафф Л. “Реальное телевидение” и политика социального контроля / Лора Гриндстафф // Массовая культура : современные западные исследования ; [пер. с англ. ; отв. ред. и предисл. В. В. Зверевой ; послесл. В. А. Подороги]. – М. : Фонд научных исследований “Прагматика культуры”, 2005. – С. 76–87.
5. Эко У. Утраченная скромность частной жизни / Умберто Эко // Эко. У. Полный назад! “Горячие войны” и популизм в СМИ ; [пер. с итал. Е. Костюкович]. – М. : Эксмо, 2007. – С. 149–168.

6. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / [пер. с нем., вступ. ст. и комм. Н. Исаева; предисл. А. Васильев]. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
7. Липовецкий М. Перформансы насилия : Литературные и театральные эксперименты “новой драмы” / Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
8. Менцель А. Антропологічна уява. Есе й нариси / Анджей Менцель ; [пер. с пол. О. М. Вознюк]. – К. : Юніверс, 2012. – 380 с.
9. Слаповский А. Самая настоящая любовь : пьесы для больших и малых театров / Алексей Слаповский. – М. : Время, 2011. – 608 с.
10. Шестакова Э. Г. Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации : специфика эстетической реальности словесности Нового времени : Монография / Шестакова Элеонора Георгиевна. – Донецк : Норд-Пресс, 2005. – 441 с.
11. Babecki M. Tekst dramatyczny w dobie komunikowania telewizyjnego. Strategie formatowania przekazu // Dramat made (in) Poland; [Red. W. Baluch]. – Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009. – S. 91–107.
12. Bignell J. Big Brother. Reality TV in the Twenty-first Century / Jonathan Bignell. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005. – 190 p.
13. Hutchings S. Russian Literary Culture in the Camera Age. The Word as Image / Stephen Hutchings. – London and New York : RoutledgeCurzon, 2004. – 225 p.
14. Kavka M. Love`n the Real; or, How I Learned to Love Reality TV / Misha Kavka // The Spectacle of the Real : From Hollywood to “Reality” TV and Beyond. – Bristol ; Portland : Intellect Books, 2005. – P. 93–103.
15. Koepnick L. Framing Attention Windows of Modern German Culture / Lutz Koepnick. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2007. – 299 p.

**“ВНУТРІШНЯ ІМПЕРІЯ” БІЛОГО “АНГЛОСАКСА”,
АБО (НЕ)ПОВЕРНЕННЯ БЛУДНОГО СИНА
(на матеріалі роману Джеймса Келмана
You Have To Be Careful in the Land of the Free)**

Вікторія ІВАНЕНКО

Київський національний лінгвістичний університет

У статті розглядається метафора “внутрішньої імперії”, запропонована фільмом Девіда Лінча 2006 р. “Внутрішня імперія” виступає одночасною інтеріоризацією та екстеріоризацією Всесвіту у сингулярному суб’єктивному досвіді людської

одиниці. У романі сучасного шотландського письменника Джеймса Келмана метафора “внутрішньої імперії” виступає інструментом семантизації топосу дому в чотирьох ключових контекстах: 1) дім як Страшний Суд; 2) дім як “місце, де можна почати все спочатку”; 3) дім як бездомність; 4) дім як ідеологічний зв’язок англосаксонської метрополії з колишньою колонією.

Ключові слова: Келман, внутрішня імперія, блудний син, дім, бездомність, метрополія, колонія.

В статье рассматривается метафора “внутренней империи”, предложенная фильмом Дэвида Линча 2006 г. “Внутренняя империя” является одновременной интериоризацией и экстериоризацией Вселенной в сингулярном субъективном опыте человеческой единицы. В романе современного шотландского писателя Джеймса Келмана метафора “внутренней империи” выступает инструментом семантизации топоса дома в четырех ключевых контекстах: 1) дом как Страшный Суд; 2) дом как “место, где можно начать все заново”; 3) дом как бездомность; 4) дом как идеологическая связь англосаксонской метрополии с бывшей колонией.

Ключевые слова: Келман, внутренняя империя, блудный сын, дом, бездомность, метрополія, колонія.

The paper studies the metaphor of 'Inland Empire' introduced to the cultural studies by David Lynch's movie in 2006. 'Inland Empire' represents the simultaneous process of interiorization/exteriorization of the Universe within a singular subjective human experience. In James Kelman's novel *You Have To Be Careful in the Land of the Free* “inland empire” becomes a semantic tool measuring different contexts of the notion of 'home': 1) home as the Last Judgment; 2) home as a place 'to begin from the scratch once again'; 3) home as homelessness; 4) home as ideological alliance between Anglo-Saxon metropolitan country and its ex-colony.

Key words: Kelman, inland empire, the prodigal son, home, homelessness, metropolitan country, colony.

“Внутрішня імперія” (Inland Empire) – це психологічна та художня метафора, яку запропонував режисер Девід Лінч релізом свого однойменного фільму у 2006 році. Цілком очевидно, що Лінч базує свою метафору на географії регіону, який має назву “внутрішня імперія” і складається з округів Ріверсайд та Сан-Бернардіно у Південній Каліфорнії. Термін на позначення власне регіону було вперше використано у газеті *Riverside Enterprise* у квітні 1914р. [8]. Ймовірно, що місцеві девелопери використали термін для реклами нерухомості, а також для того, щоб підкреслити його ландшафтні особливості. Саме слово “inland” позначало певну віддаленість від океану (на 97 км), географічну

наближеність до “середини” материка. Проте, після виходу на екрани фільму Девіда Лінча із назвою “Внутрішня імперія”, ця назва перетворилася на психологічну та художню метафору безкінечних віддзеркалень індивідуального суб’єктивного досвіду в усіх сутностях, що здатні відтворювати історію, образ чи символ у їх тотальності [3]. Можна сказати, що “внутрішня імперія” – це одночасна інтеріоризація та екстеріоризація Всесвіту у мислячій одиниці. “Inland” тепер позначає те, що знаходиться в найпотаємніших глибинах психіки, ідентичності, досвіду – “всередині” людини. Лінч створює складний наративний конструкт, де акторка, що грає свого персонажа, перетворюється на власного персонажа, який, в свою чергу, грає персонажа з архетипної давньої історії (про любов, зраду, вбивство і помсту) польських циган, які продовжують переслідувати першу акторку то у вигляді сусідів, то у вигляді архетипних образів кроликів, то у вигляді повій. Відбувається своєрідне накладання часів і просторів, розігрується їх циклічність і тотожність, адже це та сама історія, що продовжує існувати в різних варіаціях протягом кількох століть. Недаремно один з циган на початку фільму каже, що він шукає “отвір”, “вхід” для того, щоб зіграти історію ще раз на сучасний манер [3].

Провідником коридорами внутрішньої імперії слугує тривога тілліхівського типу в усіх трьох екзистенційних різновидах: тривога смерті, духовної порожнечі та провини [7]. Внутрішня імперія – це своєрідний хонтологічний двійник пелевінської “Внутрішньої Монголії” (метафоричність якої, до речі, також базується на географічній назві), її структурне, художнє і символічне віддзеркалення:

“Внутренняя Монголия называется так не потому, что она внутри Монголии. Она внутри того, кто видит пустоту, хотя слово “внутри” здесь совершенно не подходит. И никакая это на самом деле не Монголия, просто так говорят. Было бы глупей всего пытаться описать вам, что это такое. Поверьте мне на слово хотя бы в одном – очень стоит стремиться туда всю жизнь. И не бывает в жизни ничего лучше, чем оказаться там. – И что, – спросил я, – вы там бывали? Да, – сказал барон. – Почему же вы тогда вернулись? – Я оттуда на самом деле не возвращался. Я и сейчас там [2, с.291–292]”.

Внутрішня імперія, як і внутрішня Монголія – це дім, пристанище, простір всього, що кожен із нас може уявити про себе, так само як і всього, що кожен може уявити, про нас. Але, якщо пелевінська “Монголія” несе очевидну вказівку на східні практики і дзен-буддизм, то лінчевська

“імперія” тягне за собою складний ідеологічний контекст, який передбачає домінування та пригнічення, центр і периферію, багаторівневність та багатозначність. Поняття “імперії” набуває особливих ідеологічних конотацій, коли стосується фігури білого “англосакса” з Шотландії, що відчуває себе “чужинцем” та “маргіналом” на теренах США.

Роман шотландського письменника Джеймса Келмана “*You Have To Be Careful in the Land of the Free*” був опублікований у 2004р. та є хронікою останнього вечора Єремії Брауна, білого шотландця, який останні дванадцять років проживав у США, перед від’їздом додому. Роман починається фразою: “*I had been living abroad for twelve years and I was gaun home, maybe forever, maybe a month. Once there it would sort itself out [6, с. 1]*”. В останній вечір на території США, в маленькому містечку Біблійного поясу Браун іде в паб, багато випиває та переграє всередині себе події останніх 8 років (від того часу, як він востаннє був вдома в Глазго): постійні переїзди зі східного узбережжя на західне, знайомства з жінками, азартні ігри, роботу в пабі, в охороні аеропорту, знайомство зі своєю цивільною дружиною, їх спільне життя, народження доньки, та розставання з обома важливими для нього жінками, міркування про політику відчуження і виключення, про капіталізм, расизм, музику і музикантів, про те, що таке дім і що ним може називатися. Протагоніст вибудовує свою внутрішню імперію, де усі часи, події, модальності існують одночасно і вкладаються одна в одну “всередині” персонажа. Головним лейтмотивом міркувань виступає той факт, що Єремія сам не знає, чи він хоче повертатися додому:

“*And why was I gaun hame? I didnay even want to go hame. Yes, I did.*

No I didnay.

Yes I did.

No I didnay. It was an obligation. Bonne Skallin man it can only be an obligation [6, с. 2]”.

Браун не може визначитися, і ця тема сумнівів звучить все частіше по мірі того, як він напивається. Сумнів місцями переходить у страх і тотальне заперечення того факту, що існують такі речі, як дім чи Батьківщина: “*fuck the motherland, blood and guts and soil and shite, it didnay matter a fuck to me, it was just...[6, с. 25]*”. Проте ці страхи і заперечення тим паче виглядають дивними на фоні того, що Єремія постійно нис про те, що він відчуває себе “неасимільованим чужинцем” у США. Люди, які звертають увагу на його дивний акцент, бармени, які

просять перед’явити документи, коли розуміють, що він не американець, його постійна злість на те, що він не може знайти пристойну роботу, бо у нього “чужі”, “неасимільовані” погляди чоловіка робітничого класу з Глазго – погляди атеїста та соціаліста (він володар так званої “Червоної картки 3 класу”). Здавалося б, за таких обставин повернення до Шотландії, де Єремія не буде виглядати чужинцем, – це найбільш раціональний та логічний вихід із ситуації. У цьому “проекті повернення додому”, у цій перспективі, що неодмінно переслідує будь-якого емігранта, переплітаються різні уявлення про семантику дому і програється одна і та сама архетипна історія про повернення блудного сина. Як у “Внутрішній імперії” Лінча, ця історія шукає “вхід”, щоб знайти своє нове віддзеркалення. Притча про блудного сина – одна з найвідоміших притч Христа, що розказана у Євангелії від Луки 15:11-32 Нового Заповіту [1]. Проте здається, що Єремія призначений відтворити лише ту частину архетипної історії, яка заблукала у внутрішній імперії персонажа, де син покидає батьківський дім, поневіряється світами, втрачає все, що мав, і не впевнений, чи повернеться додому. Келманівський роман застає протагоніста в нерішучості: чи можливе це повернення додому? чи потрібне воно? а якщо потрібне, то кому? чи потрібне це повернення йому самому, чи, швидше його родичам: *“The family were there and one had to say hullo now and again. Posterity demands it of us. Once I am deid the descendants will be discussing departed ancestors: Who was that auld shite that lived in the States? Which one? Him that didnay come hame to visit his poor auld maw! Aw that bastard! This is the obligation I am talking about [6, с. 2]”*.

Покажимо є факт, що Єремія уже один раз не встиг повернутися додому на похорон власного батька. З огляду на архетипну історію, яку внутрішньо відтворює протагоніст, його уже немає частково кому прощати і приймати. У своїй “внутрішній імперії”, яку вибудовує Браун, і яку ми спостерігаємо крізь наративну перспективу внутрішнього монологу протагоніста, він боїться повертатися додому, бо він – невдаха, а оскільки фігура батька уже відсутня, його ніхто не переконає у зворотньому, не пробачить за всі проступки, не дозволить почати все з початку: *“But add to that failed husband and failed parent, failed father, general no fucking hoper. And now I was gaun hame, gaun hame! I was a failed fucking immigrant!... Failures do not fucking go fucking hame [6, с. 19–20]”*. До того ж, як стає очевидно із зацитованих слів, повернення додому означає остаточну невдачу, і це – невдача еміграції. Тут семантика дому прив’язана

до внутрішніх уявлень протагоніста про “дім” та про своє місце в ньому, і, як не дивно, для атеїста, ці внутрішні уявлення цілком відповідають притчі про блудного сина. Перше і найголовніше значення, яке постає із власних уявлень Єремії про батьківський дім, – дім як простір Судилища. Якщо він повернеться бодай на трохи, він має постати перед судом родичів і звітуватися про своє життя за останні дванадцять років, він має показати свої досягнення, представити причини своєї відсутності і свого повернення, а також – і це найголовніше – витримати суд власної провини за відсутність на похороні батька. Батьківський дім у такому контексті виступає не тільки альфою і омегою існування, він (особливо для атеїста) виступає і остаточним судом, перед яким ти звітуєш. Оця підзвітність, ця правоздатність постати перед судом батьківського дому передбачає й інший семантичний аспект топосу дому – дорослість, що у першу чергу, визначається умінням приймати рішення, втілювати їх у життя, та нести за них відповідальність. З огляду на страх Єремії повертатися додому, єдиним рішенням, яке він прийняв у своєму житті, була еміграція до США, за все інше він не готовий нести відповідальність, що піддає сумнівам його зрілість. У своїй статті “Келман і маскуліність” Керол Джонс зазначає, що для Келмана стан маскуліності у світі передбачає не владу над світом, а екзистенційне страждання у ньому, *“усвідомлення безсилості, невпевненості і радикальної нестабільності ідентичності [4, с. 112]”*. Келманівські чоловіки неначе виступають певною формою спротиву до всеохопних уявлень про силу, рішучість, контроль та відповідальність. Щоб охарактеризувати ключові внутрішні уявлення про ідентичність келманівського чоловіка, Джонс наводить цитату з *“How Late It Was, How Late”*, роману шотландського письменника, який з великим скандалом отримав Букерівську премію. Головний персонаж Семмі стверджує, що він весь час перебуває в чистилищі, *“у місці, де єдине, що ти можеш робити, це думати [5]”*.

Єремія Браун постійно займається тим, що думає, мисленнево конструює і реконструює свою “внутрішню імперію” незрілої і недорослої людини, що не хоче повернутися додому, оскільки не може взяти на себе відповідальність за свої рішення і за своє життя. Зрештою, він зізнається, що він іще недостатньо дорослий: *“Okay, I was still sitting there, still gazing at the table, at my haun on the table, at my haun holding the bottle on the table. I too was a wean. When had I finished growing? [6, с. 86]”*. На цьому фоні достатньо дивно звучать претензії Брауна, щодо “підліткової” зарплатні за роботу в аеропорту.

Ще одним аспектом топосу дому в романі “*You Have To Be Careful in the Land of the Free*” виступає розуміння дому як місця обряду повторної ініціації (тобто суду і відповідальності), де людина може “почати все спочатку”. Елемент віри у прощення, у місце “зализування ран”, у можливість нового старту через повернення до витоків також присутня у романі. Проте, як уже зазначалося, сам факт того, що батько помер за відсутності Єремії, навпів скорочує ці значення дому для нього, а, відповідно, і робить повернення додому вдвічі страшним і небажаним: “*I didnay have to go hame, naybody was forcing me... Naybody was gauny drag me screaming and kicking onto the plane. If I didnay want to go that was fine [6, с. 65]*”.

Як уже зазначалося, “внутрішня імперія” є складною системою розбудовування тогожних віддзеркалень, що працюють на різних рівнях та одночасно інтеріоризують й екстеріоризують історію, символ, знак. З одного боку, Єремія Браун – молодший син, який ніяк не може повернутися додому через семантичні значення “дому”, які він конструює у самому собі. З іншого боку, він батько, який сам намагався збудувати “дім” і родину, проте не впорався з цим завданням: його кидає дружина, він не бачиться зі своєю донькою. “Внутрішня імперія” Лінча цілком символічно пояснює такі віддзеркалення: “*A little boy went out to play. When he opened his door, he saw the world. As he passed through the doorway, he caused a reflection. Evil was born. Evil was born, and followed the boy [3]*”.

Нездатність повернутися додому і подорослішати, зрештою, витворює нездатність утворити і свій власний дім. Єремія стверджує, що він хотів стосунків, а його дружина – ні, що він хотів говорити з нею, а вона з ним – ні. Проте, його невміння відповідати за власні вчинки чи приймати дорослі рішення відштовхує дружину від нього, що автоматично супроводжується розлукою із власною донькою. Небажання повертатися у Шотландію, неможливість повернутися до дружини і доньки стають тим простором чистилища, про яке згадує у своїй розвідці Керол Джонс. Проте, в цьому романі Келмана чистилищем для головного персонажа стає бар з джазовою музикою, де Єремія сідає пити і паралельно конструювати топоси дому своєї “внутрішньої імперії”. І думає він про те, що ж означає “дім”? Дім – це там, де він син? Чи дім – це там, де він чоловік і батько? І чи існує взагалі таке поняття як “дім”:

“*What do I mean “hame”?*”

What do I mean “mother”? My daughter has a mother, she also had a father, I had a father, I had a home, I had another home, maybe homes are ten a penny, I have had fucking millions of them. Except the land of my birth [6, c. 64]”.

У результаті Браун приходиться до відчуття бездомності. Бездомність стає для протагоніста містичним домом. У часи своєї роботи в охороні територій, прилеглих до аеропорту, найцікавішими для нього людьми були якраз бездомні. Найбільш загадковою і привабливою сутністю у “внутрішній імперії” Брауна стає так зване “Єство” (the Being). Це найбільш містичний бездомний “штовхач візків” (cart pusher) біля аеропорту. Усі співробітники-охоронці та й самі бездомні робили ставки на те, якої статі може бути це “єство”, як його/її звати та звідки воно могло взятися. Багато хто стверджував, що “єство” володіє магічними здібностями і може раптово зникати або з’являтися у потрібних місцях. Одного разу “єство” вигулькує у ВПП-терміналі аеропорту і щось підриває у своєму візку на очах у переляканих дипломатів, а потім містично зникає. Браун доходить до такого захоплення і зацікавлення “єством”, що навіть своїй малій дитині не перестає оповідати історії про нього: Єремія не може не думати про “єство” навіть вдома, коли він не працює. Так, бездомність “єства” перебиває собою топос дому. Пізніше, коли Браун звільниться з роботи охоронця, гул коліс візка буде викликати у ньому неймовірне збудження: *“But I couldnay get the being out my heid. Me and the ex might be relaxing the gether eftir at long last managing to get the baby to sleep. Then for nay reason the trundle of tiny cart wheels and I would start yapping on again. Ower meals I was yapping about it. Yasmin was sunk under it. I even yapped on about it to the baby when I was gieing her a feed or changing her diaper [6, c. 219]”.*

Бездомність у “внутрішній імперії” Єремії постає символом могутності та необмежених можливостей. Можливо, зрештою, це і є та мрія, здійснення якої шукав протагоніст у “Землі вільних людей”. Внутрішня імперія Єремії Брауна містить не тільки символічно відзеркалені історії про невдачу сина, який став невдахою батьком, чи про неможливість повернення блудного сина/батька додому, або про пошук дому у містиці бездомності. У романі виразно звучать і політичні мотиви відчуження, відмежування та походження. Оскільки йдеться про США періоду після 9/11 (хоча Келман прямо і не говорить про це у романі), американці дуже знервовано і насторожено налаштовані на все, що не є американським. Браун жаліється на те, що він сприймається,

як “неасимільований”, як “чужинець”, а відповідно, змушений постійно пояснювати своє перебування в Штатах, працювати на недолугих роботах і, це притім, що він має вигляд білого “англосакса”, хоч і говорить з неамериканським акцентом. Власне ідея про те, що колишній член метрополії має захищати своє право перебувати в своїй колишній колонії, сприймається достатньо іронічно. Великобританія (а тим паче Шотландія) для США і є таким давно забутим, історичним “домом”, куди ніхто не має бажання повертатися. Хіба що навідати, і хіба що з достатньо романтизованих Голлівудом уявних причин: *“ye all want to go to the motherland in the off chance ye bump into one of yer ancestors’ descendants, a long-lost cousin. What ye hope to discover is if ye are related to a chieftain, if ye are descendent from royal blood and maybe own a mountain or something, if ye have any cheap servants at yer disposal, with luck they’ll be wearing kilt and sing praise songs for yer wife and family, bodies like me, we’ll call ye sir, hump yer suitcases and dedicate pibroch airs and fiddle tunes to this race of which you are a leading member if not the central progenitor [6, c. 13]”*.

Ця історична й іронічна картина “блудного сина” – США, що не повернувся додому до метрополії, політично суголосна з індивідуальними установами самого Єремї Брауна. Ще одним іронічним смислом співвідношення імперії з метрополією є той факт, що, незважаючи на свою блакитноокість, білявість і світлошкірість, Браун не англосакс, а кельт, шотландець, який завжди перебував на периферії метрополії, що перестала бути метрополією для США, проте залишилася такою для Шотландії. З точки зору історичності Британської імперії, так само, як і з власної внутрішньої, головний персонаж всюди маргінал і всюди безхатченко, як в США, так і у Великобританії. Тому, можливо, його маргінальне становище у світі WASP (White Anglo-Saxon Protestants), про яких він постійно так зневажливо згадує у контексті американських реалій, зовсім не відрізняється від його становища всередині британської метрополії – колишнього історичного “дому” США. Відпочатку кельтський маргінал у країні домінування білих англосаксів, він не може використати свою псевдоанглосаксонську карту у колишній колонії:

“I used to sit at the corner.

What corner?

Any fucking corner. Corner of the bar, corner of the booth, corner of the table. I was on the periphery is what I am saying [6, c. 335]”.

Індивідуальна маргінальність поглядів протагоніста супроводжується маргінальністю політичною. Єремія Браун – колонія всередині метрополії своєї власної “внутрішньої імперії”, людина з безкінечною кількістю “домів”, що далеко не настільки цінні, як містичне всемогутнє відчуття бездомності, дорослий, що відчуває себе маленьким, гнаний звідусіль пророк Єремія, що отримує свободу лише від чужинців, блудний син, що ніяк не наважиться повернутися додому, в якому уже немає батька – ось основні знаки, що конструюються при розбудові “внутрішньої імперії” білого “англосакса”. З глибин “Внутрішньої імперії” Лінч стверджує: *“There are consequences to one's actions. And there certainly would be consequences to wrong actions. Dark they would be, and inescapable... If you're looking for shock value... I suggest you look in the mirror [3]”*.

Роман достатньо символічно завершується тим, що Браун не може повернутися до готелю з пабу, бо напився і загубив дорогу. Він зупиняється посеред дороги, повертаючись до тимчасового американського дому, і, відповідно, читач ніколи так і не дізнається, чи зможе Єремія дістатися до проміжного дому, щоб хоча б спробувати повернутися до першопочаткового. Келман кидає блудного сина і безхатченка білої англосаксонської імперії на півшляху “додому” (у всіх сенсах цього слова).

ЛІТЕРАТУРА

1. Біблія. Новий Заповіт. Євангеліє від Луки. 15:11-32
2. Пелевин В. Чапаев и пустота / Виктор Пелевин. – Москва: Вагриус, 2001. – С. 291–292
3. Inland Empire. Directed by David Lynch. 2006. [Електронний ресурс]. Film. – Режим доступу: <http://ffilms.org/inland-empire-2006/>
4. Jones Carole. Kelman and Masculinity // The Edinburgh Companion to James Kelman. – Edinburgh: Edinburgh University Press 2010. – P. 111–120.
5. Kelman J. How Late It Was, How Late / James Kelman. – London: Vintage Books, 1998. – 374p.
6. Kelman J. You Have To Be Careful in the Land of the Free / James Kelman. – London: Harcourt Inc, 2004. – 410p.
7. Tillich P. The Courage to Be / Paul Tillich. — New Heaven: Yale University Press, 1952. — 261 p.
8. Wagner R. L. Sleeping Giant: An Illustrated History of Southern California's Inland Empire / Rob Leicester Wagner. – Las Vegas: Stephens Press LLC, 2010. – 156p.

ІДЕОЛОГЕМА ДОМУ В ДИСКУРСІ ПОПУЛЯРНОЇ ЛІТЕРАТУРИ АМЕРИКАНСЬКОГО “ЖІНОЧОГО ВІДРОДЖЕННЯ”

Михайло КАЛІНІЧЕНКО

Рівненський державний гуманітарний університет

У статті здійснено спробу дискурсивного аналізу ідеологічних компонентів “домашньої” жіночої літератури Сполучених Штатів дев’ятнадцятого сторіччя. Акцентовано на потребі корекції традиційних уявлень про аполітичну, соціально індиферентну сутність популярних “домашніх” творів, які увиразнювали патріотичне стремління американського жіноцтва до реформування репресивного патріархального суспільства і здобуття нових державницьких повноважень.

Ключові слова: идеологема дому, “домашня” література, американське “жіноче відродження”, дискурс.

В статье предпринята попытка дискурсивного анализа идеологических компонентов “домашней” женской литературы Соединенных Штатов девятнадцатого столетия. Акцентирована необходимость коррекции традиционных представлений об аполитичной, социально индифферентной сущности популярных “домашних” произведений, которые воплощали патриотическое стремление американского женщины к реформированию репрессивного патриархального общества и обретению новых государственных полномочий.

Ключевые слова: идеологема дома, “домашняя” литература, американское “женское возрождение”, дискурс.

The article attempts to analyze discursive ideological components of “domestic” women's literature of the nineteenth century. The author's attention is focused on the need for correction of the traditional notion of the apolitical, socially indifferent essence of the popular “domestic” works that embodied the patriotic commitment of American women to reform their oppressive patriarchal society and attain for themselves new state powers.

Key words: home ideologeme, “domestic” fiction, American women's revival, discourse.

Перша половина дев’ятнадцятого сторіччя стала періодом блискавичного розвитку і небаченого піднесення популярної жіночої літератури Сполучених Штатів, яку створювали перші американські письменниці-феміністки. Зважаючи на ту особливу роль, яку вони відіграли

в процесі становлення національної словесності, не буде перебільшенням, якщо (за аналогією з “Американським Ренесансом” Ф.О.Матіссена) ми будемо послуговуватися терміном американське “жіноче відродження” для характеристики цієї історичної стадії розвитку північноамериканського красного письменства і популярної демократичної культури. Тогочасні американські літераторки, які були одними з найактивніших учасників і творців цієї культури, здобули визнання у багатьох сферах суспільно-політичного і духовного життя країни. У внутрішній політиці вони стали організаторами численних суфражистських рухів і об’єднань, які, до початку війни проти рабовласництва в 1861-му році, спромоглися не лише привернути увагу суспільства до важкої долі американського жіноцтва, але й зробили феміністичну проблематику однією з центральних тем тогочасної літератури і преси. Творці “жіночого відродження” започаткували відразу кілька нових, питомих національних напрямів, до яких належали релігійно-просвітницька, суфражистська, робітничая і реформаторська література [6, с. 28].

Наймасовішим різновидом жіночої прози впродовж 1840–1860-х років залишалася так звана “домашня” (domestic) література. Створена здебільшого авторами-жінками для жіночої та дитячої читацької аудиторії, вона займала одну з лідерських позицій на ринку друкованої продукції Сполучених Штатів. За рівнем популярності серед читачів, “домашні” романи і оповідання залишали далеко позаду найкращі твори представників “чоловічого” Американського Ренесансу, і поступалася лише окремим сенсаційним бестселерам. Типовими сюжетами “домашньої” прози були сентиментальні життєписи американських домогосподарок, які проводили більшість часу в своїх затишних оселях, займаючись усілякими побутовими і родинними справами. Популярні письменниці, які належали до цього напрямку, оспівували радощі повсякденного існування “у чотирьох стінах” і тривіальні господарчі речі, які оточували звичайних жінок у їхніх домівках. У цей самий час, за межами художньої реальності “домашніх” текстів, американські феміністки боролися за гендерну і правову рівність, підтримували суспільні реформи і виступали проти рабовласництва.

Притаманна “домашній” літературі репрезентація дому і домашніх справ як осереддя буття і єдиного життєвого призначення американської жінки спричинила потужну хвилю інвектив з боку відомих критиків та істориків минулого століття. Зокрема, як писала Ніна Бейм у праці

“Woman's Fiction” (1978), переважна більшість зразків “домашньої літератури” була недостатньо прогресивною і суспільно активною для того, щоб слугувати ідеологічним виразником актуальної гендерної проблематики, якою переймалися піонери американського фемінізму [1, с. 134]. Подібним чином, у розвідці Анни Дуглас “The Feminization of American Culture” (1977) була сформульована провідна теза феміністичної критики “домашньої” літератури доби “жіночого відродження”. Усвідомлюючи власну безправність у патріархальному суспільстві 1800-х років, американські жінки були змушені шукати духовного пристановища у вимірах мистецтва. Прагнення втечі від нестерпної дійсності зумовило підсвідому ідеалізацію у “домашніх” творах саме тих аспектів життя, які увиразнювали цілковиту безпорадність “слабкої статі” у жорсткому чоловічому світі. Як наслідок, провідні майстри “домашньої” літератури звеличували громадянську пасивність, покірність перед авторитарною владою чоловіків, сльозливу сентиментальність і ритуалізовану релігійну добродесність. Їхні героїні понад усе бажали уникнути ідеологічних суперечок і соціальних конфліктів, сховавшись за стінами власної оселі та цілковито присвятивши себе тривіальним домашнім турботам [3, с. 218].

Завдяки проникливим інтерпретаціям національного масового мистецтва доби “жіночого відродження”, представленим у розвідках Дейвіда Рейнольдса і Джейн Томпкінс, наукова спільнота Сполучених Штатів поступово наблизилася до розуміння істинної ролі та місця “домашньої” літератури в процесі формування ідеологічного дискурсу жіночого красивого письменства дев’ятнадцятого сторіччя. Популярні “домашні” романи репрезентували монументальну за своїми масштабами спробу реорганізації демократичної культури із точки зору звичайної американської громадянки, яка не менше за чоловіків переймалася суспільними інтересами.

За словами Дж. Томпкінс, *“ці твори справляють на нас дивовижне враження завдяки їхній інтелектуальній складності, амбіційності авторських творчих замірів, і винахідливості, з якою вони реалізувалися у текстовому просторі”* [7, с. 83]. Фундатори “домашньої” літератури у жодному разі не залишалися заручниками патріархальних конвенцій, а їхні персонажі не рятувалися від життєвих контроверсій у своїх домівках. Натомість, письменниці, що започаткували цей літературний напрямок та піднесли його в захмарні висоти загальнонаціональної

популярності, надали сучасникам блискучі приклади соціально-політичної та гендерної критики, котра, у багатьох випадках, була гострішою за громадянські виступи радикальних феміністок і провідників “чоловічого” Американського Ренесансу. В цьому культуральному контексті, ідеологема дому постає однією з найбільш помітних і значущих маніфестацій ідеологічно забарвлених дискурсивних практик літератури “жіночого відродження”.

Справжнім проривом у царині осмислення багатоаспектних культуральних чинників, котрі сприяли утворенню ідеологічного змістового наповнення “домашньої” жіночої літератури, стала розвідка Дж. Томпкінс “Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction”. Її новаторський зміст не лише спонукає розпочати розмову про особливості дискурсивної взаємодії популярного та “високого” мистецтва в історії розвитку національної словесності Сполучених Штатів дев’ятнадцятого сторіччя, але й заохочує до подолання застарілих уявлень про ідеологічне безсилля “домашньої” жіночої літератури.

У своїй книзі дослідниця розглянула центральні ідеологічні компоненти популярної реформаторської праці “A Treatise on Domestic Economy” (1841) Кейтрін Бічер (старшої сестри Гаррієт Бічер-Стоу) – одного з найвідоміших зразків “домашніх” творів, який до початку Громадянської війни витримав п’ятнадцять перевидань. Хоча авторка безпосередньо не ідентифікувала себе із суфражистками та іншими учасницями американського феміністичного руху, у своїй книзі вона представила план реформування суспільства, основою якого мав стати дім американської жінки. Присвячений *“жінкам Америка, в чийх руках знаходиться доля цієї республіки”* [2, с. 1], бестселер К.Бічер по суті не належав до художньої літератури. Радше він нагадував науково-популярний довідник, в якому висвітлювалися найкращі способи хатнього прибирання, виховання дітей, жіночого етикету, а також рецепти корисних страв і напоїв. Втім, як зазначає Дж. Томпкінс, уявлений в тексті видання ідеологічний зміст був не менш важливим за його побутовий субстрат. К. Бічер проголошувала дім вправної американської господині єдиною соціально-економічною константою серед демократичного хаосу першої половини дев’ятнадцятого сторіччя. Письменниця акцентувала значущість досконалого опанування “професії домогосподарки”, яка, попри існування в країні тотальної гендерної дискримінації, дозволяла громадянкам Сполучених Штатів відчувати себе безпосередніми учасницями

державотворчих процесів. Идеологема дому санкціонувала особливі владні повноваження жінок – берегинь нації та демократичних інституцій молодій республіці.

Попри глибоку повагу до наукового авторитету Дж. Томпкінс необхідно взяти до уваги, що запропонована дослідницею інтерпретація змістового наповнення ідеологічно зорієнтованих “домашніх” творів залишає на маргінесах чимало важливих питань, пов’язаних з процесами генези і подальшого розвитку розгалуженого літературно-ідеологічного дискурсу популярної жіночої літератури дев’ятого сторіччя. **Мега статті** зумовлена необхідністю подолання узвичаєного аполітичного потрактування “домашніх” творів. Виокремлення у їхньому текстовому просторі идеологеми дому дозволяє вести мову про виникнення цілковитого нового вектора сприйняття взаємостосунків провідників “домашньої” літератури з демократичною культурою Сполучених Штатів. **Завдання статті** передбачає розгляд идеологеми дому як складного дискурсивного утворення, котре відобразило специфічність соціокультурних та естетичних практик популярної літератури американського “жіночого відродження”.

На думку багатьох істориків, виникнення “домашнього” напрямку популярної жіночої літератури Сполучених Штатів відбулося через глибоку залюбленість американських читачів і письменників у мистецькі традиції сентиментального душеспасенного письменства Великої Британії кінця вісімнадцятого століття. Дійсно, гіпертрофована сентиментальність і пишномовна християнська добродетель, присутні у більшості зразків “домашньої” літератури, начебто засвідчують цей контакт-генетичний зв’язок. Втім, усвідомлення сентименталізму і релігійної природи американських “домашніх” творів не повинно приховати їхні характерні національні ознаки, які робили їх суттєво відмінними від сентиментальних історій європейських майстрів. Традиційні сюжети популярних в Америці англійських літераторів Семюела Річардсона і Сьюзен Роусон (яка іммігрувала до Сполучених Штатів у 1768-му році) зосереджувалися на темі підступного зваблення і подальшого нещасливого життя покинутих жінок. Американські письменниці нерідко послуговувалися цією сюжетною матрицею. Однак, їхні героїні, всупереч страшним особистим трагедіям, долали всі випробування та у важкому протистоянні з долею виборювали для себе сімейне благополуччя і домашній затишок. Один з перших дослідників американської культури, француз Алексіс де Токвіль, напевно, мав рацію, коли стверджував у відомій праці “Democracy in America”

(1825), що в демократичному суспільстві Сполучених Штатів справжнім господарем в домі завжди залишалася жінка. Сентиментальні персонажі популярних бестселерів Марії Каммінс “The Lamplighter” і Фанні Ферн “Ruth Hall” демонстрували незламну силу духу й таке непереборне прагнення до самоутвердження у царині “домашніх справ”, що в порівнянні з ними жіночі образи сентиментальної літератури Старого Світу здавалися безхарактерними незграбами.

Пошуки витоків ідеології дому в “домашній” жіночій літературі варто розпочати у царині популярної релігійної словесності. У перші роки після здобуття незалежності, пуританська культура, що ґрунтувалася на суворих теологічних догматах кальвінізму, все ще залишалася духовною парадигмою молодого демократичного республіки. Однак процес реформування протестантської церкви, відомий під назвою Друге Велике Пробудження (The Second Great Awakening) на початку 1820-х років призвів до радикальної трансформації релігійного клімату країни. Оновленню релігійних практик також сприяло швидке становлення капіталістичної ринкової економіки, котра модифікувала усталені суспільні взаємовідносини. Демократичне євангельське християнство, яке прийшло на зміну кальвінізму, зосереджувалося на практичних аспектах життя, і через популярні релігійні видання пропагувало ідею прийдешнього спасіння душі завдяки добродійним справам, корисними для розвитку всієї держави.

Активними спонсорами різноманітних благодійних проектів були жіночі громадські об’єднання на кшталт “Domestic Missionary Society”, “Female Domestic Missionary Society”, “Home Missionary Society” тощо. Невипадковою є присутність слів “дім” і “домашній” у їхніх назвах, адже найкращою можливістю акумулювати гроші для волонтерських проектів була жорстока економія тих “родинних” коштів, які жінки отримували від своїх чоловіків і якими вони могли вільно розпоряджатися у домашніх справах. Таким чином, заощадливість і раціональна господарча економіка вважалися не лише корисними побутовими навичками, але й отримали неабияке релігійне значення. Чим більше заощаджувала жінка у своєму домі, тим більше вона могла пожертвувати на богоугодні місіонерські потреби.

У центрі нової протестантської ідеології (незалежно від конфесійних переваг) з’явилися такі поняття, як “домашнє богослужіння” (domestic worship) і “богослужіння у родинному колі” (family worship). До середини

дев’ятнадцятого сторіччя сакральне значення церковної будівлі як основної локації, де відбувалися відправи, суттєво зменшилося. Натомість, церковні зібрання проводили безпосередньо у домівках віруючих. Як наслідок, жінки все частіше почали перебирати на себе “чоловічі” ролі проповідників і релігійних просвітників. За слова історика Барбари Велтер, “*вони стали головними хранителями віри в Америці*” [8, с. 86]. В цьому культуральному середовищі зростали перші паростки ідеології “домашньої” жіночої літератури. Як проголошувала анонімна авторка повчальної публікації “Family Worship” (1824), виданої за підтримки жіночої спілки “Female Domestic Missionary Society”: “*У нашій республіці Господня благодать та домашнє щастя є взаємопов’язаними*”.

Чимало місіонерських об’єднань займалося розповсюдженням популярної релігійної літератури. Найвпливовіші організації на кшталт “American Bible Society” (1816), “American Sunday School Union” (1824) і “American Tract Society” (1825) охоче адаптували інноваційні типографські технології, і належали до числа лідерів видавничого бізнесу. Для оптимізації процесу розповсюдження друкованої продукції, кожна велика спілка створила потужну мережу дистрибуторських центрів, в яких працювали тисячі волонтерів-рознощиків і найманих агентів з продажу і реклами. Творці жіночих бестселерів 1840-1860-х років розпочинали свою професійну діяльність у національній мережі місіонерських видавництв як автори, редактори і розповсюджувачі популярних просвітницьких видань на теми родинних богослужінь і місіонерської доброчинності. Зокрема, Сьюзен Ворнер, авторка одного з найпопулярніших “домашніх” романів 1850-х років, впродовж багатьох років працювала менеджером з продажу книг у видавництві громадського об’єднання “American Tract Society”. Довготривала комунікація із дискурсивними практиками Другого Великого Пробудження результувалася у значному поширенні риторичних засобів популярної літератури євангельського християнства в ідеологічно зорієнтованих “домашніх” творах.

Втім, поряд із релігійними елементами наскрізною рисою ідеології “домашньої” літератури залишалося маніфестоване у текстах патріотичне прагнення американського жіноцтва до активної участі в процесах розбудови демократичної державності. Фундатором цієї ідеології була Сара Гейл – письменниця і головний редактор популярного жіночого щомісячника “Godey's Lady's Book”. Понад двадцять років на сторінках

журналу та у своїх популярних творах вона встановлювала стандарти поведінки американських жінок у їхній “домашній” сфері і водночас невпинно розширювала межі впливу співгромадян у патріархальному суспільстві.

Перший американський “домашній” роман “Northwood” (1827) за її авторством розпочинається цитатою Байрона (“*Той, хто не любить власну країну, не любить нічого*”) та уривком з поезії Джеймса Томсона “Осінь”, які налаштовують читачів на ідеологічне сприйняття основного змісту:

*Дім – це притулок,
Сповнений любові й радості, миру і достатку,
Саме там знаходять і дарують підтримку шановні побратими,
А з дорогих стосунків зринає благодать* [4, с. 1].

На сторінках роману “Northwood” патріотичне отожднення дому з рідною країною асоціювалося з революційним баченням “домашньої” жіночої сфери як особливого суспільного утворення, яке одночасно зміцнює себе зсередини та прагне до розширення меж власного впливу. У цьому сенсі дім обертається на своєрідне втілення американської держави – новочасної демократичної імперії, яка протистоїть зовнішнім викликам завдяки внутрішній стабільності й “домашній” впорядкованості, яку забезпечують жінки, і разом з тим, воліє просувати національні інтереси на міжнародній арені. Ця двоїста сутність “домашнього” простору у романі “Northwood” трансформувала розповідь про звичайні побутові й родинні справи на промовистий ідеологічний маніфест американського жіноцтва, що увиразнював державотворчу місію “домашньої” літератури. “Внутрішні” та “зовнішні” суспільні функції дому були нероздільними, позаяк глобальні комерційні й політичні проекти чоловіків залишалися нездійсненими без надійної жіночої підтримки. Таким чином дім проголошувався відповідним пунктом і головною запорукою існування цілісної демократичної держави та майбутньої національної експансії на північноамериканському континенті й далеко за його межами.

Успішна реалізація цього масштабного державницького проекту безпосередньо залежала від єдності й злагоджених дій усіх верств американського жіноцтва. В оновленій редакції роману “Northwood”, що вийшла друком у 1852-му році, С. Гейл представила читачам один з найвідоміших ідеологічних концептів літератури “жіночого відродження” – святкування Дня Подяки, яке мало згуртувати всю

країну в підвладному жінкам внутрішньому просторі дому. Маловідомий широкому загалу регіональний фестиваль Нової Англії несподівано отримав величезне загальнодержавне значення. В цей день, як проголошувала письменниця, *“мільйони людей мали зійтися за обіднім столом, і цей домашній ритуал об’єднає нашу велику націю — від окремої родини до всього Союзу штатів”* [4, с. 82]. Завдяки пропагандистській діяльності С. Гейл та багатотисячної армії шанувальниць її популярних творів, уряд Сполучених Штатів зрештою проголосив День Подяки офіційним святом – урочистою нагодою для загальнонаціонального єднання в домі американської жінки.

Запропонована С. Гейл модель ідеологічного потрактування дому присутня у більшості “домашніх” текстів доби “жіночого відродження”, але її рецепція у творчості нової генерації американських письменниць 1840-1860-х років була далеко не одноставною. Популярні романи “The Wide, Wide World” (1850) Сьюзен Ворнер, “The Lamplighter” (1854) Марії Каммінс, і “Little Women” (1869) Луїзи Мей Олкот репрезентували ідеологему дому в типовій для С.Гейл манері ототожнення домашніх і державних справ. До зовнішнього “чоловічого” світу належало усе, що перебувало за стінами оселі, але жінка була єдиною володаркою “домашньої” сфери. Значного розповсюдження набули уявлення про те, що, залишаючись безправними домогосподарками, американки насправді впливали на патріархальне суспільство за стінами свого будинку не менше за чоловіків. Жінки народжували і виховували дітей, які в подальшому ставали зразковими громадянами. Вони підтримували домашній затишок і допомагали відновити сили чоловікам, виснаженим від важкої державницької праці. Зрештою, саме жінки були найбільшими оборонцями традиційних родинних цінностей, життєво необхідних для збереження молодой демократичної республіки. Якщо, за словами президента Лінкольна, “маленька жінка” Гарріет Бічер-Стоу написала книгу, котра на початку 1860-х років розпалила велику війну проти ненависного рабовласництва, “маленькі домогосподарки”, про яких писали автори популярних жіночих романів, були здатні вберегти країну, що потерпала від соціально-економічних потрясінь, від неминучого розпаду.

Разом з тим, ідеологема дому постає сповненою внутрішніх суперечностей в дискурсі феміністичної літератури і жіночих аболіціоністських творів. Завдяки потужному впливу популярної “домашньої” літератури, американські феміністки сприймали дім

одночасно як джерело вищої жіночої влади та одну з основних сфер примусового ув'язнення і експлуатації жінки в патріархальному соціумі. Результатом цього ідеологічного протиріччя стала поява на книжковому ринку популярних романів американських феміністок, які описували ідеалізовані соціальні перспективи жіноцтва у Сполучених Штатах. Читачі знайомилися з вигаданими утопічними громадами майбутнього, які не мали нічого спільного з реаліями життя в Америці дев'ятнадцятого сторіччя. У цих творах дім також усвідомлювався основою і каталізатором найважливіших державотворчих процесів, але його ідеологічний зміст, який санкціонував особливі суспільні повноваження жінок, гранично інтенсифікувався. Гіперболізована ідеологема дому у фантастичних сюжетах феміністок перетворювалась на джерело абсолютної жіночої влади, яка не знала жодних обмежень. До числа феміністичних творів, котрі репрезентували ідеологему дому в такий спосіб, належали романи Мері Гріффіт "Three Hundred Years Hence" і Джейн Софії Еплтон "Vision of Bangor in the Twentieth Century", а також мега-популярний бестселер "Henry Russell: or, The Year of Our Lord, Two Thousand", автори якого до цього часу залишаються невідомими історикам літератури. На сторінках роману описується щаслива доля жінок в демократичній Америці ХХІ століття. В цьому футуристичному суспільстві основоположні "чоловічі" інституції підпорядковуються жінкам. Громадянки вільно працюють на важливих урядових посадах і володіють родинним майном. Колишні безправні домогосподарки також не обмежують себе застарілими моральними догмами у сфері подружнього життя – вони відкрито практикують "вільне кохання".

Для письменниць, які виступали проти інституту рабовласництва, ідеологема дому увиразнювала негативний образ "несправжнього" дому, в якому чорношкіра рабиня позбавлена будь-яких владних повноважень. Його цілковитою протилежністю був "власний дім" – символ довгоочікуваної свободи невільників. Із точки зору аболіціоністів, ідеологема дому також перетворювалась на пропагандистське знаряддя плантаторів з Півдня, які намагалися приховувати страшну правду про нестерпне становище чорношкірих жінок за допомогою "домашніх" історій про гармонійне співіснування вільних білих панянок та їхніх чорношкірих компаньйонів і робітників. Риторичні засоби "домашньої" літератури використано у бестселері "The Planter's Northern Bride" (1854) Керолайн Лі Гентц – давньої приятельки і головної конкурентки

Г.Бічер-Стоу на ринку популярної жіночої літератури. Письменниця іменує північні штати Америки не інакше як “домом-в’язницею”, в якому мешкають тисячі “білих невільників”. Усе життя вони мусять важко працювати за мізерну платню, навіть не сподіваючись одного дня придбати власний будинок. Натомість, коли головна героїня знайомиться із неграми, які працюють на плантаціях її чоловіка, вона захоплюється їхнім життям. Це своєрідний побутовий ідеал, до якого прагнуть білі жінки – героїні “домашніх” історій: *“У їхніх домішках було все необхідне для комфортного життя і доброго хазяйнування, й усе, чим займалися тамтешні мешканці, вирізнялися такою охайністю, впорядкованістю і розумною заощадливістю, що молода господиня плантації була глибоко вражена”* [5, с. 318].

Навіть побіжний огляд ідеологічних компонентів літературного дискурсу американського “жіночого відродження” увиразнює непросте ставлення його творців до соціально-політичної та гендерної проблематики демократичного суспільства. Традиційна репутація “домашньої” літератури, аполітичної та чужої інтересам жіноцтва, безумовно, потребує корекції, котру здатні уможливити подальші студії. Однак найважливіші перспективи пов’язані з необхідністю застосування принципів дискурсивного аналізу до ідентифікації загальних онтологічних, структурних і процесуальних особливостей формування північноамериканської жіночої літератури дев’ятнадцятого сторіччя, детермінованого естетичними, світоглядними концептами національної популярної культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Baym N. Woman's Fiction: A Guide to Novels by and about Women in America / Nina Baym. – Ithaca : Cornell University Press, 1978. – 320 p.
2. Beecher C. A Treatise on domestic economy for the use of young ladies at home and at school / Catharine Beecher. – New York : Harper & Brothers, 1849. – 369 p.
3. Douglas A. The Feminization of American Culture / Ann Douglas. – New York : Knopf, 1977. – 504 p.
4. Hale S. Northwood; a Tale of New England (reprinted edition) / Sarah Hale. – Charleston : BiblioLife, 2014. – 262 p.
5. Hentz C. L. The Planter's Northern Bride / Caroline Lee Hentz. – Philadelphia : T. B. Peterson, 1854. – 579 p.

6. Murrin Jh. M. Liberty, Equality, Power – A History of the American People / John M. Murrin. – New York : Wadsworth Publishing, 2014. – 896 p.
7. Tompkins J. Sensational Designs: The Cultural Work of American Fiction / Jane Tompkins. – New York : Oxford, 1985. – 236 p.
8. Welter B. Dimity convictions : The American woman in the nineteenth century / Barbara Welter. – Athens : Ohio University, 1985. – 230 p.

ДІМ НА ПЕРЕХРЕСТІ СВІТІВ У ЛІТЕРАТУРІ ФЕНТЕЗИ: ВІДКРИТТЯ ШЛЯХУ ДО ІНДИВІДУАЦІЇ

Євгенія КАНЧУРА
Любарська гімназія №1

Мотив дому на перехресті світів, властивий літературі фентезі, реалізується авторами у поєднанні з ідеєю дому як відбитку особистості його творця/господаря. Множинність шляхів зумовлює тему вибору та вихід до істинної реальності. Аналіз дозволяє розглянути значення образу дому як відправної точки духовного пошуку героя, встановлення /відновлення контакту із Самістю та індивідуації особистості. Тема фентезійного “ескейпу” як виходу з профанної реальності та контакту з реальністю істинною розглядається як звільнення індивідуума від шаблонів, нав’язаних соціумом.

Ключові слова: Діана Вінн Джонс, Макс Фрай, порталне фентезі, індивідуація, ініціація, міфологічні мотиви, множинність світів.

Мотив дома на перекрестке миров, характерный для фэнтези, реализуется авторами в сочетании с идеей дома как отражения личности его создателя / хозяина. Множественность путей предопределяет тему выбора и выход в истинную реальность. Анализ позволяет рассмотреть значение образа дома как отправной точки духовного поиска героя, установления / восстановления контакта с Самостью и индивидуации личности. Тема “эскейпа” в фэнтези как выхода из профанной реальности и контакта с реальностью истинной рассматривается как освобождение индивидуума от шаблонов, навязанных социумом.

Ключевые слова: Диана Уинн Джонс, Макс Фрай, порталное фэнтези, индивидуация, инициация, мифологические мотивы, множественность миров.

The motif of a house located at the crossroads of worlds is widespread in fantasy literature. The authors exteriorize this motif together with the idea of a house as a print of its creator / owner's personality. The theme of choice and access to the genuine reality

is based on the multiplicity of paths. The image of a house is considered as a starting point for hero's spiritual quest to establish / restore the contact with the Self and to find the way to person's individuation. Escape from profane reality is regarded as the individual's liberation from the patterns imposed by society.

Keywords: Diana Wynne Jones, Max Frei, portal fantasy, individuation, initiation, mythological motifs, plurality of worlds.

Одним з чи не найбільш розповсюджених мотивів порталного фентезі (за термінологією Ф. Медлессон: *portal-quest fantasy* [10, с. XIX]) є дім, з якого відкриваються шляхи до інших світів. Навіть поверхневий огляд дозволяє виявити кілька десятків творів різного художнього рівня (від еталонного, за твердженням тієї ж Медлессон, “Лев, чаклунка та шафа” К. С. Льюїса до пересічних комерційних явищ з гучними заголовками на зразок “Дім на перехресті світів”). Варто зазначити, що образ такого дому стає основою сюжетів не лише творів фентезі чи наукової фантастики, але й психологічних драм (напр., Е. Е. Шмітт, “Отель двох світів”, 1999) та ін.. Вочевидь, подібна організація простору (поєднання дому, обмеженої локації, яка забезпечує певний рівень безпеки, з відкриттям шляхів до безмежних інших світів) дозволяє автору змодельовати ситуацію психологічного та морального вибору, встановити для своїх героїв та читачів певні правила гри, засновані на невластивому нашій реальності просторовому рішенні. Ментальною основою такої просторової організації є презумпція існування інших (множинних) світів та психологічні передумови можливості до них дістатися (невдоволеність первинним світом, пошук іншого / істинного світу). Поєднання таких передумов з образом дому як корелятом внутрішнього світу людини [2] дозволяє реалізувати мотив вибору шляху в ситуації первинної безпеки та максимального душевного комфорту (“блаженний простір”, за висловом Т. В. Биковської), адже дім-сукупність порталів конструюється, зазвичай, самим його власником (чарівником, відьмою), віддзеркалюючи при цьому особистість творця. Коли порталами користується не сам власник, а гість дому, виникає ситуація порушення табу, яка спричиняє додаткові авантюрні риси квесту героя. Мета нашої розвідки – розглянути саме такий психолого-поетикальний аспект дому на перехресті світів, а також визначити зв'язок цього образу з простором глибин несвідомого, пошуками шляху до Самості та істинного “Я”. Оскільки огляд всього величезного масиву творів, де опрацьовується цей мотив, не видається доцільним в межах короткої статті, ми розглянемо два підходи до реалізації названого

мотиву: західний та пострадянський. До аналізу залучаються твори англійської письменниці Діани Вінн Джонс – “Мандрівний замок Хаула” (*Howl's Moving Castle*, 1986), “Дім багатьох шляхів” (*House of Many Ways*, 2008) та “Змова Мерліна” (*The Merlin Conspiracy*, 2003), а також твори пострадянського автора Макса Фрая (романи циклу “Лабіринти Ехо” (зокрема, “Вершитель”, 1996) та “Енциклопедія міфів”, 2002).

У психолінгвістиці існує поняття “відьмин дім”, який дослідники визначають як “царину таємних смислів, вільних від контролю свідомості” [7, с. 3]. І. Ю. Черепанова пояснює походження такого дому спільною роботою свідомості та установки, які витісняють дивні й химерні непередбачені явища на периферію чи навіть за межі свідомого. Детальний аналіз образу хатинки Баби Яги, поданий В. В. Проппом [4, с. 152–158], дозволяє зіставити психологічне поняття відьминого дому (глибинна царина психіки) та міфологему хатинки на курячих ніжках (дім-портал до Іншого світу та місце ініціації героя).

Розглянемо міфологему дому Баби Яги детальніше. В. В. Пропп пише: “Чому не обійти хатинку та не увійти з іншого боку? Вочевидь, це неможливо. Вочевидь, хатинка стоїть на якійсь видимій чи невидимій межі, через яку не може переступити Іван. За межу можна потрапити лише через хатинку, тому її потрібно повернути” [4, с. 152]. Мотив межового розташування завжди поєднується з образом відьми. В циклі про Дискосвіт Террі Претчетт неодноразово нагадує: “Відьми стережуть межі” – перебування на межі є однією з основних рис Жінки, що Відає. Водночас це пов’язано з мотивом відьминого дому, який їй не належить, а якому, скоріш, належить вона сама, адже опікується прилеглою територією (*steading* – господарство / хутір), доглядаючи межі, в тому числі, між світами. Дім Баби Яги, на думку Проппа, є порталом в Тридесяте царство або / і в царство померлих предків. В обох випадках герой не може просто потрапити туди. Він мусить відповісти на питання, виконати завдання, навести лад (аналогічно, Софі та Чармейн, героїні Діани Вінн Джонс прибирають захарашений Замок та дім дідуся Норланда). Всі ці дії є елементами ритуалу ініціації, часто пов’язаного з символічною смертю (піч, лазня, довгий сон тощо). Про зустріч з Бабою Ягою як ініціацію пише К. П. Естес: “Ось наставниця, яка може дати нам пораду. Вона навчить наводити лад в домі нашої душі. Вона вселяє у Его новий лад – той, при якому можуть робитися дива, може панувати радість, може прокинутися апетит, життя набуває смаку. Баба Яга – зразок того, як можна

лишатися вірним своїй Самості. Вона вчить смерті та оновленню” [8, с. 100]. Обов'язковою умовою ініціації називає міфолог Дж. Кемпбелл символічну смерть як смерть Его: “Померши для вашого Его і раціональної свідомості, ви відкриваєте в собі інтуїцію, ви чуєте пісню Всесвіту” [9, с. 259]. Таким чином, відмовившись від Его та “світу простору і часу” (Кемпбелл), прийнявши ритуальну / символічну смерть, герой проходить ініціацію в домі чаклунки на межі світів та переходить у дивний світ Тридесятого царства.

У випадку літературної трансформації мотиву “смерть” Его набуває форми відмови від посвященної побутової рутинної реальності. Яскравим прикладом може слугувати оповідання Герберта Велса “Зелені двері”, яке надихнуло багатьох авторів кінця ХХ століття на подальший розвиток образу дому-порталу між світами. Герой Велса, побачивши в дитинстві чарівний сад (ідеальну реальність), згадує про нього все життя та так само все життя відмовляється від нової можливості пройти крізь зелені двері у білому мурі. Двері з'являються перед ним в переломні моменти соціального життя: під час змагання між школярами, в момент повороту ділової чи політичної кар'єри тощо. Герой Макса Фрая так описує свої відчуття від цього оповідання: *“Я був ладен дати йому по пиці, цьому кретину, чесне слово <...> Ти, мабуть, не пам'ятаєш, але тоді ти заприсягнувся, що... – Що я шукатиму ті грішні двері! <...> та відкрию їх, не вагаючись, щойно знайду, які б справи не чекали на мене за рогом”* [5, с. 475–477]. Для героїв фентезі останньої чверті ХХ століття майже не існує вагаль: чи входить у портал до іншого світу, навіть ціною смерті Его, чи залишитися у побутовій реальності.

Чим викликана така рішучість? Повернемося до передумов появи мотиву дому на перехресті світів в творах фентезі. Невдоволеність первинним світом або обставинами власного “звичайного” життя властива практично всім героям порталного фентезі. *“Народитися старшим з трьох дітей – неабияке безталання. <...> коли ви <...> вирушите на пошуки щастя, саме тебе першого спіткає невдача, та ще й найдошкульніша”* [3, с. 5], – так сумує за своєю долею героїня Д. В. Джонс, Софі, відповідальна дівчина, яка дбає про сестер, мачуху та капелюшкову майстерню, не залишаючи її навіть уночі. Герої пострадянського фентезі Макса Фрая найбільшим у житті жахом вважають відсутність свободи пересування: *“Машу жахала сама думка про те, ще деякі люди народжуються, живуть, ходять до школи, а згодом – на роботу,*

одружуються, народжують дітей, вигулюють онуків та, врешті, вмирають – не просто у одному місті, а навіть в тому ж самому мікрорайоні. Коли вона намагалася приміряти на себе таку долю, в неї у очах тьмарилося від жаху. <...> Цей вчинок <втеча> вимагав від неї всієї її мужності: батьківський дім не був місцем, звідки хочеться втекти світ за очі. Велика, світла квартира на Плющисі здавалася Маші оксамитовим клаптиком простору, чарівною кролячою ніркою, де завжди добре, затишно та безпечно” [6, с. 388].

Відчуття несвободи як суцільного жаху корениться, на нашу думку, в міфологічних мотивах, виділених В. В. Проппом (“Історичне коріння чарівної казки”). Базовим мотивом в зав’язці дослідник називає мотив ізоляції, пов’язуючи його з зафіксованим Дж. Фрезером табу на відкрите та вільне пересування царя (верховного жерця) [4, с. 133]. Ця ізоляція, на думку Проппа, базується на найдревнішому страхі перед невідомими силами, які оточують людину [4, с. 140]. Отже, обмеження свободи викликане страхом перед зовнішнім світом. Зав’язка заснована на порушенні заборони. Герой, так чи інакше, виходить із замкненого простору своєї побутової реальності, проходить ініціацію (у домі на перехресті світів) та дістається іншого світу, де знаходить те, що шукає.

В літературі фентезі передумова несвободи проявлена як невдоволеність оточенням, прагнення знайти свій власний шлях, зробити свій вибір. Герої Д. В. Джонс тікають від обмежень особистості, від людей, які вирішують за них їхню долю, або тиснуть на них. Так юнак із земного Вельсу виривається з-під контролю старшої сестри й стає чарівником Хаулом у казковому королівстві, створюючи дім, що рухається (алюзія на хатинку на курячих ніжках, у книзі неявна, проте відкрито читається в анімаційній екранізації Хайо Міядзаки). Дім пересувається у просторі, має чотири портали (три – для зручності роботи чарівника, та ще один – потаємний, заборонений, хід у рідну реальність юнака). Залежно від обставин та потреб три “робочі” портали змінюють локацію. Серце дому – вогнище, в якому живе полум’яний демон, з яким нерозривно пов’язаний чарівник (цей зв’язок обтяжує їх обох: кульмінацією роману стає здобуття свободи чарівником і демоном, які після звільнення залишаються друзями). Схожі історії побудови домів-порталів у чарівників Норланда (“Дім багатьох шляхів”) та Романова (“Змова Мерліна”): втеча із найближчого оточення і усамітнення чарівника, встановлення зв’язку з іншими просторами, пряма залежність стану дому від стану господаря. Варто

відмітити, що зв'язок дому з багатьма світами має насамперед практичну користь для власника (легкість та комфортність пересування на далекі відстані), а значення дому-порталу для розвитку особистості проявляється в процесі розвитку сюжету. Героїні романів Джонс також тікають (прямо чи опосередковано) від найближчого оточення, проте їхня втеча зумовлюється не так прагненням вийти з-під контролю рідних, як несвідомим прагненням звільнитися від тих обмежень, які вони накладають на себе самі. Так, Софі (“Мандрівний Замок Хаула”) біжить, намагаючись втекти від себе справжньої, відмовляючись приймати себе таку, якою вона є, прикриваючись накладеним на неї “прокляттям” (яке сама ж не дозволяє зняти). Потрапивши до захаращеного мандрівного замку, дівчина впевнено наводить у ньому лад, встановлює стосунки з серцем дому – вогнищем. Проте вона вперто не дозволяє собі позбутися соціальної маски. Зміни, що відбуваються з нею та Хаулом, це шлях героїв не лише назустріч одне одному, а, насамперед, шлях до себе справжніх. Здолавши випробування, вони приходять до відновлення Самості (Софі знову стає юною, а Хаул повертає собі серце). Таким чином, втеча героя стає втечею від себе несправжнього, залежного від стандартів та вимог найближчого оточення, а проходження через дім-портал зумовлює набуття зв'язку з Самістю, тобто, індивідуалізацію.

Герої численних творів Макса Фрая (від самого Макса / сера Макса до його друзів, коханих та близьких типологічно персонажів книг, не пов'язаних безпосередньо з циклом про світ Ехо) позначені трьома доміантними рисами: 1) вони ненавидять та не сприймають будь-який примус; 2) вони відторгають реальність, засновану на приматі споживання (візуальним вираженням такого відторгнення може слугувати розгорнутий екфразис – опис фотосерії “Їдці” в “Енциклопедії міфів”); 3) свобода пересування для них – базова життєва потреба (в творах, дія яких відбувається в реальності нашого світу, ця базова цінність втілюється у просторі Шенгену). Відсутність свободи замальовується епітетами сірості, задухи, пилу, пересічності, підкорення стандартам. З роману в роман переходить насичений відчуттям жаху образ маленького містечка, з якого неможливо вибратися (“Великий віз” (2009) та ін.). Противагою такому відчуттю несвободи виступають портали, які дозволяють вільно пересуватися як нашим, так і іншими світами (картини, написані з любов'ю, усвідомлені сни, малюнки на асфальті тощо). Описи порталів утворені за допомогою епітетів живої радості, вони сповнені яскравих

кольорів, загострено присмних сенсорних відчуттів (тактильних відчуттів контакту зі “своїм” предметом, ароматів, які викликають довіру та спокій, тощо). Провідним образом крізь більшість творів проходить протиставлення “задуха – провітрювання”. У фентезійному світі Фрая (сам псевдонім, за твердженням авторів, утворено від німецького слова *Frei*, яке в контексті авторського потрактування може бути перекладене як “вільний”) дому на перехресті світів відведена роль не лише сполучення з іншими просторами, але й отвору для “провітрювання реальності” (“Енциклопедія міфів”, “Ключ з жовтого металу” тощо). Відповідно, образ дому на перехресті світів передбачає два аспекти: особистість героя, який потрапляє туди, та самого дому як просторового явища.

Звернемося до особистості героя. Макс-“автор” (герой приквелу циклу “Енциклопедія міфів”), уродженець та вихованець пострадянського простору, намагається якось проіснувати у “бурхливій дев'яності” (саме в той час почалося створення циклу), не маючи освіти, професії, міцних соціальних зв'язків та постійного джерела для існування. Фактично він позбавлений будь-якої ідентифікації [1], що в світі, заснованому на нормативах та стандартах, рівноцінно перебуванню на від'ємній шкалі соціуму. Герой циклу про Ехо, Макс-“персонаж” (а згодом, сер Макс), дещо успішніше закріпився у соціумі: він має роботу та окремі соціальні зв'язки, проте вони не приносять йому відчуття цілісності й повноти життя. Обидва персонажі майстерно переплітаються авторами в найкращих традиціях постмодерністського змішування реальності та уяви. Для обох персонажів сни не менш реальні та значущі, ніж побутова реальність. Вони обидва відчувають невдоволеність навколишньою реальністю. З дитинства вони повторюють молитву: “Будь ласка, нехай я виросту не таким, як всі”. Імпульсом, який створює передумову для виходу з рутини реальності, виступає вже згадане тут оповідання Велса “Зелені двері”. Рушійною силою такого виходу є пошук Дому в його високому сенсі. Автор визначає такий потяг через прихильність персонажа до гри в довгі нарди. *“Ти любиш “довгі нарди” і ненавидиш Backgammon, хоча доля часто схиляє тебе саме до цієї гри. Тоді ти злишиш та нервуєш: вибивати шашки супротивника – це не для тебе. Ти не хочеш ані вбивати, ані бути вбитим; тому ти відпочиваєш душею, граючи в “довгі нарди” <...> інстинкт велить тобі просто йти додому, проте ти навряд чи уявляєш собі, що то за місце таке – “дім”. І не уявиши, поки не прийдеш”* [6, с. 28–30]. Пошук місця, де герой здатен відчутти себе вдома, стає невисловленою несвідомою головною задачею героя. Цей пошук позбавлений чіткого

плану, артикуляції мети, уявлення цілі. Героя веде доля, тобто, його внутрішнє відчуття *правильності* того, що відбувається. За твердженням білоруського філософа О. В. Беляєвої, *правильність* вчинку як критерій позитивної поведінки є свідченням новітньої моралі постмодернізму, “за межами добра та зла”. Дослідниця підкреслює: “Правильність, яка проживається як автентичність буття, стає найвищою цінністю постмодерного існування. В світі чудес, перетворень, масок, снів, симулякрів та ілюзій справжність і правильність не можуть бути встановлені через зіставлення з незмінним трансцендентним ідеалом. Вони хисткі та існують лише в миттєвому теперішньому” [1]. Інтуїтивний пошук істинного дому приводить героя до порталів, які відкривають шляхи до його реальності, такої, яку він здатен полюбити, де він відчуває себе дійсним, де він знаходить своє справжнє місце та розкриває свою істинну силу, силу вершителя, здатного творити світ словами (аналогічну силу розгледів у Софі вогняний демон Кальцифер) а також здатність провідника у коридорі між світами (Хумгату) чи – в побутовій реальності – Ключара, того, хто бачить у сірому натовпі людей, готових для виходу з рутинного світу до світу істинного, та допомагає їм вийти на цей шлях.

В циклі про Ехо та його приквелі “Енциклопедії” ми бачимо два варіанти таких домів. Дім Ключара – вілла з башточкою в передмісті Мюнхена та кав’ярня “Кавова гуща”, що стоїть на межі світів – *саме на кордоні між “тут” і “не тут”*. Це умовно стаціонарне місце, куди можна прийти, де можна набратися сили перед дорогою між світами, зрозуміти, куди лежить твій шлях, та обрати його. Цей дім не є звичайною спорудою. *“Той дім, де ти народився, і той дім, де ти розраховуєш сьогодні прокинутися, і той дім, куди ти, певно, будеш повертатися щовечора через тисячу років, – все це лишень ділянки землі, огорожені стінами та вкриті від неба. Теплі куточки, де можна лягти в ліжко та ненадовго заплющити очі на світанку, ото й все”* [5, с. 604–605]. Істинний дім Вершителя – це місце, куди він прагне потрапити та при цьому не хоче повернутися, бо пам’ятає: *“наш дім – дуже страшне місце”*. Зустріч з собою істинним, зустріч з Самістю потенційно таїть у собі страх. Не кожен відважиться на цю подорож. Інший варіант Дому – встановлені в будь-якому місці двері, що відчиняються у темряві. Вони ведуть до Хумгату, який страшить незчисленною кількістю шляхів та варіантів вибору, небезпекою заблукати та втратити себе, проте він же дає змогу прийти до себе справжнього. Смерть як втрата Его та соціальної маски – одна з умов ініціації особистості, яка відважується на цю подорож.

Проведений аналіз демонструє спільні риси ескейпу героя через дім на перехресті світів в західному та в пострадянському фентезі: пошук себе справжнього, ініціацію, індивідуацію героя. Слід зазначити, що в пострадянському фентезі ця тема більшою мірою сповнена соціальних аспектів. Наслідки тоталітарного суспільства загострюють трагізм відчуття несвободи героя, підсилюють страх перед пошуком шляху до Самості та, водночас, стають могутнішим стимулом для такого шляху.

ЛІТЕРАТУРА

1. Беляева Е. Мораль постмодерна (по произведениям Макса Фрая) / Беляева Елена Валериевна // Этыка і маральнасць у эпоху глабалізацыі: зб. навук. прац / Брэсц. дзярж. ун-т імя А.С. Пушкіна ; рэдкал.: Ул. П. Люкевіч [і інш.] – Брэст : Альтернатива, 2008. – С. 51–60.
2. Быковская Т. В. Поэтика дома: образы внутреннего пространства человека [Электронный ресурс] / Быковская Т. В. // Современные проблемы науки и образования. – 2013. – № 4. Режим доступа: www.scienceeducation.ru/110-9819.
3. Джонс Д. В. Мандрівний Замок Хаула / Діана Вінн Джонс [пер. з англ. Андрій Поритко]. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2008. – 350 с. – (Першотвір).
4. Пропп В. В. Исторические корни Волшебной сказки / Владимир Пропп. – М.: Лабиринт, 1998. – 361 с.
5. Фрай М. Собрание сочинений. Темная сторона: Повести. / Макс Фрай. – М.: Азбука; ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 672 с. – (Першотвір).
6. Фрай М. Энциклопедия Мифов. Подлинная история Макса Фрая, автора и персонажа. Том первый (А – К) / Макс Фрай. – Спб.: ТИД Амфора, 2005. – 574 с. – (Першотвір).
7. Черепанова И. Ю. Дом колдуньи. Язык творческого Бессознательного / Черепанова И. Ю. – М.: КСП+, 1999. – 416 с.
8. Эстес К.П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / Кларисса Пинкола Эстес [пер. с англ. Науменко Т.]. – К.: София, 2003. – 496 с.
9. Campbell J., Goddesses : mysteries of the feminine divine / Joseph Campbell. – New World Library, 2013. – 336 p.
10. Mendlesohn F. Rhetorics of Fantasy / Mendlesohn Farah. – Middletown: Wesleyan University Press, 2008. – 306 p.

ДІМ ЯК ІМАЖИНАРНИЙ КОНСТРУКТ КУЛЬТУРИ В РОМАНІ ЮДІТ ГЕРМАНН “ПОЧАТОК УСЯКОЇ ЛЮБОВІ” (2014)

Таміла КИРИЛОВА

Київський національний лінгвістичний університет

У статті здійснена спроба представити специфіку художнього простору дому в новому романі сучасної німецької письменниці Ю. Германн “Початок усякої любові”. Центральний для твору образ будинку репрезентує множинність культурних уявлень: побутовий, казково-міфологічний, ідентифікаційний психологічний простір, місце злочину. Семантична багатоплановість будинку як імажинарного конструкту культури дозволяє оприяти соціально-культурні та літературно-жанрові моделі.

Ключові поняття: дім, імажинарний культурний конструкт, культурні уявлення, Я та Інший, Уявлюване.

В статті представлена спроба розкрити специфіку художественного простору в новому романі німецької письменниці Ю. Германн “Начало всей любви”. Центральний для твору образ будинку репрезентує множинність культурних представлень: побутове, казково-міфологічне, ідентифікаційне психологічне простор, місце злочину. Семантична багатоплановість будинку як імажинарного конструкту культури дозволяє представити соціально-культурні та літературно-жанрові моделі.

Ключевые понятия: дом, имажинарный культурный конструкт, культурные представления, Я и Другой, Воображаемое.

This article deals with the specificity of the fictional space in the novel of German writer J. Hermann *Aller Anfang Liebe*. The house as the main image of the novel represents the variety of cultural imaginations: the concrete leaving space of the family, fairy-mythological space, identifying psychological space, the local of crime. The semantic diversity of the house as an imaginary construct of the culture lets to represent cultural-social and literary-genre models.

Key words: house, imaginary cultural construct, cultural imagination, the I and the Other, the Imaginary.

Навколо нового роману сучасної німецької авторки Ю. Германн “Початок усякої любові” (2014) не вщухають літературні дебати. У медіапросторі та критиці дебютантка 1990-х рр., яка стала символом молодого письменницького покоління реуніфікованої Німеччини та очолила так звану генерацію онучок в контексті явища “літературного

дівочого дива”, поступово втрачає свій зірковий статус. Успішність оповідань Ю. Германн через притаманні їм лаконічність форми, реалістичність сюжетів і простоту стилю можна пояснити потребою докорінного оновлення естетичних параметрів новітньої німецької літератури періоду Повороту через відхід від складної для сприйняття класики та засвоєння національним художнім дискурсом популярних елементів [7, с. 7]. Проте невеликий за обсягом роман Ю. Германн, що за своїми формально-змістовними характеристиками наближається до репрезентативних для дискурсу Возз'єднання оповідань письменниці, провокує на часі гострий докір в її адресу: “<...> вона не вміє писати і не має чого сказати” [5]. Така стрімка зміна рецепції творчості Ю. Германн пояснюється занадто спрощеною, як для роману, художньою подачею тривіальної історії пересічної німецької родини, хоч донедавна саме ці естетичні параметри прози авторки принесли їй визнання.

Разом з тим, звичність повсякдення сім'ї в будинку на околиці неназваного міста становить лиш сюжетну поверхню тексту, що на глибинному семантичному рівні демонструє оригінальну модель художнього простору дому. Подібна просторова організація сюжету є закономірною для творчого доробку Ю. Германн. У її дебютній збірці оповідань “*Літній будиночок, згодом*” (1998), зокрема в магістральному оповіданні з такою ж назвою, письменниця звертається до багатоплановості простору дому. У романі “*Початок усякої любові*” цей локальний простір також становить ключовий і семантично динамічний образ.

Сама специфіка категорії художнього простору дозволяє виокремити просторову мову як особливу моделюючу систему. Про це зазначає Ю. Лотман у своїй праці “*Художній простір у прозі Гоголя*” [4]. Місце дії утворює функціональне поле для розвитку сюжету, характеру героїв, жанру. Учений розглядає кілька структурних типів просторових моделей за їх диференційними ознаками: за різним ступенем абстрактності (конкретність / абстрактність), за напрямком (лінійність / крапковість / площинність / об'ємність), за розмежуванням (герметичність / відкритість), за змістовним наповненням (просторовість / непросторовість). Художній простір є формальною системою для вибудування різноманітних культурних моделей як на рівні уявлень про картину світу певної епохи, так і на рівні індивідуальних уявлень конкретного автора.

У творі Ю. Германн представлений будинок молодого подружжя Стелли і Джейсона, що передовсім репрезентує уявлення про конкретне

помешкання, відмежовану зону побутового комфорту. Як зазначає Ю. Лотман, художній простір обов’язково зберігає уявлення про свою фізичну природу [4]. Будинок у творі відповідає елементарним базовим уявленням про звичайне житлове приміщення, конкретну споруду, оселю, розкриваючи сімейно-побутовий обжитий простір домівки у лінійному вимірі. У межах зазначеного просторового континууму, що характеризується конкретністю та лінійністю, зберігаються уявлення про фізичний простір, та розгортається побутова дія роману як сімейно-побутового жанру. Образ будинку репрезентований питомою вагою розлогих описів із численними побутовими деталями: огорожа, прибудинкова ділянка, перелічення насаджень у садку, іграшки, інтер’єр, посуд, їжа, поштова скринька і багато ін. Життя в будинку наповнює вир домашніх турбот: прибирання будинку, прання білизни, миття посуду, приготування обіду, перевірка пошти і рахунків, купання дитини, догляд за садом тощо. Всі ці ознаки виступають показниками комфортного повсякдення сучасної німецької родини, якій в матеріально-побутовому плані нічого не бракує.

Проте за рахунок художнього узагальнення конкретно-побутова, лінійна модель дому підлягає абстрагуванню. Будинок подружжя співвідноситься з об’ємним просторовим виміром, підтверджуючи просторову багатоплановість. На особливу природу художнього простору через його неспіввіднесення з реальними місцями дії вказує Ю. Лотман [4]. Оповідні художні сюжети, зосереджені в певних локальних континуумах, не слід співвідносити з реальною географією чи ландшафтом.

Так, попри концентровану подачу протягом всього твору деталізованого опису житлового будинку Стелли і Джейсона, їх помешкання лишається поза чітко окресленими географічними координатами. Просторову умовність будинку підкреслює графічно виокремлена курсивом фраза на початку твору: “*Будинок знаходиться в одному населеному пункті на околиці міста. Це простий будинок на два поверхи з покритим мохом дахом, з панорамним вікном біля вхідних дверей та зимовим садом позаду*” [6, с. 11]. Територіальна невизначеність розташування будинку поряд з його конкретністю та лінійністю дозволяє говорити про дім як абстрактну модель, опроявлюючи конвенційні, навіть архаїчні уявлення про дім, за якими цей простір співвідноситься з початком сімейного життя, слугує точкою відліку історії роду. При цьому простір виражає традиційний перерозподіл гендерних ролей головних героїв.

Будинок у романі позначає початок сімейного життя протагоністів. У цьому помешканні народилася їх донька Ава. Джейсон придбав будинок після одруження зі Стеллою, коли вона завагітніла. В обширі будинку моделюється мікроструктура родини, в якій кожний з подружжя виконує чітко відведену роль у відповідності до конвенційних соціокультурних уявлень про статі. Чоловік дбає про матеріальні цінності, а дружина піклується про домашнє вогнище та виховує дітей. Будівельник за професією, Джейсон здебільшого не вдома, а на роботі. Просторова познаходжуваність Джейсона щодо будинку компенсується постійною присутністю в ньому Стелли, яка, хоч і працює медсестрою по догляду за літніми людьми, здебільшого чекає на чоловіка вдома, клопочеться у безкінечних хатніх справах і піклується про Аву.

Крім того, продемонстровані гендерні ролі головних героїв, оприявнених в межах будинку, відповідають ще й архаїчно-міфологічним уявленням про статі через гендерно марковані взаємини простір / стать. Зокрема, в тексті Джейсон характеризується неосідлістю, мобільністю, рухливістю, повсякчас полишаючи межі домівки, тоді як життя Стелли повністю локалізоване в будинку. Не випадково ім'я Джейсон (нім. Jason) вказує на однойменного прагероя циклу про аргонавтів Ясона. Подібно до правдавнього культурного героя Джейсон також не затримується на одному місці, чого вимагає й сучасне життя. Відразу анонсується тимчасовість родинного помешкання, що в умовах динамічних цивілізаційних процесів вже не претендує на фамільний маєток. Натомість побут організується там, де економічно сприятливіші умови життя: "Будинок для однієї родини. Не будинок назавжди. Ми звідси знову поїдемо, – каже Джейсон, – ми будемо переїжджати" [6, с. 12].

Отже, образ будинку в романі від початку твору моделює як конкретно-побутовий світ, так і підлягає абстрагуванню до семантичного конструкту, фіксує фундаментальні смисли культури, які вміщують не лише просторові уявлення. Він позначає темпоральну причетність (початок роду), репрезентує соціально-культурні виміри статей з відсиланням до міфічно-архаїчних першообразів та вказує на жанровий різновид твору – сімейно-побутовий роман. Відповідно до такого структурування просторових характеристик місце дії роману тяжіє до герметичності, вказуючи на відмежованість будинку як сімейно-побутового обширу, та водночас виявляється відкритим культурним конструктом.

Багатовимірний художній простір у творі Ю. Германн моделює також психологічну картину в родині, розкриваючи феномен любові. Лейтмотиви

любові та початку кодує вже сама назва твору. Завдяки психоаналітичним відкриттям минулого століття образ дому в культурі стає ідентифікаційним простором сім’ї в розумінні складного психологічного виміру, місця напруги та конфліктів, але водночас простором засвоєння основоположного для людини досвіду любові. Психоаналітичне вчення підкреслює його принципову важливість.

На виразно представленому у творі матеріально-побутовому рівні оселя Стелли і Джейсона втілює стабільність та ідилічність життя родини. Нічим не порушений затишок та ідеально облаштований побут співвідносять помешкання з казковим будиночком, примарна штучність якого поступово вияскравлюється через введення коротких діалогів між героями. На відсутність порозуміння і емоційної близькості подружжя вказує характер їх спілкування, що супроводжується порушенням комунікації: Джейсон завжди висловлюється загальними короткими фразами, а Стелла не наважується розказати йому про свій дивний внутрішній стан, а саме: невиразне бажання змін, очікування чогось нового та побоювання незбагненого. Духовна розладнаність стосунків у родині увиразнюється вже в першій сцені роману, в якій суто схематично подається розвиток стосунків між Стеллою та Джейсоном, без ілюстрації психологічного характеру взаємин між чоловіком та жінкою. Перша зустріч та одруження героїв констатуються як послідовні формальні факти. Стелла і Джейсон випадково зустрілися в літаку, коли опинилися на сусідніх сидіннях. Головна героїня поверталася із весілля подруги, на якому впіймала весільний букет. Джейсон щойно завершив роботу на будівництві. Через страх польоту Стелла попросила його триматися за руки. Після подорожі вони домовились зустрітися. Джейсон зателефонував через три тижні, а Стелла не запитувала його, про що він так довго думав і якого висновку дійшов. Формально представлений ланцюг стосунків продовжують шлюб, народження дитини та купівля замиського будинку. Представлені на початку сюжету формальні обставини підкреслюють тривіальність ситуації сьогодення. Раціоналізований, навіть механічний початок любові за принципом “познайомилися – здзвонилися – одружилися” відповідає західноєвропейським стандартам чіткого планування майбутнього.

Духовне зубожіння та спустошення людини в технізованому світі з її прагненням до високих стандартів комфортного життя і контролю над ним підтверджують сучасні інтелектуали. Так, Ю. Крістева наголошує

на нівелюванні душі через деструктивні тенденції дисциплінованої Західної Європи, що опинилася в духовній небезпеці [1, с. 218]. Учена звертається до поняття індивідуальної свободи як готовності постійно оновлюватися та морально самовдосконалюватися. Нині людство позбавлене простору індивідуальної свободи технікою, політичними гаслами, соціальними інституціями тощо. На думку Ю. Крістевої, єдиним вільним полем слугує психічний простір, життєво необхідний, аби вижити серед уніфікованих реалій життя [1, 216]. Вивчаючи західноєвропейський духовний досвід, учена наполягає на фундаментальній важливості любові, що належить до суб'єктивної сфери людини і становить один із найскладніших феноменів культури. Сама ідея любові як втілення людяності є основою європейської цивілізації, закладеної середньовічною християнською традицією. Психічний простір людини, за Ю. Крістевою, має уподібнитися космосу закоханих [1, 220].

Образ будинку в романі Ю. Германн семантизує психологічний простір родини, якій бракує любові як основоположного початку життя. Крізь ретельно виписаний домашній побут делікатно, майже непомітно поступає психологічна картина. Конкретний сімейно-побутовий вимір стає втіленням непростих стосунків між чоловіком та дружиною. Стелла з притаманною для жінки чуттєвістю відчуває хиткість налагодженого з механічною точністю сімейного буття: “<...> часом вона мусить придушити імпульс, скочити, вихопити Аву з пісочниці і бігти з нею в будинок, немов налетів вихор на галявину, щось позбавлене форми, велике. Чому вона так думає? Це твоє підсвідоме, каже Джейсон, коли вона намагається з ним про це говорити. Тільки твоє підсвідоме чи підсвідоме твоїх родичів, підсвідоме покоління. Тільки твоє підсвідоме. Я не знаю, чи можу слідувати твоїм думкам, хотілося б тоді відповісти Стеллі. Їй хотілося б сказати, можливо, це дійсно бажання? Можливо дика туга? Але вона так ніколи не говорить із Джейсоном” [6, с. 12]. Такий внутрішній неспокій Стелли продиктований дефіцитом любові в побутовому комфорті, спланованому Джейсоном-будівником.

Непрояснені бажання, передчуття та очікування героїнею якихось змін програмують подальше розгортання сюжету, сконцентрованого в локусі будинку. Одного дня по обіді узвичаєний порядок сімейного життя порушується дзвінком у двері. Після короткого спілкування по домофону у вікні Стелла бачить незнайомця без жодних особливих примет: “Молодий чоловік, можливо, віком тридцяти, тридцяти двох років.

Не кур’єр, не поштар, не посильний і не сажотрус, чоловік без робочого обладнання, без сумки, без рюкзака, без букету, чоловік у світлих штанах, в темному жакеті, нічим не ідентифікований” [6, с. 22–23]. Поведінка неочікуваного гостя, який, з його слів, завітав просто поговорити, видається героїні дивною, як для місцевості, де люди, навіть найближчі сусіди, не знаються одне з одним. Пересічність чоловіка і невинність його бажання викликають у Стелли неспокій і відчуття загрози, поступово демаскуючи психологічні негаразди у відносинах із Джейсоном. Разом з тим, жінку приваблюють загадковість незнайомця та подальша непередбачуваність ситуації: «Чоловік на вулиці чекає. Тоді він витягує з кишені праву руку і дзвонить ще раз, і Стелла раптом відчуває – її майже дратує – що її серцебиття прискорюється, поволи, постійно, немов її серце збагнуло те, чого сама Стелла досі не зрозуміла” [23].

З моменту першого візиту незнайомця співвідношення героїв та навколишнього простору будинку змінюються. Захищеність оселі як позначника приватного локусу родини в одну мить порушується. Видима надійність і планомірність буття в помешканні Стелли і Джейсона зводяться нанівець подальшими, вже більш наполегливими візитами та адресованими героїні листами незнайомця. Він виявляється сусідом, що проживає за кілька будинків від подружжя. З поштових конвертів героїня дізнається про адресу та дивне ім’я її тасмного шанувальника, який називає себе містером Пфістером. Це ім’я Стелла і Джейсон неодноразово вимовляють, розбиваючи його на складі: “*мі-стер Пфі-стер*”.

Іронічність подружжя у ставленні до химерної ситуації з візитами містера Пфістера підкреслює подальший ігровий характер сюжету твору. Завдяки неочікуваному повороту роман поступово переключається із сімейно-побутового модусу в жанр любовно-психологічного трилеру-детективу через постійну напругу подружньої зради та потенційного злочину. З появою містера Пфістера, який все частіше і наполегливіше дзвонить у двері, знаючи, що Стелла сама вдома, а Джейсон у від’їзді, простір будинку вказує на потенційне місце злочину як в морально-етичних та юридичних категоріях (ризик адюльтеру та порушення закритого сімейного простору), так і в розумінні кримінального законодавства через загрозу переслідування.

Можна відмітити, що подібне використання поп-елементів у сучасному німецькому романі завдяки залученню детективної лінії та психологічного трилера, що розгортаються в домашніх обставинах, не є абсолютним художнім новаторством. Навпаки, інтригуючі сюжети

таких жанрових різновидів нерідко сконцентровані саме у звичному домашньому просторі. За рахунок цього реалізується висока психологічна напруга, адже жертви виявляють особливу вразливість вдома. До того ж, семантика дому в подібних жанрових об'єктах відсилає ще й до фольклорних першоджерел німецької традиції. Цікавими у цьому плані видаються створені на прадавній основі чарівні казки братів Грімм, де будинок співвідноситься з місцем тяжкого злочину. Зустрічається й акт переслідування жертви. Приміром, подібними є сюжети казок “Синя Борода” та “Червона Шапочка”, в яких уявлення про затишне помешкання руйнується жорстокими сценами насилля.

Отже, у романі “Початок усякої любові” простір будинку як упорядковане середовище існування маркує локус трилера-детектива в домашніх об'єктах. Поза тим, у будинку розгортається ще й психологічний простір любовного трикутника. Переведення сімейно-побутового модусу роману в психологічний дозволяє опроявити розгалужену сітку уявлень героїв – Стелли, Джейсона та містера Пфістера – як складну систему віддзеркалень за христоматійною психоаналітичною формулою людини: Я – це Інший. За лаканівською методологією, найбільш вичерпне визначення природи суб'єкта – це постійно ковзаюче несвідоме [2]. Діалектику цієї децентрованості Я вияскравлюють протиріччя любовного трикутника, в якому генеруються різні моделі любові, завдяки чому стає зрозумілою й сама назва роману. Схема Ж. Лакана передбачає, що фундаментальна структура людського досвіду – це структура уявного порядку. Тому Я – це уявна категорія, яка визначається тільки через інше Я, оскільки суб'єкт позначений тріщиною, тобто постійно відчуває неповноту через назавжди втрачену первинну цілісність, або ж Реальне. Як наслідок, людина стає суб'єктом бажання Іншого, прагнучи водночас бути об'єктом в плані бажання Іншого. Для здійснення цього обміну реалізується символічна функція, коли Я втягнуте в гру символів, тобто слів для впізнання Я та Іншого, оскільки наближення до Реального можливе тільки через символічний порядок. В свою чергу, Символічне регулює сферу Уявлюваного як суми нескінченних конфігурацій Я. Відтак, тільки аналіз символічної сфери може встановити логіку кореляцій Реальне – Уявлюване – Символічне, коли внутрішня розщепленість суб'єкта проектується в дискурсі мовлення через виникнення нових і нових смислів. Тобто децентрованість Я репрезентується через постійні семантичні зміщення і направленість їх до Іншого.

Спрощений алгоритм цих складних психологічних процесів людини, викликаних потребою компенсації фундаментальної суб’єктивної тріщини, можна представити на прикладі феномену любові як імажинарного акту в системі дзеркал через стосунки головних героїв роману.

Констеляція Стелла / Джейсон є константою раціоналізованого домашнього порядку, легалізованої у шлюбі врівноваженої любові. Упорядкованість життя з Джейсоном організує Стеллу просторово будинком та огорожею навколо помешкання: *“Паркан тримає тут все докучи, садок, будинок, книжки, Аву і Джейсона, її життя, не те, щоб без паркану все розпалося, але для Стелли межі мають значення, відступ, простір для неї самої”* [6, 17]. Героїня відмічає мовчазний, виважений характер чоловіка, з яким вона живе здебільшого в режимі тиші, залюбки залишаючись наодинці за його частих від’їздів на чергове будівництво. Коли Джейсон у тривалому відрядженні, вона навіть не сумує за ним. Компенсуючи буттєву неповноту, Стелла із захватом читає книжки, уявляючи якесь інше життя. Читання стимулює нечіткі уявлення, мрії, спогади про бурхливе міське минуле десятилітньої давнини з найкращою подругою Кларою. При цьому Стелла навіть не наважується сказати чоловікові про бажані зміни в її застиглому бутті. Вона вважає ризикованим починати розмову про якесь інше життя.

Протилежно видається констеляція Стелла / містер Пфістер. Поява дивака-переслідувача спричиняє докорінні зміни в розпланованому житті подружжя, стаючи чинником для обопільного перегляду стосунків та остаточне емоційне зближення через передчуття загрози. Джейсон відразу застерігає Стеллу не реагувати на дивні візити містера Пфістера. З інтернету чоловік дізнається про небезпечність такого роду домашнього переслідування, коли невинний співрозмовник через власні психічні порушення будь-якої миті може стати небезпечним злочинцем.

Натомість у сприйнятті героїні образ незнайомця цілком неоднозначний. Попри неприємне відчуття загрози містер Пфістер викликає у жінки співчуття, симпатію, нагадує їй її власне самотнє життя в емоційно порожньому будинку. Стеллу приваблюють врода чоловіка, його молодість і вираз невимовного страждання на його обличчі. Містер Пфістер стає для неї проекцією Іншого, того незрозумілого імпульсу до чогось нового, що звільняє її від непорушного домашнього порядку (*“Hausordnung”*) завдяки його руйнуванню.

Початок стосунків Стелли та її переслідувача стає початком уявної пригодницької любові, яка ніколи не може бути реалізованою, а тільки

обіграною. Привабливість форми гри в тому, що вона завжди передбачає кілька варіантів завершення. Діалектика обопільного бажання Стелли та містера Пфістера як процесу циркуляції відноситься саме до місця розколу, нестачі [3, с. 221]. Я Стелли вибудовуються через позначники Іншого в особі настирливого сусіда: його мовлення, поштові послання у вигляді листів, записок, карток. Обоє героїв керуються уявленими проєкціями власних Я стосовно одне одного, вибудовуючи ряд дзеркальних проєкцій: матері та дитини, старшої за віком коханки та молодого коханця, медсестри із синдромом надання допомоги хворому та пацієнта з психічним порушенням.

Зрештою простір психологічної любовної гри через неможливість її реалізації спричиняє загострення відносин між Стеллою та містером Пфістером, набуваючи кримінального характеру, коли герої перетворюються на жертву та сталкера. Відносно нове поняття сталкер у психіатрії і кримінальному законодавстві означає переслідувача. При цьому обоє з учасників акту переслідування керуються обопільною заангажованістю в бажанні взаємодіяти, стимулювати до дій одне одного. Так, очікування любові Стелла виправдовує переслідуванням незнайомця, аби не перейти в реєстр подружньої зради. Не випадково Стелла відразу ж інформує Джейсона про появу незнайомця, не бажаючи наражатися на підозри з боку чоловіка. Хоча з появою загадкового переслідувача вперше в стосунках з чоловіком Стелла ігнорує його застереження. Спочатку вона реагує на візити і прохання містера Пфістера поспілкуватися чемною відмовою, пильно спостерігаючи за ним з вікна. Згодом розпитує про нього в сусіда. Зрештою мчить до будинку незнайомця. Стеллі спадає на думку, що вона й сама перетворюється на переслідувачку. Навіть книга, яку читає жінка, про закоханого, який немов анархіст йде світом із бомбою.

Стосунки Я та Інший підтверджує сцена першої зустрічі Стелли і містера Пфістера в супермаркеті. Їх погляди вже не розмежувались домофоном, дверима, парканом, вікном. В реальному житті, поза межами приватного будинку Стелла збагнула, що містер Пфістер не той, якого вона уявляла, він існує, він реальний. Він звичайна людина зі звичайними потребами. Вона ж для нього – це також лише уявний образ іншої Стелли: “*Стелла, про яку думає містер Пфістер, не існує. Вона не має нічого спільного із Стеллою. <...> Уявлювана Стелла. Його*” [6, с. 142].

Після цієї зустрічі поза стінами будинку Джейсон показує Стеллі новий напис на поштовій скриньці, де під їх іменами було дописане

ім'я містера Пфістера. Спроба Стелли і її шанувальника перенести неусвідомлені уявлені структури в об'єктивну дійсність і принципова неможливість такої релевантності посилює психологічну напругу. Кульмінаційним є останній лист містера Пфістера: *"Привіт, то як воно є, бути переслідуваною"* [6, с. 182]. Написане у риторичній формі речення стає сигналом для Стелли до активної дії. Героїня йде до будинку переслідувача, аби сказати йому про свій намір звернутися до поліції і наказати не переслідувати її. І знову їх зустріч виявляє діалектичну модель Я та Іншого. Героїня сприймає містера Пфістера як молодого вродливого чоловіка із обличчям мученика, такого ж самотнього і відстороненого в своєму будинку від життя як і вона. *"Йому вдалося зробити Стеллу своїм дзеркалом, скидається на те"* [6, с. 184].

Для Стелли він стає проєкцією всього її життя, змушуючи переглянути власне минуле: юні роки в місті з найкращою подругою Кларою, зустріч із Джейсоном, теперішні взаємини з чоловіком. Героїня навіть відмічає, що їх будинки схожі: панорамне вікно, коридор, кімнати тощо. Уявлена схожість містера Пфістера із Стеллою руйнує реальний порядок речей. Деструкція Стелли через спровоковане сталкером роздвоєння між Джейсоном і ним самим спричиняє ненависть до містера Пфістера, бажання його вбити, бажання бути іншою: *"Я не та, за кого ти мене маєш. Я зовсім інша. Як особливо звучить – але я не та, яка потрібна. Погляд іншого просто відвести. Звідки я це знаю, думає Стела, що я не та, яка потрібна, звідки я це беру"* [6, с. 187–188]. При цьому прямого називання недостачі немає, шляху до неї не існує. Розщепленість Я компенсується тільки вічною гонитвою за своєю іншою половиною.

Інтенсивне проникнення сфери Уявленого в життя Стелли стає настільки руйнівним і загрозливим, що героїня й справді звертається до поліції, аби припинити цю домашню пригоду. У розмові з поліцейським вона намагається розказати свою історію з містером Пфістером. В процесі наративізації відбувається опанування Уявного символічним порядком. Під час складання протоколу поліцейським Стелла з подивом розуміє, що сформульовані та впорядковані події унеможливають передачу внутрішньої динаміки жінки. У відділку страх, злість, нестримне бажання зникати серед комп'ютерів, диктофонів, дисків.

Лінія трилеру-детективу з елементами любовної пригоди швидко вивершується рядом послідовних для цього жанру подій: порушення переслідувачем кордонів будинку, виклик поліції, підтвердження факту

злочину та нейтралізація злочинця. Психологічна гра між містером Пфістером і Стеллою остаточно руйнується Джейсоном. Коли містер Пфістер наважився зайти до будинку, господар, що вже чатував на нього і відіслав Стеллу та Аву, схопив порушника, відлупцював його та викликав поліцію. Розправа Джейсона над містером Пфістером виявляє всю нікчемність та слабкість переслідувача, ідеалізованого в уяві Стелли. Перед будинком лежав побитий, заплаканий, психічно неврівноважений чоловік.

Пригода зі сталкером завершується так само стрімко, як і починається. Після її закінчення родина переїздить в інше місце та в інший будинок. Остання сцена роману розкриває життя подружжя через багато років після переїзду. Вже в новому помешканні Стелла пригадує минуле в їх першому з Джейсоном будинку. Простір будинку стає вмістилищем спогадів: *“Будинок, кімнати, погляд із вікна кухні на відкрите поле, ранкове світло і небо закриті в одній капсулі, і більше недосяжні”* [6, с. 218]. Героїня усвідомлює, що саме після переїзду вона нарешті опинилася вдома, бо разом із нею Джейсон. Лексема *“будинок”* (нім. *“das Haus”*) доповнюється значенням *“вдома”* (нім. *“zu Hause”*). Утвердження внутрішньої свободи героїні гармонізує стосунки з чоловіком, надаючи їй відчуття справжнього дому. Пережита в замиському будинку пригода не спричиняє у героїні туги за минулим. Жінка підсумовує: *“Це означає, що вона знову і знову могла б піти. Зміна – це не зрада. А якщо все ж зрада, то вона не карається”* [6, с. 19]. Ззавершує роман інтимно-чуттєва картина. У подружньому ліжку перед сном Стелла і Джейсон спостерігають із вікна спальної кімнати за оранжево-жовтим напівмісяцем, що височіє над горизонтом.

Відтак, ключовий для роману Ю. Германн *“Початок усякої любові”* простір дому як імажинарний конструкт культури репрезентує множинність культурних смислів через репрезентацію темпоральних, архаїчно-міфологічних, соціокультурних, морально-етичних, психологічних, жанрово-видових структур. При цьому просторовий образ дому становить резервуар уяви, вмщуючи потенційні смисли та стимулюючи появу нових семантичних утворень.

ЛІТЕРАТУРА

1. 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.

2. Лакан Ж. Я в теории Фрейда и в технике психоанализа (1954/55). [Електронний ресурс] [сайт]. – Режим доступу: <http://yanko.lib.ru/> – Назва з екрану.
3. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя. [Електронний ресурс] [сайт]. – Режим доступу: <http://www.studfiles.ru/preview/1844800/> – Назва з екрану.
4. Лакан Ж. Образование бессознательного (1957–1958). (Семинары: Книга V (1957/1958)).: Логос; Москва; 2002 [Електронний ресурс] [сайт]. – Режим доступу: <http://yanko.lib.ru/> – Назва з екрану.
5. Berliner Zeitung. [Електронний ресурс] [сайт]. – Режим доступу до журн.: <http://www.berliner-zeitung.de/kultur/literaturdebatte-um-judith-hermanns--aller-liebe-anfang--kritiker-ohne-distanz,10809150,28360344.html> – Назва з екрану.
6. Hermann Judith Aller Liebe Anfang : Roman / Judith Hermann. – Frankfurt am Main : Fischer, 2014. – 218 S.
7. Wittstock U. Leselust : wie unterhaltsam ist die neue deutsche Literatur? ; ein Essay / Uwe Wittstock. — München : Luchterhand, 1995. — 188 S.

ДИМ ЯК МІСЦЕ ДОСВІДУ І ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ (на матеріалі романів Тараса Прохаська "Непрості" та Леоніда Кононовича "Тема для медитації")

Оксана КОВАЦЬКА

Ягеллонський університет

У статті розглянуто романи Тараса Прохаська "Непрості" та Леоніда Кононовича "Тема для медитації" з погляду поетики дому як місця сенсуального, емоційного, генераційного індивідуального та колективного досвідів і простору пам'яті. Увага зосереджена на антропологічно-культурних, імагологічних репрезентаціях дому у творах згаданих авторів, на зв'язках людини з місцем, що топографоване відчуттями, значеннями, уявою. Ландшафтна репрезентація дому як місця закорінення, малої батьківщини, сталого пункту на мапі Т. Прохаська і метафізична репрезентація дому як простору травматичної пам'яті і території повторного закорінення Л. Кононовича зацентровані у площині індивідуального та збірного досвіду, який окреслює межі культурної та національної ідентичності спільноти у контексті повернення сконфіскованої або притлумленої пам'яті, сучасних мультикультурних викликів.

Ключові слова: досвід, уява, пам'ять, ідентичність, ландшафт, травма, дім, місце, простір, закорінення, культурні коди.

В статті розглянуті романи Тараса Прохасько “Непростые” і Леоніда Кононовича “Тема для медитації” з позицій геопоетики, где дом семантизований як місце сенсорного, емоційного індивідуального і колективного досвіду і простір пам’яті. Увага зосереджена на антропологічних, культурних, імагологічних репрезентаціях дому в прозі згаданих авторів, на зв’язках людини з місцем. Ландшафтна репрезентація дому Т. Прохасько і метафізична репрезентація дому Л. Кононовича сакцентировані з точки зору індивідуального і колективного досвіду, культурної і національної ідентичності в контексті реабілітації репресованої пам’яті.

Ключевые слова: досвід, уявлення, пам’ять, ідентичність, ландшафт, травма, дім, місце, простір, укорінення, культурні коди.

The article addresses novels *The UnSimple* by Taras Prokhasko and *Theme for Meditation* by Leonid Kononovych from the perspective of geopoetics, with home treated as a site of emotional, generational, individual and collective experience and memory space. Attention is given to anthropological, cultural, and imagological representations of home in these writers’ works, as well as the relationship between man and locus. Landscape representation of home in T. Prokhasko’s fiction and its metaphysical representation in L. Kononovych’s work are considered in terms of individual and collective experience, cultural and national identity in the context of rehabilitation of repressed memory.

Key words: experience, imagination, memory, identity, landscape, trauma, home, place, space, rootedness, cultural codes.

Оригінальну прозу Тараса Прохаська й зокрема повість “Непрості” часто окреслюють як топографічну (Т. Гундорова), міфологічну (Н. Ткачик), філософську (сам письменник, Р. Свято), навіть імпресіоністичну (В. Агеева). У будь-якому разі тісно пов’язану з поняттями географії, ландшафту, простору, місця у їхньому взаємозв’язку з людиною – представником певної генерації, сім’ї, роду, традиції, культури, нації. Творить же прозаїк особливу міфологію Карпатської України (оповідь) на перетині генетики (історії роду) з топонімією (історією місця). Як влучно зауважила Т. Гундорова: на цьому перетинанні висновується “*центральноевропейський мит Галичини: мит про Ялівець і міжвоєнну галицьку людину*” [1, с. 181].

Ключове значення, на нашу думку, у ландшафтному споглядальному письмі Тараса Прохаська, в авторській уявній географії, карпатській імагології закріплене за категорією досвіду сенсорного та пам’яттєвого. Цю особливість його творчості відзначила і Т. Гундорова, вдаючись до смислоутворювального у регіональній міфології Прохаська означення

"напруга настрою", що "не піддається етнографічному описові чи фрагментарній подорожній оповіді" [1, с. 179]. І Роксоляна Свято усід за Ю. Іздриком, коли назвала письменника "колекціонером досвідів" [9]. Саме тому літературний світ прозаїка: химерне місто Ялівець, вписане в ідеальну гуцульську і центральноєвропейську топографію варто розглядати у контексті взаємин між людиною і місцем, які набувають значення завдяки відчуттям, уявленням, пам'яті, отже, досвіду. А територіальна імагологія "Непростих" поряд із культурно-історичними образами Карпатської України має свої географічні репрезентації. "Всі гори, кожен ліс і потічок, – описані у романі, за словами Т. Прохаська, – реальні. Якщо є перелік гір, що видно з веранди будинку, в якому живуть герої, то їх дійсно можна побачити" [2].

Подивімося на уявну географію Тараса Прохаська крізь призму поетики дому як місця досвіду і простору пам'яті, пошуку культурних кодів, які формують ідентичність мешканців гір, українських курортних містечок, Карпат як частини (у автора "Непростих" – осердя) Центрально-Східної Європи. Також простежмо, якими на мапі міжвоєнної Галичини постають знані і реально пережиті письменником місця, просякнуті відчуттями ностальгії та загроженості зникомістю рідного середовища.

Засновником райського куточка на землі у "Непростих" стає Франциск (або ж Франц) – людина без минулого. Він "нічого не знав про свій рід" [7, с. 79], "Ніхто не скаже <...>, звідки він прийшов" [7, с. 76]. Батько нового роду Анн Ялівцівських відсутність свого життєпису компенсує топографією: "Є місце – є історія" [7, с. 70], сюжет, біографія, долі. Його постать дублює зять Себастьян, прибулий з іншої місцевості, продовжувач ялівцівських традицій. Біблійний мотив першолодей у романі доповнюють Анни: дружина, донька та внучка родоначальника міста на горах. Їхні уявлення про дім, як рослина, виростають із відчуттєвого досвіду місця, баченого карпатського краєвиду, позначеного кодами індивідуальної та збірної культурно-історичної пам'яті. Рослинна метафорика уявної географії Т. Прохаська ("Головним мешканцем Ялівця був, звичайно, сам ялівець" [7, с. 95], відчутний на колір – зелено-сірий із багатьма відтінками зелені, запах – етеристих смол, смак – ялівцівки, і навіть дотик – джиновий масаж) свідчить про прив'язаність людини до сталого місця на Землі, включеність спільноти у традицію закорінення. Отже, епос родинних місць, сімейна географія рослин Франциска, також вроджені звідунські здібності Анни-Стефанії (вміння "всюди пройти, все побачити, все

запам'ятати і, що найрідкісніше, докладно описати” [7, с. 143]); знання, любов і пам'ять *тисячі місць і слів* Себастьяна – штрихи до мозаїчного портрету *homo localis*, за концепцією польського дослідника М. Мадуровіча. У ній людина ототожнена з місцем, ландшафтом, психофізично доповнює їх, відповідає за середовище [5]. Водночас через топографування письменником Ялівця, сприйняття його як місця оселення і закорінення карпатських українців “Непрості” долучаються до грецької європейської традиції з потрактуванням місця як сталого пункту на мапі [8, с. 246].

Літературні репрезентації ялівцівських дому і міської забудови мають своє архітектурне і географічне підґрунтя. Це невеликі двоповерхові вілли з дерева у стилі курортних пансіонатів із міжвоєнних часів. “*Типовий ялівцівський будинок, – пояснює в одному з інтерв'ю Т. Прохасько, – то простора двоповерхова багатокімнатна хата з чотирма похилими площинами даху, вкритого черепицею, є танок посередині і кілька мансардних вікон. Обов'язково один балкон на другому поверсі, занесений під дах, як лоджія*” [2]. Місцезнаходження такого дому, за гуцульським звичаєм розташування хаг-гражд, відособлене: “далеко від інших”, “*На чистому місці*” [7, с. 93] в оточенні “*прозорих зигзагуватих гуцульських огорож з довгих смерекових лат – вориння*” [7, с. 94].

На окресленій домашній території герої “Непростих” втілюють власні естетичні уявлення, адже “*Дім дає той дрібний простір, у якому можна встигнути зробити красу власними силами*” [7, с. 94]. Для Анни-Стефанії, яка створює і колекціонує оригінальні ботанічно-географічні проекти, зріднені з карпатським ландшафтом (“*басейн у вигляді гнізда чомги*”, “*підземні тунелі з отворами, як у кротів*”, “*чотириповерховий будинок-шишка*”, “*величезна двоповерхова вілла-соняшник*” [7, с. 90]), красиве житло включає “*простір, світло, протяги, переходи між поділеністю простору*” [7, с. 94], а окремі кімнати і приміщення помешкання мають виходити “*безпосередньо на квадратове подвір'я, замкнуте з усіх боків власне цими кімнатами*” [7, с. 94]. Поєднується ідеальне і матеріальне у світі Ялівця в естетиці рослин, які забезпечують вихід у приватну філософію: “*Тому сербський лісівник Лукач засадив подвір'я тражд привезеними з Македонії квітучими кущами: барбарисом, камеліями, вересом, кизилом, вовчими ягодами, форзиціями, гортензіями, жасмином, магноліями, рододендронами, клематисами*” [7, с. 94].

Нову імагологію Карпатської України як простору закорінення, автентичності Т. Прохасько творить, накладаючи західні зразки на локальні

коди. Так, Ялівець перетворюється у сферу контакту різних культурних течій, територію пограниччя, місце зустрічі свого і чужого, яке органічно присвоюється і вписується у галицький ландшафт. Приміром, у мандрівках Анни і Себастьяна натрапляємо на польський акцент. У долині Пруту закохані зупиняються у *"дощовому пансіонаті"* – *"маленькій віллі у закопанському стилі"* [7, с. 160]. Вищезгаданий серб-лісівник Лукач прищепив на ялівцівських подвір'ях квітучі *кущі з Македонії* (вплив південної середземноморської культури). Дідусь першої Анни плевав сад мрії, бачений колись за високим муром *на Градчанах* (трансляція чеського зразку): *"кавальчик землі, засіяний добірною дрібною однорідною травою"* зі стовпом, облетеним *"плющем, фасолею і диким виноградом"*, з ямкою засипаною *"черепашками слимаків"*, із пласким каменем, порослим лишайником, *"шкляними кулями з живими цикламенами всередині"* [7, с. 76]. В одивнений спосіб у Т.Прохаська карпатське містечко запозичило від растаманів, прибулих із Будапешта, латиноамериканські звички: *"мате, кольорові чоловічі сорочки навипуск, великі в'язані берети, звичку спати в гамаках, виставляти влітку кімнатні вазонки на сходи, вечеряти на балконах"* [7, с. 167]. Наймолодша Анна із Себастьяном виконували для клієнтів бару *"складне танго без музики"* [7, с. 153]. Таким чином, у візуалізованій нараці "Непростих" у химерному Ялівці поєднуються елементи фікційні (наприклад, малярсько-латиноамериканське растафаріанство) і автобіографічні (авторський досвід праці барменом), інтертекстуальна пам'ять літератури (паралелі зі світом Маркесівського Макондо), матеріальна пам'ять Карпат (гуцульська архітектура, декор, садівництво), уявне і дійсне.

Досвід ялівцівського дому і містечка конструюється і відкривається через синестезійні нюхові, зорові, дотикові, смакові, слухові враження його мешканців. Тарас Прохасько описав своїм читачам сенсорний простір карпатського курорту через домінуючі в субальпійській зоні відчуття запаху (у Ялівці інтенсивно пахне прогріте сонцем різнотрав'я), кольору (яскраві барви і відтінки квітів: червоні, фіолетові, жовті), звуку (не надто гучний, але постійно присутній шум води на другому плані) [2; 9]. Так, запах гірських рослин супроводжує дитячі ігри доньки Франциска: аромати *фіалки, стократки, пелюсток сливи або липового цвіту*. Сама дівчинка теж дуже гарно пахне. Нюховий образ накладається на смаковий, коли донька готує батькові кавовий напій: *багато кави з витисненим соком із чотирьох грейпфрутів* [7, с. 121]. Франц веде власний календар запахів,

у якому “сезони мали інший лад” [7, с. 123], зиму могли заступити *червневі дощі і надмір зелені*. Весною ж Ялівець при спаленні листя пахнув інакше, ніж восени, бо “у вогонь потрапляли обітнуті стебла винограду, вже захоплені соками” [7, с. 131]. Синтезійні ароматично-смакові відчуття карпатського дому підсилюють і регіональні продукти, наприклад, *свіжа бринза, витиснений з промерзлих яблук сік, грибні зупи, печена кукурудза з пастою із пстругів, біб у терновому соусі, чай з цілющих трав, агрусове вино, ожина, пахучі олійки для масажу і, звісно, розлитий у повітрі екстракт з ялівця*.

Оскільки у “Непростих” Т. Прохаська географія й біографія – поняття взаємопов’язані, а персонажі *homo localis*, як зазначалося вище, психофізично продовжують, доповнюють карпатський ландшафт (адже людське тіло – теж ландшафт), то тактильні відчуття, пам’ять тіла охоплюють і моделюють домашній і гірський простір як скарбничку звичаєвих, поведінкових культурних кодів. Ялівцівські краєвиди (чи то кімната зі звуком гілок винограду, що удараються в шиби, і *гранатове око якоїсь птахи* у відчиненому вікні, *копиці сіна, куці шитшини; хмари білих маленьких сов* перед будинком, чи гуцульські шумливі ріки, водоспади) стають свідками зустрічей, кохання, навчання, відпочинку, розваг людей місця і трансляторами їхніх відчуттів, прагнень, мрій, спогадів. Прикладів отілеснення ландшафту чи оландшафтнення тіла у Прохаськовому романі можемо знайти чимало. Скажімо, Себастьян, навчаючи Анну снайперству, радить їй передусім полюбити своє тіло і “*місцевість, де все відбуватиметься*” [7, с. 128], бо тіло – фільтр між місцевістю й думками, а місце – *розповзання тіла*. Щастя було би постійним, якби Францискові та його дружині вдалося “*запам’ятати тілесне відчуття*” [7, с. 103] від занурення у воду розігрітого сонцем обличчя, від лоскотінніння зозульки чи жучка на спині, від карпатської купелі, коли “*Шкіра пахла холодними водоростями в теплих ріках між теплим камінням під теплими вітрами з-над засніженої Говерли*” [7, с. 103].

Ялівцівський дім у Т. Прохаська не мислимий без зв’язку поколінь, біографії його мешканців та пам’яті карпатського обшару початку – середини ХХ ст. Та й затитуловані НепрОсті, пов’язані з трьома генераціями ялівчан (по жіночій лінії – трьох Анн), – носії знань і пам’яті карпатської ментальності, культури, народної екології. Вони, як і сам автор, переказують історію за допомогою баєння, казок, оповідок, стверджуючи

малі наративи – сюжети, байки [1, с. 182]. Основою таких сюжетів і водночас метафорами культурної пам'яті, її оречевлення та візуалізації стають мапи гірської місцевості, малюнки, схеми, анімаційні фільми Франциска, старі родинні фотографії (бо *"Лиця – найкращі сюжети..."* [7, с. 130]), світлини і листівки карпатських краєвидів, сні Анни й Себастьяна, архітектурні проекти Анни-Стефанії. Вони органічно доповнені генеалогічними оповідками НепрОстого, старого Беди (*"Єдиної людини, яка знала їх усіх [рід Франца і Анн – О.К.] упродовж кількох десятиліть"* [7, с. 74]); розповідями про життя родини і захопленням топонімікою Себастьяна; придумуванням статей енциклопедичного характеру Франциска (*"про всіх, кого він знав чи зустрічав"* [7, с. 78]), його постійними розмовами з донькою про свій життєпис; загалом методом баїння НепрОстих – *"віддавати сюжети, слідкуючи за часом і місцем"* [7, с. 148], знати якнайбільше людських доль, аби розповісти про них іншим.

Ялівцівська оселя як родинна біографія і пам'ять матеріалізована у предметах архіву спогадів, визначає, проектує, задає буттєві орієнтири кільком поколінням його мешканців: *"Коли дім збудований, він стає мудрішим від усіх пророків і їжлунів – він завжди скаже, що тобі робити далі"* [7, с. 93]. Фрацискові він дає розуміння цінності спілкування з дитиною, спільно проведеного часу. Для його дружини Анни – *"робить щоденний пошук їжі осмисленим"* [там само]. Себастьяну і двом Аннам домівка запевнює простір любовних ігор.

Дім "Непростих" також відзеркалює історичні реалії Карпатської України: Першу і Другу світові війни, голод, німецьку, угорську, радянську окупації, втрати українців на прикладі генеалогії одного роду, мешканців курортного містечка. Приміром, матеріальні сліди війни у підрахунках Себастьяна підкреслені насамперед трагічною смертю членів сім'ї: Франциска й Анни-Стефанії. Контраст між звичними буднями ялівцівців міжвоєнних років і наближенням фронту зацентований у романі на перенесенні їхнього життя з берегів річок, середини осель у засідки й на балкони. Саме з балкону Франц відстежує переміщення птахів, які втікають від фронту. Органічне середовище містечка, де *"всі знають один одного"* і *"всі біографії відомі"* [7, с. 157] деформується вдиранням чужих: *"зайд": російських шпигунів, москвофілів, мадярів, румунських опришків, дезертирів, мародерів*. Відтак осіле життя Себастьяна і його доньки від 1938-го і упродовж шести років війни переміщується у бар на колесах,

великий автобус, *мандрівний цирк*. Тому наймолодша Анна, на відміну від мами і бабусі, прив'язаних до свого обійстя, “*виростала в барі, миючи шклянки, витираючи столи і підлогу*”, “*Нарізаючи квітів у всі шкла*” [7, с. 152].

Отже, у ситуації війни істотним виявляється досвід викорінення з родинних осель, акцентування кочового існування, відірваного від освоєного органічного домашнього простору. Художні проєкції місць, що заступають дім, але не замінюють його, наприклад, бару на колесах, ізольованих соляних карпатських печер підсумовують трагедію опущення дому, курортного містечка, знищення Непростих – носіїв ментальності, пам'яті, культури Карпатської України. Остання молитва Себастьяна “*за душі померлих, за які більше ніхто не міг помолитися...*” [7, с. 195] у зазначеному контексті сприймається як прощання з ідеальним довоєнним світом, який відтепер локалізується у спогадах.

Уявна карпатська географія Т. Прохаська буде більш повною при врахуванні вписування топосів дому, родинного місця, малої батьківщини, куточка Галичини на мапу Центральної Європи. Як слушно зазначила Е. Рибіцька, кожен автор по-своєму визначав імагологічний обшар центрально-європейської території. Наприклад, для Ч. Мілоша її показником була середньовічна, ренесансна і барокова архітектура. У М. Кундери вона підсумовувалася як специфічна духовна культура. Для Ю. Андруховича на неї вказував запах руїн. Для кулінарного польського журналіста Р. Макловіча цей простір позначений наявністю кнедлів, гуляшу, струделя [8, с. 205].

Автор “Непростих” пропонує власну культурну візію Галичини й Центрально-Східної Європи. Його *найхімерніший і модний курорт* Ялівець має наративний, мовний, дискурсивний характер. Проблема Центральної Європи у Т. Прохаська стилістична, бо це *безконечні важливі розмови*; читання дітям уголос книжок, аби почули “*багато давніших голосів, щоб краще вирізнити власний*” [7, с. 161]. Для мирних містян Центрально-Східна Європа – територія пограниччя, на якій зі зброєю в руках відстоюють інтереси Півдня і Півночі, Сходу і Заходу, там, де “*Карпати і їх ріки*” [7, с. 142], і водночас простір “*порозуміння з усіма сусідами рідною мовою*” [7, с. 150], рай для творчих особистостей: письменників, журналістів, есеїстів, публіцистів і репортерів. Власне через традицію історіописання як нанизування малих нарацій (метафоричні фільм-намисто Франциска, сприйняття Непростими життя як зав'язування

й розв'язування вузликів виразно засвідчують творення такого типу наративу): біографій, переказів, легенд, краєвидів – міжвоєнна Галичина органічно вписується у європейську традицію закорінення, історизму, сталого місця на мапі. У Центральній Європі, як зазначає Т. Прохасько, традиційно за розмовою у барі чи кав'ярні можна дізнатися про найважливіше, про те, що не пишуть у газетах: *"з'ясовувати спільні місця і спільних людей, виявляючи таким чином кілька паралельних павутин, у яких всі себе знаходять"* [7, с. 152]. Для прикладу, модель радянської ідентичності неєвропейського зразка ілюструє політика окупантів, скерована на пограбування і нищення карпатських культурних архівів.

Доповнює стилістичний опис Цетральної Європи Т. Прохаська характерний краєвид курортного містечка з перспективи ока снайпера, ідентичний зображенню на поштовій марці: *"безліч білих кубиків будинків, кілька веретеноподібних шпиль, городи й кушуваті сади на міських узгір'ях, червона глина вуличок, кавовари на порозі синьої ресторації"* [7, с. 177]. Подібні ландшафтні зображення можна зустріти не тільки в Транскарпатті "Непростих", але й у будь-якому гірському курорті Польщі, Словаччини, Чехії, Румунії тощо.

Загалом, свідомість одомашненості, свійськості доквілля Карпатської України у романі Тараса Прохаська, звернення письменника до культурних кодів міжвоєнної Галичини прокреслюють і утривають дивовижний світ НепрОстих на мапі Центральної Європи, зберігаючи його ностальгійний образ у архіві спогадів для нащадків. Адже культура, історія, страждання, краса, мудрість – *"те все, порівняно з чим нас просто на світі нема"* – втілюються у пам'яті *"кількох ландшафтів, що означали радість мислення, кількох запахів, що були почуттями, кількох рухів, які вбирали в себе відчуття, кількох речей, предметів <...>, рослин"* [7, с. 121] і багатьох інтонацій.

Цілком відмінні від Прохаськових "Непростих" репрезентації дому відтворені у "Темі для медитації" Леоніда Кононовича. Обидва романи єднає тематика генерацій, перепрочитання української історії ХХ століття, нанизування малих нарацій, збирання родинних оповідей, протагоністи – останні представники свого роду, свідки минулих подій, носії пам'яті малих батьківщин. Проте якщо карпатський дім як місце досвіду і простір пам'яті, ностальгійний світ Карпатської України Тарасові Прохаську вдалося вихопити, зафіксувати й утривалити для нащадків, то Л. Кононович звузив сприйняття домашньої території до травматичних спогадів,

трагічних подій, пов'язаних із Голодомором 1933-го, переслідуванням дисидентів та опозиційної молоді у 70-их, наслідками колективізації села. По суті, дім у “Темі для медитації” – це залишки, руїни, “смітник” насильницьки відібраного тоталітарною системою повнокровного життя одного з куточків Центральної України. Світ Кононовичевого блудного Юра, приречений спочивати на брилах, порохнявіти, існувати лише у розповідях останніх старожилів, до котрого не можна доторкнутися через невимовну виснажливу травматичну пам'ять, за давнєне почуття ресентименту і біль. Отже, утриваленню домашнього простору “Непростих” можемо протиставити його примусове нищення у “Темі для медитації”.

Зафіксовані Л. Кононовичем у Глосарії топоси *чужої України*, вигнання на своїй землі, хаги-пустки, кутка-цвинтаря актуалізують найбільш травматичний чинник руйнації українського села, його традиційних, сакральних, ритуально-обрядових бутєвих вимірів унаслідок штучного голоду та колективізації. Тому сорокарічний Юр, який немало блукав світами: відбув допити у КДБ і пережив психлікарню, “*бомжував по всьому Союзу*” [3, с. 206], валив ліс у Тюмені, воював у Карабаху, на війні у Боснії, тобто духовно-екзистенційно чинив опір тоталітарному суспільству, по поверненні додому застав не колишнє село-писанку, теплий родинний дім, а безлюдну пустку.

Домашній простір як місце травматичної пам'яті у “Темі для медитації” позначений відсутністю проявів життя. Так, у звукових краєвидах села, обійстя, хаги, світлиці Юра підкреслено панує тиша. Мовчазну територію спустошеного, вимушено покинутого житла прозаїк описує, використовуючи численні епітети з нанизуванням відсутності звуків: *в'язка, недвижна осіння; похмура мертва; ватяна тиша; така, що чутно було, як шурхотять вії* [3, с. 15]; *як перед кінцем світа* [3, с. 40]; *бентежлива на тлі цілковитого безруху як у хаті, так і надворі* [3, с. 59]; *безгоміння над обійстям*. Відтак, з одного боку, актуальна тиша дому в “Темі для медитації” маркує пустку по колишньому життю, сліди неприсутності кількох поколінь пожилців, переховує і відкриває як індивідуальну, так і національну трагедію: історію вимирання роду й українського села. Власне безлюдний домашній простір висвітлює розмитість травматичних біографій і топографій. При цьому на мовчазний звуковий краєвид Л. Кононовича накладаються додаткові сенсуальні коди. З-поміж них перважає досвід нюхових відчуттів. Приміром, батьківську

хату Юра наповнюють різкі *"запахи цвілі, вогкої глини і зотлілого старого дерева, котре подалу розпадається в прах"* [3, с. 10], *"прикрий запах пустки, холодної сажі"* [3, с. 14], *"специфічний дух, який зостається в хаті після того, як з неї виносять небіжчика"* [3, с. 59]. Або запах злежаного дрантя, сухої житньої соломи в оселі останньої мешканки села, баби Лепестини. Загалом репродукція пережитої травми Голодомору та колективізації у "Темі для медитації" втілена у місткій метафорі пам'яті – руїнах. Її текстуальні репрезентації: *спорохнявілий тин, облуплені хати з похиленими стінами й перекошеними одвірками, вікна хрестнахрест забиті дошками, порослі бур'янами обійстя, іржавий дверний замок, погрібний холод світлиці, провалені стріхи покинутих осель, розвалені цегляні бовдури, неорана земля у нехворощах і лободі заввишки з людський зріст, заснована темним павутинням стеля* тощо.

З іншого боку, тиша зумовлює відкриття позавідчуттєвих і позаемпіричних явищ, нерідко асоціюється зі сферою *sacrum*. У стані напівсну, напівзабуття, об'єктивованому топосами хворого тіла і травмованої психіки, дією наркотичних засобів, блудний Юр чує *"тонкий жалібний і протяжний крик"*, як *"довгий дзвін кришталевої чаші"* [3, с. 9], бачить витіснені або вирвані зі збірної пам'яті односельців символічні місця, практики, які силкується перенести на уявну мапу зруйнованого села, реконструюючи його колишній автентичний візерунок. Відтак, у своїх реальних і метафізичних пошуках герой Л. Кононовича повертається від цвинтаря – метафори знищеної, конфіскованої радянською тоталітарною системою пам'яті, до зруйнованої нею ж (бо комуністи *"думають, що Бога немає..."* [3, с. 28], витісняють віру доктриною *татаркуватого чоловічка і Карли-Марли*), але живої в уяві церкви (*"церква у нас була... як собор!"*, *"посеред вигону, висока"*, із *"золотими маківками і вигадливим ліпленням"* [3, с. 33]) – осердя культурно-релігійного життя сільської громади, її моральних цінностей і традиційних норм співжиття. У просторі метафізичному, виснуваному Юром з дитячих спогадів і оповідок, задомовлюється витіснена спільнота: *"У церкві правилося. Стоячи біля порога, він чув, як потріскують гноти здоровецьких воскових свіч у ставниках, як гучно і протяжно лунають врочисті баси священників і як під самісіньке склепіння злітають голоси півчих, виводячи слова священних псалмів. Люду на службу прийшло стільки, що було не протоптисся"* [3, с. 225]. На її тлі різко контрастують не лише німе обійстя і мертве село, але й типовий для провінційних містечок сімейний

гуртожиток, тимчасовий притулок для вигнанця – імітація, що не заступає втраченого дому: будинок із *потрощеними дверима* у під'їздах, *сміттям під вікнами, голосним ляскотом гусей* на тлі *жомових ям* із *запахом дохлятини, жовтої стерні, радгоспних свиней*. Інша назва псевдожитла – *дурдом*: “У ньому мешкали пролетарі. Їм нічого було втрачати, бо вони пролетіли за всіма параметрами ще від самого народження. Мабуть, тому вони гнали бурячиху, пили і по-чорному лущували своїх жінок...” [3, с. 167]. А вже із нищенням церкви як духовної інституції знецінилися і традиційні норми співжиття, культивувалося почуття безвідповідальності [6, с. 253].

Опущеній традиційній оселі для кількох поколінь зі *вділеними образами на покуті*, колісці родової пам'яті у „Теми для медитації” протиставлене змінне житло у советизованому мегаполісі, відрубне від предків, сімейних історій. За словами односельця Юра, столичного слідчого КДБ Лимаря, що зрікся свого родоводу, “існує тільки сьогодні”, решта – хвороблива уява (“У цьому житті треба урвати свій имат – одружитися, наплодити дітей, заробити квартиру вірною службою державі!.. Жити треба сьогодні, а не вчора. І не завтра...” [3, с. 158]). А вже життя у великих містах, поминаючи советську традицію волоцюзтва й суспільної амнезії, вдало зацентровану у рядках радянського хіта “*Мой адрес не дом и не улица, Мой адрес Советский Союз*”, позначене змінністю локалізації, вивітрюванням минулого, порушенням зв'язку поколінь. На відміну від обійстя, господи, в яких та сама родина перебувала упродовж віків, де кожна деталь воскрешала в уяві нащадків пам'ять пращурів [4].

На думку Е. Рибіцької, у літературному розумінні мовчання простору часто семантизується пригадуванням звуків минулого, “голосу” історії і пам'яті подій, які колись мали у ній місце [8, с. 251]. Отже, мовчазний краєвид Л. Кононовича з репрезентаціями хати-пустки і мертвого села впроваджує протагоніста роману і читачів у площину витіснених спогадів, збірної витісненої пам'яті. Юр “*побачив <...> запущене обійстя, в якому тхнуло пустою і смертю; й тоді він збагнув, що все вже минулося й існує лише як спогад, який давно побляк і втратив свої барви й запахи*” [3, с. 142]. У покинутій оселі герой “Теми для медитації” “*геть утратив ... відчуття реального часу*” [3, с. 52]. Дім без батьків і дітей, як місце травматичної пам'яті, дезорієнтує пожилця у часі і просторі, не дає життєвих орієнтирів (як у випадку родинного гнізда “Непростих” Т. Прохаська), відповідей, позбавлений досконалості і краси, які

перебувають в уявному вимірі. Саме у містичному Глосарії, оповідах старожилів, листах баби Чақунки, переказах старої Лепестини Юр (лейтмотивний Одиссей, який після довгих блукань повернувся до свого дому й не впізнав його) віднаходить і реконструює втрачене місце, створює його і присвоює спочатку у своїй уяві. Використана Л. Кононовичем метафора бабиного *"червоного, мов жар, намиста, що світилося ізсередини своїм власним вогнем"* [3, с. 192] оживлює досвід очевидців минулих подій, єднає представників різних поколінь, зцілює родову пам'ять, усунуену в тоталітарному суспільстві ідентичність місця і пов'язаних із ним людей. Бо ж попри ослаблення традиції: *"Пращури існують у нашому естві, керують нашою поведінкою"* [4, с. 100].

У відтвореній Юром родинній біографії і топографії автентичний домашній простір репрезентований як козацьке поселення, що до революції налічувало *"три млини, церкву, півтори тисячі дворів"* [3, с. 64]. Зі слів старої Лепестини постає людний куток із розмаїтим звуковим пейзажем: *"... а дітей тих бігало! Ще й на світ не займалось, а вже, чутно, вози риплять, собаки гавкають, хтось волів жене напувати"* [3, с. 90]. У спогадах Юра актуальному безгомінно контрастно протиставлені *"виск колодязних корб, ревіння худоби та грюкання дверей"* [3, с. 8], шум річки, груші, яворів. Численна сільська громада збиралася у церкві, *"яка врізалася в пам'ять ще з дитинства"* [3, с. 224]. Велика ж родина зустрічалася на Різдво за святковим столом, під образами, за колядками. По хатах пахло коржами. Хрещений люд відрізняв добро від зла, вірив у свою розумність та досконалість, відчував відповідальність за рід і землю, на відміну від сповідників і прихильників комуністичної ідеології.

Отже, дім у романі Леоніда Кононовича як простір травматичної пам'яті через актуалізацію і реінтерпретацію минулого перебирає на себе функції родинного й культурного архіву (це ще й сховок літератури Самвидаву). Проте як руїна колишнього життя він не захищає свого власника у протистоянні тоталітарній державі. Спротив спрофанованого місця від хати, рідного кутка до країни обертається для його мешканця бездомністю, хворобою і смертельним виснаженням. У площині ж уявного мапування, прокреслювання витіснених кодів, знаків, сенсів допомагає пропрацювати травму тоталітаризму, перейти від досвіду безхатька, вигнання, насильно вирваного зі свого середовища до свідомості людини, керованої традиціями, набути досвід повторного закорінення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодернізм. Вид. друге, виправлене і доповнене / Тамара Гундорова. – К.: Критика, 2013. – 344 с.
2. Десятерик Д. Інтерв'ю з Тарасом Прохаськом про місто Ялівець [Електронний ресурс] / Дмитро Десятерик. – Режим доступу до видання: <http://sumno.com/article/intervyu-z-tarasom-prohaskom-pro-misto-yalivets/>
3. Кононович Л. Тема для медитації / Леонід Кононович. – Львів: Кальварія, 2006. – 236 с.
4. Krzywicki L. Przeszłość a terażniejszość / Ludwik Krzywicki // Świat człowieka – świat kultury. Antologia tekstów klasycznej antropologii / pod red. E. Nowickiej i M. Głowackiej-Grajper. – Warszawa: Wydawnictwo naukowe PWN, 2009. – S. 97 – 103.
5. Madurowicz M. Tożsamość homo localis w geografii i człowieka / Mikołaj Madurowicz // Człowiek w badaniach geograficznych / pod red. W. Maik, K. Rembowska, A. Suliborski. – Bydgoszcz: Wyższa Szkoła Gospodarki, 2006. – S. 169-179.
6. Нолл В. Трансформація громадянського суспільства. Усна історія селянської культури 1920-30 років / Вільям Нолл. – Київ: “Родовід”, Центр досліджень усної історії та культури, 1999. – 559 с.
7. Прохасько Т. Непрості / Тарас Прохасько // Ботакє. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2010. – С. 65-197.
8. Rybicka E. Geopoetyka. Przestrzeń i miejsce we współczesnych teoriach i praktykach literackich / Elżbieta Rybicka. – Kraków: Universitas, 2014. – 474 s.
9. Свято Р. НепрОстий бай Тараса Прохаська [Електронний ресурс] / Роксоляна Свято. – Режим доступу до видання: <http://litakcent.com/2011/11/22/непростыj-бай-тараса-prohaska/>

МЕТАФОРА ДОМУ В РОМАНІ ПІТЕРА АКРОЙДА “ДІМ ДОКТОРА ДІ”

Ганна КОЛЕСНИК

Чорноморський державний університет імені Петра Могили

Статтю присвячено багаторівневій інтерпретації метафори Дому в романі сучасного англійського письменника Пітера Акройда “Дім доктора Ді”. Дім, у якому жив видатний вчений елизаветинської епохи доктор Ді, зі звичайного

матеріального об'єкта перетворюється на загадкове місце, що незрозумілим магичним чином “прив'язує” до себе людей, і сакральний центр Лондона. Основними рівнями інтерпретації є тілесний аспект, Дім як мікрокосмос у макрокосмосі Лондона, дім як людська психіка, Дім-Філософський камінь, Дім за Сведенборгом, Дім-Перехрестя часів та Дім-Пам'ять/Історія.

Ключові слова: дім, метафора, пам'ять, історія, Лондон, інтерпретація.

Стаття посвячена изучению многоуровневой интерпретации метафоры Дома в романе современного английского писателя Питера Акройда “Дом доктора Ди”. Дом, в котором жил выдающийся ученый елизаветинской эпохи доктор Ди, из обычного материального объекта превращается в загадочное место, которое непонятным магическим способом “привязывает” к себе людей, в сакральном центре Лондона. Основными уровнями интерпретации являются телесный аспект, Дом-микрокосмос в макрокосмосе Лондона, Дом-человеческая психика, Дом-Философский камень, Дом по Сведенборгу, Дом-Перекресток времен и Дом-Память/История.

Ключевые слова: дом, метафора, память, история, Лондон, интерпретация.

The article offers a multilevel interpretation of the complex metaphor of the House in the novel by the contemporary British writer Peter Ackroyd. The house where the famous scholar of the Elizabethan epoch doctor Dee lived is turned into a mysterious place with magical power of attaching people to itself, and into London's sacred centre. The main levels of the metaphor interpretation are as follows: corporal, the House-Microcosm in the Macrocosm of London, the House as human psyche, the Philosopher's Stone, The House according to E. Swedenborg, the Crossroads of Times, and the House as Memory/History.

Key words: house, metaphor, memory, history, London, interpretation.

Назва одного з найбільш цікавих романів сучасного британського автора Пітера Акройда, написаного ще у 1993 році, має просту і, водночас, промовисту назву – “Дім доктора Ді”, і ця назва одразу ж натякає на ту важливу роль, яку образ дому відіграє у цьому творі. У романі присутні дві наративні лінії, точкою перетину яких і стає цей загадковий дім. Дія першої з ліній відбувається у сучасному Лондоні, і її головний герой – молодий історик-дослідник на ім'я Метью Палмер. Друга лінія розповідає про події, що відбуваються/відбувалися в Англії за часів правління королеви Єлизавети I, з точки зору Джона Ді, більш відомого як доктор Ді.

Пітер Акройд здобув чималу популярність серед читацького загалу завдяки своїй талановитій грі з біографіями славнозвісних постатей

у британській культурі та літературі. Одним із таких персонажів і стає у цьому романі доктор Ді. Окрім того, до твору потрапили й інші історичні особистості, життя яких було тісно пов'язане з життям доктора Ді, а саме Едвард Келлі, асистент доктора Ді, та його перша дружина Кетрін Ді.

У елізаветинську епоху доктор Ді мав загальноєвропейське визнання як картограф, математик, філософ, астролог (певний час займав офіційну посаду Першого Астролога) та алхімік. Ця видатна людина сповідувала складну філософію, що базувалась на синтезованих ідеях Єврейської Кабали, середньовічної Алхімії, герметизму та неоплатонічних вчень, до яких він додав математичну основу. Свої погляди Джон Ді виклав у кількох цікавих наукових працях, котрі дійшли до наших часів [5, с. 12].

Пітер Акройд, який завжди захоплювався Лондоном, дуже уважно ставиться до лондонських будівель та вже декілька разів робив їх важливими об'єктами для сюжету своїх творів. Так, в одному з його перших романів дія розгортається в церквах, побудованих Ніколом Даєм. В іншому творі, "Велика лондонська пожежа", Пітер Акройд зосереджується на історії славнозвісної лондонської в'язниці Маршалси. В аналізованому романі об'єктом уваги автора стає дім доктора Ді. Згідно з історичними джерелами, реальний дім, у якому мешкав доктор Ді, знаходився на березі річки Темзи біля Морлейку та мав назву "масток Морлейк". Пожежа, яка є однією з ключових подій у творі Пітера Акройда, також мала місце. Вона відбулась у 1597 році, коли розлучений натовп, вважаючи доктора Ді чорним магом, підпалив масток за відсутності його господаря. Ця пожежа знищила значну частину приватної бібліотеки вченого, яка на той час вважалась однією з найкращих у Європі [3, с. 27]. Однак дім доктора Ді було відбудовано, і саме у ньому він помер у 1608 році.

Пітер Акройд, для якого географія Лондона має сакральне значення, змінює місцезнаходження дому. У його творі він розташований на Клоак Лейн у Клакенвелі. Ця зміна має дуже важливе значення, адже письменник цілком свідомо перетворює дім доктора Ді на географічний центр Лондона, а якщо взяти до уваги прихильність автора до теорії про Лондон як живу істоту, то й на серце або навіть душу Лондона. Окрім того, район, де розміщено дім, теж має чимале значення: біля дому стоїть церква святого Якова, з іншого боку розташований цвинтар. Одночасно з цим, недалеко від дому є звичайнісінький житловий квартал та купа магазинів і кафе. Головний герой дізнається, що в середньовічні часи будівля дому була частиною жіночого монастиря, а біля нього був розташований публічний

дім. До того ж, дім перебуває дуже близько до об’єкта, який свого часу дав назву всьому району, – так званого Колодязя церковників (Clerkenwell), на залишки якого Метью наштовхується під час вивчення району. Таким чином, автор від самого початку натякає на те, що цей дім – “дім на перехресті”, перехресті добра та зла, життя та смерті, сучасності та минулого, і саме у ньому всі ці виміри зустрічаються.

Дім доктора Ді в романі Пітера Акройда – складна багаторівнева метафора, розуміння якої є ключовим для осягнення всієї концепції твору. Цю метафору можна розглядати на декількох рівнях.

Перший рівень тілесний. Автор зображує дім як живу істоту, що має власний характер і душу. Це відчутно вже на перших сторінках твору в описі Дому. Метью Палмеру, одному з головних героїв та людині, яка успадкувала Дім доктора Ді в нашому часі, дім нагадує “... *торс людини, яка намагалася встати, у той час, коли її руки ще лежали по обидва боки від неї*” [1, с. 2]. Коли герой увійшов у дім, у нього виникло дивне відчуття, що він поринає “у людське тіло” [1, с. 3]. Метью вагається під час визначення долі Дому, і в найважливіший момент, коли він дивиться на Дім, то відчуває, що відтепер він відповідальний за нього, як за живу безпорадну істоту: “*Складалося таке враження, що якась приблудна тваринка підійшла до мене та мовчки благає потурбуватися про її тихе життя*” [1, с. 16]. Має дім і власні уподобання – так, наприклад, він не приймає матір Метью. Жінці здається, що дім повен пацюків і павуків, їй не подобається запах: вона каже, що Дім тхне “*брудом і лайном*” [1, с. 88], тоді як Метью вражений чистотою Дому, і для нього він пахне “*сиропом чи марципаном*” [1, с. 3].

Наступним, другим, рівнем, на якому можна тлумачити метафору Дому в романі, є Дім-мікрокосмос (світ) у макрокосмосі Лондона. Дім доктора Ді має три поверхи – підземний, перший та другий, які репрезентують світ: небо, землю та підземний світ. Також ці три поверхи можна тлумачити й у середньовічній манері, як репрезентації різних рівнів людської сутності – тіла, душі та духу.

Із цим рівнем пов’язаний і третій аспект інтерпретації метафори Дому – це Дім – як людська Психіка. У такому випадку його триповерхову структуру можна розглядати як рівні свідомості: підвал як несвідоме (підсвідоме), перший поверх – свідоме, другий – надсвідоме. Сходи, де відбувається частина ключових для твору подій, символізують перехідний стан у житті героя.

Надзвичайно цікаво розглянути також певні зміни, які відбуваються з Домом у плінні часу. Автор підкреслює, що *“цей дім уходить під землю”* [1, с. 15]. Порівняно з часом доктора Ді, його найбільший поверх, який колись був першим, став підвалом. Тобто, для того, щоб зрозуміти певні речі, сучасному герою, Метью Палмеру, довелося спуститись у підземелля у прямому сенсі цього слова, і тільки там він спромігся увійти в контакт зі своїм несвідомим та за допомогою цього налагодити зв'язок із минулим.

З метафорою Дому як людської психіки пов'язана й постать Батька. Метью Палмер отримує Дім у спадок від свого батька, який поєднується з Домом. Пошук знання про минуле Дому перетворюється для головного героя на пошук правди про власного батька, порозуміння з ним та примирення. Таким чином, цей пошук стає шляхом самовдосконалення, пошуком власного минулого, пошуком самого себе, адже той, хто знає самого себе, знає увесь світ.

Як вже зазначалося раніше, Дім не приймає матір героя, однак через заглиблення у власне підсвідоме, через порозуміння із власним “Я”, Метью приходиться до розуміння й своєї Матері та відкриває у собі спроможність любити і її, і Батька, і самого себе.

Інтерпретацію метафори Дому як психіки людини підсилюють ще й певні символи, використані у творі. До таких символів у першу чергу слід віднести “запечатані” частини Дому – закладені двері у підвалі, над якими вирізано таємничі символи, та закладене вікно на верхньому поверсі. Розмірковуючи про них, головний герой порівнює ці об'єкти з *“секретами, які завжди ховаються якомога глибше”* [1, с. 85], які часто залишаються прихованими навіть від нас самих. Коли у Метью накопичується забагато питань щодо природи дому, він не витримує, спускається у підвал та стукає у запечатані двері. Раптово *“щось відкрило стіну та увійшло... я не міг віднести цю фігуру до якогось окремого місця, було схоже на те, що вона стала почуттям у мені...”* [1, с. 258]. Одразу ж після цього зв'язок між минулим і теперішнім налагоджується, і Метью повністю чує розмову між доктором Ді та Келлі, яка відбулась у XVI сторіччі.

Ще одним важливим символом, пов'язаним із людською психікою, є вода. За часів доктора Ді Дім оточений водою – біля нього тече Фліт, таємнича лондонська річка, яка колись була звичайною рікою, однак потім її зарили під землю у трубі. У час Метью Фліта як такого вже не існує, однак саме його вода тече трубами Дому, створюючи його “кровообіг”.

Коли Метью чує в Домі шум, який виявився звуком води, що витікала з незакритого крану, він одразу ж згадує про доктора Ді, котрий, мабуть, так само прислухався до шуму води Фліта, що ніс свої води біля воріт Дому. Вода має багату символіку, і Пітер Акройд свідомо грається з цією багатозначністю. У романі цей символ можна інтерпретувати і як життєдайну силу, яка дає життя усьому, в тому числі й Дому, і як зв'язок із материнським (жіночим) інтуїтивним началом, якого бракує героям-чоловікам, і як значення несвідомого, що впливає на всі аспекти життя, і як минуле, яке має дивну властивість проникати у найпотаємніші куточки нашого буття, адже тісний зв'язок дому з водою також наголошує на його вкоріненості в історію Лондона та минуле Англії.

До важливих символів також слід віднести Сад, який оточує дім, де відбуваються важливі події як для доктора Ді, так і для Метью; Стіну, яка відділяє Дім від Лондона; Бібліотеку, яка уособлює “сухе” знання; Книгу (Біблію), яка протиставляється Бібліотеці; Пил, Камінь, дитячі іграшки у коморі, бур'яни та Голуба з одним крилом.

Наступним, четвертим, рівнем, на якому можна інтерпретувати метафору Дому в романі, є Дім як Філософський камінь (філософське яйце).

Коли Метью вперше засинає у Домі, в нього виникає видіння, що він відкриває 4 різні дверей: “У ньому (домі) було четверо дверей, перші з яких були чорними, другі – білі та прозорі, треті були зелені, а четверті червоні. Я відкрив перші двері, і дім наповнився чорним, неначе порох, пилом. Я відкрив білі двері, і кімнати виявилися блідими та порожніми. Я відкрив треті двері, і з'явилася хмарина води, неначе дім перетворився на фонтан. Тоді я відкрив четверті двері та побачив вогнище” [1, с. 9].

Кольори, які згадуються у цьому уривку, не є випадковими. Вони репрезентують чотири основні алхімічні стихії – землю (чорний колір та пил), повітря (білий колір та порожнеча), воду (зелений колір, хмара та фонтан) та вогонь (червоний колір і вогнище). Послідовність дверей, які відкриває Метью, теж має значення, адже репрезентує концепцію алхімічного (філософського) яйця, яке об'єднує ці чотири стихії. Першою йде шкаралупа, яка символізує землю, білок – це вода. Як повітря відділяє воду від землі, так й в яйці тоненька шкірочка відділяє шкаралупу від білка. Жовток утілює вогонь. Таким чином, яйце містить усі сили разом із матеріалом, з якого може з'явитися “ідеальна природа” [2, с. 2]. Тобто Пітер Акройд вже з перших сторінок свого твору вибудовує чітку паралель між Домом доктора Ді та філософським яйцем. Коли Метью входить у Дім,

він одночасно проникає всередину алхімічного яйця. Якщо піти далі, то, згідно з уявленнями середньовічних алхіміків, алхімічне (філософське) яйце тісно пов'язане зі створенням філософського каменя. Адже під час алхімічного процесу матеріал, який знаходиться у яйці, має пройти через символічну смерть та відродження. Коли яйце розіб'ється, з'являється нова містична субстанція, що має силу давати вічне життя та володіє надзвичайною здатністю перетворювати (покращувати) все, що вступає з нею в контакт. Ця субстанція отримала назву філософського каменя, який може перетворити як свинець на золото, так і звичайну людину на просвітленого майстра [2, с. 2]

Одночасно з цим, неможливо не згадати славнозвісну ієрогліфічну монаду (*Monas Hieroglyphica*) доктора Ді, детальний опис якої представлений у його найвідомішій роботі *Monas Hieroglyphica* (1564). Цей гліф доктор Ді створив, поєднавши декілька відомих езотеричних та астрологічних символів: сонця, місяця та основних стихій (тобто землі, повітря, вогню і води). Коло з крапкою посередині – знак Сонця, півколо – знак Місяця, правильний хрест посередині репрезентує поєднання чотирьох рівнозначних елементів. В основі монади – астрономічний знак Овна (дві півсфери, поєднані спільною точкою перетину), за допомогою якого доктор Ді показує, що для досягнення мети (а саме для роз'єднання елементів) потрібне використання Вогню. У гліфі також можна знайти символи 5 основних планет: Венери, Сатурна, Меркурія, Марса, Юпітера, астрологічні знаки яких є комбінаціями знаків Сонця, Місяця, чотирьох стихій та Овна (вогонь). Доктор Ді не зупиняється на цьому й додає, що Сонце – Батько, а Місяць – Мати [5, с. 34].

У коментарях вчений наголошував на тому, що його гліф символізує єдність космосу. Однак повного пояснення, яке б подавало детальний опис значення цього символу, доктор Ді не залишив, що стало причиною існування різних тлумачень цього гліфу.

Іспанська дослідниця Сюзана Онега у роботі, присвяченій творчості Пітера Акройда, висуває припущення, що сам Дім доктора Ді є втіленням ієрографічної монади, яка репрезентує “складну цілісність та повноту людини (людини як мікрокосмосу)” [6, с. 117]. Однак із цим твердженням важко погодитись, адже воно базується лише на одному з можливих тлумачень символу, створеного вченим. Монада перш за все є символічним описом якоїсь містичної алхімічної дії, а не результатом. Тому вважаємо, що Дім символізує не власне монаду, а результат відповідної алхімічної дії.

Пітер Акройд майстерно використовує знання оригінальних текстів і філософії реального доктора Ді та відбудовує надзвичайно цікаві інтертекстуальні зв'язки між власним твором і роботами свого попередника. Так, він перетворює Дім доктора Ді на точку перетину, що поєднує дві різні півсфери – доктора Ді з XVI сторіччя та Метью Палмера з XX. Одночасно з цим дім – нульова точка, де немає “*ані звичайних норм поведінки, ані відповідальності, ані вірувань, ані причини чи наслідків*” [1, с. 172]. Реальна історична подія – пожежа в домі доктора Ді – стає у тлумаченні автора тим самим Вогнем, потрібним для роз'єднання елементів, тобто для розбивання філософського яйця та появи філософського каменя, утіленням якого й постає Дім. Якщо розвинути цей ланцюжок далі, то виходить, що саме в цьому Домі, який має всі властивості філософського каменя, й відбувається перетворення на просвітлену людину, якій має відкритися істина буття, як Джона Ді, та і Метью Палмера, а також усіх, хто жив у цьому Домі після доктора Ді та перед Метью (як, наприклад, батько Метью). Підтвердженням такої інтерпретації може слугувати примітка до заповіту доктора Ді, котрий Метью знаходить в архіві. У ній ідеться про камінь, “*залишений для тих, хто зможе його знайти*” [1, с. 226].

Ще одним, п'ятим рівнем інтерпретації метафори Дому є Дім за теорією Е. Сведенборга. Коли Метью, зацікавлений історією Дому, йде до архіву шукати інформацію про нього, бібліотекарка розповідає йому про ідеї Е. Сведенборга, згідно з якими після смерті людина йде до товариства тих, “*кому належить її любов*” [1, с. 90], тобто вона потрапляє до “*дому або родини*”, які не мають нічого спільного з реальною родиною, це “*дім або родина, які відповідають нашим головним пристрастям*” [1, с. 90]. Отже, це духовний дім, родина, які передбачають певну спорідненість душ. Хоча спочатку Метью скептично ставиться до цієї ідеї, з часом він приймає таку можливість. Знайшовши заповіт доктора Ді, він дізнається, що вчений залишив свій дім “*тому, хто має у ньому потребу*” [1, с. 226]. З часом також виявляється, що люди, які жили у Домі до Метью, постійно відчували присутність якихось таємничих сил, що впливали на їхнє життя, змінюючи його на краще. Дім вплинув і на життя батька Метью. На початку твору описується останнє побачення головного героя з батьком, який помирає в лікарні від раку. Батько дуже спокійний та веде дивну розмову. Лише з часом читач, разом із головним героєм, розуміє, що батько розмовляв із доктором Ді та дякував йому за нове сприйняття дійсності. Дім, а через нього й доктор Ді, змінює на краще і життя самого Метью.

Заповіт доктора Ді закінчується порадою “*слідувати за мною за край могили*” [1, с. 226], і кожен, хто слідує цій пораді, змінює себе, змінює своє життя та приєднується до духовної родини тих, хто жив у Домі доктора Ді, у просторі містичного Великого Міста Лондона, де немає минулого, теперішнього та майбутнього – лише Вічність.

На шостому рівні інтерпретації метафори Дому в романі можна розглядати Дім як Перехрестя часів. Коли головний герой бачить Дім уперше, його вражає те, що він формулює як “*дивність дому*” [1, с. 2]. Історик за фахом, Метью від самого початку не може визначити вік дому – з першого погляду дім належав до XIX сторіччя, однак потім стає очевидним більш поважний вік будівлі: “*... дім ставав молодшим з його ростом, насправді, його напевно перебудовували та реставрували протягом декількох різних періодів*” [1, с. 2]. Найбільш широкою виявилась його найдавніша частина, яку герой дагує XVI сторіччям. Метью приходить до висновку, що вік Дому не має чіткого визначення – кожен період його існування додавав щось своє. Таким чином, дім являє собою своєрідний палімпсест, який, у тлумаченні автора, містичним чином отримав вічне життя та владу над часом.

Саме тому в цьому місці з часом коїться щось дивне. Метью усвідомлює, що “*увесь час тримається у цьому місці*”, та висуває думку, що, можливо, “*час – це субстанція, така ж реальна, як вогонь чи вода*” [1, с. 82]. Герої, перебуваючи у домі, постійно бачать або чують один одного, однак не розуміють, що саме відбувається. Лише коли кожен із них досягає певного рівня особистого розвитку та усвідомлює своє місце у світі, зв'язок між часами налагоджується. Так, коли Метью займається сексом із Мері в підвалі Дому та майже вперше у своєму житті відчуває себе вільним і здатним насолоджуватися життям, він чує голос доктора Ді. Одночасно з цим їх бачить та чує не тільки доктор Ді у власному видінні, а й також два джентльмени, що спустились у підвал у далекому 1869 році [1, с. 222].

Останнім, однак надзвичайно важливим рівнем інтерпретації метафори Дому в романі є Дім як утілення Пам'яті/Історії, що тісно пов'язані з темою розуміння/сприйняття минулого. Дім, перш за все, є об'єктом матеріальної історії, яка для багатьох людей і є власне історією. Пітер Акройд формулює цю ідею таким чином: “*Іноді земля тремтить, неначе хвора, вода захлинається слизами, повітря стискається і вогонь поглинає все, однак камінь виживає*” [1, с. 156]. Саме камінь краще за будь-що може розповісти історію, зберегти пам'ять про минуле. Його

символом для письменника є славнозвісний “Лондонський камінь”, який *“розповідає мені про наше спільне минуле”* [1, с. 156]. Таким чином, у розумінні автора цей камінь у певному сенсі і є філософським каменем, який змінює того, хто його торкається, як і сам Дім. Десь під сучасним Лондоном *“поховане місто Лондон”* із тисячею прекрасних будівель. Таємничі символи, які Метью знаходить над запечатаними дверима у підвалі, виявляються іменами чотирьох друїдів, які, згідно з поглядами доктора Ді, *“заснували місто Лондон, чи, краще сказати, побудували його навколо храмів та будинків, які залишилися від наших давніх предків і гігантів”* [1, с. 153]. Тобто, минуле нікуди не йде, воно залишається поряд із нами, і саме *“Матеріальний світ – це дім для вічності”* [1, с. 177].

Пам'ять відіграє у процесі збереження минулого дуже важливу роль. Метью Палмер, коли потрапляє у Дім, професійно займається дослідженням минулого. Однак герой цікавиться тільки формальною історією та не розуміє її сутності. Це підкреслюється тим, що Метью замість власного дитинства пам'ятає тільки колективне минуле, пам'ятає вулиці та будинки, однак не пам'ятає людей [1, с. 174, 176]. Завдяки Дому Метью поступово згадує своє минуле, отримує власну історію і разом із нею знаходить себе та розуміє, що Історія складається з історій.

Провідним символом твору, з точки зору цього рівня інтерпретації метафори Дому, є *“міст із будинків”*, який символізує сталий зв'язок між минулим та майбутнім через об'єкти матеріального минулого, такі собі *“доми докторів Ді”*. Перетворення людини з раціонального шукача знань на сповненого духовної любові до минулого просвітленого майстра – обов'язкова умова поєднання всіх часів в абсолюті вічності, утіленням якої є світле місто Лондон, і саме його видінням закінчується роман.

Пітер Акройд не був би собою, якби не залишив у тексті місця для самоіронії, що є характерною ознакою постмодерністської літератури. Мабуть, саме тому у творі насправді два доми доктора Ді. Адже у частині *“Видовище”*, де читач вперше зустрічається з доктором Ді, вчений детально розповідає про підготовку до вистави, видовища, як він сам її називає. У цій виставі він демонструє простим людям чудові трюки, які здійснюються за допомогою високого рівня його знань з математики, механіки, фізики та оптики. Сповнений насмішки, доктор Ді каже, що прості люди не спроможні зрозуміти, як працює його *“штучний дім”*, з якого *“вилітає чоловічок у чорній мантії”* і на який *“краще за все дивитись у мерехтливому світлі”* [1, с. 20]. Отже, *“Хто може сказати*

мені, що реальне і що нереальне?” [1, с. 20]. Таким чином, автор залишає відкритим питання про природу дому доктора Ді, який перш за все є витвором його авторської уяви, “видовищем” для читацького загалу, який ніколи до кінця не зрозуміє авторського задуму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ackroyd P. The House of Doctor Dee : [a novel] / Peter Ackroyd. – London : Hamish Hamilton, 1993. – 277 p.
2. Goodall P. The Philosophical Egg in Alchemy. A Brief Introduction [Електронний ресурс] / Paul Goodall. – Режим доступу до видання : <http://www.slideshare.net/accipio/the-philosophical-egg-in-alchemy-paul-goodall>.
3. King F. The Older the Better / Francis King // Spectator. – 1993. – 11 September. – P. 27.
4. Lemberg A. The Heritage of Hermes: Alchemy in Contemporary British Literature / Leipzig Exploration in History and Culture, V.10 – Galda + Vilch Verlag, 2004. – 256 p.
5. Munt L. R. John Dee. La monada jeroglifica / Luis R. Munt. – Barselona : Ediciones Obeslco, 1992. – 356 p.
6. Onega J. S. Metafiction and Myth in the Novels of / Jaïn Susana Onega. – Columbia SC : Camden House, 1999. – 214 p.

“АБРИКОСОВІ ДЕРЕВА, ВИРВАНІ З КОРИННЯМ...”: ТОПОС ДОМУ У ПОЕЗІЯХ ЛЮБОВІ ЯКИМЧУК

Галина КОСАРЄВА

Чорноморський державний університет імені Петра Могили

У статті кризь призму тілесно-міметичного підходу та хронотопної методології з’ясовано конструювання топосу дому у збірці поезій “Абрикоси Донбасу” Любові Якимчук. Смыслотвірну функцію у книзі віршів мають зовнішні топоси залишеного/втраченого в результаті війни на сході України будинку – Донбасу та його локусів. Простежено, що авторкою репрезентовано мотив “бездомності”, втрати коріння. Дім постає також як просторова метафора родинної пам’яті. В актуалізації топосу дому зображено тілесну поетику. Внутрішній простір людини оприявнюється у ракурсі мікротопосів болю, відсутності, страху. Виявлено, що топос дому стає своєрідним тілом-текстом, тілом-символом, за допомогою якого читач пам’ятає про пережитий болючий досвід сучасності.

Ключові слова: топос дому, Донбас, просторово-часові координати, мікротопос “розмежування”, болю, метафора родинної пам’яті, топос травми, інтертекстуальний простір дому.

В статті сквозь призму телесно-миметического підходу і хронотопної методології в’явлено конструювання топоса дома в збірникі стихів “Абрикосы Донбасса” Любові Якимчук. Смыслообразующую функцію в книзі стихів мають зовнішні топоси оставленого/утраченого в результаті війни на сході України дома – Донбасса і його локусів. Просліджено, що автором показано мотив “бездомності”, втрати коренів. Дом предстает як пространствена метафора сімейної пам’яті. В актуалізації топоса дома представлено телесну поезію. Внутреннее пространство человека озвучується в ракурсі мікротопосів болю, відсутності, страху. Виявлено, що топос дома стає своєобразним телом-текстом, телом-символом, з допомогою якого читач пам’ятає про пережитий болізненим досвідом сучасності.

Ключевые слова: топос дома, Донбасс, пространственно-часовые координаты, микротопос “разграничения”, боли, метафора семейной памяти, топос травмы, интертекстуальное пространство дома.

The paper studies the home topos construction in the collection of poems *Apricots of Donbass* by Lyubov Yakymchuk through the prism of corporal-mimetic approach with the use of chronotopos methodology. The sense-making function in the book of poems is performed by external topoi of home abandoned/lost as a result of the war in Eastern Ukraine – Donbass and its loci. The author relies upon the motive of “homelessness” and loss of roots. Home acts as a spatial metaphor for family memory. The house appears as a living body that feels pain. Human interior space is represented from the perspective of microtoposes of pain and fear. It has been established that the topos of home becomes a kind of body-text, symbolic body, with the help of which the reader is reminded of the painful experience of modernity.

Key words: the topos of the house, Donbass, space-time coordinates, microtoposes of “disengagement”, pain, the metaphor of family memory, topos of trauma, intertextually the space of the house.

У сучасному літературному процесі упродовж останніх двох років з’явився корпус поетичних творів, пов’язаних із проговорюванням травматичного досвіду війни на сході України та Революцією гідності. Художні візії Ірини Цілик (“Повертайся живим”), Дмитра Лазуткіна (“Червона книга”), Сергія Жадана (“Життя Марії”), Бориса Гуменюка (“Вірші з війни”), Бориса Херсонського (“Открытый дневник”) та інших митців утворюють спільний простір інтелектуального спротиву. У цьому

ракурсі творчість молодшої авторки, Любові Якимчук, є помітним явищем у сучасній українській поезії. Її поетичний дебют відбувся 2009 року виходом збірки “Як мода...”. Влітку 2015 року у “Видавництві Старого Лева” побачила світ друга книга – “Абрикоси Донбасу”, яка увійшла до рейтингу “10 найкращих українських книг про АТО” за версією українського видання “Forbes”. Вже у назві збірки чітко окреслено, географічно визначено просторовий топос Донбасу як травмоландшафту і місця пам’яті про покинутий/втрачений дім. Семантика цього топосу розширюється образами абрикосів як маркеру рідної домівки, що асоціюється із запахом “абрикосового коріння життя” [10, с. 15] і водночас це межова територія: “Там, де не ростуть абрикоси, починається Росія” [10, с. 14] (такий епіграф однойменної поеми, що стала першою частиною у збірці). У передмові до книги авторка зауважує: “Про війну вірші можуть бути лише голі, як дроти без ізоляції, дуже прості та без надмірних кучерявостей, але із чіткими деталями...” [10, с. 9]. Наскрізним універсальним топосом у поетичній сповіді Л. Якимчук є дім, пов’язаний із просторовою актуалізацією образу малої батьківщини, а також концептом родинної пам’яті, сакральним/міфологізованим місцем і водночас драматичним мотивом “бездомності”.

У нашій розвідці проблему конструювання топосу дому у збірці поезій “Абрикоси Донбасу” Любові Якимчук репрезентовано з погляду часопросторової організації художніх творів (Н. Копистянська, В. Прокоф’єва [4; 7]), а також окреслено кризь призму тілесно-міметичного підходу. Так, зокрема, Ф. Штейнбук значно розширює сферу використання терміну топос, виходячи із його “близькості” з мотивом. Літературознавець послуговується поняттям “топос” як “універсальний змістовий простір, що має здатність водночас існувати поза текстом і реалізовуватись у тексті, а також <...> впливати на організацію художніх творів, незалежно від того, де, коли і ким і у рамках якого напрямку чи художнього методу вони написані [9, с. 19]. Ці рефлексії дозволяють поєднати топос “з феноменом тілесності і (...) визначити тілесні кореляти як мікротопоси, що складають єдиний загальний топос тілесності або тілесну топосферу” [9, с. 19]. Серед таких складових автор виокремлює мікротопоси страждання, мислення, бажання, насолоди забуття, чутливості, свободи, болю, сексуальності. У межах статті така тілесна топосфера викликає зацікавлення, оскільки у книзі віршів втілено тілесну поетику втраченого будинку. Важливо зазначити, що поняття “топос” також семантично

пов’язано із мотивом, темою, образом тощо. Також у статті використовуємо концепцію просторової парадигми дому Гюстава Башляра [1] в інтерпретації вертикального/горизонтального просторів. Як слушно зазначав філософ, “<...> дім – не лише вертикальна споруда відповідних габаритів, “дім – це наш куточок світу. Він є <...> нашим першим світом. Космосом, у повному розумінні цього слова” [1, с. 92].

На сьогодні наукою рецепція поетичної творчості Любові Якимчук є фрагментарно дослідженою (лише через окремі огляди, рецензії в Інтернет-мережі Олесі Мамчич, Олега Коцарева [6; 5]). З погляду часопросторової структури, поезики топосів збірка віршів “Абрикоси Донбасу” ще не стала об’єктом уваги науковців, чим і зумовлюється *актуальність розвідки*. До того ж, звернення до цієї теми є важливим в аспекті осмислення сучасних художніх тенденцій постмодерної поезії, пов’язаних з різноплановим зображенням хронотопічного образу Революції гідності та війни на українському Сході.

Метою статті є необхідність системно з’ясувати, як відбувається моделювання зовнішнього концептуального топосу Донбасу, його локусів, а також виявити травмоландшафт внутрішнього простору ліричної героїні та архітектури будинку крізь призму тілесних мікротопосів.

Варто наголосити, що топос Донбасу – малі батьківщини Любові Якимчук – оприявлено вже в оформленні урбаністичної обкладинки, на якій зображена металева конструкція: машинерія-шахта і обриси чоловіка у спецодязі, який ідентифікується з першою поезією “Вугілля обличчя”:

Це стоїть у шахті

По коліна у воді

Мій тато.

Його обличчя, як вугілля... [10, с. 14].

Заголовок збірки є локалізованою метафорою, у якій втілено концептуальний простір українського Сходу, пов’язаний із “*ніжно-білим цвітом абрикосів*” [10, с. 19] та з маркерами індустріального краю: вуглепереробними фабриками, заводами, шахтами, териконами, “*розплавленими парфумами реагентів*” [10, с. 19]. Риторика міського топосу співвідноситься із пейзажною ідилією:

Посеред степу в лісосмужку

Донбас! Донбас!

Шипить труба

Сонцю на вушко [10, с. 18].

Книга віршів Любові Якимчук має 11 поетичних циклів, репрезентує тілесну поетику через змалювання драматичного тіла-будинку Донбасу, топографічним маркером якого виступають абрикосові дерева як індикатор “межі” між *Своїм* і *Чужим* Домом-простором.

Особливістю композиції збірки є її монтажний характер, котрий виявляється у використанні ахронізмів як однієї з рис постмодерної поетичної свідомості у моделюванні хаотичності сучасного буття (рефлексії авторки переносять реципієнта з 2008-2009 рр. до 2014 р., а потім – до 2012-2013-х і 2015 років). Відтак час має уривчастий характер: минуле актуалізується у теперішньому, але чи є можливим майбутнє? Такі болісні питання турбують мисткиню.

Ключовим у книзі є топос дому та актуалізація мотиву трагічного шляху від втрати до його повернення.

Моделювання зовнішнього топосу дому у збірці реалізується у відповідних міських локусах Донбасу (Первомайська, Луганська, Дебальцевого, Донецька) та пейзажних (річки, поля, пагорбів Дніпра). Шахтарський край став малою батьківщиною для Любові Якимчук, яка народилась і провела дитячі та юнацькі роки у м. Первомайськ Луганської області. Вона полишила свій “перший світ”, поїхавши навчатись до Києва, а пізніше її Дім охопила війна.

Прикметною особливістю темпорального виміру є те, що авторка фіксує дати лише у певних віршах, акцентуючи на спогаді або ситуації, які знову і знову переживаються і пульсують, як живий нерв. Такою є, приміром, поезія, “Підпис”, позначена датою: 25 лютого 2014 року, Київ:

Мій розчерк втікає вулицею

Ховається за барикади

Які обвалюються в пекло

Випаленими зіницями

Будинку профспілок [10, с. 60].

У такий спосіб через актуалізацію просторової метафори *Будинку профспілок* у свідомості ліричної героїні візуалізується топос Майдану як фактичний (*історичний*) час, який задокументував громадянський спротив українців проти тоталітарного режиму. Водночас через датування маркується і *міфологічний час*, пов'язаний із ідентифікацією з Т. Шевченком на Майдані: філософія державотворення у часи Революції гідності стала провідною для людей, які продовжують відстоювати свободу і незалежність України вже у XXI столітті і чинять опір неоімперському дискурсу. Молода

поетеса Любов Якимчук у поезії “Мій перший вірш про Шевченка” окреслює *Свій* досвід пізнання Шевченкового слова через перебування у просторі Майдану: “...але зима не закінчувалася / вона тягнулася іржаво / як мережа водогонів / і важко / як бруківка на Грушевського / вона повторювалася / як гімн України...<...> але ранок настав / температура 37 / <...> Шевченко 200 / і сонце яскраве / сушить росу” [10, с. 76]. Майже ритуальною є дата написання вірша – 12 березня 2014 року – дні роковин смерті Шевченка як апеляція до ментальної “присутності” пророка і межової дати – 2014 року, яка визначила хід історії у поступі до творення національної ідеї. До того ж, символічним стає локус вулиці Грушевського як трагічного ландшафту загибелі героїв “Небесної сотні”.

Особливістю хронотопічної структури збірки є трансформація топосу Дому від цілісного до розмежованого. Спочатку авторка звертається до поетичних візій майже ідилічних топосів, пов’язаних із родинним затишком, метафоричними спогадами про Донбас: абрикоси у касках, які “тримались на волосині сталевого дроту” [10, с. 20], але коли у міста Донеччини прийшла неоголошена війна, то ці дерева вже “вирвані з корінням” [10, с. 22], а “<...> між мною і моєю мамою вирито сотні могил і я не знаю, як їх перестрибнути” [10, с. 74]. Світ *Свого* дому стає ворожим: алегоричний герой на ім’я Ням, граючись у війну, “ламає лялькам руки-ноги / кидає солдатиків до комину / і вони горять синім полум’ям / танчики виставляє посеред кімнати <...>/ починається війна” [10, с. 33]. Зауважимо, що цикл поезій “Ням і війна” було створено ще 2008–2009 рр., попри те Л. Якимчук передбачає ті реалії, які перетворили топос мирного Донбасу на “місто з нецілованим асфальтом / та нецілованими дівчатами <...>/ а Ням тішиється, потираючи руки / бо це він вигадав ворога/ він вигадав” [10, с. 33]. У такий спосіб авторка із пересторогою окреслює, як до невпізнання війна змінює місто: « “будинок моєї мрії” » / намалював чотири танки / вікно / а над ними – парасолька” [10, с. 50]. Символіку дому як притулку, носія пам’яті витіснено сюрреалістичними картинами війни, змальованими у вимірі топосу відсутності:

Тепер це не будинок

Тепер це не дім

Для мами, для тата, для мене <...>

Тепер це не хата

Не дім – не фортеця

І більше не чотири стіни.... [10, с. 126].

Вочевидь, автопсихологізм поетичного уривку реалізується через синтаксичну анафору, яка, до того ж, розширюється завдяки синонімічному ряду, пов'язаного із топосом втраченої домівки. Змінюється колористика урбаністичного топосу:

А ціле місто стоїть чорне

і пише колючим почерком

цю важку сповідь [10, с. 133].

У збірці домінує символіка покинутого/втраченого дому і водночас семантика цього топосу пов'язана із мотивом “родинної пам'яті”: зовнішній топос будинку актуалізується через численні спогади про батьків і рідних, котрі залишилися жити у Донецьку: “Між мною і моїм батьком літають сотні снарядів / і я не вмію дивитися на них, як на птахів / між мною і сестрою металеві двері погребу (підкреслення наше – К.Г.) / що їх із *Середини* підтирає лопата / між мною і моєю бабусею параван із молитов – / тонкі шовкові стіни, за якими не чути, зовсім не чути” [10, с. 75]. З наведених цитатій своєрідною є символіка однієї із частин будинку – погреб (підвалу). З цього погляду важливою є робота Г. Башляра “Поетика простору”, де науковець пов'язує дім із “тілом образів, які дають людині основи чи ілюзії стабільності” [1, с. 45]. Він зазначає, що вертикальність ґрунтується на протиставленні підвалу і горища, причому горище і дах втілюють раціональне, а підвал (погреб) – ірраціональне. Підвал символізує темне підсвідоме, простір таємничості, зберігає спогади про минуле і, як коріння, єдне із землею, завдяки чому дім стає природною істотою [1, с. 45].

У збірці оприявлено також інші частини будинку, які є глибоко символічними. Наприклад, вікна як метафора очей міста (“це місто вікон / дощем прострочене / як гамівна сорочка/ і зв'язані рукави річок / міцним вузлом” [10, с. 55]; двері та поріг будинку як місця переходу із захищеного простору в незахищений (“двері не відкриваються / вони завжди відкриті” [10, с. 59]). З цього погляду конотація відкритих дверей асоціюється з образом смерті (за Г. Башляром), який постає в одному із ключових циклів – “Розкладання”.

Просторові топоси міст Донбасу стають “Чужими” – зруйнованими, втраченими. Особливо ця роздвоєність позначається на графічному рівні поезій: “Не кажіть мені про якийсь там Луганськ / він давно лише

ганськ / лу зрівняли з асфальтом червоним / мої друзі в заручниках – / і до нецька мені не дістатися...” [10, с. 71]. “Первомайськ розбомбили на перво і майськ – / безкінечно маятись, наче вперше/ знову там скінчилась війна / але мир так і не починався /а де бальцево? /де мос бальцево?/ там більше не родиться Сосюра /уже більше ніхто з людей не родиться...” [10, с. 71]. Вочевидь, така зовнішня постмодерністська де(кон)струкція тексту (за Ж. Дельозом) – “аграматичне письмо” [3, с. 236], зредукованість мови пов’язана із психологічним мікротопосом “розкладання”. Власне, “душевний ландшафт” ліричної героїні теж перетворюється на травмоландшафт: “Я вже страшенно стара / і я більше не Люба / лише ба” [10, с. 82]. В одному із інтерв’ю Любов Якимчук зазначає, що “<...> раніше я проговорювала тему мирного Донбасу, зокрема у поємі “Абрикоси Донбасу”, то тепер ця територія розкладається, як розкладається мова, як розкладаються міста і людські тіла” [2].

Авторка глибоко пере(про)живає травматичні події, пов’язані із втратою особистісного простору – будинку її дідуся та бабусі. У збірці поступово змінюється риторика віршів – від сповідально-ностальгійної за мирним Донбасом до публіцистичної. Так, наприклад, у поезії “Від старості”, яка є частиною циклу “Розкладання”, зображено через промовисті художні деталі образ зруйнованого родинного дому та його частин:

Розвалилась їхня хата

Сарай став руїною

І погріб зверху присипало землю

Люди говорили, що від старості [10, с. 82].

Відбувається десакралізація традиційного топосу хати: місце закорінення, прихистку, пам’яті набуває негативної конотації. За допомогою композиційного паралелізму зображено зруйноване тіло будинку та його мешканців.

Мотив “бездомності” простежується у переважній більшості поетичного циклу “Розкладання” і пов’язаний із проговоренням травматичного досвіду війни на Донбасі:

На війні немає дому

Навіть якщо у твою хату не влучили <...>

На війні немає дому

А в хаті мерехтить синя міль газу

Яка висотує останнє тепло... [10, с. 72].

За допомогою стилістичної фігури тавтології поетичні рефлексії авторки набувають ознак динамізму та емоційності.

Інтертекстуальний простір Дому у збірці оприявлено із зверненням Л. Якимчук до творчості поетів, які стали її духовними наставниками, наприклад:

*Голобородько сходить щоранку в Луганську –
східніша Україна тільки в Сибіру –
сходить якимось гарячим кавуном сонця
з ліжка-полочки для книжок
він підходить на одній нозі
і кукурікає півником-льодяником... [10, с. 165].*

Така візуалізація метафоричного образу поета є конотацією мотиву дому як носія пам'яті про рідний край. Концептуальним в цьому плані є також образ Михайля Семенка:

*Михайль Семенко поет космічний
його знають марсіани, а не українці
Семенко кучері завиває на трубах заводів
що масово палять Кобзарі країни
щоб опалювальний сезон не закінчився нагло
як буває життя переривається в 37-му
і – мертво петлюєш
довго-довго [10, с. 167].*

У наведеному фрагменті образ поета набуває важливого семантичного навантаження і є втіленням ідеї національного спротиву в умовах тоталітарного режиму.

У книзі вірші тісно взаємодіють як зовнішні топоси Донбасу як метафори Дому, так і виразно актуалізований психологічний простір будинку, який оприявнюється через тілесні мікротопоси болю, страждання, відсутності.

Як слушно зазначає Г. Хайдарова, “<...> зустріч з болем – це зустріч із самим собою поза простором і часом, у початковій точці інваріантності, а тому біль є безмежним: він сам зумовлює міру, спричиняючи мовлення” [8, с. 167]. У такий спосіб тілесний мікротопос болю пронизує поетику збірки. Тіло-біль постає маркером травми війни:

*Мене пересмикує, як осіку
Як осу кинуту в осінь
Де чекає мій біль
Моя біла загибель
Без вибуху
І без даху [10, с. 167].*

У даному контексті біблійний образ-символ осики як проклятого, “нечистого” дерева також має негативну конотацію, пов’язану із мотивом “бездомності” (“без даху”). До того ж, поетичний прийом гри слів увиразнює неприборканий біль.

Своєрідним чином у художньому світі поезій “Голова”, “Листи не приходять”, “Хребет”, “Шрам”, “Хмародери”, “Без рук” представлено архітектуру тіла Донбасу, яка є антропоморфною. З мікротопосом болю пов’язаний мотив хворого/пораненого/розкладеного будинку. У поетичних рефлексіях авторка змальовує апокаліптичні картини наслідків війни: “терикон, налитий кров’ю, як комар: от-от лусне / прикушений язик, лише язик / сиве волосся, змішане з травою” [10, с. 167]. Процес символізації тіла будинку відбувається через конотативний топос волосся як маркер пам’яті тіла. Зауважимо, що цей топос у збірці семантично розширюється до мотиву “родинної пам’яті”: “Згадують мою бабцю Марію...<...> вона посивіла, але втрималась на голові – / баба на лавочці затягнула хустину міцніш” [10, с. 110]. Водночас художня деталь “остриженого волосся” [10, с. 66] є втіленням метафори розірваності / розкладання, що є ключовим елементом всієї збірки. Тіло будинку є хворим війною: “<...> на ніч розчеши коси / бо хмару уже не розсеють / ці хмарочоси / зашиї рани будинку / заліпи білими хрестиками / цю обпечену шкіру... <...> закрій вибиті зуби вікон /щоб не залізли сюди мародери” [10, с. 81].

У поетичній рецепції Любові Якимчук моделювання топосу дому трансформується від мотиву втраченого/розкладеного будинку до усвідомлення екзистенційного простору повернення до *Свого Дому*:

*Нам додому хочеться, туди, де ми посивіли
Де небо вливається в вікна потоками синіми
Де посадили дерево і виростили сина
Де збудували дім, який без нас відсирів...<...>
Побудуєм дім понад абрикосами
З неба синього, із хмар пишних* [10, с. 118].

Семантика топосу повертання розширюється завдяки уведення до збірки вітаїстичного мікротопосу води як потужної архетипної метафори, пов’язаної із народженням/оновленням, циклічністю життя: “Але зійде вода / і проклюнеться шурфами шахт / як химерна рослина рукава / і вода як любов / все поглине ковтком – / щоб уламками в одне зібрати / і народить там море / нове і живе...” [10, с. 78].

Більше того, авторка, чуттєво переживаючи драматичні події війни на українському Сході, вибудовує через болісні візії “абрикосове коріння / абрикосове життя /абрикосове щастя” [10, с. 187], наголошуючи на віднайденні цілісності свого Дому – Донбасу та свого буття у ньому.

Таким чином, розглянута система топосу дому у книзі віршів Любові Якимчук “Абрикоси Донбасу”, дозволяє стверджувати, що поетеса послідовно актуалізує регіональний травмоландшафт Донбасу, розробляє його зовнішній простір, міфологізацію, топографію, пов’язану із мотивами “родинної пам’яті”, “бездомності”, “розкладання”. Внутрішній психологічний простір ліричної героїні та архітектури будинку пов’язаний із тілесними мікротопосами болю, страждання. Попри те, поетеса говорить про необхідність повернення до рідних джерел і своєї домівки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Избранное : поэтика пространства / Гюстав Башляр. – М. : [б. и], 2004. – 376 с.
2. Беца О. Якимчук: зараз Донбас розкладається, як людське тіло. Інтерв’ю. [Електронний ресурс] / Ольга Беца. – Режим доступу : <http://www.chytomo.com/interview/yakimchuk-zaraz-donbas-rozkladayetsya-yak-lyudske-tilo>.
3. Делёз Ж. Тысяча плато: капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари [пер. с франц. Ч. И. Свирского]. – М. : Уфактория Астрель, 2010. – 895 с.
4. Копистянська Н. Х. Час і простір у мистецтві слова: монографія / Нонна Копистянська. – Львів : ПАІС, 2012. – 344 с.
5. Коцарев Олег. Концептуальна поезія в час війни [Електронний ресурс] / Олег Коцарев. – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/digest//2015/09/14/114254.html>.
6. Мамчич О. Вір рші про вій ну ЛЮБОВІ Я ким чук [Електронний ресурс] / Олеся Мамчич. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2015/07/17/vir-rshi-pro-vij-nu-ljubovi-ja-kym-chuk/>.
7. Прокофьева В. Ю. Категория пространства в художественном преломлении : локусы и топосы / В. Прокофьева // Вестник Оренбургского государственного университета. – № 11. – 2005. – С. 87–94.
8. Хайдарова Г. Феномен боли в европейской культуре [Електронний ресурс] / Г. Хайдарова. – Режим доступу : <http://www.paininfo.ru/articles/2499.html>.

9. Штейнбук Ф. Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі : [монографія] / Штейнбук Ф. – Видавничий дім Дмитра Бугаро, 2014. – 248 с.

10. Якимчук Любов. Абрикоси Донбасу [Текст]; поезії / Любов Якимчук. – Львів : ВСЛ, 2015. – 192 с.

ВТРАЧЕНИЙ ДІМ – ВІДНАЙДЕНИЙ СВІТ: ІСТОРІЯ ДОРΟΣЛІШАННЯ В ПОЕТИЧНІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ Р. СКИБИ

Наталія ЛЕБЕДИНЦЕВА

Чорноморський державний університет імені Петра Могили

У статті запропонований погляд на характерний для української літератури 90-х рр. XX ст. мотив бездомності як на болісний, але необхідний етап особистісного становлення митця. Психологічний розрив із материнською сферою, яку символізує втрачений (але не загублений) дім, супроводжується в поезії Романа Скиби мотивом повернення як упізнання втраченого, “пам’яті місця”. У цьому контексті цікавою, і досить складною, локацією постає топос міста – персоніфікованого і, водночас, відчуженого простору, з яким співвідносить себе ліричний герой Р. Скиби.

Ключові слова: дім, місто, мотив, пам’ять, центробіжний рух.

В статье предложен взгляд на характерный для украинской литературы 90-х гг. XX века мотив бездомности как на болезненный, но необходимый этап личностного становления поэта. Психологический разрыв с материнской сферой, которую символизирует утраченный (но не потерянный) дом, сопровождается в поэзии Романа Скибы мотивом возвращения как узнавания утраченного, “памяти места”. В этом контексте интересной, и довольно сложной, локацией становится топос города – персонифицированного и, в то же время, отчужденного пространства, с которым соотносит себя лирический герой Р. Скибы.

Ключевые слова: дом, город, мотив, память, центробежное движение.

In the article the motif of homelessness characteristic of Ukrainian literature of the 1990s is interpreted as a painful but necessary stage in personal coming of age. The psychological break up with mother’s sphere which is symbolized by the lost home is accompanied in R. Skyba’s poetry by the motif of recognition of the loss, by ‘the memory of the place’. In this context an interesting and rather problematic location appears, that is, the topos of the city. This topos is viewed as a personified and at the same time distant space, with which R. Skyba’s persona correlates himself.

Key words: home, city, motif, memory, centrifugal movement.

Ім'я поета Романа Скиби традиційно асоціюється з “тим, хто живе в телефонній буді” – образ, який очікувано співвідноситься з мотивами бездомності, самотності та відчуженості – характерними домінантами світовідчуття українського поетичного покоління 90-х. Однак у випадку Р. Скиби бездомність постає свідомим екзистенційним вибором поета і не супроводжується синдромом катастрофічної втрати, як це можна побачити у більшості поетичних інтенцій “дев'яностників”. Це швидше внутрішня потреба “обездомнення” як необхідної передумови дорослішання особистості – відмова від усталених культурних орієнтирів задля вироблення власної системи координат.

Поет, що воліє жити в телефонній буді, не лише потребує постійної прямої комунікації з зовнішнім світом – він стає певною “знаючою” авторитетною інстанцією, яка перебуває за межами соціуму (що підкреслюється й самоозначенням – “*приблуда*”), але до якої звертаються за порадою чи співчуттям, звіряють свої проблеми та переживання:

Інколи мені дзвонять...

І питають, що далі буде.

І чому листопад на скронях.

І питають, де взяти гроші,

І питають, куди їх діти.

Дзвонять ті, в кого сни хороші,

Дзвонять ті, в кого хворі діти [4, с. 5].

Таким чином, через опосередковану включеність у соціум, задіюється санкціонуючий “батьківський” статус, якого прагне досягти ще досить юний ліричний герой.

Вже в цьому першому вірші, котрим відкривається перша збірка поезій Р. Скиби “Мене назвуть листопадом” (1992), чітко окреслено концептуальну для автора модель простору: локус домівки як замкненого в собі приватного буття (де “*нема телефону*”), зовнішній міський простір, у якому перебуває ліричний герой, і телефонна буда, у якій він живе, – відокремлений від зовнішнього світу, але водночас пов’язаний із ним вербально “спостережний пункт”. У подальшому ця модель трансформується, ускладнюється, обростає додатковими символами та контекстами, але в основі своїй залишається незмінною – проекція автора-спостерігача майже завжди здійснюється ззовні: погляд на дім з вулиці (“*Вікнам у щоки холодно*”), погляд на вулицю згори – тобто,

ззовні міського простору (*“Вулиць іскристі ріки / Вигаснуть пульсу в такт”*), навіть погляд на космос передбачає зовнішній ракурс бачення (*“Повний космос води. / Ви одна серед площ”*). У тих випадках, коли наратор перебуває всередині дому (в розумінні домівки, власної оселі), він все одно залишається відчуженим:

А ти й не бачиш – я стою за шторою.

Мене нема уже четвертий день [4, с. 152].

Якщо спробувати окреслити модель художнього світу Р. Скиби схематично, то вона виявиться міфологічно вивіреною циклічною структурою, організованою за принципом мандали. Її осердям є дім (рідна домівка), що постає статичним центром світу, який “тримає вісь буття”, і, водночас, центром тяжіння, до якого прагне, але не може повернутись ліричний герой. Другим, рухливим, центром системи є точка нарації – ліричне Я поета, яке постійно перебуває в самочинному центробіжному русі (*“За маяками, котрі не кличуть, / Крокуй по колу на всі чотири”* [4, с. 219]), тим самим формуючи коло особистого простору буття, то максимально віддаляючись – аж до космічної перспективи, то наближуючись до початкової точки відліку (яку можуть символізувати і старі сходинки дому, і тихий провулок чи трамвай, і *“старенький місяць”*, або й цілий *“старенький світ”* дитинства). При цьому що ширшими є кола від “початку руху” (дому), то ширшим стає світ, окреслений та оприявнений цим невпинним рухом, де *“скрип моїх подертих підошов / Ефектніший, ніж здатність говорити”* [4, с. 147].

Власне, сама світоглядна система Р. Скиби побудована на принципі невпинного центробіжного руху життя й обертається навколо мотиву вічного (як неможливого, нездійсненого, але необхідного) повернення додому.

Я прийду під високим дощем.

Я прийду півстоліття за північ.

І дзеркала, не чорні йще,

Втягнуть тінь мою в надрища пінні [4, с. 171].

У такому контексті потреба повернення є потребою упізнання себе дорослого (того, хто *“прийде під високим дощем / Або просто прийде високим”*) у собі минулому – необхідність поєднання часових проекцій задля досягнення внутрішньої цілісності й, як наслідок, віднайдення власної домівки. Символом цього повернення стають дзеркала залишеного колись дому, в яких герой прагне побачити свій відбиток і злитися з ним

(завдяки чому сам стає дзеркалом зовнішнього світу: *“Буде людно в зінціях моїх”*). Однак тривала не-присутність у просторі домівки (*“Цього фото ніхто не знімав. / Ці краплини у горлі не гіркли”*) унеможливило подібне злиття, і *“штрих-пунктури, що б'ють крізь дзеркала”* засвідчують загроженість цілісності ліричного героя пам'яттю минулого, його страх не-повернення через усвідомлену небезпеку втратити себе.

Водночас, психологічний розрив із материнською сферою, яку символізує втрачений (але не загублений) дім, пом'якшується обіцянкою *“колись”* обов'язково повернутись, хай навіть і з потойбіччя (як, наприклад, у *“Баладі про чорного пса”*). Можливість такого повернення значною мірою залежить від того, чи упізнає ліричного героя дім, який він колись залишив (*“Все було розмірено і просто”*). Тому на метафізичному рівні дім (і ширше – топос рідної домівки) стає носієм пам'яті як статичної (стабілізуючої) енергії світу Р. Скиби. Ця *“пам'ять місця”* є наскрізною (відтворюваною міфологічно – як наперед відома історія про *“вічні кроки попри дві тополі”*, [4, с. 50]), що часто виражається через мотив залишених слідів – знаків символічної присутності біля дому (*“Довгий слід лишився заповітом”* [4, с. 11], *“Відрипівши не в лад, / Промерзають мої сліди”* [4, с. 44], *“Як музика Моцарта, іній... / І наші сліди, мов слова”* [4, с. 64], *“Запечуться сліди / В нікуди, в нікуди, в нікуди”* [4, с. 97] тощо), і саме вона забезпечує горизонтальну вісь тривання буття як міфологічного часопростору, де

В міфах мандрів і снах осель

Перемішано час і відстань [4, с. 66].

При цьому час, у якому перебуває залишений поетом дім, – це, по суті, зупинений у часі стан чекання, вписаний у міфологічний плин буття: *“Іде годинник. Сніг іде”*, *“Хай чекає снігу / Ваш старенький світ”*, *“Ти на мене чекай / Відхололими сірими схилами”* та ін. Співвіднесений із цим застиглим триванням час самого митця, *“історія”* його особистісного становлення також має виразно сакральний характер. Це циклічний вічний час коловороту буття, що вимірюється *“небесним годинником”* і означений у поетичній рецепції Р. Скиби відповідно: *“о пів на світанок”*, *“віщий полудень”*, *“небо кровоточить”* (у контексті цитованого вірша – сутінки, захід сонця), *“час, коли спалахують ясени”*, *“півстоліття за північ”*. Він пронизаний наскрізною міфологічною (архаїчною) пам'яттю (*“Ще десть є в моїх снах / Три гори, водоспад і дорога, / І отари смерек, / Що по ночах ведмеді пасуть...”*, [4, с. 52]), і в цьому розумінні – незмінний (*“Я такий,*

як сто літ назад. / Я такий, як сто літ убік”, [4, с. 114]). Хоча цей час позначений рухом – ліричний герой приходить і йде, вирушає в дорогу й повертається, фіксує певні часові маркери (зима/осінь, ранок/сутінки/ніч, нині/вчора/завтра, старий/юний, вперше/востаннє, пульсуючий годинник) – однак загалом це той самий момент усвідомленого тривання [1] “тут-і-зараз”, у вічному “сьогодні”, адже “*Завтра не може настати*” (“Віриш у Завтра” [5]).

Ширше коло, в яке вписаний топос дому і в якому, власне, й розгортається суб’єктивний час поета, – це місто. Міський простір є багатозначним і може поставати як уособленням провінційного загиблого світу минулого (“*А в наших місті, як у чистім полі. / Старенький місяць, юні бур’яни.*” [4, с. 50]), так і відчуженої, або й ворожої території, яка не приймає інакшість ліричного героя (“*І гудок з труби водопроводу / Сконстатує нездійсненність мрій*”, [4, с. 178]), або ж просто місцем перебування, певною тимчасовою локацією (“*Цей парк минає. Зрастуй, я пішов.*” [4, с. 147]).

Окремим цікавим виміром топосу міста є ідеалізоване міфічне Біле місто – символ довершеного живого “місця духу”:

Так буває інколи.

Так буває.

В час, коли спалахують ясени,

Біле місто з білками

І трамваями

Відлітає в Африку восени.

І летять церквиці

І будинки...

І летять проспекти, і сипле сніг.

Наче казка мовиться

З серединки,

Наче ти всміхаєшся уві сні... [4, с. 117].

Подібна персоніфікація простору дає можливість його “привласнити” й перетворити на пряму авторську проекцію – він також відлітає разом із містом, обганяючи ластівок “*в сивих лаптах*”, і зливається з ним, буквально – на певний час сам стає містом.

Для Р. Скиби осягнення світу через безпосереднє вживання в нього є цілком природним, навіть обов’язковим досвідом і самоочевидним способом порозумітися зі світом. Так, наприклад, у вірші “Вулиці вмирають.

Чорно і пречисто” ліричний герой щиро дивується: “*Як же так – ви містом не були?!.*” [4, с. 74]. Але це має бути лише тимчасове перевтілення, в якому небезпечно затримуватись надовго, адже той, хто так і “*лишився містом*”, стає “*просто попелищем на снігу*”. Якщо рух – це життя, то зупинка руху – це смерть. Із цієї перспективи будь-який замкнений простір, у якому відсутній рух, несе в собі смерть – навіть якщо він нагадає теплу й затишну домівку, де

... ми спимо у затишній каюті

Потопленого штормом корабля [4, с. 175].

Натомість живий простір міста – завжди рухливий і сакралізований: “*місячні лики / В глибині заліхтарених площ*” [4, с. 38]; “*жовті образи? віконних рам*”; юні танцівниці, що “*безодежні й білолиці*” виходять з-поза дерев і “*лягають під колеса шоферам*” [4, с. 163]; “*добрі духи поштових скриньок*”, які “*листи уголос читають Богу*” [4, с. 219], – наповнюють світ істинною, міфотворчою енергією буття.

Третє коло, в яке вписаний рух ліричного Я поета, – це Всесвіт. Космічний вимір світу є віддзеркаленням земного й утворює просторову вертикаль, що втілює священну ієрогамію землі та неба.

Смолоскипи чадять і скапують

Прямо з космосу на асфальт [4, с. 179].

Відповідно, небесний “дім” стає проекцією земного: він має “*місячні стіни*”, освітлені вікна (зірки), двері:

Ключі підберемо

до хмар і до скрипок.

Прочинимо небо –

нехай і зі скрипом [4, с. 252], –

і навіть територіальні параметри:

У небесах там є одна провінція...

Вона для тих, кому земля мала [4, с. 214].

У небесній сфері (домі) живуть дракони, птахи й ангели. Часто вона позначена певною межею – смерті або просто іншого, потойбічного буття. У пізніших поезіях Р. Скиби виникає дещо іронічна постать Бога (“*Всміхаючись, цигарку гасить Бог/ І кидає бичок на дно галактики*” [5]), який також “живе” на небі. Вочевидь, така символіка небесного дому дає можливість тлумачити його як вияв батьківського архетипу, протиставленого материнському земному началу:

І коли за сліпучою гранню

Осягнеш, що земля не твоя, –

*Заридаси і станеш останнім,
Усміхнешся і станеш, як я [4, с. 38].*

Процес дорослішання особистості передбачає вихід із материнської сфери (у наведеному прикладі – це відчуження від “своєї” території) та вибудовування власного дому, зорієнтованого на батьківський “небесний” ідеал (уособлений вже згадуваним образом Білого міста), але не тотожного з ним. Саме до такого дому зможе повернутись ліричний герой Р. Скиби, не ризикуючи втратити індивідуальність. Однак спочатку він зізнається, що “*не вміє вертатись сам*” (книга третя “Тінь сови”, 1993-1995), потім усвідомлює, що боїться вертатись (книга четверта “Зоря Аркада”, 1995-1997):

*Я не хочу вертатись зовсім.
Я боюся своїх слідів [4, с. 202].*

А далі виявляє, що “*забув адресу*” (книга п’ята “Одіссея-2000”, 1998-2003).

У цьому контексті топос міста – персоніфікованого і, водночас, відчуженого – стає лімінальним простором між материнським / земним і батьківським / небесним, і саме з ним співвідносить себе ліричний герой Р. Скиби. Він буквально живе (а точніше – перебуває) у зовнішньому стосовно дому вимірі – на вулицях і площах, у парках і провулках, серед дерев, трамваїв і дощів. Свідоме позиціонування себе за межами людської оселі (підкреслене навіть відсутністю парасолі як атрибуту відносного комфорту, що відокремлює людину від природних стихій: “*Я – той, хто трохи змок і змерз. / Це теж важлива роль. / Зі мною згідний бурий пєс – / Противник парасоль.*” [4, с. 105]) зумовлює парадоксальний погляд “навиворіт” – ззовні світу всередину дому. Центральним локусом стає вікно, переважно нічне й освітлене. Воно не лише означає межу між “своїм” (видимим) і “чужим” (невидимим, закритим шторою) простором, але й персоніфікується, існує ніби окремо від будинку та його внутрішнього наповнення:

*У нічного вікна є кров.
Себто темрява.
...
У нічного вікна є серце.
Себто місяць.*

Таким чином виникає подвійна перспектива бачення вікна з позиції самого вікна – воно дивиться на світ, і в його “погляді” відбивається постать митця як рухливого центру цього світу:

У нічного вікна є потіха.

Себто я.

Адже, коли я іду по вулиці,

Штору хтось обов'язково відхилиє...

І вікну добре [4, с. 72].

Відхилити штору – це дати вікну бачити, зробивши його проникним для погляду ззовні. Так вікно стає живим порталом, що опосередковано (як і у випадку з телефонною будою) пов'язує поета з зовнішнім для нього простором чужого (але не ворожого) людського дому. Відбиваючись у вікні, оживлюючи його своєю присутністю, ліричний герой тим самим стверджує легітимність власного існування: *“Не зачиняйте вікнам світ. / Там я та бурий пес.”* [4, с. 105].

Не маючи домівки, Р. Скиба вибудовує її у собі самому через прийом зворотної проекції: зовнішній просторовий вимір буття персоналізується, стає тілом (вікна мають щоки, дерева – пальці, годинник кашляє, дощ – самотній подорожній тощо), а ліричне Я поета, відповідно, перетворюється на “дім”, центробіжну силу цього тілесного простору. Власне, вона його й “оживлює”:

Мерхнуть межі в космічній кресленні,

Тільки кроки мої дзвенять [4, с. 106].

Остаточна відмова від ідеї повернення додому (про що свідчить завершений 2015 р. поетичний цикл “Погода для некурців”) виводить митця на новий символічний рівень усвідомлення власного сирітства як екзистенційного вибору – і, відтак, перебирання на себе функцій батька-творця:

Встану й вікнам підйму повіки:

Їм належно бачити зорю.

Світ – порожній, але вже великий.

Я сьогодні звірів сотворю (“Деміургія” [5]).

Тобто якщо дім (рідна домівка) є точкою відліку й осердям світу, то сам митець стає “точкою” (або радше пунктиром) руху навколо сакрального центру (пуповини) – і сам собою творить дім власного буття. В одному з інтерв'ю Р. Скиба прямо говорить про це: *“Я маю таку властивість – створювати навколо себе середовище, в якому почувуюся природно”, і далі підкреслює, що прагне “писати своє життя як художній твір”* [3].

Тому замість пристосовуватись до зовнішнього оточення і шукати своє місце в світі, він – навпаки – уподібнює світ до себе, привласнює його

(“Поети всіх віків мої писали вірші. / Я нині п’ю в кредит на їхні імена” [4, с. 244]) – і в такий спосіб, через самочинний імпульс існування, утверджує ідентичність власного Я.

Ти цю бруківку топтав віками.

Тепер її цілувати треба.

Аби знайти поміж неї камінь,

Що уподобить цей світ до тебе [4, с. 219].

Відповідно, свої поетичні збірки Р. Скиба також випишує і впорядковує як історію життя, авто-нарацію, тим самим міфологізуючи його. Як зауважила Вікторія Осташ, для Р. Скиби “*характерне утворення нової (більшої) книги з попередніх (менших) виданих книжок: як воно і має бути у справжнього Поета, усе життя він пише одну книгу*” [2]. Об’єднані разом та впорядковані самим автором, його збірки відображують етапи дорослішання митця навіть у послідовності та відповідних назвах циклів (книг), що увійшли до видань “зібрано-вибраного”: “Мене назвуть листопадом” (початок шляху, його окреслення через модус передбачення), “Осінь на місяці, або Усміх дракона” (стадія трагічного героя-одинака), “Тінь сови” (символічна смерть, стадія переходу на інший рівень самоусвідомлення), “Зоря Аркада” (актуалізація міфу про світ), “Одіссея-2000” (мандри як вічне повернення додому), і “Погода для некурців” (іронічне відсторонення й віднайдення балансу). Назви збірок також відображують хронологію особистісного становлення: “Хвороба росту” (1998), “П’ятизнак, або Життя і нежить” (2008), “Телефонний Будда” (2015).

Циклічність авторської нарації (організація віршів за циклами, повернення до тих самих текстів і їхнє редагування-переосмислення – як кристалізація сказаного, притчевість поетичного світовідчуття / свіготворення Р. Скиби [2] тощо) наразі замикається виданням “зібраного” у 2015 році: якщо перший вірш першої збірки означував поета як того, хто “живе в телефонній буді”, то збірка 2015 р. має назву “Телефонний Будда”, що увиразнює процес дорослішання, духовного “вивищення” поета-філософа, тобто – завершення кола ініціації. У результаті, життя мислиться як особиста Одіссея – вічний шлях (не)повернення додому:

На падолист вчинятиме атаки

Старий двірник, похилий, мов ліхтар...

А ти ітимеш, і така Ітака

Тобі світити буде з-поза хмар... [4, с. 277].

І якщо в попередніх збірках Р. Скиби дім зазвичай постає в опозиції залишеного минулого (провінційного світу дитинства і юності, обов'язково з лагідним означенням “*старенький*”) та недосяжного ідеального місця довершеного духовного буття (Біле місто), то в циклі “Погода для некурців” з’являється новий модус – осиротілого Дому, покинутого людьми:

Вийшов час із годинника. І не вернувся.

Невідомої дати. О сьомій нуль сім.

<...>

Вже в раю телефон. Он – без диску і дроту

Пилом, наче землею, припав його труп. (“Приблудне” [5])

Теперішнє, що розгортається в модусі тимчасового – вічно плинного, але застиглого часу (“*Осінь – сутінки року, а сутінки – осінь дня*” [5]) – співвіднесене з домом як тимчасовим помешканням, так само застиглим: його труби іржаві, стеля й кутки засновані павутинням, а духи – у комі. При цьому дім постає прямою проекцією ліричного героя: дім без людей – порожній простір – існує паралельно до втомлених бездомністю людей, що цей простір тимчасово заповнюють, вони споріднені, бо потребують один одного:

Просто хочеться, Доче, десь бути удома.

А що дах протікає, то й наші ж – давно...

Хай лиш духи воскреснуть, прочуняють з коми.

Хай запискає з крану залізне вино (“Приблудне” [5]).

Паралельна бездомність (сирітство) – людини без дому і дому без людини – ніби урівнює поета з самим собою, виводячи його особистий екзистенційний вибір блукальця (“*приблуди*”) на рівень усвідомлення метафізичної осиротілості світу (“*В нас попереду вічність, та ми на землі останні*” [5]). До цієї парадигми вписане й “сирітство” Бога, який “*ні з ким не буває разом*” і знає всі відповіді, але нічого нікому не пояснює (“*У пістолі відсирів порох*”), адже

Що непевне за змістом –

У тому найменше тлінного (“Замальовка вогким тютюном” [5]).

Таким чином співмірність людини і дому, людини і світу і, врешті, людини і Бога вивершує художню модель світу Р. Скиби, але не завершує її.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мамардашвили М. Мой опыт нетипичен / Мераб Мамардашвили. – СПб. : Азбука, 2000. – 400 с.

2. Осташ В. Погада для іноходця, або дещо про досвід читання нової книжки поезій Романа Скиби [Електронний ресурс] / Вікторія Осташ // Українська літературна газета. – 19 січня, 2016. – Режим доступу : <http://litgazeta.com.ua/reviews/pogada-dlya-inohodtsya-abo-deshho-pro-dosvid-chytannya-novoyi-knyzhky-poezij-romana-skyby/>.
3. Роман Скиба: “Пишеться тоді, коли добре і затишно” [Електронний ресурс] / Роман Скиба ; [спілкувалася: Юлія Стахівська] // *Ukrainski Ĵurnal* – 12/2008 (, Київ). – Режим доступу : <http://ukrzurnal.eu/pol.archive.html/606/>.
4. Скиба Р. П'ятизнак, або Життя і нежить. Поезія / Роман Скиба. – Львів : Априорі, Київ : Маузер, 2008. – 292 с.
5. Скиба Р. Телефонний Будда. Томик другий [Електронний ресурс] / Роман Скиба. – Режим доступу : <http://romanskyba.blogspot.com/2012/05/normal-0-false-false-false-gu-x-none-x.html>.

ПОЛІСЕМАНТИКА ЗАКРИТОГО ПРОСТОРУ ДОМУ В РОМАНІ ДЖОНА ФАУЛЗА “КОЛЕКЦІОНЕР”

Оксана ЛЕВИЦЬКА

Українська академія друкарства

Дім як полісемантичний образ прози Джона Фаулза має великий дослідницький потенціал з погляду феноменології, риторики, семиотики, інтермедіальних та хронотопних досліджень. У статті проаналізовано роман “Колекціонер” (1963), сюжет якого замкнено в просторі ізолюваного від суспільства дому, з його вертикальною ієрархією верху / низу, архетипами жертви й ката, акцентовано на ірраціональних мотивах поведінки персонажів, потаємних мріях та прихованих страхах, подвійній природі людини тощо.

Ключові слова: Дж. Фаулз, “Колекціонер”, дім, будинок, підвал, закритий простір, біполярність, несвідоме.

Дом как полисемантический образ прозы Джона Фаулза имеет большой исследовательский потенциал с точки зрения феноменологии, риторики, семиотики, интермедиальных и хронотопных исследований. В статье проанализирован роман “Коллекционер” (1963), сюжет которого замкнут в пространстве изолированного от общества дома, с его вертикальной иерархией верх / низ, архетипами жертвы и палача, акцентировано на иррациональных мотивах поведения персонажей, потаенных мечтах и скрытых страхах, двойной природе человека.

Ключевые слова: Дж. Фаулз, “Коллекционер”, дом, подвал, закрытое пространство, биполярность, несознательное.

A house as a polysemantic image in John Fowles's fiction has a great research potential in terms of phenomenology, rhetorics, semiotics, intermedial and chronotopical studies. The article analyzes the novel *The Collector* (1963), where the plot is enclosed within the space of an isolated house, with its vertical hierarchy top / bottom, and archetypes of victim and executioner. Much attention is paid to irrational motives of characters' behavior, secret dreams and hidden fears, and the duality of human nature.

Key words: J. Fowles, “The Collecto”, home, house, basement, enclosed space, bipolarity, unconscious.

У творчості англійського письменника Джона Фаулза – дім є одним із центральних образів, у якому закладено складну семантику й поетикальні характеристики; через дім виявляється місце персонажа в системі суспільства, соціуму, власної світобудови; дім і його власник, пошуки дому, втрата дому тощо завжди мають глибинний зміст і потребують певного методологічного інструментарію для його аналізу. Водночас поетика дому Фаулзових романів дає великий дослідницький потенціал з погляду феноменології, риторики, семіотики, інтермедіальних та хронотопних досліджень. Виразні метафоричні образи дому наявні в романах “Mag”, “Жінка французького лейтенанта”, повісті “Вежа з чорного дерева” та інших. У першому за часом публікації романі Фаулза “Колекціонер” (1963) топос дому є центральним – дія твору замкнута в просторі віддаленого й ізольованого від людей старовинному домі з великими підвалами.

Побудова роману у формі щоденникових записів героїв зумовлює феноменологічне прочитання його тексту. В романі “Колекціонер” дім важливий в контексті мотивації вчинків головних героїв, Фредеріка Клега й Міранди Грей, він виявляє потаємні мрії, приховані бажання, несвідомі пориви, для розуміння яких важлива психоаналітична критика, зокрема її підґрунтя – Фройдівська теорія несвідомого, що має вплив на вчинки персонажа, протиставлення Еросу й Танатосу.

“Образ дому, – пише Башляр, – насправді дає принцип психологічної інтеграції, дозволяючи описовій психології, психоаналізу, феноменології об’єднатися в науковий корпус, який ми називаємо топоаналізом” [3, с. 22]. Башляр наполягає на поєднанні психоаналізу й феноменології у прагненні осмислити людський феномен [3, с. 37]. Спираючись на психоаналітичне вчення К. Г. Юнга, Г. Башляр вважає, що “є зміст взяти дім за інструмент аналізу людської душі” [3., с. 96]. Башляр пише, що *“Великий і простий образ завжди розкриває стан душі. Дім ще більшою мірою, ніж пейзаж, є «станом душі»*” [3, с. 126].

Фаулз буде оповідь обидвох героїв, центруючи її на будівлі дому, його внутрішньому просторі, його вертикалі, заглибленій донизу, поступово розкриваючи глибини підсвідомості героїв у їхньому діалогічному та монологічному мовленні.

Дім став для Фредеріка Клегга засобом ізоляції від суспільства, оселившись у ньому, він відкинув усі спроби долучитися до громади, відмовившись від послуг садівника, торговців, грубо відмовив сільському вікарію, що не бажає мати “жодних справ із селом” [10, с. 23], обурюючись, що йому “не дали спокою стільки, наскільки він очікував”. Життя в ізоляції із замкненими воротами, під’єднаним телефоном, жодних контактів із друзями (“добре, що я не мав справжніх друзів”) робило його життя спокійним і стабільним, сприяло подальшим планам і маренням, втягувало в гру, яка ще довго не здавалася реальністю. “Психоаналіз надто часто розглядає пристрасті в контексті “епохи”, – пише Г. Башляр. – Насправді пристрасті розгораються і горять насамоті. Саме в ув’язненні самотності визрівають спалахи пристрасті, виношуються подвиги” [3, с. 30].

Ізоляція від людей була реакцією Фредеріка Клегга на неможливість порозуміння із суспільством, навіть виграні на тоталізаторі гроші не стали його містком до іншого світу: “Пам’ятаю, як ми одного разу пішли вечеряти до шикарного ресторану, – оповідає Клегг. – Він був у списку, який нам дали люди з тоталізатора. Страви були гарні, але я майже не відчував смаку: ці люди так на нас дивились, і ці запобігливі офіціанти-іноземці, і всі: здається, вся зала дивилася на нас згори вниз, бо виховані ми не так, як вони” [10, с. 13]. Ця вертикаль “згори вниз” стане символом перевернутого світу його облаштованого дому. Тепер він дивитиметься на свою жертву згори вниз, тепер він диктуватиме права у своєму просторі, замкнутому від людей. Після двох місяців утримання жертви Клегг зауважує: “Я почувався щасливим, сам не знаю чому, бачив, що раніше я був слабкий, а тепер відплатив їй за все, що вона про мене сказала й подумала. Я походив по горішніх кімнатах, зазирнув до її кімнати, аж розсміявся, подумавши, що вона залишилася там, унизу, саме вона тепер залишиться низько в усіх значеннях слова...” [10, с. 126]. Усі внутрішні страхи й комплекси Клегга заганані в підсвідомість, локалізовані в нижньому просторі – просторі підвалу.

За визначенням Г. Башляра, “дім – притулок мрії, дім – сховок мрійника, дім дає змогу нам мріяти в мирі й спокої <...>. Дім – та надпотужна

сила, що інтегрує людські думки, спогади й мрії” [3, с. 28]. Клегт мріяв про сучасний новітній дім, зовсім не схожий на цей покинутий старий замський будинок в глушині, який придбав. Як, зрештою, у своїх мріях не бачив себе викрадачем, насильником чи злочинцем. Вперше усвідомив себе вбивцею уві сні [10, с. 90].

Міранда порівнює Клегта з Калібаном із “Бурі” Вільяма Шекспіра, Артуром із роману “Вечір суботи і ранок неділі” Алана Силлітоу: *“Усе вільне і пристойне в житті замикають у темні підземелля жахливі люди, яким до всього байдуже”* [10, с. 151], *“Замкненість таких людей. Їхня байдужість до всього, що відбувається в решті світу. В житті. Живуть, як у коробці”* [10, с. 257].

Дім, у який привозить свою жертву Клегт, – чужий простір для обох персонажів. Фредерік не знає відчуття дому, адже ніколи не мав власного, не знав загишки домашнього тепла, для нього дім завжди пов’язаний із неприйняттям, злобою, докорами, відсутністю власного простору, неможливістю залишитися насамоті. Міранда відчула *“важку, нудну, безнадійну”, “жахливу, болючу печаль його життя”* – *“як на отих малюнках Генрі Мура, де він малював людей у метро під час бомбардування. Люди, які не можуть бачити, почувати, танцювати, малювати, плакати, чути музику, відчувати світ, західний вітер. Ніколи не зможуть по-справжньому бути”* [10, с. 214]. Клегт називає себе “нонконформістом”, не бажає бути залученим у жодні суспільні інститути, але в його думках і вчинках немає бунту чи протесту, чи хоча б екзистенційного пошуку. Фаулз створює персонажа, у якому читач блукатиме в глибинах несвідомого, дошукуючись першопричин його вчинків, заглиблюючись у підсвідомі імпульси.

У пошуках архетипів, пов’язаних із дитячою психологією, вочевидь, найсильнішими є архетипи дому й матері, позбавлення яких у дитинстві має наслідки в несвідомих виявах. Дім, якого не мав у дитинстві, Клегт придбав на виграні гроші, чим несвідомо компенсував дитячу травму, проте цей дім не призначений для повноцінного родинного життя, а втрату матері, що утекла, коли Фредеріку було лише два роки, він теж компенсує по-своєму, замикаючи дівчину, яку, як він думає, кохає, під подвійні замки за важезначними дверима у підвалі цього дому й упродовж майже двох місяців перебуває у страху її втечі. Міранда так і називає його життя – працею тюремника, а своє викрадення ув’язненням, хоча мотивів його вона не може збагнути: *“Я боюся того, що є в тобі, а ти сам про нього*

не знаєш, – каже Міранда, – <...> щось таке таїться в будинку, в цій кімнаті, в цій ситуації й чекає свого часу. У якомусь розумінні ми проти нього на одному боці” [10, с. 81].

Центральний образ роману – дім – “подалі від міської метушні” – має свою прадавню історію: збудований 1621 року, за свідченнями знавців, внесений до каталогу історичних пам’яток, “згадується в історії графства” та ще “десятьках книжок”, особливу цінність в ньому становить каплиця у закутку підвалу, де й утримував свою жертву новий власник будинку [10, с. 66]: “Насправді чудовий старий будинок, оформлений за всіма найдикишими правилами „хорошого смаку” з жіночих журналів, – пише в щоденнику Міранда. – Найстрашніші поєднання кольорів, суміш меблевих стилів, трохи провінційних фінтіфлюшок, речі “під старовину”, жасхливі мідні оздоби” [10, с. 143]. Цей дім для Міранди неживий, непридатний для життя. Це “морилка” [10, с. 230]. Її гнітить ізольованість, відсутність звуків, цілковита відірваність від світу – “ні радіо, ні газет”: “я в настільки замкненому просторі” [10, с. 251]. Для Міранди це природно чужий простір, який вона називає кліткою (с. 71), камерою (с. 147), склепом (сс. 142, 147), коробкою (с. 261). Увесь дім для неї “мертвий”: “Нагорі були спальні, самі собою гарні кімнати, але якісь затхлі, необжиті. У всьому відчувається щось химерне, мертвотне якесь” [10, с. 143]. У цьому домі мертвим було все, навіть найкоштовніша річ, якою пишався Клегг, його колекція метеликів, яка навіювала Міранді сумні думки, про “стількох убитих метеликів” і тих, “яких би породили ті, що убиті”. Мертвими були й фотографії: “Вони мертві. <...> Не власне ці. Узагалі фотографії. Коли людина щось малює, воно живе, а коли фотографує – воно помирає” [10, с. 63].

Фаулз наголошує на переживанні простору будинку обома героями, його осмисленні та відчутті. Дім проникає у свідомість, стає усвідомленим буттям, Міранда пише: “...я тепер знаю кожен сантиметр цього осоружного склепу, він приростає до мене, як камінці до личинки в річці” [10, с. 142]. “Жоден, хто не жив у кам’яному мішку, не зрозуміє, наскільки абсолютна тиша тут, унизу. Жодного звуку, якщо я не видам його сама. Відчуття таке, ніби я майже померла. Похована. Ніякі сторонні звуки не допомагають мені бути живою...” [10, с. 186].

Із усієї вертикалі дому найбільше уваги в оповіді обох персонажів зосереджено на підвалі: від акценту при купівлі будинку, розповіді Клегга про облаштування підвалу, опису його власних відчуттів підземного сховку,

переміщення місця розвитку подій до підвалу і, врешті, до переживання простору підвалу в Міранді. Природно, що підвал є найбільш замкненим простором дому, заглибленим, закритим, темним, похмурим. Підвал дому розташований під усім будинком, під першим підвалом був ще один зі *“склепінчастою стелею, схоже на підземелля, що інколи бувають під церквами”*. Його призначення досить сумнівне, а історія розмита: можливо, для великих запасів, адже будинок був відлюдним, *“один з електриків казав, що тут було лігво контрабандистів, перевалочний пункт між Нью-Гейвеном і Лондоном”, “або тут могла бути таємна римокатолицька каплиця”*, або ж, на думку агента з нерухомості, *“для оргій – те, що треба”* [К., с. 21]. Цьому мертвому, темному, сирому й неприємному підвалу Клегг намагався додати ознак життя, провівши туди світло й воду, ще й сам не розуміючи для чого: *“Я гадав, що займатимуся теслярством і фотографією і то буде моя майстерня. Я не брешу, мені було що робити з дерева. І я вже мав знімки, котрі не можна було здавати до фотомайстерні. Нічого такого. Просто пари”* [10, с. 23].

Для Клегга підземелля – *“то був інший світ”*, який зникав, *“наче сон”*, як тільки він піднімався нагору, наче його ніколи не було, допоки не повертався знову до підвалу. *“... Насамперед підвал втілює темну сутність дому; він причетний до таємних підземних сил. Мрія про підвал віддає нас під владу ірраціональних глибин”*, – зауважує Башляр [3, с. 36]. *“Підвал – це поховане безумство, в ньому замурувані трагедії. Розповіді про підвали – свідки злочинів – залишають у пам'яті незабутнє враження...”* [3, с. 38]. Фаулз підсилює ці враження оповіддю від імені жертви, її пережиття підвалу, ізоляції, відсутності природного світла, що вражає більше, ніж страх перед викрадачем і невідомість. Її гнітить замкнений простір і штучне світло: *“Відчуття таке, ніби я в глибинах землі. У цій малій коробочці на мене немовби тисне вся її вага. Моя в'язниця меншає, меншає, меншає. Просто відчуваю, як вона душить. Іноді хочу кричати. До хрипоті. До смерті. Не можу цього записати. Нема слів. Абсолютний відчай”* [10, с. 261], *“У такому вакуумі я не можу писати”* [10, с. 141], *“Найбільше я скучила за свіжим світлом. Не можу жити без світла. Світло штучне, всі лінії брехливі, аж до того, що інколи здається, що в темряві і то краще”* [10, с. 141].

Дослідники наголошують на біполярності дому: підвал / горище: *“З підвалом в значенні кореня і гніздом на горищі онірично повний дім є однією з вертикальних схем людської психології”*, – висновує Башляр

[3, с. 48]. “Дослідуючи символіку мрій, Аня Тейяр пише, що дах символізує <...> свідомі функції, тоді як підвал – несвідомі” (цит. за: Б. вода, с. 251). Про горище в романі майже не згадано. Міранда не знала про горище, туди їй не дозволено було підніматися, і сам Клеґт туди не піднімався, принаймні, він про це не пише у своєму щоденнику. Горище для нього є вмістилищем спогадів, недоторканим при житті. На горищі зацентовано вже після смерті Міранди наприкінці твору, коли Клеґт знайшов її щоденник і вирішив сховати його на горищі: “Я покладу те, що вона написала, разом із її пасмом на горищі в залізу скриньку, яку не відімкнуть, доки я не помру, чого найближчі років сорок чекає не випадає” [10, с. 302]. Його свідомість як залізна скринька, у якій замкнено його страхи й комплекси. Таким чином для Клеґта уся вертикаль дому: підвал / горище – вияв його несвідомих й підсвідомих марень, помсти, неповноцінності, комплексів.

Якщо думки Клеґта замикають його у замкненому світі його дому-в’язниці, то свідомість Міранди прагне вийти за межі замкненого простору, руйнує мури. Її думки спрямовані вертикально угору – роздуми про Бога й мрії про небо, а міркування виводять за межі власного світу: “мільйони людей, які так жили під час війни” у підвалах і сховищах [10, с. 249]; особливо важливою є згадка Міранди про Анну Франк, нідерландську єврейську дівчинку, яка під час війни переховувалася від нацистів у сховку, влаштованого у будинку друзів родини, й вела щоденник, опублікований після її смерті. Проте ці екзистенційні зусилля Міранди марні, вона приходиться до усвідомлення їхньої цілковитої безпорадності: “Усе марно. Усе втрачено. Що старшим стає світ, то очевидніше це. Бомба, тортури в Алжирі, конголезькі діти, які помирають від голоду. Світ стає більшим і чорнішим” [10, с. 280].

У Міранди залишається творчість як порятунком від темряви й підвальних мурів. Дівчина не малює своїх страхів, навпаки, їй “неймовірно хочеться <...> малювати щось інакше. Поля, південні будиночки, пейзажі, щось велике і відкрите, велике і відкрите світло”: “Увесь день малювала небесні пейзажі. Унизу, в дюймі від краю проводжу лінію – це земля. А тоді думаю лише про небо. Червнєве небо, груднєве, серпнєве, небо під час весняного дощу, грози, на світанку, у сутінки. Намалювала десятки небес. Лише небо і все. Тільки проста лінія і небо вгорі” [10, с. 275–276].

У замкненому просторі увиразнюються переживання відкритого простору, саме на них наголошує Міранда у ті рідкісні години, коли їй дозволено бути поза простором підвалу: “...я вчора ходила з ним нагору.

Уперше, нарешті зовнішнє повітря, простір більший за три та шість метрів (я виміряла), зірки, дихала чудовим-пречудовим, хоча й сирим, туманним, дивовижним повітрям [10, с. 142]. *“Чудова нічна прогулянка. Величезне чисте небо, без місяця, всюди поблискують теплі зорі, як молочні діаманти, прекрасний вітерець. Західний. Я змусила його пройтися по колу десять чи дванадцять разів. Гілля шаруділо, у лісі ухкали сови. А небо дике, вільне, вітер, повітря, простір, зірки. Вітер повний запахів із далини. Надії. Море...”* [10, с. 277]. Погляд Міранди звернений догори в небо, у відкритий простір. *“Сьогодні я попросила зв’язати мене, заткнути рот і дати посидіти на нижніх сходах підвалу при відчинених дверях. Урешті він погодився. Тож я могла дивитися вгору і бачити небо. Біде сіре небо. У ньому літали птахи, мабуть голуби. Я чула звуки знадвору. Оце перше нормальне денне світло, яке я бачила цими місяцями. Живе. Я розплакалася”* [10, с. 277].

Цікаве спостереження пропонує Гастон Башляр, протиставляючи птахів і метеликів: *“з усіх істот, що літають, лише птах продовжує і втілює образ, який з людського погляду можна назвати першообразом, той, що ми переживаємо в глибинних снах нашої щасливої юності”, “у справжньому світі мрії, де політ – рух, суцільний і впорядкований, метелик – сміхотворна випадковість: він не літає, а пурхає. Літати йому заважають надто гарні й великі крила”* [2, с. 97]. Міранда не метелик, вона – птах, але для цього усвідомлення потрібно було пройти складні й тривалі випробування. Відкритий простір виринає у несвідомих переживаннях: Міранді сняться сні *“два дивні суперчливі сні”*. Перший – про щастя й волю: *“...сонце світить на молодий колос <...> ластівки низько летять над полем. Бачу як їхні спинки зблискують, мов синій шовк. Вони дуже низько, щечечуть навколо нас, усі летять в одному напрямку, низько й щасливо. <...> несподівані ластівки, сонце і зелені колоски. Щастя переповнювало мене”* [10, с. 274]. Сон другий – *“то було насильство”*: *“я коло вікна на другому поверсі великої будівлі <...>, а внизу чорний кінь. Він був сердитий, але я почувалася безпечно, бо він був унизу і надворі. Аж раптом він розвернувся, галопом кинувся до будинку, і, на мій жах, зробив гігантський стрибок на мене, вишкіривши зуби. Ускочив у вікно, розбивши його”* [10, с. 275].

Міранда переживає дім її ув’язнення не лише локально й ситуативно, ця *“морилка з товстою скляною стіною зусібіч”* витягла на поверхню глобальніші переживання: *“Чого ми маємо терпіти їхнє калібанство?”*

Чого кожну живу, творчу і хорошу людину з усіх боків обсідає оця світова багнюка? Я – характерний приклад такої ситуації. Я мучениця. Ув'язнена, позбавлена можливості зростати. Я – в руках його образи, цієї важкої, як млинове жорно, заздрості всіх калібанчиків світу” [10, с. 232]. *“Битва між Калібаном і мною. Між “новими людьми” і Меншістю”* [10, с. 258]. Філософ Фаулз висноує, що *“...історія – і в двадцятому столітті не найменше, – показує, що суспільство вперто розглядало життя з точки зору боротьби між Меншістю та Більшістю, між «Ними» і «Нами»* [9, с. 12].

Фаулз звертається до цієї філософської проблеми неодноразово, в есе *“Я мислю, отже, я існую”* письменник розмірковує: *“У нашому схибленому на грошах і розвагах західному суспільстві будь-які творчі акти митців-проповідників (їхні заяви про самих себе, так само, як і їхні артефакти) породжують підозри; кожний їхній неправильний чи невдалий рух викликає звинувачення в лицемірстві <...>. Коли Міранда в “Колекціонері” говорить про “небагатьох”, вона, за моїм задумом, говорить саме про таких людей: перш за все і понад усе творчих, не просто високоінтелектуальних чи тих, хто обізнаний більше за інших, і не про тих, хто особливо майстерно користується словом”* [11, с. 36].

Свобода, можливість вирватися з-під усебічного тиску, боротися, жити й творити – ось справжня цінність життя для Міранди, у боротьбі й протистоянні таким *“помпезним”, “фальшивим”, “заздрісним” “неосвіченим невігласам”*: *“Ніколи не замкнись у вежі зі слонової кістки, це найбільш нікчемна річ – обрати таке життя, бо інше не влаштовує”* [10, с. 234]. Перебування в підвалі дало Міранді усвідомлення цього, але не дало можливості утілити в життя, вижити. Підвал дому Клегга виконав свою функцію: із розпорошеної й розгубленої в сучасному повоєнному *“новому” “космічному”* світі Міранди, у конвульсійних муках екзистенційного пошуку вона нарешті віднайшла себе цілісну й творчу, усвідомила неможливість компромісів й діалогів.

Отже, поетика закритого простору дому в романі “Колекціонер” має багатоаспектний характер, дослідження якої відкриває нові інтерпретаційні можливості твору. Замкнувши дію роману в просторі відлюдного дому, Фаулз тим самим дозволив заглибитися у внутрішнє Я персонажів, виявити те потаємне, свідоме й несвідоме, що було розпорошеним у великому місці посеред собі подібних або навпаки інших, діалог з якими був неможливий.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения / Гастон Башляр ; [пер. с фр. Б. М. Скуратова]. – Москва : Изд. гуманит. литературы, 1999. – 344 с.
2. Башляр Г. Земля и грезы о покое / Гастон Башляр ; пер. с франц. Б. М. Скуратова. – Москва : Изд-во гуманитарной литературы, 2001. – 320 с. (Французская философия XX века).
3. Башляр Г. Избранное. Поэтика пространства / Гастон Башляр ; [пер. с фр.]. – Москва : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 376 с.
4. Башляр Г. Дім (поетика простору) / Гастон Башляр ; пер. Олега Кузьменка // Українські проблеми. – 1994. – № 4/5. – С. 92–96.
5. Бредбері М. Британський роман нового часу / Малкольм Бредбері ; з англ. переклав В. Дмитрук. – К. : М&S, 2011. – 480 с.
6. Галета О. Об'єктив проти об'єкта: привласнення образів за допомогою фотографії / Олена Галета // Вісник львів. ун-ту. Серія філол. Вип. 33. Ч. 1. – Львів, 2004. – С. 253–258.
7. Жлуктенко Н. Ю. Интеллектуальна проза Дж. Фаулза / Н. Жлуктенко // Література Англії. XX століття. – Київ : Вища школа, 1993. – С. 319–350.
8. Павличко С. Джон Фаулз. Життя як магичний театр / С. Павличко // Лабіринти мислення. – Київ : Наукова думка, 1993. – С. 98–103.
9. Фаулз Дж. Арістос / Джон Фаулз ; пер. з англ. В. Мельника. – Вінниця : Тезис, 2003. – 340 с.
10. Фаулз Дж. Колекціонер : роман / Джон Фаулз ; [перекл. з англ. Г. Яновської]. – Харків : Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2015. – 304 с.
11. Фаулз Дж. Кротовые норы / Джон Фаулз ; пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. – Москва : Махаон, 2002. – 640 с.
12. Fowles Jh. The Collector / John Fowles. – Vintage, 2004. – 288 p.

ОБРАЗ-СИМВОЛ ДОМУ В РОМАНАХ

С. АНДРУХОВИЧ “ФЕЛІКС АВСТРИЯ” І Г. МАРКЕСА “СТО РОКІВ САМОТНОСТІ”: ТИПОЛОГІЧНІ ЗБИГИ

Галина ЛЕВЧЕНКО

Житомирський державний університет імені Івана Франка

Загальною емоційною настроєвістю “напередодні апокаліпсису”, як і синтезом поетики магичного реалізму і постмодерну, роман Софії Андрухович “Фелікс

Австрія” нагадує роман “Сто років самотності” Габрієля Гарсії Маркеса. Вагому роль у композиції обох романів займає символічний образ дому, гомологічно тотожний цілісному художньому світу романів, наділений магічними рисами, динамікою і здатністю віддзеркалювати як внутрішній світ своїх мешканців, так і глобальні світові події.

Ключові слова: історизм, повсякденність, магічний реалізм, символ, іронія, гротеск.

Общей эмоциональной тональностью “накануне апокалипсиса”, как и синтезом поэтики магического реализма и постмодерна, роман Софии Андрухович “Феликс Австрия” напоминает “Сто лет одиночества” Габриэля Гарсии Маркеса. Важное место в композиции обоих романов занимает символический образ дома, гомологически идентичный целостному художественному миру романов, наделенный магическими чертами, динамикой и свойством отображать как внутренний мир своих жителей, так и глобальные мировые события.

Ключевые слова: историзм, повседневность, магический реализм, символ, ирония, гротеск.

Both by its general emotional disposition of “the eve before the apocalypse” and by the synthesis of poetics of magical realism and postmodernism the novel *Felix Austria* by Sophiia Andrukhovych resembles the novel *One Hundred Years of Solitude* by Gabriel Garcia Marques. The symbolic image of home, homologically identical to the entire artistic world of the novels, endowed with magical features, dynamics and ability to reflect both the inner world of its inhabitants and global world events, plays a considerable role in the composition of both novels.

Key Words: historical method, daily routine, magical realism, symbol, irony, grotesque.

Роман Софії Андрухович “Фелікс Австрія”, вихід якого у світ став резонансною подією 2014 українського літературного року, вабить багатим інтертекстуальним полем, актуалізуючи культуру і звичаєвість ідеалізованої Австро-Угорської монархії зламаної XIX – XX ст. та відсилаючи окремими художніми прийомами до творчості письменників, ближчих до сучасності. В інтерв’ю з Н. Корнієнко [5], Є. Стасіневичем [10], І. Славінською [8], Д. Тарадай [12] та ін. письменниця розкриває чималий список видань різної тематики і стилю, котрі так чи інакше справили вплив на процес її письма: це історичні монографії, спогади та красномовні праці із серії “Моє місто” видавництва “Лілея-НВ”; книги Михайла Головатого та Володимира Полека; монографії, нариси й книжка “Цісарська Коломия. 1772–1918” Івана Монолатія про міжетнічні стосунки на території

Галичини; праця Жанни Комар про архітектуру Станіслава; видання “Austriackie Gadanie czyli Encyklopedia Galicyjska” Мечислава Чуми та Лешка Мазана; інтелектуальний путівник Тараса Возняка “Штетли Галичини”; окремі номери часопису “Ї”; кулінарна книга Осипи Заклинської “Нова кухня вітамінова”; спогади Лілі Цеклер про пастора Теодора Цеклера; “Бог чує молитву”; листування митрополита Андрея Шептицького зі своєю матір’ю Софією Фредро; спогади Софії Фредро-Шептицької; пастирські послання до вірних та духовенства Станіславівської Єпархії Андрея Шептицького; “Нариси з історії та культури євреїв України”; проза Івана Франка, Ольги Кобилянської, Йозефа Рота, Стефана Цвейга. Найулюбленішим джерелом натхнення Софія Андрухович називає газету “Kurjer Stanislawowski” за 1900 рік: “Читання номерів поглинало мене цілковито. І найбільше допомагало зануритись у щоденну атмосферу. Я вивчила певних міських персонажів того часу – магістра фармації Бібрінга, наприклад – які часто з’являлись на сторінках газети то у розділі рекламних оголошень, то у кримінальній хроніці. Стежила за міськими плітками, драмами та розкладом вистав у театрі” [5]. Вона визнає, що попри вивчення стилю письменників та історичних реалій зламу ХІХ – ХХ ст. “давно носила в собі образи, настрої, інтонації, сформовані під впливом Кадзуо Ісігуро, Маргарет Етвуд, Едгара Лоуренса Докторау, Малкольма Бредбері, Ієна Мак’юена. Особливо вражає і відгукується в мені Ісігуро: його точність і вивіреність, позірна стриманість, крізь яку прориваються почуття, майстерно створений об’ємний світ, у якому не тільки звуки і запахи, але й емоції і психологія героїв, яким неможливо не повірити” [10].

Творчість Г.Г. Маркеса поміж творів-претекстів чи таких, що стали джерелом творчих імпульсів, у цих інтерв’ю не згадується, як і його роман “Сто років самотності”. Проте загальною апокаліптичною настроєвістю роману “напередодні кінця світу”, синтезом поетики магічного реалізму і постмодерну на рівні загальної архітектоніки та мікропоетики роман С. Андрухович нагадує цей твір колумбійського письменника, що дозволяє вести мову про окремі типологічні паралелі і збіги. Як і в романі Маркеса, у творі прочитується базова сюжетна матриця реалістичного “сімейного роману” – зокрема, у висвітленні життя кількох поколінь родини доктора Ангера: його батька-миловара, мешканця швабської колонії, самого доктора Ангера та його дочки Аделі. Якщо у Маркеса в центрі зображення постає маргіналізоване поселення Макондо, то об’єктом художньої уваги

С. Андрухович постають маргінальні креси Австро-Угорської імперії – швабська колонія Нойдорф, Станіславів. Г. Маркес постає теоретиком магічного реалізму у статтях часів написання роману “Сто років самотності”, який завдяки залученню фантастично-сновидних та міфологічних образів є реальнішим, аніж інші його форми, а Софія Андрухович говорить про особливу форму історизму у своєму романі. Цей історизм декоративний, зведений до побутових деталей повсякдення і переорієнтований із магістральних подій та ключових історичних постатей на речі другорядні: “У моєму романі йдеться не про історичні процеси, а про повсякденність. Ось що мене завжди займає: мить, яку ми зараз проживаємо – куди вона щезає? Що з нею стається? І – якою вона була: на смак, на дотик, на звучання? Так само, як ми по-своєму робимо це сьогодні, сотню років тому люди проживали власну мить. І я спробувала уявити, відтворити це проживання. Для цього з особливим зацікавленням досліджувала побут, одяг, їжу, звички, архітектуру, технічні новинки. Шукала відповідей на запитання: про що розмовляли сусіди, зустрівшись на вулиці? Як люди розважались? У якому посуді готували їжу? Якими були їхні помешкання, вулиці, якими вони пересувались? Про що вони мріяли? Ось це останнє вже не стосується історичного роману. Тому що те, що відбувається всередині людини – найцікавіше і найбільш повторюване. Сто років тому людина мріяла приблизно про те ж, про що мріє сьогодні” [5].

Повсякденно-декоративний історизм С. Андрухович, як і магічний реалізм Г. Маркеса позначені ностальгійним автобіографізмом і прагненням зобразити рідні місця дитинства та юності за “кращих часів”. Роман “Сто років самотності” був написаний протягом 18 місяців між 1965 – 1966 роками в Мехіко. Ідея твору з’явилася у письменника в 1952 році, коли він разом із матір’ю відвідав рідне селище Аракатака. У цьому ж році вийшла його повість “Опале листя”, у якій вперше згадується топонім Макондо. В оповіданні “День після суботи” (1954) ця назва зринає знову. А в 1967 із наземних географічних координат Макондо як олітературнений образ містечка Аракатака, де Г. Маркес народився і виріс, перейде у вимір символічний, ностальгійно-ідеалізований і магічний у романі “Сто років самотності” – як літературне свідцтво всього, що займало письменника в дитинстві. У розмові з М.В. Льюсою про латиноамериканський роман письменник зауважив: “Лише після написання двох чи трьох книг я усвідомив, що використовую цей досвід. По правді сказати, я згадував не тільки діда, але й наш дім у цьому селищі, яке він заснував, величезний

дім, де все по-справжньому було овіяне таємничістю. В домі була порожня кімната, у якій померла тітка Петра. Там була порожня кімната, де помер дядько Ласаро. І поночі цим домом не можна було ходити, тому що мертвих у ньому було більше, ніж живих. О шостій вечора мене садовили в кутку й казали: “Не сходи із цього місця, бо якщо ти зійдеш, прийде тітка Петра зі своєї кімнати чи дядько Ласаро зі своєї. І я сидів... У моїй першій книзі – “Опале листя” – є один персонаж, семирічний хлопчик, який протягом всієї оповіді сидить на стільчику. Тепер я розумію, що цей хлопчик – певною мірою, я сам, що сиджу на стільчику в домі, повному страхів” [7].

Івано-Франківськ, місто народження і дитинства С. Андрухович, у романі “Фелікс Австрія” зображено за часів підпорядкування австрійській імперії із тодішньою назвою Станіславів. У творах сучасних письменників (зокрема Ю. Винничука, Н. Гурницької та ін.) той період у житті Галичини певною мірою ідеалізується на тлі лихоліть ХХ ст., подається як час ідилічно-мирного співмешкання багатьох етносів, культурного та економічного благополуччя. Важливою обставиною є те, що роман “Фелікс Австрія” був створений у ході вирішення творчої кризи авторки, про що С. Андрухович згадує в інтерв’ю та блогах, акцентуючи на потребі формувати психологічну гнучкість, вміння приймати різні інтелектуальні позиції та “пророблення” травматичних досвідів, як особистих, так і соціальних. Пошукувана нова якість – світоглядна гнучкість і внутрішня свобода символічно матеріалізуються у творі в образі хлопчика, що має гіпертрофовано гнучке тіло і для якого не існує жодних перепон та замкнених приміщень, у які він не міг би проникнути. Складається враження, що саме цієї гнучкості – насамперед внутрішньої – гостро не вистачає іншим героям роману. Тому цій чудовній дитині вигадують символічне ім’я – Фелікс, щасливий – бо він втілює рису, якої потребують усі інші для гармонійного досягнення щастя самодостатності та свободи.

Образ дому в магічному світі обох романів постає місцем зіткнення різних, часто протилежних буттєвих сил: природи і цивілізації, життя і смерті, чоловічого і жіночого начал, духовного і матеріального. Цей образ-символ інтегрує в собі семантику материнського лона, світу дитинства, людського земного прихистку, гнітючого буттєвого лабіринту, духовно-психологічного чистилища, дзеркала особистої вітальності та сили, родового гнізда. В структурі обох романів вагомість образу дому як своєрідної космогонічної осі, навколо якої обертаються історія та взаємини героїв, очевидна.

Свій роман Г. Маркес планував назвати “Дім”, але відмовився від цієї назви, щоби не провокувати аналогії з романом “Великий дім”, опублікованим у 1954 році його товаришем А. Самудіо. Образ дому родини Буендіа у романі динамічний, він змінюється паралельно зі змінами, що відбуваються у житті його мешканців. Одразу після заснування Макондо це був найкращий дім у селищі, й інші старалися облаштувати своє житло за його образом і подобою: “Там була велика світла зала, тераса-їдальня, прикрашена вазонами і яскравими квітами, дві спальні, у дворі ріс гігантський каштан, за домом було добре оброблене поле, а також кошара для худоби, у якій мирно співмешкали кози, свині і кури. І тільки бійцівських півнів не тримали у цьому домі, та і не тільки в цьому, але й у всьому селі” [6, с. 68]. За тих часів і Макондо було “по-справжньому щасливим селищем, де нікому ще не виповнилося понад тридцять років і де ще ніхто не помирав” [6, с. 69]. Це період першого розквіту, гармонійного взаємодоповнення творчих сил чоловіка і жінки – Хосе Аркадіо Буендіа та Урсули Іугаран. “Працелюбство Урсули відповідало працелюбству її чоловіка. Ця діяльна, серйозна маленька жінка зі сталевими нервами, яка, мабуть, жодного разу в житті не заспівала, володіла рідкісним даром перебувати з самого світанку і до пізньої ночі одразу у всіх місцях” [6, с.68]. Завдяки їй “глиняна долівка, небілені глиняні стіни, грубі саморобні меблі завжди сяяли чистотою, а від старих скринь, де зберігався одяг, струменів слабкий аромат альбааки” [6, с. 68]. Уже в дні заснування Макондо Хосе Аркадіо почав майструвати сільця і клітки для птахів, і незабаром його дім та інші домівки селища наповнились пташиним співом. Таким чином, образ дому вивершується як архетипний ониричний дім дитинства, достатньо заземлений, але й відкритий та гостинний для небесних мешканців.

Вітальне оновлення дому відбувається в період юнацького дорослішання дітей, коли Урсула “дістала гроші, зібрані за довгі роки важкої праці, домовилась із майстрами і зайнялась розширенням дому. Розпорядилась добудувати велику парадну залу – для прийому гостей – і ще одну, більш зручну й прохолодну, – для сім’ї, їдальню зі столом на дванадцятьох людей, дев’ять спалень із виходом у двір, довгу галерею, добре захищену від яскравого південного сонця великим розарієм і з широкими перилами для вазонів із папороттю і бегоніями” [6, с. 110]. Характерне порівняння оновленого дому із білою голубкою – символом першого юнацького почуття кохання: “Народження оновленого, білого,

як голубка, дому було відзначене балом. Ідея облаштувати його спала на думку Урсулі того вечора, коли вона виявила, що Ребека й Амаранта стали дорослими дівчатами. Власне кажучи, бажання створити достойне приміщення, де дівчата могли б приймати гостей, і стало головною причиною затіяного будівництва” [6, с. 114]. Щойно оновлений дім до країв наповнюється любов’ю: закоханий у юну Ремедіос Ауреліано пише вірші, Амаранта і Ребека закохуються у П’єтро Креспі, який налаштовує в домі піанолу і навчає дівчат танцям. Настає критична часова фаза у романі: період статевого дорослішання дітей збігається із часом найвищого піднесення у вдосконаленні та розбудові дому.

Проте подальший розвиток подій демонструє фатальну неспроможність представників родини до повноцінного об’єктного почуття. Щоразу на перешкоді стають або курйозні упередження (пояс цнотливості Урсули, мазохістські самозречення Амаранти та ін.), або недоречні вибори таких об’єктів почуття, що табууються законами роду (інцестуальні почуття Хосе Аркадіо до тітки Амаранти, кохання Амаранти Урсули і Ауреліано), соціальною нерівністю (закоханість Меме в учня механіка з бананової плантації) чи несприятливими соціально-політичними обставинами (тридцять дві війни, розгорнуті полковником Ауреліано Буендіа). Найбільшого процвітання дім досягає у період позашлюбного любовного зв’язку Ауреліано Другого із Петрою Котес, взаємне кохання яких і курйозне гасло “Плодіться корови – життя коротке!” магічно впливають на плодючість домашніх тварин і зростання матеріальних статків родини. Це був період найбільшої відкритості до світу та щедрості, про який зістаріла Урсула згадуватиме як про пік благополуччя дому Буендіа. Символічним підтвердженням вітально-матеріального благословення родини і дому в цей період постає золото, несподівано відкрите у скульптурному зображенні святого Йосипа. Проте чотирирічна злива руйнує ці здобутки, заховане Урсулою золото викрадається в період декадентських розваг і згодом трагічної смерті Хосе Аркадіо, сина Ауреліано Другого і Фернанди. Остання надія на відновлення дому настає у фінальній частині роману з поверненням додому Амаранти Урсули. Проте табуйоване інцестуальне кохання із племінником Ауреліано знову приводить дім у запусстіння.

Емоційна нереалізованість дітей (рання смерть Ремедіос, ворогування Амаранти й Ребеки через П’єтро Креспі та ін.), котра прийшла у життя роду поруч зі смертю Мелькіадеса і божевіллям патріарха Хосе Аркадіо

Буендіа, перетворюють цей оніричний дім дитинства і юності в гнітючий лабіринт, у стіни якого вмуровано кістки покійників (мішок Ребеки), який не хоче покидати привид покійного Мелькіадеса, а мешканці – безмежно самотні й відокремлені у своїх індивідуальних стражданнях, праці й кімнатах-сховках (дагеротипна лабораторія засновника роду Хосе Аркадіо, ювелірна майстерня полковника Ауреліано, кімната з книгами і манускриптами Мелькіадеса, купальні, кухня, окремі кімнати інших представників родини та подружніх пар, галерея з квітами бегонії та материнки, де шиють і тчуть Амаранта і Ребекка). Поява лабіринту в матеріальній уяві, на думку Г. Башляра, сигналізує про екзистенційне відчуження. “В синтезі, утвореному лабіринтним маренням, поєднуються страх перед застійним минулим і тривожність перед лиховісним майбутнім. Людина, що в ньому опинилася, захоплена зенацька поміж заблокованим минулим і майбутнім, що виводить на простір. Вона перетворюється у в’язня шляху. Нарешті, дивний фаталізм марення про лабіринт: ми інколи повертаємося до тієї самої точки, але ніколи – тим самим шляхом” [3, с. 198].

Екзистенційне відчуження мешканців дому поширюється на решту світу. Навіть цигани-культуртрегери із провісників прогресу племені Мелькіадеса перетворюються в цей період у банальних торговців видовищами, приносячи з собою до Макондо вже не цивілізаційні новинки (магніт, лупи, навігаційні карти і под.), а демонструючи такі дивоглядні речі, як “курка, що під звуки бубна несе золоті яйця (не менше сотні за раз), вчена мавпа, що вгадує думки, складна машина, призначена як для пришивання гудзиків, так і для зниження температури у хворих, засіб для забування неприємних спогадів, пластир, що допомагає згаяти час, і ще тисячі інших вигадок, таких мистецьких і незвичайних, що Хосе Аркадіо із задоволенням винайшов би машину пам’яті, щоб утримати їх усі в голові” [6, с. 75]. Зовнішній світ рухається до занепаду, фазами якого постають війни полковника Ауреліано і “бананова лихоманка”. Життя мешканців дому Буендіа стає механічним і монотонним: “Поступово дім наповнився чудесними дрібничками. Механічні танцівниці, мавпочки-акробати, блазні-барабанщики, коники, що скачуть – вся та багата механічна фауна, принесена П’єтро Креспі, розвіяла печаль, яка терзала Хосе Аркадіо Буендіа із дня смерті Мелькіадеса, і повернула його знову в ті часи, коли він займався алхімією. Він поселився в раю, повному випотрошених звіряток, розібраних на частини механізмів, і намагався

вдосконалити їх, надавши їм вічного руху, оснований на принципі маятника” [6, с. 128]. Рух механічних іграшок нагадує своєю повторюваністю лабиринтний рух – такий же самотній, монотонний і безнадійний. У цьому домі знаходять собі прихисток самотні люди разом із їхніми нескінченними безглуздо-повторюваними заняттями: розмаїті експерименти Хосе Аркадіо, золоті рибки Ауреліано, ткания й шиття Амаранти, листування із невидимими цілителями Фернанди, гра на клавікордах Амаранти-Ремедіос. У певні моменти самі ці мешканці дому нагадують механічні іграшки. Нестерпна нерухомість часу спричинилася до божевільного бунту Хосе Аркадіо, який розгромив металевим засувом алхімічні прилади, лабораторію дагеротипії і ювелірну майстерню, проте не зміг зрушити з місця час.

Розвиток основних подій у романі С. Андрухович “Фелікс Австрія”, і зокрема, центральні в ньому взаємини Аделі й Стефи формуються в аналогічному лабиринтному просторі після трагічної загибелі матерів обох дівчат. Життя мешканців збудованої Петром вілли таке ж монотонно-механічне, як і більшості представників родини Буендіа, що найвиразніше прочитується в образі Стефи Чорненко. Поміж усіх жіночих характеристик вона найбільш жива, сильна, людяна й загалом життєздатна, що вигідно відтінено мрійництвом Іванки і побутовою безпорадністю Аделі, проте це стихійність гірської ріки, добровільно замкненої у в’язниці побутового прислужництва. Її життерух видається механістичним, як поїздки на ровері, зумовлені багаторічною дресурою і звичкою. Частково звідси її “годинникоманія” – прагнення механічного, наперед запрограмованого і наче б накинутого із-зовні, а не автентичного буття як гнучкого, стихійного єдиного потоку, тривання. У її вчинках забагато раціоналізації та ілюзій, а також страху змін, котрі проте є неминучими й енергією їх наближення пройнято текст роману.

Проте за всієї негативної загублено-лабиринтної семантики образ дому в обох творах виконує також притаманну йому функцію гостинного людського житла, прихистку, сховку – у всій парадигмі варіантів від материнського лона до труни покійника. Герої обох романів ніби ховаються у кокони своїх тимчасових монотонних занять й очікують пересотворення світу. Вони інколи почуваються чужими навіть у власних тілах або й зовсім із ними не пов’язані – як привиди покійних. У романі “Фелікс Австрія” про це говорить у своїх внутрішніх монологів Стефа: “Це тіло мені як чужий дім, де я тимчасово знайшла притулок. Пушка

духу знайшла непевний прихисток у тілі, а тіло мусить тулитися в чужому домі з каменю, де воно всім немиле і звідки його тільки й чекають, щоб витрутити” [1, с.92]; “Фелікс, маленький горішок, що ховається від усього, забиваючись у закапелки, – чи не так само і я вічно забиваюсь у закапелки, уникаючи маги будь-що своє, втікаючи від себе?” [1, с. 158]. Із образом дому архаїчна свідомість пов’язувала символіку пологів: дитина – це подорожній, дім – материнська утроба, а сам акт народження – поїзд” [14, с. 210]. Баба-повитуха, “розкриваючи шляхи дитині”, розв’язувала всі вузли в домі, знімала з жінки всі персні і стрічки і тричі проводила через поріг. Тому закономірно, що духовне переродження також образно втілюється у звільненні від дому, навіть у знищенні його – що й відбувається в обох романах. У деяких героїв це переродження розпочинається вже за життя: Урсула зменшується до неймовірно малого розміру і перед смертю здається “новонародженою бабусею”, Ремедіос Прекрасна возноситься на небо, тримаючись за край простирадла, що сохло розвішене у саду, Амаранта впродовж кількох років виготовляє саван для Ребеки, а згодом, за порадою смерті, для себе.

В обох романах простежується своєрідна тотожність в опірності дому природним стихіям та самих героїв різним життєвим негараздам. У романі “Фелікс Австрія” ненастанні літні зливи (що нагадують чотирирічний сезон дощів у Макондо по завершенню “бананової лихоманки”) видаються зловісними, асоціюючись зі світовим потопом: “Зливи перестали бути зливами. Вода просто стоїть у повітрі, вдень і вночі, і підводні течії луплять по даху і стінах, розгойдують дім, ладні от-от вирвати його з корінням” [1, с. 55]. Світова модель починає набувати зловісних ознак інфернального антисвіту: “Ми наче всередині величезного зігнилого яйця. <...> Мабуть, відчувши, що наш світ от-от загине у хвилину нового Всесвітнього потопу, Петро запросив до нас на обід пароха...” [1, с. 55]. Перед появою в домі отця Йосифа, який викличе в Аделі й Стефи спогади про забуті конфлікти й образи, обидві Бистриці вийшли із берегів, мости і греблі поруйновані, паротяги не ходять через розмиті колії, а деякі частини міста повністю затоплено водою, і люди живуть на дахах, облаштувавши там тимчасові помешкання. Це все природні знаки, котрі віщують про наближення драматичних змін у житті центральних героїнь. Не випадково після гостини отця Йосифа з дружиною Стефа не може заснути вночі і має відчуття, ніби із її пальців вириваються електричні розряди-блискавиці. Періоди соціального та родинного занепаду у романі

“Сто років самотності” супроводжуються гіпертрофованою активізацією комах і рослинності – світу органічного, але не теплокровного, і тому ворожого людині. Заборонене кохання Меме до Маурісіо Бабілоньї супроводжується нашествиям метеликів, крізь підлогу у домі нещасної Ребеки проростає трава, у день смерті Хосе Аркадіо йде квітковий дощ, у склянці зі штучними зубами Мелькіадеса пускають коріння водяні рослини з малесенькими жовтими квіточками [6, с. 425], а його шкіра в процесі старіння “покрилася ніжною пліснявою, схожою на ту, що росла на допотопному жилеті, якого він ніколи не знімав...” [6, с. 125]. Патріарх роду Хосе Аркадіо, збожеволівши, комфортно почувается прив’язаним до каштана у дворі, дім заростає травною, а фундамент його невтомно точать терміти і руді мурахи. Кожне затемнення-знесення духовно-творчої активності людини обертається новим наступом природних сил. У часи остаточного занепаду в Макондо гинуть птахи і залишають це поселення.

У романі “Фелікс Австрія” в образі збудованого Петром будинку акцентуються танатичні аспекти – асоціація із затонулим кораблем чи підводним палацом. “Петро називає віллу “підводним палацом”. Каже, що візерунки – то морські течії і стеблини водоростей, а пащі вікон – голови риб та глибоководних створінь, які нас охороняють. Каже, що мріяв стати мандрівником-мореплавцем, але так насправді й не певен, чи те море існує, чи то не байки. / У такому разі, кажу я, це не підводний палац, а затонулий корабель” [1, с. 52–53]. Порівняння дому із затонулим кораблем нагадує образ іспанського галеона у романі Г.Г. Маркеса, на який представники різних поколінь роду Буендіа натикаються неподалік від Макондо, а зміни й руйнація, завдані цьому залишеному судну часом і природою, символічно перегукуються із історією їхнього селища і родини. Танатично-космогонічний підтекст заховано також у порівнянні дому зі змієм: “Наша вілла схожа на скрученого кільцями змія з десятком лукавих голів. Кахлі виблискують в денному світлі, як луска з коштовного каміння” [1, с. 52]. Як міфічний дракон, цей дім має бути знищений, символізуючи перемогу світопорядку над хаосом. Передвісники смерті та розпаду вже переповнюють його: попри вишукані архітектурні рішення скляний дах у будинку протікає, перила внутрішніх східців нагадують цвинтарну огорожу. “Зводячи віллу й оздоблюючи її всередині, Петро насправді багато переніс туди зі свого цвинтарного світу. Так зрісся з ним за ці роки, що вже не розуміє, чому не повинен різьбити голівки маків, символи вічного сну та спокою,

і листя барвінку, що завжди зеленіє, квіти лілеї з вигнутими пелюстками, дубового листя з жолудями” [1, с. 37]. Врешті дім знищується фінальною пожежею, розкриваючи свої приховані таємниці і скарби.

В обох творах стан будинку пов’язується із амбівалентним впливом жіноцтва, що відповідає архаїчним уявленням про дім як символ і місце жінки “на відміну від поля – чоловічого відкритого простору. Кожна частина в домі осмислювалася в поняттях людського мікрокосму. Найбільш сакральним місцем був центр дому. Ним вважалось вогнище, піч” [13, с. 209]. Розширюючи будинок, Урсула завела велику піч і на додаток до виробництва фігурок із льодяників “почала випікати цілі корзини хліба і гори різноманітних пудингів, меренг і бісквітів – все це за кілька годин щезало на дорогах, які вели в долину” [6, с. 109]. Стефа Чорненко також має надзвичайний кулінарний талант, що у багаторічній праці вигартувалися у фах і мистецтво і про який мешканці Станіславова складають легенди. Проте жінка – це також стихія, плінна, непередбачувана і деструктивна. Жіноча стихійність визначає долю дому Буендіа: Урсула відчайдушно підтримує дім, бореться з комахами, забезпечує охорону золотого скарбу Св. Йосифа, Санта Софія де ла Педад невтомно готує для всіх їжу і доглядає за домом, Ремедіос Прекрасна наділена здатністю приносити смерть всім чоловікам, що прагли зближення із нею, Петра Котес забезпечує матеріальне благополуччя, Фернанда перетворює дім у параноїдально-замкнутий простір, на певному етапі навіть із забитими дошками навхрест вікнами і т.д. У романі “Фелікс Австрія” будинок своїм внутрішнім динамізмом, плінністю й пов’язаністю зі стихією води подібний до головної героїні роману Стефанії Чорненко, яка найбільше порядкує в ньому. В одному з епізодів Стефа порівнює себе із водами Донауканалу: “Чим я не така, як цей канал. Чим я не Маленький Дунай. Течу собі, люблю Аделю” [1, с. 49]. Така ж плінність характеризує будинок: “Мінячись та виблискуючи на сонці, розчиняючись у сутінках, в осінньому тумані, ранковій імлі чи мжичці, – наш будинок погойдується і ніби тече. Це основне і найглибше враження: він кудись рухається, не стоїть на місці, не востає в землю, як стається з усіма нормальними будівлями, що підкоряються земним законам. Погойдується в такт із вітром, гілками бузку і лип, звивається, танцює” [1, с. 52–53]. Випробовуючи себе, Стефа купається у гірській ріці з крижаною водою: “Мені нестерпно ломило кості, але я почувалась такою сильною, ніби от-от розламаю каменюку навпіл. Аделя, дивлячись на мене, закривала обличчя долонями і верещала вже

від самої думки про той холод” [1, с. 166]. У цьому похвалянні силою та здатністю ламати камінь прочитується натяк на стихійно-розхитувальну роль Стефи у родинному житті Аделі з Петром-каменем.

В обох романах з образом дому пов’язані дві стратегії у моделюванні часових образів: лінійна і циклічно-міфологічна. Якщо у Г.Г. Маркеса циклічність зумовлена логікою розвитку роду Буендіа (повторюються імена, захоплення, здібності, природні й соціальні катаклізми та подальші відновлення), то в С. Андрухович час рухається по колу через психологічну прив’язаність центральних героїнь до минулого. Стефі важко змиритися із невблаганним рухом часу та змін. Час у збудованому Петром домі асоціюється у неї з водяним виром чи піском, що рівномірно і невблаганно пересипається у клепсидрі: “Прислухаючись до монотонного шурхотіння, яке долинає з майстерні, я дивлюсь додолу, у колодязь із трьох округлих завитків, оторочених поруччями. З цієї позиції сходи скидаються на водяний вир, який невблаганно тягне на дно. Або на клепсидру, з якої витікає час” [1, с. 37]. Клепсидра і золотий годинник доктора Ангера – символи штучно впійманого і наче б зупиненого часу вічних циклічних повернень, яких необхідно позбутися, щоби вийти на вищий рівень особистого розвитку, що виразно читається у фінальній сцені, коли під час пожежі виходять на яв різні крадені скарби, а поміж них і привласнений Стефою годинник “тисот” із тонким ланцюжком, що обвився навколо корпусу, та брелоком у вигляді пташиної клітки. “Цей годинник мали поховати разом із доктором Ангером. Але хіба я могла таке допустити. Я завжди носила його з собою, в потаємній кишені біля самого серця. <...> То ось чому мені тепер так легко. Пташка вилетіла зі своєї клітки. Камінь упав з душі” [1, с. 279]. Духовна еволюція Стефи у романі поміщається поміж двома реченнями у тексті: “Молитви – це пара від сліз, яка підіймається до неба” [1, с. 33] – означенням страждань від стереотипної незмінності, та “Молитва – це дим від спалених ілюзій, який розчиняється в небі” [1, с. 278] – констатацією звільнення. Циклічність часу іронічно підкреслена тричі повтореним у романі мотивом пожежі в домі. Перша – у якій загинули мати Аделі і батьки Стефи. Подія трагічна, проте пов’язана з мирною і безпечною повсякденною обставиною – приготуванням “мармуляди”. Друга пожежа виникає від газової лампи, до якої спричиняється закоханий у Стефанію Чорненко студент доктора Ангера Йосиф Рідний. Тут пародійно-метафорично матеріалізується образ “вогню почуттів”, “палахкотіння пристрасті”, котрі проте легко вдається

загасити, як у їх матеріальному вияві, так і в душі Йосифа. Ця подія відбулася ще у старому будинку доктора Ангера. Третьою пожежею завершується роман.

У романах обох авторів присутні герої-метафори, котрі слугують магічним дзеркалом для самого процесу творення художнього світу і справляють магічний вплив на перебіг подій у творах. Це Мелькіадес – у романі Маркеса, і Ернест Торн – у романі Андрухович. Вони типологічно близькі своєю функціональністю – творити видовища та ілюзії, котрі непомітно переходять межі карнавально-видовищного хронотопу і перетворюються в реальність. Ці образи асоціюються із типом крутія, окресленим М. Бахтіним: “Це – лицедії життя, їх буття співпадає із їхньою роллю, і поза цією роллю вони взагалі не існують. Їм притаманна своєрідна особливість і право – бути чужими в цьому світі, із жодним з існуючих життєвих позицій цього світу вони не солідаризуються, жодне їх не влаштовує, вони бачать зворотній бік і брехню кожного положення. Тому вони можуть користуватися будь-яким життєвим положенням тільки як маскою” [2, с. 194]. Окрім принесених у Макондо розмаїтих винаходів, у домі Буендія зберігаються пергаменти Мелькіадеса, у яких занотовано пророцтво Нострадамуса про загибель їхнього роду і розшифрування яких має фатальне значення для всього Макондо: “Макондо перетвориться у чудове місто з великими будинками із прозорого скла, і в цьому місті не залишиться й сліду роду Буендія” [6, с. 109]. Місто з льоду чи скла – символ смерті, перенесення у прозорий, невидимий світ предків. І пророцтво це здійснюється в момент, коли Ауреліано Бабілонья завершує розшифрування манускрипту Мелькіадеса. У романі С. Андрухович схожих пророцтв, більш чи менш вірогідних, є кілька. У зв’язку з грабунком святинь переповідають пророцтво про євреїв, котрі як обраний народ незабаром будуть забрані на небо. Своєрідне письмове пророцтво прочитується в листі доктора Ангера до Йосифа, у якому Аделя й Стефа порівнюються із деревами, що переплелися стовбурами і навзаєм блокують розвиток. Ілюзійністські сеанси Ернеста Торна відтіняють і пародіюють психологічні ілюзії Стефи Чорненко і Аделі, він застерігає героїнь перед надмірними нервовістю і пристрастями. Ефектно спалюючи складений на початку свого візиту до їхньої вілли і подарований Аделі паперовий будинок із башточками, він віщує близьку пожежу в домі.

Художня реальність у романах багатомірна, і різні її виміри здатні перетікати один в одний: це вимір повсякденних подій, що формують життя міста Станіславова і селища Макондо, магічний вимір

ілюзіоністських дійств Ернеста Торна та кількох поколінь циган, які навідуються у Макондо, світ скульптурних творінь Петра, світ експериментів миловара Ангера і Хосе Аркадіо, Ауреліано та ін., вимір міфологічно-притчевих узагальнень тощо. Події дитинства героїв, їхні характеристики римуються із подіями дорослого життя, світ ілюзій і мистецтва ніби плавно перетікає у реальні факти і речі, а реальні люди перетворюються на мистецькі твори. “Оскільки постмодерністська уява гостро усвідомлює цю іронію, її парадигма найкраще описується як лабіринт дзеркал. Ідеться про те, що образ дзеркал передає мімесис, який, наче збожеволівши, стає віддзеркаленням віддзеркалення, чистою віддзеркаленістю без початку. Ця гіперболічна тенденція самовіддзеркалення та напружене самоусвідомлення призводить до невпинного самопародіювання. У цьому розумінні постмодерністська гра – це пародійна гра” [4, с. 440].

Образний світ романів структурується як багатоходовий дзеркальний лабіринт, де практично кожна річ чи деталь може поставати віддзеркаленням іншої речі чи явища, образи римуються химерно й непередбачувано, так, як підказує хід авторських асоціацій у той чи інший момент оповіді. Образ дому виконує структуротворчу роль у цьому лабіринті дзеркал, являючи систему, гомологічно тотожну цілісному художньому світу, змодельованому у романах – релятивному, гротескному, іронічному. З іншого боку, це багатозначний локус, що відображає різні аспекти психічного життя його мешканців у взаємодії з природним і соціальним середовищем.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович С. Фелікс Австрія [Текст]: роман / Софія Андрухович – Львів: Вид-во Старого Лева, 2014. – 288 с.
2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
3. Башляр Г. Земля и грезы о покое / Гастон Башляр [пер. с франц. Б.М. Скуратова]. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2001. – 320 с.
4. Енциклопедія постмодернізму [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун]. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.
5. Корнієнко Н. Софія Андрухович: Назву книжки “Фелікс Австрія” мені “підказав” батько [Електронний ресурс] / Наталя Корнієнко. – Режим доступу до видання: <http://www.chytomo.com/interview/sofiya-andruxovich-nazvu-knizhki-feliks-avstriya-meni-pidkazav-batko>

6. Маркес Г.Г. Полковнику нікто не пишет: Повесть: Сто лет одиночества: Роман. / Габриэль Гарсія Маркес [пер. с исп., послесл. В. Столбова] – М.: Худож. лит., 1990. – 462 с.
7. Маркес Г.Г., Льюса М.В. Диалог о романе в Латинской Америке (1968) [Електронний ресурс] / Габриэль Гарсія Маркес, Марио Варгас Льюса. – <http://noblit.ru/node/1461>
8. Славінська І. Софія Андрухович: Хочу дослідити, як любов перетворюється на пастку [Електронний ресурс] / Ірина Славінська. – Режим доступу до видання: <http://life.pravda.com.ua/person/2014/07/9/174687>
9. Софія Андрухович про історичний роман [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: <http://starylev.com.ua/club/blog/sofiya-andruhovich-pro-istorychnyy-roman>
10. Стасіневич Є. Софія Андрухович: Я ніколи не напишу досконалої книжки. Але я писатиму [Електронний ресурс] / Євген Стасіневич. – Режим доступу до видання: <http://www.theinsider.ua/art/sofiya-andrukhovich-ya-nikoli-ne-napishu-doskonaloji-knizhki-ale-ya-pisatimu/>
11. Столбов В. Правдивая и невероятная история города Макондо, рода Буэндия и романа “Сто лет одиночества” // Маркес Г.Г. Полковнику нікто не пишет: Повесть: Сто лет одиночества: Роман. [пер. с исп., послесл. В. Столбова] – М.: Худож. Лит., 1990. – С. 440–461.
12. Тарадай Д. Софія Андрухович: “Мені хотілося погратися зі сприйняттям читача” [Електронний ресурс] / Дарія Тарадай. – Режим доступу до видання: http://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/10/141022_book_2014_interview_andruhovich_dt
13. Шейніна Е.Я. Энциклопедия символов / Шейніна Е.Я. – М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2007. – 591 с.

ОБРАЗИ ДОМУ В РЕФЛЕКСІЯХ ЛІРИЧНОГО ГЕРОЯ ПОЕЗІЙ ЮРКА ГУДЗЯ

Олег ЛЕВЧЕНКО

Житомирський державний університет імені Івана Франка

У поезіях Юрка Гудзя будинок – священне місце. Дім або квартира можуть представляти як відкритий, так і закритий простір. Архітектурними образами можуть бути церква, сільська хата, школа, кав'ярня, пташине гніздо, коліска тощо. Провідним мотивом є вікно у відкритий світ власних образів. Його

відсутність має аналогію з обмеженням прав на свободу. Саме тому дім доволі часто може поставати в тандемі з деревом, садом, небом, птахами – символами свободи. Образ замкненої кімнати – це аналогія з тоталітарною системою, де свобода особистості може бути заживо похованою в просторі “червоних стін”.

Ключові слова: поезія, образ, міфологія, символ, духовні цінності, світогляд.

В поезіях Юрка Гудзя дом – священне місце. Дом либо квартира могут представлять как открытое, так и закрытое пространство. Архитектурными образами могут быть церковь, деревенский дом, школа, кафе, птичье гнездо, колыбель и др. Ведущим мотивом является окно в открытый мир собственных образов. Его отсутствие имеет аналогю с ограничением прав на свободу. Именно поэтому дом очень часто может следовать в тандеме с деревом, садом, небом, птицами – символами свободы. Образ замкнутой комнаты – это аналогия с тоталитарной системой, где свобода личности может быть заживо погребенной в пространстве “красных стен”.

Ключевые слова: поэзия, образ, мифология, символ, духовные ценности, мировоззрение.

Home is a sacred place in poetry by Yurko Gudz. Flat or house can have open and closed space. Church, country house, school, coffee house, bird nest, cradle, etc. can be architectural figures. Leading motive is a window into the open world of own characters. Its absence has the analogy with the restriction of right for freedom. That's why quite often home can appear together with tree, garden, sky, birds that are the symbols of freedom. The character of closed room is the analogy with totalitarian system, in which freedom of person can be buried alive in the surrounding of “red walls”.

Key words: poetry, character, mythology, symbol, cultural wealth, outlook.

Образ дому в ліриці Юрка Гудзя являє вихідну точку творення образу ліричного героя і виходу його у відкритий світ. Автор не надає значної уваги архітектурним рисам дому як цілісної споруди, розглядаючи цей образ крізь філософію власного досвіду, виражаючи в поетичних рядках оціночні враження, досвід та переживання місця в ньому для свого ліричного героя. Метою є виявлення характерних рис образів дому в рефлексіях ліричного героя. Поетичну творчість Юрка досліджували В. Даниленко, В. Врублевський, В. Грабовський, Н. Зборовська, Л. Череватенко, В. Габор, Л. Герасимчук, Є. Концевич, О. Логвиненко, О. Різниченко, М. Скалицькі, В. Слапчук, М.Р. Стех, Г. Гусейнов, О. Сидор-Гібелінда, А. Сірик, О. Карагедова, П. Сорока, А.М. Шевчук, О. Сопронюк, В. Студінський, А. Савенець, М. Янкова, але у жодній зі згаданих рецепцій образ дому в творчості письменника не постає предметом спеціального розгляду.

У багатьох поезіях Юрка Гудзя будинок – це священне місце народження, життя та смерті. Цей образ чітко узгоджується з міфологічними уявленнями про дім. Функції дому в поезіях письменника виконують архітектурні споруди індивідуального використання (хата, квартира, дитяча колиска), суспільно-громадського призначення (вокзал, кав'ярня, школа), місця духовних обрядів (церква, різдвяна шопка), а також створені природою: дерева (ліс, сад), пташине гніздо (ластів'яче, лелече). Образи цих рукотворних і нерукотворних споруд наділені емоційно-драматичними рисами: самотність, покинутість, пам'ять і забуття *“самотня садиба / у зоряних сальвах”* [9, с. 16], *“забиті вікна дошками навкис”*, *“на паперті зруйнованої церкви”* [9, с. 13], *“автор тільки що закінченого роману думає ось зараз будинок в якому він поселив своїх героїв має згоріти <...> даремно догорить всіма покинутий будинок”* [6, с. 3,4]. Образ дому має і загальносвітове значення *“І знову треба жити, / І вежу Вавілонську будувать”* [9, с. 24], *“і далі помандруєм, / аж поки люди на землі / не віднайдуть свій спільний дім”* [9, с. 41; 5, с. 7]. Архітектурні елементи дому – постійне складове метафоричного зображення психічного життя ліричного героя: *“біля кленового танку”* [9, с. 16], *“Серед істот німих, у дерев'яній кліті / Знайде притулок жінка і старий”* [9, с. 26], *“На дерев'яній лаві / від холоду не міг заснути”* [9, с. 41; 5, с. 7], *“Ластівка зводить гніздо, / носить з урочища глину. / Дім свій я довго ліпив, / завтра надовго покину. / Ластівки глину беруть / з рову, де нас постріляли. / Наші серця вам на гнізда підуть...”* [9, с. 23].

За межами рідного дому або винайманої кімнати (тимчасовим притулком) існують суспільно-громадські споруди – місце роботи, зупинки для подорожного: школа (*“порожній клас”* [9, с. 17]), кав'ярня (*“За вікнами затишної кав'ярні / холодний дощ і пізня осінь”* [9, с. 45]), пішохідний перехід (*“навпроти річища людського / живу в підземнім / переході”* [4, с. 11]), вокзал (*“І мерз на нічних вокзалах / Києва, Малина й Звягля”* [9, с. 41; 5, с. 7]), вулиця (*“ЙДЕМО по Липках/, і за нами, / повз урядові резервації, / чалапа квітень по калюжах, / і скоро сонця делегації / розбудять мертвих і байдужих, – / крім тих, хто скніє в резервації...”* [9, с. 70]). У вірші “Повернення” автор змальовує стан поневіряння ліричного героя, незнаходження власного дому і сподівання віднайти тепло людського помешкання в оновленому суспільному домі майбутнього: *“А, може, справді, марна справа / у невлаштованому світі / влаштовувать своє життя? <...> Пожались – і далі помандруєм, / аж поки люди на землі / не віднайдуть свій спільний дім. / А біля них – і я зігріюсь...”*

[9, с. 41; 5, с. 7]. Проте жодне інше місце перебування не надихне письменника до написання і вираження своїх почуттів так, як рідний дім: *“Додому в сутінках прийду, / і запалю вогонь вечірній”* [9, с. 39; 6, с. 25], на чому зауважує Г. Башляр: *“Стражденна душа поділиться і своїми спогадами, і своїми журбами, для цього потрібен лише зимовий вечір, кружляння віхоли за стінами дому та яскраво палаючий вогонь”* [3].

Межею між хатою та зовнішнім світом є поріг дому, образ якого в контексті різних творів набуває відмінних семантичних відтінків. Порогом є дитяче пізнання незвіданого (*“на порозі чужого / дитинства / янгол зі снігу / стоїть”* [8]), що може являти приховану небезпеку перед виходом у відкритий світ: *“Зима розп’яла всіх святих, / І чорний пес чатує за дверима”* [9, с. 30]. Межею-порогом є вік ліричного героя: *“Тепер вже тридцять. / Додому все ніяк не доберуся”* [9, с. 41; 5, с. 7]. Цим же порогом (переходом) є зміна пір року – з зими на весну: *“А від зими / Лиш горбик снігу / Біля призьби”* [9, с. 30; 6, с. 19], і вихід у простір двору – перших почуттів кохання: *“До ніг твоїх я падаю згори, / Зазнавши вперше розкошій польоту. / Так пахнуть м’ятою двори, / І до осінніх перельотів / Одна залишена нам ніч. <...> Між нами стануть назажди / Дощі холодні і байдужі люди / Затопчуть все і нас забудуть, / І ми не звернемось сюди, / Де пахнуть м’ятою двори, / Де ніч кохання вічно буде”* [9, с. 60]. Спогадами про перейдену межу та перші почуття залишиться пісня і пам’ять про неї: *“Ой біля кленового танку / забули дівочу співанку! / Усі розійшлися, / ні слуху, ні духу – / і ті, що співали, / і той, що їх слухав”* [9, с. 16; 5, с. 4].

Опинившись у світі з власними правилами, правами і законами, ліричний герой констатуватиме, що суспільний простір, як і воля, обмежені непорушністю державного устрою та її кордонів: *“Коли вам скажуть: ви живете / в найкращому з існуючих суспільств, / в найгуманнішій в світі державі, / то знайте: до вас заговорила / СТІНА”* [9, с. 66]. Образ стіни як елементу споруди державотворення персоналізується у досвіді спілкування з нею: *“Коли тобі скажуть: все, що діялось / в нашій Імперії, / все, що в ній відбувається зараз, / все в ній – для твого блага, / знай: до тебе звертається / СТІНА”* [9, с. 66]. Порухити закритий, обмежений стінами простір може формування альтернативного внутрішнього дому, дому для душі, створення уявних оберегів, образи яких беруть початок у міфології: *“Позакидало снігом всі дороги. / Відходять мовчки ночі, дні. / І поряд з образом святого / Вінок цибулі висить на стіні”* [9, с. 24; 5, с. 5].

У ліриці Юрка Гудзя образ замкненого простору в домі – кімната, в якій мешкає ліричний герой, із “заплутаним”, “божевільним”, “останнім” часом: “*Лиш божевільні дзигари / Мене очікують в кімнаті...*” [9, с. 68], “*прокинутись в затхлій кімнатці, / де заплутався час <...> прокинутись в безжалісній кімнаті, / де стіни – обеліски самоти, / прокинутись від шуму зливи, / від шелесту дощу, / і більше вже не спати*” [9, с. 59], “*сторінка закінчилась, / червоно-чорний адмірал / влетів в кімнату*” [9, с. 22]. Гнітючий настрій і відчуття ізольованості, безнадійного відокремлення від світу розвіює образ вікна.

Відсутність вікна рівнозначне обмеженню свобод на внутрішнє самовираження, фізичну свободу: “*– В моїй імперії сумній безпечних днів немає зовсім... / – Ні в якому разі не виходь в сей день з дому... / – Коли ж тут вийдеши, Боже мій, – без вікон, без дверей будинок...*” [6, с. 15]. Образ замкненого дому без вікон і дверей, який увібрав у себе риси замкненого соціального дому, за аналогією з тоталітарною системою, вказує, що свобода особистості може бути заживо похованою в просторі “червоних стін”: “*В кімнаті з червоними стінами / й білого стелею / немає вікна*” [9, с. 84]. Вікно, яке пробиває ліричний герой головою наприкінці поеми “Мандрі мандрагори” (вірш “День воскресіння дзигарів”), дарує свободу не фізичну, а духовну, бо зовнішній світ, який прагне бачити ліричний герой, можна здобути лише ціною самопожертви.

Вікно, яке часто зустрічається в поезіях письменника, відображає перехід у відкритий простір світу мрій, фантазій, нових образів: “*кришталік неба ранньої весни / і сніг так відбиває сонце / що протепіли навіть сні / і мертво ожива віконце / в німому храмі на горі / там сонця пил на вітарі / в розбитих банях синь хлюпоче / воскресло небо і не хоче / читать розкриті псалтирі*” [9, с. 72] (вірш “Вдома”). Погляд у вікно буває спрямований іззовні всередину: “*В льодяній шибі / Прохукано тепле віконце. <...> Я за вікном стою, <...> Один-єдиний берест / Біля хати...*” [9, с. 28]. Так підкреслюється незахищена самотність ліричного героя. Вікно постає також межею, яка різко розділяє затишний простір теплого приміщення і ворожих некерованих стихій зовнішнього світу: “*За вікнами затишної кав’ярні / холодний дощ і пізня осінь*” [9, с. 45].

Вікна – це очі будинку: “*Далеко за селом, впритул до лісу – хата. / Забиті вікна дошками навкис, / немов страшне узріла в глушині, / серед чащоб, наповнених імлою, / і деревом закрила очі*” [9, с. 33]. Хоча така рецепція образу вікон традиційна, проте у ній актуальна архетипна

внутрішня форма – прадавній етимологічний сенс вікна як ока дому. У вірші “Пам’яті діда” вікно набуває медіального значення – як місце контакту з потойбіччям і душами тих, що відійшли у засвіті: “Згоріло серце, та вікно / Ще довго в темряві світилось...” [9, с. 40], “На світло до вікна / походились дерева / і мовчки ждуть когось. <...> Ніч смерті і життя, – / безмовний крик вдаряється / об шиби” [9, с. 34], “чиясь Душа вертається додому / зі сховища колись розламаного навпіл тіла” [7, с. 14]. Подібні враження навіює ліричному геросеві перегляд мистецьких робіт Івана Марчука: “Синій присмерк тече у вікно, / У кімнаті немає нікого. / Тільки звідки цей страх і тривога, / що тебе вже забули давно?” [9, с. 62]. Вікно – це також вихід у нову реальність із оновленими воскреслими цінностями: “Київ як привид розтав / Юрби статистів і гуркіт параду. / Гілку вербову хтось розтоптав, / Тихо Великдень під вікнами став, / Чорні дерева зійшлись на пораду” [9, с. 49].

Дім є місцем повернення з далекої дороги, зустрічі із забутими спогадами (“У темряву осіннього притулку, / в порожню хату біля лісу / я повернувся знов. / Під стріхою знайшовши ключ, / повільно двері відімкнув. / Аж відсахнувся – / дві чорні тіні кинулись до мене, / холодний помах крил / ударив різко по обличчю... / Я довго-довго тут не був, / чиясь душа чекала тут на мене...” [9, с. 45]) та сновидіннями (“Та в рідній хаті / Щоночі душать сновидіння, – / Я знову буду серед тих, / Хто вже не вернеться з походу” [9, с. 48]). Йдучи в дорогу, ліричний герой дослухається до клена, який радить узяти з собою символічне “світло” і “тепло” пам’яті про покинутий дім: “кожен листок до останньої жилки / вечірнім просвітлений сонцем. / І поки ще не впали з розкритої долоні / вони несміливо вам порадять / з собою взяти на дорогу / краплину світла і крихту літнього тепла, / бо їм відомо, а не вам, / куди ви рушили навпроти ночі, / і що ховає у своїх пустотах / покинутий ваш дім” [9, с. 55].

У ліриці Юрка Гудзя уособленням дому є зима, що не узгоджується із належністю до архітектурної будови та її призначення: “Зима – то білий глек, / наповнений п’ятьмою... / На дні його живу” [6, с. 17]. Холод зими у замкненому просторі викликає тривожні сни: “За ніч тепло все вимело із хати, / І сни тривожили всю ніч...” [9, с. 45], але як тільки ліричний герой потрапляє у відкритий простір (поле, ліс), зима сприймається як комфортне природне середовище: “Удвох з великою зимою / Живем в безмовності. / Нема думок, ні почуттів. / Одне бажання: стати полем,

/ Прикритись снігом до весни” [9, с. 46]. Сприйняття відкритого зимового простору як рідного і комфортного вказує на відкриття спорідненості з рослинним світом, що читається також у вірші “Молитва eMeHeCa”: “*Боже мій правий! Я благаю тебе! / Розцети Ти мій гемоглобін, і заміни / його, будь ласка, хлорофілом, – / Я б тоді зміг послати до дідька / своїх начальників, і дружній колектив, / і їхню ставку в сто дванадцять карбованців, – / та став би поряд зі своїми / братами по крові – зеленим дубом, / ясенем, високим кленом” [9, с. 38].*

Драматичним постає образ зумисне спаленого будинку у вірші без назви, що відкриває збірку “Маленький концерт для самотнього хронопа” [6]. Будинок, у якому живуть герої, не справжній, а існує на сторінках “незакінченого роману”, як і його герої. На місці “даремно покинутого будинку”, що символічно стає “попелом минулих і майбутніх згарищ”, відбудеться перше причастя. Священність дому визначається не наявністю стін і життям у ньому, а його місцем і простором, що відкривається для таїнства оновлення: “*надходить вечір і автор тільки що закінченого роману думає ось зараз будинок в якому він поселив своїх героїв має згоріти все вже готово всі розійшлися зустрілися померли народилися повільно збожеволіли від довгої зими вернулися з війни з психіатричної лікарні в державу що так схожа на позитивевий табір примусової праці не встигли не встигли” [6, с. 3] “з тих пір він хворий на проказу вогнем лікує сторінки та все даремно догорит всіма покинутий будинок а старий ще може встигне пригадати слова останньої молитви й смертельно втомлений забудеться до ранку коли ж розвидниться він побачить молоду жінку в поруділому ватнику й білій під ним полотняній сорочці впізнає в ній свою матір не встигне заплакати коли вона доторкнеться до його білої голови візьме за руку й поведе як хлопчика до першого причастя відчуваючи під босими ногами ще теплий попіл минулих і майбутніх згарищ майбутніх згарищ” [6, с. 4] Г. Башляр зауважує, що “розкриття загадки вогню рівнозначне розкриттю центральної загадки Всесвіту” [3]. Образ спаленого дому у цій поезії є такою ж метафорою, як і образ фенікса, що демонструє процес ненастанного оновлення і відродження поміж руїн і попелу.*

Все, що відбувається в рідному домі, сповнене священного таїнства, що зумовлено не лише перебігом життя, але й місцем власного народження: “*на мої допитування, коли саме я з’явився на світ, / мати мені розповіла, що сталося це в неділю, / у дерев’яній хаті (не в лікарні), якраз надвечір,*

коли / в сільському переповненому клубі / показували індійський фільм / «БРОДЯГА» [4, с. 63]. Подібне одкровення письменника узгоджується зі спостереженням Г. Башляра: “Одним із доказів реальності уявлюваного дому є віра письменника в те, що він зможе зацікавити нас спогадами про дім власного дитинства” [2, с. 98]. Дім освячений також таїнством смерті, завдяки чому в певні моменти сприймається як місце останнього притулку для ліричного героя: “господар крейди – / герус коми / мене до пазухи ховає / і гріє тихим божевіллям / і забуттям наймень вертає / мене додому – в домовину” [4, с. 73].

У поезіях Юрка Гудзя порежежується нерозривний зв'язок між домом і деревом біля нього. Дерево уособлює дім. Піднятися по дереву – означає наблизитись до неба – відкритого простору – Космосу. Мірча Еліаде звертає увагу “що релігійна людина живе у відкритому Космосі і що вона відкрита Світові. Тобто вона перебуває у зв'язку з богами і бере участь у святості Світу. При аналізі структури священного простору ми мали нагоду констатувати, що релігійна людина може жити тільки у відкритому Світі: вона прагне оселитися в «центрі», там, де існує можливість спілкуватися з богами. Її житло – мікрокосмос; її тіло – також. Відразу напрошується аналогія дім – тіло – Космос” [1, с. 91]. Такі ж тотожності вказані в одному з віршів Юрка Гудзя: “білий світ – чорний хліб – теплий хлів” [4, с. 69]. Дерево і дім – центральні образи в поетичній космології Юрка Гудзя. Зв'язок між деревом і домом вказує на гармонію світу. Дерево (дерева) – це “мовчазні свідки” життя або смерті дому. Якщо в одному вірші дерева “посходились” до вікон “і мовчки ждуть когось” [9, с. 34; 5, с. 38], то і в іншому – ховають очі мертвого дому “Далеко за селом, впритул до лісу – хата. / Забиті вікна дошками навкис, / немов страшне узріла в глушині, / серед чащоб, наповнених імлою, / і деревом закрила очі” [9, с. 33; 6, с. 26]. Якщо події відбуваються в київській квартирі, де для ліричного героя “стіни обеліски самоти” [9, с. 59] – дерева “покидають сад” [9, с. 59]. Знаковим є образ сосни, що асоціюється з образом священного дерева і лелечого дому на ньому, в одному з небагатьох ранніх творів російською мовою: “На фоне закатного неба / Два тонко очерченних силуета / Длиннокрылых и длинноногих аистов... / Всё кружится на вершине сосны / Колесо жизни, / На котором обосновалась / И выводит птенцов / Чета аистиная” [з архіву]. Покидаючи рідний дім і двір, ліричний герой асоціює себе з перелітним птахом: “До ніг твоїх я падаю згори, / Зазнавши вперше

розкошій польоту. / Так пахнуть м'ятою двори, / І до осінніх перельотів / Одна залишена нам ніч. <...> Між нами стануть назавжди / Дощі холодні і байдужі люди / Затопчуть все і нас забудуть, / І ми не звернемось сюди, / Де пахнуть м'ятою двори, / Де ніч кохання вічно буде” [9, с. 60].

Окрему увагу заслуговує вірш “День воскресіння дзигарів” з підзаголовком “(медитації божевільного рокера)” [9, с. 84]. У житомирській газеті “Голос громадянина”, що виходив на початку 90-х, маємо й інший варіант підзаголовку “(спроба портрету мого покоління)”, що виявляє інше тлумачення цього твору. Цей вірш не раз передруковувався як самостійний твір. Проте він є також фінальним текстом поеми “Мандри мандрагори” із надзаголовком “*текст третій...*” [9, с. 84]. У контексті експериментального викладу поеми він являє кульмінацію сюжету. Початок вірша схожий на молитовну медитацію з повторенням тричі одного й того ж речення: “*В кімнаті з червоними стінами / й білою стелею / немає вікна*” [9, с. 84]. Кімната, у якій перебуває ліричний герой, є кімнатою “*божевільного рокера*” [9, с. 84], образ якого виписано через “*дбайливо зав’язані за <...> спиною / рукави гамівної сорочки*” [9, с. 85], що “*здійснюють / невтримну еволюцію до білих, поки що / нерозправлених крил*” [9, с. 85]. Образ кімнати з “*червоними стінами*” символічно вказує на радянську систему, де немає місця таким, як він, а згадана в тексті “*музика голосів чотирьох ліверпульців*” (виконавців гурту “Бітлз”) є вираженням свободи, яка “*дивним чином зберігала в собі все, / що не збулося в <...> власному житті: / переживання любові, свободу пізнання навколишніх світів, / не відгороджених назавжди смугастими стовпами, / можливість вільного вибору й відсутність постійного страху, / радість незаказармленої молоді сили*” [9, с. 85]. Не випадково стіни кімнати є червоними, як і сама система, а от стеля як простір до свободи – біла. На тій “*площині прямокутної стелі / застиг <...> беззвучний вибух*”, що звучить як обірвана кінематографічна стрічка – “*непередбачена зупинка неозвученого фільму*” [9, с. 85]. Лише наприкінці твору ліричний герой каже, що перебування в цій кімнаті вимушене: “*саме тут я мушу дочекатись на тебе*” [9, с. 87], а все заради того, щоб “*встигнути зібратись думками й лобом пробити / в одній з чотирьох стін невеликий отвір / вікно – крізь нього ти бачитимеш небо*” [9, с. 87]. Кульмінацією такого “*божевільного*” вчинку стає бажання дати “*тобі <...> крихтами казенної пайки годувати ластівок*” [9, с. 87]. Абсурдність вчинку ліричного героя адекватна абсурдності його перебування в замкненому

просторі кімнати, а спроби *“прорватися в обійняті музикою світу”* [9, с. 85], прагнення звільнити *“свідомість від темряви набутого досвіду”* [9, с. 86] приводять його до намагання вирватися духовно, а не фізично. Образ ластівок у великому просторі неба, що проглядається з *“невеликого отвору”* однієї з чотирьох стін, асоціюється з образом проглядання не в замкнуту клітку, де мешкають птахи, а з неї туди, де мешкає людина. Невільний простір кімнати, адже якою б вона не була, мусить мати вікно, бо це вже по своїй архітектурі не *“кімната”*, а підвал, льох, карцер, труна. Таке природне бачення дому логічно пояснює бажання і абсурдність вимушеної поведінки зробити (*“пробити”*) вікно, хоч власною головою. З позиції іронії – *“ластівок годувати / ластівок годувати / ластівок годувати”* [9, с. 87] – це результат фізичного запаморочення від пробивання отвору, в результаті якого, ліричний герой сміється над собою *“крізь намальовані грати / ХА!!!”* [9, с. 87]. За аналогією з пробиванням стіни існують образи пробивання стелі, описані Мірчею Еліаде *“в яких трасцедентність людського буття передається через здатність архатів пролітати крізь дахи будинків <...> Бо “будинок” символізує Всесвіт; вираз “пробити дах будинку” означає, що архат піднявся над Світом* [1, с. 203-204] У будь-якому випадку, тлумачення образу замкнутої кімнати, яка увібрала в себе риси *“сліпого”* дому, дозволяють констатувати, що ліричному герою так і не вдається вийти за межі окреслених стін, а різні роздуми на тему свободи так і залишаються похованими в чотирьох стінах. Цей твір суголосний з віршем Василя Стуса *“Весь обшир мій – чотири на чотири...”*, творчість якого високо шанував Юрко Гудзь. У цьому вірші сконцентровані головні філософські принципи письменника, які він розвивав у інших літературних жанрах – в прозі, статтях, публіцистиці, а також у малярстві. Символічними варіаціями образу дому є перелік *“Назва для ненаписаних поем”*, що завершують поему *“Мандри мандрагори”*: *“Колумбарій для фельдмаршала / Лунанарій для вождя / Лепрозорій для генсека / Мавзолей для ідіота / Селенарій для поета / Бестіарій для героя”*, зокрема заключне речення – *“Дім для людини”* [9, с. 87].

У поезіях Юрка Гудзя були виявлені такі елементи образу дому: *“поріг”* – межа між домом і зовнішнім світом, *“стіна”* – елемент неволі в споруді державотворення, *“вікно”* – знакове місце зустрічі з потойбічним, *“зима”* – комфортне середовище рослинного світу, із яким прагне ототожнити себе ліричний герой, *“дерево”* / *“сад”* – образ життя дому. Образ дому об’єднує навколо себе логічний ряд інших повторюваних

образів. Встановили зв'язок ліричного героя з образом дому в рефлексіях проживання меж: народження, поріг, вікно, дерево, двір, дорога, поле, переходи між порами року, сільська хата / міська квартира, чорнобильська трагедія. Прочитано зв'язок між замкнутим простором дому та тоталітарною системою, що суперечить життєвим принципам свободи і творчої реалізації. Виявлені образи дому в рефлексіях ліричного героя, допоможуть краще зрозуміти період поетичної творчості Юрка Гудзя, необхідні для подальших наукових досліджень прози, статей, епістолярної творчості письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Еліаде М. Священне і мирське; Міфи, сновидіння і містерії; Мефістофель і андрогін; Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / Мірча Еліаде; [пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахно]. – К.: Видавництво Соломії Павличко “Основи”, 2001. – 591 с.
2. Башляр Г. Земля и грезы о покое / Гастон Башляр; [пер. с франц. Б.М. Скуратова]. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2001. – 320 с.
3. Башляр Г. Психологизм огня [Електронний ресурс] / Гастон Башляр. – Режим доступу до видання: http://librussian.info/lib_page_139439.html
4. Гудзь Ю. Боротьба з хворим янголом: [поезії] / Юрко Гудзь. – К.: Голос громадянина, 2007. – 80 с.
5. Гудзь Ю. Знаки білої крові: [поезії] / Юрко Гудзь. – Житомир: Житомирський вісник, 1992. – 56 с.
6. Гудзь Ю. Маленький концерт для самотнього хронопа: [поезії] / Юрко Гудзь. – К.: Молодь, 1991. – 32 с.
7. Гудзь Ю. Набережна під скелями: вірші, проза, переклади, статті, рецензії, інтерв'ю, листи / Юрко Гудзь; [упоряд. Левченко О. Г.] – Житомир: Рута, 2012. – 252 с.
8. Гудзь Ю. На спомин зимових свят: [вірш] / Юрко Гудзь // Косень'93, 1993. – С.19.
9. Гудзь Ю. Postscriptum до мовчання: [поезії] / Юрко Гудзь. – Торонто, Канада: Бескид. – №1, 1990. – 88 с.
10. Невимовне. Життя і творчість Юрка Гудзя: рецензії, статті, спогади, поезії, листи / [упоряд. Олег Левченко]. – Житомир: Міжнародне поетичне братство Юрка Гудзя, 2012. – 208 с.

ВІЙНА – ТРАВМА – ДІМ **(на матеріалі оповідання “Повернення солдата”** **Ернеста Хемінгуей)**

Назар МАЛАНІЙ

Кам’янець-Подільський національний університет імені Івана Огієнка

Стаття присвячена питанням реалізації травмуючої пам’яті війни та поверненню додому солдат в американській літературі ХХ ст. Розглядається широкий спектр проблем, пов’язаних із посттравматичним стресовим синдромом, індивідуальною та соціальною адаптацією людей війни в мирних умовах. Узагальнюється поняття “недомашнього”. Актуалізується необхідність подальших розвідок у цьому напрямку з огляду на сучасні українські реалії.

Ключові слова: травма, дім, посттравматичний стресовий синдром, відчуження, недомашнє.

Статья посвящена вопросам реализации травмирующей памяти войны и возвращению домой солдат в американской литературе ХХ в. Рассматривается широкий спектр проблем, связанных с посттравматическим стрессовым расстройством, индивидуальной и социальной адаптацией людей войны в мирных условиях. Обобщается понятие “недомашнего”. Актуализируется необходимость дальнейших исследований в этом направлении, учитывая современные украинские реалии.

Ключевые слова: травма, дом, посттравматическое стрессовое расстройство, отчуждение, недомашнее.

The article examines the ways the traumatizing memory of war and soldiers’ homecoming are presented by 20th century American writers. A wide spectrum of problems including the post-traumatic stress syndrome (PTSS), and individual and social adaptation of people of war to peace conditions are considered. The notion of “non-homely” is generalized. The need for further research in this direction is emphasized, considering modern Ukrainian realia.

Key words: trauma, home, disability, posttraumatic stress syndrome, alienation, non-homely.

Сучасна цивілізація переживає глибинну кризу, яка викликана політичною нестабільністю у світі. Численні терористичні акти, події на Близькому Сході, воєнні конфлікти – це не повний перелік викликів, які постали перед людством за ці шістнадцять років нового тисячоліття.

Україна опинилася в центрі цих тектонічних геополітичних процесів. Революція гідності, анексія Криму Російською Федерацією і конфлікт на Донбасі загнали в могилу тисячі людей, десятки тисяч скалічили фізично і психічно, більше мільйона втратили домівки. Проте саме подвиг Небесної Сотні, звитяга українських солдат і стійкість нашого народу призвів до перегляду фундаментальних ціннісних орієнтирів.

Майже кожного дня нам повідомляють невтішні новини про загиблих, поранених, інвалідів та самогубства. Нічого нового на східному фронті, адже ми призвичаїлися, небуденна війна стала буденністю. Трагічні історичні події, свідками яких нам доводиться бути, нашттовхують мене на думку, що немає нічого нового під сонцем. Людська історія сповнена безліччю прикладів насильства і несправедливості. У цій грі змінилися лише виконавці та засоби знищення, суть же залишилася незмінною.

Однак, важкі політичні, економічні чи соціально-побутові умови не повинні стояти на шляху поступу української науки вперед. Пошуком нових координат займається також гуманітаристика, зокрема і літературознавство. Найбільш перспективними, на наше переконання, є дослідження ненормативної тілесності в контексті “теорії травми” [8; 9; 11] та “студії дизабіліті” [3]. Сьогодні заставляє нас все більше проводити паралелі із двадцятим сторіччям, яке Шошана Фельман вдало визначила як “століття травми” (“*The twentieth century can be defined as a century of trauma*” [11, с. 171]). Таке влучне твердження є вельми переконливим, адже за останні два роки нам довелося відзначати вікомпні дати – століття з початку Першої світової та сімдесятип’ятиріччя з дня початку Другої світової війни. Саме тому метою цієї статті є аналіз особливостей фікційної реалізації посттравматичного стресового синдрому крізь призму теорії травми у солдат, які повернулися додому на основі оповідання “Повернення солдата” (“*Soldier’s home*”) із циклу “За нашого часу” (“*In our time*”) Ернеста Хемінгуея.

Слово “травма” запозичене українською мовою із західноєвропейських мов, а саме з англійської або французької – “*trauma*”, що має давньогрецьку етимологію і вживалося перш за все в значенні “рани, пошкодження” [1, с. 614]. В тлумачному словнику української мови воно представлене в двох значеннях: “пошкодження тканин або органів тіла внаслідок удару, поранення, опіку тощо; <...> психічний, душевний” [2, с. 221]. Більш повне тлумачення подає “Лонгменський словник сучасної англійської мови” (“*Longman dictionary of contemporary English*”): “1. *an unpleasant*

and upsetting experience that affects you for a long time; 2. a mental state of extreme shock caused by a very frightening or unpleasant experience" [10, с. 1769] ("1. неприємне і засмучуюче переживання, яке впливає на вас тривалий час; 2. психічний стан надмірного шоку, спричиненого дуже страхітливим чи неприємним досвідом" – переклад Н.І. Маланій). Уперше про вплив травми на психіку людини заговорив Зигмунд Фройд у праці "По той бік принципу задоволення" (1920 р.) [4]. У ній він, проаналізувавши психічні проблеми ветеранів та інвалідів Першої світової війни, запропонував поняття "*травматичного неврозу*". Це дослідження спричинило значний резонанс, адже уможливило подальше введення в науку поняття "*посттравматичного стресового синдрому*" (ПТСР) як тяжкого психоемоційного стану, що спричинений однією чи декількома часто повторюваними психотравмуючими подіями, як-от: участь у воєнних конфліктах, складного фізичного поранення, каліцтва, інвалідності, сексуальної наруги, терористичного акту чи іншої загрози життю. Симптоматика ПТСР доволі складна і може варіюватись у залежності від віку, характеру травми та обставин, за яких ця травма була завдана: психопатологічні зриви, часткові або повні провали в пам'яті, апатія, тривога, що спостерігаються більше місяця опісля травмуючої події, тощо. [6, с. 271 – 280]. Таке розлоге, проте влучне потракування ПТСР, запропоноване Американською психіатричною асоціацією, є результатом клопіткої і наполегливої роботи вчених. Проте травма і посттравматичний стресовий синдром – предмет зацікавлень не тільки медицини, психології чи психіатрії, а й історії, філософії та художньої літератури.

Аналізуючи психоаналітичний підхід Зигмунда Фрейда, Кеті Карут запропонувала використовувати термін "травма" у міждисциплінарному вимірі. Вона наголосила на зв'язку цього явища з великим колом гуманітарних дисциплін. Для дослідниці травма – це *Iga wound inflicted not upon the body but upon the mind*" ("рана, завдана не тілу, а розуму" – переклад Н.І. Маланій) і може бути досягнута завдяки символам і мові літератури [8, с. 3]. Саме література є тим безцінним знаряддям для представлення травматичного досвіду. Завдяки її виражальним засобам та образам вона "*to bear witness to events that cannot be completely known and opens our ears to experiences that might have otherwise remained unspoken and unheard*" [9, с. 2] ("свідчить про події, які не можуть бути повністю відомі, і відкриває наше сприйняття досвідів, які, можливо, в іншому випадку залишилися б невисловленими і непочутими" – переклад

Н.І. Маланій). Кеті Карус, подібно до висловлювань Зигмунда Фрейда, переконана, що мова травми є за своєю суттю літературною, оскільки саме література, подібно до психоаналізу, зацікавлена в складному відношенні між знанням і незнанням. Таке гносеологічне напруження в структурі травми виконує функцію сполучної ланки між психоаналізом і мовою літератури, адже: *“it is at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet”* [9, с. 3] (“воно знаходиться в особливому місці, в якому, знання і незнання перетинаються, для того, щоб мова літератури і психоаналітична теорія травматичного досвіду точно зустрілися” – переклад Н.І. Маланій).

Важлива частина її праці “Trauma: Explorations in Memory” (“Травма: дослідження пам’яті”) (1995 р.) присвячена функціонуванню посттравматичного стресового синдрому. Дослідниця стверджує, що ПТСР є особливим історичним феноменом, у якому гнітючі події минулого проявляються в повторюваних нав’язливих образах і думках тих, хто пережив травму. Досвід віцїлілого вже давно вийшов за межі медичної патології і став центральною характеристикою нашого часу, тобто травма не просто служить записом минулого, але й точно реєструє силу цього досвіду, яким людина повністю ще не володіє [8, с. 151]. Важливим є той факт, що ПТСР переживається вже після стимулюючої негативної події і відбувається здебільшого вдома.

Поєднання теорії травми, з одного боку, і концепту дому, з другого є продуктивним при інтерпретації творів воєнного, антивоєнного і поствоєнного художніх просторів, особливо творів ХХ-го століття. Дім є архетипним образом світової культури, в тому числі і літератури. Він у сучасному, позбавленому орієнтирів світі сприймається не тільки як місце проживання, чітко визначений на карті топос, а й як метафоричний вияв самої людини, її боротьби за власне існування. Прагнучи досягнути проблематику дому Гомі Бабга у своїй розвідці “Світ і дім” (“The World and the Home”) запропонував термін *“unhomely”* (“недомашнього”), заснованому на постколоніальних студіях: *“In the stirrings of the unhomely, another world becomes visible. It has less to do with forcible eviction and more to do with the uncanny literary and social effects of enforced social accommodation, or historical migrations and cultural relocations. The home does not remain the domain of domestic life, nor does the world simply become its social or historical counterpart. The unhomely is the shock of recognition of the world-in-the-home, the home-in-the-world”* [7, с. 141] (“У бравадах

недомашнього інший світ стає видимим. У нього менше спільного з насильницьким вигнанням, а більше з незвичними літературними і соціальними ефектами вимушеної соціальної акомодациї або історичних міграцій і культурних перерозподілів. Дім не залишається ні сферою внутрішнього життя, ні його соціальним або історичним дублікатом світу. Недомашнє – це потрясіння від пізнання світу в домі і дому в світі” – переклад Н.І. Маланій). Введення вченим поняття “недомашнього” значно розширює інтерпретативну можливість теорії травми, адже воно відрізняється від поняття “бездомності”. Останнє передбачає прив’язку до просторового в сенсі емоційної втрати дому. “Недомашнє” ж репрезентує глибинне переживання тривоги у того, в кого є дім, але він у силу різних обставин чи перипетій не здатен знайти свого місця в ньому. Однією із таких причин є травматичний досвід, отриманий внаслідок смислеперетворюючих історичних потрясінь.

Першу світову 1914-1918 років у країнах Заходу знають як “Велика війна” (“Great War”). Таке означення є не випадковим, адже людству довелося пережити найбільший за своїм масштабом досі небачений воєнний конфлікт. Осмислюючи цей та багато інших викликів першої чверті ХХ-го століття, Ернест Хемінгуей публікує свою першу збірку оповідань “За нашого часу” [5], яка побачила світ далекого 1925 року. Цикл складається з п’ятнадцяти частин, кожна з яких є короткою історією різної змістової наповненості. У них автор порушує цілий спектр проблем тогочасного суспільства: раннього кохання, труднощів шлюбу, чоловічої дружби, воєнних буднів солдат та їхнього повернення додому.

Остання тема своє найповніше вираження знайшла у знаковому оповіданні “Повернення солдата” (“Soldier’s home”). Український переклад назви, здійснений Володимиром Митрофановим, на мою думку, є не точним і таким, що не повною мірою відповідає сюжету. Доречнішим були б “Дім солдата” чи “Солдат вдома”, які краще експлікують задум прозаїка, оскільки включають поняття дому. Оповідь, яка викладена від третьої особи з елементами публіцистичного стилю, є максимально об’єктивною і позбавленою емоційного забарвлення чи співпереживання з боку автора. Митець використовує мінімум образності та символічної наповненості, замінюючи їх простим представленням подій із життя головного героя – Гарольда Кребза. Така суха, на перший погляд, манера письма мала б створити дисонанс між змістом та формою, проте обрана письменником стратегія чіткіше і влучніше розкриває проблему адаптації людей війни в мирних умовах.

“Повернення солдата” можна розглядати як напівавтобіографічне оповідання, адже Гарольд Кребз є втіленням самого автора, який через свого героя прагнув показати власні відчуття як ветерана Першої світової. Збігаються навіть художні деталі: рік повернення – 1919, топос – маленьке провінційне містечко, наявність сестри, проблеми із жінками. Конструюючи фікційного Гарольда, Ернст Хемінгуей відтворює самого себе у перші повоєнні роки.

Кребз пішов на війну з методистського коледжу в Канзасі. В 1917 році він вступив до морського флоту США і лише влітку 1919 року після виведення його дивізії з Рейну повернувся на батьківщину. Прагнучи пристосуватися до розміреного життя, персонаж не знаходить свого місця серед безтурботних мешканців. Його стан породжений симптомами посттравматичного стресового синдрому. Він є яскравим експлікантом “втраченого покоління”, який переживає низку паралельних відчуваних травматичних станів: трансцендентного (Гарольд – Бог); сімейно-особистісного (Гарольд – Він сам, Гарольд – сім’я, Гарольд – дім); гендерного (Гарольд – жінки) та соціального (Гарольд – суспільство).

На війні, як відомо, не буває атеїстів. У момент найбільшого напруження, “коли снаряди троцили доценту окопи під Фоссальтою, він лежав долілиць, спливаючи потом” [5, с. 75] і звертався до Господа із щирою молитвою про порятунок і захист. Цю молитву автор виводить графічно за межі самого оповідання, помістивши її у передмові, що передує заголовку твору. Це звернення до вищого трансцендентного начала сповнене безмежного відчаю від безвихідності ситуації і глибокої віри: “Господи Ісусе, вирятуй мене звідси. Любий Ісусе, благаю тебе, вирятуй. Зглянься на мене, Господи, зглянься, зглянься, зглянься. Зроби так, щоб мене не вбило, і я виконаю будь-яку твою волю. Я вірю в тебе і всім казатиму, всьому світові, що ти єдиний, на кого можна сподіватись. Зглянься на мене, любий Ісусе” [5, с. 75]. Проте наступного ж дня, коли небезпека минула, він своїми вчинками відрікається від власної ж обітниці: “вранці зійшло сонце, і день був гарячий, паркий, радісний і спокійний. Другого вечора, повернувшись до Местре, він не розказав про Ісуса тій дівчині, з якою пішов нагору у “Вілла-Росса”. І нікому ніколи не розказував” [5, с. 75]. Представлений у передмові конфлікт між Богом і Кребзом розвивається і в самому оповіданні. До війни він відвідував методистський навчальний заклад, орієнтований на поглиблене вивчення Біблії і особливе пошанування релігійних традицій. Війна змінила його, викрививши

сприйняття реальності. Релігійні догмати і настанови піддані девальвації. Його мати – надзвичайно віруюча людина, вона ніколи не переставала молитися за сина, ні під час війни, ні зараз, коли він дома. Вона апелює до сина: “– Бог велів усім людям працювати, – сказала мати. – У царстві божому не може бути нероб. – Я ще не в царстві божому, – заперечив Кребз” [5, с. 80]. Царство Боже є ідеалізованою моделлю його дому, до якого прагнуть всі: мати, батько і сестра, окрім самого Кребза. Домашній простір стає “недомашнім”, знецінюється в його очах. Мамина віра і опіка викликає збентеження і гнів.

На тлі трансцендентної алієнації проявляється і сімейно-особистісна криза. Гарольд удома, проте він відсторонений від нього. Його оточують близькі йому люди, проте він не відчуває метафізичної прив’язки до них. Травма війни спричинила емоційну апатію і забрала здатність проявляти найбільш сокровенні почуття, першим з яких є можливість любити: “– Ти ж любиш свою матір, синку?

– Ні, – відказав Кребз. Мати подивилась на нього через стіл. Очі її блищали. Вона заплакала. – Я нікого не люблю, – сказав Кребз” [5, с. 80]. Гарольд прагне виправдатися, імітуючи турботу та співпереживання. Він хоче втішити її, проте це вдаване піклування викликає лише огиду. На прохання матері стати навколійки і помолитися разом, він відповідає відмовою. Замість нього молиться мати: “– Зроби таку ласку, Гарольде, стань на коліна й помолися разом зі мною, – попросила мати. Вони стали на коліна біля обіднього стола, і Кребзова мати почала молитися. – А тепер ти, Гарольде, – сказала мати. – Не можу, – відказав Кребз. – Спробуй, Гарольде. – Не можу. – Ну хочеш, я помолюся замість тебе? – Гаразд” [5, с. 81].

Іншим проявом його переживання ПТСР є проблеми із протилежною статтю. Гендерний аспект великою мірою побудований навколо непростих стосунків з матір’ю. На фронті все було просто і вимірювалося митями між бомбардуваннями і втіхами від стосунків, які нікого до нічого не зобов’язували. Війна зачепила глибинну основу особистості Гарольда, спростивши ставлення до жінки. В Німеччині і Франції дівчата не витрачали час на пустопорожні балачки: “Багато говорити ніхто не міг та й не потребував того. Усе було просто, і ви залишалися друзями” [6, с. 78]. Військова служба навчила його менше думати про жінок, адже “рано чи пізно воно станеться само собою” [5, с. 77]. Таку інертність письменник описує і в мирному Канзасі. Сидячи на веранді

батьківського дому, Гарольд спостерігає за дівчатами, які проходять повз. Вони викликають у нього певний інтерес, проте не більше цього. Кребз невиразно відчуває потребу в жінці, але його апатія бере верх. Він не хоче витратити навіть найменших зусиль. Його ставлення до жіноцтва продиктоване травмуючим досвідом війни і безвідповідальним ставленням до власного життя: *“Загалом невиразно він відчував потребу в жінці, але не хотів докладати зусиль, щоб здобути її. Він залюбки перебув би з жінкою, але не хотів довго її домагатись. Не хотів вивертів і підступів. Не хотів улещань. Не хотів більше брехати. Не варта була справа заходу. Він не хотів брати на себе якихось обов'язків. Не хотів більше ніяких обов'язків. Хотів жити собі без будь-яких обов'язків. До того ж не відчував він справжньої потреби в жінці. Цього навчила його військова служба”* [5, с. 77].

Не менш значущим вираженням посттравматичного стресового синдрому є його конфлікт із ширшою версією його власного дому – суспільством. Соціальне відчуження проявляється одразу ж після повернення з фронту. Гарольд приїхав тоді, коли вшанування героїв Першої світової уже закінчились. Від нього закономірно очікують активної участі у діяльності містечка. Кребз відчував потребу говорити про війну, проте така емоційна необхідність наштовхується на байдужість довкілля, оскільки у *“місті встигли стільки наслухатися про жахи війни, що розповіді про справжні події нікого більше не зворушували”* [5, с. 75 – 76]. Така байдужість спровокувала заміну правди війни вигадками, небилицями і пустими історіями, що викликало в головного персонажа лише огиду до самого себе. Тиск суспільства посилюється його рідними, що згодом призводить до втрати ціннісних орієнтирів та цілей життя.

Проаналізувавши фікційну реалізацію посттравматичного стресового синдрому у ветеранів війни та їхньої адаптації в мирних умовах на основі оповідання “Повернення солдата” Ернеста Хемінгуея, можна констатувати ефективність поєднання методологічних апаратів теорії травми та сучасних постколоніальних студій. Така співпраця підтвердила можливість введення поняття *“недомашнього”* при інтерпретації творів антивоєнного спрямування і тематикою втраченого покоління. Дім же у цій синергії сприймається як виражальний субститут сім'ї, суспільства чи Царства Божого, а *“недомашнє”* як маргіналізована проекція травмованого “Я” персонажа. З огляду на це, переконаний у необхідності подальшого використання такого підходу і до новітнього українського літературознавства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Етимологічний словник української мови : в 7 т. / [уклад.: Р.В. Болдирев та ін.]. – К. : Наукова думка, 2006. – Т. 5. – 704 с.
2. Словник української мови : в 11 т. / [ред. колег. І.К. Білодід та ін.]. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 10. – 657 с.
3. Суковата В.А. Теорія “дизабіліті” та конструкції інвалідності в масовій культурі / Вікторія Суковата // Соціологія: теорія, методи, маркетинг, 2012. – № 1. – С. 82–98.
4. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия : [Сборник] / [сост. А.А. Гугнин]. – М. : Прогресс : Литера, 1992. – 567 с.
5. Хемінгвей Е. Твори в чотирьох томах. Романи та цикли оповідань / Ернест Хемінгвей. – К. : Дніпро, 1979. – Т. 1. – 717 с.
6. American Psychiatric Association. Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders. – Fifth Edition. – Arlington, VA : American Psychiatric Publishing, 2013. – 947 p.
7. Bhabha H. The World and the Home / Homi Bhabha // Social text: third world and postcolonial issues, 1992. – № 31/32. – P. 141–153.
8. Caruth C. Trauma: Explorations in Memory / Cathy Caruth. – Baltimore : Johns Hopkins UP, 1995. – 288 p.
9. Caruth C. Unclaimed experience: Trauma, narrative, and history / Cathy Caruth. – Baltimore, MD : The Johns Hopkins University Press, 1996. – 168 p.
10. Longman dictionary of contemporary English / [director, Della Summers]. – New edition. – Harlow : Pearson Education Limited, 2003. – 1950 p.
11. Felman S. The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century / Shoshana Felman. – Cambridge, MA : Harvard UP, 2002. – 253 p.

КОНЦЕПТ ДОМУ В “ЩОДЕННИКУ” (1920–1951)

В. ВИННИЧЕНКА

Ольга МАТВЄЄВА

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

У статті досліджується специфіка художньої репрезентації образу дому в “Щоденнику” (1920–1951) В. Винниченка. З’ясовано, що концепт дому в контексті конструювання національної моделі буття постає в трьох авторських проєкціях. Зокрема, В. Винниченко–емігрант осмислює Дім як локус простору

повсякденності, розглядає топос України як універсального Національного Дому та пов’язує образ дому з розробленням конкордистського альтернативного проекту життя, котрий визначає за допомогою ідеї “світового громадянства”.

Ключові слова: В. Винниченко, щоденник, концепт дому, конкордизм, образ України, ідея “світового громадянства”.

В статье исследуется специфика художественной репрезентации образа дома в “Дневнике” (1920–1951) В. Винниченко. Установлено, что концепт дома в контексте конструирования национальной модели бытия предстает в трех авторских проекциях. В частности, В. Винниченко-эмигрант осмысливает Дом как локус пространства повседневности, рассматривает модус Украины как универсального Национального Дома и связывает образ дома с разработкой конкордистского альтернативного проекта жизни, который определяет с помощью идеи “мирового гражданства”.

Ключевые слова: В. Винниченко, дневник, концепт дома, конкордизм, образ Украины, идея “мирового гражданства”.

This article investigates the specificity of the artistic representation of the image of home in the V. Vynnychenko’s “Diary” (1920–1951). It’s ascertained that the concept of home in the context of construction of the national model of existence is presented in three authorial projections. In particular, V. Vynnychenko-immigrant interprets Home as locus of everyday life, examines the image of Ukraine as universal National Home and connects the image of home with the development of the alternative concordist project of life which the writer determines with the help of the idea of “world citizenship”.

Key words: V. Vynnychenko, diary, the concept of home, concordism, the image of Ukraine, the idea of “world citizenship”.

В. Винниченко – один з видатних письменників початку ХХ ст., який зосереджував увагу на осмисленні проблем національного життя. Концепція національного буття в “Щоденнику” письменника – засаднича ланка в експериментальному філософсько-художньому онтологічному мегапроекті українського інтелектуала, пов’язана з осмисленням концепту дому як програмного в контексті національного відродження, збереження національної ідентичності й формування національної свідомості. Позаяк відомо: *“Екзистенціал національного буття розкривається через життєве наповнення концептів: Дім – Поле – Храм. <...> Символ “Дім” характеризує антропоцентричне буття від сім’ї до національної солідарності. “Дім” – це ніша людини в Універсумі”* [5, с. 291–292]. Відтак архетип дому, який визначає національні засади буття, має важливе значення в художньому мисленні В. Винниченка та оприявнюється в його щоденникових нотатках в кількох проекціях.

Елементарним виміром образу дому постає локус хати, приміщення, конкретної будівлі, що проектується на організацію власного буття, спосіб існування. У щоденникових нотатках В. Винниченко постійно рефлексує над можливістю мати власну хату, пов'язуючи смисл дому з онтологічним прагненням до озмістовлення життя: *“Звільнення від клопоту розв'язує пригамовані плани про прикраси нашого життя: сад на даху, хатинку на селі для виїздів у самоту, для заглиблення в працю, для тихого смутку і небуйної радості думки”* [3, с. 74]. Письменник хотів не лише осісти, власне знайти постійне помешкання, але й забезпечити умови для літературно-мистецької праці, яка становила для нього смисл життя. Слід зазначити, що актуальність мотиву пошуку дому у щоденникових нотатках В. Винниченка зумовлено особистою долею письменника, його перебуванням у вимушеній еміграції, що запрограмувало актуалізацію у творчості письменника традиційних для української культури образів дороги й хати. Відомо, що з 1920 до 1934 рр. В. Винниченко з дружиною жив в різних містах Європи – Відні, Карсбаді, Берліні, Празі, Рауені, Парижі. Двічі В. Винниченко вдавався до *“придбання мешкання чи хати з метою влаштувати собі зручніші умови літературно-мистецької праці”* – у 1923 році в Берліні (дача Рауен, коло Фюрстенвальду) та в 1930 році в Парижі (Бульонь-сюр-Сен і Сквер-де-Вержен) [4, с. 89]. У жовтні 1934 року письменник з дружиною Розалією Ліфшиць оселився на півдні Франції, в селі Мужен, поблизу Канн, у власному будинку. Цю садибу через почуття ностальгії митець назвав українським словом *“Закуток”*: *“<...> думка майже безупинно <...> в'ється круг придбаного притулку. Брудний він, чорний понурий. Як зробити його чистим, ясним, веселим, молодим? Що саме, як саме зробити? <...> І яке ім'я йому дати? “Куток”? “Закуток”? “Притулок”? “Затока”? “Курінь”?”* [6, арк. 116]. *“Закуток”* став для В. Винниченка та Р. Ліфшиць притулком, захистом, домівкою на чужині. Щоденникові нотатки муженського періоду містять записи про тяжку працю під час відбудови занедбаної селянської хати, створення комфортного інтер'єру, заняття городництвом та садівництвом, облаштування садиби, яка майже сімнадцять років була домом для письменника, котрий більше так і не побачив України. У *“Щоденнику”* дім оприявнюється як матеріальний об'єкт, локус простору повсякденності. Водночас образ домівки на чужині має більш негативну конотацію, що зумовлено часопросторовою віддаленістю від Батьківщини. Перед переїздом до *“Закутка”* 7 вересня 1934 року В. Винниченко писав:

"А скільки в ньому доведеться жити? Очевидячки, стільки, скільки треба, щоб українська нація стала на ноги і набралася стільки сили, щоб могла мати право самій рішати, кого з своїх членів пускати додому, кого ні" [6]. Так, складні обставини емігрантського життя змусили В. Винниченка шукати дім поза межами України.

Прикметно, що у щоденникових записах еміграційного періоду В. Винниченко осмислює образ України як універсального *Національного Дому*, часто згадує про Батьківщину, намагається не втратити глибокий духовний зв'язок з рідним краєм: *"Рана – туга за Україною, незагоєна, не закрита, в негодю точиться сумом. Тільки те, що ще не обірвалося пуповиння, що ще цупко тримаюся за нього, зм'якшує гострість ревматичного болю"* [3, с. 75]. У письменника мотив втраченого дому трансформується в глобальну ідею дому як Батьківщини загалом. Отож, окрім конкретного локусу будівлі, образ дому має значно ширші часопросторові координати: Україна – це Дім. У спогадах митця домінують відчуття туги, печалі, суму, бездомів'я, чужинності, очікування на можливість повернутися, образи із приводу перебування поза межами рідної землі: *"В густій, насиченій диханням сонця, трав і квітів, у спеці стоїть образ України. Тільки приплющити очі свідомості, – і зовсім на Україні. Так само тихим лебедем пливе сум між сивими хмарами; так само задумливим озиччанням ристється в квітці бджола; на розхристанях грудях пахне пекучим сонцем і в заплющених очах то вгору, то вниз ходять темні точки, як у дитинстві"* [1, с. 347]; *"А на Україні десь парує земля, сохнуть горби і соковито зеленіють долини. Потім гаї густо задихають гіркуватим і свіжим духом трав, затьохкають соловейки, вдягнеться Вкраїна в білорожевий цвіт вишень і яблунь. Коли знову стану сопричасником української весни?"* [2, с. 325]. Засадничий характер у системі смислового поля "Дім-Україна" мають образи рідної природи – Дніпра, української весни, соловейків, бджіл, вишневих та яблуневих садків, луків, гаїв та ін. У щоденникових нотатках з'являється дихотомія дім / антидім, рідне / чуже, образ України, тобто "покинутого світу", протиставляється "чужому світові", "чужим вулицям", "підводній країні", "дну моря": *"Ні, не видихався з мене дух Дніпрових луків, обніжків, овіяних диханням жита й васильків, левад з копанками, де плавають чорненські жабки з червоними черевцями. Ніжним боєм болить, як стара-стара рана, від цих жабок. <...> Я часом здаюся сам собі подібним до людини, що впала на дно моря і живе там у чужому світі. Часом їй вдається*

на мить виринути, щось гукнути на той світ, що покинула, помітити там якісь бульки від свого звуку і знову пірнути на дно, – і знову зникає той покинутий світ, і знову боротьба всередині себе за почування себе собою, за творення життя навіть у підводній країні” [2, с. 540]; “<...> тут реальна мигичка, реальні вулиці, але вони чужі й далекі” [3, с. 65]. В. Винниченко порівнює українські свята, звичаї, обряди, культуру з французькими, що виявляє його переживання й ностальгію: “Свято в Парижі. Яке воно не подібне до Великодніх свят на Україні, хоч би й у Києві. Париж у цей день мовчазний, мовчазніший, ніж звичайно. Він опускається в сіреньку провінцію з тихими вулицями, з уповільненим темпом. Київ же, навпаки, в цей день гомонить, грюкотить, галасує. Дзвони!” [3, с. 83].

Власне любов до Батьківщини визначає появу твердого наміру повернутися на Україну, віднайти рідний втрачений дім. Так, в умовах неможливості забезпечити функціонування “єдиного національного фронту” як версії консолідації українських еміграційних сил В. Винниченко знаходить альтернативний вихід, який програмуватиме й надалі стратегії національного виміру буття. Письменник пише: “в'яснити можливість повороту на Україну. <...> Чи буде, головне, користь <...> національному визволенню від мого переїзду?” [1, с. 541]. Так, засадничою для митця постає ідея національного відродження. З одного боку, письменник рефлексує над своїми силами, користю власної діяльності для національної справи. З іншого – висвітлює суперечності радянського режиму. Зокрема він стверджує, що більшовики мають змінити вектор національної політики, ставлення до української нації. Однак запуск механізму переродження комунізму у “всєбічний деспотизм” суперечить процесові національного визволення, відновленню самостійності українського народу, адже більшовики здійснюють формальну українізацію й дотримуються “дитячого вихвалання неіснуючих досягнень у національному питанні” [1, с. 620]. Так, мовиться про суперечність між теоретичними постулатами та практичними стратегіями діяльності щодо України. Такий підхід унеможливило повернення письменника на Батьківщину й стимулює його до створення альтернативного проекту буття.

У такому контексті актуалізується проблема зв'язку індивіда з національним колективом. Відчуження особистості від національної спільноти письменник вважає відхиленням від норми, особливим видом девіації. Розрив зв'язків члена національної спільноти, запрограмованих

на етногенетичному рівні, з національним цілим митець осмислює як порушення закону буття, авторизований індикатор дисгармонійного існування, тобто дискордизму: *"Ідея мого зникнення з сучасності – зникнення національного (соціального, громадського, політичного, літературного і т. і.)"* [8, арк. 122]. Власне цю проблему Винниченко-емігрант проектує на площину власного життя. За автором "Щоденника", кожна людина має інстинкт колективізму, який стає важливим регулятором її суспільної діяльності, допомагає бути соціально корисною, урівноважує систему соціальних взаємин, зберігає баланс між індивідуальним і національним: *"Жити поза колективом ні одна людина не може. А надто, коли вона свідомо свого інстинкту, коли знає розумом про цей закон буття"* [7, арк. 97]. З метою відновлення гармонії В. Винниченко програмує модель індивідуальної поведінки, осмислюючи образ Іванища, художньо втілений в романі "Вічний імператив": *"<...> колективу з тебе вони не викинули? Любов твою до Іванища, до України, до людства, ту любов, яка сповнює змістом твоє власне життя <...>? Ні, не викинули і викинути не можуть. <...> Хоч би й викинений, погоджуй себе з колективом, зливай свій інтерес з його інтересами, свій біль з його болем, його радіщі з своїми радіщами"* [7, арк. 100]. Отже, письменник вирішує працювати для української спільноти, генеруючи нові ідеї та розробляючи конкордистський проект буття.

У щоденникових нотатках альтернативний художній національний проект буття, пов'язаний з філософією конкордизму, митець визначає за допомогою образу дому. У такий спосіб мотив пошуку дому трансформується в розроблення концепції "світового громадянства". Потрібно зазначити, що рефлексії В. Винниченка репрезентативні щодо органічного синтезу реалістичного критичного мислення з утопічними ідеями. Моделюючи проекти національної площини буття, В. Винниченко в щоденникових записах визначає систему координат, у якій еволюціонує від критики реалістичних до постулювання альтернативних концепцій, що виявляють утопічність художнього мислення письменника. В. Винниченко прагне у спосіб конструювання утопічних теоретичних проектів відновити національний баланс, віднайти втрачений дім в умовах еміграції.

Так, у щоденникових записах письменника кінця 1920-х рр. з'являється ідея "світового громадянства", яка програмує альтернативну конкордистську модель національного буття: *"гармонізація себе самого*

сповнює якимсь особливим затишком усю істоту, почуванням зрідненості із тим клатем землі, на якому живеш. Нема чуття чужості, закинутості, знітучої туги за рідним краєм, сиротливості й самотності. Все – близьке, все є рідна планета, люба Земля наша, скрізь можна і треба діяти й творити. І любов до рідного краю зовсім не вимагає чужості до інших частин Матері-Землі. Я – громадянин Планети і плюю на тимчасові поділи людей на держави” [2, с. 245]; “як дивно, чудно, смішно і дико буде колись уявлятися поділеність Землі на держави, на окремі землі, що “належать” тому чи іншому народові” [2, с. 506]; “мостимо собі притулок у французькому штаті нашої теперішньої батьківщини – Землі” [2, с. 380]. У “Щоденнику” (1930–1940-х рр.) ця ідея фундаментує проєкт створення Сполучених Держав Землі. Конструюючи національну модель буття, В. Винниченко констатує порушення гармонії людського життя на всіх рівнях – від індивідуального до національного, що й зумовило появу образів хвороби дискордизму й планетарного лепрозорію, відрефлексованих в щоденникових нотатках й утілених в романістиці муженського періоду. Письменник діагностує безнадійну духовну й фізичну хворобу людства, яке живе в прокажельні. У цьому контексті митець осмислює складники конкордизму, шукає рецепт лікування від складної недуги. Одним з превентивних засобів постає ідея знищення поділу на держави: “Це є закон прокажельні, імператив, хвороба. <...> усім цим нещасним хворим загрожує страшне нещастя, весь світ от-от заколотиться в лютому приступі божевілля, всі тремтять, всі жахаються і ні в кого нема такої простої думки: знищити саму причину хвороби, ворожнечі, війни, себто поділ на держави” [8, арк. 131]. Так, актуалізується проєкт утворення Сполучених Держав Землі: “Прокажені ще не розуміють, що тільки спільність цих ринків і сировини може знищити ворожнечу. А ця спільність не може бути без спільності власності держав, без Сполучених Держав Землі” [8, арк. 59].

За В. Винниченком, тільки за допомогою реалізації ідей знищення поділу на держави й утворення Планетарної Федерації Країн можна забезпечити знищення війни як пароксизму недуги та встановлення “світового миру” / колектократії, подолати гітлеризм та сталінізм як деструктивні вияви дискордизму, дискредитувати деструктивні явища імперіалізму, колонізації та національної нерівності: “цілковите знищення поділу на держави може знищити війну” [10, арк. 15]; “мир: створення Сполучених Держав Європи, а то й усього світу – Республіка Землі.

<...> знищення імперіалізму, звільнення всіх поневолених і рівність усіх народів на землі” [9, арк. 89]. Тільки в такий спосіб можна відновити світову гармонію і встановити конкордистський лад на Землі. Пропонуючи проект знищення поділу держав, письменник водночас репрезентує програму самостійності, свободи, рівності, права на самовизначення всіх націй у складі Світової Федерації Землі, осмислюючи ідею *“вищої Самостійності України у Світовій Федерації самостійних націй Землі”* [11, арк. 142]. Отже, моделюючи утопічний конкордистський проект національного буття, В. Винниченко прагне вилікувати людство загалом від недуги дискордизму, а також програмує стратегії життя для української нації в умовах конкордизму.

Пошук альтернативних утопічних моделей зумовлено низкою причин: негативними метаморфозами соціальної реальності, критикою більшовицького режиму, усвідомленням після 1925 року повної дискредитації революційних досягнень 1917–1921 рр., еміграцією письменника. У “Щоденнику” В. Винниченко наголошує на двох засадничих чинниках – зовнішнього й внутрішнього характеру. Зовнішню причину пов’язано з виявленням тоталітарних маркерів більшовицької схеми буття, унаслідок чого неможливо втілити проект *“всєбічного визволення”* в соціалістичній проекції, котрий митець осмислював в щоденникових нотатках 1910–1920-х рр. Внутрішній особистісний чинник кореспондує з фактом еміграційного життя письменника, який так і не зміг повернутися на Батьківщину: *“облишити думки та мрії про поворот на Україну, не скиглити, не ставати в позу страдника, а бадьоро, весело й гідно проходити свій шлях життя. І коли судилося, щоб він ішов через французький повіт батьківщини – Землі, хай буде французький повіт”* [2, с. 294]; *“потрохи підданство Землі стає реальнішим. Україна відсувається в туман дитинства, любий, золотий, теплий. Україна стає казкою, а Земля набирає плоти і крові”* [2, с. 339]. У цьому контексті В. Винниченко відкидає поняття *“красового патріотизму”* та актуалізує ідею *“патріота Землі”*: *“більше реальною стає думка про підданство Землі. України мені, очевидно, вже не бачити. Чуття краевого патріотизму повинно поширитись, розсунутись у патріотизм всієї планети”* [2, с. 281]. Ностальгія за Україною оприявнюється як один зі стимулів до створення нових стратегій буття. У складній системі координат цей механізм становить і програму компенсації. В. Винниченко в такий спосіб окреслює чітким контуром розпливчасті

формули існування поза Батьківщиною. Однак процес утілення ідеї “світового громадянства” ускладнюється, адже письменник продовжує сумувати за рідним краєм: *“поганий ще з мене патріот Землі: раптом як стара рана починає нити туга за одним клаптом Землі, за одним, де пахне житами, де обніжки заросли васильками, де бідний Дніпро цюліта худне до голих піскуватих ребер”* [2, с. 540]. Отже, образ України діалогізує з площиною філософських пошуків письменника: Національний Дім В. Винниченко пов’язує з концепцією конкордизму. У цьому контексті Г. Костюк зазначає: *“найцікавіше в цих щоденних записах Винниченка те, що <...> в усіх філософських концепціях “громадянина світу” Україна завжди і постійно стояла в центрі його шукань, мрій, болючих згадок і ностальгійних страждань. Вона завжди ятрила і пекла його душу. Для неї творились усі утопії: від “європейського протекторату”, “колектократії” до грандіозної панорами нового світу – “конкордизму”*” [4, с. 201]. Ідея “громадянина Землі”, яку письменник осмислює в контексті національного буття в щоденникових записах 1920–1951 рр., апробується в його художній практиці. Найбільш репрезентативними щодо втілення конкордистських ідей можна вважати романи періоду останньої еміграції “Нова заповідь” (1932; 1947) та “Слово за тобою, Сталіне!” (1950).

Отже, в “Щоденнику” (1920–1951) В. Винниченка концепт дому, який з’являється в контексті конструювання національної моделі буття, постає в трьох авторських проекціях. Логіку потракування образу дому визначають такі чинники: критика письменником концепції “всєбічного визволення” в марксистському варіанті та еміграційна ізоляція митця. На матеріалі щоденникових записів простежується еволюція від реалістичного висвітлення теми дому до актуалізації утопічних ідей. Зокрема, В. Винниченко осмислює Дім як локус простору повсякденності, розглядає топос України як Національного Дому та визначає концепт дому за допомогою ідеї “світового громадянства”, яка зумовлює альтернативний утопічний конкордистський проект буття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Винниченко В. Щоденник. Том другий (1921–1925) / Володимир Винниченко. – Едмонтон; Нью-Йорк : Видання Канадського інституту Українських студій, 1983. – 700 с.
2. Винниченко В. Щоденник. Том третій (1926–1928) / Володимир Винниченко. – Київ; Едмонтон; Нью-Йорк : Смолоскип, 2010. – 621 с.

3. Винниченко В. Щоденник. Том четвертий (1929–1931) / Володимир Винниченко. – Київ; Едмонтон; Нью-Йорк : Смолоскип, 2013. – 339 с.
4. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба / Григорій Костюк. – Нью-Йорк, 1980. – 283 с.
5. Кримський С. Під сигнатурою Софії / Сергій Кримський. – Вид. дім “Києво-Могилянська Академія”. – 2008. – С. 291–292.
6. Центральний державний архів громадських об’єднань України, ф. 171, од. 64.
7. Центральний державний архів громадських об’єднань України, ф. 171, од. 68.
8. Центральний державний архів громадських об’єднань України, ф. 171, од. 69.
9. Центральний державний архів громадських об’єднань України, ф. 171, од. 70.
10. Центральний державний архів громадських об’єднань України, ф. 171, од. 71.
11. Центральний державний архів громадських об’єднань України, ф. 171, од. 77.

“ПОСЕРЕДИНИ ДАЛЕЧІ”: ОБРАЗ ДОМУ В РОМАНІ “ПРОКЛЯТТЯ ДОМУ” ДЖЕННІ ЕРПЕНБЕК

Світлана МАЦЕНКА

Львівський національний університет імені Івана Франка

У контексті теорії взаємовідносин людини та простору О. Ф. Больнова розглянуто центральний образ дому в романі “Прокляття дому” (“Heimsuchung”, 2008) відомої сучасної німецької письменниці Дженні Ерпенбек. Відзначено пов’язану з біографією дому концепцію історії, виображення за його допомогою процесу пригадування та моделі пам’яті, функціонування окремих його структурних компонентів (вікон, дверей, замка, прикрас). Вказано на те, що травматичні події в романі маркуються за допомогою прихованих просторів дому. Констатовано, що дім історії слід розбудовувати і доглядати, а також очищати в процесі колективного пригадування.

Ключові слова: переживаний простір, дім, історія, пам’ять, Дженні Ерпенбек.

В контексте теории взаимоотношений и пространства О. Ф. Больнова рассмотрено центральный образ дома в романе “Проклятие дома” известной современной немецкой писательницы Дженни Эрпенбек. Отмечено связанную

с биографией дома концепцию истории, представление на его примере процесса воспоминаний и модели памяти, функционирование отдельных его структурных компонентов (окон, дверей, замка, украшений). Указано, что травматические события в романе маркированы с помощью скрытых пространств дома. Констатируется, что дом истории необходимо достраивать и присматривать за ним, а также очищать в процессе коллективного воспоминания.

Ключевые слова: пережитое пространство, дом, история, память, Дженни Эрпенбек.

In the context of O. F. Bollnow's theory of person-space relationship the paper considers the central image of home in the novel *Heimsuchung* [Visitation] (2008) by the prominent contemporary German author Jenny Erpenbeck. The concept of history is studied in relation to the home biography, which is realized in the process of recollection and memory modelling, as well as examining the ways some of its structural components function (windows, doors, locks, and dŷcor). It is indicated that the traumatic events in the novel are specifically referred to the hidden units of the home space. It is also stated that the home of history should be built up, cared after, and cleaned in the collective recollection process.

Key words: experienced space, home, history, memory, Jenny Erpenbeck.

Із філософсько-літературного погляду, поняття дому володіє значним інтерпретаційним потенціалом: дім є початком громадської сфери (Ю. Габермас), він постає центром світу, вказуючи на закоріненість людини в ньому (О. Ф. Больнов), він слугує “диспозитивом історії” (М. Фуко). Австрійському письменнику Герману Броху належить цікавий ескіз поетичного образу дому: “Посередині далечі стоїть цей будинок, тому я його так люблю” [5, с. 68], який маркує сферу близького й знайомого, навколо якої розгортається далеч, а, з іншого боку, може йтися і про саму середину далечі, найщільнішу далеч, найдальшу далеч, тоді найприродніше здатне ставати найвразливішим і потребує особливого ставлення. У сьогоденішньому світі, як діагностує німецький філософ, дослідник взаємовідносин людини та простору О. Ф. Больнов, в результаті втрати людиною об’єктивного центру, їй найбільше загрожує небезпека викорінення. Сучасна людина знову має навчитися “проживати” у тому сенсі, в якому про це говорив М. Гайдеггер у своїй доповіді “Будувати, проживати, мислити” (“Bauen, Wohnen, Denken”, 1951): “Справжній житловий голод полягає у тому, що Смертні ще лише шукають втраченої сутності проживання, що вони повинні ще лише вчитись проживати” [1, с. 3]. Про значення “проживання” в романі “Цитадель” міркує

А. де Сент-Екзюпері: *“Адже я відкрив одну велику істину, люди живуть у будинках, і сенс речей для них міняється залежно від сенсу дому”* [2, с. 13]. Проживання автор розуміє як визначення сутності людини, яка є основою її ставлення до світу в цілому. Герой роману гордо заявляє про себе, що він передусім житель. *“Людська оселе, хто заснує тебе на міркуваннях? Хто був би зданий спорудити тебе, спираючись на логіку? Ти існуєш і не існуєш. Ти є і тебе немає. Ти збудована з різних матеріалів, але слід вигадати тебе, щоб відкрити тебе. Так само й той, хто зруйнував свій дім із метою начебто пізнати його, має тепер лише купу каміння, цегли й черепиці, та не годен знайти ані затінку, ані тиші, ані інтимности, яким вони служили, і не знає, як можна використати цю купу каміння, цегли й черепиці, бо бракує вигадки, що панує над ними, душі та серця архітектора. Бо камінню бракує душі та серця людини”* [2, с. 17–18]. Одухотвореність дому і духовний зв’язок із його мешканцями перетворюють історію дому на його біографію, а разом із тим на продуктивну модель індивідуальної і колективної пам’яті.

Дім, батьківщина, історія, пам’ять – це ті ключові слова, навколо яких витворюється художній світ роману “Прокляття дому” (“Heimsuchung”, 2008) сучасної німецької письменниці Дженні Ерпенбек. Батьківщина, міркує вона, це, вочевидь, щось таке, що помічаєш, коли його втрачаєш. Оскільки разом з нею зникає й якась частка особистості, то в якості компенсації те, що було рідним і виявилось втраченим, переходить в розряд імагінованого й у вигляді образів-спогадів продовжує ґрунтувати особистісне начало. Працюючи над романом “Прокляття дому”, авторка збирала значний документальний матеріал про літній будинок на бранденбурзькому озері Шармютцель, яке Теодор Фонтане любовно назвав Бранденбурзьким морем і покликання на описи ландшафтів якого відчутно у творі. Цей будинок побудували у 30-х роках і певний час він належав бабусі Дженні Ерпенбек, письменниці Гедді Ціннер, а потім вона його втратила в результаті судового процесу із попередніми власниками. Тут пройшла значна частина дитинства Дженні Ерпенбек, про що в (авто)-біографічному контексті розповідається в епізодах “Письменниця” і “Незаконна власниця”. Втрата будинку стала приводом до розмислів про батьківщину. *“Я запитувала себе, що я втратила, бо – це було зрозуміло, йшлося не про власність”* [9]. Важливими були передусім спогади. Балансуючи на межі фактів і вигадки, будинок і земельну ділянку у творі, а також сам роман авторка представила як багаторівневе місце

пригадування. У різних біографічних епізодах цей шматок бранденбурзької землі окреслено відповідно як орієнтир, відправний момент чи перспективу самолокалізації фігур роману.

Відтак створений у романі “Прокляття дому” образ будинку відзначається тим, що він стрижневий, навколо нього групуються всі інші образи й розгортаються події у творі, простір цього дому історично маркований, інформативно насичений і водночас архітектонічно структурований, будучи концептуалізованим як фігура пригадування. Оскільки фундаментальним вихідним моментом німецької колективної ідентичності вважають історію, то цей образ у романі, який розгортає панораму подій останнього століття, втілює певний духовний національний принцип – спільне володіння багатим спадком спогадів і бажання цінувати його (“Слід любити будинок, який збудовано й який передається у спадщину” (Е. Ренан). Відтак К. Граббе розглядає твір Дж. Ерпенбек *“як актуальний приклад літературної розповіді про німецьку історію сучасності”*, який *“уже в назві натякає на те, що при виборі свого предмету оповіді йому йшлося про питання можливості перебування вдома у цій історії”* [10, с. 229]. Сама письменниця стверджує, що вибрала цю назву, бо вона водночас скеровує у двох напрямках: з одного боку, до батьківщини, яку шукають, а з іншого, – до випробувань, яких зазнає в житті кожна людина. *“Спеціально щодо моєї книги, – каже авторка, – в мене виникає відчуття, що більшість моїх фігур у пошуках батьківщини зазнають випробувань. Тобто, їх переслідує те, на що вони сподіваються. Сама надія, так би мовити, стає вже помилкою”* [9]. Отже, назва роману багатозначна: конотація слова “Heimsuchung” передусім негативна – лихо, катастрофа, хвороба, напасть, халепка. З юридичного погляду, як пояснює К. Граббе, до 1930-х років під такою назвою існував юридичний склад злочину порушення недоторканності житла натовпом. Уражений, як правило, невідготовлений до подібних випробувань. Однак поняттю притаманне і позитивне значення, пов’язане із християнським святом Відвідин Пресвятою Дівою Марією Єлисавети, описаних в Євангелії від Луки. У цьому контексті “Heimsuchung” – це візит, який приносить радість, бо під час нього сповіщається божественне. Це слово можна розуміти також і дослівно, як пошуки дому, батьківщини, притулку. *“Саме таку можливість пропонує роман, в якому тематизується спроба чи туга за локалізацією відчуття перебування вдома”*, – переконана дослідниця [10, с. 230].

Дж. Ерпенбек розповідає біографію літнього будинку на озері неподалік від Берліну, яка охоплює від його спорудження до знесення близько вісімдесяти років. Хроніка містить життєві історії його мешканців, які змінювали один одного впродовж цього часу. Постійним залишалося лише озеро і садівник, котрі об’єднують окремі розрізнені фігури роману: сільського старосту, початкового власника земельної ділянки та його чотирьох доньок, архітектора та його дружину, які купили частину цієї землі і побудували тут будинок, їхнього єврейського сусіда з дружиною, батьками, сестрою та племінницею, в якого вони викупили його власність, уможлививши йому придбання документів на еміграцію, радянського майора, який квартирував тут наприкінці війни, письменницю-емігрантку, яка повернулася з Радянського Союзу, її сім’ю та гостей, а також її внучку. *“Все це історії пристосування, соціального підйому, політичного збентеження, переслідування і вбивства, еміграції і повернення, втечі і вигнання, надії і втрати ілюзій”* [10, с. 233]. Разом вони представляють німецьку історію ХХ століття, а окремо – кожна з них на тлі озера, яке видається втіленням вічності, артикулює оманливу надію на батьківщину. Розповідаючи у контексті земельної ділянки і будинку про перервність історії та децентралізацію фігур в результаті вигнання та втечі, роман інсценує бранденбурзьку провінцію, проте не як ідилію чи місце для відпочинку, бо її струшують історичні злами, вона безпосередньо пов’язана із глобальними подіями. В результаті втрати батьківщини і пришвидшеної мобільності осілість сучасної людини на тлі будинку як позірно стабільного місця для проживання сумнівна. Тривала локалізація в будинку як місцеположення поколінь замінена тимчасовим проживанням.

Це безпосередньо підкреслюється заснованим на розладі оповідним принципом, яким послуговується письменниця. Немає ані “я”-оповідача, ані головного героя у традиційному розумінні, натомість у кожному розділі в центрі оповіді перебуває інша фігура, з перспективи якої представлено події. Її окремі епізоди німецької історії пов’язані з окремими дійовими особами. Оповідний голос постійно змінює кут зору. Кожна з оповіджених фігур перебуває у власній упередженості, поміж ними немає посередників. Одна про одну вони знають лише частково і тільки в уяві читача ці життєві історії сприймаються, як камінці в мозаїці. Садівник – єдино можлива з’єднувальна ланка поміж ними, та він поряд із своїми вражаючими знаннями про природу й ремісничими вміннями відзначається переважно мовчазністю (здається, що він розмовляє тільки з дітьми та рослинами).

Цей образ міфологізовано: *“Звідкіля він з’явився в селі не знає ніхто. Можливо, він був тут завжди... Його називали садівником, наче він і не мав іншого імені”* [8, с. 13] і тим самим виключено з історичних взаємозв’язків: *“У свою хатину він не пускає нікого. Діти, які шпигують крізь вікно, коли його немає вдома, бачать лише стіл, крісло, ліжко і трохи одягу, закинутого на гачки. Будинок теж мовчить, як і його власник, і, як у будь-якому мовчанні, це може означати, що він приховує тасмницю, але так само і те, що він дуже порожній”* [8, с. 29]. Хоча текст і переймає перспективу своїх фігур, він тримає щодо них дистанцію. Переважна більшість діючих осіб позбавлена імен, названі лише їхні професії чи рід діяльності або соціальні ролі. Вони також не мають ближчих характеристик, так що не діють як ідентифікаційні фігури, а виконують тільки репрезентативну функцію. Герої різні за своїм соціальним походженням, світоглядними позиціями, що уможливило авторці представити низку різних репрезентантів історії. Спільним для них усіх є те, що вони мають відношення до літнього дому на озері: якийсь час він перебуває в їхніх власності, чи вони його відвідують, чи змушені залишити його назавжди. Дж. Ерпенбек до того ж працює із так званим часовим режимом масштабування. Короткий пролог, в якому йдеться про географічну історію формування визначеного клаптика землі, породжує ефект зосередження камери на зображенні під мікроскопом, в результаті чого цей малесенький історичний пункт демонструє свою комплексність. Сплески “доби крайностей” (І. Пробст), які спричинилися до поламаних і знищених життєвих доль, відображено в романі через наративне фрагментування. Головні події німецької історії не тлумачаться, а тільки натякаються: їх сигналізують ключові слова, як, наприклад, у розділі “Фабрикант сукна” поява націоналсоціалізму у 20-х роках конденсується у ніби випадково вмонтованому в оповідь слові “Neil”, яке до того ж перекликається із словом “Heim”. Тоді, як сусіди, архітектор та імпортер кави та чаю, будують будинки, єдиний син єврейського фабриканта сукна, спадок якого складає земельна ділянка на озері, спостерігаючи за ними, каже своєму батькові, що *“слід подивитися, що це буде”*: *“Із сусідньої ділянки чути, як кельні мулярів стукають об цеглу. Хайль”* [8, с. 52], вони з дружиною хочуть поки тільки причал і купальню: *“Робітники на сусідній ділянці щось гукають один одному. Цього достатньо, каже Людвіг і вганяє лопату у землю поряд з ямою. Його батько дивиться на Бранденбурзьке море, яке тихо дзюрчить.*

Домівка (Heim). Це твій спадок, каже йому батько. Я знаю, каже він, Людвіг, єдиний син свого батька” [8, с. 53]. “Спадок” віддзеркалює неперервність і сімейну міцну прив’язаність до місця, що у контексті історичних потрясінь стає сумнівним. Через зображений контраст ґрунтовної матеріальності осілості й тільки успадкованої її ідеї окреслюються події недалекого майбутнього, пов’язані з Голокостом.

Роман розпочинається доволі герметичною картиною світу, в якій згідно народних звичаїв, як їх письменниця детально документує матеріалами із краєзнавчого музею, кожному відведено чітке місце. Якщо традиції одруження і похорон, з одного боку, забезпечують приналежність до спільноти, то, з іншого, – вони окреслюють дугу до перервності у сім’ї сільського старости Вурраха, бо порядок сільської ідилії руйнує самовбивство його молодшої дочки Клари, яка збожеволіла від кохання. Решта дочок залишається неодруженими, батько продає землю, яка належала до посагу Клари, гідним довіри людям, котрі саме зрозуміли цінність відпочинку неподалік від Берліну. Тим самим переривається генеалогія стосовно власності. Розпочинається новий етап: *“Упокорити дику місцевість і тоді зіткнутися її з культурою, ось у чому полягає мистецтво, каже господар дому. Саме так, каже його двоюрідний брат і киває. Садівник рівномірно розподіляє землю на клумбі кантом лопати. Користуватися красою, незалежно від того, де знаходишся, каже власник дому. Саме так. Садівник штовхає свою пусту тачку повз чоловіків, які стоять на терасі і мовчать”* [8, с. 32]. Із перспективи архітектора окреслюється зв’язок людини і простору в горизонті будівництва і проживання. Творець і господар будинку, він розуміє свою професію як “планування батьківщини”: *“Чотири стіни навколо шматка повітря, вирвати шматок повітря кам’яними пазурами з усього, що росте і коливається, і затримати його. Батьківщина. Будинок – третя шкіра, після живої шкіри й одягу. Оселя. Будинок, споруджений за мірками потреб свого господаря. Їжа, куховарство, спання, купання, випорожнення, діти, гості, авто, сад. Чи це все – чи це і це ні, у перерахунку на дерево, камінь, скло, соломі й залізо. Надати життю спрямувань, ході ґрунту під ногами, очам погляду, тиші дверей. А ось усе це тут було його будинком. Собі і своїй дружині він спроектував для сидіння ці два стільці із шкіряними подушками, собі і своїй дружині для споглядання заходу сонця – терасу із видом на озеро, його і його дружини спільна радість приймати гостей виявлялася у вигляді довгого обіднього столу у кімнаті, його і її замерзання*

стосувалася кахельна піч із Голландії, його й її втоми після катання на ковзанах – лава перед піччю, врешті його креслення за креслярським столом, якщо можна так вважати, було майстернею” [8, с. 39–40]. Будинок означає осілість, будучи підкреслено приватним простором. Як засвідчує цитата, його персоніфіковано, представлено як живий організм, “третю шкіру”. Відтак уся конструкція набуває життєвоважливого значення, виходячи за межі матеріальної якості і виконуючи ідентифікаційну та стабілізуючу функції. У культурно-історичному дослідженні шкіри К. Бентієн зауважує у контексті архітектури тривалу традицію “паралелізації поміж кам’яним домом і тілесним організмом як міцними, оболікаючими, приховуючими формами, просторами, в яких відбувається життя” [3, с. 35]. Шкіра у цьому зв’язку видається метафорою межі топологічного внутрішнього й зовнішнього. Завдяки розмежуванню внутрішнього та зовнішнього простору будинок втілює захист і безпеку. О. Ф. Больнов пояснює, що “зі стінами, які відмежовують будинок, з відмежуванням житлової сфери взагалі, у переживаному просторі виникає елемент дискретності... Простір тепер розбито на чітко поділені сфери. Завдяки стінам будинку із великого загального простору вирізається особливий, приватний простір і таким чином внутрішній простір відділяється від зовнішнього. Людина, яка, за Зімелем, в загальному визначається здатністю встановлювати межі й водночас ці межі переступати, найочевидніше і найбезпосередніше встановлює ці межі стінами свого будинку. Ця подвійність внутрішнього та зовнішнього простору є основоположною для подальшої розбудови всього переживаного простору, для всього людського життя в цілому” [4, с. 129–130]. Збудований із любов’ю і для любові будинок тривалий час центрує життя архітектора та його дружини. Це було тим “справжнім”, заради чого він усе своє життя працював, як дуби, вільхи і сосни, він вріс корінням у цю землю. “Хто будує, той одного разу приклеює своє життя до землі. Отілеснювати місце, де залишаєшся, це його професія. Створювати внутрішній світ. Там, де немає нічого, видовбувати все глибше. Зовні кольорове скло у вітальні, повз яке він тепер іде, видається матовим і не дозволяє заглянути всередину, живим світло стає лише тоді, коли сидиш за вікном, тільки тоді воно стає видиме по-справжньому як світло, саме тоді, коли його використовують. Дюрер також бачив через такі пофарбовані шибі тільки світло світу, а не сам світ, сидів усередині і творив свій власний світ. Якщо дружина Дюрера хотіла

подивитися, хто гуляв нюрнберзьким ринком, вона була змушена відкрити маленьку квартиру, щоб визирнути вниз на площу. Чим товстіші стіни, чим менші вікна, тим менше тепла втрачали мешканці будинку. Каміння, солома, декоративна штукатурка, всі матеріали із цієї місцевості. У викружці від фронтона до водостічного жолобка маленьке слухове вікно. Будинок мав виглядати, ніби він тут виріс, наче щось живе” [8, с. 43–44]. У цьому зв’язку слід звернути особливу увагу на вікна будинку з кольоровими шибамі, які не дозволяють зазирнути всередину. О. Ф. Больнов стверджує, що світ через шибку вікна виглядає по-іншому, навіть якщо скло здається невидимим: у погляді через вікно світ віддаляється, а рама додатково викликає враження картини світу. *“Тим самим вікно ідеалізує вирізану ним і обрамлену частину світу”* [4, с. 162]. Крім того вікно – *“це масштаб очікування”, “руків’я, за допомогою якого велике надто зовнішнього світу прилаштовується до нас”* [4, с. 162]. Примітно, що мешканці будинку на озері не дивляться крізь вікно, кольорові шибки і віконниці виконують функцію захисту його внутрішнього простору, вказуючи на інтенсивне життя всередині нього і пробуджуючи зовнішній інтерес до того, що відбувається за його стінами.

Проблема осілості, вкоріненості стає для архітектора та його дружини в зв’язку з їхнім домом надзвичайно актуальною. Тому, коли доля складається так, що вони змушені покинути Східну Німеччину і втікати на Захід, “батьківщина” виявляється для них “пасткою”: *“якби цей клаптик землі, дім і озеро не стали його батьківщиною, він би ніколи не затримався у східній зоні”* [8, с. 42]. Архітектор хотів будувати “високо, широко і глибоко”, але його наздогнав четвертий вимір – час, *“вигнавши його тепер з його дому”*. Таку ж любов відчуває до будинку і дружина архітектора, вона ще до війни часто сиділа зі своїм чоловіком та гостями на терасі з видом на озеро, *“охоче б вона залишилася просто так сидіти аж на віки вічні”* [8, с. 65]. Коли її чоловік розпочав будувати будинок, *“до неї повернулася усмішка”* і, *“ніби хочачи навіки вбудувати цей сміх у будинок”*, він втілював будь-яке з її особливих бажань. *“На балконних тратах перед її кімнатою він розпорядився прикувати залізне пташеня, її шафу для одягу він заховав, оснастивши її таємним механізмом для відкривання, за подвійними дверима, для телефону поряд з її ліжком була зроблена невелика ніша в стіні, постільна білизна укладалася за трьома заслінками, які були вмонтовані навколо її ліжка в обшивку і покриті рожевим шовком, деякі вікна у будинку отримали шибки*

з кольорового скла, два крісла за обіднім столом мали відповідно його й її ініціали, а віконниці на першому поверсі можна було відкрити і закрити захищеною всередині будинку рукояткою – а якщо хтось проходив повз будинок, то вони розважалися тим, що лякали його тихим примарним рухом чорних віконниць. Наче демон у неї на службі, він вичарував їй будинок, а вона сміялася” [8, с. 67]. Тому роки, які невпинно минали, “були, для неї, як один рік”. Однак і ця історія завершилася спочатку у двокімнатній квартирі в західному Берліні, а пізніше – у будинку для пристарілих поблизу вокзалу Зоопарк. У своєму заповіті вона передала земельну ділянку і “будинок, який на віки вічні пах камфорою і м’ятою, й який, чисто юридично, все ще належав їй, хоч і знаходився в країні, на територію якої вона, не боячись бути арештованою, не могла ступити”, у спадок своїм племінникам.

На протигагу до інших протагоністів роману будинок описано детально і з теплим відчуттям прив’язаності. Це додатково підкреслюється тим, що для тих, хто втратив його реальність, він існуватиме у паралельному світі, як, наприклад, для сина фабриканта текстилю, який облаштовуватиме свою домівку в Африці за аналогією до тої, яка не здійснилася на озері Шармютцель. “Домівка. Коли дощить, то стає відчутним запах листя, лісу і піску. Все маленьке й м’яке, увесь ландшафт там на озері, такий осяжний. Листя і пісок так близько, що можна ними, якщо хотіти, оповитися. А озеро все ще ледь-ледь лиже беріг, лиже руку, яку простягаєш йому, наче молодий пес, а вода м’яка й неглибока” [8, с. 51]. Чи для його племінниці Доріс, для якої єдиною опорою в її схованці, “темній кімнаті” варшавського гетто, залишатиметься незабутній образ літнього дому на озері. Як “кольорові спогади” в “її голові, яка забула, що таке світло”, вона воскрешає в пам’яті місце на озері Шармютцель як стабільні орієнтир і перспективу: “єдиним місце, яке відтоді залишилося таким самим і про яке дівчинка навіть звідси, з її темної кімнати, все ще могла сказати, як воно виглядає на цей момент, була земельна ділянка дядька Людвіга... І поки вона ще хоч щось знає у цьому світі, вона все ще не на чужині” [8, с. 87]. Історія Доріс засвідчує, що спогади й ідентичність, за К. Шухман, циркулярні.

Епізоди окремих фігур, скріплені одна з одною часові часточки, контрастують із незмінною безперервністю земельної ділянки на озері. Зміна пір року у передбачуваній однотипності встановлює циклічний хід подій, який залишається недоторканим навіть з боку суспільно-історичних змін і функціонує як метафора вічності. Значимість місця буквально

вписана в матеріальність дому. Оточений природними кулісами, ніби відокремлений від зовнішнього світу, він породжує специфічну континуальність. У цьому полягає, за І. Пробст, значення мотиву будинку у культурно-історичній традиції як захисту і притулку, завдяки чому він взагалі є символом приручення й алегорією осілості (*“Будинки передають відтворювані структури: порядок простору..., космічно-сакрального..., економіки, соціального”* [7, с. 223]). О. Ф. Больнов також звертає увагу на дім як образ світу, стверджуючи, що кожна будівля є заснуванням космосу у хаосі. *“Кожен дім, – каже, посилаючись на Еліаде, філософ, – є образом світу в цілому, itago mundi. Світ у цілому віддзеркалюється в будинку. І тому кожна будівля... сприймається як повторення світобудови, продукт творіння, здійсненого у первісні часи богами”* [4, с. 144]. Щоб жити у світі, наголошує філософ, слід його заснувати, тому будівництво дому належить до діяльності, спрямованої на творення світу і його збереження. У цьому контексті будинок як віддзеркалення вічності відображає і соціально-історичні катаклізми, породжуючи і зберігаючи при цьому спогади. Вони зміцнюються й утверджуються на противагу до “ламкості епох і культур” (І. Пробст).

Будинок у романі представляє відтак цікавий часовий конструкт. Час та історія розпізнаються у творі як суттєва сфера дії, яка встановлює параметри простору і динамізує його. Архітектор, прощаючись із домом, не знає, *“чи є в німецькій мові часова форма, яка б справилася із трюком оголосити минуле майбутнім... Лише зі вчора це стало останнім разом. Ніби час міг, навіть якщо дуже міцно тримати його в руці, метатися і смикатися, і перекручуватися в уяві кожного, як йому саме хотілося”* [8, с. 44]. Для дружини архітектора роки, прожиті у домі, схожі на один рік. *“Купальню він побудував, коли сусідська ділянка їм уже належала, але коли це було? Літо за літом плавати, засмагати й збирати суниці на околиці лісу навпроти будинку, осінь за осінню слухати, як садівник згрібає листя в саду, відчувати запах спалених гнилих куп, зиму за зимою мчатися на вітрильних санях по льоду, а після цього замерзшими червоними пальцями спускати вітрила і швидко у дім: нагрівати руки біля пічки, аж доки вони не почнуть боліти, великдень за великоднем ховати круто зварені яйця поміж квітами для племінниць і племінників. Усе, як одне”* [8, с. 70]. Її віра у те, що разом із підписаним нею договором на купівлю дому, її чоловік придбав для неї “шматок вічності”, аж доки “ця вічність не отримала в одному місці діри”. *“А час уже майже шість років невпинно*

струментів із діри, яку пробурих наприкінці війни в її вічності росіянин. Тільки тому, що це важкий час, наступає щось схоже на історичний момент інертності, тільки тому, що це важкий час, навіть йому потрібний час, щоб збігати” [8, с. 75]. “Товариш дитинства” міркує про те, що “незалежно від того, що стається, за днем завжди слідує наступний день, і він до тепер не знає, чим є те, що там продовжується. Можливо, вічне життя існує вже при житті, та оскільки воно виглядає по-іншому, як сподіваєшся, а саме по той бік від того, що сталося, як старе, його ніхто не пізнає. І будинок все ще стоїть тут і він не знає, чим є те, що все ще продовжує тут стояти. А він сам. Ймовірно, і вона також, десь там у світі” [8, с. 160]. У такий спосіб будинок стимулює розмисли про вічне і прийдешиє, про історію й її відбиття у долі окремих людей. “В результаті нашірвання одне на одного сучасності і минулого в будинку центрального значення набуває метафора напластування як метафора переходу у простір”, – зазначає К. Шухман [13, с. 66]. Метафора напластування в романі бере свій початок від опису геології бранденбурзького ландшафту. В описі будинку вона пов’язана з окремими предметами та інтер’єром, які засвідчують напластування оповіджених історій. “Предмети виявляють мнемонічну силу, коли до них звертаються в котрій раз” [13, с. 67]. Завдяки кольоровим шибам на вікнах, “кімнати з пташечкою”, пофарбованих червоним і чорним ґрат на дверях, шарудінню куніць епізоди сплітаються в історію дому. Такою ж мірою мейсенська порцеляна, олов’яні кухолі і срібні прибори, які архітектор закопує на ділянці, а садівник і новий власник знаходять пізніше, перекопуючи сад, нагадують про першого господаря дому. “Чужі рушники у купальні” актуалізують травму Голокосту в епізоді архітектора.

Ділянку на березі озера й літній дім на ній опоетизовано як місце пригадування, в якому сходяться разом історії всіх фігур. Будинку Дж. Ерпенбек відводить центральну роль моделі пам’яті і втілення механізму пригадування. К. Граббе зауважує, що образ будинку взагалі пов’язаний із найдавнішою метафорою пам’яті, і цитує для аргументації римського риторика М. Ф. Куінтіліануса: “Виберіть місця, які оснащені, по-можливості, просторо і досить різноманітно і добре запам’ятовуються, наприклад, будинок, який ділиться на багато приміщень. Усе, що тут гідне уваги, старанно і міцно сприйміть у свою свідомість, так щоб обмірковування могло без зволікань і затримок проходити всіма його частинами” [10, с. 233]. Показовою у цьому

зв’язку є цитата з роману: *“Сьогодні може бути сьогодні, але також вчора чи двадцять років тому, й її сміх є сміхом сьогоднішнім, вчорашнім чи так само сміхом двадцятилітньої давності, час, здається, перебуває в її розпорядженні, як будинок, в якому вона може піти то в одну, то в іншу кімнату”* [8, с. 70]. Примітно, що в романі часто змальовується, як різні фігури проходять будинком, уважно оглядаючи деталі і характерні ознаки будівлі та умеблювання. В результаті, його структура і предмети, а також тактильні, зорові і нюхові враження описуються по декілька разів. Велика увага приділяється також таким моментам, як скрипіння сходинок, різьблення на поручнях сходів, кольорові шибки на вікнах, запах м’яти і камфори у спальній кімнаті. Як стверджує І. Пробст, тоді, як історія дому змінюється, надчасова постійність опредмеченого, а також сенсорні лейтмотиви вже завдяки частим повторам стають орієнтиром для пригадування. *“Так різні аксесуари, які творець будинку розпоряджається інтегрувати тут, читаються як ланцюг маніфестацій спогадів”* [12, с. 73]. Таким чином роман випробовує розповідання історії, основним механізмом якого є пригадування. Будинок у цьому зв’язку демонструє, як функціонує пригадування через виображення і за допомогою певних технік. *“У моделі будинку-пам’яті спогади стають прив’язуванням до певних місць і образів уяви. Тою мірою, як у цьому входженні у зв’язок з образами пам’яті конститується “ми” співтовариства, яке пригадує, так само можна аналогізувати процеси цього продукування пригадування з імагінованим як динаміку ідентифікації, в якій Я або Ми проєктують себе над образом”* [10, с. 234]. Одним із цікавих образів пригадування, безпосередньо пов’язаних з домом, є замикання, мотив, який зустрічається у декількох розділах роману. Ключовим він є в епізоді архітектора, якому, після того, як він купив на Заході шурупи для державного проєкту у східному Берліні, загрожує арешт і він змушений втікати у західний Берлін. Тому слова “замикати”, “зачиняти”, “замок”, “ключ” повторюються в його історії. Він закриває віконниці, замикає сарай для інструментів, будинок, садові ворота. *“Замкнути. Замкнути і залишити ключ у замку. Вони не повинні поламати йому жодної кістки. Не ламати дверей, грат, якими захищене скло вхідних дверей, тільки б не розгинали їх і не розпилювали, червоним і чорним пофарбовані ці грати, так само, як оформлена ним державна школа планеристів, яку незабаром після закінчення війни підірвали, невідомо, чому. Замкнути”* [8, с. 38]. Фактично, йдеться про складність прощання з будинком, домівкою і тим самим

про завершення певного життєвого етапу. Як окремі приміщення будинку в якості “риторичної моделі” приховують певні змісти, які у конденсованому вигляді в певному образі очікують, щоб їх віднайшли й розкрили, так і окремі розділи роману містять певні образи, які зберігають комплексні змісти колективної пам’яті. Короткі ескізи образів, які пропонує роман, виявляються достатніми, щоб транспортувати комплексні образи спогадів. Із цього погляду, семантично містким виявляється й “замикання”:
Це замикання викликає в уяві втечу з НДР у Федеративну Республіку й розміщує сцену в зовсім конкретній історичній констеляції... Також і в інших розділах роману можна виявити цю техніку. Певні поняття виринають скупчено і творять при ближчому розгляді своєрідне гасло для певного пригаданого епізоду. Образи пригадування у такий спосіб певним чином зводяться до певного “поняття” або, як це називає Цицерон, втілюються в “образі слова”. Це відбувається за допомогою образного мислення” [10, с. 238]. Тому, коли архітектор закриває двері й замки, то імпліцитно вказується на зміну його життя. Замикання і ключі стають метафорою. Спогади відтак наочно відображаються в романі як розпізнавання імагінованих образів у процесі духовного проходження імагінованими просторами, тобто структура роману уподібнюється структурі дому.

Письменниця майстерно послуговується образом дому для відображення “німецької катастрофи” та її наслідків. В романі не можна не помітити частих вказівок на схованки і таємниці. Саме епізоди, які розповідають про травматичні події, перенесено у приховані простори. Травматичні переживання нелегко піддаються пригадуванню, ба більше, в якості “непереборної сучасності минулих подій” вони викликають сумніви щодо розрізнення тепер і тоді [10, с. 248]. Вражаючий у цьому сенсі епізод роману “Прокляття дому” розповідається з двох перспектив: дружини архітектора і червоноармійця. Сміх жінки, яка сміялася охоче, після пережитого у потаємній шафі, в якій вона переховувалася від “слов’янської орди”, почне щось приховувати. Її зіткнення тут із молодим радянським солдатом описане як двостороннє згвалтування і прочитується як метафора війни. Незважаючи на свій юний вік, солдат багато пережив і, потрапивши у дім на березі озера, вкотре задумався: *“Чим у більше німецьких будинків вони потрапляли, тим болючішим ставало для них питання, чому німці не могли залишитися в них, залишитися там, де їм нічого, абсолютно нічого не бракувало”* [8, с. 95]. У його спогадах

назавжди відбився образ власного дому та його сім’ї, спаленої в ньому: *“Руки, груди й очі його матері були спалені у тому будинку”* [8, с. 96]. Взаємне згвалтування у потаємній шафі глибоко травмує обох. Тим самим Дж. Ерпенбек порушує табуований аспект історії Другої світової війни, який тривалий час не належав до колективного пригадування: несправедливість, заподіяну цивільному населенню. Те, що епізод перенесено у потаємну шафу, засвідчує обставину нерозмежованості вини й невинності, згідно чого злочинник стає жертвою, а жертва – злочинником. Травми, про які розповідає роман, не індивідуальні. Дім пригадування і травма як неможливість пригадування перехрещуються, вказуючи на відповідальність, покладену на індивідуальну пам’ять. У цьому контексті дім постає як місце насильства.

Наприкінці роману зображено знесення будинку, який згідно наскрізної у творі стратегії персоніфікації, уподібнюється старій кволій людині. Судовій суперечці з приводу будинку, про яку розповідається сухою мовою, протиставлено особливе значення будинку як місця дитинства. “Незаконна власниця” емоційно тісно пов’язана з домом, так що він знову перетворюються на простір спогадів. І навіть, якщо сходи тепер покриті пилом, “від ванної кімнати залишилися тільки вікна з кольорових квадратиків” і поміж балками підлоги можна заглянути у передпокій, жінка пригадує вечори за телевизором із своєю бабусею. “Незаконна власниця” розпочинає прибирання будинку. Цей акт очищення відбувається за допомогою води з озера і викликає асоціації з омиванням померлого. *“Останнім часом у снах вона часто бачила святково виставлене у домовині тіло померлого, дивним чином з індіанським обличчям. Ймовірно, це було пов’язано із тим, що в одній із газет, які вона використовувала для миття вікон, зазначалося: підмітання в ацтеків вважалося священним дійством”* [8, с. 185]. Індивідуальна прив’язаність жінки до цього місця та його людей перекриває втрату матеріального будинку. Пригадане у такий спосіб осучаснюється й захищається від забуття. Очищення дому конотовано двояко: як прощання з домом і ментальне поєднання з власною історією: *“Що ти хочеш, казав завжди її чоловік, коли вона, котра була тільки незаконною власницею, починала з ним розмову про земельну ділянку: ти провела там добре час. Вона не могла пояснити своєму чоловіку, що з того моменту, як з’ясувалося, що вона не зустріне старість у цьому домі, за її спиною минуле почало розростатися, що її, яка вже давно була дорослою, із таким запізненням*

ще накрило її прекрасне дитинство, і воно виявилось дуже гарною в'язницею, яка замкнула б її назавжди. Наче петлюю час затягнув місце там, де воно було, прив'язав землю до себе, і прив'язав її до цієї землі” [8, с. 183]. Щонайпізніше із знесенням будинку стає зрозуміло, що в романі йдеться не стільки про пошуки домівки, скільки про її втрату. На це від початку вказує і те, що будинок був побудований на піску. *“Коли вони закінчили знесення будинку і тільки яма стала нагадувати про те місце, де він раніше стояв, земельна ділянка раптом виявилася набагато меншою. Перш, ніж на тому самому місці ще раз буде побудовано будинок, ландшафт на короткий момент знову схожий до самого себе”* [8, с. 189]. Із завершенням ХХ століття завершується історія дому. Його розбирають пласт за пластом. Якщо дім репрезентує історію, то заключний акт слід розуміти як підбивання підсумків, сортування, упорядкування. Дім зникає, але матеріал, з якого він був побудований, ще частково можна використати. З нього можна побудувати інший дім з іншими приміщеннями. Зрозуміло, що історія сама собою не забезпечує спільноті, яка перебуває в стані формування, “природної домівки” як вихідного моменту. Дім історії слід будувати, опікуватися ним, за необхідності “підмітати” у процесі колективного пригадування.

Писання про дім, стверджує Джені Ерпенбек, це спосіб знову заволодіти ним. Її романна концепція дому, яка виростає з особистісних переживань, охоплює не тільки філософські його аспекти як центру посередині далечі, домовласності як вкоріненості, самовпевненості, впорядкованості, часопросторового конструкту, але й історичні проблеми в їхньому переломленні у процесі пригадування, представлені як духовне блукання домом у пошуках втраченої батьківщини. Роман структурно і сам уподібнюється до будинку з багатьма приміщеннями і потаємними кутками, що вказує на його оповідну оригінальність і жанрову новизну, бо він суттєво відрізняється від поширених сьогодні родинних історій, розказаних на тлі німецької історії. “Прокляття дому” лише нагадує про “місце покоління” (“Generationenort”, термін А. Ассман), виходячи з його перервності, тим самим увиразнюючи “історію” як “історію”. Біографія будинку, який виступає у багатьох іпостасях: батьківщини, притулку, осілості, продірявленої вічності, світу дитинства, місця насильства, у своїй матеріальності й імагінованості, постає в кінцевому результаті історією пошуків людиною самої себе на тлі складних історичних колізій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гайдергер М. Будувати, проживати, мислити / Мартін Гайдергер ; [перек. Т. Возняк] // <http://detectivebooks.ru/book/20344562/?page=3>
2. Сент-Екзюпері А. де Цитадель / Антуан де Сент-Екзюпері ; [перек. П. Тарашука] // Сент-Екзюпері А. де. Твори в 4 томах. – Київ : Вид. Жупанського, 2010. – Т. II. – 272 с.
3. Benthien C. Haut. Literaturgeschichte – Kurperbilder – Grenzdiskurse / Claudia Benthien. – Reinbeck : Rowohlt, 1999. – 320 S.
4. Bollnow O. F. Mensch und Raum / Otto Friedrich Bollnow. – Stuttgart : W. Kohlhammer, 1963. – 310 S.
5. Broch H. Gedichte / Hermann Broch ; [Hrsg. und eigeleitet von Erich Kahler]. – Zürich : Rhein-Verlag, 1953. – 263 S.
6. Döbler K. Großmutter klein Häuschen. Jenny Erpenbeck schreibt über die Sehnsucht, eine Heimat zu haben – in einem Sommerhaus am See, in den Tiefen der Erinnerung / Katharina Döbler // Die Zeit, 29.06.2008. – N 23 // www.zeit.de/2008/23/L-Erpenbeck-NL
7. Eickhoff H. Haus / Hajo Eickhoff // Vom Menschen. Handbuch Historische Anthropologie ; [Hrsg. von Christoph Wulf]. – Weinheim, Basel : Beltz, 1997. – S. 221–230.
8. Erpenbeck J. Heimsuchung / Jenny Erpenbeck. – Frankfurt am Main: Eichborn AG, 2008. – 191 S.
9. Erpenbeck J. Man kann sich sein Verhältnis zur Vergangenheit nicht aussuchen / Jenny Erpenbeck // <http://www.planet-interview.de/interviews/jenny-erpenbeck/34662/>
10. Grabbe K. Deutschland – Image und Imaginäres. Zur Dynamik der nationalen Identifizierung nach 1990 / Katharina Grabbe. – Berlin : De Gruyter, 2013. – 287 S. – (Studien zur deutschen Literatur ; [Hrsg. von W. Barner, G. Braungart, M. Wagner-Egelgaaf] ; Band 205).
11. Poetiken der Gegenwart: deutschsprachige Romane nach 2000 ; [Hrsg. von Silke Horstkotte, Leonhard Herrmann]. – Berlin : de Gruyter, 2013. – 360 S.
12. Probst I. Auf märkischem Sand gebaut. Jenny Erpenbecks *Heimsuchung* zwischen verorteter und verkörperter Erinnerung / Inga Probst // Geschlechtergedächtnisse. Gender-Konstellationen und Erinnerungsmuster in Literatur und Film der Gegenwart ; [Hrsg. von Ilse Nagelschmidt, Inga Probst, Torsten Erdbrügger]. – Berlin : Frank & Timme, 2010. – S. 67–88.
13. Schuchmann K. “Die Zeit scheint ihr zur Verfügung zu stehen wie ein Haus“. Heimat und Erinnerungen in Jenny Erpenbecks *Heimsuchung* / Kathrin Schuchmann // Zagreber Germanistische Beiträge, 2013. – N 22. – S. 53–69.

ПОЕТИКА ПРИМІЩЕНЬ/ПЕРЕМІЩЕНЬ У ХУДОЖНЬОМУ СВІТІ РОМАНУ СЕРГІЯ ЖАДАНА “МЕСОПОТАМІЯ”

Тетяна МЕЙЗЕРСЬКА

Київський національний лінгвістичний університет

У статті розглянуто феноменологічно-екзистенційну проблематику роману Сергія Жадана “Месопотамія”. Екзистенційну свідомість героїв визначено як прекаріатизовану, з характерними для неї ознаками: аномії, невизначеності, тривоги, відчуження. Актуалізується думка про ритуалізоване групове існування героїв твору, міцно прив’язаних до своєї території, з якою органічно пов’язані вузлами пам’яті.

Ключові слова: екзистенційна свідомість, прекаріат, феноменологія, пам’ять, існування, пов’язаність.

У статье рассмотрено феноменологическо-экзистенциальную проблематику романа Сергея Жадана “Месопотамия”. Экзистенциальное сознание героев определено как прекаріатизированное, с характерными для него чертами: аномии, неопределенности, тревоги, отчуждения. Актуализируется мысль о ритуализированном групповом существовании героев произведения, крепко привязанных к своей территории, с которой органически связаны узами памяти.

Ключевые слова: экзистенциальное сознание, прекаріат, феноменология, память, существование, связанность.

The article focuses on phenomenological and existential set of problems explored in “Mesopotamia” by S. Zhadan. Existential consciousness of the characters is defined as precarious, having specific features such as anomaly, uncertainty, anxiety and alienation. The author suggests the idea of ritualized collective existence of characters who are confined to their territory, bound to it by their memory.

Key words: existential consciousness, precarious, phenomenology, memory, existence, connection.

Новаторство романістики Сергія Жадана в українській літературі початку ХХІ століття є безперечним. Його можна порівняти лише з новаторством Івана Франка, який на схилку ХІХ–го побачив і художньо зафіксував глибинний зріз сформованої соціально-економічною ситуацією екзистенційної свідомості пролетаря. У контексті нового часу Жадан уперше означив психологічний світ покоління утрачених орієнтирів, героїв – носіїв прекаріатизованої свідомості, з набором усіх характерних

для неї ознак: невизначеності, відчуження, безсенсовості людського існування [Див.: 5]. За тривожними даними соціології, в багатьох країнах сучасного розвиненого світу майже чверть дорослого населення належить до прекаріату – нового соціального класу людей, які в умовах економічної кризи все частіше позбавляються прав на постійну роботу і соціальний захист.

Спосіб життя людей, приречених на прекариатизоване існування, можна означити запропонованим свого часу Емілем Дюркгеймом терміном “аномія” (відхилена поведінка) – стан суспільного життя в кризових ситуаціях розпаду певної системи усталених цінностей і норм [4]. В аспекті психологічному явище відхиленої поведінки здобуває формулу кризової ідентичності, яка, за визначенням Е. Еріксона [6], позначена гострою внутрішньою конфліктністю, почуттями спустошеності, тривоги, страху. Саме такий соціо-психологічний контекст наскрізно структурує центральний емоційний, почасти надірвано тривожний тон оповіді у романі Жадана “Месопотамія”: хворий на туберкульоз Юра, студію якого обікрали і він переходить від неможливості віддати борги; Іван, який десять років продає завод; знайома Матвія, яка постійно втрачає роботу, балануючи на межі виживання; Марію з його тимчасовими підробітками в майстерні по ремонту меблів; Фіма, якого постійно підводять замовники; Ромео і Настя, які приїхали в місто з надією; Боб, який найяскравіше втілює певну поколіннєву негативну ідентичність, презирство до нав’язаного соціумом стилю життя як виживання, прагнення вирватися із проклятого кола невдач: *“Вася! Я валю звідси, к ебням, Вася, к ебням! Міжнародними авіалініями України. Без пересадок. Просто завтра.... Уже післязавтра, Вася, – п’яно й захоплено кричав він, – я буду сидіти в нормальній компанії де-небудь у районі Філадельфії... і пити нормальний кошерний коньяк! А не це гівно, Вася!”* [2, с. 92]. *“Ці суки, – плакався Боб, хапаючи тьотю Амалію то за руку, то за коліно, – ніколи, ви чуєте, ніколи не дозволять мені твердо стати на ноги”* [2, с. 276].

Історії життя героїв роману, їх друзів, батьків і дітей постають як безпосереднє переживання свого власного буття, неперервний потік руйнації і відживлення: кожен із них постає і зникає *“зі своїм розкраяним серцем”*. Звідси дві найважливіші смислові лінії роману: потяг до любові й ніжності, аж до апології проституції (розділи “Фіма”, “Боб”), і постійне балансування на грані небуття-смерті, присутність якої у романі вияскравлюється у кожній із дев’яти оповідей. Тонко, глибоко й проникливо

Жадан розкриває перед нами істинний життєвий світ людини, з її вічними, глибинними переживаннями любові і смерті, відтак його герой у термінах феноменологічних уже не суть “об’єкт”, але “одиниця “смислу”. Відтак і смислова структура твору постає як ієрархічна: сенс подій розгортається як у реальній, так і в метафізичній площині, яка знаходить своє вивершення в поетичних узагальненнях останньої частини твору. Увага письменника при цьому спрямована не стільки на зображення реальних ситуацій, скільки на акти свідомості, яка цю реальність конструює й осмислює. Такий підхід провокує глибинне споглядання сутностей, чистої свідомості в людських межах її існування як буття/небуття, життя/смерті. Саме в цьому полі пролягає й генеральна транзитна зона творів Жадана – тонка й ненадійна “обшивка світу” [2, с. 42]. присутність небуття, наскрізна феноменологія смерті: *“Смерть присутня в нашому житті як любов, як довіра або ностальгія. Вона виникає нізвідки, вона рухається своїми напрямками, і годі навіть мріяти якось на ці напрямки впливати. Залишається хіба що вірити й сподіватись. Залишається любити й приймати життя таким, яким воно є. Себто нестерпно неймовірним. Себто неймовірно нестерпним”* [2, с. 298].

Привнесення у твір потужного метафізичного виміру проблеми означає кожен випадок із життя героїв як своєрідну ініціацію, посвячення в таємницю, яку нікому й ніколи не дано розгадати. Прекариатизовану свідомість репрезентує кожен із героїв, які несуть у собі якийсь *“теплий згусток утоми”* – *“і жодні робочі будні, жоден кар’єрний поступ нічого не важили проти цього згустку, який просто роз’їдав ізсередини всі внутрішні органи, мов запущена кимось під шкіру піранья”* [2, с. 18]. Як спільну для всіх, у “Месопотамії” слід означити ідентичність територіальну чи, точніше, – урбаністичну, яку автор визначає як *“приватну міфологію”* міста Харкова *“в якомусь універсальному контексті – міфологічному”* [1]. Усі герої виростили *“в старих кварталах, що зависли над рікою, виростили в перебудованих і переділених помешканнях, вибігали зранку з вогких під’їздів, поверталися ввечері під ненадійні діряві дахи, які годі було до кінця залатати”* [2, с. 15]. Спільне відчуття неможливості самореалізації провокує для кожного свій пошук виходу з цієї екзистенційної пастки. Проте, незважаючи на будь-які обставини свого життя, кожен із героїв міцно прив’язаний до цієї території насамперед вузлами пам’яті про спільне дитинство, юність, рідні адреси, провулки, будинки, кімнати. Це місто не може покинути Марат, хоча справи його

тут досить кепські і навіть закінчуються вбивством героя; тікаючи з міста в США, як блудний син, сюди знову повертається Боб: *“Я просто хочу додому – до міста сонця, яке я залишив так легковажно, від якого я так необачно відійшов на небезпечну відстань...”* [2, с. 287]. Тут усі герої сплячують невидиме мито приязні і любові.

Досить суттєвий смисловий пласт роману пов'язаний зі спільною поколінневою ідентичністю (усім за тридцять), яку, зокрема, можна охарактеризувати й як селебриті-ідентичність – почуття приналежності до групи прихильників західної рок-культури, що відіграла значну роль у формуванні їх відповідних уявлень і протестної поведінки. Беня, *“чимдалі подібнішим до Міка Джаггера”* [2, с. 17]; Ромео, *“зачіска якою робила його схожим на вокаліста боні ем”* [2, с. 58]; Юра, який *“в рок-н-ролі був років сто”* [2, с. 175]; справжній рок-стар Вадик Сальмонела, якого врятували *“рок-н-рол, дух бунтарства, естетика свободи, пісні протесту й розширення свідомості”* [2, с. 239]; згасаючий від раку Лука, що захоплено підскакує під блюз своєї улюбленої Паті Сміт.

При ближчому прочитанні роману помічаємо, що поведінка героїв насправді є строго ритуалізованою; це проявляється в певних родинних ієрархіях, кумівстві, днях народження, поминальній і весільній обрядовості, взаємопідтримці тощо. Соціолог Лінтон включав таку поведінку в *“схему групового існування”*. [Див.: 4]. Звідси виробляється стійке уявлення про своєрідне цілокупне представлення людського образу у творі. Всі чоловіки ніби зливаються в один крупний портрет з лише деякими незначними відхиленнями: боксер, переламаний ніс, досвід наркотиків і просвітлення, рок-н-рол і т.п. – *“схожі на корабельні команди: виснажені, проте незламні, вони були між собою чимось подібні, як і належиться чоловікам, що проводять разом в обмеженому просторі довгий час”* [2, с. 110]. Те ж саме можна сказати і про образи жіночі. Найяскравіше ця ознака проявляється в образі жодного разу не названої знайомої Матвія, в якій ніби по черзі вгадуються риси усіх жіночих образів роману: Аліни, Соні, Даші, Насті. Вони ніби *“переливаються з однієї тілесної форми в іншу, залишаючи суть незмінною”* [3], то розходячись, то знову переплітаючись, як струмки і ріки.

Єдність і перетікання сутності в конкретні людські форми провокує іще одну міфологічну рису роману: своєрідне уникнення імені, його прогностичне метонімічне заміщення: відірваний палець на лівій руці (Юра), *“обсос у ковбойському капелюсі”* (Боб), низенький мужчина,

оливкового кольору заплиле обличчя, вузькі очі, пухкі губи, біла, але “не несвіжа сорочка, дороги, проте нечищені черевики (Коля), “*двоє, схожі на таксистів: один у шкiрянці, другий із наколками*“ (Олег і Данило). Таку метонімію можна означити як енігматичну: вона будується за принципом загадки – спочатку деталь, і лише пізніше за нею розпізнається герой. Так зовнішня фокалізація стає однією з визначальних у репрезентації наративної стратегії роману.

Образ міста у романі також постає у просторах реально осяжному і метафізичному, як вертикаль і як горизонталь. Вертикальний простір пов'язаний із бажанням героїв покинути вогкі низини, завоювати вищі ієрархії влади. Найяскравіше такі бажання і неможливість їх досягти втілює Марат, який, очевидно, й загинув від рук конкурентів з міської мафії. Іван згадує розмову з Маратом на горіщі свого будинку:

– *Ось що, - сказав він, - добре було б усе тут купити.*

– *Для чого? – не зрозумів я.*

– *Як для чого? – здивувався він. Для престижу. Уявляси, мати такий будинок, – показав він на сусідні вікна. – Я коли виросту, обов'язково все куплю і всіх. Тут усе буде моїм. Тут і так усе моє, – додав, подумавши*” [2, с. 53–54].

Зосереджуючись на описі старих кварталів у долині ріки, письменник окреслює певний метафізичний простір освоєння міста, починаючи знизу, від води: “*З берега на місто щоранку видивлялися хворі й бездітні жінки, чоловіки без місця проживання й безробітні підлітки*” [2, с. 131]. “*Довкола мостів селилися переважно жебраки, займаючи приміщення колишніх типографій та фармацевтичних складів, проститутки, що винаймали дешеві кімнати в гуртожитках інституту залізничників*” [2, с. 131]; вище – мури старого міста, в якому розташовані банки і крамниці, ресторани і кав'ярні, лежали парки, “*зромадилися театри, палаци, ратуша, міськрада й центральний універмаг*” [2, с. 133]; ще вище – “*батьки міста*”, які дбали про його захист “*від фінансових ризиків і цивілізаційних небезпек*” [2, с. 134]. Завершують цю метафізичну ієрархію образи святих, які “*стояли в синьому невидимому просторі, за потоками вітру й повітряними ямами, годували з рук птаство, прислухалися до голосів знизу...*” [2, с. 134].

Описи міста, його кварталів, будинків, внутрішніх інтер'єрів помешкань, побутових деталей і подробиць у романі здійснені з особливою поетичною проникливістю. Та й сама глибинна суть твору якраз і полягає в художньому зображенні органічної нерозривності людини і її життєвого

світу, світу її свідомості, приязні, любові. Структура середовища проживання героїв постає семантично адекватною їх внутрішньому стану, вона метафорично подвоює характеристики їх світобачення і переживання, їх настрої, надії.

Житловий екфразис у творі (подвір'я, коридори, сходи, вітальні, кухні тощо), опис інших приміщень, яких у романі чимало: цехи, гаражі, кав'ярні, лікарня та ін.) – володіють високим ступенем семіотичності. Будинки схожі на своїх мешканців: вони такі ж невідремонтовані, з поламаними дверима, брудними під'їздами, скрипучими сходами та віконницями. Символічну єдність людини і її помешкання в романі найкраще репрезентують Марат і Коля. На поминках друга Іван фіксує в помешканні Марата новий прибудований коридор, який символізує войовниче прагнення героя розширювати власну життєву територію. Внутрішній інтер'єр Коліної квартири, як її бачить Маріо, також цілком відповідає характеру і вдачі героя. Коля ретельний, укорінений; його помешкання поєднує смаки типової совкової людини, з її прагненням до нагромадження речей, та людини нового часу: *“У першій кімнаті над столом звисала нова модна люстра з кількома світильниками. Світив, утім, лише один. У кутку стояли дві пральні машини. Обидві не працювали. У наступній кімнаті стояли шафи з новим фірмовим одягом і старими дитячими книгами. На підлозі лежали килими, густо посипані чіпсами”* [2, с. 144]. Автор констатує безліч деталей: *“не вимкнений подовжувач з тостером на кінці”, “присмерк від зачинених жалюзі”, “два телевізори (один показував, на іншому був звук)”, загашник зі швабрами та мисливською рушницею, велику модну ванну, “валізи з журналами, паперові коробки з Коліними шкарпетками та пакети із супермаркетів”* [2, с. 144].

Образ Колі належать до одного з найкращих, найрельєфніше описаних образів твору. Коля, як зауважує Маріо, *“любив тримати все під контролем, плів систему родинних стосунків, наче липку павутину, і страшенно ображався, якщо комусь траплялось вирватись із його нижніх чіпких обіймів”* [2, с. 142]. Виступаючи яскравим виразником родової ідентичності, він опікується долями своїх сестер Зіни і Марини, долею їхніх дітей – Насті та Маріо: *“Ми всі – одна родина. У родині головне що? Довіра. Запам'ятав?”* [2, с. 150], – звертається він до племінника.

Символічної семантизації у творі набирає приміщення кухні. Як правило, саме тут збираються герої, саме тут розгортаються важливі в їхньому житті ситуації. В деяких фрагментах кухня тісно пов'язана з семантикою їжі, сексу і смерті, що в сукупності своїй можна позначити

метафорою *пожирання* (можливо, *пожирання людини* неунікненими обставинами її долі). Тут знову ж таки доречно пригадати прибудований Маратом коридор до старої кухні, в якому заблукав Іван і який асоціюється в його уяві зі смертю друга: *“Можє й справді, – розмірковує Іван, – він устиг вибудувати в батьківському помешканні цей коридор і вийшов з ним зі свого життя, прорубав собі приватний канал зв’язку з нічтю, знайшов те місце, де обшивка світу була тонкою й ненадійною, і скористався зручною нагодою виправити все нарешті на свою користь”* [2, с. 42]. Високої майстерності досягає письменник, змальовуючи сцену зваблення Соною свого минулого коханця Олега, який прийшов до неї на весілля. Автор використовує кінематографічний ефект “уповільненого кадру”, своєрідної монтажності настроїв Соні й Олега та деталей кухонного знаряддя і їжі. Натяк Соні, яка зтягує хлопців до кухні (*“... заходьте, тут нікого немає. Я цілий день нічого не їла. І це на власному весіллі, уявляєте?”* [2, с. 116]), прочитується більш ніж прозоро. Семантика сексуального голоду стає очевидною в наступних кадрах: *“Соня почала зазирати до баняків... Видобула звідкись сир, знайшла цитрини, витягла початий коньяк. Передавала все це Олегові з рук у руки, і він щоразу завмирав, торкаючись її пальців”* [2, с. 116]. Густо насичені смакові й запахові образи, змішуючись із дотиковими, всякий раз провокують наростання почуття, експлікуючи внутрішню драму героїв: *“Сіла поруч із ним, дістала з-за спину яблуко, кинула Данилові. Той легко піймав. Соня щедро надпила, передала пляшку Олегові, брала їжу, рубала її великим ножем... гостро надкусила цитрину, і золотий сік почав стікати їй підборіддям, і жоден м’яз на обличчі її не здригнувся, лише сльози виступили, проте вона легко змахнула їх, беручись за сир і зелень. Рвала зубами чорний хліб, ... ламала пальцями шоколад, злизувала з долоні полуничний джем, весь час сміялася, так що зуби її різко займалися білим вогнем..., ... повернулася й почала його цілувати. Цілувала довго і поцілунки її пахли цитринами і медом... Цілувала далі, доки він скидав сорочку. Цитрини падали на підлогу й твердо бились об змащену джемом плитку, ... алкоголь розливався поверхню столу, безнадійно заливаючи рештки салату”* [2, с. 116–117]. Уповільнений, текучий монтаж дає можливість прослідкувати градацію почуттів, у розкритті яких у різних фокусах зображення побутові предметно достовірні деталі і речі, переплітаючись із психологічно-настроєвою палітрою, набувають поглибленої семантики. Сцена ніби продовжує ранкову сонну фантазмагорію героїні, надаючи подальшим подіям майже сюрреалістичного вивершення.

До речі, еротично-сексуальним підтекстом наскрізь пронизана й сцена в Коліній кухні, де відбувається зваблення Маріо своєю загадковою сестричкою-чаклункою Настею.

Переміщуючись у просторі міста, повторюючи, програючи подібні ситуації, герої Жадана отримують певні типові схеми досвіду, що постає у модусах різних переживань і ситуацій. Події багатократно множаться у сприйнятті й оцінюванні їх різними свідомостями. Прикметною особливістю роману є ще й та риса, що розкриття психічного життя героїв зачасту відбувається у сфері внутрішніх переміщень образів їх свідомості, які здобувають форми розпізнавання своїх ситуацій у чужих досвідах. Уже в першому розділі твору ми відстежуємо одну й ту ж ситуацію певної любовної інтриги Марата у чотирьох інтерпретаціях його найближчих друзів. У розділі “Юра”, слухаючи історію втраченої любові й запізнитого каяття Валери, герой “перечитує” її в оптиці своєї індивідуальної ситуації, жалкуючи, що “не витрусив зі світу” те, що їм (йому і його покійній дружині – Т.М.) належало по праву...: “Хто ж знав, що все так швидко зміниться, що все так швидко минеться” [2, с. 196]. Влаштувавши з ревнощів і помсти криваве побоїще друзів нареченого своєї приятельки Соні, Данило раптом відступає, пригадавши давню історію побиття ним наркомана, якого взявся підвезти. Лець живого, з вибитим оком, він, усвідомлюючи власний злочин, все ж спроваджує його до лікарні: “І що робити?” – запитує лікаря. – “Нічого не робити”, – відповідь той: “Іноді наші уявлення про кривду, завдану нам, зовсім не співмірні з тими докорами сумління, які будуть гризти нас ціле життя. Але щоби зрозуміти це, потрібно й прожити щонайменше ціле життя” [2, с. 126]. Так химерним чином у структурі твору переплітаються долі всіх героїв, тому не випадково читач постійно констатує певні повтори чи їх варіації. Подія постає у вимірах різних свідомостей, іноді як очевидна, іноді – у спогаді, іноді – в уяві (скажімо, як у сексуальних фантазіях Ромео). В даному плані цікавою є сцена в лікарні, де, не будучи знайомими, зустрічаються Юра і Маріо. У Юри на руках страшний діагноз: “Ладно, – сказав сам собі, – не сси, все буде добре. Перехопив у когось сигарету, пішов здаватися в диспансер просто в білому піджаку” [2, с. 175]. У розділі “Маріо” ця ж сцена набуває зовсім іншого смислу, на цей раз в індивідуальній ситуації Маріо, який навідується до дядька в лікарню, приховуючи від нього свій гріх і боячись покарання: “Коля помітив його ще з вікна. Визирав зі свого третього поверху, мовби спеціально на нього очікуючи. Маріо зібрався з думками, зайшов до лікарні. У коридорі зіткнувся

з цікавим пацієнтом – той стояв при дверях, щось напружено й нервово обмірковуючи, так наче від когось утік, проте забув, від кого саме... В одній руці тримав білий піджак, в другій – великий паперовий пакет. Побачив Маріо, зупинив його.

– Курити є? – спитав. Голос у нього був утомлений, але твердий.

– Немає, – відповів Маріо.

Постояли якийсь час, дивлячись один на одного.

– Ладно, – сказав нарешті пацієнт, – не сси, усе буде добре.

Маріо подякував” [2, с. 161].

Таке художнє плетиво, постаючи основним в сюжетному конструюванні роману, безперечно, може розглядатись як міфогенне. Йдеться насамперед про твір як системно організовану за принципом художнього міфотворення структуру: кожен герой у той чи той спосіб репрезентує його глибинну ідею, зав’язану на організації центрального міфу твору – про глибинну сутність людського існування. Його можна проказувати безкінечно. В художньому світі геров роману “Месопотамія” основні акценти міфотворення перенесені до розділу “Уточнення й узагальнення”, де у формі поетичного синтезу усі події ніби знову повторюються, посилюючи поетичну версію вибору героїв “між смертю і безробіттям” [2, с. 359]. Глибинна суть міфу постає у розкритті своєрідної приреченості людини виконати свою долю, виконати в заданих умовах, які стаються “тут” і “тепер”, стаються лише так і не інакше, коли щось змінити раптом видається запізно і коли раптова зміна може чомусь стати помилкою. Це вічна течія життя, це його плинність до небуття, і вічний порятунок від небуття надією і любов’ю:

*“... Я знав, що він не поїде, що все триватиме далі,
що насправді всі наші втрати доречні й не випадкові,
що не можна втекти від себе і від своєї печалі,
від своєї ненависті і своєї любові.*

*що ніхто нічого не зробить зі споминами і снами,
ніхто ніколи не спинить сутінки і комети,
що нічого не зміниться, що все залишиться з нами,
скільки б ми не жили і як би ми не померли” [2, с. 328–329].*

ЛІТЕРАТУРА

1. Жадан Сергій. Людина, яка не боїться любити, втрачає всі страхи і стає сильнішою. [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://gorod.dp.ua/news/88742>

2. Жадан Сергій. Месопотамія / Сергій Жадан. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2014. – 364 с.
3. Іванус Марія. Месопотамія. В ній ти і я [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.uamodna.com/articles/mesopotamiya-i-ya/>
4. Мертон Р. Соціальна структура і аномія // Соціологія преступности. – М.: Прогресс. – С. 299 – 313.
5. Стэндинг Гай. Прекариат: новый опасный класс. Пер. с англ. – М.: “Ад Маргинем Пресс”, 2014. – 400 с.
6. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. Пер. с англ. – М.: Флинта, 2006. (Серия: Библиотека зарубежной психологии). – 342 с.

ОСОБЛИВОСТІ ФУНКЦІОНУВАННЯ ВНУТРІШНЬОГО ПРОСТОРУ У ЛІРИЦІ Ш.БОДЛЕРА

Анастасія ОНОПРІЄНКО

Херсонський державний університет

У статті на матеріалі збірки “Квіти зла” (“*Les Fleurs du mal*”) розглянуто особливості функціонування внутрішнього простору ліричного героя Ш. Бодлера. Проаналізовано деякі аспекти рецепції цієї проблеми у науковій літературі. Висвітлено зв’язок внутрішнього та зовнішнього хронотопів у ліриці французького поета. Розглянуто основні мотиви та образи, пов’язані з проявами внутрішнього простору ліричного героя, а також художні прийоми, застосовані автором для його втілення.

Ключові слова: внутрішній простір, хронотоп, ліричний герой, мотив.

В статье на материале сборника “Цветы зла” (“*Les Fleurs du mal*”) рассмотрены особенности функционирования внутреннего пространства лирического героя Ш. Бодлера. Проанализированы некоторые аспекты рецепции этой проблемы в научной литературе. Освещена связь внутреннего и внешнего хронотопов в лирике французского поэта. Рассмотрены основные мотивы и образы, связанные с проявлениями внутреннего пространства лирического героя, а также художественные приемы, использованные автором для его воплощения.

Ключевые слова: внутреннее пространство, хронотоп, лирический герой, мотив.

Based on the book of poems *The Flowers of Evil* (“*Les Fleurs du mal*”) by Ch. Baudelaire the paper discusses specific ways the persona’s internal space is functioning there. Some aspects of the problem’s treatment in literary criticism were analysed. The paper also addresses the connection between internal and external chronotopes in the French poet’s lyrical verses. Principal motives and images relevant to the persona’s internal space, and corresponding artistic devices were considered.

Key words: internal space, chronotope, persona, motif.

Поняття внутрішнього простору наразі є досить актуальною категорією лірики. Певну специфіку цей простір має у модерністській поезії, глибоко індивідуалізований, у якій зовнішній та внутрішній простори тісно пов'язані. Однією з ключових постатей епохи модернізму залишається французький письменник Шарль Бодлер. Питання внутрішнього простору ліричного героя Ш. Бодлера розглядали як європейські дослідники: Ж.-П. Сартр, Ж. Батай, В. Беньямін тощо, так і російські критики та літературознавці: Г. Косіков, Т. Максимова, Н. Балашов, М. Нольман. Сприйняття та трактування його поетичного доробку досить часто змінювалося відповідно до тенденцій літературознавства.

Зокрема, Ж.-П. Сартр інтерпретує ідеостиль поета з позиції крайнього індивідуалізму, наголошуючи на зверненість лірики на внутрішній простір ліричного героя, який у дослідженні Ж.-П. Сартра “Бодлер” [9] ототожнюється з автором. Дослідник звертає увагу і на тісний зв'язок зовнішнього та внутрішнього просторів у образі ліричного героя із домінуванням саме внутрішнього – зовнішній простір при цьому покликаний відображати внутрішній стан ліричного героя. Така інтроверсія лірики Ш. Бодлера стає для Ж.-П. Сартра приводом до критики – знаком певної обмеженості ліричного світобачення. Ш. Бодлер у дослідженні Ж.-П. Сартра порівнюється із давньогрецьким Нарцисом: *“Таков Бодлер – человек, чувствующий себя бездной. Терзаемый гордыней, скукой, головокружением, он видит себя вплоть до самых потаенных душевных глубин: он неповторим, оторван от других людей, не создан, абсурден, бесосновен, брошен в полнейшее одиночество, где и несет свою ношу, обречен на то, чтобы самому оправдывать собственное существование, он непрестанно ускользает от самого себя, выскальзывает из собственных пальцев, он погружен в созерцание и в то же время, будучи вовлечен в нескончаемую гонку, устремлен за собственные пределы, он – бездонная, ничем не огражденная светлая пропасть, он – несокрытая тайна, неведомая и все же до конца известная. К несчастью, однако, собственный образ не дается Бодлеру в руки”* [9, с. 8].

Певні аспекти, на які звертає увагу Ж.-П. Сартр, пізніше стали предметом уваги Г. Косікова [6]. Не відкидаючи крайнього індивідуалізму творчості поета, зверненості переважно у власний внутрішній простір, дослідник схильний до більш широкого трактування, наголошуючи на тому, чому майже не приділяв уваги Ж.-П. Сартр. Так, Г. Косіков пише про те, що поряд з “тваринною особистістю” у ліричному герої Ш. Бодлера

живе “прекрасна душа”, спрямована до Бога. Проте бодлерівський Бог – це самотня, страшна і недоступна істота. Цей Бог відділений від світу прірвою трансцендентності, і тому всяке наближення до нього рівносильно видаленню від цього світу і здатне лише нескінченно підсилювати “жах життя”. Основною ознакою внутрішнього простору у цьому випадку виявляється дуалізм добра і зла, духу і плоті, Бога і Сатани. Бодлер, таким чином, доводить романтичну тему незадоволеності світом, тему бунту і втечі до логічного кінця – до безвиході. Якщо романтична “душа”, вважаючи земний світ лише мінливою реальністю, прагнула опанувати цю реальність, шукала злиття з іншими “душами” і з “душею світобудови”, то Бодлер, навпаки, помітивши неблагополуччя світу, прагне звільнити себе від участі в ньому. Саме це, а не нарцисизм, на якому наголошував Ж.-П. Сартр, стає причиною посиленої уваги ліричного героя Ш. Бодлера до власного внутрішнього простору.

Сучасник Ж.-П. Сартра, Ж. Батай у літературознавчо-філософському дослідженні “Література і зло” [1] також критикував підхід Ж.-П. Сартра, вважаючи таке трактування творчості Ш. Бодлера надто обмеженим. Сам Ж. Батай звертав увагу на містичний аспект творчості модерніста, тісно пов’язуючи внутрішній простір ліричного героя поетичних творів Ш. Бодлера із метафізичним розумінням як мікро- так і макрокосму. Сама свідомість ліричного героя, відповідно до трактування Ж. Батая, стає відображенням містичного протистояння вищих сил добра і зла. Якщо Ж.-П. Сартр бачив внутрішній простір ліричного героя замкненим та обмеженим, то Ж. Батай висловлював думку про взаємопроникнення зовнішнього та внутрішнього просторів та неможливість їх чіткого розподілення. Більш того – внутрішній простір ліричного героя Ш. Бодлера стає віддзеркаленням концепції світового зла як метафізичної величини.

Наведені точки зору не є вичерпними, проте вони ілюструють деякі варіанти літературознавчої рецепції проблеми художнього простору лірики Ш. Бодлера. Теоретичні основи проблеми художнього часу і простору досить докладно розроблені у працях М. Бахтіна, Д. Ліхачова, В. Шкловського та інших літературознавців. У даній статті поняття хронотопу розуміється за визначенням, даним М. Бахтіним: як істотний зв’язок часових і просторових стосунків, художньо освоєних у творі [2, с. 121]. Поряд із зовнішнім хронотопом, який лежить у реальній площині, дослідники також виділяють у ліриці хронотоп внутрішній, який лежить у площині спогадів та мрій, за допомогою яких відбувається вихід

за межі реального хронотопу. Внутрішній хронотоп, що виникає всередині реального міського хронотопу, забезпечує рух всередину – від світу зовнішнього, реального до внутрішнього, надреального, безпосередньо пов'язаного з саморефлексією поета. Питання про співвідношення зовнішнього та внутрішнього хронотопів у творчості Ш. Бодлера досі не розкриті у всій повноті. Таким чином, метою нашої роботи є уточнення цього аспекту у ліриці французького поета.

Творчість Ш. Бодлера найчастіше розглядається у контексті світовідчуття епохи декадансу. Внутрішній простір ліричного героя, властивий письменникам-декадентам, характеризується трагічним світосприйняттям, песимізмом, переживанням загальної кризи людських цінностей, відчуттям конфлікту між культурою і цивілізацією, відчуттям розриву між “видимістю” і “сутністю” світу, які набули особливого вираження у поезії Ш. Бодлера. Спадкоємець “прекрасних душ” [6] епохи сентименталізму, передромантизму та романтизму, Бодлер втратив їх віру у вплив божественної сутності. Звідси виникла зосередженість душі на самій собі, відкидання нею зовнішнього світу, захоплення невідомим, в область якого душа намагається проникнути через лазівки “штучного раю” поезії. Як і для багатьох інших романтиків, для Бодлера єдність світобудови гарантується не існуванням благого Бога, а існуванням самої людини як центру універсуму. Бодлерівська “безмежність” виявляється пейзажем його власної душі, що розрослася до розмірів світобудови, до масштабів символічного вселенського “храму”. Закони гармонії і краси, за якими влаштований цей храм, різко контрастують з атмосферою неблагополуччя всередині нього: у ньому триває все та ж незнищенна боротьба між Богом і Сатаною.

Мотив безмежності у Ш. Бодлера є рисою саме внутрішнього простору ліричного героя душа якого, на відміну від тілесної оболонки, здатна подолати межі реального хронотопу та значно розширити межі свого світосприйняття. Звернемося до одного з найбільш показових творів Ш. Бодлера “Ййivation” (“Воспарение”):

*Туда, в надзвездные таинственные сферы,
О, трепетный мой дух, всегда стремишься ты,
Влекомый, как пловец, безмерностью пучины;
И с упоением ныряешь ты в глубины
Всепоглощающей бескрайней пустоты* [5, с. 19].

Наведений фрагмент у перекладі В. Шора передає створений автором мотив безмежності, що лежить за межами людського сприйняття.

*Par delà les confins des sphères ūtiliŕes,
Mon esprit, tu te meus avec agilitŕ,
Et, comme un bon nageur qui se pŕme dans l'onde,
Tu sillonnes gaiement l'immensitŕ profonde
Avec une indicible et mŕle voluptŕ [10].*

Використаний в оригінальному тексті іменник “immensitŕ”, етимологічно пов’язаний з прикметником “immense?” – величезний, неосяжний, вказує на просторову безмежність. Мандрівка душі у внутрішньому просторі у цьому випадку передається за допомогою категорій зовнішнього хронотопу, де підтекстовий образ океану є метафоричною трансформацією духовного занурення у глибини Всесвіту.

Пов’язаний із мотивом безмежності та принципово важливий як для світосприйняття, так і для творчості Ш. Бодлера є мотив блукання, подорожі у власному внутрішньому просторі, метою якого є прагнення обдурити час і втекти від самого себе в пошуках “штучного раю”. Використання цього мотиву дозволяє автору розгорнути картини екзотичних країн, протиставити їх реальності побуту. Ця втеча здійснюється як у просторі (в далекі країни – вірш “L’invitation au voyage” (“Приглашение к путешествию”), так і в часі (у спогади і мрії (“Полмира в волосах” (“Un hŕmisphire dans une chevelure”) [7; 8].

Таким чином, есхипістські мотиви лірики Ш. Бодлера реалізуються через мотив спогаду, який стає для ліричного героя одним із методів втечі до власного внутрішнього простору, відмежування від простору зовнішнього. Спогади стають ідеалізованим елементом “штучного раю”, як у вірші “Le balcon”:

*Mŕe des souvenirs, maotresse des maotresses,
Ŕ toi, tous mes plaisirs! Ŕ toi, tous mes devoirs [10]!*

У цьому випадку на семантичному рівні образ “штучного раю” реалізується через вислів “tous mes plaisirs”, де “plaisirs” – насолоди, а “tous” є індикатором завершеності та вичерпності – “всі насолоди”. У перекладі К. Бальмонта цей образ трохи змінює своє значення: насолода перетворюється на захоплення (“восторги”):

*Мать воспоминаний, нежная из нежных,
Все мои восторги! Весь призыв мечты [5, с. 60]!*

Ш. Бодлер виявився першим, хто відобразив колізію ідеалу і дійсності не як розлад між внутрішнім “Я” і зовнішнім світом, а як тріщину, яка зсередини розколює саме “Я”, як боротьбу між Еросом і Танатосом, яка

відбувається у внутрішньому просторі особистості. Таке світобачення ліричного героя перегукується із концепціями фрейдизму. Реальність власного тіла, плотська любов як “любов до себе” [5] – все це представляється Ш.Бодлеру первинним і нездоланим покликом природи, по відношенню до якого всяка мораль виглядає як щось зовнішнє і примусове. Навіть високе почуття кохання у внутрішньому просторі ліричного героя трансформується у тілесну пристрасність. “Je t’adore”, зізнається у коханні ліричний герой у вірші без назви за номером XXIV у збірці “Квіти зла”. І, намагаючись отримати бажане:

*Je m’avance a l’attaque, et je grimpe aux assauts,
Comme aprus un cadavre un chñur de vermisseaux* [10].

У близькому до тексту перекладі В. Шора:

*И в атаку бросаюсь я, жаден и груб,
Как ватага червей на бесчувственный труп* [5, с. 45].

Центральним мотивом, який характеризує внутрішній простір не тільки ліричного героя Ш. Бодлера, але й типового декадентського ліричного героя взагалі, є мотив туги життя. Страждання і неможливість порятунку від вульгарності і негараздів буття складають канву збірки “Квіти зла”. Тому одне з ключових слів її – “ennui”, французький аналог слова “spleen”, визначає фоновий настрій твору. Бодлер вважав: усе, що може викликати в читача ліричну емоцію, є естетичним. Звідси поетизація каліцтва буття, оспівування горя, хвороб, старості, пияцтва, невіри в божественний порятунок, смерті, розкладання, розпусти і т.п., що шокувало обивателя і надихало послідовників на сміливі експерименти в плані вибору ліричного об’єкта. “Сплін та ідеал” – це назва найважливішого розділу “Квітів зла”, яка досить ясно виражає ідею книги. У цьому контексті, сплін – аналог туги, світової скорботи. Ключовий настрій задається вже у “Вступі” (“Au lecteur”):

*C’est l’Ennui! – l’œil chargé d’un pleur involontaire,
Il rève d’üchafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monstre dülicat,
– Hypocrite lecteur, – mon semblable, – mon frere* [10]!

У перекладі Елліса:

*То – Скука! – Облаком своєю houка одета,
Она, тоскую, ждет, чтоб эшафот возник.
Скажи, читатель-лжец, мой брат и мой двойник,
Ты знал чудовище утонченное это?!* [5, с. 14].

Образи внутрішнього образу ліричного героя конструюються Ш. Бодлером за допомогою низки ліричних прийомів, з-поміж яких одним із найбільш новаторських для його часу стає прийом синестезії. Цей афективно-асоціативний зв'язок не піддається раціоналізації, але багатий на численні метафоричні відкриття. Ідея синестезії, яку відмічають критики та літературознавці у художньому світі Ш. Бодлера [6], лежить в основі програмного вірша Бодлера “Відповідності” (“Correspondances”) з поетичної збірки “Квіти зла”. Такі чуттєві враження наділені для Бодлера суггестивною силою: вони здатні або пробуджувати спогади (вірш “Флакони” (“Le flacon”), або порушувати фантазію, уяву (вірш “Екзотичний аромат” (“Parfum exotique”). І сам “природний” світ – світ речей, чуттєвих вражень від них і емоційних переживань – виявляється знаком, відображенням духовної “надприроди”. Така “надприрода” як поняття внутрішнього простору ліричного героя реалізується через творчий метод “сюрнатуралізму”, який пізніше став одним із головних у естетиці символізму.

Окрім синтезу відчуттів та вражень, для створення внутрішнього простору свого ліричного героя Ш. Бодлер використовував у своїх творах прийоми синтезу мистецтв, поєднуючи живописний аспект з ліричним. Важливу роль відіграють колоративи. Також відмічається музикальність творів, ретельний підбір римування та строфіки, звукопис, багатство поетичної фоніки.

Отже, образи внутрішнього простору ліричного героя Ш. Бодлера з їх складністю та багатогранністю дозволяють розкрити світогляд та поетичну концепцію письменника. Специфіка художнього хронотопу розглядається у двох планах: як реальна дійсність (зовнішній простір) та процес мислення (внутрішній простір). При аналізі образів та мотивів внутрішнього простору ліричного героя на матеріалі поетичної збірки “Квіти зла” можна зробити висновок про наступну тенденцію: під час звернення ліричного героя до власних спогадів та фантазій як до внутрішнього простору відбувається духовна втеча із реального, зовнішнього світу до ідеального, вигаданого, пов'язаного із саморефлексією “надприродного” світу, створеного творчою уявою Ш. Бодлера.

ЛІТЕРАТУРА

1. Батай Ж. Литература и зло: [Електронний ресурс] / Жорж Батай. – Режим доступу до видання: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/batai/02.php

2. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе / Михаил Бахтин // Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 544 с.
3. Беньямин В. О некоторых мотивах у Бодлера / Вальтер Беньямин // Беньямин В. Озарения; [пер. Н.М.Берновской, Ю.А.Данилова, С.А.Ромашко]. – М.: Мартис, 2000. – С. 168 – 210.
4. Беньямин В. Париж, столица XIX столетия / Вальтер Беньямин // Беньямин В. Озарения; [пер. Н.М.Берновской, Ю.А.Данилова, С.А.Ромашко]. – М.: Мартис, 2000. – С. 153 – 167.
5. Бодлер Ш. Цветы зла / Шарль Бодлер [под ред. Н.Балашова]. – М.: Наука, 1970. – 480 с.
6. Косиков Г. Шарль Бодлер между “восторгом жизни” и “ужасом жизни”: [Электронный ресурс] / Георгий Косиков // Бодлер Ш. Цветы зла. Стихотворения в прозе. Дневники. Жан-Поль Сартр. Бодлер; [составление, вступит. статья и коммент. Г. К. Косикова]. – М.: Высшая школа, 1993. – С. 5– 40. – Режим доступа до видання: <http://tzone.kulichki.com/anomal/hud/bodler/bodler2.html>
7. Максимова Т. Роль и назначение пейзажа в “Стихотворениях в прозе” Шарля Бодлера [Электронный ресурс] / Татьяна Максимова. – Режим доступа до видання: <http://bodlers.ru/rol-i-naznachenie%20pejzazha-v-stihotvorenijah-bodlera.html>
8. Максимова Т. Хронотоп города в “Стихотворениях в прозе” Ш. Бодлера / Татьяна Максимова // Вестник ИГЭУ. – 2008 – № 1. – С. 80–84.
9. Сартр Ж.-П. Бодлер / Жан-Поль Сартр [пер. с фр., примеч. и статья Г.К. Косикова. Изд. 2-е]. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 184 с.
10. Baudelaire Ch. Les Fleurs du Mal [Электронный ресурс] / Charles Baudelaire. – Режим доступа до видання: http://royallib.com/read/Baudelaire_Charles/Les_Fleurs_Du_Mal.html

ПИСЬМО ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА ФРАНЦУЗЬКОГО РОМАНУ: ГЕРОЙ У ПОШУКАХ ДОМУ

Юлія ПАВЛЕНКО

Київський національний лінгвістичний університет

Стаття представляє топологічний аналіз концепту рідного дому у письмі про *Себе* героя французького роману. Топоаналіз письма базується на діалозі

текстів різних епох, завдяки чому висвітлюється зв'язок концептів дому та письма в синхронії та діахронії. Дослідження місця та поетикальної своєрідності топосу дому в історії французького тексту-письма від епістолярного роману XVIII ст. до сучасності дозволяє проявити коло семантичних значень та функціональну роль топосу дому в письмі про *Себе* фікційного суб'єкта.

Ключові слова: письмо про Себе, концепт рідного дому, топоаналіз, ідентичність, homo scribens, французький роман.

Статья представляет топологический анализ концепта родного дома в письме о *Себе* героя французского романа. Топоанализ письма базируется на диалоге текстов разных эпох, благодаря чему на поверхность выходит связь концептов дома и письма в синхронии и диахронии. Исследование места и поэтичных особенностей топоса дома в истории французского текста-письма от эпистолярного романа XVIII в. до современности дает возможность проявить круг семантических значений и функциональную роль топоса дома в письме о *Себе* фикционального субъекта.

Ключевые слова: письмо о Себе, концепт родного дома, топоанализ, идентичность, homo scribens, французский роман.

The article presents a topological analysis of the concept of one's home in French novels' characters' Self writing. The topoanalysis of writing is based on the dialogue between the texts of different centuries due to which the relation between "house" and "writing" concepts is explicated in synchronic and diachronic aspects. The research of the role and specific poetical features of the home topos in French text-writing starting with 18th century epistolary novels and including contemporary novels allows retracing a circle of semantic significations and the functional role played by home/house topos in fictional subjects' Self writing.

Key words: self-writing, topoanalysis, identity, the concept of one's home, homo scribens, French novel.

Тема дому в дослідженні письма про *Себе*, хоча і не ставала предметом ґрунтовних наукових студій раніше, у цій статті виникає цілком закономірно. Функціональне значення та цільова спрямованість виписування *Себе*, як відомо, неодмінно приводять до мегаважливого питання способів конструювання суб'єктом своєї ідентичності. Конструктивність та якісний характер дискурсу навколо цього питання залежить від кількості та чіткості координат, у межах яких він може розгортатися. Тема дому є яскравою координатою дискурсу самоідентичності особистості, тому оминати її увагою під час аналізу виміру письма про *Себе* неможливо. Зв'язок топосу дому з темою ідентичності утверджений в чи не найбільш

авторитетній праці в контексті аналізу поетики дому (не лише у філологів, а й у архітекторів), у “Поетиці простору” Гастона Башляра (“*Розгляд образу дому в різних теоретичних планах, здається, представляє топографію нашої глибинної сутності*” [2, с. 23]). І у новітніх працях з питань поетики дому непорушною залишається ідея про дім як чітку структуру, авторитет, стабільність [7], тобто усе те, чого так бракує індивіду у період епістемологічної кризи.

Розмова про концепт дому та особистісне письмо має багато точок збігу. Почати з того, що способом організації дискурсу на ці теми неunikною виявляється метафора. Можливо, саме тому після неперевершеного метафоричного мовлення Башляра про дім ведуть мову більше письменники, ніж науковці. Причини цього факту потребують додаткового вивчення, втім уже зараз можемо говорити про позірну зрозумілість таких образів та концептів, як дім і письмо. Безпосередність зв'язку людського життя з категорією дому (від найдавніших часів), з виміром особистісного письма (від Нового часу) включає ці теми у сферу повсякденності, побутову культуру і закріплює за ними очевидність їхнього смислу. Кардинальні зміни у світі початку ХХІ ст. привели до потреби перегляду, перевідкривання навіть того, що традиційно вважалося усталеним та зрозумілим. Маємо сплеск праць про різні модули особистісного письма (серед яких лідирує автобіографія), загострений інтерес до різноманітних питань побутового життя, пов'язаних з домом. У цей час змін література, як завжди, виконуючи свою функцію антропологічної лабораторії, розгортає власний метафоричний дискурс дому. В інтерв'ю зі співавтором роману “Дім за сонцем” Тімоті Вілардом американський письменник зазначає: “У сьогоденньому світі концепт дому виявляється фрагментарним і зникає” [13]. Гостро звучить також запитання про те, що взагалі може означати “бути вдома” у нашому світі глобалізації, гіпермобільності, віртуальності [6]. Концепт домашнього простору в найновіших публікаціях на цю тему може потрапити в новий контекст: дім, внутрішній простір – це фігура Бермудського трикутника політики, позаяк людині у домашніх справах (клопотах чи затишку) байдуже до шляхів світу [8]. Тож у час, коли людина заповнює своє життя письмом (у соціальних мережах, електронній пошті тощо) і втрачає усвідомлення смислу рідного дому, дослідження топосу дому в письмі про *Себе* героя французького роману є актуальним.

Метод аналізу заявленої теми визначений і об'єктом (французьким романом, художній простір якого є письмом про *Себе* героя-оповідача),

і, власне, предметом дослідження. Справа у тому, що дім, який може бути представлений у тексті як тема, мотив, топос, локус, у письмі про *Себе* фікційного суб'єкта зазнає трансформацій вираження, пов'язаних з культурно-історичною парадигмою (від Просвітництва до початку ХХІ ст.) У травні 2016 року відбулась міждисциплінарна конференція “Домашній простір у Франції та Бельгії: мистецтво, література, дизайн (1850 – 1920)” [9], що засвідчила інтерес сучасних науковців до розгляду актуальної проблематики домашнього простору в історичному контексті. Поетика дому в тексті-письмі французького роману, на перший погляд, не має константних характеристик. Саме тому дослідження місця та значення дому в особистісному письмі передбачає, окрім залучення елементів структурного аналізу, топоаналіз письма (метод феноменологічної метафори Г. Башляра). Інтерпретаційний дискурс, що розгортається навколо ставлення героя (*homo scribens*) до локусу дому, навколо уявлень героя-оповідача про дім та ставлення до власного письма (як простору та естетичної роботи), базується на топоаналізі. “Образ дому воістину дає принцип психологічної інтеграції, дозволяючи описовій психології, психоаналізу, феноменології поєднатися в науковий корпус, який ми називаємо топоаналізом” [2, с. 23].

Розгляд прикладів письма про *Себе* героя французького роману в історичній перспективі дозволяє зробити наступні висновки. Усі герої, що брали на себе роль суб'єкта письма, починаючи з епістолярного роману ХVІІІ ст., не мали відчуття рідного дому. Образ будинку в французькому тексті-письмі епохи Просвітництва позбавлений зв'язку з концептом рідного дому. Для Сюзанни з роману “Черниця” батьківський дім був чужим з причини її походження (як позашлюбної доньки), навіть у найжахливішому монастирі вона жодного разу не мріяла повернутися додому. Природно, що за таких умов образ дому не знаходить в її письмі розгортання. Зміну контекстуальної ситуації з місцем цього образу при одночасному збереженні мінус-прийому рідного дому спостерігаємо і в “Небезпечних зв'язках” Лакло. Мадам де Мертей може детально описувати організацію простору для зустрічі з коханцем, але не мати при цьому відчуття спокою, захищеності, гармонії у власному домі. Пояснити функціональне значення та поетикальну своєрідність дому в тексті-письмі епохи Просвітництва допомагає роман Руссо “Юлія, або Нова Елоїза”. На відміну від інших прикладів письма про *Себе* героя-просвітника, у цьому варіанті дім входить до комплексу мотивів роману.

Особливе місце мотиву дому відведено у третій, четвертій та п'ятій частинах роману Руссо. Яскравим прикладом вираження в літературі Просвітництва приватного простору виступає сцена відвідин Сен-Пре маєткю сім'ї де Вольмар. Для розуміння значення побутових деталей в цьому фрагменті варто нагадати, що закохані досить довгий час не бачились, і тепер не знають, чи взагалі доречно близьке спілкування. Відсутність приватної розмови між героями компенсується метафоричним знайомством Сен-Пре з устроєм побутового життя в маєткю. Сен-Пре відкриває для себе Юлію, господиню будинку, архітектора саду, матір, і ці ролі повсякденного життя пояснюють більш аргументовано, якою стала його кохана. Занурюючись в побутову реальність сім'ї де Вольмар, Сен-Пре по-новому впізнає Юлію. В організації повсякденної реальності Юлія знайшла для себе порятунок від нереалізованого кохання. *“На її думку, все, що тішить наші почуття, але не є необхідним для життя, змінює свою природу, як тільки перетворюється на звичку, перестає бути задоволенням, стає потребою, а тим самим, говорить вона, ми надіваємо на себе кайдани та позбавляємось насолод”* [4, с. 503]. Керуючись цим принципом, Юлія організовує життя в будинку і зберігає свої бажання від “притуплення”: героїня включається в коло побутової реальності, залишаючись такою, як була. *“Як бачите, я треную свою волю, бажаю зберегти владу над собою, і хай краще мене вважають капризною, ніж я дозволю своїм примхам панувати наді мною”* [4, с. 504]. І хоча Сен-Пре здійснює декілька спроб описати будинок Вольмарів, зовнішній реципієнт так і не отримує матеріалу, щоб чітко уявити дім з фізичного боку. Дім Юлії залишиться невидимим для уяви читача, адже риторика дому в листах Сен-Пре спрямована не на прикрашання простору письма вишуканими архітектурними образами, а на пізнання сутнісного. Через аналіз життя в маєткю Вольмарів Сен-Пре утверджує єдність дому та господині. Юлія в листі Кларі зізнається, що любить свій дім, і це стає ще одним доказом того, що дискурс дому експліцитно розгортається в тексті-письмі виключно за умови гармонії особистості з своїм простором.

Будь-які способи та причини руйнування єдності героя з домом ведуть до редукції образу дому в письмі. Спорадичні прояви риторики будинку (а не дому) в епістолярії героїв Лакло мають спільним своїм елементом метафоричні стосунки між персонажем та його житлом, в яких розповідь про простір дому виражає мешканця та суб'єкта письма як означник – позначуване. Так, деталізація мадам де Мертей потаємних

коридорів, прихованих дверей та розгалуженого лабіринту, який мусить пройти її коханець, демаскують не лише хитрість і багатолікість авторки листа і цього простору, а й таємничість її “Я”, від себе самої. Так само кімната Сесіль, двері до якої відкриваються на кожне бажання Вальмонта, не може стати домом для дівчини, але здатна в листі віконта до мадам де Мертей метафорично викрити Лібертена та поламаму долю Сесіль.

Письмо про *Себе* героїв наступних епох розгортає закріплені в романі XVIII ст. функціональні можливості та поетикальну своєрідність топосу дому. У романах, художній простір яких визначений роботою письма фікційного суб'єкта, на рівні історії концепт рідного дому не представлений, а розповідь може включати спорадичні елементи риторики будинку, які у першу чергу виявляють свою метафоричну природу стосовно героїв. Така ситуація у контексті головної місії простору та роботи письма (бути виміром конструювання ідентичності особистості) викликає особливий інтерес та провокує більш детальний розгляд.

Очевидно здається ідея про те, що не хотіти відчувати рідний дім просто неможливо. Дім не лише включає в себе увесь спектр життєво необхідних концептів, він виступає місцем єдності фізичного та духовного, є осередком безпеки і довіри. Мати свій дім – означає володіти центром світу, усвідомлювати, що ти можеш бути собою. Позірна відсутність дому в тексті-письмі французької літератури у цьому контексті наштовхує на думку, що герої не пишуть про дім, бо не мають його і переживають кризу усвідомлення цього. Дійсно, список героїв, які не живуть у батьківському домі, мешкають у місцях тимчасового перебування, буде дуже довгим. Меншу групу утворюють фікційні суб'єкти письма, які на рівні історії володіють власним будинком. В межах панорами роману кожної культурної парадигми знаходимо представників обох цих полюсів. У тексті-письмі французького романтизму Октаву, який живе певний час у родовому маєтку, навіть переймає батьківську традицію вести щоденник (“Сповідь сина століття” А. де Мюссе), відповідатиме Адольф, що залишає отчий дім, іде супроти батьківської волі (“Адольф” Констана). Попри наявність у романі Мюссе локусу будинку концепт рідного дому не набуває розгортання у письмі Октава. У тексті-письмі французького модернізму Рокантен мешкає в готелі (“Нудота” Сартр), Алексис іде з дому (“Алексис, або Роздуми про марність боротьби” Юрсенар), але й герої Моріака (“Гадючник”, “Старосвітський хлопчина”) та Жіда (“Пасторальна симфонія”) у своїх родових маєтках не почувують себе вдома у повному

значенні цього слова. Для Алена з роману “Старосвітський хлопчина” письмо стає поверненням до смислів дому. Необґрунтоване вороже ставлення до сусідської дівчини, відсутність ширості у стосунках з матір’ю ставали на заваді розумінню концепту рідного дому. Родовий масток був для Алена тягарем, вимушеністю, і жодним чином не включав в себе любов та гармонію. Ситуація змінюється, коли герой закохується у сусідку: жажлива помилка, що коштувала дівчині життя, змушує Алена переглянути свої світоглядні орієнтири. Той факт, що він таки залишає дім матері і створює письмову історію свого життя в Парижі, не свідчить про продовження шляху блудного сина у варіанті героя Моріака. Щоб закріпитися у новому світобаченні, йому потрібно закарбувати на письмі усвідомлення помилок минулого – для цього він потребує позаперебування стосовно свого дому; але робота письма стає прокладанням маршруту до нього. Не випадково, закінчуючи свою історію, Алєн зазначає, що відчуває “себе одночасно і Іаковом і ангелом” [10, С. 505]. Згадаймо, ця битва відбулась саме на дорозі Іакова до батьківського дому. Простір письма, що стає площиною розгортання битви із собою, покликаний привести героя Моріака додому, до розуміння себе, до внутрішньої гармонії. Екзистенційна ситуація, в якій починається робота письма інших героїв французького роману епохи літературного модернізму, безпосередньо пов’язана з втрагою відчуття свого дому або з усвідомленням ілюзорності цього поняття (яскравим прикладом є Луї з “Гадючника”). За таких умов, у ситуації, коли герой не може відчувати твердий ґрунт під ногами, навіть наявність постійного помешкання не може гарантувати відчуття рідного дому – простір письма бере на себе тимчасове виконання цієї ролі.

Замінюючи функцію рідного дому, письмо стає базою для самозахисту особистості. Не маючи дому, не відчуючи його смислу, суб’єкт письма завдяки своїй естетичній роботі повертається до себе, до розуміння своїх бажань (чи не найвиразнішим прикладом є Сюзанна з роману Дідро “Черниця”, яка лише у письмі стає вільною). Як рідний дім письмо дозволяє герою протистояти фрагментації і розпорошенню [8]. Таку функцію письмо про *Себе* виконує як для героїв, що не мають зв’язку зі своїм будинком (наприклад, Рокантен), так і для тих, хто, проживаючи у будинку своєї родини, переживає екзистенційну кризу. Зважаючи на різницю фізичних характеристик, письмо не здатне замінити дім, але у площині ментальності та уяви суб’єкта письмо не просто пов’язане з домом, а й виконує важливу місію у процесах конструювання ідентичності.

Простір письма, утворюваний роботою уяви, творчими силами суб'єкта, є оніричним домом. Топос оніричного дому Г. Башляр розгортає в праці “Земля і візії спокою” та в “Поетиці простору”. Народжений у координатах дискурсу індивідуальної пам'яті, оніричним дим стає, на думку Башляра, більше, ніж спогадом [1, С. 94]. Позаяк, письмо не лише відсилає до минулого, його статус та місія в процесі самопізнання індивіда не може обмежуватися виключно формою пригадування. Створюючи історію свого життя (певного періоду), герой змушений задіювати механізми пам'яті, передавати свою суб'єктивну точку зору, що мала місце під час сприйняття певних подій зовнішньої дійсності, яку до того ж треба пригадати та відтворити ресурсами мови. Яка б часова дистанція не відділяла суб'єкта від подій, що формують зміст письма, слово героя з пером у руках завжди запізнюється і не здатне повністю передати мить минулого. Саме тому слово (як і кожен елемент простору письма) є поглядом не так у зовнішнє минуле (на факти об'єктивної дійсності), як у внутрішню глибину “Я” особистості.

В історії письма про *Себе* фікційного суб'єкта французького роману є тексти, в яких оніричний дим, утворюваний письмом, можна назвати надбудовою або й подвоєнням концепту рідного дому. Герої в цих творах знають, які смисли несе образ дому, не зневірювались в них і не втрачали їх. Це, у першу чергу, Кола Брюньон, який завдяки своїй життєрадісності справді вирізняється з екзистенційних координат письма інших героїв, що беруться за роботу письма. Герой Р. Роллана починає писати на горищі свого дому. Башляр навів вагомий докази “інтелектуалізації горища, раціонального характеру даху” [1, С. 103]. Локус письма Кола Брюньона вказує на цільову спрямованість естетичної роботи героя: структурувати внутрішню логіку любові до життя, організувати історію, щоб закріпити та утвердити ідею вітальності. Навіть втрата свого будинку у пожежі не стає для Кола трагедією, адже концепт рідного дому для нього утворюють не матеріалі речі: він продовжує своє письмо в домі доньки, не змінюючи ані тональність, ані реєстри своєї естетичної роботи. Розуміння єдності себе та рідної землі, сімейних цінностей разом з любов'ю до життя дозволяють йому почуватися дома усюди, де є рідні обличчя та природа батьківщини. Герої інших творів, хоча і будуть вирізнятися з традиції письма про *Себе*, перш за все, риторикою дому, винятками з моделі “письмо як пошук дому” не ставатимуть.

З огляду на світоглядну ситуацію людини початку XXI ст., не дивує той факт, що, на відміну від тексту-письма минулих культурно-історичних

періодів, приклади особистісного письма героя новітньої літератури все частіше включають в свою образність дім. Так, у чи не найбільш резонансному сучасному епістолярному романі (у повному розуміння значень слова “сучасному”, позаяк усі події внутрішнього та зовнішнього життя героїв, усі сюжетно-композиційні елементи визначені саме листуванням електронною поштою) австрійського письменника Данієля Глаттауера “Усі вісім хвиль” (2009), бестселері, перекладеному 35 мовами світу, яким з огляду на його популярність (та й не лише) не можна нехтувати при дослідженні письма про *Себе* фікційного суб'єкта, дім стає метафоричною лексикою для вираження любовних стосунків: “*Ми вперше зазирали за фасад нашого союзу – все прогнило наскрізь, все розсипається. Ми ніколи не піклувались про інтер'єр, ніколи не займались прибиранням, не провітрювали кімнат ...*” [3, с. 139–140]. Письмо героям цього роману дозволяє і побудувати новий для них тип стосунків, і спільними зусиллями відремонтувати після буремних подій.

В сучасному французькому романі за акцентуванням образу дому в просторі письма можна виділити романи “Автопортрет біля радіатора” К. Бобена, “S, або Надія на життя” А. Д. Гарі і, особливо, “Дім, в якому мене любили” Т. де Росней. Як зазначає Тімоті Віллард: “*Нам потрібен дім, бо він у нашому єднанні, там, де ми знаходимо безпеку, свободу, що живить нашу душу і душі тих, кого ми любимо*” [13]. Свобода homo scribens співмірна відчуттю легкості буття та творчого потенціалу рідного дому. Прикметно, що герої Бобена та Гарі, в письмі яких образ дому посідає чільне місце, є ще й професійними оповідачами (письменниками). В їхніх історіях свобода homo scribens веде суб'єкта до відчуття рідного дому.

Точкою відліку роботи письма про *Себе* фікційного суб'єкта в “Автопортреті біля радіатора”, як і героїв А. Д. Гарі та Т. де Росней, є переживання певної травми. Проте, драматичним за характером щоденник героя Бобена важко назвати. Письмо йому потрібне як засіб закріплення, реалістичності його діалогу з померлою коханою. При цьому він не перетворює дім на її музей. Дім для нього виявляється координатою повернення до *Себе* саме завдяки письму: герой створює свої щоденникові записи виключно дома. Щоденник для нього – обхідний маршрут письменницької діяльності, вершина свободи, яка йому не потрібна, натомість він акцентує радість та красу як єдине ціле. “*Так не люблю залишати свою кімнату ...*”, – зізнається в одному з записів герой. – “*Коли я народився, на мою колиску завалився будинок, і через роки я так*

і живу, не замислюючись над тим, як вибратися з-під балок, черепиці та стін у шпалерах, що накрили мене”[5, С. 14]. Таке ставлення героя до своєї квартири зовсім не виводить на перший план в асоціативному ланцюжку образу дому втечу від зовнішнього світу, замикання, схованку. Визначення своєї позиції в світі як перебування всередині дому без можливості самого бажання вибратися пояснює специфіку сприйняття героєм дійсності. У риторичі дому фікційного суб'єкта Бобена відсутні описи інтер'єру, йому не важливо, де що стоїть, головне – гра світла, краса освітлення (в чому герой вбачає присутність коханої). Так само у діалозі із зовнішнім світом: герой, який живе в раковині свого будинку, фокусується в об'єктивній дійсності виключно на тому, що несе в собі його дім. Коли герой Бобена виходить зі свого фізичного дому, вся увага до зовнішнього світу обмежується ремарками про світло, сонячне проміння (“*дивлюсь, як світло грається зі столиками кафе у чехарду*” [5, с. 32]). Хоча попередження про прихід когось в гості одразу вселяє переляк у автора щоденника, сказати, що він цурається людей, також не можна. В свій щоденник герой Бобена записує, продовжуючи просвітницьку традицію героїв Руссо, не так кадри зовнішньої дійсності, як свої висновки від сукупності вражень (варто наголосити, що ці індивідуальні узагальнення вирізняються вишуканою метафоричністю). Так, враження від незнайомих людей, які зустрічаються йому в різних містах, герой вкладає в один з щоденникових записів, захоплюючись людською відвагою жити, стверджуючи, що ставить їх вище себе. При цьому факт записування цієї думки героєм називає обіймами, притисканням на мить незнайомих до свого серця. Припущення того, що така думка може виявитися хворобою, одразу поступається в записі героя сподіванням на невиліковність цієї недуги, позаяк радість від усвідомлення мужності, що супроводжує життєвий шлях людини, є стимулом життя та письма героя Бобена. Письмо фікційного суб'єкта в творі “Автопортрет біля радіатора” несе ідею філософського не-поспіху, конструктивного смислу повільності руху життя як умови відкриття духовності. У цьому контексті варто підкреслити, що рідний дім завжди асоціювався з тихою гаванню, затишком та спокоєм. У варіанті героя Бобена письмо асимілюється з домом: дозволяє зупинитися, зазирнути в себе. За зізнанням героя, письмо відкриває суб'єкту нові оптичні можливості: “... у *пільмі проходить життя, але коли в цій темряві я берусь за перо, я бачу тільки світло, світло всюди*” [5, с. 77]. І в цьому плані розкривається ідея того,

що дім не просто місце, в якому розгортається робота над щоденником: накладання семантичних кіл концептів дому та письма веде до думки – письмо про *Себе* дозволяє проявити життєдайну енергію дому.

Топос дому в романі А. Д. Гарі “S, або Надія на життя” складається з декількох локусів, кожен з яких відповідає розщепленому “Я” героя-оповідача. На думку Г. Башляра, серед усіх речей минулого саме дім вдається воскресити краще за все [1, с. 94]. Серед згадок про велику кількість будинків, пов’язаних з певним спогадом, з концептом рідного дому корелюють два головних локуси. Перший – паризька квартира на вулиці Фобур - Сен - Жермен – є місцем минулого і належить суб’єкту історії. Другий – винайmlена квартира в іспанському місті Сан-Себастьян – виступає простором теперішнього, в якому розгортається робота письма, а тому належить суб’єкту оповіді. Паризька квартира є для героя домом, позаяк саме в ній у нього була родина, його найрідніші люди (батько, матір, няня). Серія пережитих травм у цій квартирі змушують по-новому подивитися на це помешкання. Виявляється, що квартира на Фобур-Сен-Жермен дорога серцю герою, тому що є відбитком життя його батьків, але біль втрати рідних людей не дозволяє почувати себе тут удома. Саме тому він продає її, позбавляючись її частинами – спочатку від речей, потім – від меблів і зрештою – самого приміщення. В результаті паризька квартира батьків переходить в оніричний вимір, дім пам’яті. Для того, щоб реалізувати роботу письма, що звільнить його від тягара минулого, герой потребує іншого, нового помешкання, не пов’язаного з історією родини та втрат. Він обирає квартиру в Сан-Себастьян, наймальовничішому містечку країни басків, яке за стиль в архітектурі ще називають маленьким Парижем. Саме туди герой їде, щоб нарешті виписати усе, що переповнює його. Дехто з Сан-Себастьяна (суб’єкт письма) переносить на папір оніричний дім пам’яті з усіма деталями інтер’єру, голосами та емоціями її мешканців. Допомагає його письму читання маленьких коричневих зошитів (попередніх зразків письма про *Себе*, створених у паризькій квартирі), що у метафоричному плані тексту суголосить вибудовуванню нового оніричного дому-письма з цеглинок минулого.

Риторика дому у романі Гарі вирізняє з історії французького роману-письма метафоричність. Опис обох квартир, разом з їх складовими елементами неодмінно супроводжується широким рядом метафор. Варто зауважити, що образи паризької та іспанської квартири належать до різних

поетик. Кожен елемент опису батьківського дому пов'язаний з поетикою землі, точніше – з каменем. Важкість цього помешкання підкреслює переповнення його меблями, книгами, картинами. Стіл у кабінеті батька з аспідних плит в оніричному домі пам'яті героя передає тягар травматичного минулого. Квартиру герой називає траурною залогою, мавзолеєм, себе ж у цьому просторі – соляним стовпом. Включення образів квартири на Фобур - Сен - Жермен до поетики землі провокує, за Башляром, неглибокі візії. Камінь як головна метафора цього помешкання унеможливує в цих декораціях концепт рідного дому: *“Все це зовсім не можна порівняти з глибоким оніризмом справжнього дому...”* [1, С. 100]. Водночас, варто підкреслити, що метафори каменю на позначення паризької квартири з'являються саме завдяки естетичній роботі героя, з них твориться простір письма, в якому усі асоціації з каменем виконують конструктивну роль – не пускають уяву суб'єкта зануритися у травматичне минуле. Цілковитою опозицією до батьківського дому стає квартира в Сан-Себастьяні. Це лофт (переобладнана під квартиру майстерня чи фабрика) – досить символічний простір, якщо згадати, що герой обирає саме місце для роботи письма. Лофт дуже просторий, світлий, скупо обставлений. Письмовий стіл, на відміну від батьківського, має скляну стільницю. Квартира відкрита до води і повітря. Коли Дехто з Сан-Себастьяна пише, то сидить обличчям до моря, адже вікна квартири виходять на бухту Конча. Сама бухта має форму мушлі – образу, що корелює з глибиною, усамітненням, схованкою, безпекою, діалектикою свободи та зв'язаності (як показує Башляр в п'ятій частині “Поетики простору”) та, не безпідставно, з домом. Тож не дивно, що ця квартира усіма своїми метафоричними полями відбиває позицію суб'єкта письма: актуальність, тимчасовість, свободу, чуттєвість, занурення у стихію асоціативної пам'яті. Саме місце письма, що є зіпком з ідентичності суб'єкта, віддзеркаленням його суті, реалізує концепт дому.

Робота письма Рози з роману Т. де Росней має своїм центром топос дому. Роман французької письменниці Т. де Росней вийшов у світ англійською мовою під назвою “Роза” (2011), у перекладі на російську був небезпідставно перейменованний на “Дім, де мене любили”. За словами двомовної авторки, англійська мова дозволяє їй дистанціюватися від болю французької історії з метою створення роману [11]. Дім у цьому варіанті не лише локус письма. Вперше в історії тексту-письма французької літератури естетична робота фікційного суб'єкта має своєю точкою образ

дому, розгортається навколо концепту дому. Роман сучасної письменниці багато в чому пов'язаний з традицією і водночас виводить на поверхню імпліцитні ідеї дискурсивного зв'язку письма і дому. Так, історія в творі повертає читача в період, яскраво описаний в романі Золя "Здобич". Нагадаємо, це час в історії французького роману, який можна назвати мінус-прийомом тексту-письма. Створюючи епістолярний роман метаісторичного характеру, Т. де Росней заповнює прогалину в вертикалі дискурсу письма про *Себе* фікційного суб'єкта. Щодо концепту дому в цьому корпусі романів, то роман "Дім, де мене любили" у певному смислі підсумовує ідеї функціонального значення та поетикальної своєрідності образу дому в текстах-письмі.

Роза (*femina scribens*) починає писати листи сповідального характеру своєму померлому чоловіку, коли дізнається, що за планом перебудови Парижа будинок їхньої родини підлягає знесенню разом з усім кварталом. Жінка вирішує не переїжджати, залишитися таємно у будинку до самого його кінця. Це рішення пов'язане не лише з обіцянкою чоловіку берегти дім. Будинок на вулиці Хільдеберта (якій судилося стати історією, похованою під бульваром Сен-Жермен) став для Рози у повному значенні слова домом. До того, як вийти заміж і переїхати в зелений будинок, Роза не мала свого дому: матір не змогла створити його для своєї доньки, як не змогла та і не намагалася стати їй справжньою матір'ю. Цей будинок став для молодої жінки притулком ("*Дім укриває мене в своїх надійних обіймах*" [11, с. 76], відкрив смисл слова "сім'я". Роза асоціює дім з матір'ю: "*Як і ваша мати, дім прийняв мене з любов'ю. Він признав мене*" [11, с. 85]. Вона майже ніколи не покидає його, не може надихатися запахом будинку. Будинок і жінка рідняться: дім відбиває настрої героїні: "*Мені здавалося, що сам дім дивується, куди ви зникли*" [11, с. 88]. Вибудовуючи враження, "*класифікуючи усі ці цінності, пов'язані з захищеністю...*", дім Рози стає "*контрвсесвітом або всесвітом, що чинить опір*" [1, с. 143]. Письмо, що зберігає дім, є для Рози також її боротьбою з префектом, із нищенням концепту рідного дому. Героїню не цікавить, як буде виглядати Париж після перепланування, усі її спроби познайомитись з новим обличчям міста закінчувались жалем за цінностями рідного дому.

На відміну від сімейних будинків героїв інших текстів-письма, дім Рози має вертикаль. Героїня виписує події свого минулого, що мали місце на різних поверхах будинку, у підвалі, щоправда про дах згадує лише у контексті його ремонту, яким керував її чоловік. Г. Башляр,

розгортаючи опозицію даху та підвалу, вказував на те, що “... *ясність життя росте по мірі того, як дім виростає з землі*” [2, с. 103]. Щоб мати можливість реалізувати свій проект письма, залишаючись не поміченою для робітників, що зносять квартал Сен-Жермен, Роза спускається у підвал. Поетика простору виразно передає смисли письма: підвал як місце “*підпільних пошуків*” [2, с. 25] метафорично вказує на естетичну роботу героїні, що розгортається в ньому. Зі змісту письма стає очевидним, що дах з його раціональністю [2, с. 24] Розу не цікавить. Натомість, не задоволена реальністю героїня активізує глибину: першим кроком стає спуск у підвал, наступним – розгортання роботи письма, фінальним – смерть з пером у руках під руїнами дому. Феноменологія уяви Рози як суб'єкта письма спрямована у глибину: переховуючись у підвалі, героїня перетворює нижній ярус свого будинку на підпілля, водночас, у письмі відбувається занурення жінки в ірраціональні вчинки свого минулого (власноруч відкрила двері гвалтівнику, з більшою любов'ю ставилась до сина, народженого після гвалтування, ніж до доньки від коханого чоловіка). Тож оніричний дім письма дозволяє Розі увійти в лабіринти власного внутрішнього підпілля, артикулювати те, що ховала від себе, дійти до примирення з собою.

У візях героїні дім існує поза часом: “*Коли я думала про майбутнє, намагаючись уявити його, я завжди бачила дім та відчувала його надійність*” [12, С. 228]. Реконструкція Парижа силоміць вписує будинок Рози в часовий потік, і жінці залишається єдино можливий спосіб зробити незнищеним щастя родини Базеле з вулиці Хільдеберта – перенести дім у простір письма. “*Цей дім – це моє тіло, моя шкіра, моя кров, мої кістки. Він носить мене в собі ...*” [12, с. 243]. Якщо в романі Гарі квартира на березі моря стає мушлею-домом для тієї ідентичності героя, ім'я якій суб'єкт письма, то в романі Т. де Росней дім вміщає все життя героїні, усі її образи. Персоніфікація будинку в листах Рози стає безпосереднім віддзеркаленням її шляху: “*Він страждає, піддався насиллю, і все ж вижив, але сьогодні він впаде*” [12, с. 243]. Роза не може уявити себе, свого життя в іншому місці, адже для неї це б означало відмовитися від власного “Я” (пам'яті, любові, сім'ї). Її письмова історія свого минулого стає створенням оніричного дому, в якому тепер зберігається поза часом зелений будинок з вулиці Хільдеберта. Оніричний дім Рози не можна назвати подвоєнням, повним відображенням її реального будинку: суттєвою відмінністю цих просторів стає розкриття у письмі

таємниць, усього того, що залишалось невимовним не лише перед іншими, а й перед собою в реальному домі. Тож роман Т. де Росней засвідчує, що навіть при зміні життєвої ситуації письмо про *Себе* неодмінно стає конструюванням концепту рідного дому.

Проведений топоаналіз простору письма фікційного суб'єкта у французькому романі вказує на зв'язок поетики дому та поетики письма про *Себе*, що робить образність дому промовистими метафорами роботи письма. Водночас письмо як оніричним дім репрезентує процес творення шляху до *Себе*, до утвердження смислів рідного дому за допомогою яскравих деталей особистісного письма.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Земля и грезы о покое [Текст] / Гастно Башляр; [пер. с фр. Скуратова Б.М.]. – М.: Издательство гуманитарной литературы, 2001. – 320 с.
2. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства [Текст] / Гастно Башляр; [пер. с фр. Н.В.Кислова, Г.В.Волкова, М.Ю.Михеев]. – М.: “Российская политическая энциклопедия” (РОССПЭН), 2004. – 376 с.
3. Глаттауэр Д. Все семь волн / Даниэль Глаттауэр; [пер. с нем. Р. Эйвадис]. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. – 336 с.
4. Руссо Ж.-Ж. Юлия, или Новая Элоиза [Текст] / Жан-Жак Руссо; [пер. с фр. Немчиновой Н., Худадовой А.]. – М.: “Художественная литература”, 1968. – 776 с.
5. Bobin Ch. Autoportrait au radiateur / Christian Bobin. – P.: Gallimard, 1997. – 176 p.
6. Buchman Costea V., Morley D. Home Territories. Media, Mobility and Identity [Електронний ресурс]. – London and New York: Routledge, 2000. – Режим доступу до видання: http://www.lett.ubbcluj.ro/english/ccrb/morley_costea_2008.pdf
7. Buikema R. A Poetics of Home: On Narrative Voice and the Deconstruction of Home in Migrant Literature [Електронний ресурс] // Merolla D. and Ponzanesi S. Migrantcartographies. New Cultural and Literary Spaces in post-colonial Europe. – London: Lexington Books, 2005. – P. 177–189. – Режим доступу до видання: <http://dspace.library.uu.nl/handle/1874/12281>
8. Chollet M. Chez soi. Une odyssee de l'espace domestique [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: http://www.fabula.org/actualites/m-chollet-chez-soi-une-odyssee-de-l-39-espace-domestique_68712.php

9. L'espace domestique en France et en Belgique : Arts, Littérature et Design 1850-1920 (Queen's Univ., Belfast) [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: http://www.fabula.org/actualites/l-espace-domestique-en-france-et-en-belgique-arts-litterature-et-design-1850-1920_73932.php
10. Mauriac F. Un adolescent d'autrefois // Mauriac F. Therese Desqueyroux. Le Sagouin. Un adolescent d'autrefois / François Mauriac. – М.: Editions du progress, 1975. – P. 273 – 413.
11. Interview de Tatiana de Rosnay [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: <http://www.tatianaderosnay.com/index.php/2-non-categorise>
12. Rosnay de T. Rose [Текст] / Tatiana De Rosnay [Traduit par Raymond Clarinard]. – P.: Editions Héloïse d'Ormesson, 2011. – 256 p.
13. “The poetics of home” : [an interview with Timothy Willard, co-author of Home Behind The Sun] [Електронний ресурс]. – Режим доступу до видання: <http://www.bearingsguide.com/2014/07/30/poetics-home/>

СЕМАНТИКА ДОМУ В БАЛКАНО-КАРПАТСЬКОМУ ФОЛЬКЛОРИ

Надія ПАШКОВА

Київський національний лінгвістичний університет

Стаття присвячена реконструкції глибинної семантики дому на основі категорійного аналізу фольклорних даних мов балкано-слов'янського етнокультурного континууму. У результаті зроблено висновки про ізоморфізм концепту ДІМ у словянській та балканській картинах світу.

Ключові слова: семантика дому, категорійні опозиції, балкано-слов'янська картина світу.

В статье предложена попытка реконструировать с помощью современных когнитивных методик изначальные представления о доме у народов славяно-балканского лингвокультурного континуума на основании анализа символических образов в фольклоре, поверьях, загадках. В результате сделаны выводы об изоморфизме концепта дома в славяно-балканской картине мира.

Ключевые слова: категоризация, концепт дома, семантические оппозиции, славяно-балканская картина мира

The article presents an attempt to reconstruct with modern cognitive techniques the original Slavic-Balkan idea of home, based on the analysis of symbolic images in folklore, beliefs, riddles. As a result is the conclusions of the conceptual isomorphism of home in Slavic-Balkan world picture.

Keywords: categorization, concept of home, semantic opposition, Slavic-Balkan world picture.

Надзвичайно цінний матеріал для осмислення полісемантичних архетипових концептів містять енігматологічні контексти, оскільки вони мають форму метафоричної презентації предмета чи явища, що ґрунтується на латентних, неядерних, несподіваних ознаках та асоціаціях. Загадка побудована за допомогою логічної операції порівняння, ототожнення, протиставлення, що розкривають глибинні, (а з першого погляду мало не абсурдні) зв'язки та асоціації речей і явищ, засновані на ідіоетнічній культурній традиції. Основним матеріалом дослідження є робота Т. Цив'ян "ДОМ в фольклорній моделі мира (на матеріалі балканських загадок)" [4, с. 78], доповнена фольклорними даними мов слов'яно-карпатського ареалу. Нижче подано результати аналізу семантики дому у фольклорі за категорійними опозиціями.

Предметність. Дім і опозиції фізичного простору: *верх/низ, спереду/ззаду/посередині, всередині/зовні*. У світі людини дім є точкою відліку, метричним центром її антропоцентричного світу, пор. укр. паремії *від рідного порогу* "від початку життя" (тут ще реалізується синекдоха *ціле/частина*); *аж хата трясеться* "дуже сильно", *хоч з хати тікай* "нестерпно" [2 : 921], рум. *a se onverti casa cu cineva* "паморочиться голова" (досл. "крутиться дім") [1 : 71], уг. *Nehogy szü ürje a ház elejüt* "аби не бути багатослівним" (досл. "аби початок промови не сягав початку дому").

Дім поєднує небо і землю. Дім стоїть на землі, будучи пов'язаним із людиною, тобто належить низу. Однак дім і підноситься, здіймається над землею, тобто розміщується між землею і небом. Дім випускає людину назовні і тим самим пов'язується із зовнішнім світом і верхом.

Внутрішній/зовнішній (*вдома/надворі*). Оскільки дім утворює самостійний замкнений простір у необмеженому Всесвіті, він і сам набуває ознак внутрішнього простору. На вербальному рівні це відображається, зокрема, ототожненням опозиції *всередині/зовні* з опозицією *вдома/надворі*: *вдома сніг іде, а надворі ні* (просіявання борошна); *вдома сумирний, а надворі буйний* (молоде вино); *солома в домі горить, дім зовні не горить* (тютюн і люлька); *у поле (в ліс) з дому йде – додому дивиться, додому йде – у ліс дивиться* (рушниця, сокира); *половина вдома – половина надворі* (про коренеплоди) і т. ін.

Основним змістом опозицій *внутрішній/зовнішній* (*дома/надворі*) є виділення внутрішнього замкнутого обмеженого простору, що гарантує захист від небезпеки зовнішнього світу, тому вона співвідноситься з опозицією *свій/чужий* і оцінним принципом членування світу, а також

імплікує основу функцію дому – захисну. На семантиці цієї функції ґрунтується балканське повір'я про те, що на Великдень та інші великі свята недобре іти з дому.

В універсальній просторовій опозиції *зовнішній/внутрішній* дім переважно є носієм ознаки “*внутрішній*”. На доказ цього румунський фольклорист А. Горovej у праці “Вірування та забобони румунського народу” наводить заборону заглядати у дім через вікно, внаслідок чого або дім може зруйнуватися, або в того, хто дивиться, може постраждати око [4, с. 114].

Опозиція *внутрішній/зовнішній* перепливає у категорії *свій/чужий*. В антропоцентричному суб'єктивному сприйнятті всі опозиції кваліфікуються крізь опозицію *добрий/поганий*, і таким чином *свій* і *внутрішній* сприймаються як позитивно конотовані, а відповідно *чужий* і *зовнішній* – негативно. Опозиція *внутрішній/зовнішній*, *належний дому/належний зовнішньому світу* може інтерпретуватися також і як опозиція *належний культурі/не належний культурі* (негуманізований, нецивілізаційний).

Відкритий/закритий. Опозиція *внутрішній/зовнішній* детермінована й опозицією *відкритий/закритий*, яка частково маніфестується й опозицією *вхід/вихід*. На цьому протиставленні побудовані численні загадки, як-от: мак. *щодня виходжу надвір і завжди вдома* (равлик), алб. *постійно йду, а з дому не виходжу* (годинник). Внутрішній простір, куди людина входить і де зачинається – це його власний контрольований простір, гарантія його безпеки та почуття захищеності (пор. метонімічну назву приміщення *покої*). Оскільки дім є витвором людини, він стає її віддзеркаленням, набуваючи рис парадоксального протиріччя: людина почувається вільною у замкненому просторі, за умови, що це її власний приватний простір.

Однак вихід у зовнішній світ є необхідною умовою забезпечення життя людини (дім – не засіб існування), тому дім повинен не тільки зачинятися, а й відчинятися, дім без виходу – це труна. Людина не стільки живе у домі, скільки постійно повертається додому. Пригадаймо улюблений ніцшеанський мотив повернення Тесея або вічний сюжет повернення Одісея-Улісса додому, а насправді – до себе самого, але іншого, досвідченого, що містить екзистенційний метафоричний підтекст щодо життя як виходу з дому і смерті як повернення додому. На основі подібної асоціації у китайській мові одним ієрогліфом позначається дім, родина і повернення.

Увійти в дім і не вийти – означає вмерти. Отже, щоб гарантувати людині не лише безпеку, а й можливість існування, дім має випускати мешканця назовні, тобто мати зв'язок із зовнішнім світом. Антидім – це дім “без вікон і дверей” (дім баби-Яги, експлікований як домовина), “без жодного отвору”, пор. балканські загадки про яйце, як-от до прикладу, алб.: *що це за дім, куди не можна встромити навіть вістря голки?*, рум. *маю дім малий, білений, доки його не зруйнуєш, всередину не потрапиш*. За цією ознакою презентуються також різноманітні плоди, вулик, кокон, домовина. Антидім не має взагалі або навпаки – має занадто багато отворів (сито, наперсток, рибальська сітка) [4, с. 76].

Свій/чужий. Розташована у фізичному просторі, опозиція *внутрішній/зовнішній*, трансформована у змістовому аспекті через людину “як мірило всіх речей” (за висловом грецького філософа-софіста Протагора V ст. до н. е.), щільно змикається з опозицією *свій/чужий*, будучи її тлумаченням у ширшому антропоцентризмованому плані. Формально вони поєднуються через дім: те, що у домі – своє, що зовні – чуже, на основі чого дім трактується як світ людини, культури. Дім як продукт і віддзеркалення людини виявляє її парадоксальну сутність: людина почувається вільною у замкненому просторі, але за умови, якщо це свій власний простір.

У цьому контексті ключову роль відіграють двері, поріг, включені й у опозицію синекдохи *ціле/частина* стосовно дому. Так, румуни кладуть підкову на порозі, щоб вона взяла чари на себе, якщо хтось наврочить [4, с. 124]. Тут доречно пригадати й архаїчний звичай переносити молоду в дім молодого на руках, щоб поріг (духи дому, предки, що під ним поховані) вважали її своєю, з цього дому, а не чужою, яка ввійшла у дім ззовні, переступивши поріг.

Наведена вище семантика часто втілюється за допомогою партитивів – позначень меж дому: порогом, дверима, стінами, дахом, вогнищем (вирази *переступити (оббивати) поріг, за дверима, у стінах, під дахом, домашнє вогнище* позначають дім у цілому).

Продовженням опозиції *свій/чужий* є протиставлення *гість/ворог*. Нагадаємо з цього приводу внутрішню форму лат. *hospitium*, яке, маючи за первісну основу поняття “гість” набуло зрештою значення “дім”.

Часові опозиції. У моделі світу часові опозиції *день/ніч, ранок/вечір*, (які входять до більш загальних протиставлень *світло/темрява, добро/зло*), тісно пов'язані з просторовими, особливо з опозиціями *внутрішній/зовнішній, відкритий/закритий*. Перебування людини всередині та поза

домом регламентується часом. Тому за балканськими повір'ями, на ніч слід зачиняти вікна і двері, затягувати фіранки. У фольклорній традиції ніч, темрява пов'язані з небезпекою, тому вночі слід перебувати в зачиненому домі, а виходити вдень, пор. рум.: “*квочка вночі пташенят збирає, а вдень випускає*”. Проте в іншому концептуальному ракурсі засвідчується протилежне уподібнення дому з людьми до неба з зірками: болг. “*квочка з жовтими курчатами: ввечері їх випускає, вранці збирає*” або мак. “*біла курка вдень курчат випускає, чорна курка вночі курчат збирає (день і ніч)*” [4, с. 78].

Інклюзивність. Дім – ємність. Балканські загадки часто містять загальне уявлення про дім як “ємність, наповнену живими істотами”, пор. алб. “*зібравшиися в лісі, сидить народ, закритий згори*” або “*корабель з мухами всередині*”. Згадана ознака дому перехрещується з категорійними опозиціями *повний/порожній* та *живе/неживе*. З домом ототожнюється *годинник* з живим механізмом всередині, *лялечка шовкопряда* “дервіш у молитовні”, а також *вулик з бджолами*, *мурашник із мурашками*, *рот з язиком* (живим, що “*гуляє і кричить*”). У наведену схему вписуються загадки про *душу в тілі* людини, де душа – птах, ув'язнений у домі, кімнаті, скрині, клітці, з чого випливає висновок – якщо птах відлетить, то клітка вже не потрібна.

Отже, дім експлікується через різні місткі предмети – скрині, кошики тощо. Будь-яка ємність, у якій можна виділити зовнішню оболонку і вміст, може бути експлікована як дім, пор. класичні інтернаціональні загадки про плоди з семенами всередині: “*Без вікон і дверей, повна хата людей*”. Найпоширеніший балканський варіант загадки “*двоє, четверо, багато людей, дітей, братів, воїнів, ченців, циган і т. д. в одному домі, під одним дахом*” і т. ін. Слід додати, що цей образ відомий і в інших ареалах, так у вірменів символом дому і родини є гранат.

Персоніфікація. Категорійна опозиція *живе/неживе, життя/смерть*. Опис фольклорної моделі світу всередині її самої будується зокрема на проекції одного її фрагмента на інший. Такий ошадливий спосіб не лише забезпечує повноту й простоту опису, а й дозволяє з'ясувати глибинні семантичні відношення на парадигматичному рівні за допомогою універсального прийому – описувати *живе* через *неживе* і навпаки. У результаті це приводить до розуміння хиткості межі між живим і неживим, що й актуалізується у визначенні дому й людини. В описі через живе дім, як правило, презентується у вигляді свійської тварини

або птаха, причому переважно мертвої тварини. Образ поширюється й на людей у домі, презентованих як дитинчата тварин або птахів. Таким чином дім уподібнюється до матері, а його мешканці – до дітей. Якщо дім презентується через неживе (овоч, мурашник, пароплав), всередині контейнера містяться або тварини, або їхні частини – нутрощі. Елементи дому можуть ототожнюватися з людиною, причому використовуються відношення спорідненості: батьки – діти, брати – сестри, дід – баба, що демонструє не лише зв'язок елементів між собою, а й його ієрархічність.

Крім елементів спорідненості, на позначення дому вживаються інші ідентифікатори людини: власні імена, диференціація за нацією або расою (арап, циган), за віком, соціальним станом (господар). У вільному чергуванні з людиною у загадках використовуються образи різних видів тварин, переважно свійських. Неживі предмети зустрічаються рідше, зазвичай вони належать до категорії хатнього начиння, пов'язаного з людиною та домом. Загалом набір номінативних одиниць, через які подається дім і його елементи, є обмеженим. Якщо він не випадковий, то це виявляє зв'язки *живого й неживого*. Зв'язок із живим настільки суттєвий для дому, що внаслідок його нерухомості йому приписується ознака “померлий”, тобто, такий, що був раніше живим, а не неживим апріорно. Переважна більшість загадок про дім через обов'язкову наявність у ньому мешканців побудована на метафорі “жива істота померла, а нутрощі в неї живі”, наприклад, алб.: *një buazë e ngordhët, hyjnë e i dalin zarët*, болг. *мртва кобила, живи черва*, рум. *am o găină тоуююісг еі vorbeete rărunchii din ea* – “маю курку чубату, її нутрощі розмовляють”, мак.: *стоя кања, та не се клања, чека мртви до излезат (куката и човеците)*. Жива істота, що уявляється як дім – це, як правило, свійська тварина або птиця великого розміру жіночої статі (корова, курка).

Наступним кроком асоціації є персоніфікація – ставлення дому до людей як *матері до дітей*, яких вона охороняє. Ознака *жіноча, материнська* не лише експлікує захисну функцію дому, а й містить паралелізм, уподібнення внутрішнього простору дому до материнського лона: алб. *корова здохла, а телята живі*. Часто дім з мешканцями загадується як зображення квочки з курчатами: болг. *под мртва кокошка живи пилета*, мак. *мертва квачка, живи пилина*, рум. *puii vii, cloaesa moarte* – “курчата живі, квочка мертва” або “квочка з дерева, курчата зі шкіри”. Трапляється й контамінація з розглянутою вище моделлю “всередині кабачка розмовляють його нутрощі”. Опозиція *мертвий/*

живий поширюється й на численні загадки про корабель, уподібнений до рухомого дому, наприклад: гр. *Бихчпт шхчЮ ден Эчей мб шхчЭт рБЯСней кбй цезгей* “неживий душі не має, а душі бере і біжить”, мак. *мертви живого носи, душа нема, души носи* і т. ін. Згідно з цією логікою, мертва людина вже дому не належить: болг. *всички за него плачат, в къщи го не рачат (небіжчик)* [4, с. 76].

Прийом персоніфікації – опису живого через неживе й навпаки – використовується і в зворотньому напрямку для предикації об’єктів через дім. Зв’язок із живим і тут виступає на перший план: дому уподібнюється *равлик, черепаха, вулик, шовкопряд у коконі, язик у роті, душа в тілі*. Якщо загадується неживий предмет, то йому приписується ознака живого, як-от у болг. загадках: *овочи з людьми всередині (дім); дід, дівчина всередині дому (ніч); дід на даху (комин); спиці плетуть панчошу (брати будують дім); два стовпи дім тримають (ноги); яйце, яке містить у собі живе (квочка на яйцях) чекає, доки вийдуть мертві (дім)*.

Метафоричний перехід фізичного простору у метафізичний, персоніфікація: Дім – Всесвіт – людина – жінка – мати. Оскільки дім – це місце, де починається і закінчується життя, він є посередником між цим та іншим світом. Дім є сполучною ланкою, що поєднує різні буттєві рівні в свідомості людини. З одного боку, дім належить людині, втілюючи її цілісний предметний світ, з іншого – пов’язує людину із зовнішнім світом, будучи у певному сенсі реплікою зовнішнього світу, зменшеною до розмірів людини. Отже, дім – це не стільки житло, скільки центр свого світу, замкнений, захищений і захисний простір, що водночас забезпечує вихід назовні і контакти з зовнішнім світом, це межа свого і чужого світу. Асоціація у загадці реалізується метафоричною дефініцією об’єкта через інше. Це фундаментальне протиставлення презентується антропоцентрично, оскільки одним із визначальних етапів у засвоєнні людиною світу є відокремлення себе від іншого. Ідентифікація та місце людини у світ встановлюється на підставі опозиції *я/інше*.

Аналізуючи підстави ототожнення людини з домом, Г. Яворська підкреслює, що вони засновані не стільки на антропоморфізмі дому, інтер’єру й усього хатнього начиння, а власне на тому, що для людини та її життя дім є одиницею виміру. У такому ракурсі у фокус аналізу мовних даних потрапляє не дім як споруда, а як засіб влаштування людського життя, як спосіб організації й залюднення простору [5, с. 717]. Т. Цив’ян доходить подібного висновку на тій підставі, що у балканських загадках

ідеться не про звичайне уособлення, а про глибинні зв'язки дому в його різних іпостасях з людиною [4, с. 74]. Структура дому уподібнюється й до структури Універсуму, як, наприклад, у загадках про небо і зірки: *на стелі свічки горять; повне горіще яєць або горіхів; на горіщі рогожа, повна горіхів*. Дім – це *модель світу*, пристосована до масштабів людини і створена нею для життя, це мікрокосм людини. В опозиції *макрокосм/мікрокосм* перший член характеризується несумірністю з людиною, другий (дім) – сумірністю, зв'язком з людиною. Відкритість, необмеженість зовнішнього світу пов'язана з невизначеністю, хаосом і небезпекою для людини. Саме тому людина замикає простір навколо себе, лише там почувається спокійно, тому дім асоціюється зі спокоєм. Людина знаходить захист в обмеженому, невеликому і контрольованому просторі дому. Належність людині – архетипова функціональна ознака дому; дім існує остільки, оскільки існує людина. Статус дому передбачає обов'язкову присутність у ньому людини. Головна функція дому – захист. Дім захищає людину від зовнішнього світу і забезпечує її зв'язок із зовнішнім світом. На цій підставі відбувається уподібнення материнському лону – захисту від ворожого зовнішнього світу, але водночас і початковій точці відліку, звідки кожна людина виходить у світ. Тому у балканських загадках часто відношення *дім/людина* представлене відношенням *мати/дитина*. Ознака *жіночий, материнський* виявляє захисну функцію дому та зв'язок *дім-мати*. На граматичному рівні це виявляється у тому, що назви дому в індоєвропейських мовах здебільшого жіночого роду, як-от лат. *domus, us f.* Отже, можна структурувати асоціативну модель **дім – людина – мати**, водночас паралельну й до опозиції *мертвий/живий*. Разом із тим уподібнення дому до материнського лона вказує й на повернення до земного лона, звідки вже виходу немає, що ілюструється балканськими загадками про домовину як “неправильний” дім без виходу, про що йдеться нижче у зв'язку з лексемою *домовина*. На цій підставі виникає стійка структура моделі **дім – життя/смерть**.

Компаративність. На основі порівнянь: *великий як дім; такий сильний, що носить дім на спині; дім має, а не людина (равлик)*, а також оксюморних загадок “від протилежного” про “не-дім” – “дім, який господар носить із собою на спині” (мушля равлика, панцир черепахи), “*що за дім, який в одну мить поставили, в одну мить убрали і на коня поклали?*” (циганське шатро), “дім, прив'язаний до дерева” (шпаківня), “дім, що виходить крізь вікна” (вода в рибальській сітці), “дім,

що рухається” (корабель) виявляються основні концептуальні ознаки дому в балканській картині: *великий, об’ємний, міцний, стабільний, нерухомий, належний людині*.

Отже, на категорійному рівні дім описується набором семантичних опозицій *відкрите/закрите, зовнішнє/внутрішнє, своє/чуже, добре/погане, повне/порожнє, вміст/оболонка, ціле/частина, стабільне/рухоме, людина/світ, мати/дитя*.

Як паралель зазначимо, що китайський ієрогліф “добро” складається з ключа “дім”, у який вписані позначення “мати” та “син”.

Головною характеристикою дому є його подвійний зв’язок з людиною: з одного боку, дім – це витвір людини (належність до артефактів культури) і водночас людина – дитя рідного дому-захисника. Основними якісними ознаками дому є замкненість, об’ємність, наповненість. Категорійні опозиції як диференційні ознаки в семантиці, як фрейми концепту переплітаються й переливаються одна в одну. Переплетення космологічного й антропоморфного кодів ґрунтується на єдності людини й Універсуму. Дім пов’язується з уявленням початку/кінця, народження та смерті, а відтак із вічним продовженням життя, традицій, етнічної пам’яті. Дім – це віддзеркалення життя, буття, самої людини, яка відображає, втілює в собі і містить усі концепти. Звідси й архетиповість дому.

Із викладеного впливає висновок, що у балкано-слов’янській картині світу уявлення про ДІМ ізоморфне та презентується такими основними семантичними ознаками: 1) “залюднений простір”; 2) “приватний простір людини (закритий утаємничений простір внутрішньої свободи, що надає сили)”; 3) “захищений, приватний простір, затишок, спокій”; 4) “обжитий простір (рідний, близький)”, з подальшим розширенням – “весь заселений простір, батьківщина”; 5) “жива істота у просторі (тварина, людина, мати)”; 6) “духовний простір (домашнє вогнище, родинний храм, осередок традицій)”; 7) “простір продовження традицій, рід”; 8) “віддзеркалення й продовження свого господаря, внутрішній ментальний простір людини”. Усі складові семантики дому взаємопов’язані через людину. В антропоцентричній опосередкованості сфера просторових значень концепту (ДІМ – житло) перепливає з фізичної площини у метафізичну, духовну, ідентифікаційну та персоніфіковану (ДІМ – духовне Я, інтелект, захист, спокій), а через людину просторові значення первітлюються у часові (ДІМ – точка відліку, життя та смерть, вимір життя людини).

ЛІТЕРАТУРА

1. Дикционар фразеоложик молдовенеск-рус; [Алк. де В. П. Соловьев, В. А. Соловьева]. – Кишинэу: Лумина, 1976. – 237 п.
2. Фразеологічний словник української мови : у 2 т. / Л. С. Паламарчук [и др.]. – Киев.: Наукова думка, 1993. – Т. 2. – 980 с.
3. Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира / Т.В.Цивьян ; [отв. ред. В. Н. Топоров]. – М : Наука, 1990. – 207 с.
4. Цивьян Т.В. ДОМ в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) / Т.В.Цивьян // Семиотика культуры : Труды по знаковым системам. X. – Тарту, 1978. – С. 65–86.
5. Яворская Г. М. О концепте ДОМ в украинском языке / Г.М.Яворская // Сокровенные смыслы: Слово. Текст. Культура: сборник статей в честь Н. Д. Арутюновой. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 716–728.

АРХЕТИП ДОМА И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ В ЭМИГРАНТСКОЙ ПОЭЗИИ (ДЖ. НИКОЛИЧ, Т. КАРПОВИЧ, И. БРОДСКИЙ)

Любовь ПЕРВУШИНА

Минский государственный лингвистический университет

У статті досліджуються особливості проявів *архетипу Дому* в поезії видатних слов'янських поетів-емігрантів Дж. Ніколича, Т. Карповича та Й. Бродського. Художні твори, створені цими авторами у США, відбивають складні процеси асиміляції, американізації, соціалізації та трансформації їхньої свідомості. Архетип дому, що є одним з найважливіших засновків духовної культури людства, дозволяє виявити характерні риси світогляду, світосприйняття, а також національної самосвідомості, генетичної пам'яті та етнічного мислення цих авторів.

Ключові слова: архетип дому, емігрантська поезія, культурно-історична пам'ять, генетична пам'ять, символи, батьківщина і чужина, світогляд, менталітет.

В данной статье исследуются особенности проявления *архетипа Дома* в поэзии выдающихся славянских поэтов-эмигрантов Дж. Николича, Т. Карповича и И. Бродского. Художественные произведения, созданные данными авторами в США, отражают сложные процессы ассимиляции, американизации, социализации и трансформации их сознания. Архетип дома, который является одним

из важнейших оснований духовной культуры человечества, позволяет выявить характерные черты мировоззрения, мировосприятия, а также национального самосознания, генетической памяти и этнического мышления данных авторов.

Ключевые слова: архетип дома, эмигрантская поэзия, культурно-историческая память, генетическая память, символы, родина и чужбина, мировоззрение, менталитет.

The article deals with specific features of the *Home archetype* in the poetry by outstanding Slavic immigrant writers George Nikolich, Tymoteusz Karpowicz and Josef Brodsky. Works created by these authors in America reflect the complicated processes of assimilation, Americanization, acculturation and transformation of their consciousness. *The Home archetype*, which is one of the most important foundations of human spiritual culture, reveals characteristic features of the authors' outlook and world perception, as well as their national self-identity, genetic memory and ethnic mentality.

Key words: the Home archetype, immigrant poetry, cultural and historical memory, genetic memory, symbols, motherland and exile, outlook, mentality.

В современной многонациональной американской культуре, при неизменно возрастающем потоке переселенцев из разных стран, закономерно активизируется внимание к проблемам эмиграции/иммиграции и конкретно к писателям, оказавшимся не по своей воле в изгнании. Творчество славянских авторов-эмигрантов представляет особый интерес для исследования самоидентификации, трансформации сознания, процессов вхождения личности в новое общество, адаптации к нему, “ассимиляции или сопротивления ей” [13, р. 2], аккультурации, собственно американизации. Основой творчества писателей-эмигрантов является комплекс вопросов, связанных с поиском и осмыслением *Дома* – индивидуального восприятия родины и чужбины, своего и чужого, связи прошлого и настоящего. Большое значение для выявления изменений, происходящих в сознании эмигрантов, имеют глубинные архетипические образы, т.е. универсальные образы коллективного бессознательного, в которых отражаются особенности генетической памяти, менталитета и культур разных народов и благодаря которым “национально-психологические особенности народов обладают такой устойчивостью” [9].

Дом представляет собою один из наиболее значимых архетипов, что объясняется его включенностью в структуру ментальности человека и “присутствием в архетипном (образном) поле наряду с психоэнергетическим полем и логическим (понятийным)” [3, с. 152].

В архетипном поле через коллективное бессознательное и генетическую память личности/народа выявляются самобытные этно-национальные и общечеловеческие ценностные установки. В художественных произведениях архетип Дома отражается в проблемно-тематическом комплексе, проявляет себя в системе образов и идейных установках, так или иначе присутствует на онтологическом, гносеологическом, социальном, аксиологическом, культурологическом и антропологическом уровнях [12], обнаруживает себя “в некоем сквозном, фундаментальном действии” [4, с. 248] и “является путем к выявлению простых или исходных смыслов” [5, с. 313]. Иными словами, он способствует созданию целостной философской картины мира и определению особенностей мышления авторов, так как в нем заключен “неисчерпаемый источник ментального многообразия этнического образования” [3, с. 134]. Помимо всего, через *архетип Дома* открывается возможность глубже понять особые черты идентичности писателя-эмигранта. А в этом заключается первостепенное значение, поскольку глобализация, “имеющая в качестве следствий различного рода мобильность, приводит к исчезновению у людей чувства родины, размыванию национальных ценностей и утрату национальной идентичности, основой которой является менталитет народа” [12].

В качестве примера позволим себе упомянуть вытекающий из евангельского образ Дома, который воссоздан великим белорусским просветителем Ф. Скориной: *“Понеже от прирожения звери, ходящие в пустыни, знают ямы своя; птицы, летающие по въздуху, ведают гнезда своя; рыбы, плавающие по морю и в реках, чуют виры своя; пчелы и тым подобная боронять ульев своих, – тако ж и люди, игде зродилися и ускармлины суть по Бозе, к тому месту великую ласку имають”* [10, с. 45]. И не случайно современные исследователи отмечают, что одной из главных особенностей литературы славянской эмиграции является внимание к *образу Дома*. Так, вполне правомерно фиксируется следующее: *“Известно, что славянские писатели внутри литературного корпуса этнического опыта США большое внимание уделяют описанию родной страны – Восточной или Юго-Восточной Европы”* [14, р. 115].

Особую значимость приобретает *архетип Дома* в поэтическом творчестве трех представителей славянской эмиграции в США: Джордже Николитча (1949) – выдающегося американского поэта сербского происхождения, Тымотеуша Карповича (1921–2005) – признанного

польского писателя-экспериментатора, модерниста-авангардиста, оказавшегося в Северной Америке, а также Иосифа Бродского (1940–1996) – всемирно известного писателя, лауреата Нобелевской премии, эмигранта из России. При всем различии эстетических установок и творческих программ, данные авторы могут быть поставлены в один ряд, что детерминировано многим. Прежде всего, это их принадлежность к славянской эмиграции (они являются представителями сербской, польской, и русской литератур в мультикультурном пространстве США) и к бывшему социалистическому блоку; аналогичными причинами вынужденной эмиграции из страны рождения по политическим мотивам. В их творчестве неизбежно проявляется ностальгия и, соответственно, присутствует *архетип Дома*. Помимо этого, объединяющим моментом стала совместно опубликованная книга *Three Slavic Poets* (“Три славянских поэта”, Чикаго, 1975) [20], в которой представлены избранные произведения этих мастеров слова.

Понятно, что оказавшийся в эмиграции литератор так или иначе, вынужден в своем творчестве сопрягать “две культурные системы, культуру настоящего и будущего, т.е. культуру памяти и культуру новой страны и в одну цельную модель” [21, р. 144]. Однако связи писателей со своей родиной в процессах ассимиляции и американизации проявляются по-разному. При пересечении и столкновении культурных моделей прошлого и настоящего, “своего” и “нового”, страна эмиграции может быть представлена либо как новое “свое”, либо как “чужое”. Опыт эмигранта может также содержать сложный процесс постепенного погружения в новую жизнь и постепенного “забывания” родной культуры, отчуждения от нее. Так что художественная репрезентация *архетипа Дома*, как одного из важнейших оснований духовной культуры, в поэтическом творчестве каждого из рассматриваемых авторов имеет свои особенности.

Джордже Николич – автор ряда поэтических сборников, изданных как в США (*Over the Old Reliefs / “По древним рельефам”*, Иоганнесбург, 1975; *Oaks, Grasses / “Дубы, травы”*, Чикаго, 1978; *Three Slavic Poets / “Три славянских поэта”* 1975), так и на родине (“*Голава Срба*”, 2000; “*Небесный сад*”, 2001, “*Письмо*”, 2001; “*В погоне за Эвридикой*”, 2003; “*Шумадия*”, 2006; “*Вы не от мира сего*”, 2012). Его творчество высоко оценено в США, Сербии и во многих странах мира. Его произведения переведены на английский, болгарский, русский, испанский, итальянский, белорусский, румынский, македонский и японский языки и включены

в многочисленных литературные антологии США и Европы. Кроме того, Дж. Николич является крупной общественной фигурой, членом различных литературных ассоциаций, обществ и академий, а также Пен-центров нескольких стран.

При вынужденной эмиграции не только не теряется, но и значительно усиливается связь Николича со своей страной, ее историей, культурой. Сознание постоянно возвращает поэта из Нового в Старый Свет. И он создает многоаспектный *образ Дома*, который зиждется почти исключительно на сербских реалиях, являясь прочным смысловым центром всего его творчества, а в онтологическом плане выходит за рамки локальной географической территории, равно как и социокультурного пространства современного общества. Домом для Дж. Николича являются история и культура его страны, национально-культурные традиции и духовно-нравственные идеи. Прежде всего, *архетип Дома* как универсальная структура индивидуальной и коллективной “самости” проявляется в воссоздании мироощущения сербского народа, его национального характера. Как отмечает известный славист Беларуси, академик Иван Чарота, “коллективному самосознанию и подсознанию сербского этноса – возможно, как никакому другому в мире – присущ трагизм” [11, с. 5]. Культурно-историческая память народа связана с такими трагическими событиями, как Косовское сражение 1389 года, пять столетий под турецким гнетом, разделение страны на четыре части, балканские войны в начале XX века, Вторая мировая война и сложнейшая геополитическая ситуация конца XX столетия [11, с. 5]. Художественная реконструкция истории, содержащая богатый образно-символический ряд, воссоздает эпизоды сражений, передает атмосферу трагизма и скорби: “Умирал и выживали/ Могилы гнездились одна в другой/ Травы увядшие вырастали/ Над колыбелью вороний рой/ Умирал и выживали” (“Сербия”) [8 с. 18]. В стихах, посвященных осмыслению истории, преобладают глубокие тени, образы тьмы, смерти, “мертвых дней”, “злой судьбины”, “остывших очагов родных”, а также символы алых пионов, курганов, полей и всадников (произведения “Сербия”, “Белград”, “Привал”, “В то время” и др.) [8, с.18]. Боль и печаль связаны со стремлением к освобождению, чувством достоинства и гордости за страну (“Сербы”, “Молитва” и др.) [8, с. 18].

Архетип Дома проявляется и в ностальгии Дж.Николича по прежней жизни, в описании родного дома, который приобретает зримые, реальные формы конкретно в стихотворении “Дом” (“Кућа”) [19, с. 57]. Его *Дом*

одушевлен и одухотворен: он и жилище, и живое создание, в нем собран духовный опыт предыдущих поколений – его *двери* “ждут тебя в надежде”, *окна* “ожидают тебя, как и мои очи”, под “*крышей дома* живет любовь” [19, с. 57]. Открытые двери и окна символизируют отсутствие конфликтности, обеспечивают вход в мир человеческого бытия для реализации индивидуального опыта и определения личностной идентичности. *Порог* – онтологический переход из опасного внешнего мира в защищенное пространство, предоставляет возможность обретения непротиворечивого существования и осуществления единства рода. *Дом* связан с местом рождения и упокоения родителей и прародителей, близких и родных автора, что отражено в глубоко автобиографических произведениях “*Шумадия*”, “*Книга моего отца*”, “*Лес деда*”, “*Заповедник Манича*”, “*Отец строит дом*”, “*На могиле прадеда*” [19] и др. Поскольку человеческая жизнь основывается на передаче знаний, опыта, мудрости из поколения в поколение, то и поэт приобщается к духовному миру своих близких, бережно храня наследие, переданное ему. Известно, что “семейные отношения являются тем устойчивым элементом, который противостоит быстро трансформирующейся природе современных мегаполисов в США” [14, р. 116]. Так что *Дом* Дж. Николича предполагает духовное объединение семьи, он – устойчивый центр бытия рода и основа культурно-исторической памяти.

В наиболее полном проявлении *образ Дома*, созданный Дж. Николичем, охватывает различные уровни *архетипа Дома*: “Дом – земля родная”, “Дом – история народа”, “Дом – минувшее время”, “Дом – пространство существования”, “Дом – строение и устройство-лад”, “Дом – продолжение рода”, “Дом – неугасимая память”, “Дом – как убежище в противостоянии добра и зла”, “Дом – как оплот нравственности”. Собственно, *образ Дома* его “построен” из простых образов и мыслей, символов, мотивов родного края, которые наполняются философской значимостью, высокой художественной образностью. О стране эмиграции Дж. Николич практически не пишет. Следовательно, в его поэзии восстанавливается древний архетип, который принимает четкие формы *Дома*, наполненного бытийным содержанием и историческим смыслом. И этот образ проявляет свою многоаспектность, а также является основой памяти и нравственности, соединяя собой два мира – прошлое и настоящее, Старый и Новый Свет.

В творчестве Тымотеуша Карповича – известного поэта-новатора, “одного из наиболее сложных польских писателей-эмигрантов” [18, с. 99] – *архетип Дома* имеет иное проявление. Т. Карпович – автор нескольких

сборников стихов, 20 пьес, более 100 статей и рецензий. Его основные поэтические книги – “*Знаки равенства*” (1960), “*Во имя значения*” (1962), “*Трудный лес*” (1964), “*Отведенный свет*” (1972), “*Разрешение пространства*” (1990), “*Слои озеленения*” (1999) и др. Один из основателей “школы лингвистической поэзии”, автор исследует выразительные возможности языка и экспериментирует со смысловыми единицами и ритмической системой, добиваясь многозначности звучания поэзии в широком контексте жизни эмигранта. Т. Карпович “культивирует поэзию как модус мышления и формирования гипотез о мире, как стратегию конденсированных философских идей, в которых язык передает драму существования” [18, с. 97]. Согласно идеям самого поэта, художественное творчество является серьезным, многосторонним процессом выстраивания когнитивных структур и интеллектуальных ситуаций, чтобы приблизиться к “непостижимому” [15, с. 50]. Одной из наиболее характерных черт творчества Т. Карповича является предельно усложненный полет мысли, при котором конкретная репрезентация объектов замещается тяжеловесными конструкциями, зашифрованным, многозначным толкованием, измененным смыслом представляемого. Его интересуют парадоксы жизни, такие, как “художественная копия реальности”, “упорство в исчезновении”, “красота отсутствия”, “невозможное как вдохновение”, “логическая калька”, “копии реальности” и т.д. Писатель стремится выразить невыразимое с помощью схем, построений, систем, особых смысловых блоков, что отражено в названиях стихов: “*Параллакс 112*”, “*Альфа*”, “*Функции угла альфа*”, “*Пустой термин*”, “*Переменные параметры*” [17] и т.п. В сложных поэтических построениях опыт, эмоции и идеи автора представлены с парадоксальной точки зрения. В них закодированы важные смыслы, поэтому требуется тщательный анализ, чтобы объяснить многозначные образы, сокрытые в поэтической ткани произведений.

Образ Дома находится глубоко спрятанным под плотными наслоениями интеллектуальных игр, поэтических моделей, метафор, приемов отрицания, параллаксов (т.е. изменений значения в стихах при сравнении с другими произведениями). *Архетип Дома* выявляется через отрывочные, фрагментарные образы, подвластные тем, кто знаком с конкретными условиями жизни Т. Карповича. Лишь пробираясь через смысловые загадки, можно отыскать знаки и маркеры его ностальгии, которые представлены образами природы, цветов, деревьев, огня, поля.

Онтологический уровень *архетипа Дома* включает образ места рождения поэта. В стихотворении “*Непостижимая мольба*” [16] скупо передан страх детства через образ волка, глазами которого воспринималась жизнь ребенка. Важной деталью является краткая отсылка к городу Вильно, который изображен холодным, лежащим в снегах. Известно, что недалеко от Вильно, в деревеньке Zielona прошло детство Т. Карповича, а своеобразный мультикультурализм жизни и языкового пространства, в котором сосуществовали не менее шести этнических групп, долго вдохновлял поэта. Его *образ Дома* передает идею невозможности возвращения в прошлое (после войны Т. Карпович был вынужден уехать из Литвы в Польшу).

Более отчетливо *образ Дома* представлен в стихотворении “*Люпиновая кантата*”, где определяющее место отводится матери. Память воссоздает “дом – похороненный в снегу, где мать накрывает Рождественский стол рукой, похожей на крыло ангела” [16], но время “стирает черты лица матери, которая не верит звукам рождественской песни” [16]. В данном случае это уже *архетип Дома*, который передает личные воспоминания, психологические и эмоциональные переживания, свидетельствует о боли расставания с близкими людьми.

В автобиографическом стихотворении “*Открывая старый дом*” (1978) представлен глубинный, исторически значимый срез культурного и психологического опыта Т. Карповича. Используя как рационально-логическую, так и эмоционально-образную основы мышления, автор реконструирует *образ дома* своего детства. Всплывают контуры стен и дверей, возникает абрис старого, заброшенного строения, появляются картины жизни и дорогие лица, наполненные грустью и печалью, ибо их уже коснулась рука небытия. Память воспроизводит “каменный валун, находящийся у проёма двери, в которой отчим заворачивает сигарету, хотя он уже давно умер, а мать готовит щавель со слезами прямо у порога, <...>, надолго оставив дверь дома незакрытой” [17, с. 117]. У Т. Карповича символические элементы/маркеры *архетипа Дома* – дверь и порог – функционируют не так, как у Дж. Николича. Они выполняют иную функцию – отрицания, свидетельствуют о невозможности того, чтобы повторилась жизнь в этом доме при новых поколениях. В общей символике *Дома* у Т. Карповича двери и порог выступают как символы невозможности перехода в защищенное, бесконфликтное пространство. Оба мира – внутренний, домашний и открытый, внешний – остаются

неустроенними, неприемлемими для життя, а облик дома отражает мятущийся, неуспокоенный внутренний мир глубоко опечаленного человека.

По мнению Ф. Куявиньского, “отъезд Карповича в Америку был отъездом из Польши и как можно дальше от нее” [18, с. 112]. В то же время, *архетип Дома* все же прорастает через плотный мир интеллектуальных идей в живых образах родного края: деревьев, ручья, лошадки, сигаретного дыма отчима, работающей матери. Он нашел свое воплощение и практическую реконструкцию в реальном доме, который Т. Карпович создал для себя в американском городке Oak Park и который напоминает дом детства недалеко от Вильно. Таким образом, *архетип Дома*, своеобразно проявившийся в жизни и творчестве Т. Карповича, свидетельствует о существующей связи со своими культурно-историческими истоками, о своеобразном духовном возвращении в свой *Дом*, на родину.

Серьезную трансформацию проходит *архетип Дома* в творчестве Иосифа Бродского – поэта “со сложным культурным багажом <...>, который свободно оперирует литературными моделями и архетипами человеческого поведения” [7, с. 242]. В ранней поэзии очевидна традиционность письма И. Бродского, который проявляет себя как “<...> дитя культуры, поэт культуры, и культура эта, в первую очередь, русская культура петербургского периода, которая вся одухотворена Пушкиным” [6, с. 17]. Следовательно, в ранней поэзии И. Бродского *образ Дома* связан со страной рождения, с Россией. Большое значение приобретают универсальные компоненты *архетипа Дома*, которые определяют наполненность бытия и выявляют особенности мышления автора. Так, И. Бродский рисует образы замкнутых пространств, домов, строений, квартир как микромоделей универсума. Неотъемлемыми составляющими компонентами *образа Дома* становятся конкретные детали: элементы интерьера, мебель, карнизы, камины. Символом одинокого сознания выступают разнообразные лестницы; окно превращается в место наблюдений за жизнью и познания истин; а образами бытийного перехода человека в другой мир являются онтологически напряженные знаки – калитка и ворота. Данные символы и образы представлены в разных произведениях, включая “Пророчество”, “Одиночество”, “Октябрьский свет” “Слава”, “О, как мне мил кольцеобразный дым!”, “Теперь я уезжаю из Москвы”, “Деревья в моем окне”, стихотворения из цикла “Часть речи” и др. [1].

Частью образа Дома становится и более широкое пространство страны: зимние поля, темная земля, живые улицы, кладбище, деревня, затерянная в болотах залесенной губернии и т.д. (произведения “От окраины к центру”, “Рождественский романс”, “Холмы”, стихотворения из цикла “Часть речи” и др. [1]). Необходимо отметить, что во многом через образ Дома автор развивал свои эстетические и этические идеи, реагировал на события, происходящие в обществе, представил его критическую оценку, осмысливал реалии того времени и постигал свой собственный духовный мир.

Писатель затрагивает философскую проблему жизни и смерти, неизбежности завершения человеческой жизни и конечности земного пути. В таких произведениях, как “Стансы”, “Стансы городу” и “Песчаные холмы”, он стремится проникнуть в суть великого таинства, проговорить сложные вопросы, а этим и преодолеть конечность бытия. В этих произведениях лирический герой определяет свой дом после ухода в иной мир, отдает себя своей земле, выражает свое желание и в жизни, и в смерти оставаться на родине. И хотя Отчизна являет себя “равнодушной”, но к ней, равнодушной, поэт “прижимается щекой”: “Ни страны, ни погоста / Не хочу выбирать. / На Васильевский остров / Я приду умирать” [1, с. 14]. Домом после ухода поэта в небытие остается свой город, своя земля: “Песчаные холмы, поросшие сосной / <...> Когда умру, пускай меня сюда / Перенесут. Я никому вреда не причиню, в песке прибрежном лежа <...> [1, с. 431].

А у зрелого И. Бродского образ Дома во многом замещается множеством географических мест и различных городов – таких, например, как Венеция, Вашингтон, Стамбул, Роттердам, Лиссабон, Берлин, Флоренция. Поэт представляет зарисовки разных стран, создает циклы и отдельные стихотворения: “Роттердамский дневник” (1973), “Барбизон Террас” (1974), цикл “В Англии” (1975), “Сан-Пьетро” (1976), “Пьяцца Маттеи” (1976), “Венецианские строфы” (1982), “В Италии” (1985), “Римские элегии” (1981), “На Виа Джулия” (1985) и др. Все еще жив образ его родного города, присутствует глубоко скрытая ностальгия по своей стране и временами “прорастает” архетип Дома. Чтобы выдержать эту боль, лирический герой прислушивается к своему “вечнозеленому неврастению, <...> вцепившись ногтями в свои корни” [2, с.74]. Но под воздействием процессов, происходящих в мире, его сознание меняется: “Ты становишься тем, на что смотришь, что близко

видишь” [2, с.156]. А видит он результат глобализации, урбанизации, технократических изменений, трансформирующих цивилизацию и несущих с собой однообразную массовую культуру, отчуждение от жизни. Автор представляет “*мрачную Европу*” [2, с.79], образ “*пленного красного дерева частной квартиры в Риме*” [2, с. 96], “*комнаты похожи на чемоданы, <...> но дальше ехать некуда*” [2, с.129]. В небольшой дешевой гостинице в Вашингтоне “*постояльцы храпят, не снимая на ночь черных очков, чтобы не видеть снов*” [2, с. 29], а Сан-Пьетро представлен как “*коричневый захолустный городок, затерявшийся в глухоманном углу Северной Адриатики*” [2, с. 68].

В эмигрантских стихах И. Бродского пространство часто ограничено пределами темной, глухой, грязной комнаты, что представляет видоизмененный, трансформированный, урезанный образ Дома: “*В третьей – всюду лежала толстая пыль, как жир /Пустоты, так как в ней никто никогда не жил. /И мне нравилось это лучше, чем отчий дом, /Потому что так будет везде потом*” [2, с.151].

Очевидна обреченность человека, попавшего в сети современного ритма жизни в “чужой среде” [2. с. 73]: “*европейские города настигают друг друга на станциях, <...> а чудовищность творящегося в мозгу придает комнате знакомые очертания*” [2, с. 72], а рядом с гостиницей “*рыбой, попавшей в сети, путешественник ловит воздух раскрытым том <...>*” [2, с. 73]. Данные слова свидетельствуют о неустроенности, глубоком внутреннем разладе личности и, возможно, о полной потере дома, т.к. параметры архетипа Дома не работают, не проявляются, не “прорастают” в эмигрантской поэзии И. Бродского последних лет. Результатом острого внутреннего конфликта стало сознательно принятое решение писателя забыть родину и никогда туда не возвращаться. Испытания, выпавшие на долю И. Бродского, долгая внутренняя борьба, психологический надлом, новый опыт жизни в эмиграции и многие другие факторы значительно трансформировали сознание поэта, превратив для него родину в чужбину.

Таким образом, архетип Дома, будучи одним из самых значимых архетипов человеческого сознания, по-разному проявляет себя в поэзии трех авторов, раскрывает особенности их мировоззрения, мироощущения и мировосприятия. Он выявляет их творческие силы, сопрягая прошлое и настоящее, всеобщее и частное, локальное и универсальное, является средством оформления и репрезентации художественного мира данных писателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский И.А. Форма времени : Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 т. Т.1. Стихотворения. – Минск : Эридан, 1992. – 480 с.
2. Бродский И.А. Форма времени : Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 т. Т.2. Стихотворения, эссе, пьесы. – Минск : Эридан, 1992. – 480 с.
3. Додонов Р.А. Теория ментальности: учение о детерминантах мыслительных автоматизмов / Р.А. Додонов. – Запорожье : р/а “Тандем-У”, 1999. – 264 с.
4. Иваницкий А.И. Архетипы Гоголя / Литературные архетипы и универсалии. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – С. 248–292.
5. Карасев Онтология и поэтика / Литературные архетипы и универсалии. – М. : Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2001. – С. 296–347.
6. Лосев Л. Вступление / Лосев Л. И. // Бродский: труды и дни. – М. : Независимая Газета, 1999. – С.13–18.
7. Милош Ч. Борьба с удущьем / Ч. Милош // И. Бродский: труды и дни. – М. : Независимая Газета, 1999. – С. 237–247.
8. Николич Дж. Пламя Сербства / Дж. Николич (пер. И. Чеснов) // Небесный всадник. – № 1, 2004. – С. 18.
9. Петрова Е.И. Архетипические основания менталитета в трансформирующемся социуме / Е.И. Петрова. – (Электронный ресурс). – Режим доступа: cyberleninka.ru/article/n/arhetipicheskie-osnovaniya-mentaliteta-v-transformiruyuschemsya-sotsiume. – Время доступа: 14.03.2016.
10. Скарына Францыск. Прадмова доктара Францыска Скарыны з Полацка да кнігі Юдиф-удаўіцы” / Скарына Ф. // Творы: Прадмовы, сказанні, пасляслоўі, акафісты, пасхалія. – Мн.: Навука і тэхніка, 1990. – 207 с.
11. Чарота, И. Спасціжэнне таямніц / И. Чарота // Таямніца часу: выбранае : зборнік вершаў / Джорджа Нікаліч. – Мінск : Белпрінт, 2013. – С. 3–12.
12. Шутова Е.В. Архетипы “дом” и “бездомье” и их объективация в духовной культуре (Электронный ресурс). Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/arkhetipy-dom-i-bezdome-i-ikh-obektivatsiya-v-dukhovnoi-kulture#ixzz42OkHOV00>; Время доступа 2. 03.2016.
13. Cowart D. Trailing Clouds: Immigrant Fiction in Contemporary America / D. Cowart. Ithaca: Cornell University Press, 2006. – 256 p.
14. Kalogjera, B. What Makes a Nation Visible / B. Kalogjera // The International Journal of Diversity in Organizations, Communities and Nations, Vol. 7, No. 3, 2007. – P. 115–120.

15. Karpowicz T. Art: A Bridge to the Impossible / T. Karpowicz // The Polish Review, V. XXVI, No. 2, 1981. – P. 4–22.
16. Karpowicz, T. A Selection from the Poetry trans. by F. Kujawinski / T. Karpowicz / Lituanus, Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences, Vol. 39, No. 4 – Winter, 2003 // Transl. F. Kujawinski (Электронный ресурс). Режим доступа: http://www.lituanus.org/1993_4/93_4_03.htm. – Время доступа : 9.03.2016.
17. Karpowicz, T. 6 Poems. Trans. Ewa Zak. / T.Karpowicz // Contemporary East European Poets: An Anthology. Ed. Emery George. Ann Arbor, MI: Ardis. 1983. – P. 116–123.
18. Kujawinski, F. A Field Guide to Tymoteusz Karpowicz / F. Kujawinski // Living in Translation. Polish Writers in America /ed. Halina Stephan. – Amsterdam : Rodopi, 2003. – P. 97–117.
19. Николић Ђ. Допис / Ђ. Николић. – Beograd: Srpska knjizevna zadruga, 2001. – 113 с.
20. Three Slavic Poets Chicago: Elpenor Books, 1975. – 24 p.
21. Wong Sau-Ling Cynthia Immigrant Autobiography: Some Questions of Definition and Approach / American Biography: Retrospect and Prospect // ed. Paul John Eakin. – Wisconsin : the Univ. of Wisconsin Press, 1991. – P. 142–155.

СВОЄРІДНІСТЬ ТРАНСФОРМАЦІЇ ОБРАЗУ ДОМУ В ТВОРАХ ПРО ФРАНКЕНШТЕЙНА

Леся ПІКУН

Чернігівський національний педагогічний університет
імені Т.Г.Шевченка,

Стаття присвячена аналізу образу дому в романі М.Шеллі “Франкенштейн, або Сучасний Прометей” і специфіці його трансформації в контексті постмодерністської версії “Звільнений Франкенштейн” (1973 р.) англійського письменника Б. Олдісса. Феномен дому розглядається з позиції філософської та гендерної картин світу обох письменників. У поданому дослідженні описується й аналізується ідея дому в культурному бутті жінки-романтика та трансформація цього поняття у переході до культури постмодернізму та його чоловічого осмислення. Подане дослідження є продовженням вивчення своєрідності процесів літературної взаємодії, трансформації та оновлення роману М.Шеллі “Франкенштейн, або Сучасний Прометей” у постмодерністській культурі [3; 4]. У такому контексті розглянемо особливості образу дому.

Ключові слова: дім, образ, феномен, картина світу, номадизм.

Статья посвящена анализу образа дома в романе М.Шелли “Франкенштейн, или Современный Прометей” и специфике его трансформации в контексте постмодернистской версии “Освобожденный Франкенштейн” (1973) английского писателя Б. Олдисса. Феномен дома рассматривается с позиции философской и гендерной картин мира обоих писателей. В представленном исследовании описывается и анализируется идея дома в культурном бытии женщины-романтика и трансформация этого понятия в переходе к культуре постмодернизма и его мужского осмысления. Данное исследование является продолжением изучения своеобразия процессов литературного взаимодействия, трансформации и обновления романа М.Шелли “Франкенштейн, или Современный Прометей” в постмодернистской культуре [3, 4]. В таком контексте рассмотрим особенности образа дома.

Ключевые слова: дом, образ, феномен, картина мира, номадизм.

The image of the house in science fiction is a mental expression and artistic realization of the archetypal icon of home and the author’s philosophical and gender identity. The article investigates the images of the house in the novels *Frankenstein* by M.Shelley and *Frankenstein Unbound* by B.Aldiss.

M.Shelley’s romantic philosophy and female identity determine her representation of the house. It projects the idea of a traditional private habitation that possesses female and maternal functions. This is the house with an angel inside and the place for male character’s relaxation. It features patriarchal concept of the house. On the contrary, all the characters in the novel have female type of communication with the world. The image of the house demonstrates the sensations of a female body. At the same time, this image is a container that saves the cultural ideal of the family life.

B.Aldiss depicts the contrasting symbolic and functional characteristics of the house. The main character finds himself in the situation of nomadism. The concept of home relates to mobility and instability. The postmodern image of the house turns into a point on the route. The home is not a place for relaxation, but the movement of formation, the transition from the finite to infinite. The image of the house demonstrates the sensations of the male body.

The comparative analyzes of the novels shows the different phenomenological aspects of the images of the house and the authors’ world pictures, although the similar items were depicted. The image of the house defines the different vectors of the world perception. The authors’ images of the house have become an integral part of their philosophy and gender.

Key words: house, image, phenomenon, world picture, nomadism.

Образ дому є феноменом духу та психіки людини, відтак кожне художнє втілення цього образу унаочнює краєвид внутрішнього життя людини. Відтак образ дому постає як знаряддя для аналізу людської сутності та її життєвої позиції. С.В. Шутова сформулювала сутність архетипу

“дім” як місце “інтенсивності, концентрованого існування людини, місце локалізації гуманістичної модальності його буття і “точка” траєкторії екзистенціального руху, зупинка на шляху екзистенціального подорожі в пошуках себе. Дім “*представляє знайдену форму спокою, місце для самовизначення, покладання своїх кордонів у своєму способі життя і думок*” [6, с.85]. Відтак будинок створює ракурс бачення навколишньої реальності. Образ будинку містить інформацію не тільки про довкілля, але й про неусвідомлені сторони особистості.

У картині світу М.Шеллі поняття дому складається із двох складових: родинне обійстя та тимчасове помешкання. Родинне обійстя сприймається Віктором Франкенштейном та його ріднею як “*our peaceful home*” [10, с. 36] і “*a happy, cheerful home*” [10, с.62], “*all those scenes of home so dear to my recollection*” [10, с.57]. Центральною постаттю та господинею в домі виявляється жінка – мати або сестра. Усе в будинку підпорядковується бажанням і устремлінням матері. Вона вважається рідкісною квіткою у батьківському саду. Функція батька полягала у її збереженні та милуванні. Названа сестра сприймається як вівтарна лампадка, котра осяює помешкання [10, с.34]. Вона вважається подарунком, який треба берегти, любити та голубити. Утім усі жінки мають життя, сповнене випробуваннями й втратами близьких людей. Але, не зважаючи на це, вони відзначаються своєю витривалістю, терплячістю та сильною волею, знаходять у собі сили не впадати в розпач, а шукати яскраві моменти в звичайних сірих буднях. Чоловіки проявляють вдячність жінкам, бажання принести радість жінці, зберегти її як цінний, але надто крихкий дар. Тому жінка для чоловіка завжди є необхідною. Таке сприйняття дому притаманно також істоті Франкенштейна. Спостерігаючи за життям родини Де Лесі, він вважає його “справжнім раєм”.

У контексті роману М.Шеллі будинок постає для його героїв “*вихідною точкою та кінцевою метою*” [7, с. 209]. Дім – це психологічна першооснова їхнього буття. Будинок зосереджує коло інтересів суспільного устрою, приватного й інтимного життя. Відтак усі матеріальні частини будинку позначають найважливіші речі для індивіда. Для всіх чоловіків у романі М.Шеллі спільними виявляються вогнище, портрет жінки та книга. У сприйнятті персонажами простору будинку по горизонталі позначаються такі маркери кордону візуального зв’язку із зовнішнім світом, як дверна ручка, двері, ворота, поріг, вікно та шпарина. Ці поняття пов’язані з негативними емоціями небезпеки, загрози через стороннє втручання. Відтак в образі будинку на передній план проступає потайливість,

спричинена бажанням зберегти його мешканців від втручання зовнішніх сил і власних деструктивних амбіцій. Тому не випадково Віктор Франкенштейн не наважується проводити свої наукові експерименти вдома, а на горищі орендованої квартири.

Що ж до вертикальної просторової структурації будинку то у романі зазначається, що “верх” (сходи та горище) співвідноситься з Віктором Франкенштейном. Саме у кімнаті на горищі він влаштував свою першу лабораторію та створив істоту. Це еволюція пізнання героя та його верхній щабель, який він не в змозі перетнути. “Низ” будинку (земляна суха підлога) асоціюється зі створінням.

Цікавим виявляється сприйняття дому істотою Франкенштейна. Він не потребує помешкання для функції життєзабезпечення, естетичного умиротворення. З одного боку, він розуміє лише його зручність і можливість тимчасового захисту від докілья. З другого боку, істота сприймає помешкання по-жіночому. Превалює не чоловіче раціональне мислення, а екстатична тілесна комунікація зі світом, яка складається з відчуття запаху, смаку, кольору: *“I was enchanted by the appearance of the hut; here the snow and rain could not penetrate; the ground was dry; and it presented to me then as exquisite and divine a retreat as Pandemonium appeared to the demons of hell after their sufferings in the lake of fire”* [10, с.101] Також монстр використовує помешкання для спостереження за родиною Де Лесі, аби пізнати культурні норми та взірці тієї соціальної групи, яку він хоче збагнути. У такому контексті образ життя дому постає як “схема вираження та інтерпретації” [7, с. 215], тобто будинок виконує змістоутворюючу функцію. Будинок, котрий виконує функції життєзабезпечення, захисту, порятунку, зцілення й відновлення для істоти, це: *“... the desert mountains and dreary glaciers are my refuge(...) the caves of ice, which I only do not fear, are a dwelling to me, and the only one which man does not grudge”* [10, с.96].

У романі англійця Б.Олдісса змальовується всесвітній катаклізм як наслідок світової війни 2020 року, що виявився у руйнуванні простору та часу. Письменник повторює наративну стратегію роману М.Шеллі та спрощує її. Твір Б.Олдісса побудований у вигляді листів і аудіощоденника головного героя роману – Джозефа Боденленда. Амплітуда часового й просторового зсуву збільшується у письменника-постмодерніста. Джо Боденленд із Нью-Хьюстона (США) з XXI ст. потрапляє в Швейцарію початку XIX ст., де зустрічає Віктора Франкенштейна, його істоту і також саму М.Шеллі.

У письменника чоловіка виявляється відмінне від жіночого символічне осмислення та функціональне наповнення дому. Ідея будинку як *“ідея значуща в системі координат осілого людства”* [2] трансформується. Переформулюючи думку С.В.Клімової, можна зазначити, що у творі відбувається розширення простору свого переміщення разом із будинком, місцем, з якими головний герой роману ототожнює себе, і з людьми, за яких бере відповідальність [2]. Так *“the ranch, with all its freight of human beings – in this category I include those supernatural beings, our grandchildren”* [8, с.17] “провалилося” у часовий зсув, у невідоме минуле – Швейцарію 1861 р. Далі будинок повертається назад у свій часовий вимір, а герой застряє у минулому на своєму автомобілі.

У романі “Звільнений Франкенштейн” запускається стратегія номадизму. Джо Боденленд постає як номад – *“людина без місця, без мітки суспільства”* і *“вислизає від нормативних установок, не вписується в суспільство, відторгається їм і при цьому викликає до себе інтерес і іноді навіть повагу”* [5, с. 217].

Дорога, обов'язковий атрибут номадизму, виявляється *“екзистенціалом, що знаменує випадання з часу і входження в потік подій, віддалений від повсякденності”* [5, с. 217]. У романі Б.Олдісса візуалізується те, про що писав О.В.Шляков: *“Дорога, насамперед, віддалення від будинку і наближення до незвичного. Це незвичне – наше “Я”. [...] Оскільки в дорозі немає звичних “інших”, здатних виявити присутність нашого “Я” і примусово ідентифікувати його, то “Я”, яке ми виявляємо в дорозі, може здатися незнайомим”* [5, с. 217]. Джо Боденленд так описує свої відчуття *“I no longer knew myself. My identity was becoming more and more tenuous [...] since our personality is largely built and buttressed by our environment, and the assumptions environment and society force upon us, one has but to tip away that buttress and at once the personality is threatened with dissolution”* [8,с.63] *“My own world was forgotten. It had been displaced by my new personality, by what I believe I called earlier my superior self”* [8, с.64]. Відтак актуалізується *“бажання ідентичності, що складається з переходів, послідовних зрушень, змін координат, без есенціальної єдності і всупереч їй”* [1, с. 38].

На думку О.В.Шлякова, *“у дорозі створюється проблема опори, від якої можна було б відитовхнутися для власної визначеності”* [5, с. 217]. У романі американського письменника такою опорою виявляється автомобіль Федлер і дім як помешкання (Hftel Dejean, халупа, маєток

Кампань Шапої, кімнатка у заїжджому дворі, тюремна камера). Тут, у першу чергу, поцінуються побутові зручності, їжа та комфорт. Оповідач в романі “Звільнений Франкенштейн” докладно описує умеблювання помешкання, матеріали, з яких вони зроблені, тогочасні наїдки, запахи та звуки (зазвичай неприємні), які його оточували у приміщенні. Із кімнат називається лише вітальня, тобто приміщення для зустрічі з відвідувачами. Вікно (“*long casement windows*” [8, с. 64], “*sit by the window*” [8, с.124], “*in the soft green light of the window*” [8, с.125]), перебуваючи на межі між зовнішнім і внутрішнім (видимим і невидимим) світами, унаочнює проникнення в інший світ. Вікно також позначає заборонений вхід до чужого внутрішнього простору (Мері Колстонкрафт Годвін) та будинку Франкенштейнів.

В основному структурація будинку в романі Б.Олдісса виявляється по горизонталі. Проте у романі є декілька випадків, коли проявляється вертикальне позиціонування. Ночуючи у будинку Шеллі, автор оселяє свого персонажа “*in a little damp attic room which smelt of apples, my head not very far from the dream-troubled heads of Shelley and his mistress*” [8, с. 93]. Горище, яке символізує голову, розум, інтелект, інтуїцію, унаочнює погляд всередину власної ідентичності. Однак у романі актуалізується ще й фройдівське потлумачення цього символу як статевих стосунків із давнім знайомим (йдеться про інтимні стосунки між головним героєм та Мері Колстонкрафт Годвін). Власне символ яблука також підкреслює та підсилює ці значення. Лабораторія Віктора Франкенштейна також змальовується по вертикалі – як висока башта у формі циліндра. Такий символ підсилює самодостатність, силу, амбітність і самозакоханість ученого.

Підсумовуючи проведений компаративний аналіз, можемо визначити абсолютно відмінні феноменологічні аспекти будинку та картини світу у двох авторів попри те, що об’єкти їх зображення схожі. Обидва митці при глибокому зосередженні на власному “я”, вирішують екзистенційні проблеми.

Феномен будинку у англійської письменниці XIX ст. позначає традиційно приватний простір і має жіночу та материнську функціональність. Переформулюючи слова С.Гілберт і С.Губар можемо зазначити, що будинок у англійської письменниці, – це оселя з ангелом, це конструкт, створений чоловіком [9, с. 17]. Образ дому унаочнює жіночий тип спілкування зі світом – комунікацію жіночого фізичного

тіла з фізичним тілом речей. Також будинок виявляється контейнером, де зберігаються культурні приклади спільного життя. Отже, романтична свідомість і жіноча константа визначають своєрідність образу дому, сприяють розширенню та збагаченню його змістового обсягу.

Втрата дому головним героєм роману Б.Олдісса “Звільнений Франкенштейн” позбавляє його природного просторово-часового континууму і тим самим порушує усталену самоідентифікацію героя, розмиває його реальність і світосприйняття. У такий спосіб актуалізується феномен номадивності як трансгресивного явища.

ЛІТЕРАТУРА

1. Брайдотти Р. Путем номадизма / Роза Брайдотти // Введение в гендерные исследования: [хрестоматия / под ред. С.В.Жеребкина]. – СПб.: Алетей, 2001. – Ч. II. – С. 136–163.
2. Климова С.В. Социально-философские аспекты анализа архетипических функций дома [электронный ресурс] / Светлана Вячеславовна Климова. – Режим доступа до видання: <http://anthropology.ru/ru/text/klimova-sv/socialno-filosofskie-aspekty-analiza-arhetipicheskikh-funkciy-doma>
3. Пікун Л.В. Варіації літературної гри набутками роману М.Шеллі “Франкенштейн” у постмодерній літературі / Леся Василівна Пікун // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т.Г.Шевченка // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т.Г.Шевченка. Випуск 92. Серія: Педагогічні науки: Збірник. – Чернігів: ЧДПУ. 2011. – С. 227–229.
4. Пікун Л.В. Літературна дзеркальна гра набутками культури як варіант сучасної міжкультурної комунікації / Леся Василівна Пікун // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т.Г.Шевченка. Випуск 63. Серія: Педагогічні науки: Збірник. – Чернігів: ЧДПУ. 2009. – № 63. – С. 164–167.
5. Шляков А.В. Феноменологические аспекты номадизма / Алексей Владимирович Шляков // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2012. – №1. – Ч.II. – С. 216–218.
6. Шутова Е.В. “Дом” и “бездомье” человека: терминальный статус и формы бытия в культуре [электронный ресурс] / Е.В.Шутова. – Режим доступа до видання: http://www.volsu.ru/upload/medialibrary/399/3_zeimmxvonujl.pdf

7. Шютц А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии / Альфред Шютц; [пер. с англ. А.Я. Алхасова, Н.Я. Мазлумяновой]. – М.: Ин-т Фонда “Общественное мнение”, 2003. – 336 с.
8. Aldiss B. Frankenstein Unbound / Brian Aldiss. – Lnd.: New English Library, 1991. – 216 p.
9. Gilbert S.M. The Madwoman in the Attic: The woman writer and the nineteenth century literary imagination / Sandra M. Gilbert, Susan Gubar. – New Haven, Lnd.: Yale University Press, 1984. – 719 p.
10. Shelley M. Frankenstein / Mary Shelley. – Lnd. Etc.: Penguin Books, 1994. – 215 p.

СТЕРЕОТИПЫ ВЕНЫ В ТЕКСТАХ Г. ФОН ГОФМАНСТАЛЯ И Л. АНДРИАНА

Татьяна ПИЧУГИНА

Днепропетровский национальный университет им. Олеса Гончара

У статті розглядаються особливості функціонування автостереотипу Відня в літературному та транслітературному комунікативному процесі кінця ХІХ століття. У текстах Гофмансталя та Андриана Відень репрезентує насамперед барокову пишноту та ідею чуттєвої краси, а тому є ідеальною декорацією для зображення “прекрасного” занепаду аристократично-бюргерського світу. Відень – це імагінований історизований простір, у межах якого відбуваються пошуки колективної (австрійської) та індивідуальної ідентичності героїв і авторів текстів доби декадансу.

Ключові слова: Відень, Берлін, стереотип, автостереотип, гетеростереотип, Л. Андриан “Сад пізнання”, Г. фон Гофмансталь “Кавалер троянди”, “Важкий характер”.

В статье рассматривается специфика функционирования автостереотипа Вены в литературном и транскоммуникативном процессе конца ХІХ века. В текстах Гофмансталя и Андриана Вена репрезентирует прежде всего барочную пышность и идею чувственной красоты, а потому является идеальной декорацией для изображения “прекрасного” упадка аристократически-бюргерского мира. Вена – это воображаемое историзированное пространство, где герои и авторы текстов эпохи декаданса осуществляют поиски своей коллективной (австрийской) и индивидуальной идентичности.

Ключевые слова: Вена, Берлин, стереотип, автостереотип, гетеростереотип, Л. Андриан “Сад познания”, Г. фон Гофмансталь “Кавалер розы”, “Трудный характер”.

The paper focuses on the functioning of Vienna's autostereotype in the literary and transcultural communicative process in the late 19th century. In the texts by Hofmannsthal and Andrian Vienna represents mostly baroque splendour and the idea of sensual beauty. Therefore it is the ideal settings for the manifestation of the “gorgeous” decline of the aristocratic-bourgeois epoch. Vienna is an imaginary historiated space where the authors and characters search their collective (Austrian) and individual identity.

Key words: Vienna, Berlin, stereotype, autostereotype, heterostereotype, L. Andrian *The Garden of Knowledge*, H. von Hofmannsthal *The Knight of the Rose*, *The Difficult Man*.

В современных имагологических исследованиях стереотипы понимаются не как результат чрезмерной схематизации и искажения реального, “*плохая копия действительности*” [5, с. 182] (и в этом смысле – негативный или неверный образ чужой национальной культуры), а как нейтральные схемы – общие для определенной социальной группы и формирующиеся в определенной историко-культурной ситуации “*простые психические символизации мира*” [17, S. 216]. По мнению Д.-А. Пажо, стереотип имплицитно создает дихотомию мира культур, поскольку формируется в постоянном иерархическом противопоставлении “Я” и “Другого” [5, с. 182]. В этом смысле национальные автостереотипы формируются в постоянном диалоге / полемике с гетеростереотипами этой же культуры и в их противопоставлении культуре чужой. Особенно интересным этот диалог представляется, когда речь идет о культурах близких, в нашем случае культуры немецкой и австрийской, соперничество которых особенно остро заявило о себе в XIX столетии. Два полюса этой культурной оппозиции представляют Берлин и Вена. Берлин как молодая европейская столица ассоциировался с процессами индустриализации, прогрессом, становлением и развитием, а Вена – с культурой прошлого, статикой, стагнацией и упадком аристократическо-бюргерской эпохи. Берлинский характер описывался с точки зрения венцев как “прозаичный”, “критический”, “холодный” и “кичливый” [17, S. 219], венцев же с точки зрения берлинцев отличало легкомыслие, склонность к развлечениям и, как говорил Ганс Закс, “*общая неискренность со сравнительно небольшой долей лицемерия*” [4, с. 169]. Если Вену считали космополитическим городом феакейцев, то Берлин – “городом труда” [17, S. 223], жесткой конкуренции и постоянной борьбы за существование. Этот пафос мужественности, жизненной энергии, инновативности характеризует и литературную жизнь Берлина. От писателя требовали

четкой этической позиции, социальной ангажированности, ориентации на реальную жизнь, что в конце XIX века соответствовало натуралистической программе, а в начале XX – экспрессионистской.

В берлинских же рецензиях на тексты представителей “Молодой Вены” преобладают такие формулировки, как “дунайское эстетство, литературное баронство, псевдоискусство”, а современная венская литература расценивается как забава молодых богатых скучающих аристократов [17, S. 228–236]. На самом деле молодые австрийские писатели формируют в своих текстах автостереотип Вены – как своего дома с монархически-барочными традициями, одинаково ценными как для обычного горожанина, так и для интеллектуальной элиты. Стремление сохранить уходящий в прошлое мир старой доброй Вены, а неизбежность его гибели ясно осознавалась, – отличительная черта австрийской литературы конца века.

И действительно, Вена в текстах Гофмансталя и Андриана выступает своего рода театральной декорацией, на фоне которой разворачивается история не становления, а умирания героя. Если в романах Гюисманса и Д’Аннунцио целые страницы посвящены описанию интерьера, представленного здесь как “*метафорическое зеркало декадентского, сознающего собственную психопатологию мышления*” [9, S. 157], то в романе Андриана “Сад познания” (*Der Garten der Erkenntnis*, 1895) эту же функцию выполняют описания Вены. Она становится тем эстетическим и отчасти онирическим пространством, в котором герой романа Эрвин ищет бесчисленные отражения собственного “Я”. Вена, таким образом, приобретает черты домашнего локуса, в котором функцию типичной для декадентского литературного кода коллекции прекрасных вещей выполняют архитектурные сооружения и парки.

Вспоминая себя пятнадцатилетнего, Андриан в 1894 г. записал в своем дневнике: “*Уже тогда Вена приобрела для меня то томительно-сентиментальное очарование, которое сохранилось до сих пор. <...> И поскольку это были страстно желаемые красота и настроение, а не реальность, я уже тогда не хотел расставаться с Веной. <...> Мое стремление полностью слиться с австрийской аристократией, моя экзальтированность и сентиментальность – и мой австрийский патриотизм – прекрасно с ней сочетались*” [15, S. 109]. Такой же любовью к имперской столице Андриан наделил и героя своего единственного романа Эрвина. Близость автора к протагонисту проявилась не только

в специфически южно-немецком употреблении его имени с определенным артиклем (*der Erwin*), но и в акцентировании его неразрывной связи с габсбургско-католической традицией: *“Он любил большие барочные дворцы в узких улочках и звонкие надписи на наших монументах, и испанский шаг лошадей, и мундиры гвардейцев, и Бургхоф зимними днями, когда громкая и великолепная музыка, согревая и приводя в умиление, разливалась в толпе, и он любил великие праздники, которые праздновали все, а особенно – праздник Тела Господня, когда благословенное тело нашего Господа и Спасителя Иисуса Христа являлось нам с тем же великолепием и ликованием, с каким в давние праздничные дни въезжал в свою верную столицу-резиденцию Вену Карл VI, возвращаясь из испанских владений”* [7, S. 26–27].

Процессия праздника Тела Господня символизировала союз церкви и государства и вместе с тем удовлетворяла страсть венцев к зрелищам [4, с. 80], таким образом объединяя императора, церковь и народ. Эрвин, как и Андриан, ощущает свою сопричастность, пусть и несколько театральную, этому миру. В его восхищении Бургхофом, процессиями, Христом, великими императорами прошлого нет кощунственного надругательства над святыней или сладострастного любования собственной греховностью. В этом, пожалуй, главное отличие Эрвина от его предшественников – Дез Эссента, Андреа Сперелли и Дориана Грея, для которых церковная утварь и ритуал – лишь лишены всякого сакрального содержания источники Красоты, а то и просто реквизит, придающий *“особенную остроту чувству осквернения и святотатства”* [3, с. 198] (сцена соблазна Донны Марии в романе “Наслаждение”). И все же книги и произведения искусства означают для них то же, что Вена и венцы для Эрвина. Это – источники и катализаторы настроения и состояний души. Так, опьянению юностью и жизнью соответствует восхищение магазинами тканей, суетой Пратера, элегантными аристократами и аристократичными кучерами (Fiaker); весенней усталости и меланхолии – одинокие прогулки в Шенбрунн, Лаксенбург, Народный сад и стихи Бурже; страху и тревоге – грязные улицы и пустыри предместья, душные кабаки и суровые лица боснийских солдат. Объединяет эти настроения, места и людей музыка вальса, то пьянящая и возбуждающая, то сладостно-томительная, то пошлая и однообразная. Вальс же является символом дружбы Эрвина и Клеменса: *“...обоих захватывала музыка вальса с ее однообразным очарованием*

и неприязнательностью; эти нежные и чувственные песни, отражающие целую культуру, вызывали у Эрвина и Клеменса смутное чувство счастья: их любви к себе или друг к другу, или любви ко вему, что им нравилось, или любви к этому австрийскому отечеству...” [7, S. 30]. Именно вальс является устойчивой составляющей как авто-, так и гетеростереотипа Вены. Безусловно, оценки его разнятся даже внутри австрийской культуры: так, для Гофмансталя и Андриана вальс – душа Вены, для Броча – признак “веселого апокалипсиса” и утраты ценностных ориентиров.

Взгляд Эрвина на Вену – это отстраненный взгляд фланера, все преобразующий в фантазмагорию. Как писал В. Беньямин: “Фланер стоит на пороге как города, так и буржуазного класса. Ни один из них еще не захватил его целиком. Нигде он не чувствует себя дома. Он ищет убежища в толпе. <...> Толпа – вуаль, преобразующая привычный город в манящую фантазмагорию. В ней город предстает то как ландшафт, то как комната. И то, и другое соединяется в универсальном магазине, где само фланирование становится частью товарооборота” [8, S. 54]. Вена в фантазиях Эрвина действительно преобразуется в своего рода фантазмагорический универсальный магазин: еще в интернате он ожидает от метрополии исполнения всех своих желаний, наслаждения “прекраснейшим в самых прекрасных и разнообразных формах” [7, S. 24]. Отчасти эти ожидания оправдываются, ведь все в этом городе обладает для героя значимой красотой – дворцы, барочные церкви, образы святых, мосты, жалкие дома предместий, статуи, пруды, музыка, люди – от офицеров, гвардейцев и аристократов до кучеров, боснийцев, чехов и словаков [7, S. 35–36], но потаенный смысл этой красоты от героя ускользает. Он ощущает себя мальчиком в волшебной пещере, где сокрыты все сокровища мира, превращенные в различные почвы, одно единственное слово могло бы их расколдовать, но он его не знает [7, S. 34–35]. “Однако изобилие и красота не раскрывают “тайны жизни”, которую ищет юноша, – пишет У. Реннер. – Даже убежденность в том, что Другое можно отыскать в этой сфере, не отменяет все усиливающегося томления Эрвина по “миру запретных слов”. Неудовлетворенность остается. К апофеозу примешивается ощущение упадка” [15, S. 110].

Вена в романе Андриана – это своеобразный ландшафт души Эрвина. Не случайно пространство города разделяется на исторический центр и окраины, что в символическом плане представляет коллективную память

и бессознательное героя. Именно в предместье, в душном кабаке, Эрвин впервые встречает таинственного незнакомца, в котором узнает впоследствии своего злейшего врага – Смерть. При всей точности воссоздания топографии и реалий Вена наделяется в романе и другим – символическим значением. По сути, она предстает здесь как “porta Orientis” (врага Востока) в том множественном смысле, в каком употребил это словосочетание Гуго фон Гофмансталь: *“Вена издавна была для Европы porta Orientis. И совсем не случайно, на мой взгляд, именно отсюда отправились странствовать по свету теории доктора Фрейда – точно так же, как и легкие, немного тривиальные, но гибкие и заразные мелодии оперетты, не имеющие с этими теориями решительно ничего общего. Вена – город европейской музыки: это еще и врата другого, загадочного Востока – царства бессознательного”* [11, S. 195].

Сам Гофмансталь в своих текстах, как правило, создает историзированный образ Вены, причем предпочтение отдается двум эпохам – эпохе правления Марии Терезии и эпохе бидермейера. Как отмечает П. Шпренгель: *“Старая Вена <...> была для него не исторически фиксированной эпохой. Скорее она была воображаемым местом идеального взаимопроникновения искусства и жизни. <...> Все исторические картины Вены Гофмансталя <...> поэтому не исторически конкретны, а всегда сновидчески размыты”* [17, S. 344]. В комментарии к самому венскому своему произведению – “Кавалеру розы” (*Der Rosenkavalier*, 1910) Гофмансталь говорил, что его тайным желанием было создать наполовину воображаемую, наполовину реальную Вену 1740 года со всеми ее сословиями, церемониалами, спецификой говорения, с постоянно ощущаемой близостью двора [10, S. 150]. Эта задача решается на всех уровнях произведения: языковом, музыкальном, пространственном, образном.

На основе дневников графа Йозефа Кевенхюллера (1706–1776), зингшпиля К. Брентано “Виктория и ее сородичи” (1817) и, в первую очередь, венского народного театра Раймунда и Нестроя [12, S. 715–716] Гофмансталь создает особый язык, который недоброжелательные критики окрестили волапуком XVIII столетия, что, однако, сам писатель считал удачным определением [10, S. 150–151]. Это язык, *“с помощью которого каждый персонаж одновременно определяет и себя самого и свое социальное положение, язык, который в устах всех фигур остается одним и тем же – вымышленным языком*

эпохи – и все же разным в устах каждого отдельного персонажа...” [10, S. 150]. Именно стихия языка, по мнению автора, придает либретто лиричность и домашнюю интимность [10, S. 151], с его помощью Гофмансталь обживает сконструированное на основе различных исторических документов пространство Вены эпохи рококо.

Действие оперы из будуара княгини переносится во дворец парвеню Фаниналя, а потом – в трактир предместья. На первый взгляд, такая организация пространства призвана подчеркнуть сословную иерархию терезианского общества, однако происходит обратное. Аристократ Октавиан с необычайной легкостью преобразуется в горничную Мариандль, распевая сентиментальные песенки на венском диалекте, а отдельный кабинет трактира подозрительно напоминает будуар княгини. Во всяком случае, маршалша одинаково комфортно чувствует себя и здесь, и там, а граф Рофрано естественен и в платье горничной, и в ослепительном наряде кавалера розы. Объединяет всех персонажей оперы не только стихия языка, но и стихия венского маскарада, нашедшая свое выражение и в музыке “Кавалера розы”.

Обращение к жанру комической оперы отсылает к Моцарту и культуре XVIII столетия. В письмах к Р. Штраусу Гофмансталь четко обозначает свои приоритеты (Моцарт) и просит избегать “*непереносимого вагнеровского любовного рева без всякой меры, отталкивающего, варварского, почти звериного рева двух существ в любовном экстазе*” [12, S. 722]. Так в оперу входит сопрано-гравести “Свадьбы Фигаро” (Октавиан – Керубино) и народно-наивная, напоминающая тему Папагено (“Волшебная флейта”) мелодика заключительной сцены, что на интертекстуальном уровне отсылает к музыкальной культуре рококо. Явный анахронизм – мелодия вальса, звучащая в конце второго и на протяжении почти всего третьего актов, – вводит в оперу венскую тему. Благодаря вальсу “*печальная и преходящая действительность, как по волшебству, становится прелестной и упоительной: и в “Кавалере розы” брэнность преобразуется в радостную улыбку, а распад – в прелестное упоение жизнью*” [13, S. 270].

Подобно тому, как в романе Андриана вальс объединяет все сферы жизни Вены, в “Кавалере розы” он объединяет сословия и снимает остроту конфликта, придавая всему действию несерьезность фарса. Вальс, “*одинаково любимый как в Хофбурге, так и в танцевальных залах для простого народа, <...> как будто останавливал время, символизируя*

победу веселья над сдержанностью” [4, с. 186–187]. Мелодия вальса связана в опере с наиболее несимпатичным персонажем – бароном Оксом ауф Лерхенау, который именно благодаря тональному решению в финале вызывает сочувствие и симпатию зрителей. Он – обычный провинциальный медведь – становится жертвой венского легкомыслия и постоянной готовности к игре, в которой принимают участие все – от графа до трактирщика – и правил которой он не понимает. И если в начале оперы он, предвкушая удовольствия, говорит: *“Чего только не встретишь в этой Вене”* [10, s. 36], – то в третьем акте барон возмущенно восклицает: *“Мы что – во Франции? Мы среди куруцев? / Или в имперской столице?”* [10, S. 83]. Выразительница подлинно венского духа Тереза поясняет: *“Все было только фарсом, не более того. <...> Было лишь венским маскарадом, не более того”* [10, S. 96]. Тем самым она не только заканчивает игру, но и демонстрирует готовность следовать собственной максиме: *“Быть нужно легким: / с легким сердцем и легкими руками / держать и брать, держать и отдавать... / Кто не таков, того наказывает жизнь, и Бог не милостив к нему”* [10, S. 41].

В процессе создания оперы княгиня Верденберг из второстепенного персонажа превратилась в самый яркий и дорогой Гофмансталью образ. И ее имя – Мария Терезия, и ее социальное положение – маршалыша, и та роль *dea ex machina*, которую она играет в третьем акте, отсылают к терезианской эпохе, которую писатель считал самой яркой и значительной в истории Австрии. Маршалыша, по определению У. Реннер, – стратег, воин, посредница, манипулятор, правительница, и все же, что важно, она не отождествляется с властью [14, S. 154]. В целом княгиня воплощает все те качества, о которых Гофмансталь писал в связи с Марией Терезией: *“Она была великой правительницей, потому что была несравненной, доброй и “наивно-величественной” женщиной”* [11, S. 443]. И далее: *“До конца своих дней она обнаруживала удивительное единство двух, на первый взгляд, противоположных качеств своей натуры: совершенную человечность, женственность, нежность, сердечную теплоту – и негибаемую силу духа”* [11, S. 450]. Эссе о Марии Терезии Гофмансталь пишет в 1915 году, когда уникальность австрийского характера из проблемы ментальной превращается в проблему политическую. Но уже в “Кавалере розы” дух терезианской эпохи и фигура великой правительницы оказываются в центре внимания писателя. Создавая имажинативное пространство Вены XVIII века, Гофмансталь ищет Вену

сегодняшнюю, *“ибо настоящее на самом деле заключает в себе гораздо больше прошлого, чем мы полагаем, и ни Фаниналь, ни Рофрано, ни Лерхенау не ушли в небытие, просто их ливреи сегодня уже не блещут столь роскошными красками”* [10, S. 147]. Вена представлена в “Кавалере розы” как герметичное культурное пространство, что, вероятно, связано с намерением писателя утвердить уникальность австрийского менталитета и преодолеть собственный “австромазохизм” [6, с. 186–189].

Типично австрийский уход от социальной проблематики расценивался берлинской литературной критикой как слабование и оторванность от жизни, а постоянное апеллирование венских писателей к традиции – как отсутствие подлинного писательского таланта. Именно с этих позиций нещадной критике подверглась берлинская постановка комедии Гофмансталя “Трудный характер” (*Der Schwierige*, 1921), действие которой разыгрывается в аристократических кругах послевоенной Вены. Пьесу называли безнадежно устаревшей как по форме, так и по содержанию. Сюжет комедии, по мнению берлинских критиков, – это “пляска смерти надушенных трутней” [16, S. 187], а ее автор – сноб, “литературный мещанин во дворянстве”, придающий чрезмерное значение внешним формальностям, определенным предписаниям и пустой болтовне [16, S. 185]. Интересно, что отклики на рейнгардовскую постановку “Трудного характера” в 1930 году были исключительно восторженными: тогда вдруг увидели и виртуозность диалогов, и “ансамбль голосов” [2, с. 803], оставив без внимания анахронизмы и несвоевременность пьесы. Потребовалось время, чтобы ментальную проблематику драмы перестала заслонять ее политическая неактуальность. Следует отметить, что “Трудный характер” – единственная современная “венская” пьеса Гофмансталя, причем написанная в нетипичном для него жанре комедии, но комедии, отнюдь, не социальной, как она задумывалась в 1908 году, а комедии “индифферентности”, если воспользоваться термином П. Зимы [19, S. 99–135]. Перед нами – хоровод людей, чьи судьбы свел случай в случайном мире, где все взаимозаменяемо – имена, ценности, партнеры по жизни, даже прошлое и будущее, а потому *“положение безнадежное, но не серьезное”* [1, с. 167]: *“Все вершится по воле случая, – говорит главный герой драмы Ганс Карл. – Даже трудно себе представить, насколько все мы случайны, как именно случай сводит нас и разводит, и каждый мог бы оказаться с кем угодно, если бы случай того пожелал”* [2, с. 217]. Эта венская несерьезность противопоставлена в пьесе северогерманской целеустремленности Теофиля Нойхофа, который

буквально цитує северогерманські представлення о венській жінченості і розслабленості, протиставляючи їм свою германську волю і одухотвореність: *“Люди вашого кола, – говорить він, роблячи пропозицію венській аристократці Єлені, – всім пожертвовавши заради прекрасної форми, в тому числі і силою. Ми ж там, в нашому забутому ході часу северному захолюст’ї, ми ще зберегли свою силу. І ось ми стоїмо з вами лицом к лиць – двоє рівних, а на самому справі нерівних – і з цього нашого нерівності виростає моє право на вас. <...> Право того, хто сильніше духом, на жінчину, яку він може одухотворити”* [2, с. 223]. При всій комічності цього персонажа, його претензії на духовне превосходство і право сверхчоловіка достатньо точно воспроизводять пангерманську риторику і часів Першої світової війни, і часів нацизму. Цьому пангерманству Гофмансталь протиставляє венську елегантність і хороші манери – єдине, що залишилося венцям від старої доброї Австрії і що їх об’єднує. В цьому пріоритеті венської гнучкості берлінської твердолобості сказався досвід дипломатичного співробітництва з Німеччиною в роки Першої світової війни. Дипломат Андриан, представляв Австрію в Польщі, був роздривлений неспроможністю німецьких дипломатів к діалогу, їх абсолютним незнанням ні польського мови, ні польської культури, ні специфіки польського католицизму [18, S. 134].

Ще в 1913 році Гофмансталь писав Андриану: *“Ми повинні признати, Польді, що у нас є рідина, але немає Отчизни – замість неї лише химера”* [18, S. 128]. Після війни ці слова стали реальністю, і в роботах Гофманстала і Андриана розробляється так звані австрійська ідея, а габсбургська імперія стає прототипом майбутньої Європи, заснованою на принципі *“unitas ex variis”*; замість реальної Австрії виникає Габсбургський міф. В 1937 році Андриан порівнює ситуацію в Австрії з драмою і стверджує: *“від її щасливого результату залежить не тільки наша доля, але і доля всієї Європи”* [18, S. 138]. Можливо, щасливий результат драми Гофманстала *“Трудний характер”* також був свого роду утопічним проектом примирення протиріччів в післявоєнній Європі, втілюваний на рівні розв’язання внутрішнього конфлікту героя через отримання себе в Другому / Іншому, навіть і на рівні тривіального шлюбу.

Таким чином, в текстах Андриана і Гофманстала Вена – це імагінативне простір, в межах якого здійснюються пошуки колективної і індивідуальної ідентичності і героїв, і самих авторів.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров М. Л. Записи и выписки / Михаил Леонович Гаспаров. – М.: НЛЮ, 2001. – 416 с.
2. Гофмансталь Г. фон Избранное / Гуго фон Гофмансталь ; [пер. с нем.; предисл. Ю. Архипова; коммент. Э. Венгеровой]. – М. : Искусство, 1995. – 846 с.
3. Д'Аннунцио Г. Наслаждение / Габриэле д'Аннунцио; [пер. с итал. Ю. К. Балтрушайтиса]. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2011. – 384 с.
4. Джонстон У. М. Австрийский Ренессанс : Интеллектуальная и социальная история Австро-Венгрии 1848–1938 гг. / Уильям М. Джонстон ; [пер. с англ. В. Калиниченко]. – М. : Московская школа политических исследований, 2004. – 640 с.
5. Поляков О. Ю. Принципы культурной имагологии Даниэля-Анри Пажо / О. Ю. Поляков // Филология и культура. *Philology and Culture*. – 2013. – № 2(32). – С. 181–184.
6. Чаки М. Идеология оперетты и венский модерн: Историко-культурный очерк / Мориц Чаки; [пер. с нем. В. А. Ерохина]. – СПб. : Издательство имени Н. И. Новикова, 2001. – 348 с. – (Австрийская библиотека).
7. Andrian L. Das Fest der Jugend : Des Gartens der Erkenntnis erster Teil und die Jugendgedichte / Leopold Andrian. – Berlin : S. Fischer, 1919. – 76 S.
8. Benjamin W. Das Passagen-Werk Walter Benjamin. – Frankfurt am M. : Suhrkamp, 1986. – 1354 S.
9. Handbuch Fin de Siècle / Sabine Haupt, Stefan Bodo Würffel (Hg.). – Stuttgart : Körner, 2008. – 950 S.
10. Hofmannsthal H. von Gesammelte Werke : in zehn Einzelbänden / Hugo von Hofmannsthal; [Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch]. – Frankfurt am M. : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. – Dramen V. Operndichtungen. – 640 S.
11. Hofmannsthal H. von Gesammelte Werke : in zehn Einzelbänden / Hugo von Hofmannsthal; [Hrsg. von Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch]. – Frankfurt am M. : Fischer-Taschenbuch-Verl., 1979. – Reden und Aufsätze II. 1914-1924. – 548 S.
12. Hofmannsthal H. von Sämtliche Werke / Hugo von Hofmannsthal; [Hrsg. von Rudolf Hirsch]. – Kritische Ausgabe. – Frankfurt am M. : Fischer, 1986. – Operndichtungen, 1. – 758 S.
13. Magris C. Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur Claudio Magris. – Wien : Paul Zsolnay Verlag, 2000. – 414 S.

14. Renner U. Die Inszenierung von “Geschlecht” im Zeichen der Melancholie: Zu Hofmannsthals *Rosenkavalier* / Ursula Renner // Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung / Hrsg. von Elsbeth Dangel-Pelloquin. – Darmstadt : WBG, 2007. – S. 142–162.
15. Renner U. Leopold Andrians “Garten der Erkenntnis”: literarisches Paradigma einer Identitätskrise in Wien um 1900 / Ursula Renner. – Frankfurt am M. : Lang, 1981. – 344 S.
16. Rösch E. Komödie und Berliner Kritik : Zu Hofmannsthals Lustspielen *Christinas Heimreise* und *Der Schwierige* / Ewald Rösch // Hugo von Hofmannsthal : Freundschaften und Begegnungen mit deutschen Zeitgenossen / Ursula Renner; G. Bärbel Schmidt (Hrsg.). – Würzburg : Königshausen und Neumann, 1991. – S. 163–189.
17. Sprengel P. Berliner und Wiener Moderne : Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik / Peter Sprengel, Gregor Streim. Mit einem Beitr. Von Barbara Noth. – Wien [u.a.] : Böhlau, 1998. – 718 S.
18. Theodorsen C. Leopold Andrian, seine Erzählung “Der Garten der Erkenntnis” und der Dilettantismus in Wien um 1900 / Cathrine Theodorsen. – Hannover-Laatzten : Wehrhahn, 2006. – 318 S.
19. Zima P. V. Roman und Ideologie: zur Sozialgeschichte des modernen Romans Peter V. Zima. – München : Fink, 1986. – 273 S.

ФУНКЦІОНУВАННЯ ФЕНОМЕНУ ДОМУ В СУЧАСНІЙ ТУРЕЦЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ

Ірина ПРУШКОВСЬКА

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Статтю присвячено розкриттю феномену дому в сучасній турецькій драматургії, уперше введено в науковий контекст української тюркології п'єси таких авторів, як Джемаль Арслан, Бехіч Ак, Агмет Кутсі Теджер, представлено класифікацію буття охарактеризованого феномену. Окрему увагу зосереджено на полівалентності функціонування концепту “дім” у досліджуваному фактичному матеріалі.

Ключові слова: феномен, дім, турецька драма, внутрішній простір, концепт.

Статья посвящена раскрытию феномена дома в современной турецкой драматургии, впервые введены в научный контекст украинской тюркологии пьесы таких авторов, как Джемаль Арслан, Бехич Ак, Ахмет Кутси Теджер, представлена

классификация существования рассматриваемого феномена. Особое внимание сосредоточено на поливалентности функционирования концепта “дом” в исследуемом фактическом материале.

Ключевые слова: феномен, дом, турецкая драма, внутреннее пространство, концепт.

The article addresses the phenomenon of house in modern Turkish drama. It is the first to introduce into the scientific circulation of Ukrainian Turkology the plays of such authors, as Cemal Arslan, Behich Ak, Ahmet Kutsi Tedzher. The paper also presents classification of the mentioned phenomenon. Special attention is focused on the functions the concept “house” performs in the plays under consideration.

Keywords: phenomenon, home, Turkish drama, inner space, concept.

Зародження турецької драматургії пов'язують із традиціями фольклору, народною обрядовістю, шаманізмом і суфізмом, елементи яких чітко простежуються у традиційному народному театрі. Театр тіней, “Ортаюну”, театр меддахів створюють міцну основу для формування турецької драматургії європейського зразка. У синтезі традиційного турецького, що проявлявся на різних рівнях художніх творів, і нового/іншого, яке нагадувало про себе особливостями рецепції поезики насамперед європейського театру, формувалися риси новітньої турецької драми, її естетичний феномен [4, с. 4]. Складні суспільні проблеми, соціально-політичні ексцеси не могли не знайти відображення у турецькій літературі загалом і драматургії зокрема, адже саме вона репрезентує певні картини світу, є особливою ігровою моделлю світу, яка вбирає основні константи свого часу і транслює їх наступним поколінням [3, с. 57]. Турецька авторська драма ґрунтується на етичному й ознаменована появою митців, які переосмислили односторонність статусу європейованої драми в Туреччині, увиразнили вагу історичної пам'яті, вписали свою творчість у контекст пошуків національної ідентичності. На особливу увагу заслуговують драматичні твори, що з'явилися у другій половині ХХ – початку ХХІ ст. Зазвичай саме в такі перехідні періоди в драмі своєрідно поєднуються вже усталені теми, мотиви, жанрові коди і водночас формуються імпульси чергового мистецького повороту, де/конструкції, яких потребує від драматургії художня мова новітнього періоду, власні форми життя. Неабиякий інтерес становить феномен дому, який вартий детального дослідження на матеріалі турецьких модерністських і постмодерністських драматургічних текстів, зважаючи на недостатнє студіювання цього концепту в українській тюркології.

Реальний простір, дім, на думку Ю. Лотмана, може перетворитися на знаковий елемент культурного простору, на іконічний образ семіосфери – мову, якою висловлюються різноманітні позапросторові значення [2, с. 320]. Культурне “навантаження” лексеми дім/будинок (*ev*) демонструє значимість самого феномену для турецького середовища: *Дім будується заради розбудови світу, дім – опора всесвіту; немає дому без смерті, але буває дім без весілля; не щастить із своїм домом тому, хто зруйнував дім іншого; бути вдома – мати розум і бути при пам'яті; відкрити дім – створити сім'ю; одружитися – стати господарем дому; одружений – той, що має дім та ін.* [10, с. 24-25]. Г. Гачев, розглядаючи нижні поверхи національних космологів, характеризує дім як макет світотворення, зменшений національний космос, де підлога – земля, небо – дах, стіни – країни світу, а сам дім – храм людини [1, с. 11]. На думку дослідника, аналізуючи дім, можна дослідити світобачення народу, дім є віддзеркаленням сутності людини, устрою її душі, проєкція прихованого мікрокосмосу [1, с. 12]. Аналізуючи доробки турецьких драматургів, сформуємо загальну картину функціонування феномену дому в турецькій сучасній драматургії. Насамперед, пропонуємо умовну класифікацію, яка відображає основні лінії буття досліджуваного феномену:

1. Концепт дому як прихистку, сімейного затишку: Н. Джумали “Мати-й-мачуха”, Г. Ишик “Наче п'еса”, Б. Ак “Два помножити на два”, О. Араїджи “Псевдонім Гонджагюль”.

2. Узагальнений образ дому як закритого простору, безвихідної ситуації, смерті: О. Юла “Кохання далеко від домівки”, Д. Джанова “Незадовго до кінця світу”.

3. Функціонування феномену дому у ремарках для підсилення драматургічного ефекту: О. Юла “Стамбул білий, горілка різнокольорова”, Н. Джумали “Криниця”, Г. Дільмен “Наше кохання – найбільша пожежа в Аксарай”, Т. Джюдженоглу “Лавина”, Ш. Гюрбюз “Ні в роках, ні в голові правди нема”.

4. Антидім в урбаністичному контексті: О. Араїджи “Псевдонім Гонджагюль”, Джемаль Арслан “Складна професія – в'язень”.

У таких п'есах, як “Псевдонім Гонджагюль” (1981) Октя Араїджи, “Наче п'еса” (2001) Г. Ишика, дім є ознакою добробуту, влаштованості: *“Инсаф (криво усміхається Мюфіту): Будиночок наш невеликий, але нам вистачає. Я колись думала переїхати у багатопверхівку, та Гюльсюн же не завжди зі мною житиме. Ось як вийде заміж, переїде, а тут мені*

одній досить місця буде” [4, с. 182]; “Гюльсюн: Закінчила початкову школу. Батько помер, живу з мамою у власному будинку. Хочу вийти заміж за високоморального чоловіка з добрим характером...” [4, с. 164]; наявності сім’ї: будинок порожній, якщо неповна родина: “Жінка: Я ж така самотня, а будинок зовсім порожній. Ми з Османом-ефенді все зробили для нашого комфортного життя, а дитину – ні...” [4, с. 366].

Для героїв п’єси “Два помножити на два” (2006) дім – спосіб заробити на життя, який досить популярний у сучасному світі:

Сема: Коханий, якби ти не здавав в оренду два будинки, які лишила тобі твоя мати, то в якому б стані був?

Агмет: Так, добре, що вони в нас є. Вони оберігають мене від того брудного устрою [4, с. 329].

Герої п’єси “Біла брехня” (2009) А. Байрамоглу – жителі багатоповерхівки, яким запропонували взяти участь у шоу “Розіграй сусіда”. Для них будинок – внутрішній простір, місце локації, сімейний затишок, але разом із тим осередок пліток і пересудів:

Голос спікера: Спочатку познайомимося з учасниками... Вітаємо вас на програмі.

Чоловік: Я не одружений, живу в цьому будинку. Дуже люблю свою матір.

Друга жінка: Я заміжня. Живу у цьому будинку. Дуже кохаю свого чоловіка.

Голос спікера: Розкажіть нам трохи про свою жертву.

Друга жінка: Вона теж тут живе, нашого віку, вдова... Вони взагалі були якоюсь дивною парою. Жінка взагалі не виходила з дому, чоловік її – тільки іноді, і то, напевно, коли було дуже треба. У них і телевізора навіть удома немає [4, с. 457].

У “Мати-й-мачуха” (1992) Н. Джумали порівнює життя у багатоповерхівці із однойменною рослиною, яка розростається так, що не лишає місця для вільного існування: “Ви живете на третьому поверсі багатоповерхівки. Яюсь вранці ви бачите, що ваш сусід лишив взуття біля дверей, інший – поставив вазони, біля входу вже три місяці стоїть велосипед хлопця з верхнього поверху, колеса від машини іншого сусіда, якийсь непотріб, зламані меблі, біля дому сусідка вирощує помідори. А ваша оселя? У ній ваші діти, їхні речі, іграшки, приходять їхні друзі, кількість всіх і всього все збільшується, вам не лишається навіть стільця, щоб посидіти й відпочити, вас починають не помічати у власному домі!”

[8, с. 824]. Разом із тим головний герой Ільтер дорожить своїм простором і не хоче ділити його з іншими. Для нього його квартира – це приватна територія, власність і нарешті – можливість усамітнитися, показник “інтимності культурної духовності” (Лотман).

Для героїв п’єси Х. Еркека “Поріг” (1999) – батьків Галілія, який переїхав до великого міста, дім/багатоповерхівка у мегаполісі – чужа локація:

Муса (випивши айрану): Що поробиши, послухалися сина. Навіщо ми промінjali свіже повітря, гірську воду на ці бетонні стіни? Чого нам не вистачало?... Інек, онучко, як там на вулиці, сонячно?

Інек: Сонячно, дідуся, і вітру немає. Ви погуляти йдете?

Еліф: Так, погуляти, а що ще робити? Тут із суму померти можна.

Інек: Надворі так добре.

Муса: На якому дворі, на дворику у два метри. Навколо величезні, кремезні, гідкі з виду, схожі на корені спалених дерев, будівлі.

Еліф: А той дим, тилюка, аж шлунок вивертається. Все це нас колись уб’є” [9, с. 59].

Дім/квартира у п’єсі “Кохання далеко від домівки” (2003) стає осередком нещастя, зради, материнського горя, невдачі. Цей простір символізує не місце життя, а місце смерті. Автор знайомить читачів/глядачів з історіями закоханих, які в різні періоди винаймали велику комфортну квартиру в одній із багатоповерхівок Анкари. В одній парі через розчарування в житті гине молода жінка Пірає після розмови із дружиною свого коханого:

Біллур: Гарний вид із 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 гарності, як ти, ніяких грошей не шкода... 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 стосунки 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 наживка” [14, с. 35–36].

Смерть невідступно йде і за іншою парою. Реззан і Галіб – подружжя, яке страждає через психічні розлади дружини, спричинені загибеллю в автомобільній катастрофі сина Реззан від першого шлюбу з Уфуком,

який викидається з балкона все тієї ж квартири. Аморальною є історія третьої пари – бізнесмена Аділя й поціновувачки антикваріату Сейлан. Вони ніби закохані, щасливі, але виявляється, що вже тривалий час Аділь має інтимні стосунки з молодшою сестрою дружини, дев'ятнадцятирічною Есрою, яка час від часу живе з ними в одній квартирі. П'єсі передуде розлога ремарка з детальним змалюванням квартири й будинку: *“Багатоповерхівка класу люкс на одному з пагорбів Анкари. Найвищий поверх – 24. Квартира простора, гарна, всім до смаку. Вітальня, кухня. Штори розхитує осінній вітер. За ними – просторий балкон розміром з терасу. З нього відкривається пречудовий краєвид. Жителі квартири ввечері мають змогу насолодитися мерехтінням вогників ліхтарів у морській воді, спостерігати захід сонця, що лишає присмні червоно-сині плями на вікнах квартири. Зала оформлена з шиком, смаком: дивани, подушки, телевізор, що повертається на 360 градусів, DVD плеєр, музичний центр. Кухня виконана в американському стилі, з двома дверима, посудомийною машиною, великою морозильною камерою, новомодною плитою й духовкою, всім необхідним кухонним приладдям. Між вітальнею й кухнею – великий стіл і б стільців, позаду – шикарний камін... Все у квартирі зроблено зі смаком, але разом із тим відчувається якась дисгармонія, хоча і гармонія водночас”* [14, с. 10]. З ремарковим функціонуванням феномену дому та його складових зустрічаємося й у ряді п'єс: “Криниця” (1988) Н. Джумали: *“Будинок побілено, двері, вікна пофарбовано... Навкруги стоять бляшанки з паростками”* [4, с. 24]; “Наше кохання – найбільша пожежа в Аксарай” (1988) Г. Дільмена: *“Дія відбувається наприкінці XIX ст. в Аксарай. Вулиця бідного району. Дерев'яні будинки, вікна з ґратами... На початку вулиці – стара будівля”* [4, с. 83]; “Лавина” (2001) Т. Джюдженоглу: *“Интер'єр одноповерхового гірського будинку в невеличкому поселенні, з усіх боків оточеному горами... Крізь шибки видно бурулки, що звисають із даху. На стіні висять дві рушниці, дулами одна до одної, прикладами врізнобіч. У тому, як їх повішено, є своя естетика. Ліворуч – кімната. Посередині – велика вітальня. Праворуч від неї – двері до ще однієї кімнати. Навпроти – вхідні двері. У вітальні зроблено примітивну грубку. Поруч із нею рівенько складено дрова. Підлога застелена килимами, невеличкі килимки висять і на стінах. Тут же, у вітальні, стоїть великий барабан із паличками до нього. Вони ніби чекають собі в куточку, коли ж уже можна буде подати голос... У кімнаті ліворуч сплять Молода жінка і Молодий чоловік. У вітальні*

біля грубки примостилася Стара жінка, підвівши очі до стелі. Поволі куняє. Поруч із нею – спить Старий чоловік, нерухомий, наче мрець. Його навіть важко відразу помітити. У кімнаті праворуч сплять Чоловік і Жінка. Ліжок немає, матраци розстелено долі. Кімнати не розділено стінами” [4, с. 207]; Ш. Гюрбюз “Ні в роках, ні в голові правди нема” (1993): “*Темно. Ніч. Старий зняв пов’язку з очей. Іде повільно. Підходить до одного будинку з садом. Відчиняє хвіртку, заходить, проходить до двоповерхового будинку. У будинку починає вмикатися світло спочатку на першому поверсі, потім на другому, старий підходить до дверей, прислухається, відчиняє двері”* [4, с. 448].

У п’єсі О. Юлі “Стамбул білий, горілка кольорова” (1998) важливим компонентом творення образів виступає інтер’єр дому, місце праці та відпочинку героїв твору: “*Будинок, схожий на ангар. Житлове приміщення, яке ось-ось завалиться. Речей майже немає”* [13, с. 15] – це квартира, яку винаймає МОЛОДИК. “*Будинок, сповнений кітчу. У вазах пластикові троянди, на стінах – примітивні картини, керамічний телефон грубої форми. Це – будинок травесті-діви Йилдиз”* [13, с. 17]. “*Смердюча забігайлівка. Чоловіки сидять на підлозі і кидають кості. За дерев’яним столом – гравці у покер”* [13, с. 19]. “*У старій кав’ярні сидить ФОТОГРАФ. Поряд – п’яний товариш. За іншими столиками – П’ЯНИЦІ. Лунає стара пісня»* [13, с. 26]. “*Місце, де працюють теслі. Човен. Горить вогонь”* [13, с. 30]. *Вітальня однієї квартири. Всюди екзотичні речі. На стінах – цікаві маски. – Будинок ВОРОЖКИ”* [13, с. 33]. Опис інтер’єру відіграє важливу інформативно-емоційну роль: сигналізує про соціальний статус персонажа, його оточення, смаки, іноді відкриває завісу його таємниць.

У п’єсі “Незадовго до кінця світу” (1994) автор завчасно налаштовує читача/глядача на сприйняття трансформації традиційної семантики архетипу будинку/квартири як сімейного вогнища. Квартира в мегаполісі стає для головних героїв осередком життя і смерті. У ній мешкають кілька поколінь: мати, батько, їхній син, його вагітна дружина. Вони чекають на кінець світу, адже в новинах передали, що ось-ось велика комета впаде на Землю і зруйнує її вщент. Закритий простір квартири обмежується делімітаторами (двері, вікно), які символізують можливість переходу в новий простір. Але (підкреслює автор) персонажі і не мають бажання вирватися зі своїх страхів і зробити крок назустріч кращому майбутньому. До мешканців квартири постійно хтось стукає в двері: то Сатилмиш – домоуправитель, то родичка матері. Вони вільно змінюють локації,

не переймаючись проблемами кінця світу, тоді як і мати з батьком, і їхній син лише приймають гостей “ззовні”, не намагаючись вийти із замкнутого простору. У п’єсі “Незадовго до кінця світу” хронотоп є організаційним центром основних подій, який зумовлює і сюжетну лінію, і конфлікт. Закритий простір символізує страждання душі, апатію, неможливість/небажання змінити ситуацію на краще [4, с. 299].

У контексті урбаністичних процесів, вплив яких віддзеркалено в турецькій сучасній драмі, констатуємо функціонування феномену антидому – будинку терпимості/розпусти та будинку кари (в’язниці). Так, у п’єсі Октая Араїджи “Псевдонім Гонджагюль” (1981) одна з героїнь – повія Айшен, не могла жити з матір’ю, глибоко релігійною людиною, і подалася до міста в пошуках обранця. Там Айшен познайомилася з чоловіком, який запропонував їй одружитися. Після укладання фіктивного шлюбу вони провели десять днів медового місяця, та одного ранку Айшен прокинулася в ліжку з незнайомцем і зрозуміла, що її продали:

Айшен: Ти колись чула про будинки терпимості, що на Півдні?

Гюльсюн: Ні.

Айшен: Ну, певно, знаєш, що то за будинки. Краще спитай, як я втекла звідти [4, с. 172].

Цей антипод феномену дому, як і концепт “в’язниця”, в сучасній турецькій драмі є багатоаспектним вмістилищем соціальних проблем. Для героїв п’єси Дж. Арслана “Складна професія – в’язень” (1993) в’язниця – тимчасовий будинок, закритий простір “зі своїм власним світом, який не бачать і не чують ті, що поза ним”, “місце проживання великої кількості людей, поділене на кімнати-камери глухими стінами” [7, с. 9], прихисток для тих, “хто, обравши найлегший шлях у житті, врешті-решт проживає його найскладнішим чином” [7, с. 30]. Найсумніше те, що цей антидім – не тимчасове марево, а дійсність, яка існувала, існує і, певно, існуватиме завжди:

Оповідач: Вам здається, що гра скінчилася? Актори змінюються, але гра все та ж [7, с. 59].

Розкриттю феномену дому в турецькій драматургії сприяє й звернення безпосередньо до назв окремих творів, у яких простежуємо функціонування лексико-семантичного поля явища “дім”: “Доля рожевого дому” (1950) Тургута Озакмана, “Здається квартира” (2001) Озена Юли, “Будівля” (1993) Бехіча Ака, “Моя домівка” (2011) Улькю Айваза, “Дім на продаж” (1961) Агмета Кутсі Теджера.

Проблеми пошуку національної ідентичності, негативного впливу європеїзації на турецьке суспільство розкрито у п'єсі “Доля рожевого дому”. Молодь, нехтуючи власними традиціями, відмовляється від старого ладу і мріє про помешкання з “балконом, кактусами і біфштексами”. Досягнувши мети, молода сім'я усвідомлює помилку і повертається до рожевого дому, до стареньких батьків. Дерев'яний, пофарбований за старими традиціями будиночок стає викликом тогочасним тенденціям, уособлюючи в собі благоустрій, традиційність, шану національним цінностям [11].

Концепт “дім” у сімейній драмі А. К. Теджера розкриває соціальні проблеми, з якими стикнувся головний герой – Фатін Кая, успішний колись політик, підприємець, і його родина: дружина, діти. Дім є мікрокосмосом, всередині якого відбувається переоцінка цінностей, зменшеною моделлю соціуму, де існує поділ на багатих і бідних. Фатін Кая живе на широку ногу, дружина Ферхунде має прибиральниць, помічниць, кухарів, діти – власних педагогів. Але враз все іде шкереберть. Двоповерховий дім, в якому панують гроші і слава, стає обтяжливою спорудою із появою боргів і місцем усвідомлення мінливості світу. Фатін Кая втрачає свій соціальний статус, дружина не знає, як жити без грошей, діти – непривичаєні до складного життя підлітки. Рідні стіни рятують сім'ю від розпаду, вчать жити по-новому [15].

Ідея твору “Здається квартира” О. Юли – показати аморальний бік життя молоді, яка буквально “здає” для тимчасового використання своє тіло. З невимушеної і на перший погляд не обтяженої внутрішнім змістом розмови між головними героями, Садиком (55 років) і Аднаном (22 роки), прочитується ставлення автора до нестабільності, невизначеності сучасних молодиків:

Садик: Де ти живеш?

Аднан: Я не місцевий, приїхав в гості... Я з Балікесіра.

Садик: Тобто у тебе тут дому немає?

Аднан: Немає.

Садик: Прикро... Якби був, тобі б легше було.

Аднан: Якщо говорити про насолоду, то й куцив достатньо, навіщо дім?

Садик: Немає нічого кращого за власний дім. Комфортно. Можна кричати, вигукувати...

Аднан: Колись може і буде. А у вас є?

Садик: Є, я вже тут 45 років, коріння моє тут [13, с. 71].

У “Будівлі” Б. Ака функціонують одночасно образи різних за призначенням будівель (спортзал, басейн, бібліотека), а також символічно наявний головний герой – архітектор. Як зазначає автор п’єси в одному з інтерв’ю, ідеєю звернення до феномену будівлі була його віра в те, що кожна споруда – сховище знань [5].

Реалізація концепту “дім” у дитячій драмі У. Айваза відбувається через сприйняття дитиною неосяжного світу. Для головних героїв п’єси власний дім – це всесвіт, країна, власність, якою намагаються заволодіти “чужинці”. Їхнє прагнення відстояти своє помешкання, незважаючи на усі перешкоди, автор порівнює із самовідданістю турецького народу під час визвольної боротьби [6].

Узагальнюючи, варто підкреслити великий асоціативний потенціал феномену дому в сучасній турецькій драматургії, його різнорідну реалізацію. Аналіз п’єс відображає як основні параметри концепту “дім”, характерні для турецької культури (прихисток, спокій, сім’я), так і опозиції (публічний дім, в’язниця), нові семантичні й емоційні структури, збірні образи (країна, внутрішній світ, безнадія). Хоч би яким розлогим, вагомим та життєвим не був феномен дому у ретроспективі та в перспективі, він шанує специфічне у множині горизонтів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гачев Г. Национальные образы мира. Евразия – космос кочевника, земледельца и горца / Г. Гачев. – М.: Ди-дик, 1999. – 781 с.
2. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв внутри мыслящих миров [статьи, исследования, заметки] / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2000. – 704 с.
3. Мірошніченко Н. Л. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь. Театр : континуум, коди, парадокси, інтерпретації / Надія Мірошніченко // Науковий вісник “Курбасівські читання”. – 2006. – №1. С. 56 – 85.
4. Прушковська І. В. Сучасна турецька драма: [антологія] / [пер. з турец. І. В. Прушковської / передм. Л.В. Грицик]. – К. : Український письменник, 2014. – 478 с.
5. Ak B. Toplu oyunlarý 3. / Behiç Ak. – Ýstanbul: Mito Boyut yayýnlarý, 2013. – 104 s.
6. Ayvaz Ü. Toplu oyunlarý 2 / Ülkü Ayvaz. – Ýstanbul: Mito Boyut yayýnlarý, 1999. – 86 s.

7. Arslan C. Mahpusluk zor санаат / Cemal Arslan. – Ўстанбул: Tem Yapım Yayınları, 2003. – 64 s.
8. Cumalı N. Bütün oyunları 2 / Necati Cumalı. – Ўстанбул: Cumhuriyet kitapları, 2004. – 1085 s.
9. Erkek H. Epik / Hasan Erkek. – Ўстанбул: Mitoz boyut tiyatro yayınları, 2007. – 112 s.
10. Narlı M. Dür ve Mekân / Mehmet Narlı. – Ankara: Hece Yayınları, 2007. – 496 s.
11. Özakman T. Toplu oyunları 4 (Pembe evin kaderi, Gönepte on kişi) / Turgut Özakman. – Ўстанбул: Mitoz Boyut yayınları, 1999. – 160 s.
12. Yula Ö. Toplu oyunları 2 / Özen Yula. – Ўстанбул: Mitoz boyutları, 2007. – 172 s.
13. Yula Ö. Toplu oyunları 3 / Özen Yula. – Ўстанбул: Mitoz boyutları, 2007. – 137 s.
14. Yula Ö. Toplu oyunları 4 / Özen Yula. – Ўстанбул: Mitoz boyutları, 2008. – 184 s.
15. Tecer A.K. Bütün oyunları 1 / Ahmet Kutsi Tecer. – Ўстанбул: Mitoz boyut yayınları, 2011. – 224 s.

ВІДНОВЛЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПАМ'ЯТІ ЯК ПОВЕРНЕННЯ ДО МЕНТАЛЬНОГО ДОМУ (на прикладі сучасного українського роману)

Оксана ПУХОНСЬКА

Київський університет імені Бориса Грінченка

В запропонованій статті дослідницька увага звернена на особливості вивчення травматичної пам'яті та спроби пропрацювання посттоталітарного досвіду у вітчизняній науці останніх років. Важливим чинником у цьому випадку є формування нової візії ментального дому у свідомості суспільства, що перебуває у перманентному процесі відновлення національної ідентичності, культурної традиції, історичної пам'яті. Особливого загострення цей процес набуває спочатку після Помаранчевої революції, а згодом і після Революції гідності, що знайшло виразне відображення у сучасному романі, який намагається переосмислити значення тоталітарного минулого та його впливу на формування сучасного суспільства, культури, національної ідеї.

Ключові слова: пам'ять, культура, роман, ментальний дім, тоталітаризм, постколоніалізм.

В предлагаемой статье исследовательское внимание обращено на особенности изучения травматической памяти и попытки проработки посттоталитарного опыта в отечественной науке последних лет. Важным аспектом в этом случае является формирование нового видения ментального дома в сознании общества, которое находится в перманентном процессе восстановления национальной идентичности, культурной традиции, исторической памяти. Особенное обострение этот процесс приобретает сначала после Помаранчевой революции, а потом и после Революции достоинства, что отобразилось в современном романе, который пытается переосмыслить значение тоталитарного прошлого и его влияния на формирование современного общества, культуры и национальной идеи.

Ключевые слова: память, культура, роман, ментальный дом, тоталитаризм, постколониализм.

The main object of the suggested article is the cultural efforts of rethinking traumatic memory and post-totalitarian experience in recent Ukrainian scholarship. The important aspect in this case is the shaping of new vision of mental home in the society's consciousness which is still in the permanent process of rebuilding its national identity, cultural tradition, and historical memory. This process intensified first after the Orange revolution, and later after The Revolution of Dignity. It was reflected in contemporary novels, in which the authors try to rethink the meaning of totalitarian past and its influence on the formation of modern society, culture, and national idea.

Key words: memory, culture, novel, mental home, totalitarianism, post-colonialism.

Пам'ять як соціальний феномен все частіше стає домінуючим об'єктом сучасних наукових студій. Особливої ваги у сфері меморіастичних досліджень здебільшого набувають події ХХ століття, що мали визначальний вплив на характер розвитку і функціонування світового соціуму. Вони змінили роль та значення суспільних, культурних, духовних цінностей і значною мірою вплинули на сучасне розуміння цінності людського життя. А тому особливості постколоніальної інтерпретації культури, що значно актуалізувалися після падіння Берлінського муру. З точки зору такої інтерпретації минуле бачилось як період утвердження панівних ідеологій, експансивних інтересів, домінування сильніших культур над слабшими дали поштовх до виникнення іншої парадигми досліджень, а саме посттоталитарної. У цьому випадку пам'ять як "живий досвід" ставала основним об'єктом студій. Зростання інтересу до минулого у світовій соціогуманітаристиці мотивований також загрозою втрати важливої для суспільства пам'яті, позначеної травматичним досвідом. Приводом до цього стали щонайменше кілька причин. У цьому випадку

ідеться передусім про хронологічний поріг, тобто про зміну століть, наслідком якої завжди були свідомісні реорієнтації соціуму та ревізія гуманістичних цінностей. Окрім того, значної ваги набуває результат активної глобалізації суспільства, оснований на інтенсивному розвитку інформаційних технологій, що, з одного боку, позбавляють людство будь-якої інформаційної блокади, з іншого – створюють континуум безперервних і насичених інформаційних потоків, що часто втрачають свою смислову вартість. Ще однією причиною загрози втрати минулого є умовне стирання геокультурних та політичних кордонів, творення “гібридних культур”, що, за Гансом-Крістіаном Трепте, є наслідком актуального для XXI століття явища номадизму, котре провокує “*плинність кордонів сучасної Європи*” [12, с. 181]. На думку ж німецької дослідниці Аляйди Ассман, саме в загрозливих умовах культура, а зокрема мистецтво, починають опікуватися пам’яттю із подвійною силою.

Опинившись перед загрозою втрати до кінця не відкритого репресованого радянською системою національного минулого, українське суспільство саме на межі століть доходить кардинальних висновків щодо необхідності розрахунку із тоталітарною спадщиною, в якій проглядають безпосередні витоки сучасної травми і моделі поведінки вже постзалежного соціуму. На думку Моніки Вольтінг, інтерпретація власного минулого виражає політичну самосвідомість народу [13, с. 114]. Ця особливість певною мірою пояснює вітчизняні спроби повернення втраченої пам’яті саме після радикальних суспільних зрушень (політичних акцій, протестів, революцій тощо). Література у цьому випадку стає виразником суспільних тенденцій щодо усвідомлення такої пам’яті насамперед як джерела травми, а не як культу (тим більше культу героїчного). Очевидними є пошуки психологічного ґрунту, оснований на міцній традиції, однак шлях до нього, як виявилось, лежить не через відродження забутого, а через віднайдення втраченого минулого. У цьому випадку саме національна пам’ять як явище спільних культурних, ментальних, духовних та історичних цінностей стає основним об’єктом суспільного інтересу, художньої інтерпретації, а також наукових розвідок.

В Україні 1990-х, як зауважив Микола Рябчук, боротьба точилася між “*різними варіантами вчорашнього дня*”, різними способами його консервації і легітимізації. Ірина Колесник звертає увагу на те, що в цей період національна пам’ять українців перебуває поміж двома полюсами – мнемонічним та меморіалізаційним. Ідеться про травматичний досвід

минулого, спроби його усвідомлення і відкриття, з одного боку, з іншого – важливим моментом у конструюванні національної пам'яті в період незалежності є “*меморіалізація*” героїчного дискурсу [5, с. 173]. Так чи інакше, починаючи вже з половини 1990-х українська культурна спільнота усвідомлює гостру необхідність пошуку ментального дому, який в умовах “*кінця історії*” (Ф. Фукуяма) опинився перед загрозою зникнути ще до віднайдення. А тому література, перебуваючи в хитких умовах внутрішніх самопошуків, частково перебирає на себе функцію відбудови знищеної тоталітарною політикою Радянського Союзу національної та культурної свідомості, пошуків ідентичності та розрахунку із травматичним колоніальним минулим. Важливу роль у цьому процесі відіграє покоління, що на хвилі національного пробудження вривається в літературу ще всередині 1980-х, демонструючи свою радикальну свідомісну відмінність від домінуючої на той час культурної концепції соціалістичного реалізму. Саме представники цієї генерації, яка до сьогодні фактично є найактивнішою у вітчизняному літпроцесі, завданням власної праці вважають інтенсивне відродження національного стержня української культури через реінкарнацію втраченої пам'яті.

Дім передусім у розумінні Батьківщини вже у романі Оксани Забужко “Польові дослідження з українського сексу” (1996), перефразовуючи Ганса Георга Гадамера, постає в образі мови. З одного боку, такий підхід підтверджує концепцію П'єра Жане, згідно з якою, травматичний досвід суспільства має бути наративізований. Специфіка названого роману полягає щонайменше у потрійній наративізації травми минулого: по-перше, порушуючи актуальні проблеми посттоталітарної пам'яті, авторка активізує її у культурному дискурсі; по-друге, власне мова твору є безпосереднім засобом наративізації; по-третє, мова стає суб'єктом, який в постколоніальній ситуації конче потребує самоствердження через виявлення утисків, досвідчених у результаті багатолітньої політики лінгвоциду. Відповідно до психоаналітичної теорії Зигмунда Фрейда, проговорення героїнею роману власних кривд, що по суті є віддзеркаленням кривд національних, – це перший крок на шляху до зближення із травматичним минулим і водночас крок до розрахунку із ним. Будь-яка травма має своє “обличчя” в мові, що формує мислення особистості. За Олександром Потебнею, “*слово – це не зовнішній додаток до існуючої в людській душі ідеї. Воно творить цю ідею*” [8, с. 26]. Про це, власне, і йдеться в одній із проблематичних парадигм роману Забужко.

Авторка через текст апелює до століттями впроваджуваного колоніальною політикою (спершу імперської Росії, а згодом і Радянського Союзу) стереотипу непопулярності, провінційності української мови. Для героїні твору, вихованої в середовищі, де культивувалися національні інтереси, наслідки радянської русифікації і створеної нею гібридної візії української культури, мови та й України загалом стали основним об'єктом спротиву, а ціллю стає довести світовій культурній спільноті, що Україна *"it is not Russia"*. Імагологічний образ американської аудиторії стає метафорою Заходу, для якого геноцид українців у період радянської окупації надалі залишається за залізною завісою.

Пошук свого ментального дому, приреченого на *неіснування* разом із замордованою в таборах, розстріляною українською інтелігенцією, знищеною культурною традицією, стає для Оксани головною ціллю. Як поетка, такий дім героїня знаходить саме в усвідомленні того, що *"мова, дарма що незрозуміла, на очах у публіки стяглася довкола тебе в прозору, мін-ливо-ряхтлючу, немов із рідкого шкля виплавлену, кулю, всередині якої, це вони бачили, чинилась якась ворожба: щось жило, пульсувало, випростувалось, розверзалось провалами, набігало вогнями – й знов затуманювалось, як і належить шклу од заблизького дихання, ти відчитала – оповита, просвітліла й захищена, от тоді-то було й втямити, що дім твоїй – мова"* [3, с. 15].

На думку Г.-Г. Гадамера, правдива батьківщина – це передусім мовна батьківщина [2, с. 189]. Роман Забужко цілком відповідає цій філософічній інтенції у постколоніальному дискурсі. Її героїня у власних пошуках ідентичності доходить важливого висновку: *"де я, там і буде вітчизна"* [3, с. 32].

Проблему мови як ментального дому вже у новому столітті порушує також Ліна Костенко у *"Записках українського самашедшого"* (2011). Важливим є той факт, що впродовж майже десятиліття ця проблема не лише не еволюціонує, а, навпаки, загострюється. Так, загрозливе затишшя впродовж 1990-х, яке можна означити як час очікування радикальних змін і виходу вітчизняного суспільства зі стану постколоніальної стагнації, призвело до рішучого збурення супроти тривалої культурної, економічної і політичної русифікації. Починаючи із 2000-го, Україною прокотилася хвиля суспільних протестів, апогеєм яких у 2004-му стала Помаранчева революція. Ішлося не стільки про економічну кризу, як про кризу ментальних, національних і культурних

цінностей, серед яких топос *мовної домівки* відігравав знакову роль. Відволікаючи впродовж кількох років увагу від актуальних проблем (національної пам'яті, історії, мови, традиції), конче потрібних для утвердження ідентичності, такі цінності втратили не лише першочергову значущість, але й взагалі знівельовалися. Стереотипи щодо вторинності української мови в суспільстві були надалі підживлювані. Костенко зауважує, що *“мова втрачає пульс”*, вона залишається *“не модною”*, стає *“фактором відчуження”*, роздільності. Україна стає *“резервацією для українців”*. Авторка зауважує, що *“Жоден українець не почувасться своїм у своїй державі. Він тут чужий самим фактом вживання своєї мови”* [7, с.23]. Отже Вітчизна, яка *a priori* має бути домом у широкому значенні цього слова, ним не є. Ідентичність, що за майже два десятки років незалежності таки не утвердилася остаточно, перебуває у стані балансування поміж власне українськістю та *“советськістю”*, яка не припинилася із розпадом Радянського Союзу, а продовжує своє існування, зокрема через *“повзучу”* колонізацію з боку Росії. Національна тожсамість опинилася на ментальному пограниччі культур, життя на якому одначе, за А. Клоковською, може мати подвійний вплив на національне самовизначення. Така ситуація або загострює свідомість і провокує захисну реакцію супроти чужої ментальності і культури, або навпаки, призводить до змішування культурних впливів, до невиразного національного самовизначення чи взагалі його відсутності [10, с. 139]. А тому герой Ліни Костенко задається цілком логічним питанням: *“але ж якщо мова – це Дім Буття, то чого ж ви мене виживаєте з мого власного дому?! Це бандитизм. Це імперський вірус”* [7, с. 23].

Реактуалізація і переосмислення тоталітарної пам'яті в літературі, особливо позначеній травматичним характером, активного вияву набуває саме після 2000-го року. Причини такого явища цілком очевидні: вітчизняне суспільство, переживши культурну та економічну кризу 1990-х, врешті оговтується і з новими силами береться за заповнення білих плям у національній історії та за утвердження власного місця у європейській культурній спільноті, що вже на той час скинула із себе значну частину тягаря тоталітарного минулого. Знаковим у цьому контексті є роман Леоніда Кононовича *“Тема для медитації”* (2003). Головний герой Юр – молодий чоловік, що на власному досвіді зазнав найбрутальніших утисків тоталітарного режиму комуністичної влади. Він повертається додому із війни в Боснії зі смертельною хворобою, що розвинулася на ґрунті

бойового поранення. Своїм останнім обов'язком Юр вважає помститися за власні страждання та смерть своїх рідних під час радянської окупації. Метафора дому в романі виявлена щонайменше в трьох іпостасях: 1) дім-пам'ять (мається на увазі народна традиція, вірування, міфологія); 2) дім родинний (як дідівська хата, так і метафора дому, виявлена у родинній історії, основаній на репресіях, утисках, смерті); 3) дім-Батьківщина (гіпотетичний простір, позбавлений привидів тоталітарного минулого). Упродовж усього роману герой перебуває у перманентному пошуку дому, який однозначно виходить поза межі родинної хати. Із самого дитинства Юр знаходиться “на батьківщині в пошуках її”, будучи свідомісно *Іншим* супроти цілої системи.

Наявність у сюжетній канві роману глосарію народних вірувань засвідчує усвідомлення необхідності української культури нового часу повернення доісторичної пам'яті, аби реконструювати перервану культурну традицію. Автор багатозначно апелює до апокаліптичних мотивів смерті, пропасті, час від часу занурюючи у них свідомість свого персонажа, аби підкреслити той факт, що українське суспільство переживає час невідворотного зведення поррахунків із тоталітарним минулим, тривалістю в 70 років. Герой, що перебуває на межі життя і смерті, живе із незмінним бажанням – здолати страшну істоту з невидимим обличчям і страшною силою. Тільки за умов її знищення життя буде сповненим, а дім віднайденим.

Глибока травма минулого переслідує Юра все життя. Як зауважує Юстина Табашевська, у межовій ситуації особа не тільки не може розрізнити, де сон, а де реальність, а й неможливим видається доконечне окреслення цієї ситуації. На думку дослідниці, заново повернений пережитий досвід (із чим герой роману стикається повернувшись до дідівської хати – *О. П.*), є досвідом межовим, досвідом смерті. Хоч він і відреальнений оніричною завісою, все ж його зв'язок із реальністю є безсумнівним [11, с. 22]. Пробуджена національна свідомість народу, відображена в образі Кононовичевого Юра, шукає опори для росту в майбутнє, однак без подолання травми минулого це є неможливим.

Фізичне повернення до дому відбувається разом з метафізичним поверненням у дитинство. Саме в ньому закорінений біль стає тим чинником, який визначає подальше життя індивіда. А у випадку героя провокує його незвичну поведінку супроти суспільства, для якого він був і залишається *Іншим*, тобто незрозумілим, дивним, а відтак небезпечним.

Спроба сповнити обов'язок помсти за предків і власні кривди – головне завдання героя перед смертю. Він знає одне, що за ті жахливі жертви радянського геноциду хтось має заплатити, бо “*кров і муки цих людей вимагають помсти. Хто їх убив? Комуністи. Хто мусить за це платити? Комуністи і тільки вони...*” [6, с. 184].

Через розповіді баби Юра мимоволі зростається з трагедією голодомору, маючи за основу не лише родинну історію, а й історію села, в якому росте, і де кожен його мешканець так чи інакше є носієм генотипу цієї пам'яті, незалежно від того, з якого боку рубікону опинився: з боку жертви чи з боку виконавця. Анна Вилегала вважає, що досвід історії стає основою творення тожсамості [14, с. 67] як індивідуальної, так і власне національної. Індивідуальна травма Юра досить виразно репрезентує травму національну, що залишає за собою можливість глибокого впливу на ментальну поведінку сучасних українців та процес творення ними майбутнього. Повернення на Батьківщину після довгих років поневірянь переконає Юра в тому, що ті уявлення про Вітчизну, які закладені в його свідомості із дитинства через історію роду і народу, аж ніяк не співмірні з тим, що видається насправді. Здобуття Україною незалежності виявилось лише формальністю, оскільки вчорашні “партиїні”, ті, хто знищив його родину, виморив голодом його село, позбавив його власного дому на роки, не лише залишились на волі, а й надалі займають керівні посади, вирішуючи долю країни, яка мала стати його справжньою Батьківщиною.

Чергова трансформація суспільних уявлень про дім-Батьківщину спостерігається у літературі після Революції Гідності. На тлі протестів супроти чинної влади досить виразно проявляються особливості епохальної переоцінки культурної національної пам'яті, безпосередньо пов'язаної із радянським колоніальним минулим. Основним топосом переродження свідомості нації та її ставлення до власного минулого, у якому чітко простежуються причини сучасної нереалізації проекту *Незалежність*, стає Майдан, що із топонімичного переходить у багатозначне символічне значення свободи і повернення до традиції. На цьому акцентує особливу увагу Степан Процюк у романі з симптоматичною назвою. “Під крилами великої Матері” (2015). У вирі революційних подій культурна свідомість українців переживає подвійну ревізію: по-перше, відбувається чергова актуалізація національних архетипів, героїв, культів тощо. Олександр Гриценко особливості ментальності нації пояснює наявністю “світоглядного ядра”, яким є уявлення про святе, справжнє, те, що надає сенсу існуванню

людини й спільноти [1, с. 28], що активізує суспільну свідомість саме у кризові моменти. По-друге, йдеться про тотальну зміну в сприйнятті радянського минулого, що у світлі актуальних подій постає як джерело суспільної травми, котра продовжує наростати за безпосередньої участі зовнішнього чинника, яким на зміну Радянському Союзові стала Росія. У цьому випадку маємо суттєві відмінності поміж суспільним ставленням до минулого після розпаду Союзу і власне під час Революції гідності. Якщо в 1990-х дорадянське, ба навіть доімперське минуле, було еталоном національного відродження, про що свідчать численні літературні твори історичного характеру, то реабілітація і повернення знищених комуністичним режимом культурних творів позначала особливий процес. Натомість тепер героїчна національна пам'ять стає засобом подолання пам'яті травматичної, дороговказом на шляху виходу національної свідомості з колоніальної залежності.

У світлі такого розуміння проблеми Процюк цілком логічно акцентує увагу на метафорично подвійній візії образу Матері – архетипній берегині національного Дому, яким в актуальному випадку є Майдан. *“Мати ставала двома матерями. <...> Дух першої матері був войовничим і безжальним. Він будив у душі тьмаві спогади про козацьку шаблю й ворожу кров, сотні татарських трупів, яким ворони викльовують очі в наших степах.*

Другий материнський дух обволікав теплою й ніжністю, гіпноотично присипляв, кличучи до безкінечно щасливих ельдорадо” [9, с. 26]. Майдан у візії Процюка ставав полем бою і одночасно домом, в який з головою поринають, і в якому знаходять себе також герої інших помайданних романів, як от Алла із “Вогняної зими” (2015) Андрія Кокотюхи чи Мар’яна з “Покрову” (2016) Люко Дашвар. Однак, якщо у випадку твору Кокотюхи спостерігаємо пробудження свідомості індивідів на горизонтальному хронологічному зрізі, тобто в часі *тут і тепер*, то Люко Дашвар пропонує модель глибинного занурення у пам'ять, де Революція гідності призводить не лише до пробудження національної свідомості, а й до відродження національного генотипу. За версією авторки, саме Майдан стає імпульсом до розкодування поколінневого голосу крові, який через столітні перешкоди, змішання та виродження прагне до єдності, а відтак до звільнення від тягаря історії.

На думку І. Калініна, революція, перевертаючи практично всі звичні рутини людського життя, несучи біль і страждання, визволяючи зазвичай стримувану соціальними нормами та інститутами енергію насилля,

повинна бути одним із парадигматичних прикладів колективної історичної травми [4]. Однак у випадку Євромайдану, який, за наративною версією Процюкового роману є *“масовим поборенням українського страху смерті”* [9, с. 24], революція парадоксальним чином через повторну травму крові і смерті стає апологією звільнення від травми колоніальної. Це саме той випадок, коли, перефразовуючи Калініна, революційний катаклізм і його руйнівна сила не тільки не применшувались, а, навпаки, підкреслювались, і набували трансцендентного характеру [4].

Саме література, народжена Майданом і на Майдані, відображає актуальний процес остаточного віднайдення фундаменту ментального дому, тобто остаточного очищення національної пам'яті від багаторічного ідеологічного блюду, виявлення зазнаних кривд і травм, витіснення і применшення значення яких призвели до чергового *“закривавлення”* національної історії. Вплітаючи у любовну канву сюжету мотив ментальної розділеності українців Заходу і Сходу, автор намагається показати її штучність. Крила великої Матері стають символом духовного дому українців, під якими, на тлі революційних подій власне, розвінчуються століттями насаджувані колонізаторською політикою Росії міфи *“двох Україн”*.

Революція гідності стає не лише літературним сюжетом, вона значною мірою виявляє контури подальшої перспективи розвитку національної історії, яка конче потребує очищення від тоталітарної спадщини. А відтак відбудова цілісного ментального дому можлива за умов повернення та пропрацювання травми минулого та вибудовування спільної чіткої стратегії національного розвитку в умовах глобалізаційних викликів сучасності. Про це йдеться і у згаданому романі С. Процюка, і у *“Вогняній зимі”* А. Кокотюхи, і у *“Покрові”* Люко Дашвар та ін. Таким чином, Революція гідності стає переломним етапом у процесі переосмислення травматичної пам'яті, яка, як з'ясувалося, без суспільного виявлення і пропрацювання має здатність повертатися у формі сучасних травматичних подій. Література вкотре виконує роль наративу пам'яті, трансформованої в актуалії сьогодення. Однак такий активний підхід до культурного освоєння, збереження і ревізії травматичного досвіду сьогодення відкриває перспективу його неповернення, оскільки травма стає дискурсом відкритим через художній наратив не лише сучасникам, а й прийдешнім поколінням. Майдан, особливо після масових розстрілів активістів, із топонімічної одиниці трансформується в *місце пам'яті*, вихідним пунктом творення нової ментальності, а відтак нового Дому.

Отже, література останніх років все більше занурюється в процес віднайдення національної пам'яті, здатної реконструювати не тільки посттоталітарну культуру, а передусім свідомість соціуму. Такі важливі чинники, як мова, історія, традиція стають фундаментальними для відновлення національної пам'яті та ідентичності, а також для позбавлення комплексу меншовартості і культурної вторинності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гриценко О. А. “Своя мудрість”: національні міфології та громадянська релігія в Україні / О. А. Гриценко. – К. : УЦКД, 1998. – 184 с.
2. Гадамер Г. І. Батьківщина і мова // Ганс-Георг Гадамер // Герменевтика і поетика. Вибрані твори ; пер. з нім. В. Бабич, М. Кушнір, В. Клочков, Є. Горова, Г. Петросаняк. – Київ, 2001. – 288с.
3. Забужко О. Польові дослідження з українського сексу / Оксана Забужко. – Київ: Факт, 2009. – 168 с.
4. Калинин И. Историчность травматического опыта: рутина, революция, репрезентация / Илья Калинин // Новое литературное обозрение. – 2013. – №124 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nlobooks.ru/node/4145>
5. Колесник І. Концепт “пам’ять” як аналітична структура: український вимір / Ірина Колесник // Національна та історична пам’ять: зб. наук. праць. – Вип. 3. – К.: ДП “НВЦ “Пріоритети”, 2012. – С. 171–181.
6. Кононович Л. Тема для медитації / Леонід Кононович. – Львів, 2006. – 231 с.
7. Костенко Л. Записки українського самашедшого / Ліна Костенко. – Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 416 с.
8. Потебня О. Думка й мова / Олександр Потебня // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст., за ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 23–39.
9. Процюк С. Під крилами великої Матері / Степан Процюк. – Брустурів : Дискурсус, 2015. – 240 с.
10. Kłosowska A. Tożsamość i identyfikacja narodowa w perspektywie historycznej i psychologicznej / A. Kłosowska // “Kultura i Społeczeństwo”, 1992. – nr. 1. – S. 134–143.
11. Tabaszewska J. Trauma – kategoria estetyczna? / Justyna Tabaszewska // Trauma, pamięć, wyobraźnia. – Kraków, 2011. – S. 13–26.

12. Trepte H.-Ch. W poszukiwaniu "innej wolności". Opcja emigracyjna, czyli nowy nomadyzm / Hans-Christian Trepte // Opcja niemiecka o problemach z tożsamością i historią w literaturze polskiej i niemieckiej po 1989 roku. Pod red. W. Browarnego, M. Wolting. – Kraków, 2014. – S. 179–193.
13. Wolting M. Rozliczenie z przeszłością jako aspekt nowych niemieckich poszukiwań tożsamości / Monika Wolting // Opcja niemiecka o problemach z tożsamością i historią w literaturze polskiej i niemieckiej po 1989 roku ; pod red. W. Browarnego. – Kraków, 2014. – S. 105–120.
14. Wylegała A. Przesiedlenia a pamięć / Anna Wylegała. – Toruń, 2014. – 520 s.

ІНТЕР'ЄР ЯК ВИД ЖІНОЧОГО ТЕКСТУ У РОМАНАХ РОСИ МОНТЕРО

Світлана РОМАНОВА

Київський національний лінгвістичний університет

Статтю присвячено аналізу замкненого простору, що є одним з оприявленнь архетипу матері у художньому світі Роси Монтеро і є важливим для розуміння авторської концепції конструювання постмодерністської ідентичності. Конструювання ідентичності мислиться філософією постмодернізму як довгий складний процес, найважливішим етапом якого є відмова від ідеї цілісності "Я". Творчість Роси Монтеро є показовою у процесі пошуку іспанськими письменницями власного способу самовираження і у формуванні сучасної літератури, написаної жінками.

Ключові слова: постмодерністська ідентичність, конструювання ідентичності, міф, материнський архетип, замкнений простір, Роса Монтеро, жіноча література Іспанії.

Статья посвящена анализу замкнутого пространства как проявления архетипа матери в художественном мире Росы Монтеро и важным ключом к пониманию авторской концепции конструирования постмодернистской идентичности. Конструирование идентичности мыслится философией постмодернизма как долгий, сложный процесс, самым важным этапом которого является отказ от идеи целостности "Я". Творчество Росы Монтеро является показательным в процессе поиска испанскими писательницами собственного способа самовыражения и формирования современной испанской литературы, написанной женщинами.

Ключевые слова: постмодернистская идентичность, конструирование идентичности, миф, материнский архетип, замкнутое пространство, Роса Монтеро, женская литература Испании.

This article analyzes the enclosed space as a manifestation of the mother archetype in Rosa Montero's fiction. This concept provides an important key to understanding the author's perception of postmodern identity. Postmodern philosophy considers the construction of identity as a long, complicated process with the abandonment of the idea of integral Self constituting its most important step. Rosa Montero's writing is indicative in the search for one's Self by Spanish women writers and the formation of modern Spanish women's literature.

Key words: postmodern identity, identity construction, myth, mother archetype, closed space, Rosa Montero, Spanish women's literature.

Початок ХХІ століття пропонує людській спільноті нові онтологічні виклики, на які людина змушена реагувати, що знаходить яскраве відображення в сучасній літературі. Руйнація звичних реалій довоколишнього світу викликає занепокоєння індивіда і спонукає його до світоцентричного і антропоцентричного спрямування у спробах осягнути буття і своє місце у ньому. Такий антропологічний поворот у літературознавстві пояснюється *“спробами гуманітарної думки подолати власну розгубленість перед ускладненням положення людини у світі”* [2, с. 143]. Невід’ємним у цей період розмивання гендерних, мовних, релігійних, національних спільнот є процес конструювання власної ідентичності, що стає основою світогляду сучасної людини.

Концепт ідентичності був об’єктом дослідження протягом багатьох десятиліть у різних галузях науки від психології (А. Адлер, Р. Бернс, З. Фройд, Е. Фромм, К. Юнг), соціології (Т. Адорно, З. Бауман, Д. Келлер, Дж. Тернер, С. Холл), антропології (Д. Кемпбелл) до філософії, культурології і літературознавства (М. Бахтін, С. К’еркегор), безпосередньо ідентичність епохи постмодернізму вивчали Ж. Бодрійар, Ж. Деріда, М. Фуко.

Особливий інтерес до проблеми постмодерністської ідентичності в іспанській літературі, написаній жінками, пояснюється глибокою ідентифікаційною кризою, що супроводжувала стрімку зміну політичного режиму в країні з диктаторського на демократичний у 1975 році. Попри певну хаотичність процесу, Іспанії вдалося не лише реконструювати свою внутрішню культурну, національну, мовну ідентичність з урахуванням інтересів *“периферійних націоналізмів”* [3, с. 189], а й вибудувати сучасне плюралістичне, мультикультурне суспільство.

Іспанські жінки, що наприкінці ХХ століття вперше здобули можливість вільно виписувати власне буття і себе у ньому, відкривають не лише іспанській національній спільноті, а й усьому світові нові горизонти самопізнання. Таким чином, вивчення проблеми

постмодерністської ідентичності на матеріалі творів сучасних іспанських письменниць відкриває широке поле для наукових досліджень у різних галузях гуманітаристики (історіографії, соціології, психології, філософії, лінгвістики і літературознавства).

Специфіка ситуації кінця XX – початку XXI століття полягає в тому, що криза світоглядних орієнтирів спровокувала онтологічну ситуацію, яка у філософському осягненні за своєю структурою співвідноситься з ситуацією первісного міфу. Відбулася втрата традиційного, звичного, зрозумілого “золотого століття”, його замінив хаос, що у подальшому належить перетворити на космос. Людина залишилась самотньою у своїх спробах зорієнтуватися у світі, який так швидко трансформується й розпадається.

Описані обставини типологічно тотожні закономірному процесу міфологічного відтворення світобудови, з усіма належними міфологічними фазами: хаос, зародження світу, народження героя, боротьба героя, перемога, утвердження нового світу та ін. У фокусі нового вільного мультикультурного світогляду сучасне суспільство (жіноцтво, індивід) спробувало остаточно відкинути “мотлох минулого” як такий, що не спрацьовує в оновлених умовах. Проте відсутність іншого підґрунтя для побудови нової культурної парадигми змусила інтелектуалів звернутися до витоків. Їхньою реакцією на ситуацію, що склалася, стала зацікавленість проблемами міфології загалом та питанням міфотворчості зокрема. В умовах глобалізації, тотальної симуляції, недовіри до будь-яких наративів назріла нагальна потреба звернення до тих феноменів, що містять універсальні орієнтири, дозволяють сучасній людині почуватися безпечно та комфортно. Усім зазначеним вимогам відповідає міфологія, яка є продуктом колективного несвідомого або мудрістю, що постає з глибин людської психіки, за виразом Е. Ноймана. Несвідомі знання про походження життя, світобудову, а також базові моделі пошуку людиною свого місця у світі, тобто вибудовування ідентичності, відображені у ритуалах і міфах.

Необхідність гармонізувати світогляд, ціннісні орієнтири, звички зі змінним, новим зовнішнім світом спонукає до саморефлексії. У цьому сенсі дім стає метафорою світу, що змінюється, простору, що корелює зі станом вибудовування індивідом ідентичності.

Постать Роси Монтеро – іспанської письменниці, відомої журналістки, критика, суспільного діяча, володарки багатьох літературних і журналістських премій, чії твори перекладені понад двадцятьма

мовами – посідає особливе місце в іспанській жіночій літературі XX – XXI століття. Значна кількість наукових досліджень з різних галузей суспільно-культурних знань доводить безперечно цінність творчого внеску авторки у становлення сучасного іспанського літературного процесу (С. Амаго, Х. Аумада Пенья, К. Альборг, А. Басанта та інші).

Художня творчість Роси Монтеро сьогодні є об'єктом вивчення в курсі з літературознавства та історії літератури у провідних університетах не лише Іспанії, а й усього світу. Висока оцінка творчості Роси Монтеро з боку критики підтверджена дванадцятьма національними і міжнародними літературними преміями. Науковцями з усього світу визнаний вагомий внесок авторки у процес розвитку і становлення іспанського феміністичного руху (А.Амель Л. Алькоф, І. Баллестерос, Б. Чіплікаускайте та інші). Беззаперечними є також комерційний успіх і популярність її творів, виражений у багаторазових перевиданнях та адаптації її текстів для кіно, театру і опери.

Аналіз критичної літератури, присвяченої творчості Роси Монтеро, продемонстрував, що інтерес, що виник в академічному середовищі з появою першого роману письменниці зростає з кожним новим текстом авторки. Там можемо констатувати, що творчість Монтеро стала об'єктом вивчення більш ніж 30 дисертацій, що були захищені по всьому світу, з'явилися комплексні дослідження, що систематизують дослідження її творчого доробку.

Творчість Роси Монтеро є показовою у процесі пошуку іспанськими письменницями власного способу самовираження і формування сучасної літератури, написаної жінками. Завдяки своєму журналістському вишколу і особливому хисту тонко схоплювати найактуальніші запити суспільства, авторка завжди перебуває на крок попереду у *“актуальності своїх історій, спробах ревізувати персональний або колективний жіночий досвід з жіночої точки зору, у непересічному таланті торкатися тем, які досі лишалися поза увагою та, найголовніше, за допомогою нових нарративних технік просуватися у пошуку і вибудовування власної ідентичності”* [10, с. 648]. Цінною особливістю її творчого доробку є наочний еволюційний розвиток, що пройшла авторка разом зі своєю країною (від класичного феміністичного підходу до літератури до зрілої постмодерністської прози у всьому її розмаїтті). Саме тому очевидний акцент її зрілої творчості на проблемі конструювання власної ідентичності є знаковим для сучасної іспанської літератури.

Звернення до класичного міфу як до першоджерела становлення світогляду сучасної людини у романах Монтеро пояснюється спробою авторки витворити у культурі новий функціональний міф, який міг би задовольнити ідентифікаційним шуканням сьогочасного індивіда. Принцип де/реконструкції як основний прийом осмислення будь-якого антропологічного досвіду, що застосовує письменниця, дозволяє їй формувати оновлене знаково-орієнтаційне поле конструювання постмодерністської ідентичності. Тобто, авторка реалізує тезу Р. Барта: щоб протистояти сучасній міфологізації культури, необхідно створити новий штучний міф. Зважаючи на неоднорідність культурної спадщини, що сформувала культурно-ідеологічну основу іспанської нації, самим фактом відбору матеріалу для переосмислення письменниця виказує свою спрямованість на інтеграцію досвіду всіх історичних учасників створення іспанського культурного дискурсу. Очевидно, що письменниця звертається до досвіду майже усіх міфологічних систем, що представлені на Іберійському півострові. Її метою є донести до розуміння читача, що історичний досвід поколінь вартий інтелектуальних зусиль переосмислення. Тактика тотальної відмови від минулого і традицій не є продуктивною. Доречним є звернення до минулого за досвідом, прийняття його, критичне перепрочитання і використання його фрагментів для розбудови майбутнього. Таким чином, у творчості Роси Монтеро переосмислений міф, який виступає ключем для віднайдення людиною орієнтаційних координат у процесі ідентифікаційних шукань.

У контексті бартівського трактування сучасного міфу *“міф – це слово, висловлювання”* [1, с. 72] ми розуміємо ідентичність як один із способів означування “Я”, продукт вибудовування через критичну ревізію попереднього досвіду індивіда, що не існує без міфологізування. Разом з тим ми пристаємо до думки радянського філолога В. Топорова, який стверджує, що всякий текст є просторовим, а всякий простір текстологічним, тобто простір є невіддільним елементом міфу і його атрибутом [6, с. 227]. Говорячи про роль простору у процесі міфотворення, В. Топоров називає його *“одним з найважливіших елементів міфопоетичної архаїчної моделі світу, особливою категорією, що відіграє виключно важливу роль у відповідних явленнях”* [6, с. 227]. На думку дослідника, міфопоетичний простір структурується через взаємодію низки бінарних опозицій, заснованих на антонімі внутрішній – зовнішній у різних варіаціях: *“дім – вулиця”*,

“центр – периферія” тощо. У ході нашого дослідження ми звертаємося до такої модифікації зазначеної опозиції як “замкнений – відкритий” простір.

Важливим для розуміння авторської концепції конструювання постмодерністської ідентичності у романах Роси Монтеро є аналіз замкненого простору, що оприявлює архетип матері у художньому світі письменниці. Беручи до уваги той факт, що архетип матері у найширшому сенсі символізує життєвий досвід кожної людини, його аналіз дозволяє дослідити процес ревізії минулого підчас де/реконструкції міфологічної основи постмодерністської ідентичності. Замкнений простір, структурований авторкою за принципом материнського архетипу “більше, що вміщує менше”, створює складну ієрархічну структуру (місто–дім (фортеця/замок/хижка) – кімната (спальня, кухня, вітальня, камера в’язниці) – ліжка/шафа/шухляда – скринька/сейф). Ця авторська стратегія, що є визначним елементом розбудови ідентичності персонажів Монтеро, є показовою (специфічною) для усієї романної творчості письменниці і була детально досліджена нами [4, с. 101–107]. Серед прикладів побудовані складні, багаторівневі архітектурні форми імператорської башти, у найпотаємнішому місці якої зберігаються знання про світоустрій, докази штучно викривленої реальності у романі “Трепет”. Просування юної героїні до центру своєрідного лабіринту і одночасне освоєння нею чужого замкненого простору корелює з процесом розбудови її ідентичності. Детальний опис Мадрида з його широкими площами і вузькими вуличками південного міста, величними будинками шикарних кварталів і халупами небезпечних окраїн, що поступово звужується до сейфу у підземному банківському сховищі, де героїня знаходить підтвердження своїх найстрашніших підозр щодо обману чоловіка та ілюзорності власного життя у романі “Дочка людожера”. Цікаво, що поштовхом для усвідомлення розпорошеності власного “Я” і початку вибудовування власної ідентичності у тексті виступає замкнений простір морозильної камери на кухні героїні, у якому Лусія зберігає фрагмент свого минулого “щасливого” життя – відрізаний палець колись коханого чоловіка Рамона. Загадковий, мінливий простір замку Дуоди з роману “Історія прозорого короля” підтверджує нашу гіпотезу. Середньовічна фортеця, оздоблена хитромудрими механізмами, побудована спеціально для того, щоб випадковий гість не зміг би самотужки вибратися з неї, стає осередком прийняття Леолою своєї мінливої гендерної ролі. Одночасно цей

замкнений простір стає згубним для його господині Дуоди, чия свідомість, не здатна випростуватись до рівня андрогенного світогляду, перетворює прекрасну жінку на відразливого, зажерливого монстра. Аналізуючи згаданий мотив у цьому романі, варто згадати будівлю жіночого монастиря (підкреслено замкненого простору для обраної спільноти) з величною бібліотекою у центрі, найбільшим скарбом якої є скриня з трьома наймудрішими книжками, що розвіюють усі сумніви не лише героїні, а й читача. Не можна оминати увагою і кімнату інфантильного сорокарічного лікаря з “Інструкцій з порятунку світу”, що днями сидить у віртуальних світах Інтернету, зв’язаний із зовнішнім світом, неначе пуповиною, лише дротом від “мишки” у кімнаті, заповненій *“амніотичним димом”* [9, с. 27], що є ілюстрацією несвідомого стану розвитку особистості. І, на противагу, комфортну, упорядковану, охайну кімнатку юної повії, біженки із охопленої війною Сьєрра-Леоне, що бачила нелюдські, смертельні муки своїх рідних від рук садистів-головорізів та ще підлітком пережила роки постійних згвалтувань. Такий контраст демонструє здатність зрілої особистості упорядковувати власний світ і конструювати ідентичність шляхом перетворення навіть найболючіших спогадів на корисний досвід. Саме ця героїня є прикладом цілісної особистості, що надихає інших персонажів на конструювання власної гармонійної ідентичності.

У своїх інтерв’ю Роса Монтеро часто проводить паралелі між Богом як творцем світу і письменником як творцем художнього світу. Характерна для роману XIX ст. інтенція сприймається нею як влада автора над текстовою реальністю, прояв авторської магії. Монтеро наголошує: *“Щоб зрозуміти реальність, треба її звузити. Називаючи реальність ми звужуємо її. Називання дозволяє нам заселяти реальність”* [8, с. 220]. Її бачення проблеми відповідає національній традиції, що йде від Хуана Рамона Хіменеса, який закликає “давайте творити імена, давайте вірити в імена” [5, с. 174]. Умберто Еко в “Імені рози”, до якого неодноразово апелює Монтеро, нагадує *“троянда зів’яла, а слово “троянда” триває”* [7, с. 431].

Таким чином, дослідження специфіки моделювання замкнених просторів у прозі Роси Монтеро є вкрай важливим для вірного потрактування її творчості. У творах письменниці метафора замкненого простору є оприсутненням материнського архетипу і унаочненням внутрішніх процесів свідомості персонажів. Простори, побудовані героями, відповідають стану їхньої свідомості. Дослідження складної

ієрархії замкнених просторів у текстах Монтеро продемонструвало специфічний авторський прийом у побудові системи замкнених просторів: починаючи з топосу міста авторка поступово згортає простір роману до розмірів будинку – кімнати – ліжка або шафи – маленької шкатулки, які у сконцентрованій формі “заселяє” смислами.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Смерть автора / Р. Барт; [пер. с фр. С. Н. Зенкина] // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва: Прогресс, 1989. – С. 384–391.
2. Висоцька Н.О. Між світом і текстом: відповіді літературної теорії на запити часу у перспективі викладання літератури: [Електронний ресурс] / Н. О. Висоцька // . – 2013. – Вип. 87. – С. 142–153. – Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/jpdf/Pl_2013_87_15.pdf
3. Пронкевич О. В. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму: [монографія] / О. В. Пронкевич. – К.: Пед. преса, 2007. – 256с.
4. Пошук власної ідентичності як аспект самопізнання у прозі Роси Монтеро (2000–2008 рр.) / С. В. Романова // Наукові праці: науково-методичний журнал. – Т. 164. Вип. 152. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. П. Могили, 2011. – С. 101–107.
5. Рязанцева Т. М. Стихія в системі: Європейська метафізична поезія XVII – першої половини XX століття. Мотивно-тематичний комплекс, поетика, стилістика: [монографія] / Тетяна Рязанцева; [наук. ред. Д. С. Наливайко]. – Київ: Ніка-Центр, 2014. – 356 с.
6. Топоров В. Н. Пространство и текст / В.Н. Топорпов // Текст: семантика и структура; [отв. редактор Т. В. Цивьян]. – М., 1983. – С. 227–285.
7. Эко У. Заметки на полях “Имени розы” / У. Эко // “Имя розы”. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 427–467.
8. Escribano P. Rosa Montero: El cuento es como asomarse a una ventana y la novela como caminar por el paisaje [Електронний ресурс] / Pedro Escribano // Espéculo: Revista de Estudios Literarios, 2000. – №14. Режим доступу до статті: <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero14/rmontero.html>
9. Montero R. Instrucciones para salvar el mundo: [роман] / Rosa Montero. – Punto de lectura, S.L., 2009. – 336 p.
10. Nieva de la Paz P. La memoria de un tiempo: Tres acercamientos narrativos de escritoras durante la transición política / Pilar Nieva de la Paz // Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX : homenaje a Juan María Díez Taboada, 1998. – P. 648–653.

ЕКФРАСИС І ГІПОТИПОЗИС У РАННІЙ ПРОЗІ ДЖ. Р. Р. ТОЛКІНА (описи осель Валарів у “Книзі Забутих Переказів”)

Тетяна РЯЗАНЦЕВА

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

У статті аналізуються особливості описових технік у ранній прозі Дж. Р. Р. Толкіна. Основну увагу приділено функціональним завданням та взаємодії гіпотипозису й екфрасису. Розглянувши описи ландшафтів уявного світу й осель деміургічних істот у другому й третьому розділах “Книги Забутих Переказів I”, автор висновок, що системі описів в аналізованих текстах властиві основні ознаки фрактальних структур – самототожність, ієрархічність, динаміка.

Ключові слова: опис, гіпотипозис, екфрасис, фрактал.

В статье анализируются особенности описательных техник в ранней прозе Дж. Р. Р. Толкина. Основное внимание уделено функциональным заданиям и взаимодействию гипотипозиса и экфрасиса. Рассмотрение описаний ландшафтов и жилищ во второй и третьей главах “Книги Утраченных Сказаний-I” позволяет обнаружить в системе этих описаний основные признаки фрактальных структур – самоповторность, иерархичность, динамику.

Ключевые слова: описание, гипотипозис, экфрасис, фрактал.

This article analyses specific features of the descriptive techniques in J. R. R. Tolkien's early fiction. Particular attention is paid to the functions and interaction of hypotyposis and ekphrasis. Having analysed the descriptions of landscapes and dwellings in the second and third chapters of *The Book of Lost Tales I*, the author comes to the conclusion that the system of descriptions in these texts possesses the main traits of the fractal structures: self-identity, hierarchy and dynamism.

Key words: description, hypotyposis, ekphrasis, fractal structure.

Гіпотипозис й екфрасис належать до тих освячених традицією стилістичних прийомів, які завдяки своїй варіативності, динамічності та дискусійності постійно приваблюють увагу дослідників. Ці техніки є одними з найдієвіших інструментів, за допомогою яких образи, що постають з фізичного сприйняття, передовсім, візуальні, переводяться у вербальний план.

Сформоване в античності розуміння гіпотипозису й екфрасису з плином часу еволюціонувало в бік деталізації, динамічності, істотного розширення

спектру значень. Проте, як видно з досліджень У. Еко, Ф. де Армаса, К. Барбетті, Н. Брагінської, З. Брюн, Т. Бовсунівської, Л. Генералюк, О. Яценко, з праць учасників Лозаннського симпозіуму, присвяченого цій проблематиці, тощо, окреслення обох понять (за винятком того, що вони пов'язуються з ідеєю опису), а іноді й сам факт їх існування, все ще залишається предметом дискусій [1; 2; 3; 4; 6; 7; 9; 10; 13; 14].

Сучасне розуміння екфрасису постало з деталізованого опису витвору образотворчого мистецтва у творах античної літератури, з особливого “*типу тексту*”, поступово виростаючи до окремого жанру поезії і прози (Н. Брагінська, Т. Бовсунівська) [2; 3, с. 264]. Первісне сприйняття екфрасису як засобу унаочнення (“*опис видимого*” за К. Гільеном, опис сформованого образу за У. Еко) [15, с. 125; 14, с. 199. – Переклади усіх цитувань – мої. Т. Р.] нині значно розширилося, а останнім часом акцентується і його процесуальна, трансляційна складова. Сучасні дослідники відзначають, що екфрасис вербально відтворює не лише певний витвір візуального мистецтва, але й враження від нього [див.: 6]. К. Барбетті у монографії “Екфрастичні візії Середньовіччя: нова дискусія у теорії взаємодії мистецтв” (2011), висновує, що екфрасис, який досі залишається “*слизьким створінням*” в сенсі його вичерпної дефініції, сприймається нині вже не як “*рН тест на культурну взаємодію між візуальними та вербальними мистецтвами, він лежить в основі того, як люди передають певний витвір мистецтва з огляду на його джерела та засоби*” [9, с. 5]. Дослідниця наголошує, що тепер екфрасис потрібно сприймати “*не лише як жанр, але як процес*” [9, с. 4], позаяк він “*є частиною процесу творення ментальної моделі витвору і перенесення її далі, в інші витвори*” [9, с. 5].

Сучасне розуміння гіпотипозису, попри дослідницький інтерес до нього, фактично не відрізняється від античного. Як зазначає У. Еко в есеї “Світлофори під дощем”, гіпотипозис і досі розпливчато окреслюють як виразний, яскравий опис. Спираючись на розмаїтість прикладів гіпотипозису в літературах різних епох, У. Еко висловлює сумнів в існуванні цього прийому як окремого явища [14, с. 184], вважаючи його радше сукупністю різнорідних описових технік, які спонукають читача до формування в уяві власних візуальних образів. Цей елемент “*інтерпретативної співпраці*”, на думку літературознавця, відрізняє гіпотипозис від екфрасису, який пропонує словесний опис певного образу, що виник в уяві автора (“*a verbal description of an image*”) [14, с. 199].

Отже, сучасне розуміння екфрасису й гіпотипозису як інструментів переведення візуальних тощо образів у вербальний план зберігає їхній зв’язок з ідеєю взаємодії мистецтв (хоча й значно розширює спектр напрямків цієї взаємодії) і збагачує обидва поняття конотаціями динаміки й інтерактивності. Брак однастайності у розумінні екфрасису й гіпотипозису спричиняється подеколи до надто широкого трактування першого чи абсолютизації другого, особливо, коли йдеться про використання цих прийомів у творчості конкретних письменників, що можна побачити, відповідно, у працях О. Клінга чи Ф. Чен [6, с. 97–110; 11]. Разом з тим лунають і заклики до розмежування цих понять та їх коректного застосування (Л. Генералюк) [4].

З огляду на викладене вище, перш, ніж переходити безпосередньо до аналізу функціонування цих стилістичних прийомів у ранній творчості Дж. Р. Р. Толкіна, що, власне, і є метою дослідження, потрібно зазначити ті теоретичні засади, на яких ґрунтується розвідка. Це: усвідомлення близькості екфрасису і гіпотипозису, але розрізнення їх за об’єктом зображення (екфрасис – опис витворів мистецтва; гіпотипозис – опис інших об’єктів), динамічне розуміння їхньої природи, осмислення обох передовсім як засобів візуалізації (в аналізованому тексті).

Класифікація екфрасисів у доповіді провадиться з опертям на зведені класифікації Ф. де Армаса й О. Яценко [7; 13]. Аналіз взаємодії екфрасису і гіпотипозису, як і розгляд структури екфрасисів у “Книзі Забутих Переказів” Толкіна базується на положеннях теорії фракталів Б. Мандельброта [17] у її проекції на дослідження літератури, зокрема, у працях Л. Поллард-Готт та І. Набитовича [5; 19].

Спроба комплексно дослідити особливості функціонування та взаємодії екфрасисів і гіпотипозисів у ранній прозі Толкіна робиться вперше. Його описи, які дістали високу оцінку ще у ранній рецензії В. Х. Одена на “Володаря Перснів” (1954) [8], лише нещодавно почали приваблювати увагу науковців, про що свідчать праці М. Вольфа (2012), М. Сент-Джордж (2012), А. Холеви-Пургал (2012), Ф. Чен (2014) [11; 12; 22; 25]. Однак, ця увага зосереджується, головню, на центральному творі письменника, ранні ж його речі в цьому відношенні ще не досліджувалися. Також, наскільки відомо, описові техніки Толкіна досі не розглядалися у світлі теорії фракталів, хоч Е. Л. Ріден (“Толкін: опір лінійності. Наратив “Володаря Перснів” в літературі і кіно”, 2011) називає фрактал, фрактальний рух “*інтерпретативно-корисною структурною метафорою*” розвитку сюжету “Володаря Перснів” [20, с. 75].

Творчість Дж. Р. Р. Толкіна надає широкі можливості для дослідження гіпотипозису й екфразису, а перша “Книга Забутих переказів” (“The Book of Lost Tales Part I”) [23], – де зібрані найраніші за часом створення тексти, видані через десять років після смерті автора, 1983 р. – під цим оглядом становить особливий інтерес як багате джерело деталізованих описів, які згодом були істотно скорочені й перероблені письменником у ході доопрацювання концепції його уявного світу [див.: 23, с. 88–89].

До описів Толкіна пасує спостереження Б. Ліборіуссена щодо картографії уявних світів: “...Таку діяльність краще осмислювати як конструктивну, а не дескриптивну” [16, с. 530]. За допомогою описових технік британський автор у буквальному розумінні розбудовує, систематизує й оздоблює власний світ, головним імпульсом і будівельним матеріалом якого є слово.

Як демонструє М. Сент-Джордж на прикладі “Володаря Перснів”, толкінівські екфрасиси “мають прагматичне, функціональне значення” [22, с. 10] для оповіді: вони скеровують і формують її [22, с. 13, 16–20]. Ця особливість дозволяє віднести екфрасиси Толкіна до “драматичних” або “наративних”, а не “дескриптивних” (Ф. де Армас) [13, с. 10].

Описи просторів та різноманітних об’єктів з першої “Книги Забутих Переказів” далі у тексті “КЗП”. – Т. Р.), зокрема з її другого та третього розділів, свідчать про те, що екфрасис і гіпотипозис вже на початках творчого шляху письменника були для нього не лише провідними інструментами візуалізації, але й засобами сюжетотворення, адже ці описи містять зародки майже всіх основних сюжетних ліній Толкіна. Для прикладу досить згадати важливий елемент цих описів, образ світла як витвору Варди, дружини провідника Валарів. Згадане вже на початку “КЗП”, це первісне світло, трансформоване згодом у світло чарівних дерев, потім – у світлоносні кристали, й надалі – у світло зірки, яка фактично є одним з тих кристалів, пов’язує між собою цілий комплекс персонажів та сюжетних ліній “Володаря Перснів” і “Сильмариліона”: Валарів, Феанора, Галадріель й Еаренділа, Фродо і Сема. Це один з найстабільніших і найбільш багатозначних образів Толкіна, який можна назвати метафорою цілісності хронотопу Арди та динамічної єдності усіх її наративів.

Описи осель Валарів, “деміургічних істот” (Дж. Е. А. Тайлер) [24, с. 502], які у пізніших текстах Толкіна названі “Силами” (*Powers*) або “Хранителями” (*Guardians*), і лише у “КЗП” окреслені як “Боги” (*Gods*)

сконцентровані у третьому розділі, присвяченому, як видно з назви, облаштуванню новоствореного світу (“Прихід Валарів і будівництво Валінору / The Coming of the Valar and the Building of Valinor”) [23, с. 64–93].

Позиціонування Валарів у цьому тексті як Богів оприявнює подвійну природу описів їхніх осель. Як описи витворів мистецтва у певному тексті вони є екфрасисами [див.: 3]. Разом з тим, візуалізуючи оселі Богів, вони буквалізують метафоричне означення храму, святилища як “*оселі бога*”. Останній нюанс дозволяє відзначити цікаву двовекторність толкінівських екфрасисів. По-перше, це оприявнює зв’язок з античною традицією, де екфрасисами були описи сюжетних зображень нерідко сакрального змісту, які потребували роз’яснення [див.: 3], а по-друге, дозволяє побачити у них передхоплення творчих практик фентезі доби постмодернізму, зокрема, розбудови авторського всесвіту як “*світу буквальної правди*” (“*a world of literal truth*”) у творчості Діани Вінн Джонс [18, с. 10].

Система описів тут організована так, що фокус поступово звужується, зміщуючи читацьку увагу з образів світобудови в цілому до найменших деталей її устрою. Гіпотипозиси, відтак, комплексно візуалізують географію Арди. З різним ступенем деталізації вони унаочнюють як масштабні (гірські хребти, узбережжя морів, рівнини) так і обмежені (долини, бухти) простори. Екфрасиси ж презентують, переважно, образи будівель та їхніх інтер’єрів, вписані у ці простори. Можна констатувати тут і наявність метаекфрасисів – описів, включених в інші описи –, що візуалізують окремі витвори мистецтва, територіально пов’язані з оселями деміургів (чарівні казани, водограї тощо).

Така оповідна стратегія тісно пов’язує гіпотипозиси та екфрасиси як інструменти поступової візуалізації місця дії та наслідків діяльності протагоністів, оприявнюючи разом з тим умовність розрізнення цих прийомів у “КЗП”. Картини ландшафтів уявного світу, так само як описи зведених Валарами будівель та описи окремих мистецьких витворів, уведені в описи їхніх осель, є фактично *екфрасисами*, позаяк всі вони, незалежно від масштабу, описують *витвори магічного мистецтва*, наслідки акту творення Еру Єдиного, який створив не лише світ Еа з усім його наповненням, але і самих Валарів, які разом з ним брали участь у розбудові цього світу.

Сутнісну ідентичність, взаємоперетікання, взаємопосилення гіпотипозисів й екфрасисів у “Приході Валарів” найкраще демонструють описи садів та угідь Хранителів Арди. Вони візуалізують найменші

за обсягом ділянки простору, вже в цілому облаштованого спільними зусиллями Валарів (гіпотипозис = екфрасис). Однак саме сади, галявини й гаї є найбільш організованими та індивідуалізованими відповідно до бажань і вдачі конкретного деміурга (таємничі сади Лорієна; розкішні угіддя Ороме; затишний трояндовий куточок у садах Вани), що дозволяє визначити їхні описи як своєрідний подвоєний екфрасис.

Злиття цих технік в аналізованому творі Толкіна підтверджує й масштабніший приклад з попереднього розділу “Музика Айнурів” (“The Music of the Ainur”) [23, с. 45-63], котрий починається описом величній музики світотворення, яка імпліцитно містить усі речі та події Арди. Позиціонування цього опису як опису розгортання картини світу в усій її повноті, як цілого, щодо якого решта описів є частинами, ідентичними йому за сутністю й динамічно пов’язаними з ним, дозволяє зауважити у взаємодії екфрасисів і гіпотипозисів у названих розділах “КЗП” основні ознаки фрактальних структур – нерегулярну самоподібність, ієрархічність, динамізм.

Задля зручності характеристик тут розрізняються екфрасис і гіпотипозис, проте, як видно з прикладів, екфрасис можна вважати провідною, рамковою описовою технікою Толкіна, використаною ним на початкових етапах розробки концепції власного “*вторинного світу*”.

Всі екфрасиси тут є уявними як описи витворів магічного мистецтва на теренах уявного світу. Толкін відштовхується від античної моделі діалогічного екфрасису – тлумачення [див.: 7], але діалог тут намічений лише схематично: один з героїв твору, ельфійський мудрець Руміл, пояснює іншому, мореплавцю Еріолу, як було створено й облаштовано світ, де вони живуть. Насправді ж використовується прямий монологічний екфрасис тлумачного характеру: з розлогих описів Руміла постають величні картини того, як у прадавні дні Хранителі Арди будували і прикрашали свої оселі й угіддя.

За об’єктом опису екфрасиси з “Приходу Валарів” у більшості архітектурні. Серед них, як зазначалося, переважають описи осель, хоч трапляються й описи садів та нежитлових споруд, приміром, крижаних стовпів, що на них підступний Мелко порадив іншим деміургам розмістити ліхтарі, сповнені первісного світла [23, с. 69].

Обсяг тут може варіювати від розгорнутого до мікроекфрасису, заявленого лише натяком: “*Перлинна Вежа здіймається тьмяно...*” (“*The Tower of pearl rises pale...*”) [23, с. 68]. Переважають, однак,

докладніші форми, скеровані завжди на максимальну візуалізацію авторського всесвіту, а не на підкреслення значущості певного персонажа. Приміром, піднебесну оселю Манве Сулімо, провідника Валарів, описано значно менш детально [23, с. 73], ніж підземну оселю Мандоса і Ніенни, володарів смерті [23, с. 76–77]. Разом з тим, деталізація в екфрасисах завжди скерована на показ того, що характеризує господаря конкретної оселі. Наприклад, металеві деталі як метафори різних проявів сили характерні для описів домівок трьох Валарів: Ауле, Тулкаса й Макара, однак акценти в усіх випадках розставлені індивідуально. Чарівні гобелени з тонких металевих ниток (“*threads of gold and silver and iron and bronze beaten to the thinness of a spider’s filament*”) демонструють вправність Ауле-коваля й ткача; “*бронзова вежа й широка аркада з мідних колон*” (“*a tower of bronze and pillars of copper in a wide arcade*”) натякають на любов Тулкаса до розкошів і перемог, а палац “*з самого заліза*” (“*of iron it was made and unadorned*”) свідчить про войовничий норов Макара [23, сс. 73–74, 75, 78]. Варто відзначити також, що візуальна складова в цих описах, безумовно, домінує, але автор прагне, скоріше, до створення повновимірних картин уявного світу, активно залучаючи слухові, тактильні й ольфакторні образи, що корелює зі спостереженням К. Барбетті про поступове розширення об’євів екфрасису в літературі ХХ ст. [див.: 9].

В описах помешкань Валарів спостерігається чергування розгорнутих і згорнутих екфрасисів, яке утворює певний ритм, заснований на регулярному (з незначними варіаціями) відтворенні тої самої схеми: тричі поспіль повторюється сполучення двох згорнутих екфрасисів й одного розгорнутого, що їх наприкінці замикає один розгорнутий і один згорнутий, розділений на дві частини (“*дискретний екфрасис*” за О. Яценко) [7], опис власне палацу Макара плюс його інтер’єрів [23, с. 78].

Ця схема навіть складніша, адже кілька розгорнутих екфрасисів, як уже згадувалося, містять метакфрасиси (описи чарівних предметів) [див., зокрема: 23, с. 74]. Крім того, статичні описи осель сполучаються між собою за допомогою гіпотипозисів сцен, пов’язаних із рухом (описи змагань в оселі Тулкаса, бійок в оселі Макара, танців у садах тощо) [23, с. 75, 78], що вносить додатковий елемент динаміки й забезпечує постійне взаоперетікання прийомів.

Така стратегія дозволяє, не змінюючи обраних оповідних технік, зберігати динамічність й ефективно утримувати увагу читача. Разом з тим ритмічна організація системи описів, яка поступово візуалізує важливі

елементи авторського всесвіту, імпліцитно пов'язує її в цьому тексті з ідеєю музики як первісної матерії творення Арди, посилюючи в такий спосіб враження органічності, цілісності уявної реальності Толкіна.

Отже, зрозуміло, що екфрасис і гіпотипозис займають важливе місце у творчому інструментарії Толкіна, де виступають не стільки дескриптивним, скільки конструктивними техніками, за допомогою яких письменник послідовно вибудовує й систематизує хронотоп цілого комплексу власних творів, закладає основні напрямки розвитку майбутніх сюжетних ліній.

У ранніх текстах Толкіна очевидним є динамічне, процесуальне осмислення цих прийомів, де їм притаманні рух, розвиток, ритм, взаємодія. Одним з виявів цього є чергування гіпотипозисів й екфрасисів у третьому розділі “КЗП” за загальним принципом більшого, що вміщує менше: гіпотипозис-екфрасис-метаекфрасис, і ритмічне чергування архітектурних екфрасисів там само. Щільна взаємодія, постійне взаємоперетікання гіпотипозисів й екфрасисів у цій частині “КЗП”, оприявнює також їхню сутнісну ідентичність як описів витворів магічного мистецтва, тобто екфрасисів. Цей нюанс оприявнюється у конкретних прикладах (описи садів) і декларується сюжетно: опис музики творення у другому розділі “КЗП” позиціонується як опис хронотопу й історії уявного світу в усій їх повноті, отже решта описів по відношенню до нього виступають частинами, ідентичними йому за сутністю, що дозволяє говорити про самототожність описів у ранніх текстах Толкіна. Вимальовується й ієрархічна структурованість системи описів “КЗП”, де опис Музики Айнурів можна назвати *панекфрасисом*, тобто всеохопним (від грецьк. “*пан-/все-*”. – Термін мій – Т. Р.) щодо решти екфрасисів.

Таким чином, описам з аналізованих частин “КЗП” властиві основні ознаки фрактальних структур – самототожність, ієрархічність і динамізм, тож можна з обережністю припустити (позаяк результати щойно проведеного аналізу стосуються лише маленької ділянки матеріалу), що й ціла система описів у ранніх текстах Толкіна будується за законами фрактальних структур. На користь цього непрямо свідчить і спостереження Е. Л. Рідена про фрактальний характер сюжетного розвитку “Володаря Перснів”, властивий текстам, які неодноразово змінювалися, наростаючи “*нашаруваннями*” (“*in increments*”) протягом тривалого часу [19, с. 75]

Однак говорити, що автор вибудовував такі структури свідомо, не випадає, адже аналізовані тексти “КЗП” за часом створення (орієнтовно між 1915–1917) значно випереджають появу самого поняття фракталів

(1970-і рр.). Це свідчить, радше, про особливу дисциплінованість художньої уяви науковця Толкіна, виявляє новий вимір системності авторського світу письменника і відкриває новий вимір логічності у виборі ключових образів “КЗП” і “Сильмариліона” – дерева і кристалу – найдосконаліших природних фракталів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бовсунівська Т. В. Екфразис: Вербальні образи мистецтва / Т. В. Бовсунівська [та ін.] / [за ред.: Т. Бовсунівської]. – Київ : ВПЦ “Київський університет”, 2013. – 237 с.
2. Бовсунівська Т. В. Роман-екфрасис “Корабель дурнів” Грегори Нормінгтона [Електронний ресурс] / Т. В. Бовсунівська. – Режим доступу до статті: http://www.philolog.univ.kiev.ua/library/zagal/Movni_i_konceptualni_2011_38/059_068.pdf
3. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259–283.
4. Генералюк Л. С. Екфразис і проблема контамінації термінів / Л. С. Генералюк // Українська термінологія і сучасність: Збірник наукових праць / Відп. ред. В. Л. Іващенко. – К.: Інститут української мови НАНУ, 2013. – Вип. IX. – С. 84–94.
5. Набитович І. Універсум Sacrum’у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму) / І. Набитович. – Дрогобич; Люблін: Посвіт, 2008. – 600 с.
6. Экфрасис в русской литературе: сб. трудов Лозаннского симпозиума / [под ред. Л. Геллера]. – Москва: МиК, 2002. – 215 с.
7. Яценко Е. В. “Любите живопись, поэты...” Экфразис как художественно-мировоззренческая модель [Електронний ресурс] / Е. В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–58. – Режим доступу до статті: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52
8. Auden W. H. The Hero is a Hobbit / W. H. Auden // The New York Times. – 1954. – October 31.
9. Barbetti C. Ekphrasitic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory / C. Barbetti. – Palgrave MacMillan, 2011. – 224 p.
10. Bruhn S. Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis [Електронний ресурс] / S. Bruhn // S. Bruhn’s Personal Home Page. – Режим доступу до статті: <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>

11. Chen F. Tolkien's Style of Fantasy: Hypotyposis, Metalepsis, Harmonism [Електронний ресурс] / F. Chen // Phantasma. The Center for Imagination Studies, 2014. – Режим доступу до статті: <http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=5022&lang=en>
12. Cholewa-Purgai A. Framing Ekphrasis in Fantasy Narrative: Chiaroscuro and Sfumato in the Works of J. R. R. Tolkien and U. K. Le Guin' / A. Cholewa-Purgai // Image, Imagery, Imagination in Contemporary English Studies [red. B. Cetnarowska, O. Glebova]. – Czkochowa: Wydawnictwo im. S. Podobieskiego AJD w Czkochowie, 2012. – S. 48–80.
13. De Armas F. A. Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art / F. A. De Armas. – University of Toronto Press, 2006. – 285 p.
14. Eco U. Les Semaphores Sous La Pluie // U. Eco On Literature [transl. by M. McLaughlin] / U. Eco. – Orlando, Austin, New York, San Diego, Toronto, London: Houghton Mifflin Harcourt, 2005. – С. 180–201.
15. Guillñ C. Entre lo uno y lo diverso. Introducciyn a la literatura comparada. (Ayer y hoy) / C. Guillñ. – Barcelona: Marcinales Tusquets Editores, 2005. – 499 p .
16. Liboriussen B. Worlds and Maps / B. Liboriussen // The Johns Hopkins Guide to Digital Media. [M. L. Ryan, L. Emerson, B. J. Robertson, eds.] – Johns Hopkins Univ. Press, 2014. – P. 530–533.
17. Mandelbrot B. The Fractal Geometry of Nature / B. Mandelbrot. – New York: W. H. Freeman & Co., 1982. – 468 p.
18. Mendelsohn F. Diana Wynne Jones: Children's Literature and the Fantastic Tradition / F. Mendelsohn. – New York, London: Routledge, 2005. – 240 p.
19. Pollard-Gott L. Fractal Repetition Structure in the Poetry of Wallace Stevens / L. Pollard-Gott // Language and Style. – 1989. – № 19. – P. 233–249.
20. Ridsen E. L. Tolkien's Resistance to Linearity. Narrating *The Lord of the Rings* in Fiction and Film / E. L. Ridsen // Picturing Tolkien: Essays on Peter Jackson's *The Lord of the Rings* Film Trilogy [J. M. Bogstad, P. E. Kaveny, eds.]. – Jefferson, North Carolina: McFarland&Co. Publishers, 2011. – P. 70–83.
21. Ridsen E. L. Tolkien's Intellectual Landscape / E. L. Ridsen. – Jefferson, North Carolina: McFarland&Co. Publishers, 2015. – 240 p.
22. St. George M. The Lord of the Rings and the Ekphrastic Tradition. Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree Master of Arts in Literature and Writing Studies [Електронний ресурс] / M. St. George. – California State University San Marcos, May 2, 2012. – 61 p. – Режим доступу до дисертації: https://csusmdspace.calstate.edu/bitstream/handle/10211.8/192/StGeorgeMichelle_Spring2012.pdf?sequence=3

23. Tolkien J. R. R. The Book of Lost Tales. Part 1 / J. R. R. Tolkien. – London: Grafton Books, 1991. – 297 p.
24. Tyler J. E. A. The Tolkien Companion / J. E. A. Tyler. – London: Pan Books, 1977. – 531 p.
25. Wolf M. J. Building Imaginary Worlds. The Theory and History of Subcreation / M. J. Wolf. – New York: Routledge, 2014. – 408 p.

МЕТАФОРИЧНА СЕМІОТИКА ДОМУ В СИСТЕМІ ПОСТКОЛОЇАЛЬНОЇ ГІБРИДНОЇ КУЛЬТУРИ ПРИКОРДОННИХ РЕГІОНІВ В РОМАНАХ С. ЖАДАНА “ВОРОШИЛОВГРАД” І “МЕСОПОТАМІЯ”

Тетяна СВЕРБІЛОВА

Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України

Постколоніальний дискурс на прикордонних територіях колишнього СРСР дотепер не включався в розгляд теорії гібридності культури. Прикордонні культури і їх ідентичності у просторі “*in-between*” наразі отримали додаткову актуальність. Категорія дому є основною семіотичною одиницею гібридного топосу. У романах С. Жадана артикулюється художній досвід існування в культурі поліморфного прикордоння з різноманітними культурними взаємодіями. Виникає фантастичний топос втраченого і віднайденого дому і сакрального кордону з небезпечним простором за його межами. Постійним мотивом стає необхідність повернення до своєї пам’яті.

Ключові слова: постколоніальний дискурс, СРСР, гібридність, прикордонний тип культури, семіотична категорія дому, топос дому, пам’ять.

Постколоніальний дискурс на приграничних територіях бывшего СССР до сих пор не включался в рассмотрение теории гибридности культуры. Пограничные культуры и их идентичности в пространстве “*in-between*” получили дополнительную актуальность. Категория дома – основная семиотическая единица гибридного топоса. В романах С. Жадана артикулируется художественный опыт существования в культуре полиморфного пограничья с различными культурными взаимодействиями. Возникает фантастический топос утраченного и обретенного дома и сакральной границы с опасным пространством за ее пределами. Постоянным мотивом становится необходимость возвращения к своей памяти.

Ключевые слова: постколоніальний дискурс, СССР, гибридность, пограничный тип культуры, семиотическая категория дома, топос дома, память.

The post-colonial discourse in the border areas of the former Soviet Union has not yet been considered in the theoretical discussion of the hybridity of culture. Border cultures and their identities in the «*in-between*» space have recently become even more relevant. The category of Home is a basic semiotic unit of the hybrid topos. S. Zhadan's novels articulate the artistic experience of existence in the polymorphic borderland culture marked by various interactions. They feature a fantastic Lost and Found home topos and sacred borders with dangerous space beyond. The need to revisit one's memory gains the status of a recurrent motif.

Keywords: post-colonial discourse, the USSR, hybridity, border type of culture, semiotic category of home, home topos, memory.

Концепт культурної гібридності поширився серед антропологічних і соціальних досліджень, починаючи з 1980-х років, передусім в рамках постколоніальних теорій, cultural studies та теорії глобалізації. Важливість теорії гібридності, отже, тісно пов'язана з усвідомленням глобальних культурних процесів, впливу і взаємозалежності ідентичностей на кордонах різних культур. Інколи гібридизацію взагалі вважають “синонімом транскультураційних процесів, властивих глобалізації” [9, с. 29], висуваючи на перше місце поняття транскультури [11;12;15]. Гібридизація визначається і адекватно описується, згідно з культурологічними теоріями сучасності, не як уніфікована гомогенізація, і навіть вестернізація, а саме як утворення нових змішаних типів культур, відкритих транслокальних меланж форм, як вважає, наприклад, *Jan Nederveen Pieterse* [18, p.19; 19, p. 161–184]. Крім того, увага до гібридності і гібридизації протиставлена ідеям закритих анклавних ідентичностей, зокрема етнічних. Сама по собі гібридність давно відома в історії і вимагає історичного підходу, як вимагає і усвідомлення специфіки різних структурних моделей в різних країнах, отже потребує саме компаративного вивчення. Так, *Marwan M. Kraidy* вважає розвиток теорії гібридності “концептуальною неминучістю” критичного культурного транснаціоналізму [17, p.316-339].

Значення теорії гібридності в тому, що вона з'являється на кордонах культур, але робить відносними самі кордони. Зрозуміло, що проблема не в гібридності, а в фетишизації кордонів культур. Гібридизація може розглядатися як концепт трансгресії, за Ж. Батаєм і М.Фуко, тобто як момент порушення кордонів, подолання рамок можливого, вихід за межі існуючого дотепер в культурі. Розглядаючи гібридність як форму трансгресії, *Birgitta Frello* зазначає, що “можливо досліджувати культурну ідентичність, не вдаючись до культурного есенціалізму”, тобто вже сама

ця культурна ідентичність не є сталою, незмінною і чистою, а є історично мінливою, змішаною. Robert C. Young визнає гібридність за “ключовий термін, адже там, де вона виникає, передбачається неможливість есенціалізму” [22, р. 27].

Основа теорії гібридності, яку розробляв ще М. Бахтін, це нелінійне розуміння категорій нації і народу, що насправді не мають закріпленого історизмом і прогресизмом статусу минулого як незмінних успадкованих традицій (подібне осучаснення Homi K. Bhabha називає “винаходом традицій”, а Benedict Anderson – “уявленими спільнотами”: “Imagined communities”), а перебувають в постійній зміні і взаємодіях, зіткненнях, включеннях і розривах з прикордонними культурами. “Ігнорується той факт, – вважає Е. П. Дробишева, – що будь-яка культура складається з безлічі різних частин і володіє тим, що можна назвати культурним “багатоголоссям”. Це різноманіття пригнічується ідеєю єдності і цілісності культури” [4]. Josef Raab and Martin Butler вважають, що, “прийнявши поняття гібридності і культурних відмінностей, ми відійшли від утопії “культурного розмаїття” або “мультикультуралізму”, в якому Інший розуміється як об’єкт з набором певних сталих ознак, що можуть бути висвітленими і контрольованими. Швидше за все, поліфонія і одночасність культурних практик, незалежно від того, чи оскаржують вони одна одну або об’єднуються в новий культурний дискурс, чи ілюструють або являють собою контакти, контрасти або взаємовпливи, – означає відхід від есенціалістських уявлень про культурну самотність” [20, р. 4]. Але, як зазначав Harald Zapf, цей культурний мікс “не варто розуміти як гомогенізоване злиття, а швидше як з’єднання різних частин” [21, р. 302].

Постколоніальний дискурс Східної Європи на прикордонних територіях колишнього СРСР дотепер не включався в розгляд теорії гібридності культури, висунутої і обґрунтованою Homi K. Bhabha, який використовує для позначення прикордонного стану культури термін Ж. Дерріда “дисемінація”, тобто розсіювання. Культурна гібридизація, за Homi K. Bhabha, відображає складну природу сучасного суспільства і процесів його реконструювання. У своїй книзі із знаменною назвою “Розташування (локалізації) культури” дослідник підкреслює, що “взаємобмін цінностями, значеннями і пріоритетами дії далеко не завжди ґрунтується на принципах рівності і співпраці, а часом і зовсім навпаки – на антагонізмі, конфліктності і навіть цілковитому взаємонерозумінні” [13, р. 2]. Нестор

Гарсія Канкліні також стверджував, що *“гібридизація не є синонімом примирення між націями або народностями; вона не гарантує демократичного прогресу. Вона тільки дає точку відліку, щоб позбутися інтеграційних спокус і від фаталізму, що намагається виправдати цивілізаційні війни”* [7, с. 120].

Разом з тим, основні положення теорії гібридизації дозволяють розширити її значення зокрема і на опис культурного статусу прикордонних територій в нову постколоніальну та посттоталітарну епоху. Питання про прикордонні культури і їх ідентичності у просторі *“між”* (*“in-between”*), що за часів *Homi K. Bhabha* було актуальним для культури іммігрантів, наразі отримало додаткову актуальність. Варто зазначити, що дослідник відкидав поняття гомогенної національної культури, етнічної спільноти як основи культурної компаративістики. Особливо це стосується прикордонного типу культур, або транкультурної ідентичності. Вирішення антропологічних проблем східного прикордоння України наразі неможливо без урахування гібридного характеру такого культурного топосу, основною семіотичною одиницею якого є категорія дому. Дійсно, питання про культурну ідентичність завжди зводиться до визначення свого та чужого, а одним з найголовніших архетипних символів свого є символ рідного дому, втраченого у минулому та трансформованого у модерності за законами гібридизації.

Варто зазначити, що процеси культурної гібридизації та інтеграції прикордонних регіонів вивчаються сучасною теорією глобалізації епохи модерну виключно в національно-географічному аспекті. Так, наприклад, у працях дослідників латиноамериканського регіону *Michael Dear and Andrew Burridge* гібридизація на кордоні Мексики і США та у прикордонних регіонах США, зокрема у Каліфорнії, постає саме як етнічний процес, що призводить до виникнення нових надетнічних гібридних спільнот, що в цілому визначається як позитивне явище, попри те, що тенденції до традиційних етнічних цінностей подекуди ще зберігаються [14, р. 301–318]. Але процес гібридизації у східнослов'янському контексті має справу не стільки з етнічною ідентичністю, скільки з постколоніальним синдромом втраченого спільного дому – СРСР. Отже, якщо йдеться про культурну гібридизацію на кордонах з колишньою імперією, то треба пам'ятати, що маємо справу не з етнічним, а з радянським топосом, для якого так звана *“нова історична спільнота – радянський народ”* – була зовсім не фікцією. І топос дому в гібридній культурі східнослов'янського

прикордоння, зокрема, українського прикордоння, поєднує в собі артефакти цього давно не існуючого спільного дому – з постколоніальним новим, але вже напівзруйнованим домом, що усвідомлюється у категоріях клаптикової культури. Семіотичну модель такого дому організовано за принципом кліпової побудови простору, як внутрішнього, так і зовнішнього. Отже дім пограниччя в українському ментальному просторі існує як частковий, неповний, тимчасовий, випадковий, хаотичний, але все ж таки упорядкований у своєму хаосі.

Дослідники виділяють дві найбільш важливі тенденції, що сприяють росту гетерогенності культур, – анклавізацію і гібридизацію, які переважно протилежні одна одній, хоча це не виключає їх перетину, як зазначає В. М. Хачатурян: *“Анклавізація підсилює ‘капсулізацію’ культур, орієнтує на ізоляціонізм, субкультурну замкненість. Гібридизація, навпаки, передбачає тою чи іншою мірою відкритість зовнішньому світу, сприйнятливість до впливів “ішого”, установку на діалог”* [10].

У сучасній українській літературі гібридність міфологічної культурної ідентичності артикулюється в романах С. Жадана останніх років, де аналізується художній досвід особистого існування в культурі поліморфного прикордоння зі всеосяжними і різноманітними культурними взаємодіями, не завжди мультикультурного характеру, а такими, що найчастіше знаходяться в постійному борінні і саме цим утворюють справжню, модерну, а не архаїчну і моноетнічну культуру України.

Два романи письменника репрезентують певну єдність саме своєю гібридністю, що в тексті функціонує як міфологічний прикордонний топос втраченого і віднайденого дому: у першому романі – прикордонного Луганська (Ворошиловграда), у другому романі – Харкова, розташованого в межиріччі і відкритого всім міграційним шляхам. У цих романах виникає фантастичний імідж сакрального і реально-оніричного кордону між домом, що традиційно усвідомлюється як притулок, захист, і чужим небезпечним і ворожим зовнішнім простором суцільної війни за його межами. *“Якби не дім, – писав Г. Башляр, – людина була б істотою розпорошеною. Дім – його опора в негодах і бурях життєвих”* [1, с.28].

Постійним мотивом стає необхідність повернення до своєї пам’яті і отже – до свого рідного топосу дому. Межиріччя Месопотамії, як і Ворошиловграда, постає пристановищем вічних мігрантів, домом, куди несуть гібридний прикордонний тип культури, не позбавлений конфліктності і ворожнечі, але, який зрештою, трансформує щоразу

заново і загальний простір національної культури. І Ворошиловград-Луганськ, і Месопотамія-Харків як утілення дому в загальнокультурному сенсі не є заповідниками-анклавами, вони не відділені від решти всієї національної культури, завданням якої повинно бути включення цього гібридного досвіду “Іншого” в свій, а не відкидання як чужого і ворожого. Це в кожний історичний момент змінює усталені кордони національної культури та перестворює її заново, тим самим даючи їй нову перспективу розвитку. Романи становлять своєрідну діалогію на тему життя *in-between*, що продукує центральну для цих сюжетів головну метафору дому як пам’яті, куди необхідно обов’язково повертатися, щоб не втратити себе самого. Ця центральна метафора у топосі сюжету дихотомічно протистоїть конкретному і щоразу іншому місцезнаходженню персонажів у просторі приміщень, що вряди-годи можуть бути названими домом, але де відбувається їхнє побутове і сакральне життя: праця, розмови і проповіді, оніричні видіння, боротьба з ворогами, кохання, весілля, смерть.

Роман “*Ворошиловград*”, що вийшов у 2010 році і отримав високе визнання критики, виявився не тільки спомином про рейдерські 1990-ті, що невловимо поєднуються у невизначеному хронотопі наративу з 2000-ми роками, але й на диво профетичним текстом, адже в ньому відбуваються постійні “газові”, “кукурудзяні”, “фермерські”, олігархічні та інші війни всіх з усіма на сході України. Мешкаці регіону пересуваються у камуфляжному та різноманітному військовому одязі секунд хенд з автоматами Калашнікова і пістолетами Макарова в руках, постійно перетинаючи російсько-український кордон. Пафос роману – в ствердженні необхідності опору кримінальній війні, за свою гідність і за своє минуле. Останній за часом роман письменника “*Месопотамія*” (2014), на перший погляд, описує суто особистісні “історії і біографії” начебто одних і тих же легендарно-побутових персонажів, в кожному з 9 оповідань роману в чомусь схожих, але в чомусь відмінних. Хоча топос цього міфологічного Межиріччя – реальний Харків, але опис цього Межиріччя є знаком будь-якої культури певного типу. Воно може бути яким-завгодно межиріччям *in-between* з властивими для гібридної культури міжмовністю, міжкультурністю, міжнаціональністю, міжідентичністю, міждержавністю.

І, водночас, ці два романи являють певну єдність саме своєю гібридністю, що в тексті артикулюється як міфологічний поліфонічний топос прикордонної культури: в першому романі – прикордонного Луганська (Ворошиловграда), у другому романі – настільки ж

прикордонного Харкова, розташованого в межиріччі і відкритого всім міграційним шляхам у всіх напрямках. Більш того, в першому романі вже є натяк на останній: у вставній новелі “*Історія і занепад джазу в Донецькому басейні*” про подорож-містифікацію сестер Адамс, знаменитих виконавиць спірічуелз, на південь тодішньої Російської імперії “*Месопотамією*” називається корабель, на якому пливли сестри. Тема пам’яті і необхідності повернення додому в рідний топос звучить і у стилізації старовинного спірічуелз, що, власне, є авторським перекладом знаменитого Псалму 136: “*І якби ми забули свої будинки – чи мали б про що співати? // Ми говоримо пам’яті – лишайся з нами, не залишай нас самих // <...> Ми всі пов’язані цими ріками, що протекли крізь наше минуле*” [5, с. 382]. Отже мотив рідного дому, покинутого, але не забутого, як і мотив ріки, води як кордону пограниччя свого та чужого стає наскрізним для діалогії.

Герой “*Ворошиловграда*” Герман є вічним мігрантом у ситуації порожнечі – з історичним комплексом мігранта спочатку в Харкові, звідки його вимагає на батьківщину бізнес його брата, який раптово зник назавжди за кордоном, а потім на колишній батьківщині на Луганщині. Тема прикордонного існування in-between в романі проходить від самого початку і до самого кінця, зачіпаючи навіть другорядних персонажів. І в цьому процесі архетип дому перетворюється на ледь не найголовніший знаковий елемент культурного простору, як вважав Ю. Лотман [8, с. 748–756].

Метафора закритого простору – приміщення – самим героєм усвідомлюється як реалізація його транзитного стану у вирішенні проблеми повернення до минулого, що несподівано виникає і потребує негайного внутрішнього опрацювання: “*Я мовби стояв у просторому приміщенні, до якого запустили якихось не відомих мені людей, а після цього вимкнули світло. І хоч приміщення було мені знайомим, присутність цих чужих людей, котрі стояли поруч і мовчали, щось від мене приховуючи, насторожувала*” [5, с. 42]. Гібридний тип культури, характерний для будь-якого прикордоння, – це метафора життя на фронті багатьох культурних нашарувань, що створює певну модель, на перший погляд, хаотичних взаємодій, позбавлених будь-якої закономірності і порядку. Опис такої моделі здається неминуче калейдоскопічним, випадковим і неповним. Але насправді цей хаотичний рух прикордоння сповнений глибокого змісту: адже територія прикордоння є місцем існування – домом – для безкінечних культурних трансформацій. І головним стрижнем,

що утримує цей калейдоскоп і взаємодію культур, що постійно змінюються у часі, створюючи нові і нові утворення, стає фактор культурної пам'яті, спільної для цієї території, для цього дому. Саме про невідбутність пам'яті про спільний дім написано романи С. Жадана.

“Ворошиловград” оповідає про транзитну Україну, – зазначає Т. Гундорова, – ту, що переходить від радянського минулого до ринкового суспільства, від моноетнічної вкоріненості до транснаціональних міграцій і полікультурних спільнот. Україна також стає країною переселень, місцем зустрічі Заходу і Сходу” [3, с. 210]. Суттєвим вважає дослідниця й те, що *“Жадан пропонує інакши парадигму прощання з тоталітарним минулим, аніж просто розрив і забуття”* [3, с. 218]. Це певною мірою суперечить сучасній моделі українського суспільства, що на чолі з політиками і інтелектуалами бореться з минулим, просто закреслюючи його на мапі України. У такому абсолютному викресленні власної історії немає місця гібридному типу культури, що стала домівкою для різних поліетнічних і полікультурних ідентичностей. Орієнтуючись на монокультурну країну, ми ризикуємо не тільки власним минулим домом, але й сучасним метафоричним домом, що на кордонах – як культурних, так і географічних – може бути просто зруйнованим, як руйнуються реальні будинки на сході України. Отже, питання про спільний гібридний дім в сучасній українській культурі, як і в нашому спільному існуванні, висувається чи не на перше місце.

Архетип дому в романі С. Жадана має кілька змістових градацій. Передовсім це *дихотомія дому (або сурогатного дому) / антидому, і дихотомія дому / порожнечі як бездомності*, вічних мандрів. У романі *“Ворошиловоград”* весь географічний регіон Слобожанщини і сусіднього з ним Донбасу у пострадянську добу усвідомлюється як порожнеча, водночас і ворожа людині, і така, що зберігає пам'ять минулого життя, – від пізньорадянського хронотопу вглиб століть до фантастичного обернення у давнє минуле цих місць, створених як вічно мінлива порожнеча, присутня у теперішньому часі. При цьому фантастичний топос прикордоння-порожнечі є досить умовним, адже там є навіть такі віддалені місця, *“де обривалась асфальтована дорога і не було радянської влади”* [5, с. 118]. І навіть населення не було.

Дім в романі відрефлексований, по-перше, як квартира, що за суттю є замкненим анклавом знаків минулого. Герой символічно привласнює чужий простір двома засобами. Перший – це співіснування з чужим

життям, серед цих знаків – деталей чужого побуту, хаотичного мотлоху минулих радянських часів. Так відбувається з героєм у найманій комунальній квартирі в Харкові. Хазяїн квартири має ім'я Федір Михайлович і прізвисько Достоевський (ймовірно, через свою колишню професію інкасатора, подібну до діяльності старої лихварки в романі Достоевського, а також через захарашену усяким мотлохом квартиру). Він живе вже багато років у прикордонному топосі in-between: одержавши документи для еміграції, передумав і переховувався на “конспіративних” квартирах на положенні мігранта у власному місті. У “Месопотамії” такою хаотично нагромадженою великою домівкою стає квартира старого підприємця дяді Колі, що потребує ремонту і займає весь поверх старого будинку з вологими стінами (новела “Маріо”). Квартира являє собою хаотичне нагромадження мотлоху і нових недоречних предметів побуту: дві непрацюючі пральні машини в кутку, непід'єднаний кабель на підлозі і подовжувач з підключеним, але не працюючим тостером, нова модна ванна встановлена на чотири цеглини в кутку старої занедбаной кухні за китайською яскравою ширмою. Маріо символічно привласнює цей хаотичний чужий простір, успішно доводячи своє доросле право на кохання в дядьковій квартирі.

Ще один засіб привласнення чужого топосу квартири – це намагання прочитати ці знаки як текст чужого життя, що і відбувається в квартирі Тамари (“Ворошиловград”), де Герман розглядає сімейний фотоальбом і відтворює хронологічний сюжет життя чужих людей. Квартира Ольги наприкінці роману теж фактично існує у минулому – з тітками і кішкою, зі спогадами про поштові листівки із зображеннями неіснуючого міста Ворошиловград і з читанням вголос псевдоісторичної розвідки про витоки джазу в Донецькому басейні. У “Месопотамії” спроба прочитання чужого помешкання закінчується невдачею (новела “Марат”): герой заблукав у перебудованій старій квартирі померлого приятеля, потрапивши у вузький та темний коридор, де він перелякався. Це знак топосу смерті і неможливості вийти за межі власного існування, як у хазяїна квартири Марата. Привласнення не відбувається, адже реальна біографія Марата міфологізується і містифікується після його смерті, а отже стає непевною.

Нарешті, метафора дому функціонує як знак тимчасового транзитного перебування людини – як *сурогатний дім*. Ним може стати будь-який замкнутий простір, де герой захищений від зовнішнього ворожого топосу, де він відбуває своє фізичне існування, тобто спить, їсть, п'є, кохається.

Це передусім будівельний вагончик Кочі з картою СРСР над старою канапою, що зверху заклеєна була “фотокартками, вирізками з журналів та кольоровими картинками. Коча, наче маніяк, густо понаклеював тут фрагменти облич, контури тіл, пошматовані натовпи, з яких виривались чийсь очі й уста, були це радісні колажі, так наче він довго клеїв один до одного уривки різних історій, вирізки з випадкових видань, просто паперовий папір, серед якого можна було розрізнити етикетки з-під алкоголю та політичні листівки, фото з журналів мод і чорно-білі порнокартки, футбольні календарики й чийсь водійське посвідчення” [5, с. 42]. Виразно антиномічним до вагончику Кочі в романі постає антидім – страшний літерний потяг молодого олігарха і за сумісництвом депутата від компартії, який “віджимає” весь бізнес в регіоні злочинними методами. У вагончику Кочі “пахло добре влаштованим чоловічим побутом” [5, с. 41]. А у літерному вагоні, куди випадково потрапив Герман, пахло смертю та кров’ю, якою був забризканий “шеф”. Така моторошна домівка на колесах пересувалася мертвою залізничною колією, що вела з нізвідки в нікуди – старою покинутою залізницею уздовж російсько-українського кордону. Цей рухливий антидім в символічному романі Жадана артикулюється як місце перебування антихриста, комфортне пекло на колесах. Сюжетно поява літерного мертвого потягу не дуже зрозуміло умотивована, але, зваживши на те, що перед нами лише симулякр “соцреалістичного” роману, доводиться визнати, що поява літерного вагону як найвищого прояву антидому перетворюється на центр оповіді, її кульмінацію.

Фантастично нереальним оніричним *антидомом* постає також і салон автобуса “Ікарус”, що виникає в наративному просторі двічі: саме в ньому Герман дістається до заправки старшого брата біля рідного міста. Комерсанти з цього автобуса виглядають ірреальними мерцями: вони сплять так міцно, що, навіть узявши за руку, їх не добудитися. Вдруге той самий “Ікарус” з’являється в оніричному видінні Германа: в салоні він знаходить членів своєї футбольної команди з минулого, перевдягається в їхню форму для наступного матчу. Однак, попри достовірність позірно життєвої деталізації, всі члени команди згодом виявляються мерцями, отже фантастичний “Ікарус” перетворюється на дім мертвих.

В романі, на перший погляд, артикульований тип калейдоскопічної, випадково складеної, клаптикової культури: так, в салоні “Ікаруса”, що узявся бозна-звідки і підвіз героя до місця призначення, як і у вагончику

Кочі, поєднуються абсолютно непокєднувані деталі: індійська музика, китайські кросівки, плюшеві ведмеді, глиняні кістяки з поламаними ребрами, намисто з півнячих голів, вимпели “Манчестер Юнайтед”, порнокартинки, портрети Сталіна, зображення святого Франциска, дорожні карти, ліхтарики, ножі зі слідами крові, яблука, з яких вилазили черви, і маленькі дерев’яні іконки з ликами великомучеників [5, с. 23]. Тобто відсилання до різночасового минулого очевидна.

Клаптиковість – це зовнішня сторона гібридної культури, яка принципово відрізняється від купи різнорідних несумісних елементів наявністю пам’яті про минуле. Дивна негритянка, яка виявляється згодом напівміфічною представницею місії ЄС, в дивному автобусі, що везе героя додому, пророкує йому, що втеча з гібридного топосу рідного прикордоння стане непростішою, якщо він поверне собі пам’ять про минуле. Історії життя персонажів роману невиразні й нестійкі, вони постійно поширюються, розсіюються в своєму невизначеному топосі.

Життя на кордоні перетворює дім його мешканців на тимчасове приміщення. Так, поселення перевізників-контрабандистів на самому кордоні схоже на вокзал, попри те, що розташоване це місце у затишних яблуневих садках: *“Ми пройшли єдиною вулицею цього дивного поселення, оминаючи схожі одна на одну будівлі. Побут перевізників був химерний, жили вони, мов на вокзалі, – подвір’я й дахи, причепи й веранди заставлені були товаром, спакованим у картонні коробки та спортивні торби, перемотані ганчір’ям та обгортковим папером”* [5, с. 253]. Таким само тимчасовим приміщенням є в романі намет місії ЄС у таборі східних мігрантів, де ночує Герман, заблукавши в донецькому степу. Прокинувшись вранці, він не знайшов ні табору, ні місії ЄС. Ернст живе на давно не діючому летовищі у старому ангарі. Розсіювання, *дисемінація*, тимчасовість буття, схожого на міраж – одна з ознак гібридного існування людини на кордоні.

Обживаючи як дім приміщення для тимчасового перебування, людина прикордоння використовує старі будівлі радянських часів зовсім не за призначенням. Так, Герман і Ольга переховуються від дощу і ночують у колишній ленінській кімнаті піонерського табору. Абсурдна нереальність такого перенесення значення дому підкреслена неможливими і страшними дитячими малюнками, розвішаними на стінах. Неповнолітня Катя живе удвох з вівчаркою у приміщенні старої телевежі на пагорбі, звідки, за висловом Германа, видно край світу. Фермери, до яких потрапляє Герман

зі своїми новими друзями, живуть у своєму штабі, у приміщенні складу, мурованого шлакоблоком. *“Шпалери до шлакоблочних стін прибиті були цвяхами, але в багатьох місцях відвалювались і звисали, мов траурні знамена. Попід стінами стояли довгі лави, накріті старими килимами й козячими шкурами, в кутку горою лежав зимовий одяг – бушлати й коужухи, маленьке вікно пропускало обмаль світла, і в кімнаті горіла жовта насичена електрика”* [5, с. 274].

Значна частина життя жителів прикордоння проходить на колесах – в салоні старих автомобілів, якими вони пересуваються від похорону до весілля цими забутими Богом місцями – тут вони сплять, п’ють, любляться. Невлаштованість дому в романі С. Жадана принципова і свідчить про загальну невлаштованість життя на кордоні. Кордон тут не тільки географічно-просторова даність, але й темпоральна. Повернення в юність – спогади про недавнє минуле – також несуть на собі знак прикордонної невлаштованості вже не як топосу, а як міжчасся. Тобто темпоральність становить істотну сторону гібридного існування.

Особливе значення в топоаналізі дому має такий семіотичний знак, як вікно, що прочитується як портал між гібридним простором приміщення і відкритим ілюзорним простором фантастичного міста, котре зберігає риси реального топосу, але переформатується за законами поетичної уяви і набуває рис легендарної історії. У *“Месопотамії”*: *“Вулиця за вікном була наповнена вогнями й тіннями, вони змішувалися й розтікалися, пливли в очах і розмивали обриси будинків”* (*“Марат”*) [6]. З вікна на горищі друзі бачать, як місто внизу, в якому вони виростили, світиться фантастичним місячним сяйвом. Героїня новели *“Ромео”* створює у своїх неправдоподібних історіях біля вікна легендарне місто, що криється за вікном, місто, яке бачить лише вона і змушує побачити закоханого у неї парубка. Деякі з її *“неправдоподібних історій”* 2010 року виглядають справді пророчими: *“А ще говорила, що на вулицях знову почали стріляти, що війна продовжується й ніхто не збирається здаватись”* [6]. Вона весь час відчиняє і причиняє вікно, визирає з вікна, тобто вікно перетворюється на її індивідуальний простір, кордон-портал між реальністю і фантазією. Фантазують всі персонажі *“Месопотамії”*, це вони створюють на місці рідного міста, звичайного міського топосу, – фантазмагоричний відкритий простір, універсальний топос з точкою зору згори, з небес, з гібридним переміщенням всіх епох і всіх станів. Знову і знову виникає панорамний калейдоскопічний і абсолютно нереальний образ міста, що увібрало в себе

всі культури, не відкинувши жодної: ні паломників, які брели з півдня, з Донбасу і Криму, ні завезених з Азії і Південної Америки фантастичних птахів і звірів, що гуляли міськими парками, ні батьків міста, які покликані захистити це місто від “цивілізаційних небезпек”, ні святих міста.

У “Ворошиловграді” відбувається невлловима трансформація звичайного вікна в загадковому автобусі “Ікарус”, де всі сплять, не виключаючи й водія, вікна, за яким виднілися спочатку сонячні поля кукурудзи а згодом вечірнє сонце, де існує простір невеликої кімнатки в кінці салону за фіранками з китайських килимів. Це портал у не зовсім звичні події з незвичайними персонажами і напівказковим наркотичним напоєм. Цей же “Ікарус” з темними вікнами, крізь які нічого не можна було розгледіти, з’являється у видінні Германа і везе його на футбольний матч мертвих друзів з міфічними нафтовиками.

Вікна машини, автобуса, потягу ховають за собою таємничий простір бездоріжжя, порожнечі, смерті, що не хоче відпускати людину: *“Сухе листя билось об бампер, намотувалось на двірники й залізло до відчинених вікон. Кукурудзяні стебла ламались із безнадійним тріскотом. Запах теплої смерті стояв за вікнами, проникаючи до салону”* [5, с.263]. *“Я забився до тихого місця поміж мішків та коробок із холодним м’ясом, які відгонили смертю, прилаштувався проти вікна, розглядаючи чорне роззалуження гілок і важке тіло місяця, що перекочувався через Донецьку залізницю”* [5, с. 287]. Кукурудзяні стебла на старому мертвому аеродромі намагаються *“заповзти у вікна та каналізаційні люки, витягнутись на стіни й бляшані дахи, поховавши назавжди сліди перебування тут кількох поколінь авіаторів”* [5, с. 357], тобто урівняти зовнішній топос смерті з внутрішнім простором напівзруйнованих ангарів.

Хаотичне безладдя осель завішується темними тканинами. Так у романі “Ворошиловград” *“вікна будинків завішані були зсередини темними шторами та фольгою, так ніби вони тут готувались до повітряних бомбардувань”* [5, с.253]. Завішані вікна і у внутрішніх топосах роману “Месопотамія”: *“Вікно було завішане важким оксамитом, схожим на прапор, це робило доволішній безлад таємничим”* (“Маріо”) [6].

Лейтмотивом у романі “Ворошиловград” проходить знак розбитого ресторанного вікна, за яким ніч, і пошуки ворога, і криваві розбірки з ножем, і за кілька повторень цієї сцени у пам’яті Германа стає зрозумілим, що єднає героїв не тільки спільне життя, але й спільна кров. У “Месопотамії” втеча через розбите вікно символізує звільнення

молодого героя від влади старого дядька ціною крові. Вікно у вагончику Кочі в романі стає відзеркаленням постаті Германа – таким, яким би він хотів себе бачити: “Збоку я скидався на танкіста, чий танк давно згорів, але бажання воювати лишилось” [5, с. 85]. Вікно перетворюється на символічний топопортал не тільки зсередини надвір, але й навпаки – у вікно зазирають гості, які приїхали на останнє побачення з помираючим Лукою в останній новелі роману “Месопотамія”. Вони побачили ліжко і порожній стіл. А надворі впало яблуко, і саме тут, а не там, стояв мовчки хазяїн. Тобто не в смерті він був, а у реаліях життя.

Межиріччя “Месопотамії” постає обителлю вічних мігрантів, домом, куди несуть гібридний тип культури: “... повертаються до нього щодня тисячі біженців і заробітчан, мандрівників і прибульців, усі ці бригади найманих чорноробів, котрі тягаються світом, споруджують вежі та в'язниці, але рано чи пізно все одно приходять сюди – на ці береги, під це місячне проміння” (“Лука”) [6]. Їде додому з Румунії через Карпати і Галичину бездомний, забутий на гастролях цирк (“Юра”): “Потрібно повертатись, оскільки немає щастя в дорозі, немає порозуміння поміж чужинцями. Вдома все стоїть на своїх місцях, вдома все діється вчасно й доречно. Потрібно завжди повертатися, інакше для чого було кудись узагалі рушати?” [6]. Але це не повторення минулого, це включення в нього нескінченного розмаїття клаптикових вражень усього життя, що борються між собою, і перетворення цього на нову гібридну ідентичність. В новелі “Боб” герой повертається додому після невдалої спроби осісти в Америці, розтративши не тільки всі гроші, а й ілюзії, як щодо американського життя, так щодо самого себе. Чужий простір, як і у “Ворошиловграді”, обертається порожнечою, що обривається: “< ... > оманлива доля закинула його так далеко, що далі вже нічого немає – світ обривається й закінчується, і починається лише його відсутність. І що звідси можна лише повертатися назад” [6].

Таким чином, у двох романах С. Жадана семіотика дому дихотомічно протиставлена семіотиці порожнечі культурного пограниччя як у просторовому, так і у часовому варіанті. Культурна ідентичність при цьому залишається гібридною. Національні культури, – стверджує Хоми К. Баба, – під впливом процесів гібридизації змушені змінювати свій вигляд. Гібридна культура позначається як “дивне виживання людей на кордонах культури. Бо саме життя на кромці історії та мови < ... > дозволяє нам перетворювати відмінності в солідарності різного роду”

[2, с. 161–192]. Отже, нерозуміння прикордонної гібридної культури в результаті відкидає її як Чужу, а не приймає як Іншу. І порожнеча перемагає почуття спільного дому.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Пер. с франц. – М.: “Российская политическая энциклопедия”, 2004. – 376 с.
2. Бхабха Х. Местонахождение культуры / Хоми Бхабха // Перекрестки. – 2005. – №3-4. – С. 161–192.
3. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: есеї / Тамара Гундорова. – К. : Грані-Т, 2012. – 548. (Серія “De profundis”)
4. Дробышева Е. П. Нации и культуры в игре подвижных отношений неравенства [Электронный ресурс] / Е.П.Дробышева // Вестник Удмуртского университета. – 1910. – Вып. 2. – Режим доступа : <http://cyberleninka.ru/article/n/natsii-i-kultury-v-igre-podvizhnyh-otnosheniy-neravenstva#ixzz3YnSjAsGV>
5. Жадан С. Ворошиловград [роман] / С. Жадан. – Харків : Фолио, 2010. – 442 с. ; Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2014. – 320 с.
6. Жадан С. Месопотамія [роман] / С. Жадан. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2014. – 368 с.
7. Канклини Н. Г. К гибридным культурам? / Н. Г. Канклини ; [пер. с фр.] // Ключи от XXI века: Сб. статей.– М.: Юнеско, ООО “Некс-Принт”, 2004. – С.120.
8. Лотман, Ю. М. Дом в “Мастере и Маргарите” / Ю.М. Лотман // О русской литературе: Статьи и исследования / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство, 2012. – С. 748–756.
9. Тлостанова М.В. Жить никогда, писать ниоткуда : Постсоветская литература и эстетика транскультурации / М.В.Тлостанова. – М. : Эдиториал УРСС, 2004. – 416 с.
10. Хачатурян В. М. К проблеме трансформаций культурного пространства в эпоху глобализации [Электронный ресурс] / В.М.Хачатурян // Культурологический журнал. – 2010. – №1(11). – Режим доступа до видання: http://cr-journal.ru/rus/journals/185.html&j_id=13
11. Эпштейн М. Новый вид свободы – транскультура [Электронный ресурс] / Михаил Эпштейн. – Режим доступа до видання: http://www.veer.info/59/epst_tra.html
12. Эпштейн М. Говорить на языке всех культур / Михаил Эпштейн // Наука и жизнь. – 1990. – № 1. – С. 100–103.

13. Bhabha, Homi K. The location of culture / Homi K. Bhabha. – London-N.-Y. : Routledge, 1994. – P.2.
14. Dear Michael; Burrige Andrew. Cultural Integration and Hybridization at the United States-Mexico Borderlands [Електронний ресурс] / Michael Dear and Andrew Burrige // Cahiers de Géographie du Québec. – 2005. – Volume 49, 138. – P. 301–318. – Режим доступу до видання : <http://www.diplomatie.gouv.fr/fr/IMG/pdf/interactionmex.pdf>
15. Epstein Mikhail. Culture – Culturology – Transculture [Електронний ресурс] / Mikhail Epstein. After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture. – Amherst: The University of Massachusetts Press, 1995. – P. 280–306.
16. Frello Birgitta. Essentialism, Hybridism and Cultural Critique [Електронний ресурс] / Birgitta Frello. – Режим доступу : <http://culturalstudiesresearch.org/wp-content/uploads/2012/10/FrelloEssentialism.pdf>
17. Kraidy Marwan. M. Hybridity in Cultural Globalization [Електронний ресурс] / Marwan M. Kraidy // Communication Theory. – 2002. – 12 (3). – P. 316–339. – Режим доступу до видання: <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-2885.2002.tb00272.x> ; http://repository.upenn.edu/asc_papers/326/
18. Nederveen Pieterse Jan. Globalisation and culture : global melange / Jan Nederveen Pieterse. – Third edition. – Lanham, Maryland : Rowman&Littlefield, 2015. – P.19.
19. Nederveen Pieterse Jan. Globalisation as hybridisation [Електронний ресурс] / Jan Nederveen Pieterse // International Sociology. – 1994. – №06. – P. 161–184. – Режим доступу до видання : https://www.researchgate.net/publication/249738872_Globalisation_as_Hybridisation
20. Raab Josef ; Butler Martin. Introduction: Cultural Hybridity in the Americas // Hybrid Americas. Contacts, Contrasts, and Confluences in New World Literatures and Cultures / Josef Raab ; Martin Butler eds. – Berlin: LIT & Bilingual Press/ Editorial Bilingüe, 2008. – 395 p. / Series: Inter-American Perspectives (Volume 2).
21. Zapf Harald. The Theoretical Discourse of Hybridity and the Postcolonial Time-Space of the Americas / Harald Zapf. – Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik. – 1999. – 47.4. – P. 302–310.
22. Young Robert C. Colonial Desire: Hybridity in Theory, Culture and Race / Robert C. Young. – London, New York: Routledge, 1995. – P. 27.

ТРАНСФОРМАЦІЯ МІФОЛОГЕМИ ДОМУ у латиноамериканському контексті (на матеріалі роману Маріо Варгаса Льюси “Зелений Дім”)

Каріна СЕМБЕ

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

У статті запропоновані фрагменти дослідження міфологеми дому на матеріалі роману перуанського автора Маріо Варгаса Льюси “Зелений дім”, що проводиться у двох аспектах: аналіз безпосереднього утілення образу дому, що є центральним у романі, та рецепція міфологеми домівки у “природному” індіхеністському контексті, що терпить агресивне втручання “чужого” символічного порядку. У межах статті у фокус узяті міфокритична рецепція, утім коротко окреслена і постколоніальна перспектива.

Ключові слова: архетип, Маріо Варгас Льюса, міфокритика, міфологема дому, Перу, постколоніальна критика.

В статье обозначены фрагменты исследования мифологеми дома на материале романа перуанского автора Марио Варгаса Льюсы “Зеленый дом”, которое проводится в двух аспектах: анализ непосредственного воплощения образа дома, являющегося центральным в романе, и рецепция мифологеми дома в “природном” индихенистском контексте, который терпит агрессивное вмешательство “чужого” символического порядка. В рамках статьи в фокус взята мифокритическая рецепция, но также коротко очерчена и постколониальная перспектива.

Ключевые слова: архетип, Марио Варгас Льюса, мифокритика, мифологема дома, Перу, постколониальная критика.

The article offers selected fragments of a research on the transformation of the house motif in Mario Vargas Llosa’s novel *La casa verde*, which has been carried out from a double perspective, i.e. analysis of the image of house that is central to the novel, and the reception of the mythologem of home in the “natural” indigenous context that has suffered from aggressive invasion of an alien Symbolic Order. In the present article, the main focus is on mythocritical reception; however, postcolonial perspective is briefly touched upon as well.

Key words: archetype, House motif, Mario Vargas Llosa, myth criticism, Peru, postcolonial criticism.

Роман Маріо Варгаса Льюси “Зелений дім” (*La casa verde*, 1966) зосереджує у собі потужний міфологічний компонент. Трансформація

архаїчних та залучення авторських міфів не просто створює наративний фрейм, а стає одним із ключових сюжетотворчих і смислотворчих інструментів.

У романі два основних місця дії, пов'язаних у персонажній сфері за принципом колажу, що складається поступово і фрагментарно: це місто Пьюра на півночі Перу та басейн Амазонки у районі Санта Марія де Ньєва. Перше місто – пустельна місцевість, друге приховане у заростях сельви. Обидва простори знаходяться на території однієї країни, однак засушлива безплідна пустеля та вітальні, але небезпечні джунглі, є домівками для зовсім різних людей. Взаємодія цих топосів у романі оприявнює дихотомію цивілізації і варварства, символічного і природного/тілесного. Повернемося до цієї архетипної опозиції у постколоніальному контексті, однак спершу розглянемо концепт Зеленого Дому, що сам собою являє комплексний авторський міф.

На початку ХХ століття тасмничий незнайомець Ансельмо, чий походження і мотиви невідомі, буде у пустелі на околиці Пьюри бордель, котрий називають Зеленим Домом. Перший Зелений Дім, що його заснував дон Ансельмо, на сюжетному рівні постає в легендах городян, у переказах, байках і чутках. Читач ніколи не виходить на безпосередній контакт із цим образом, натомість створюється дистанція – через нашарування наративів і часових пластів, встановлення великої кількості посередників у оповіді. Ефект підсилюється тим, що сам арфіст Ансельмо у старості не бажає й згадувати про Зелений Дім та намагається відмежуватися від свого творіння: *“Не було ніякої пожежі, ніякого Зеленого Дому, – стверджував арфіст. – Усе це вигадки, хлопці”* [3] (тут і далі переклад наш). Це наділяє Зелений Дім оніричною, міфологічною валентністю: як зазначає Башляр, минуле часто постає в напівтемряві, а тасмниче ніколи не може бути об'єктивним, і саме цим шляхом рухається оніричне, міфологічне [1, с. 33].

Дім – один із ключових концептів свідомості кожної людини. У архетипокритиці він оприявнюється по-різному – починаючи тілесним виміром й завершуючи масштабами універсуму. Людський дух (Я, свідомість) переховується в тілі, тіло поглинуте помешканням, дім – поселенням, поселення – містом, місто – країною, країна – континентом, континент – світом, а світ – Всесвітом. У цих концентричних колах дому, що оточують людину, суб'єктність розповсюджується на усі шари й усі рівні – від одягу та предметів побуту – до міста чи континенту. Це об'єднує і “осідлих” мешканців сфери повсякденного, як-от: жителі Пьюри,

жандарми, і номадів, на зразок Ансельмо. В образі Зеленого Дому можна віднайти комплекс символічних значень. Це продукт колективної свідомості, своєрідний культурний гештальт общини пьюранців, котрий має для них амбівалентне значення.

Зелений Дім, безумовно, материнське, жіноче начало, хоч і встановлене чоловіком, це оселя сукубів, а значить осередок аніми. Зелений (ісп. *verde*) у іспанському фразеологічному корпусі фігурує в тому числі у семантичному полі “сексуальність”, часто з відтінком “непристойний”. До Зеленого Дому магнітом тягнуло чоловіків, однак населяли його не лише сукуби. Там Ансельмо оселяє і Антонію, дочку пралі, чії очі і язик виклювали стерв’ятники. Антонія фігурує у тексті як іронічна, трагікомічна трансформація образу святої мучениці. Мучеництво (жіночий варіант) – типовий мотив для латиноамериканського контексту з його гібридним і масовим католицизмом. Ансельмо тримав Антонію в башті Зеленого Дому як свою дружину. За Гастоном Башляром, у міфопоетиці дому башта задає вертикальність і витягує будівлю догори [1, с. 43]; ця функція вкладається у міфокритичну категорію піднесеного (їй відповідає дієсхема сходження у Жільбера Дюрана), а значить ця функція пов’язана з релігійністю, чистотою, аскетизмом і знаменує своєрідну антифразу сексуальності [2, с. 149]. “Свята” Антонія, котра до того ж фізично не може коментувати ані навіть бачити розпусту, що відбувається у Домі, вивищується над гріхом і прагне до небес.

Під час пологів Антонія помирає, і отець Гарсія на чолі загону праведних городянок виносить із Зеленого Дому увесь його вміст та підпалює лігво гріха. *“Із дверей Зеленого Дому, кашляючи й плачучи від диму, вибігали войовниці отця Гарсія”*, – отець у своєму хрестовому поході уособлює диктат релігійного, тобто символічного, а бордель, осередок тілесного, природного, порівнюється з пораним оленем, *“<...> до якого наближаються ловчі – у ньому було щось беззахисне, покірне й боязке”* [3].

У романі “Зелений дім” міфообраз дому запускає своєрідну трансформацію образу героя. Як не парадоксально, поки у Ансельмо був Зелений Дім, своя фортеця на межі міста, герой зберігав свою номадичну суб’єктність, знаходився у лімінальному просторі, стояв окремішньо, однак після пожежі був змушений вбудуватися шукати притулку у місті Пьюра як такому, стати мангачем, тобто “осідлим” жителем району Мангачерія. Колись вільний номад Ансельмо втратив здатність до опору й врешті-решт

вбудувався у символічний порядок повсякденного після того, як Зелений Дім згорів. Будь-який населений простір несе у собі сутність поняття дому, і Уявне, осередок первинних образів сфери підсвідомого, бере курс на розвиток образу Дому, тільки-но віднаходить якийсь притулок, у такий спосіб намагаючись консолідувати саме себе. Сліпота та алкоголізм старого акцентують гостру потребу *“відмежувати себе від свого минулого”* [3], а дім завжди мислиться у категоріях минулого. Ансельмо поступово вживається у роль *“осідлого”* городянина, однак, за іронією, тепер не має дому: *“<...> він був популярною особою, своєю людиною для всіх і ні для кого, відлюдником”*.

Ключовий атрибут образу Зеленого Дому – його подвоєність. Другий Зелений Дім – і цього разу дійсно зеленого кольору – ніби відроджується з попелу першого – його засновує на новому місці Чунга, дочка Ансельмо та *“святої”* Антонії, і запрошує батька грати у борделі на арфі. Дім – це джерело пам'яті. За Башлярюм, *“... у справжнього блаженства є минуле. Певне минуле цілком оселяється – у вигляді мрії/сну (le rкve) – у новому домі”* [1, с. 26–27]. Згадуючи свій колишній дім у новому, герой потрапляє до інтимних глибин дитинства, переживає почуття захищеності і віднаходить спокій.

У межах апокаліптичної системи координат Зелений Дім, оазис життя, фертильності і свободи, можна віднести до комплексу образів раю, адже, потрапляючи туди, чоловік – однак тільки чоловік, не жінка – віднаходить втрачене і бажане, і водночас до *“пекельного”* комплексу – беручи до уваги категорію гріховності та символізм пожежі. Ансельмо постає як трагестійований місяць, що дарує п'юранцям можливість задоволення земних бажань, і, у той же час як демон, що розбещує їх. Утім у якості апології Ансельмо варто зазначити, що задовго до його появи у П'юрі пари тікали до пустелі на околицях міста, аби зайнятися коханням, тож, умовно кажучи, посадили сім'я, з якого проріс Зелений Дім.

Льйоса також пропонує подвоєний функціонал образу дому у випадку з домівкою японського контрабандиста Фусії на віддаленому острові у басейні Амазонки: це водночас і загублений рай, де він живе з дружиною Лалітою, і лігво зла в очах влади та жандармерії. Окрім того, помешкання Фусії – це штучний дім. За наказом японця індіанці з племені уамбісів змушені були перебороти свій страх до дерев лупун, котрі вважали злими духами, і підпалити ліс на острові, а також викопати став, аби під час сезону дощів він наповнився водою, і заселити його черепахами, полювання

на яких заборонене. Фусія живе у хижі, а це стрижневий корінь функції дому. Хижа у міфокритиці настільки проста, що належить не до світу спогадів, а до світу легенд. “Чужий” японський контрабандист не потребує дому, бо не живе минулим – для нього воно нічого не варте.

Перехід у простір джунглів піднімає питання функції дому у іншому аспекті. Концепт дому у латиноамериканській літературі часто постає у фреймі “своє – чуже”: з одного боку, мова йде про позбавлення дому колонізаторами або агресорами, з іншого – про повернення додому, відвоювання своєї території. Для тубільного населення сельв Амазонки у романі “Зелений дім” домом є природа. Традиційно для латиноамериканської культури вона сприймається з позиції міфологічного світогляду. Природа антропоморфна і протистоїть натиску Іншого: сельва Амазонки здатна заплутати мандрівників, річка Ньєва, що розливається від дощів, повсякчас перешкоджає жандармам просуватися далі у пошуках тубільців та Фусії. Специфічність колізії у тому, що завойовники – ті самі перуанці, котрі силою захоплюють незайманий басейн Амазонки, примусово охрещують місцеве населення, гвалтують дітей, розкрадають запаси каучука та деревини, вирізають цілі племена. Територія, однак, дружелюбна до локального населення та тих, хто засвоїв правила гри у місцевому просторі, наприклад до помічника контрабандиста Фусії Акіліно, котрий втілює архетип Мудрого Старця, а також до лоцмана Ньєвеса, котрий хоч і не є індіанцем і співпрацює з жандармерією, однак добре знає, як функціонує ця територія.

У одному з епізодів уамбіси на чолі з Фусією, японцем, що прибув із Бразилії, а також разом із бандитом Пантачею, виходцем з гірської провінції, і білим лоцманом Ньєвесом нападають на селище племені муратів. Доки місцеві чоловіки на полюванні, банда розкрадає поселення, гвалтує жінок, підпалює дахи будинків і навіть убиває німечного старця [3]. У цьому карнавалізованому, дещо абсурдному епізоді, описаному з іронією, виявляється трагічна суть ключової колізії роману і спільне місце у історії Латинської Америки: дім розхитується не лише ззовні, а і зсередини. Місцеві агресори, контрабандисти та бандити підбурюють і без того ворожі племена одне проти іншого, каталізуючи конфлікт заради власної вигоди.

“Інших” не приймає не лише територія Санта Марії де Ньєва – ворожа до чужих і цивілізація, тобто Пьюра. Так, коли сержант Літума привозить до рідної Пьюри свою дружину-агварунку на ім’я Боніфація,

колишню вихованку християнського притулку у басейні Амазонки, куди її помістили силоміць, він повсякчас принижує дружину за те, що вона “чунча”, тобто індіанка. Боніфация відстоює честь своєї батьківщини, що її Літума називає “дірою” [3], однак у відповідь отримує ляпаса за те, що повсякчас скидає черевики на підборах, котрі Літума наказав їй носити. Білі черевики на підборах відкидаються Боніфациєю, як відкидається символічний порядок, що його нав’язує цивілізація: у черевиках важко ходити, за такої спеки в них немає жодного сенсу, вдома Боніфатії чудово жилося й босою. Таким чином у межах фікційного тексту відбувається відвоювання “дому” у агресорів за постколоніальним принципом “канібалізму” Освальда де Андраде: замість покірної апропріації усього, що нав’язує гегемонія, відбувається переосмислення, докорінна трансформація цього матеріалу, “пожирання” його та перетравлення у принципово нове, гібридне, “своє”.

Канібалізм стверджує себе не лише у образах та сюжетних колізіях роману, але і власне через акт творення тексту: Льюїса показує безмежну агресію цивілізації проти тубільного Перу. Істотний вплив на формування письма Варгаса Льюїси став його досвід мандрів до джунглів Амазонки у 1958 році, що забезпечив йому матеріал для роману “Зелений будинок”, а також “Капітан Панталеон і рота добрих послуг” (*Pantaleon y las visitadoras*), “Оповідач” (*El hablador*), “Мрія Кельта” (*El sueco del celta*, 2010). На противагу більшості жителів міст, котрі вперше входять у контакт із тубільними племенами Перу та їхнім середовищем, Льюїса не знайшов у побаченому жодної екзотичності чи гармонійності стосунків людини і природи. Натомість письменник зіштовхнувся з численними свідченнями деспотизму, насилля та несправедливості з боку колоністів, місіонерів та шукачів пригод на тубільних територіях. Політичні погляди автора, що поступово зсувалися від комунізму до неолібералізму, вилилися у ідею про так зване “нове Перу” – із соціально-орієнтованою демократичною політикою, що передбачала б високий ступінь інклюзивності усього населення, в тому числі тубільного, замість агресивного класового розшарування, білої гегемонії та остракізму стосовно індіанців.

У латиноамериканській літературі й зокрема у романі Варгаса Льюїси “Зелений дім” дослідження десакралізації міфообразу дому, звичної для постсучасності, дозволяє поглибити рецепцію цього первинного образу. Варто сказати, що латиноамериканська література з її потужною антиколонізаторською інтенцією стала джерелом з’яви

нової латиноамериканської міфології. Безумовно, латиноамериканська філософія вкорінена в месоамериканських ритуальних традиціях та віруваннях доколумбівських цивілізацій, побудованих на міфологічному світосприйнятті, а у ході декодування античних міфологем у новому контексті архетипи постають у втіленнях, незвичних для західного контексту, інваріант забарвлюється специфічно, на поверхню виходить особлива, відмінна від європейської, карнавалізація. Однак специфіка латиноамериканської міфологічної інфраструктури полягає не у трансформації античного міфу чи індіанського ритуалу, а у творенні нової синкретичної міфології.

У нашому випадку міф і фольклор “випередила” література. Розвиватися на основі індіанського фольклору література не могла, по-перше, через мовний бар’єр, по-друге, через агресивне домінування іберійської культури. Іспанський фольклор теж не міг повною мірою слугувати субстратом, оскільки був чужий для нових реалій. До кінця ХХ ст. не існувало самостійного креольського фольклору, отож у колоніальний період креольська свідомість головним чином виявилася в літературі, тоді як у фольклорі побутовали в основному іспанські за змістом і формою наративи, перенесені у Новий Світ. Таким чином, у перші три століття розвитку латиноамериканської літератури (аж до ХІХ ст.) вона була первинною відносно фольклору і не на ньому формувала свою традицію. Таким чином, усе те, що ми називаємо міфологемами, міфологічними категоріями, первинними образами тощо, не має аналогів у креольському фольклорі і напряму “списане” з безпосереднього досвіду світосприйняття. За слушною заувагою радянського дослідника А.Ф. Кофмана, міфообрази дерева, землі, ріки, каменя або дощу у латиноамериканському фольклорі не несуть і десятої долі тих символічних зв’язків і порівнянь, що ми їх віднаходимо у латиноамериканській літературі.

У Європі латиноамериканська філософія стала джерелом для розвитку низки філософських течій та духовних практик, пізніше повернувшись до Латинської Америки під виглядом метропольної. Будь-який гуманітарний проект у цій царині робить внесок у повернення латиноамериканізму додому і здійснює ревізію латиноамериканського дискурсу як простору для творчого синтезу та породження нових сенсів і форм. Слід визнати, що експлуатація славнозвісної латиноамериканської ідентичності та демонізація метрополії з її культурною гегемонією, від котрої ця ідентичність потерпає, – це, фактично, два обличчя одного

й того самого міфу про культурний провінціалізм Латинської Америки. Як економічна і політична системи у країнах Меркосуру сформувалися і досі розвиваються через гібридизацію європейського і тубільного, так і латиноамериканські автори, серед котрих і Маріо Варгас Льюса, спромоглися здійснити ефективне накладання елементів метропольної форми та власних культурних гештальтів й тим не втрачали, а конструювали свої ідентичності.

Отож залучення методів архетипокритики і міфокритики до вивчення романів Варгаса Льюси дає змогу розширити горизонт інтерпретацій міфологічної інфраструктури у його текстах, дослідити його екологію політичного, а також переосмислити функції влади у пост-гегемонній перспективі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Гастон Башляр [пер. с франц. Кислова Н.В., Волкова Г.В., Михеев М.Ю.]. – М.: “Российская политическая энциклопедия”, 2004. – 376 с.
2. Durand G. Les structures anthropologiques de l’imaginaire / Gilbert Durand. – Paris: PUF, 1963. – 518 p.
3. Vargas Llosa M. La casa verde [Електронний ресурс] / Mario Vargas Llosa. – Режим доступу до видання: <http://bajaebooks.org>

БУДИНОК БЕЗ ВІКОН: ЕСТЕТИКА РОМАНУ АНДРЕ ЖІДА “ІММОРАЛІСТ”

Анастасія СТЕЦЕНКО

Київський національний лінгвістичний університет

В центрі філософсько-етичної системи зрілого Жіда лежить переосмислення категорії моралі. Згідно з переконаннями письменника, розгортання аксіологічного плану моралі – як і будь-якої іншої категорії етики, політики, соціології тощо – можливе у художньому тексті виключно через естетичні засоби. В романі “Іммораліст” цей проект реалізується шляхом ретельного моделювання хронотопу будинку. Найбільш значущими елементами будинку, через які процесуально розкривається семантика “імморального”, стають простір тераси, балкону, образ вікна. Мотив остаточного становлення імморалізму в головному герої, Мішелі, експлікується через моделювання центральної метафори роману – будинку без вікон.

Ключові слова: імморалізм, французький роман, поетика, топос, символ, естетика, ангажованість, простір.

В центре философско-эстетической системы зрелого Жіда лежит переосмысление категории морали. Согласно с убеждениями писателя, раскрытие аксиологического плана морали – как и любой другой категории этики, политики, социологии и т.д. – в художественном тексте возможно исключительно через средства эстетики. В романе “Имморалист” такой проект реализуется путем тщательного моделирования хронотопа дома. Наиболее важными элементами дома, через которые процессуально раскрывается семантика “имморального”, станут пространство террасы, балкона, образ окна. Мотив окончателного становления имморализма в главном герое, Мишеле, эксплицируется через моделирование центральной метафоры романа – дома без окон.

Ключевые слова: имморализм, французский роман, поэтика, топос, символ, эстетика, ангажированность, пространство.

Reconceptualization of the “morality” category takes significant place in Gides's philosophical and ethical system. According to writer's convictions, revealing of axiological aspect of morality, as any other category of ethics, politics, sociology etc., is possible in a literary text exclusively by aesthetical means. This project is realized in the novel “Immoralist” through precise modeling of the chronotope of a house. The most significant elements of the house which help to reveal the semantics of “immoral” are the spaces of terrace, balcony and the image of a window. The motive of final shaping of immoralism in the main character, Michel, is explicated through modeling of the basic metaphor – a house without windows.

Key words: immoralism, French novel, poetics, topos, symbol, aesthetics, engagement, space.

“Сучасний письменник, – словами П. Бурдьє, – професіонал своєї справи байдужий до запитів політики та приписів моралі, той, для кого єдиною правовою інстанцією є норма його мистецтва [11, с. 115]. Критично-теоретичний дискурс ХХ століття знає багато варіацій на тему ролі та місця письменника в суспільно-політичному житті країни. Європа на зламі віків диктує умови, які спонукають символістів кінця ХІХ – початку ХХ століття шукати шляхи формування нових конотативних мовних каналів, за допомогою яких становився би прийнятний для мистецтва зв'язок з суспільними реаліями. У цій перспективі емблематичною для французької літератури є творчість Андре Жіда. На жаль, в межах вітчизняного літературознавства дослідження поетики роману Жіда здебільшого обмежується виявленням естетичного коду його тексту, а сам письменник позиціонується як автор “інтелектуального роману”, чия семантична багаторівневість та композиційна складність, тим не менш, проблематизують естетичні грані мистецтва ХХ століття.

Таку позицію по відношенню до творчості Жіда не можна назвати раптовою та нічим не виправданою. Зважаючи на постійні зізнання письменника у своїй “*естетичній залежності*” [13], критикам інколи дійсно важко утриматись від спокуси назвати Жіда найбільшим декадентом епохи. І тим не менш, думка про те, що естетичний план художнього тексту для письменника є самоцінним, суттєво звужує розуміння поетики його роману в цілому.

“*Правди живуть за Формами. Кожен феномен є Символом Правди, – пише Жід у “Трактаті Нарциса” – Ми живемо, щоб зображати. Правила моралі та естетики однакові: кожний твір, що не зображає є безкорисним, а відтак, поганим*” [13]. Вищенаведена цитата містить два вкрай важливих аспекти в процесі аналітичного прочитання творів А. Жіда. Перший та найбільш очевидний висновок: мораль письменника тотожна естетиці (в цій перспективі Жід дійсно вторить декадентським настроям). По-друге, Жід називає поганим твір безкорисний і тим самим немов суперечить собі, адже саме проти “корисності”, утилітарності мистецтва працює принцип “*l’art pour l’art*”, якого він, безперечно, дотримується. Тому, вочевидь, декадентське гасло у чистому вигляді не цілком відповідає тим вимогам, які ставить перед собою французький письменник. Вірний ідеалам “чистого мистецтва”, Жід, однак, до кінця життя свідомо залишається тим, кого Сартр нарече “*engagé*”, і цей факт принципово важливий для розуміння поетики жидівського тексту. Межова позиція змушує письменника постійно лавірувати на грані соціального та індивідуального, що виявляється надзвичайно продуктивним для творення нової естетики письма: діалектизації жанру, створення поліморфного романного простору на рівні багатовалентної метафори й символу тощо. В свою чергу, через естетичний код жидівського тексту транслюються найактуальніші соціальні та філософські дискурси епохи. Письменнику вдалося – словами Адорно – знайти механізми, через які встановився би дуальний характер мистецтва як явища автономного і водночас як *fait social* [1], при чому встановлюється цей зв’язок в жидівському романі безперервно саме у зоні його автономії. *Невирішені проблеми реальності знову і знову проявляються у творах мистецтва як внутрішні проблеми їх форми*, – зазначає Адорно [1], і саме в такій перспективі апологізує форму Жід: *наскрізь побудовану на символах* [13], емку за обсягом та безкінечно поліфонічну за звучанням.

Особливою увагою до творчості А. Жіда на сьогодні відзначається університет ім. Поля Верлена у Меці. Під егідою професора Ж. М. Вітмана

на базі університету функціонує дослідницький центр, що ініціює ґрунтовне вивчення процесу естетичних, ідеологічних та політичних впливів у французькому романі кінця ХІХ – першої половини ХХ століття. Через призму творчості таких письменників як, А. Жід, М. Баррес, П. Д. ла Рошель, професор Вітман актуалізує дослідження особливостей художнього тексту, аргументативного дискурсу, наративних технік французького роману на зламі століть. Провідна ідея його наукових праць – зокрема монографії “Жід як політик. Есе про “Фальшивомонетників” [15] – стосується пояснення внутрішніх механізмів роману, через які транслюються основні ідеологічні дискурси епохи. Дослідження, що розгортається в статті, знаходиться в одній ідейній перспективі з науковими розвідками дослідницьких центрів Франції. Водночас у координатах вітчизняного літературознавства вперше реалізується спроба переосмислити естетику письма Андре Жіда через залучення широкого спектру соціокультурних дискурсів ХХ століття, що її формують. У фокусі дослідження перебуває програмний в творчості А. Жіда роман “Іммораліст”. Аналіз просторових категорій у романі, зокрема простору тераси та образу вікна, дозволяє прослідкувати шлях трансформації та переосмислення категорії “моралі” у французькій літературній традиції кінця ХІХ – початку ХХ століть, виокремити її філософську та соціальну семантику.

Вихідним положенням дослідження є ідея про те, що поетика “імморального” в романі Жіда кристалізується через аналіз категорій хронотопу, чие моделювання для письменника ніколи не обмежується орнаментальною функцією, а повсякчас несе глибокий символічний підтекст. Перш ніж перейти до аргументації озвученої думки через аналіз просторової організації роману “Іммораліст”, логіка дослідження підказує розкрити традицію формування категорії “імморальність” у філософсько-етичній системі А. Жіда. Семантична багатозаровість поняття “імморального” для письменника досягається шляхом синтезу декількох соціокультурних дискурсів: перш за все, в основі переосмислення Жідом однієї з основних категорій етики лежить філософська традиція Ніцше. Не вдаючись у глибокий екскурс ніцшеанськими “генеалогіями моралі” [6], слід, однак, зазначити факт спільної позиції німецького філософа та французького романіста щодо визначення “імморалізму” через вихід людини за межі традиційних ціннісних систем; метамовою Ніцше це звучить як “руйнування старих кафедр” й “написання нових

скрижалей” [8, с. 206]. У цьому аспекті іммораліст з-під пера Жіда впритул наближається до ніцшеанської моделі надлюдини. Вслід за німецьким філософом Жід вкладає в поняття імморального те, що Ніцше у свій час виніс “по ту сторону добра і зла” [7]; ця топографічна метафора розкривається, зокрема, і в розмові навколо організації просторових образів роману “Іммораліст”. Для Жіда, так само як і для Ніцше, важливо не плутати поняття аморального та імморального: в той час, як перше формується на антагоністичних позиціях відносно традиційної моралі, останнє знаходиться під дещо іншим семантичним наголосом, стверджуючи за суб’єктом, перш за все, онтологічний статус творця. Відтак, ніцшеанський космос, де стираються демаркаційні лінії між добром і злом, старі кафедри знищуються й пишуться нові скрижалі, стає ідейним підґрунтям Жіда для формування образу Мішеля, головного героя роману.

До ніцшеанської філософії Жід поставився у душі власних естетичних переконань: правда живе лише за символами [13]. Так само як Ніцше моделює філософію Заратустри через струнку систему опозицій на рівні художньої образності (нові скрижалі / старі кафедри, орел / тарантул; співець життя / проповідник смерті; той, хто танцює опівдні / дух важкості; гірське повітря / сморід в місті; лев / каліка тощо), Жід художньо прописує імморалізм Мішеля через просторові образи роману. До моменту прибуття подружжя в Біскру, де вперше розгортається дискурс про імморалізм, оповідач ні словом не обмовляється про місця попередніх нічних зупинок; жодного натяку на готелі, будинки чи квартири. Навряд цей нюанс можна назвати випадковістю: на початкових етапах подорожі Мішеля опис просторових реалій нівелюється на користь прискореній зміні сцен – ніби сама історія ще не почалась, а звучить лише її увертюра. Натомість, зародження імморалізму в історії героя відзначається двома вкрай важливими сюжетними паралелями: одужанням від туберкульозу (часовий збіг цих двох мотивів дозволяє інтерпретувати філософію імморалізму як ліки від хвороби) та першим описом будинку: *“Я був у захваті від нашого дому. Він майже увесь складався із тераси, але якої тераси! Моя кімната й кімната Марселіни виходили на неї; вона продовжувалась над дахами”* [12, с. 31].

Одним з найбільш важливих елементів будинку, через які в романі Жіда розкривається семантика “імморального”, стає тераса; опис кожного нового будинку в історії героя починається саме з неї. Художнє вираження простору тераси дозволяє процесуально вияскравити поетику імморалізму

на різних стадіях історії Мішеля: від моменту зародження нової філософії у Біскрі до її остаточного становлення у заключній сцені роману. Пояснення хронотопу тераси актуалізується, по-перше, на базі праць з феноменології простору Г. Башляра, по-друге, через проектування основних положень статей Ю. Лотмана з семіотики та топології культур [4] на площину художнього тексту “Іммораліст”. Основним в поетиці тераси є її просторові координати, а саме: межове положення, яке вона займає в організації дому; це простір, що водночас належить будинку й знаходиться поза ним. Неоднозначність у визначенні тераси як внутрішнього або зовнішнього простору будинку вносить амбівалентність в інтерпретацію самого художнього образу чи – словами Башляра – створює “діалектику розриву” [2, с. 97]. *Очевидна геометрія цієї діалектики осліплює, – продовжує французький феноменолог – як тільки входить у сферу метафор. Її необережно кладуть в основу образів, що керують всіма уявленнями про позитивне і негативне* [2, с. 97], саме таким образом у поетиці дому є межовий простір тераси. Особливо виправданою звучить думка Башляра в контексті модерністської естетики: коли помирає спершу Бог, а потім суб’єкт та автор, письменнику не залишається нічого іншого, як стати на шлях переосмислення аксіології культури через вихід зі сфери “свого” у вимір “чужого”. В свою чергу будь-який перехід, як відомо, передбачає наявність кордону, а він, згідно з діалектикою Гегеля, водночас є серединою між розбіжними якостями та місцем, де кожна із цих якостей закінчується [3]. З цієї перспективи в аналізі просторової організації роману “Іммораліст” важливо зафіксувати думку про те, що тераса як специфічна архітектурна модель уникає сталих категоріальних визначень. Додаткові складності з’являються при спробах класифікувати терасу як свій або чужий простір її власника. Ще одна дихотомія плавно витікає з попередньої та стосується розмежування тераси як індивідуального простору героя або колективного. Дослідження конкретних просторових параметрів тераси, відтак, спонукає до співвіднесення базових культурологічних категорій: внутрішнього / зовнішнього, свого / чужого, індивідуального / колективного. Виявлення характеру їх взаємодії та ступеня проявленості кожної з цих категорій на різних етапах історії Мішеля має ключове значення у поетиці імморалізму в романі Жіда.

Ключ до розуміння того, як саме поєднуються вищеназвані категорії, тісно пов’язаний з ще однією архітектурною особливістю тераси. Як правило, тераса – це простір, що знаходиться над землею. Таке

планування витікає із її функціонального призначення: на терасі людина відпочиває, споглядаючи ландшафт навколо. Відповідно, тераса як архітектурна модель визначає за суб'єктом певну просторову позицію “над”. В художньому тексті така позиція маркує просторовий план точки зору наратора та стверджує героя Мішеля у символічному статусі “автора-творця”. Подібно до карети, чия висота над землею дозволяє герою Стерна “*все спостерігати й чути над головами натовпу*” [9], тераса в історії Мішеля виконує аналогічну функцію. Саме з позиції “над” герой актуалізує опис простору, в який занурює його прогресуючий імморалізм, немов сама категорія хронотопу є симптомом нової філософії життя. Репрезентація заклочного та кульмінаційного за своїм значенням образу тераси пов'язана з трансформацією оптики героя: від споглядання зовнішнього простору та його відтворення у бік моделювання дійсності, погляду на неї уявою, що з'являється, коли твориш історію. Саме в цьому аспекті розкривається суголосність семантики тераси та ідеї ніцшеанського імморалізму: тераса як простір, де символічно актуалізується авторська позиція героя, стає художнім вираженням ідеї Ніцше про необхідність становлення суб'єкта як творця. Більш того, аналіз додаткових параметрів тераси – простору, який знаходиться “по ту сторону” будь-яких категоріальних розмежувань (від просторових до культурологічних), дозволяє поглибити розуміння та конкретизувати концепт “автора-творця”, який стверджують одночасно французький романіст та німецький філософ.

Виявлення особливостей просторових координат тераси як специфічної архітектурної моделі будинку дозволяє поглибити семантику хронотопу тераси в її взаємозв'язку із категорією “імморалізму”. Звернення до конкретного образу тераси в першому будинку Мішеля розкриває індивідуальний аспект імморалізму героя на початкових етапах його становлення. Як зазначалось вище, значна частка уваги героя при описі будинку у Біскрі зосереджується на образі тераси та пейзажах, які з неї відкриваються. Усі топографічні категорії навколо тераси знаходяться по відношенню до неї в тісних часо-просторових та семантичних зв'язках. Цей зв'язок пояснюється позицією фокалізатора, який організовує оповідний акт відповідно до географічних координат, в яких знаходиться. Іншими словами, просторова точка зору Мішеля може бути метафорично означена як та, що має форму та замірки тераси його будинку, й це, безумовно, відповідним чином детермінує точку зору оповідача. Герой бачить й описує рівно стільки об'єктів та лише під тим кутом зору,

що йому дозволяють параметри тераси. Тому в розмові про засоби естетизації імморалізму у романі Жіда слід аналізувати єдиний концептуальний вимір тераси та ландшафту, який з неї описується. Відповідно кожна топографічна категорія на певному етапі історії Мішеля трактуватиметься як складовий елемент топіки імморалізму. Бути на терасі – означає для героя бути включеним, поєднувати усі дискурси навколо цих топосів. Описуючи терасу на перехресті трьох пейзажів, герой, перш за все, зазначає, що з її найвищої точки виднілись пальми, а за ними – пустеля. Інша частина тераси, за словами Мішеля, сполучалась з міськими садами через тінь акацій. Третій вид з тераси відкривався на прямий дворик, обрамлений шістьма рівними пальмами. Внутрішній дворик безпосередньо прилягав до тераси та сполучався з нею сходами.

Першим пунктом у дослідженні поетики вищезначеного простору слід вказати факт неспівпадіння точок зору, що виокремлюються на різних рівнях аналізу художнього тексту. Спираючись на типологію Успенського, йдеться про фразеологічний та просторовий плани проявлення точки зору. З одного боку, опис ландшафту Мішелем ведеться з “об’єктивних позицій”, тобто “*передаються факти, а не враження*” [10], жоден з топосів не супроводжується оціночними судженнями героя. Натомість, моделювання поетики імморалізму досягається шляхом чіткої організації просторової точки зору: фактичне значення кожного із топосів, як означників імморалізму на певному етапі, розкривається через відстань, яку вони займають по відношенню до героя. Таким чином, топос пустелі на початку подорожі є найбільш віддаленим у просторі від Мішеля, в той час як прямий дворик безпосередньо прилягає до тераси, де знаходиться герой. З іншого боку, окрім просторового плану вираження точки зору, важливим є пояснення її фразеологічного плану. Нагадаємо, що оповідь Мішеля ведеться ретроспективно, з позицій імморалізму на стадії остаточного становлення в будинку без вікон. Тому, якщо через просторовий план вираження точки зору конструюється поетика імморалізму на початковій стадії історії Мішеля, то пояснення вербального плану точки зору наратора проливає світло на поетику імморалізму, що вже становився. В будинку без вікон Мішель, як автор власної історії, організовує факти у певній конфігурації. В описі ландшафтів це проявляється через розмежування топосів на перший та другий плани за критерієм їх семантичного навантаження в поетиці імморалізму на кінцевих стадіях. І хоча топос пустелі знаходиться найдалі від тераси

першого будинку Мішеля – це зумовило певні висновки щодо просторової точки зору – в історії оповідача тоπος пустелі з'являється найпершим, що підкреслює його важливість в поетиці імморалізму. Якщо на початкових етапах становлення імморалізму пустелю видно лише з найвищої точки тераси у далекій перспективі, то з часом вона стане ближчою до героя, а наприкінці історії і сам будинок Мішеля ототожниться з цим простором.

На поверхні інтерпретації образу пустелі лежать мотиви, пов'язані з відсутністю води: мотив стерильності та безпліддя. В поетиці імморалізму, однак, пустеля дещо змінює семантичний окрас й стає символом відсутності будь-яких детермінант (культурних, релігійних, соціальних), ідеї абсолютної свободи суб'єкта, що не повинна обтяжуватись ярмом зв'язків із минулим, сім'єю, батьківщиною тощо. Цими ідеями Жід надихається ще з часів памфлету індивідуалізму – трилогії Моріса Барреса “Культ мене”. Семантика пальм, що розділяють будинок Мішеля та пустелю, розкривається через образ шести пальм у “прямому дворикі”. В свою чергу, естетичний код образу пальм проявляється через протиставлення із образом акацій у міському саду. Пальми – стрункі та високі дерева, що зовнішнім виглядом нагадують шпилі, створюють чітку геометрію форм навколишнього простору, строго його організуючи у “прямий дворик”. Такий простір легко візуалізувати через наявність конкретних параметрів, які його позначають: шість дерев, пряма форма дворика тощо. Натомість, моделювання образу міського саду відбувається за рахунок якісно інших художніх технік: на зміну прийомам візуалізації приходять техніки сугестії. Акації в цьому сенсі виступають антитезою пальм, вони мають пишну, розлогу форму та яскраво виражений аромат квітів. Саме аромат акацій, а також музика сопілки, тепло сонячного світла та інші маркери “саду земних насолод” будуть супроводжувати Мішеля у його довгих променадах. Сад стає простором, де розгортаються ідилічні пасторальні картини: герой неспішно гуляє, милується красою маленьких хлопчиків, витонченістю їх рухів, грацією тіла, слухає гру на сопілках погоничів тварин тощо. Відтак, образ міського саду в акаціях пов'язаний в поетиці імморалізму з мотивом гедоністичним, мотивом естетичних насолод. Натомість, особливості проектування прямого дворика вияскраплюють поетику імморалізму на ранніх етапах історії Мішеля, коли герой ще остаточно не втратив вірність ідеалам по відношенню до професії, соціального статусу та сім'ї. Більш того, на початку подорожі вірність старим ідеалам у якийсь момент ніби бере

верх над імморалізмом – герой піклується про дружину, читає Гомера, цікавиться руїнами старого замку тощо. На рівні просторової організації художнього тексту зв'язок із впорядкованим та розміреним минулим вченого-археолога експлікується через безпосередній контакт дворика та простору тераси. Навіть сад сполучається з терасою через тінь акацій, в той час, як, з прямого дворика на терасу ведуть безпосередньо сходи. Для прикладу, в передостанньому будинку Мішеля тераса буде прилягати вже не до дворика, а висітиме над морською прірвою. Повертаючись до образу пустелі та пальм, що розділяють її та Мішеля, на разі – через аналіз образу пальм у прямому дворіку – стає зрозумілим конотативне значення цих дерев як бар'єру на шляху до абсолютного індивідуалізму.

Через лабіринт промовистих просторових метафор ми рухаємося до заключного образу будинку в романі Жіда – будинку без вікон. Декодування метафори цього простору допомагає розкрити поетику імморалізму на стадії остаточного становлення в історії героя. *“Мішель говорив на терасі, де ми лежали біля нього у тіні, при світлі зірок. Коли розповідь підходила до кінця, ми побачили сонце, що сходило над рівниною. Будинок Мішеля здіймався над нею, так само як і селище, від якого він знаходився недалеко. У спеку, коли вся трава скошена, рівнина схожа на пустелю. Будинок Мішеля, хоч і бідний і дивакуватий, проте чарівний. Зимом у ньому довелось би страждати від холоду, так як у вікнах немає скла, чи, точніше, зовсім немає вікон, а лише величезні діри в стінах”* [12, с. 12]. Відсутність вікон в останньому будинку Мішеля розкривається через інтерпретативний коридор попередніх сцен, де фігурує образ вікна. Кожна нова стадія прогресуючого імморалізму в історії Мішеля супроводжувалась все ширшим відкриттям вікон у будинках, де він зупинявся. Від закритого простору кімнати із зачиненими вікнами, де задушливо спати, поступово кімната Мішеля стає місцем, де широко розчинені вікна *“зробились наполегливою потребою”* [12, с. 41], без них герой починав задихатись. Немов по висхідній спіралі розвивається в історії Мішеля семантика мотиву відчинення вікон, щоб в заключному образі будинку без вікон стати головним означником нової філософії героя. Факт її остаточного становлення також підкреслюється тим, що Мішель вперше описує власний будинок, а не орендований; по-друге, в цьому просторі герой вкладає свою історію в оповідь – принципова важливість цього мотиву в поетиці імморалізму попередньо була встановлена. Так само як і в інших місцях зупинки героя, значне місце в будинку без вікон займає тераса, власне з неї і ведеться оповідь. Повертаючись до висновку

щодо простору тераси як того, що символічно визначає за героєм авторську позицію “над”, важливо зазначити, що на етапі остаточного становлення імморалізму Мішель оповідає історію, знаходячись не просто на терасі, а на терасі будинку, що здіймається над селищем та рівниною. В свою чергу, порівняння рівнини з пустелею ретроспективно відсилає до перших сцен подорожі Мішеля. Проте нерівноцінність цих образів на різних етапах історії героя очевидна: якщо на початку пустеля виднілась у далекій перспективі, то в фіналі герой оселяється над нею. Така просторова позиція не просто імплікує метафорику статусу автора – увесь аксіологічний план імморалізму як категорії етики розкривається через сакралізацію цієї останньої просторової координати в історії героя.

В розмові про традицію формування імморалізму в філософсько-етичній системі А. Жіда попередньо йшлося про її семантичну багатошаровість. Вказавши на зв'язок із ніцшеанською філософською традицією, ми минули, тим не менш, інший надзвичайно важливий соціокультурний дискурс, який оновлює поетику імморалізму в романі Жіда та відрізняє його від ніцшеанської у чистому вигляді. В розрізненні концепції надлюдського німецьким філософом та імморалізму французьким романістом існує один вкрай важливий аспект: згідно переконань Ніцше актуалізація проекту надлюдини полягає у постійному процесі перевершення себе, що апіорі заперечує момент кінцевого становлення. Суголосно ніцшеанській концепції “надлюдського” звучить інтерпретативна варіація Мамардашвілі на тему сартрівського потрактування людини як “*вічної марної пристрасті*”, де метафора “марної пристрасті” розглядається в аспекті направленості до недосяжного для людини об'єкта, тобто сфери божественного [5, с. 18]. Сама людина у цьому аспекті визначається не як “*щось*”, а як “*постійна направленість до чогось*” [5, с. 18]. Для Жіда, натомість, проект імморалізму стає досяжним в рамках земного буття героя роману, і цей факт, перш за все, пояснюється логікою соціальної функції жидівського тексту, обумовленої прагматикою французької літератури ХХ століття. Саме специфіка соціально-політичного дискурсу країни оновлює поетику імморалізму в романі Жіда та відрізняє його від ніцшеанської у чистому вигляді. Так, змінюючи перспективу на ті самі питання природи імморалізму, змінюється формулювання основної проблематики з “естетики імморалізму” (імморалізм як категорія етики) в бік “імморалізму як естетики письма” в романі ХХ століття; над цим питанням Жід рефлексує усе життя.

В цьому аспекті проявляється додатковий семантичний відтінок “універсальних параметрів” тераси, про які йшлося вище. Зіставляючи ніцшеанський та жидівський дискурс про імморалізм, ми попередньо дійшли думки про те, що для Жіда та для Ніцше концепція імморального реалізується через вихід суб’єкта за межі традиційної моралі й становлення у статусі автора-творця нових ціннісних систем. Хронотопічним втіленням цієї ідеї в романі Жіда став образ тераси, яка в конкретних просторових координатах відтворює ідею перебування “по ту сторону” внутрішнього / зовнішнього, свого / чужого, індивідуального / колективного простору суб’єкта. Іншим важливим висновком повинна стати думка, яка розмежує концепції німецького філософа та французького романіста. соціокультурний дискурс, який оновлює поетику імморалізму в естетиці Жіда. З цієї перспективи імморалізм Жіда – це не просто перебування “по ту сторону” ціннісних систем, не вихід за межі “свого”, “чужого”, “індивідуального” чи “колективного”. Це спроба знайти нову естетику письма, яка примирила б усталені в мистецьких реаліях дихотомії. Доречною в даному контексті могла б стати думка Гумільова про те, що етика спроможна стати естетикою, розширившись до області останньої, а індивідуалізм в найвищій своїй напрузі спроможний творити громадськість. Розуміння такої позиції пояснює, зокрема, і роль паратекстуальної інстанції в романі Жіда. В передмові до “Іммораліста” Жід оголює перед читачем усі свої наміри: автор не буде дорікати, хвалити, судити, оцінювати, моралізувати, пояснювати. Єдиним завданням для письменника Жід називає створення картини [12, с. 10]. Передмова в романі Жіда виконує функцію пакту між автором (обов’язково первинним) і читачем, що дозволяє першому взяти на себе відповідальність за достовірність сказаного або, навпаки, зазначити його фікційний характер, сповідатись у своїх “естетичній залежності” або ж позиціонувати себе прибічником теорії на кшталт тенівської “Раси, середовища, моменту”. Паратекст є однією з формальних звивин роману й дозволяє зазначити індивідуальну приналежність автора до артикулів тієї чи іншої філософії, партії, релігії тощо. Таким чином, він виконує прагматичну функцію “соціалізації” роману, що в свою чергу задовольняє у певній мірі запит соціальний й, далекі, дозволяє на більш латентних рівнях конструювати нарративну правду роману, до котрої прагне “чистий жанр”.

Письменнику А. Жіду вдалось знайти вихід з непростой ситуації, що склалась у літературному вимірі Франції кінця ХІХ – початку ХХ століття: з одного боку, він до кінця життя залишився вірним

принципам “чистого мистецтва”, з іншого – задовольнив суспільний запит, сміливо вступивши – як це визначив Бурдьє – в літературне поле епохи [11]. Про оригінальність жидівського роману найвідоміший екзистенціаліст Франції напише у статті-некролозі “Жід Живий”, що вийшла за декілька тижнів після смерті письменника: “Він вивів роман з рутини символізму, показавши, що література може говорити про все” [14, с. 277].

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. Эстетическая теория / Теодор Адорно. – М.: Республика, 2001. – 520 с.
2. Башляр Г. Поэтика пространства / Гастон Башляр. – М.: РОССПЭН, 2004. – 376 с.
3. Гегель Г. В. Ф. Наука логики [Електронний ресурс] / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – Режим доступу: http://royallib.com/read/gegel_fridrih/nauka_logiki.html#0
4. Лотман Ю. Статьи по семиотике и топологии культуры [Електронний ресурс] / Юрий Лотман. – Режим доступу: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm>
5. Мамардашвили М. Очерк современной европейской философии / Мераб Мамардашвили. – М.: Азбука, 2014. – 608 с.
6. Ницше Ф. К генеалогии морали [Електронний ресурс] / Фридрих Ницше. – Режим доступу: <http://www.nietzsche.ru/works/main-works/genealogia/>
7. Ницше Ф. По ту сторону добра и зла [Електронний ресурс] / Фридрих Ницше. – Режим доступу: http://lib.ru/NICSHE/dobro_i_zlo.txt
8. Ницше Ф. Так говорил Заратустра / Фридрих Ницше. – СПб.: Азбука, 2013 – 352 с.
9. Стерн Л. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии [Електронний ресурс] / Лоуренс Стерн. – Режим доступу: http://lib.ru/INOOLD/STERN/stern_puteshestvie.txt
10. Успенский Б. Поэтика композиции [Електронний ресурс] / Успенский Борис. – Режим доступу: <http://philologos.narod.ru/ling/uspen-poetcomp.htm>
11. Bourdieu P. Les regles de l'art / Bourdieu Pierre. – Paris: Éditions Du Seuil, 1992. – 480 p.
12. Gide A. Immoraliste / Gide André. – Paris : Gallimard, 1972. – 192 p.
13. Gide A. Le traité du Narcisse [Електронний ресурс] / Gide André. – Режим доступу: http://www.ebooksgratuits.com/pdf/gide_traite_du_narcisse.pdf

14. Sartre J.-P. Situation IV / Sartre Jean-Paul. – Paris: Gallimard, 1947. – 480 p.
15. Wittmann J.-M. Gide politique. Essai sur Les Faux-Monnayeurs [Електронний ресурс] / Jean-Michel Wittmann. – Режим доступу: https://www.academia.edu/1305472/Gide_politique_Essai_sur_Les_Faux-Monnayeurs

КОНЦЕПТУАЛЬНА МНОЖИНА ТА ХУДОЖНЯ СТРУКТУРА ОБРАЗУ ДОМУ У РОМАНАХ ВІЛЬЯМА ГЕССА “THE TUNNEL” та “MIDDLE C”

Сергій СУШКО

ПВНЗ “Краматорський економіко-гуманітарний інститут”

У статті розпочато дослідження вагомого сегменту поезики зазначених романів, яким є поезика дому. Виокремлено й проаналізовано чинники останньої на прикладі текстових фрагментів обох творів. Встановлено, як, вважаємо, новий ракурс розгляду “Тунелю” у фаховій літературі, визначальну роль поезики дому у системі інших поетик роману. Як перший, так і другий роман характеризує складна діалектика матеріально-предметних аспектів та ідеальних конструктів дому, сукупність яких утворює концептуальну множину та художню структуру образу дому у даних творах.

Ключові слова: поезика, феноменологічний, проекція, модус, кабінетний хронотоп, простір, рефлексія, філіппіка, імагологічний, музика, книга.

В статье начато исследование весомого сегмента поэтики указанных романов, которым является поэтика дома. Выделены и проанализированы факторы последней на примере текстовых фрагментов обеих произведений. Определен, как, полагаем, новый ракурс рассмотрения “Туннеля” в профессиональной литературе, а именно определенная определяющая роль поэтики дома в системе других поэтик романа. Как первый, так и второй роман, характеризует сложная диалектика материально-предметных аспектов и идеальных конструктов дома, совокупность которых формирует концептуальное множество и художественную структуру образа дома в данных произведениях.

Ключевые слова: поэтика, феноменологический, проекция, модус, кабинетный хронотоп, пространство, рефлексия, филиппика, имагологический, музыка, книга.

The article has undertaken a research of a significant component in the given novels' poetics, namely, the poetics of home. Principal aspects of the latter have been singled out and analyzed on the basis of textual fragments. What has been established

as a new segment in the research of *The Tunnel* is a significant role played by the poetics of home in the novel's overall poetical system. Both novels are characterized by a complex dialectics of material aspects and idealized constructs of home. The totality of these aspects and constructs makes up a conceptual multitude and the artistic structure of the house / home image in the novels under analysis.

Key words: poetics, phenomenological, projection, modus, study chronotope, space, reflection, philippic, imagology, music, book.

In this house I am afraid of anything.

В. Геєс.

“*In this house I am afraid of anything.*” Так пише про свій дім, свою оселю протагоніст-оповідач роману “Тунель” Вільям Фредерік Колер. Красномовне висловлювання, яке спонукає замислитися, а що ж тоді є тим справжнім домом для Колера, в якому йому нічого боятися, в якому він є самим собою без жодного побоювання зовнішнього втручання? Це складне питання, і ще складнішим є пошук відповідей на нього у творі.

Концепти й образи дому інтегровано у неосяжному масиві творів англійської літератури, що, звичайно, пояснюється онтологічним буттям людини, яка має чи не має власний дім, живе у будівлі, яка стає домом, або не стає ним. В англійській та американській літературах є велика низка першорядних творів, які присвячено зображенню невід’ємних, органічних зв’язків людини й дому. Одним з найвищих зразків літератури дому (home literature) є роман “Сини та коханці” Д.Г. Лоуренса з неперевершеною сценою сімейного єднання, коли на різдвяні свята приїздить з Лондона додому Вільям, старший син. Цей епізод виписано з такою пронизливістю, що розумієш: у світі немає більшої цінності, ніж дім і сім’я. Дім персоніфікується, живе своїм власним життям, утворює художній чи концептуальний центр у творах В. Вулф, Н. Готорна, Ч.Діккенса, В. Гедіса, Е.М. Форстера, Дафні Дюмор’є, П. Акройда, Грехема Свіфта, К. Ісігуро та книгах десятків і десятків інших авторів.

Ключовим аспектом поетики дому є зображення саме стосунків людини й дому, відтворення того, як літературний персонаж усвідомлює, що є для нього домом, чим є для нього дім. У цьому плані дім як рідна домівка, оселя, де мешкає людина і її сім’я, далеко не завжди є тотожними феноменологічному конструкту дому. Феноменологію дому утворює сукупність абстрагованих уявлень про те, що є “другим домом”, справжнім домом для особистості, героя, персонажа. У мові, спілкуванні практично

не виникає проблем стосовно актуалізації конкретної семантики, коли йде мова про дім. Дім, в першу чергу, асоціюється з житлом, рідною оселею, конкретною будівлею, де проживає людина, в сім'ї чи одна. Відмінним є друге, настільки ж поширене, значення дому як ідеального конструкту, у якому в одне нероз'ємне ціле зливаються найдорожчі цінності людини – сім'я, батьки, діти, довіра, підтримка, пам'ять про кращі часи, відповідальність. Отже, під феноменологічними аспектами дому розуміємо ті ідеальні, уявні сутності, які є невід'ємною часткою поняття "дім", які тотожні нашому уявленню про певне місце, де ми почувалися або відчуваємося найбільш комфортно – таким середовищем може бути також професійний вимір людини, робота за покликанням, середовище душевних страждань, ментальний простір, простір невідступних думок, снів тощо. Гастон Башляр присвячує окремі розділи своєї видатної праці "Поетика простору" саме феноменологічним аспектам. У дев'ятому розділі Вступу філософ Башляр цитує К.-Г. Юнга, який порівнює людську душу з будівлею, різні поверхи якої збудовані у різні часи, значно віддалені один від одного. Нагадуючи, що Юнг, звичайно, розумів недосконалість свого порівняння, Башляр розмірковує далі: *"Але вже судячи з того, як природно розбудовується воно автором, є смисл обрати будинок як інструмент аналізу людської душі. ... Уже тепер очевидно, що образи будинку двоїсті: вони живуть у нас так само, як ми живемо в них. Ця гра настільки багатозначна, що нам потрібні були дві великі глави, де ми описуємо загалом цінності образів лому."* [1]

Про невід'ємність у художній літературі феноменологічних конструктів, ідеальних проєкцій дому від матеріально-предметного зображення дому переконливо пише німецька дослідниця Клаудія Дрілінг у своїй монографії "Constructs of "Home" in Gloria Naylor's Quartet". Передмову до своєї праці вона відкриває фрагментом з першої зустрічі з письменницею: *"Home is not idyllic," Gloria Naylor commented in our first meeting. And this sentiment is certainly visible in her fiction. Yet, underneath the surface, her fiction presents what every human being harbors: a deep yearning for an idyllic home – one where love, identity, and mutuality sustain a sense of comfort, belonging, and security."* [3]

Розпочнемо розгляд поетики дому у двох романах В. Гесса, автора, який плідно, впродовж багатьох десятиліть поєднує письменницьку діяльність з науковою у галузі літературознавства. Другий роман письменника, "The Tunnel" ("Тунель"), інкорпорує розгалужену низку уявизень дому

й будівлі: дім як оселя, дім як ототожнення сім'ї й сімейного життя, дім як локус, де проходить кабінетне життя вченого, дім як синонім приватного життя, як фортеця (*my home is my castle*), дім як симбіоз зовнішньої та внутрішньої свободи / несвободи, дім як проекція й екстеріоризація психологічного стану його мешканців, дім як осередок спогадів про дитинство й пошуків власної ідентичності.

Жанрову специфіку “Тунелю” визначає певне розмаїття жанрових ознак, які дозволяють кваліфікувати даний твір як сповідальний роман, роман виховання (або антивиховання), роман літератури дому (*home literature*), університетський роман, філологічний, філософський, сімейно-побутовий, роман альтернативної історії (історіографічний метароман), психологічний, нарешті, постмодерністський. Жанрово-стилістичну своєрідність роману визначають також інтертекстуальність, авторське “зникнення”, самоусунення з тексту (*Ich-Erzählung*), техніки колажу й пастишу, “потому свідомості”, розбудова багатьох фрагментів у формі аналітичних есе.

Важко однозначно визначити, яке місце у парадигмі поетик інших художніх сутностей “Тунелю” – помсти, розчарування, розпачу, ненависті, фанатизму, тіла, кохання, спогадів, академічного життя, довкілля, навіть постгуманістичного бачення людини та чимало інших – займає поетика дому, але це місце є одним з провідних, першорядних. У цьому плані сформулюємо ключову тезу нашого дослідження поетики дому у “Тунелі” та третьому романі письменника “*Middle C*”: Для Колера, протагоніста “Тунелю”, іншим, ніж власне житло, б і л ь ш в и з н а ч а л ь н и м модусом існування, феноменологічною проекцією його “другого дому” є саме його книги, щойно написана й та, котру Колер пише у художньому теперішньому часі “Тунелю” (яка і є “Тунелем”!). Для Джозефа Шкіцена, протагоніста роману “*Middle C*”, ідеальними конструктами дому є музичний дискурс та, на кшталт тунелю у “Тунелі”, невідступний пошук найкращого й найточнішого варіанту одного й того речення, спочатку короткого, а далі – майже на сторінку (у першій половині твору). Тут буде доречно відзначити, що “*Middle C*” є значно складнішим, більш з а ш и ф р о в а н и м романом, ніж “Тунель”, дискурс коду “*Middle C*” є, на нашу думку, необґрунтовано надмірним.

Перейдемо до аналізу поетики дому у “Тунелі”. Її визначає складне мереживо фрагментів тексту, які розгортають стосунки героя з власним домом, п с и х о л о г і з у ю т ь ці стосунки, розбудовують образи власного, батьківського домів, також дому одного з колег протагоніста.

Зрозуміло, що наратив дому у творі не може існувати автономно, окремо від інших наративів і дискурсів. Слід окреслити загальну наративну парадигму роману. "Тунель" визначає багатовекторна наративна поліфонія. Це різнобічна тематика повсякденності й наративу спогадів, це розгалужена палітра філологічного дискурсу, це також очевидна деконструкція історичного знання та принципів гуманізму Нового часу. Тематика роману охоплює десятки об'єктів, які розглянуто переважно з позицій художнього зображення: кабінетне життя університетського професора історії, протагоніста й наратора роману Вільяма Фредеріка Колера, його подружжя й сімейне життя, дитинство, захоплення книгами й читанням, життєва дорога його батьків, спогади про роки навчання у передвоєнній Німеччині з фрагментом про Кришталеву ніч, словесні психологічні портрети викладачів, велика гама абстрактних понять та явищ, пов'язаних з географічними реаліями та навколишнім середовищем, що увиразнюють людську психологію. Окремим концептуальним і вкрай контрверсійним блоком "Тунелю" є тема Голокосту, художнє увиразнення якої у романі продовжує викликати у читача несприйняття, почуття здивованості й обурення, коли, зокрема, протагоніст роману, за яким відчувається авторський голос, розмірковує над мірою вини ідеологів масових вбивств і безпосередніх виконавців. Архітектоніка роману в цілому і окремих його філіплік є складним утворенням. Найпершим чинником ускладненості наративної організації роману вважаємо неочікуваний (для читача) перебіг думок протагоніста-наратора, коли фрагмент побутового характеру, фрагмент спогадів раптом переривається, як у кінематографі, "кадром" з темою нацизму й голокосту.

Визначимо провідні центри поетики дому у "Тунелі". Це кабінетний *х р о н о т о п*. У статті до часопису "Іноземна філологія" (Львів) ми характеризуємо його наступним чином: "Просторова площина цього хронотопу охоплює, звичайно, не лише кабінет як приміщення, усі стіни якого заставлені книжковими шафами. Це полівекторна площина і її визначальними нішами-сегментами є доволі виснажлива праця кабінетного вченого; світоглядні застави, сформовані через призму книжкового світу; концептуальний простір його творчої роботи; діалогічність його ментального простору; переоцінка попередніх поглядів та позбавлення ілюзій; нарешті – попри всю мізантропію та фанатизм (bigotry) протагоніста, у якому він сам зізнається у відповідній філіппіці – його безмежна відданість філологічному дискурсу, хоч він і називає себе істориком." [2]

Поетику дому у романі формує також розгалужена низка фрагментів, що змальовують подружнє життя Колерів у власному домі, адже сімейне життя, практично, невід'ємне від концепту дому як ідеального конструкту. На передньому плані поетики дому у творі реалізується концепт дому як сутності, що у сприйнятті протагоніста не тотожна його власній оселі. Ця сутність розкладається на його відчуженість від власного дому та сім'ї, його некомфортність, звичайно психологічну, на інше місце поза домом, де він відчуває себе, як вдома (тунель у прямому й метафоричному смислах), та на всепоглинаючу сферу діяльності – професійної, інтелектуальної, за уподобаннями.

Вільям Колер планує “втечу” з дому як останнього притулку, що зв'язує його з людством, людьми. Сімейні стосунки, увага, турбота про дітей вже давно поза головними цінностями його життя. Залишити це людство, якому він не прощає безглуздя його помилок, що повторюються в кожне покоління, в кожному епоху, Колер сподівається шляхом втечі у тунель, який розпочинає рити під власним домом у підвальному приміщенні в закутку, де раніше тримали вугілля. Чим же закінчується у романі ця пігмеєва, параноїдальна “епопея” з риттям тунелю? Чи виріє його Колер, чи цей сегмент нарративу роману залишиться відкритим, незакінченим, недописаним? Фрагменти нарративу, пов'язані з риттям тунелю з підвалу власного дому, безумовно формують сегмент поетики дому у даному романі. Цей сегмент в жодному разі не є провідним у корпусі інших чинників поетики дому у романі, він є другорядним, навіть провокативним, занадто гротескним.

Проналізуємо окремі чинники субпоетики дому у “Тунелі. Першим є оповідно-тематичний план, нарратив дому як певний масив і шар тексту. Роман відкриває філіппіка “Life in a Chair”. Протагоніст, Вільям Фредерік Колер (якому аж ніяк не можна відмовити у низці автобіографічних паралелей), розмірковує над мотивами свого наміру написати “велику книгу”, the Big Book, і цей намір вже реалізовано у вигляді готового товстого рукопису, що лежить на письмовому столі. Здавалося б, честолюбна мета досягнута, але автора рукопису книги, якій він дав назву “Guilt and Innocence in Hitler's Germany”, точить думка про необхідність написати передмову до неї. Звідки це бажання у Колера? Чому передмова йому не дається? Виявляється, що Вільяма Колера турбує невідповідність напрацьованих ним книжкових умозорових істин та умовиводів тому, що відбувалося насправді напередодні й під час Другої світової війни, тому, що насправді мали відчувати жертви та ідеологи нацизму й війни.

У плані цього невдоволення (анти)героя, докорів його совісті виникає низка припущень. Вірогідно, що рукопис так і не буде віддано до друку, книга не дійде до читача, і це саме завдяки одній з небагатьох привабливих рис Вільяма Колера – його неготовності й нездатності до внутрішнього лицемірства й самообману: *"We should not be made to think and say and do such things as I have said / as they have done / as they have chosen / as I have thought."* [4, 14] Тобто, написавши книгу за темою, визначеною у назві, автор Колер залишається вкрай невдоволений нею. Можливим стає наступне припущення. Значна частина "Тунелю" є парафразом, вочевидь радикальним переписуванням того, що містила, як ми вважаємо, ненадрукована книга професора історії Колера. Це радикальне переписування є набагато відвертішим, доволі шокуючим та епатажним, де к о н с т р у к т и в н и м, але при цьому більш правдивим (при цьому також у читача й фахівця залишається питання, чи несе ця ревізія остаточну, вичерпну правду чи ні).

Дослідницьку проблематику поетики дому у "Тунелі" В. Гесса складає концептуальний простір увиразнень дому, як вербально актуалізованих, так і уявних – метафоричних і ментальних – проєкцій дому. До цих ідеальних проєкцій дому, дому як гармонійного, ідеального, д у х о в н о г о простору існування героя відносимо поезію Рільке, загалом філологічну рефлексію героя, його нездоланне тяжіння до таксономії, до вичерпного та вкрай диверсифікованого означування феноменів матеріального світу та мисленнєвої сфери, зосередженість на власній фізіології та негативних емоційних станах – зневіри, розпачу, люті, ненависті.

Поетику дому у "Тунелі" суттєво увиразнює діалектичне поєднання різних художніх проєкцій дому. Прикладом такої єдності є тема вікна як атрибуту дому і як метафоричного увиразнення прагнень душі. "Анонсує" цю тему у романі метафора відкритого вікна як уподібнення стану думок (анти)героя: *"And last night, with my lids pulled over me, I went on seeing as if I were an open window. Full of wind. I wasn't lying in peaceful darkness? That darkness I desired, that peace I needed. My whole head was lit with noises, yet no Sunday park could have been more lonely: thoughts tossed away, left like litter to be blown and lost."* [4, 4] Темі вікна у романі, його метафоричній проєкції присвячена у романі окрема філіппіка "Why Windows Are Important To Me".

Однією з дванадцяти філіппік роману, дев'ятою, є філіппіка "Aground the House" (оманлива назва, як і чимало інших неочікуваних наративних

“пасток” у романі). На початку маємо нібито намір оповідача неквапливо, “епічно” розповісти про свій день вдома, день, вільний від занять в університеті. Колер ретельно відстежує свій ранок від самого пробудження до того часу, коли члени родини виходять з дому і він залишається у домі один. Відразу ж запрошується порівняння з ранком у башті Мартело та ранком в оселі Леопольда Блума у джойсівському “Уліссі”. Але таке співставлення виходить за межі даного дослідження. Аксиомою літературної теорії є розуміння художнього тексту як сукупності ретельно відібраних фактів, об’єктів зображення. Маргінальність Гесса у такому відборі – як в даній філіппіці, так і в інших – важко зрозуміти й пояснити. Але парадокс полягає у тому, що магія і стихія художнього слова В. Гесса настільки перевершують предметний ряд, фактуальний план, що мимоволі відволікаєшся від того, про що читаєш. Тобто маємо, безперечно, одну з найголовніших домінант творчого методу й поетики Гесса – першорядність саме вербального виміру тексту, автономність й самодостатність вербального виміру.

Повернемося до дев’ятої філіппіки. Її назва цілком природно, здавалося б, спрямовує читацькі очікування на зображення дому, життя мешканців у ньому. Філіппіку, власне, і відкриває таке зображення: пробудження за дзвінком будильника, “словесний портрет” останнього, “двобій” з ним (*I zap the sound so automatically ...*). Далі йде опис житла, в якому прокидається Колер в зимову пору року. Це простора фермерська будівля з прибудовами (*Winter mornings are cold in this big farmy barnhouse*). Наратор Колер (якого у цих ранкових сценах важко відокремити від автора) без жодних лагун зображує свій ранковий туалет, якнайдетальніше описує зубні щітки, розказує, як він чистить зуби, потім черга умиватися та голитися (*I hate shaving. It’s so perpetual. ... Mowing on a schedule*).

Рефлексія Колера всеосяжна і невпинна – про гоління, про надмірну вагу тіла, про дружину Марту, про одяг, свій теперішній стан відчуження від сім’ї. Вибираючи, що вдягнути, Колер звертається до себе на ім’я Генрі (*I call myself Henry, on occasion, when I want to be on joking terms with myself*), він с подивом розглядає, майже не впізнаючи, купу одєжі, що колись придбала йому Марта (*Back when she dressed me like a doll*), подумки він щоразу повертається до змін у власному житті (*Now I even do my own laundry*).

Таким же неквапливим чином, з масою подробиць, описує Колер-наратор ремінь від брюк, кімнатні капці, поріг дому, вхідні двері,

приготування кави (I start the cold water running. That clears these old pipes. ... Water shouldn't have a past.), свої міркування про сніданок у ліжку, як нарізати хліб та інші нескінчені деталі. Ці описи чергуються з реченнями та лінгвістичними спостереженнями над словом (The secret of life is paying absolute attention to what is going on. The enemy of life is distraction.).

Далі у філіппіці під назвою "Around the House" неочікувано, здавалося б, виникає тема фюрера, тема нацизму. Колер розмірковує над нею, коли вже він встиг сховатися зранку у своєму кабінеті від сім'ї: *"It's time ... to hide inside my work, which is, of course, a fortress also made of language: the castle of what comes between commas"*.

Початок цього фрагменту, на який часто посилаються, не цитуючи, у фахових публікаціях, розбудовано в улюбленій стилістичній домініанті письменника, а саме у п р о в о к а т и в н о м у ключі. Ми маємо на увазі "тактику" Вільяма Колера приховувати свої записи-спогади на окремих аркушах паперу, перекладаючи їх поміж сторінками щойно написаної книги, яка чекає свого Вступу. Провокативність полягає у тому, як саме коментує Колер це перекладання аркушів. Цього ранку Колер перекладає свої записи поміж сторінками дев'ятої глави: *"I'm infiltrating the chapter entitled "The Lessons of the Fьhrer"*. Ось таким чином виникає у філіппіці значний масив тексту, присвячений даній темі. Зрозуміло, що остання виходить за межі проблематики даної статті, але симптоматичною для твору, для образу протагоніста-наратора є, як бачимо, тематична нерозподіленість, зовні хаотичний, неконтрольований перебіг думок, симбіоз об'єктів художнього зображення. Цей неочікуваний наратив у філіппіці, назва якої не має нічого спільного з ним, підтверджує, зокрема, сформульовану раніше тезу про екзистенційний вимір і вибір протагоніста: він обирає, як набагато суттєвіші для нього, ті форми існування, що інтегрують його у власні книги та нав'язливі ідеї.

У порівнянні з "Тунелем", третій роман В. Гесса *"Middle C"*, має як спільну, так і відмінну парадигму поетики дому. Першою складовою цієї парадигми є імагологічний вимір дому, епічна, розгорнута у формах сімейно-побутового роману оповідь про сім'ю австрійського походження, яка у роки напередодні Другої світової війни змінила свою національність з австрійської на єврейську з ініціативи чоловіка, Руді Шкіцена. Обдарованість Руді виявляла себе у двох площинах – здатності до передбачення та пристосовуватися до обставин: *"... he had two great*

gifts: first, he was a seer; he saw the future as if he were reading it on one of his broadsides; and second, he was born for the stage; he had as many colors as the chameleon; he filled roles like a baker; indeed, it was a Yankel he one day became, ... informing anyone interested that his name was Yankel Fixel” [5].

Дружина Руді, Ніта, яка стала тепер Міріам, навіть схиляється до думки, що у цій зміні імені мав би бути романтичний мотив: якщо Руді раніше був Янкелем, то він не зміг би залишитися до Ніти й побратися з нею.

У Лондоні, куди з допомогою благодійних фондів перевозить свою сім'ю Янкель Фіксель, його підробку швидко викривають і засуджують рабі з місцевої общини, але при цьому вони не мають наміру позбавити його статусу біженця. Після війни, швидко орієнтуючись у ситуації, завбачливий Янкель прагне, як і значна частина єврейської діаспори з Європи, потрапити до Америки. Але Фіксель розуміє, що дорога до Америки йому та його сім'ї під прикриттям фіктивного єврейського походження закрита: *“To get to America as Jews they'd have to have papers attesting to their circumcised and wretchedly safe Semitic state, their exilic condition, and these bona fides they didn't have. They would need visas, no doubt, which they couldn't get. The Fixels were, in fact, fakes” [5].*

Ось тоді Янкелю спадає на думку натуралізуватися під англійця: *“Gradually, a week at a time, the Rudi Skizzen who had wrapped himself in Yankel Fixel began to emerge as Raymond Scofield. He got a job in an off-track betting parlor. ... He ate chips and tried to eat the fish. He spent more money than he should on movies. He bought a cloth cap” [5].*

Міріам не підтримує чоловіка у його намаганні в черговий раз вдатися до шахрайства, поміняти національність та ім'я. Янкель, тепер вже Реймонд, знаходить чимало переконливих аргументів на користь своєї позиції. Проте при нагоді (великий виграш в букмекерській конторі з кінних перегонів) Реймонд Скофілд, як можемо зрозуміти, не вагається, коли, залишивши сім'ю напризволяще, не сказавши жодного слова дружині, зникає з Англії, емігруючи, як вважають, до Америки (*Eventually, both police and such parlor patrons as confessed to Ray's acquaintance concluded that he had secretly spent his money on documents, on plans, on bribes, on a steamship ride*).

The investigation itself was confused, for at first the authorities did not know exactly whom they were looking for: Austrian, Englishman, Jew. Nor did the wife appear to have a clear understanding of the sort of man her husband was [5].

Імагологічний вимір розгортається далі у творі з еміграцією Міріам з двома дітьми, Джозефом і Деборою, до Америки. На цей вибір вплинула порада священника, який зрозумів, що йому ніколи не завоювати серця жінки, яке належить лише її чоловіку: *"The priest could hear how Miriam's heart remained faithfully beating in her husband's chest, and perhaps it was then that he decided to desist from his social attentions and help her as her confessor should, instead of watching her face in wonder as he might the moon"* [5].

Сім'я Шкіценів емігрує до Нью-Йорка, звідки еміграційні служби переселяють їх до штату Нью Джерсі, і нарешті – на постійне місце проживання – у невелике місто (two-bus town) у штаті Огайо. Міріам отримує тут довгоочікуваний спокій, впевненості у собі й своїх силах їй надає оточення, що живе скромним сільським життям.

Імагологічний вимір дому набирає психологічної інтенсивності у розбудові наративу спогадів Джозефа Шкіцена, головного героя твору. Нові враження, процес адаптації до життя у середньоамериканському штаті поступово відволікають Джозефа від думок про минуле. Але, на відміну від своєї сестри Дебори, яка беззастережно розпрощалася з минулими жахами, Джозеф не може викреслити минулого зі своєї пам'яті. Не в змозі позбутися цих спогадів, він навіть тримається осторонь від своїх однолітків, дівчат, побоюється, що вони будуть очікувати від нього іншої, не властивої йому самоідентичності.

Підсумуємо імагологічну складову поетики дому у романі "Middle C". Її формує наратив "перевтілення" австрійця Руді Шкіцена в іншу національність, поневіряння сім'ї Шкіценів, коли вони емігрують до Великої Британії, а потім, вже без чоловіка і батька, до Сполучених Штатів. У цих переселеннях Шкіцени постають перед викликами пристосування до нової країни, освоєння іншої мови, вживання в чуже етнічне середовище. У художньому просторі роману ці очевидні імагологічні аспекти знаходять переважне увиразнення не у прямому зображенні поневірян сім'ї, а в сценах і фрагментах, що відтворюють сумнівні дружини Руді у доцільності цих "перевтілень" та аргументацію чоловіка на користь останніх. Звертає на себе увагу зовсім інша ментальність чоловіка і дружини стосовно концепту дому. У контексті твору його позицію визначає формула безпеки та пошуку кращого середовища для життя, що і є для нього ідеальним конструктором дому, дому за межами рідної Австрії.

Many years later, when Joseph was little and living in London, and his mother, Nita, grew certain her husband had disappeared for good or ill – and all between – she would laugh about what she called the Annunciation. Horror and history make a charming couple. One day, she related, your father came to me and said, The child that is getting you biggish is Jewish. He will be a nice Jewish boy and grow up to be a proper Englishman. [...]

Miriam was dumbfounded by her husband's sudden hatred for the land of his birth [5].

Для Джозефа Шкіцена – дитини, підлітка, юнака – світ музики і світ книги стають ідеальними конструктами дому, сутностями, що утворюють поняття “другий дім”. Зовсім безпорадний на початку навчання гри на фортеп’яно, Джоуї незабаром пригортається душею до музики, одним з його перших “звершень” стає перенесення, за його проханням, “безпритульного” піаніно з вулиці до їхньої оселі.

Putting that piano back together, hauling it out of the street where it had fallen from a truck or otherwise been left to die, getting it over the curb, and carting it up a flight of stairs into a proper alcove in a splendid room became Joey's daydream crusade ... [5]

Глибокий, незабутній вплив на Джоуї справляють приватні уроки у вчителя музики Хірка, які останній поєднує з довгими монологами про сутність музики і професії музиканта. Джозеф значно поглиблює свою музичну культуру, оволодіває широким діапазоном музичного дискурсу, працюючи у магазині платівок. У грабіжці, що трапилася, власники магазину підозрюють і звинувачують Джозефа. Йому вдається переконати матір у своїй непричетності, але цей інцидент глибоко травмував юнака. Невдовзі після цього Джозеф починає навчання у християнському коледжі (Augsburg Community College), де з готовністю використовують його вміння грати на органі. Тут Джозеф також вперше відкриває для себе неосяжний космос книг і читання.

On Sunday, over his shabby ordinary clothing, Joseph Skizzen donned a gown. Under the gown he grew to be a man; he seemed renewed; he was transported to another realm – that of the imagination. [...]

Whatever fell in front of his eye he read, read with both wonder and acceptance, ingesting a great deal of nonsense along with what was wise and sending it into a system not immediately able to discern any difference. The book disappeared from his hands and he was in Savonarola's Florence or Conrad's Central America or Gibbon's Rome. [5]

Особливе враження на нього справляє книга Томаса Вулфа “*You Can't Go Home Again*”, ключовий уривок з якої інтертекстуально запозичує В. Гесс: “*And so it goes – round, round, round the tortured circumference of this aching globe – round, round and back again and up and down, with stitch and counterstitch until this whole earth and all the people in it are caught up in one gigantic web of hatred, 'greed, tyranny, injustice, war, theft, murder, lying, treachery, hunger, suffering, and devilish error!*” [5].

У дорослому житті професора Шкіцена сфери музики та всепоглинаючого читання як ідеальні конструкти “другого дому” героя книги, доповнюються, відступаючи на другий план, вкрай драматичним дискурсом саморуйнівного існування людства – у окремії кімнаті власного дому Джозеф колекціонує численні інформаційні повідомлення про випадки насильства людей над людьми на всіх рівнях – суспільному, побутовому, етнічному, релігійному та інших. Паралельно з цим Джозеф вкрай зосереджений на якнайточнішому формулюванні нав'язливої думки-ідеї про приреченість людства. Це паралельне, віртуальне існування Джозефа у власному реченні, що редагується протягом більшої половини роману, є проєкцією ідеального конструкту дому героя. У межах статті обмежимося виокремленням цього важливого плану поетики дому у романі, аналіз якого буде розгорнуто у подальшому дослідженні.

Сформулюємо висновки з нашого першого дослідження провідних аспектів поетики дому у двох романах В. Гесса.

1. Два етапні романи письменника мають великий прошарок змістового й концептуального плану, присвячений простору дому у його онтологічних та феноменологічних увиразненнях. Узагальнює, типізує поетику дому у цих творах діалектичне поєднання різних художніх проєкцій дому: матеріально-предметних зображень будівлі, оселі, подружнього життя, стосунків дітей і батьків й ідеальних проєкцій дому, що віддзеркалюють найдорожчі, здебільшого утаємничені життєві цінності та сподівання протагоністів обох творів.

2. Для протагоніста роману “Тунель” дім як власне житло і дім як осередок, де матеріальне, сімейне і духовне життя гармонійно співіснують, є, практично, антагоністичними сутностями. Морально-психологічну некомфортність, духовну спустошеність та розпач героя моделюють, зокрема, метафора відчиненого вікна та проєкт Колера вирити тунель під власним будинком.

3. Феноменологію дому у “Тунелі” диверсифікує велика низка ідеальних конструктів і проєкцій: це нескінченна рефлексія (анти)героя

стосовно щойно написаної книги, відчуття, що йому не вдалося розкрити правдиво й об'єктивно предмет її наукового пошуку. Це невідступна, справжня “манія переслідування” з боку фантомів минулого й, перш за все, імпресіоністично розбудовані спогади про коханок, реальної(их) та уявних. Це надгротескова ідея тунелю під власним будинком, художнє втілення якої, на відміну від низки фікціональних увиразнень інших концептів, не можна визнати досягненням твору.

4. Концептуальну множину образу дому у “Тунелі” формують спогади протагоніста Колера про дитинство, батьків, прожите життя. Цей наратив, що має безпосереднє відношення до поетики дому у творі, розбудовано переважно у формах реалістичної поетики, а також у формах постмодерністського хронотопу, який ілюструє такий прийом, як перебіг спогадів з дитинства й епізодів з життя власної сім'ї героя, коли обидва оповідні плани збігаються в одну хронотопну крапку. Увиразнює концептуальну множину образу дому також стихія гніву-люті-мізантропії героя, стихія, що, без перебільшення, є одним з поцінованих Колером модусів власного існування, “домом” його екзистенції. Тим, хто живе подібними почуттями, поділяє його лють до безглуздя людських вчинків, Колер пропонує приєднатися до Партії Розчарованих Людей.

5. Філологічний шар роману В. Гесса актуалізує себе також як одна з ідеалізованих проекцій дому як “осередку душі” протагоніста-наратора. Останній не мислить себе поза мовною рефлексією, поза безлічі мовних і мовленнєвих, екстралінгвістичних, лінгвокраїнознавчих увиразнень лексеми, поняття, вислову. Тотальна відданість Вільяма Фредеріка Колера філологічному виміру є конструктором внутрішнього інтеріоризованого ‘дому’ Колера. У цьому відношенні важливо зазначити, що саме тут, у філологічному вимірі твору (але не лише у ньому), проходить водорозділ наративних голосів протагоніста і автора.

6. Поетику дому у романі “*Middle C*” визначає чимало параметрів, властивих “Тунелю”: власне житло героя роману і його матері та сестри, житло інших персонажів, життя в інших містах і місцях, подружнє життя батьків, улюблена “ніша” душевної і духовної гармонії поза домом, ідеальний конструктор дому у формі обтяжливої залежності від певної ідеї. Доповнюють цю парадигму імагологічний вимір дому та дискурс травми, музичний дискурс і сфера бібліотечної справи як ідеальні конструкції “другого дому” героя. Прикметними у романі є також інші риси поетики дому, такі як: екзистенційний вимір дому, гендерні координати дому,

академічна діяльність як субститут дому. Ці аспекти чекають подальшого дослідження, як і роман "Middle C" у цілому, який, на певними ознаками, видається нам складнішим, чим "Тунель".

7. Перспективними напрямками продовження даного дослідження є пошук взаємоз'язків поетики дому з поетиками інших сутностей у романах: поетики дитинства, пам'яті, совісті, краєзнавчих реалій, інтелектуальної праці, розчарування, гніву, мізантропії, спотвореного, поетики амбівалентного зображення Голокосту, поетики гуманістичної проєкції людини й деконструкції останньої (проєкції). Продуктивними векторами подальших пошуків у сегменті поетики дому може бути аналіз типології образів дому у суцільному художньому доробку В. Гесса з залученням його вагомого доробку у царині літературознавчої теорії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства [Електронний ресурс] / Гастон Башляр. – Режим доступу до видання: http://yanko.lib.ru/books/philosoph/bachelard--poetika_prostranstva-2004-8l.pdf.
2. Сушко С.О. Художній універсум романів Т. Пінчона "The Gravity's Rainbow", та В. Гесса "The Tunnel": хронотопний вимір та авторські стратегії" / С. Сушко // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – 2016. – Вип. 24, Ч. 2. – С. 103–111.
3. Drieling C. Constructs of "home" in Gloria Naylor's Quartet. [Електронний ресурс] / Claudia Drieling. – Режим доступу до видання: https://books.google.com.ua/books/about/Constructs_of_home_in_Gloria_Naylor_s_Qu.html?id=z93hi6dlzN8C&redir_esc=y
4. Gass W. H. The Tunnel : Dalkey Archive Press. Second printing, 2007. – 652 p.
5. Gass William H. Middle C. [Електронний ресурс] / William Gass. – Режим доступу до видання: <http://www.amazon.com/Middle-Vintage-International-William-Gass/dp/0804168784>

АНТРОПОЛОГІЧНІ "МЕЖІ" ПРИВАТНОГО: ТОТАЛІТАРНИЙ ВИМІР ПОВСЯКДЕННЯ

Людмила ТАРНАШИНСЬКА

Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

Повсякдення як одне з чільних і креативних понять філософії дає людині можливість відчувати тотальність власної істинності. У статті через опцію поетики

повсякдення окреслюється антропологічний вимір приватного світу людини, котра в умовах тоталітарної системи спроможна бути/залишатися собою хіба в межах власної домівки. Апологетика дому, властива маргінальним героям письменників-шістдесятників, розгортає різні модуси антропології простору, локалізованого в локусі “дім”. Через метафору “мертвого дому” (Вал. Шевчук) зроблено спробу розкрити антропологічні межі відкритої/закритої приватності, котрі коригують моделі поведінки людини в соціумі.

Ключові слова: дім, повсякдення, репресоване повсякдення, межі, простір, тоталітарний.

Обыденность как одно из главных и креативных понятий философии дает человеку возможность почувствовать тотальность собственной истинности. В статье через опцию поэтики обыденности исследуется антропологическое измерение приватного мира человека, который в условиях тоталитарной системы может быть/оставаться собой разве что в границах личного дома. Апологетика дома, присуща маргинальным героям писателей-шестидесятников, разворачивает разные модусы антропологии пространства, локализованного в локусе “дом”. С помощью метафоры “мертвого дома” (Вал. Шевчук) сделано попытку раскрыть антропологические границы открытой/закрытой приватности, которые корректируют модели поведения человека в социуме.

Ключевые слова: дом, обыденность, репресированная обыденность, границы, пространство, тоталитарный.

Commonness as one of the most important and creative concepts of philosophy gives a person the opportunity to feel the totality of his/her own reality. Through the commonness poetics option, the article explores the anthropological dimension of the private world of persons, who under a totalitarian system can be or remain themselves only within the borders of their homes. Apology of home is inherent in marginal heroes of the sixties' writers and presents different modes of anthropological space localized in the locus of “home”. Through the metaphor of “dead house” (Val. Shevchuk) the article tries to reveal the anthropological borders of the open and closed privacy which regulate models of human behavior in society.

Keywords: home, commonness, repressed commonness, borders, space, totalitarian.

Тоталітаризм має різні виміри – від ідеологічного, соціокультурного – до приватного, окресленого сферою повсякдення. Останній, очевидно, найбільш вразливий, оскільки охоплює сферу інтимного життя людини, її територіальної фортеці – *дому* як фактору захисту і безпеки. Тоталітарна доктрина передбачає підкорення й підконтрольність усіх “життєвих вимірів індивідуальності”: “Право індивідуальності на приватну думку, на приватну інформацію, на приватну совість і, в перспективі, на приватне

життя скасовується в силу логіки історичного буття, що концентровано сфокусовується в доктрині, і засуджується як таке, що суперечить саме моральній правоті, що практично втілено в правлячому режимі” [4, с. 194]. Контрольованість цієї сфери породжує ескапізм, відчуження людини від суспільства, почуття недовіри до життя й до Іншого. Більше того, в тоталітарному суспільстві бути приватною особою “неправильно” (тобто неістинно, виходячи, за А. Лустенком, із псевдонаукової позиції), ба більше – соромно [4, с. 194], що активізує псевдоморальні інтенції. Так *приватність* стає вразливою, втрачає саму приватність: людина зосереджується на бажанні відгородитися від тотального контролю, зачинитися у мушлі свого *одомашненого повсякдення*, надати своїй приватності сенсу значеннєвої важливості.

Повсякдення, основним символом і знаком якого є *дім*, – це одне з чільних і креативних понять філософії, попри його нібито маргінальну сутність. Так, найперше воно актуалізоване соціальною феноменологією А. Шюца, відповідно тематизоване феноменологією Е. Гуссерля, значно конкретизоване й концептуалізоване М. Гайдеггером та ін. Онтологічно *повсякдення* – це розлите довкола буття, що не потребує особливого напруження в його “конструюванні”: воно мовби тече само собою, без неймовірних людських зусиль, маючи уповільнений, монотонний плін, у якому розгортається людська екзистенція. Зрештою, воно конститується *повсякденною свідомістю*, яка не претендує ні на інтелектуальні форми буття й саморепрезентації, ні на випробування цієї свідомості осмисленням межових станів, хоча вони цьому буттю й властиві, однак відрефлексовуються у досить специфічний, пасивний спосіб. “Повсякденна свідомість, як її характеризує більшість дослідників, – це неоднорідна, складна, багатошарова, суперечлива, утворена стихійно сукупність теоретично необґрунтованих знань, уявлень, житейських суджень, почуттів і настроїв, породжених масовим досвідом, впливом соціального середовища, його звичаями і традиціями” [6, с. 33]. Фактично це багаторівнева гетерогенна структура, співвіднесена зі структурою знака [10, с. 120], яка містить певні рівні відображення міфологічної свідомості і раціонального знання, несвідомої рефлексивної свідомості, уявлень про стабільність, моделі правильного/неправильного, забарвлених граничною суб’єктивністю. Горизонт цієї *повсякденної свідомості* формується у *вузлі перетину* просторово-темпоральних і морально-аксіологічних координат, яким виступає *топос дому*. Саме *дім*, виступаючи символічною єдністю

зовнішнього і внутрішнього, надає людині статусу людини, забезпечує первісні уявлення про час і простір, межовість і маргінальність, онтологізує й антропологізує родову пам'ять, упорядковує довколишній хаос через структуралізацію приватного простору, формує стиль життя й поведінки. Однак чи не найважливіша його роль і функція – дати відчуття захищеності: і не тільки окреслене територіально, а й темпорально-аксіологічно – через родову укоріненість у часі.

Буденність як “повсякденна ситуативність ось-буття” (М. Гайдеггер) дає підстави говорити про *тотальність буднів*, природа яких визначається своєрідним модифікатором *нині-буття*. Адже конструктом *повсякдення* як філософського поняття, його “цеглинкою” виступає своєрідний соціокультурний феномен *будень*, що окреслює антропологічний *простір приватного*. Як специфічне поняття часу, *повсякденність* “якраз таки перебуває повсюди і завжди, пронизуючи кожний момент кожного дня” [12, с. 162]. Однак часу, по вінця наповненого й конкретизованого *специфічним буттям*, опередмеченого й сповненого плінних смислів. *Хронотоп будня* – це не тільки всеприсутність буття, а його утривалена плінність, одиниця виміру часу, оскільки *повсякдення* є своєрідним темпоральним поняттям, що характеризується специфічним *переживанням часу*: “... час повсякденності – це стандартний час, що розуміється як пересікання космічного часу, часових циклів природи і внутрішнього часу” [7, с. 519]. Спосіб буття у *повсякденні* – якщо взяти до уваги його розмірений, уповільнений плін, має *особливий темпоральний код*: він розмикає буття у пасивну споглядальність і забезпечує переживання свого буття переважно “тут-і-тепер”. Саме у цьому маргіналізованому просторі *повсякдення* “момент абстрактного узагальнення, номінальності й типізації зведено до мінімуму” [1, с. 488]. Власне, це та раблянська ситуація *максимально персоналізованого повсякдення*, яку М. Бахтін означив як дійсність, що має “реальний індивідуальний і, так би мовити, **іменний** характер – це **світ одиничних знайомих речей і знайомих людей**” [1, с. 488] – такий антропологічний вимір має *приватність*. Вона визначається *повсякденною свідомістю*, якій не надто властиві духовні прозоріння, осяяння, напружена духовна праця над собою.

Філософія розрізняє поняття *життя* і *буття у повсякденні*: перше відрізняється від другого тим, що воно активно “переживається”, тоді як буття в повсякденні можна охарактеризувати як “підкореність Іншому та іншим” (обставинам, стереотипам, узвичаєному укладу життя, іншій

людині тощо), позначене “невизначеністю власного шляху та небажанням вибору” [13, с. 155]. З огляду на зовнішні ознаки, *повсякдення* – це суцільний прозаїзм, рутинна, похмура утилітарність (те, що Й.Гейзінга означає як несвяткове, “серйозне”), що перетворює його на сферу “нехудожніх втілень немонументальності” [3, с. 130]. За внутрішньою динамікою буденне життя можна назвати радше неживим, аніж живим, воно не здатне на осмислення своєї природи, а парадокси, вибухи, межові стани мають статус локально-пасивного пережиття, гострота якого “гаситься” в банальній рутині сусідських пліток, вуличних “обговорень”, котрі “розмикають” індивідуальну приватність у профанну “*вуличну публічність*”, мораль якої віками засвоює ефект повторюваності, подібності, призвичаності.

Тому при філософському “прочитанні” цієї проблематики стає зрозумілим, що саме *повсякдення* – “стихія звернення” найбільш монументальних “повільних трудів”, в якій людина скидає з себе “ролеві, часткові, ангажовані функції” [3, с. 130], соціально репрезентативні маски і залишається в бутті (*виявляється* у ній, як це формулює філософія) *самою собою*, що особливо актуально в тоталітарному суспільстві. Свідомість, включена у процеси “оповсякденення” (М. Вебер), зазнає, таким чином, *тотальності власної істинності* – коли маски скинуто, ролі скасовано, і індивідуум перебуває в лоні “самою твореною” буденності як її суб’єкт і об’єкт одночасно. Попри те буденна іпостась людини жодною мірою не повинна викликати іронію чи зверхність, адже саме в антропологічних межах приватного визначаються сквородинівські структури “*сродності*”, формується й розгортається у різних виявах засаднича парадигма морально-етичних координат людської поведінки, сквородинівська опозиція добра/зла. А отже, *приватність* постає як досить креативна й конструктивна сфера набуття *себе-досвіду* у повсякденні. Постійно перебуваючи в лоні *повсякдення*, що існує як вибір без вибору, людина неусвідомлено, майже містично відчуває його всеприсутність, непереборну *тотальність*. Навіть більше: повну владу над собою, з-під якої майже неможливо вирватися: вона тяжіє над людиною попри її волю, паралізуючи прагнення до кардинальних змін, до пізнання інших граней буття, духовного наповнення власного життя, яке видається їй єдино можливим, раціональним і доцільним (“...чи ми не порох, гнаний вітром?” – варто запитати себе в такому випадку словами Сквороди [8, с. 186]).

Водночас *повсякдення як усеприсутність* передбачає *спів-буття* – те, що М. Гайдеггер означає як “буденна присутність”, “повсякденна

присутність”, “присутність у повсякденності”. З огляду на відверту прозаїчність, профанність, “несвятковість”, *повсякдення* наділене презумпцією серйозності – у тому її, так би мовити, простонародному відчутті, що сприймається суб’єктом *a priori*. Однак саме в лоні цієї тотальності і відбувається постійне оприявлення людини. Зрештою, саме *повсякдення* формує світоглядні первні людини, які можна номінувати своєрідним *кодексом буденності*, правилами життя на кожен день, часто примітивними, збаналізованими, часом абсурдними, однак виправданими тією мірою раціональності, яку саме буття вкладає у повсякдення. Недаремно ж Г. Сковорода розглядає людське буття в іпостасі дволикого Януса, котрий має два “обличчя”, два боки, два “смаки”: “...Не змішуй в одне ніч і день. Бачиш гірке, та є ще тут же й солодке. Відчуваєш труд, відчуй же й спокій. При твоїй ночі є тут же й ранок дня Господнього...” [8, с. 323]. Цю креативність *повсякдення* не можна ні відкинути чи спростувати, ні применшити: на тій підставі, що за своєю онтологією воно насправді досить розмите, невизране, знеособлене, позбавлене яскравості й виразних духовних домінант для наслідування. У цьому контексті знеособлення воно характеризується не тільки нудогою, а й “*насолодою від відсутності відповідальності*” [13, с. 155], оскільки сама відповідальність перекладена на локальну спільноту, тож специфікою буденного виступає “домінанта інституційно-колективного над особистісним” [13, с. 157]. Однак це не має нічого спільного з приматом тоталітарного колективного “ми” в “особі” ідеологічної репресивної машини, оскільки це самотвірна, саморушійна спільнота, яка живе за своїми самотвірними правилами зі спільної згоди всіх і кожного. М. Гайдеггер наділяє буденність різними інтенціями, опозиційними за своєю суттю, – як профанними (фактично “загрунтованими” в банальність, абсурдність), так і такими, що рухаються в напрямку *sacrum*: “Буденність є, навпаки, буттєвий модус присутності і тоді, саме тоді, коли присутність рухається у високорозвинутій та диференційованій культурі. З іншого боку, і в первісній присутності є свої можливості небуденного буття, є *своє* специфічне повсякдення” [11, с. 50–51].

Саме у порталі цього ймовірного (потенційного) сакрального боку буденності, у просторі потенційності повсякденної свідомості працювали українські шістдесятники, розширюючи антропологічні “межі” приватного. Активно освоюючи поетику *повсякдення*, вони успішно зреалізували своє зусилля його *охудожити*, надати йому сенсовості, значимості, навіть сакральності, що в умовах тоталітарного суспільства сприймалося

як виклик поетиці монументалізму, пафосного героїзму, колективного знеособлення. Така художньо-естетична позиція в літературі була актуалізована самим часом і мала відповідну систему *опозиційності, альтернативи* офіційному дискурсу. Одна з таких опозиційних парадигм проходила по лінії *духовності/бездуховності*, у свій спосіб заявленій вже назвою книжки І. Дзюби “Звичайна людина чи міщанин?” (1957), що визначалася, з одного боку, типом індивідуума-інтелектуала (культивованим у творчості Ліни Костенко, І. Світличного, Є. Сверстюка, Ірини Жиленко і особливо Вал. Шевчука), а з другого – типом маргіналізованої людини, замкненої в локальному просторі буденного, нічим не примітного існування, репрезентованим цілим пластом “житомирської прози” Вал. Шевчука, що розгортає “інтимно знайому автору дійсність” [1, с. 488]. Уже самі назви перших книжок молодих авторів були знаковими, оскільки віддзеркалювали заманіфестовану цим поколінням *апологію буденності*, концептуальність “людини серед людей” “людини серед тижня” (що засвідчують збірка новел Є. Гуцала “Люди серед людей” (1962), збірник оповідань Вал. Шевчука “Серед тижня” (1967) і його ж роман “Набережна, 12” (1968), поетична збірка І. Драча “Балади буднів” (1967) та ін.). Естетизація “нового будня”, “будня на щодень” відбувалася в контексті боротьби з нівеляційною потенцією цього будня, який ще не був цілковито освоєний “внутрішньо”, – це неминуче відбивалося на формах художньої свідомості, яка відчувала, що “...інше життя вже вплетене в кожний момент цього життя...” [5, с. 271].

Найяскравіше й найпродуктивніше обсервує *повсякдення* у всіх його модифікаціях і смислових наповненнях Вал. Шевчук. Вірний раз і назавжди обраній антропоцентричній концепції власної творчості, він обстоює *право людини на приватність*, заявлене персонажами його творів (а саме воно “виростає” з поезики буденності). Це право постає як можливе виокремлення з натовпу, безликої маси, як *територія самодостатності* індивідуума, хай навіть на “низькому”, профанному рівні. І водночас письменник охудожнює принцип *розімкнутої приватності* людини у юрбу, яка відіграє роль дзеркала для відчуття власної ідентичності. Він досить переконливо відтворює переживання переважно “*тут-і-тепер*”, занурюючи читача у стихію уповільненого плину життя своїх героїв, зосереджених на дрібних, несуттєвих для стороннього ока колізіях і формах інтерпретації світу. *Будень* постає у нього своєрідною темпоральною одиницею, що належить передусім сфері “теперішнього”, оскільки характеризується відкритістю, незавершеністю, триванням у часі.

Апологетика *дому* – наскрізна у творчості Вал. Шевчука: через цю призму він намагається побачити людину в людині, бодай трохи вивищити її над *повсякденням*, в лоні якого виЯвляється *тотальність істинності* людини. Це антрополого-темпоральне дійство розгортається переважно в локусі околиці міста середньої величини, конкретно – Житомира, де народився й виріс письменник і до якого навічно прив'язаний духовними нитями. Там письменник вибудував свій славетний “Дім на горі” – як “обитель духу”, звідти взято багато тем для художніх творів. Саме там і сформувалися його уявлення про *дім* як духовний космос, здатний протистояти соціально ворожому світові, надто в його тоталітарній моделі контролю й утисків. Цей нібито локальний, обнесений мурами недовіри до зовнішнього світу, маргінальний *обищир приватного* насправді постає зі сторінок його творів світом синтезу людей, речей, архетипів, їх знаковим вираженням, а сам *дім* – і архітектурним об'єктом, і архетипом, і антропологічною субстанцією, і топосом, символічним локалізованим простором, який актуалізує в людині внутрішнє через зовнішнє. Мешканці околиці (а це переважно інтровертні самітники, диваки-книжники, а також соціально маргіналізовані люмпени зі специфічним психологічним комплексом) сприймають власний дім як місце осідку, спокою, захисту від тотального контролю тоталітарної машини, а також внутрішнього комфорту, оскільки міські, “інкубаторні” форми буття для більшості з них неприйнятні. Вони прагнуть укоренитися на своїй землі надійно й залишити після себе “міцно осілих дітей” (Вал. Шевчук). Тому будь-яке зазіхання тоталітарної влади на їхню *окремійню приватність* сприймається ними як замах на самі онтологічні засади буття.

Пізніше автор максимально ущільнює антропологічні “межі” цього територіального локусу приватності, переводячи фокус уваги з міської околиці, яку відтворює у двотомнику “*Стежка в траві. Житомирська сага*” (1994) до однієї вулиці: “*Роман юрби. Хроніка “безперспективної” вулиці (1972-1996)*” (2009). І контрапунктом його художньо-естетичної *концепції повсякдення* стає роман-квінтет “*Привид мертвого дому*” (2005), конструктивним локусом якого виступає дім як утілення не завжди здійснених сподівань на його стабільність та охоронну силу. Усі ці романи-трансформери складаються, наче конструктор, із окремих текстових блоків, написаних у різний час. Така композиційна структура дає можливість розглянути *повсякдення* зусібіч: письменник “перевертає” обсервований ним будень із різних боків, мов магічний кристал,

викладає його “цеглинка” у дивовижну мозаїку буття – і всі пазли філігранно зістиковуються не тільки композиційно (це заслуга автора), а й психологічно, у фокусі сприйняття (і це вже заслуга читача). Ущільнення *повсякдення* відбувається не тільки через спільну обкладинку, обрану автором для раніше розрізнених творів. Він прагне максимально *персоналізувати повсякдення* (так, у “Романі юрби” діє понад вісімдесят персонажів, пов’язаних між собою не тільки перехресними нитями співбуття в єдиному часопросторі, а й перехресною оптикою бачення й інтерпретації тих самих подій – з різних кутів зору, різної часової відстані тощо), розширити антропологічні “межі” репресованої тоталітаризмом *приватності*. А ще – показати, що лише за допомогою рефлексування (а часто це тільки потуги на рефлексії), навіть якщо воно не виходить поза стереотипи повсякденної свідомості, окресленої рутинною й інертною, можна зрештою зробити спробу вийти за межі знечуленого індиферентного буття. Адже пасивне перебування всередині розлитого навкруги *повсякдення* виступає “буттям, що заснуло” [13, с. 155], тобто пасивним буттям (чи не найбільш виразні з цього погляду оповідки “Місяцева Зозулька з Ластів’ячого Гнізда” і “Чортиця”, що структурно включені до “Роману юрби”). Такий ракурс буття, коли буденність постає прозаїзмом, рутинною, похмурою утилітарністю, репрезентує значний масив прози Вал. Шевчука, особливо його “Стежка в траві”, “Привид мертвого дому” й “Роман юрби”. Процес пробудження самоідентифікації лише прокреслюється письменником як інтуїтивне відчуття персонажем ймовірності *іншого* способу життя, неусвідомлений потяг до відчуття *себе-інакшим* (духовнішим, кращим). І водночас не залишається ілюзій щодо того, що деструктивну природу повсякдення важко подолати: це зазвичай не вдається людині слабкій, не здатній до внутрішнього зусилля над собою.

Повсякдення, майстерно відтворене Вал. Шевчуком із допомогою “поетики факту” й “поетики відчуття”, заґрунтованих як у поетику неореалізму, так і в поетику необароко, передає розмитість, невиразність, знеособленість буденності, позбавленої чітких духовних доміант і природної барвистості. Проте не тільки буття постає дволиким Янусом у Сковородинівському його трактуванні, коли за працею і втомою приходять відпочинок і заспокоєність (читай – свято душі). *Повсякдення* як його значима іпостась також подібне до двобокого Місяця, обернутого до нас своєю “темною” стороною, тоді як “світла”, конструктивна

залишається підвладною хіба філософським і художнім осмисленням. Тож Вал. Шевчук і намагається розкодувати цей “темний” бік – через намагання зрозуміти людину, поглинуту тотальністю повсякдення. Маніфестуючи свою художньо-естетичну позицію як людиноцентричну, він не тільки повсякчас випробовує свого героя й читача повсякденням/буденністю, а й відшуковує у цій нібито безсенсовій тотальності креативні смисли. Проза Вал. Шевчука, зокрема, те її відгалуження, де обсервуються мікроділянки життя маргінального, “низького”, інертного, позбавленого високої духовності, доводить, що саме *повсякдення* “ліпить” із людини те, чим вона є насправді, чим потенційно може виявити себе в кризовій чи межовій ситуації вибору або, принаймні, дозволяє побачити її власну малість, захланність, духовну нищість. “Розкопуючи” пласти повсякдення, часто непривабливого, письменник наче зриває з нього маску, розтаємничує його профанні й сакральні сенси, проникає у кожную клітиночку будня, де фактично формується осердя людини, відбуваються видимі й невидимі метаморфози й трансформації.

Однак чільним топосом, архетипом антропоцентричної і доцентричної концепції Вал. Шевчука завжди залишається *дім*, “територія” якого окреслює межі *приватності* людини. Особливо показовою є повість “Гість удома” (1987; пізніше увійшла до книги “Роман юрби. Хроніка “безперспективної” вулиці (1972-1996), 2009). Конститутивна метафора *дім на горі* як втілення родинного духу, спадкоємності й енергетики перевтілення трансформується тут у метафору *гостя в домі*, позначену втратою *території ідентичності*. П’ять років довелося Іванові Пустовойтенку (чисе прізвище несе код вичерпаності, порожнечі, розриву) повертатися на рідні терени з мрією повернути собі домівку, звідки його було забрано до таборів і яку змушена була продати матір, щоб мешкати ближче до ув’язненого сина. Шляхом обміну квартир добирався він із Алтаю до передмістя Житомира зі скромним своїм скарбом. Міста, в яких він тимчасово оселявся, були чужими й відлякували його: не вмів він розібратися в хитросплетіннях незнайомих вулиць, а зі стін “транзитних” будинків, у яких мусив мешкати, віяло пусткою, необжитим помешканням, яке швидше відлякує, ніж дає відчуття безпеки й захищеності, таких потрібних в умовах тоталітарного контролю. І лише конверти зі штемпелями інших міст у поштової скриньці вселяли в нього надію на повернутий, відвойований у обставин *дім як фортецю*, яка відгородить його від усіх світових небезпек. Ті формальності, які

тоталітарна система возвела в ранг закону, щоб принизити людину, позбавити її права на найелементарніші речі, змусили його, наче равлика, пересуватися разом із хатою, бо “квартири, в які потрапляв, були напрочуд однакові і в однакових будинках-коробках”. Тож “мав собі чудне враження: повзе, ніби равлик, з хатою на плечах, з порожньою хатою, в якій так голосно віддається по кутках звук його кроків, адже в нових квартирах у чужому місті йому тільки й лишалося, що ходити з кутка в куток” [16, с. 257].

Метафори *гостя удома* і *порожнього дому* віддлунюють метафорою *кутка* як тимчасового пристанища *бездомної людини* – такий просторовий локус у контексті тоталітарного суспільства є свідченням знеособлення людини, її соціальної нівеляції, втрати нею власного “обличчя”, розчинення індивідуума в “масі” подібних. Ще одна яскрава деталь: перебираючись із міста до міста (така собі *траєкторія бездомності*, прокреслена жертвою тоталітарної машини, котра позбавила людину прописки, а отже, і самого статусу людини соціальної), Іван переказує пенсію на головну пошту “до запитання”, не вважаючи за домівку тимчасове помешкання в черговому транзитному місті. Поняття *дому* як транзитного пристановища дисонує з образом равлика, однак навіть ця віртуальна домівка, збережена в пам’яті і відчуттях героя, постає топосом укорінення в просторі й часі, способом оформлення “нічийного” тоталітарного простору в локус приватності, інтимності. Стати гостем у власному домі – це наслідок руйнівної сили тоталітарної системи, яка за безмежної влади над людиною перетворює інтимність її приватності на *відкрити приватність*. Відчуття ворожості світу й почуття самотності, культивованого відчуження в цьому контексті – взаємообумовлені, однак внутрішня Іванова еміграція насправді є вимушеною, спричиненою репресивним механізмом тоталітарної системи, тиском обставин. Локалізація простору зовнішнього, “великого”, “вкладеного” в межі власного *дому*, формує лінію захисту від ворожого світу, а людське тіло, урамковане в “тіло” дому, отримує при цьому щеплення проти знеособлення: це вселяє надію на повернення свого індивідуального (приватного) статус-кво.

Якщо повернення Пустовойтенка до рідного дому постає втечею від свавілля тоталітарної системи, то повернення до родинних джерел Станіслава, героя повісті “Сім тітоньок великого музиканта” (“Привид мертвого дому”), котрий теж відчуває себе *гостем у домі*, є втечею від урбаністичного переситу, творчої вичерпаності, втоми і кризи ілюзій, своєрідним очищенням “справжністю”. Ще іншою є втеча Шурика, героя

оповідки “Сонце в тумані” (“Роман юрби”), котрий свідомо пішов, як він каже, на гріх, покинувши у невіданні матір, зрікся “правильного” життя в облаштованому домі, бо інакше не міг здобути собі свободи: “Тобто без цього гріха не міг би стати собою”. А бути собою – це значить відкидати догми тоталітарного суспільства, жити за правилами людяності й добра – навіть коли ці чесноти упосліджені. Тож так емоційно реагує Шурик, “нешасна жертва тоталітаризму”, на материн закид, що вона вчила його бути культурною й освіченою людиною, корисною для суспільства: “Якого суспільства, мамо! Того, що пролило море крові, того, яке сіяло жах, того, яке знищило й батька мого, а твого першого чоловіка, і перевернуло з ніг на голову всі моральні якості й цінності, – ні, я тому суспільству служити не забажав. Від того суспільства я й утік. У простоту, в убогість, невибагливість, безділля. Але при цьому не вчинив, мамо, жодного лихого вчинку: не крав, не кривив душею, не вбивав, не судив, не нищив, не проповідував божевільних ідей. Я, мамо, вибрав глупість, а з нею свободу й любов” [16, с. 704]. Завдяки втечі від “нормального дому” зі звичним укладом життя у нього й була сформована “надійна конформістська позиція, яка дозволяла не вступати в конфлікт із суспільством, не відчувати суперечностей і водночас володіти певною свободою від суспільства” [10, с. 119]. Проблема *бездомної людини* виринає і в романі Вал. Шевчука “Срібне молоко” (2002) – що не тотожне поняттю людини мандрівної, котра завжди повертається до рідного порогу.

Вал. Шевчук антропологізує простір *репресованої приватності* десятками промовистих деталей. Так, трагічне тло повісті “Білецькі” (“Стежка в траві”), в центрі якої – складне життя родини, вимушеної офіційно “відмовитися” від чоловіка й батька як “ворога народу”, освітлюється “блискітками” *самоцінності дому* як хранилища родинних традицій. І це не просто яскраві деталі загалом трагічного повсякдення, а той каркас антропології пам'яті, який утримує колізії твору в єдиній структурі пригніченої, так само репресованої, але не переможеної любові. Ванда, сильна й вольова жінка, зневажає Сильвестра за його м'яку вдачу, невміння практично оцінювати обставини, сентиментальність, наївність, навіть за те, що причиною його арешту й заслання став зовсім не героїчний мужній вчинок, а звичайна необачність. Однак її *дім* (їхній колись *спільний дім*) сповнений дивних шифрів домашнього тайнопису: у дрібних деталях віддзеркалено особливий родинний дух із культом *приватності як стану любові* – і ця символічна риторика дому непідвладна знищенню

тоталітарною системою. Незвична для нормального ока фарбована зеленим підлога у їхньому домі – чи не найяскравіша деталь, що свідчить на користь маскованої любові Ванди до Сильвестра. Тільки утаємничена людина може пояснити це хатнє дивацтво тим, що їй насправді не байдужі чоловікові фантазії, які він звиряв у своїх дивних віршованих листах із заслання. Стерильно чиста, біла кімната з єдиною промовистою річчю – календарем, зелена підлога (зеленою Сильвестр бачив її тому, що під час марень у тривалій розлуці з рідними у той дім “запливав” і їхній сад), схований, а не знищений портрет, який знайшла загадкова Аполінарія, стежка в траві й клумба з тюльпанами, і музичні твори, які виконує дочка під час святкової вечери з нагоди його повернення, – достеменно такі, які він любив. Так *дім* репресованого тоталітарною машиною інтелігента постає культивованим символом збереженої пам’яті й незнищеної любові – це та інтимна територія приватності з промовистою речовою атрибутикою, яка здатна зберегти в людині людське. І хоча переважна більшість прозових творів Вал. Шевчука ілюструє тезу, згідно з якою в буденності все, зрештою, “накриває нудьга [13, с. 157], тотожна відчуттю абсурдності й приреченості, крізь життєпис його героїв все ж прозирає “спрямованість звільнитися від нудьги буденності, безмежний страх **безмежної буденності**” [13, с. 157], час від часу осяяний спробами додати в цю сірість святковості, гри, домашньої елегійності.

Опозиція, що проходить по лінії емоційного “засвоєння” життя *будень/свято*, де нового змісту набуває *орадіснений будень*, розгортає себе в світлі настанови Г. Сковороди: “Радість май із днів твоїх, все-то скоро старіє...” [8, с. 80]. На зламі ідеологізованого ритуалу свята як офіційної обов’язковості і зафіксованої у підсвідомості, сповненої сакральних сенсів ритуалістики народного буття як святкування природи й людського духу шістдесятники розгортали власне семантичне наповнення *хронотопу свята*. У Вал. Шевчука свято постає як *подолання буденності* – більше, ніж розвага чи розрада: воно набуває духовного виміру, закоріненого у пам’ять дому, традицію родоводу, що дає відчуття спадкоємності традицій і загальнолюдських цінностей (“Барви осіннього саду”, “Стежка в траві” та ін.).

Повсякдення має здатність уніфікувати, стирати розрізнення між людьми, стилем їх поведінки. При цьому “обмін експресивностями”, властивий суб’єктам *повсякдення*, характеризується переважно відсутністю глибокої усвідомленої саморефлексії. За такої умови власне “Я”

сприймається й осмислюється хіба опосередковано, у дзеркалі *Іншого* [7, с. 519]. Саме тому *повсякдення* й пронизане великою кількістю більших, менших і дрібних колізій, банальних міжособистісних конфліктів (напр., “Стежка в траві”, “Дзигар одвічний” та ін.) і сприймається самими суб’єктами цього буття не просто як канва життя, а як неодмінна, невідворотна *мова середовища*, в якому приречена перебувати впродовж цілого життя людина звичайна (чи простолудин, “людина мала”, як наголошує Вал. Шевчук). Оскільки буденне існування є запорукою стабільності, “комунікація у його межах зберігає/відтворює певні традиції” [13, с. 157]. За К. Ясперсом, у такій комунікації ще не відбувається ідентифікація з самим собою, однак прокладається борозенка сумніву й невдоволення, яка у перспективі спричинюється до внутрішнього “збурення”. Такий прийом провокативності, привнесеної ззовні, особливо часто використовується Вал. Шевчуком у його “побутових сагах”. Певною мірою письменник намагається цим спростувати твердження Н. Хамітова: “Духовне обличчя людини в буденності є дивним чином розмитим настільки, що всі здаються майже **однаковими** людьми без обличчя” [13, с. 154]. Він наділяє нівеляційну монотонність *повсякдення* певною дозою диференціації: кожен із його героїв “відбуває” свою буденність по-своєму, зі своєю мірою співпречетності до неї. Фактично йдеться про *відкрите повсякдення, розімкнуту буденність, відкриту приватність* – проте лише в межах середовища маргінального, далекого від формалізованих соціальних інституцій. *Мова комунікативного повсякдення*, актуалізована письменником, – це мова середовища, яка має свою семантичну специфіку й певний емоційний колорит, а також фактор *упізнаваності*. Оприявлення людини у *повсякденні як спів-бутті* якраз і увиразнюється на комунікативному тлі, яке насправді у цій площині буття є досить розгалуженим, оскільки характеризується специфічною *відкритою приватністю* – розімкненістю життя окремого індивідуума в житті вулиці, околиці тощо – власне, так окреслює письменник антропологічні “межі” охудожненої ним приватності. Проте, незважаючи на інтимно-локальну топографію окресленого письменником *повсякдення*, є всі підстави говорити про *художню візію маргінального*, проте насправді досить типового для України її психологічного “обличчя”, гримаси якого часто недоступні дешифруванню іншими письменниками.

Поетика дому розгортається в прозі Вал. Шевчука в контексті *транзитного дому і бездомності* (промовиста метафора *гостя в домі* має тут різні модифікації), позначених утратою територіальної ідентичності.

Але цю проблему письменник обертає й іншим боком: протестом внутрішньо вільної людини проти встановлених тоталітарною державою безглузких обмежень і приписів, які принижують людину, обмежують її права. Так, колишня акторка Аполінарія, героїня “Білецьких”, котра воліє за краще мешкати в чужої сварливої жінки, ніж бути зобов'язаною рідним, несподівано обирає своїм заняттям жебракування. Цей викличний жест демонстрації власної незалежності вносить дисбаланс у розуміння звичних “правил” повсякдення. Однак жінка пояснює логіку своєї дивної поведінки досить відверто й переконливо: “... А тому, що вважаю: всі ці прописки, паспорти – це те, що людину принижуює. Навіть виходити в світ з простягнутою, жебручою рукою не так принижуює, як це. Бо перше правило людське – жити як заманеться і їхати туди, куди людину вабить. Бо жити людині, де їй заманеться, – це не переступ [...], – звіряє вона власні думки. – Злочин од слова “зло”, а я нікому ніякого зла в житті не вчинила [...] Сівість у мене чиста, от що головне...” [17, с. 216]. Вал. Шевчук часто вживає слово “переступ”: переступити через “поріг” моралі. Так через поняття *морального порогу* (як межового параметру дому), який можна переступити чи ні, письменник наділяє дім *статусом моральності*.

Навіть люмпенізовані, спримітизовані нудьгою *регресивного повсякдення* Шевчукові герої уявляють своє життя повносправним лише за наявності незаперечної цінності: *власного дому*. Найчастіше *риторика даму* розгортається у Вал. Шевчука на тлі тотального абсурду. Згадаймо хоча б його “Місяцеву Зозульку з Ластів'ячого гнізда”. Чудернацький будиночок із поприліплюваними до нього вісьмома незугарними ганочками і стількома ж антенами на даху – красномовний архітектурний символ *комунального повсякдення* тоталітарної доби. Юлька, мешканка цього “Ластів'ячого гнізда”, після роботи “на шкідливому виробництві” годинами просиджує біля відчиненого вікна з байдужим, “сірим” виразом обличчя, не переймаючись жодними духовними інтересами та орієнтирами – така її єдина, споглядальна, форма існування у повсякденні. Відчинене “вікно у світ” служить їй тільки засобом для здійснення за допомогою жіночих принад найзаповітнішої мрії: мати окрему кімнатку з окремим таки входом. Юлька нутром відчуває своє природне право на власний простір як власну територію безпеки й захищеності власними стінами. У ній на підсвідомому рівні визріває потаємне бажання позбутися *відкритої приватності* вулиці й “Ластів'ячого гнізда” та становити межі між “світом”

і своїм маленьким “я”. Власна територія – єдина протизавага зазіханню тоталітарної системи на приватність: ця пекельна машина нівеляції й пожирає індивідуальність, гасить будь-яку ініціативу, руйнує творче начало, вбиває в людині здатність мислити, доводячи до духовного й морального змертвіння, здичавіння. Думка “про щось” у таких персонажів базується не на логічному виснуванні, а на поверхових чуттєвих спостереженнях. Їхній “дотикальний” світ, майстерно відтворений письменником у всіх деталях, є зовсім іншим, опозиційним до офіційної реальності, скоригованої ідеологією.

Шевчукові герої “великий світ” здебільшого не розуміють, принципово його уникають, повсякчас відчують його ворожість та антигуманність, уніфікованість і диктат. Сам же письменник наголошує, що його герой соціально інфантильний не тому, що йому байдуже, в якому суспільстві він живе, а тому, що він “засад антигуманного суспільства не сприймає. Його дім – це фортеця, в якій він тримає, може, й несвідомо, духовну оборону проти антигуманного, абсурдного і жорстокого світу. Це ніби *останній рубікон*, на який він відступив, де ще може зберегти своє “я”... (курсив мій – Л.Т.)” [9, с. 85]. Але й “світ малий”, світ повсякдення часто вимірюється шекспірівськими пристрастями, новітніми шекспірівськими трагедіями, в контексті яких і формується, *відбувається* людина. Адже, наголошують філософи, саме повсякдення – сфера пристрастей, сфера (ментально-психологічних) станів, для яких властиві розмаїття, філософські загадки із вдалими або ж неадекватними пошуками розгадок і відповідей [2, с. 131–250].

Метафора *мертвого дому*, наскрізна для роману-квінтету Вал. Шевчука “Привид мертвого дому” (2005), складові текстові частини якого (кожен в авторській інтерпретації – це вох або голос) творилися протягом 1986–2000 рр., увиразнювалася і в інших творах. Особливо прикметний роман “Дзигар одвічний” (1990), де дім стає місцем *роз’єднання*, відчуження, фактично духовного розпаду цілої родини. І лише старий Діденко, наче стерновий на кораблі, всіма силами намагається дати лад родинним стосункам, згармонізувати. Дім як осередок життя, безпеки й моралі на його очах втрачає свою життєдайну енергетику: натомість *простір непорозуміння* все більше набуває руйнівної сили, а члени родини майже втрачають необхідну закоріненість у родовід. “Кінець світу буде тоді, коли в кожній родині зробиться пекло”, – потверджує просту істину герой “Привиду мертвого дому” євангеліст Сухар. Таке прищестя великої

біди відчуває й Вовчанський з повісті “Початок жаху”: причину її бачить у тому, що “не мав даху над головою, не мав місця осідку й оселі, не мав батька й матері, навіть не знав, хто вони були і де їхні могили, не мав братів і сестер, не мав прив'язання до жодного кутика землі, а скрізь і всюди, куди забредав і зупинявся, лишався чужий і не від світу цього” [15, с.104].

Поняття *дому* у творах Вал. Шевчука підкреслено антропологізується: у численних “портретах” самого дому, відчуттях героїв, авторських ретроспекціях та інтродукціях: *дім* постає *живим організмом*, тож, природно, піддається руйнівним, апокаліптичним впливам часу, середовища, людей, набуваючи ознак *мертвого дому* – особливо демонстративно й ілюстративно в “Привиді мертвого дому”. Така антропологічна візитівка-характеристика дому, зумовлена темпорально, поширюється до “діагнозу” всьому суспільству, ба більше – світові, ураженому ентропійністю. Антропологізована метафора *мертвого дому* як природне *відмирання колись живого*, тобто фатальність у темпоральному “виконанні”, приреченість минулого, коригується звертанням письменника до тих скрижалів людського духу, які формують майбутнє. Одним із них і є “наше єднання” – в пам'яті, в традиції, в порядності, здатне подолати апокаліптичні процеси: “Отак ми єднаємося, знову сходимося, розійшовшись, і знову творимо свій дім, який хоч і є привидний, але аж ніяк не мертвий...” [14, с. 99]. Отак і тоталітарне минуле, відмираючи, все ж переслідує людину, як привид; його рецидиви в повсякденній свідомості є більшим колапсом, ніж знесення бульдозером уже приреченого будинку (“Колапсоїд” з “Привиду мертвого дому”).

Архетип *дому* (часто він модифікується в такі топоси, як *храм, келія, гніздо, нора, куток, вулик* тощо) як основа *повсякдення* у творах Вал. Шевчука завжди працює всередині інтерпретаційного поля мотивної дотикальності: його неодмінно визначають мотиви *родини/бездомності, дитинства/вікової кризи, транзитного дому, дороги/стежки, мандрівника/мандрівника-філософа, блудного сина/безхатченка, втечі як повернення і повернення як втечі, гостя, саду, свята* та ін.

Тож поетика повсякдення у прозі шістдесятників стала цікавою трансляцією у суспільство проблем тоталітарного догматизму, який безцеремонно руйнував приватний світ людини. Як література середини-другої половини ХХ ст. охудожнювала “території” *приватності* в умовах тоталітарної системи, так сучасна література фіксує нині прояви схильності масової свідомості до тоталітаризму, що на початку ХХІ ст.

трансформувалися в своєрідну (як синтез “наївності з цинізмом”) “ностальгією за тоталітаризмом, яка, на жаль, зберігає надто прозору можливість перетекти в *ренесанс* тоталітаризму” [4, с. 193–194], і в цьому її, літератури, превентивна роль.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Рабле в истории реализма. Диссертация / Бахтин М. // Отдел рукописей Института мировой литературы РАН. Ф.427. Оп. 1. Д. 19. Цит. за: Паньков Н. Смысл и происхождение термина “готический реализм” / Н. Паньков // Вопросы литературы. – 2008. Январь-февраль. – С. 227–248.
2. Золотухина-Аболина Е. Повседневность: философские загадки / Е. В. Золотухина-Аболина. – К.: Ника-Центр, 2006. – 256 с.
3. Ильин В. Философская антропология. Учебное пособие / В. В. Ильин. – М.: КДУ, 2006. – 231 с.
4. Лустенко А. Проблема обыденности в философско-эстетическом контексте / Андрей Лустенко. – К.: ПАРАПАН, 2011. – 244 с.
5. Мамардашвили М. Эстетика мышления / М. К. Мамардашвили. – М.: Московская школа политических исследований, 2000. – 416 с.
6. Миронов М. О соотношении идеологии, общественной психологии и обыденного сознания / М. Е.Миронов. //Психологический журнал. – 1987. – №4. – С. 31–41.
7. Никитин С. Повседневность / С. А. Никитин // Современный философский словарь / Под общ. ред. В. Кемерова. – 3-е изд., испр и доп. – М.: Академический Проект, 2004. – С. 519–520.
8. Сковорода Г. Твори: У 2-х т. – Т. 1: Поезії. Байки. Трактати. Діалоги / Григорій Сковорода. – К.: Акціонерне тов-во “Обереги”, 1994. – 527 с.
9. Тарнашинська Л. Б. Закон піраміди: діалоги про літературу та соціокультурний клімат довкола неї / Людмила Тарнашинська. – К.: Пульсари, 2001.– 264 с.
10. Улыбина Е. Психология обыденного сознания / Е. В. Улыбина. – М.: Смысл, 2001. – 263 с.
11. Хайдеггер М. Бытие и время / Мартин Хайдеггер. Пер. В.В. Бибихина. – М.: AD MARGINEM, 1997. – 451 с.
12. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени / Мартин Хайдеггер. – Пер. с нем. и посл. Е. В. Борисова. – Томск: Водолей, 1998. – 383 с.

13. Хамітов Н. Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології / Н. Хамитов. – К. : Гранослов, 2000. – 251 с.
14. Шевчук В. Привид мертвого дому. Роман-квінтент / Валерій Шевчук ; вступ. ст. Р. Мовчан. – К.: Університетське вид-во “Пульсари”, 2005. – 600 с.
15. Шевчук В. Почагток жаху // У череві апокаліптичного звіра / Валерій Шевчук. – К.: Укр. письменник, 1995. – С. 93–171.
16. Шевчук В. Роман юрби. Хроніка “безперспективної” вулиці (1972-1991) / Валерій Шевчук ; вступ. ст. Л. Тарнашинської – 2-ге вид. – К.: Університетське вид-во “Пульсари”, 2009. – 734 с.
17. Шевчук В. Стежка в траві. Житомирська сага. У 2-х т. – Т. 1 / Валерій Шевчук ; вступ. ст. Р. Корогодського – Х: Фоліо, 1994. – 494 с.

ТРАВМА УТРАТЫ ДОМА И ПОИСК ИДЕНТИЧНОСТИ ДЕТСКИМИ ПЕРСОНАЖАМИ ФЭНТЕЗИЙНОГО ЦИКЛА ДЖ.Р.Р.МАРТИНА “ПЕСНЬ ЛЬДА И ПЛАМЕНИ”

Елена ТИХОМИРОВА

Киевский национальный лингвистический университет

У статті проводиться аналіз мотиву втрати дому в популярному фентезійному циклі Дж.Р.Р.Мартіна “Пісня льоду та полум’я”. Цей мотив розглядається як комплекс культурних та ідеологічних настанов і простежується на прикладі дитячих персонажів-фокалізаторів, що належать до Дому Старків та проходять крізь травматичних досвід, втрачаючи зв’язок зі своїм родовим замком Уінтерфеллом. Стаття демонструє, що актуалізація вигаданого світу в циклі відбувається не за рахунок героїчних квестів, а у процесі пошуку персонажами втраченого дому, ідентичності і статусу.

Ключові слова: фентезі, квест, ідентичність, травма, дім, фокалізатор,

The article analyses the motif of the loss of home in the popular fantasy series “A Song of Ice and Fire” by G.R.R.Martin. The motif is seen as a set of cultural and ideological patterns and is traced through the point-of-view characters of children belonging to the House Stark, who undergo traumatic experiences while losing connection with their home: the castle of Winterfell. The research reveals that the actualization of the fictional world in the series is manifested not through heroic quests, but in the course of the characters’ search for the lost home, identity and status.

Key words: fantasy, quest, identity, trauma, home, point-of-view character.

The article analyses the motif of the loss of home in the popular fantasy series *A Song of Ice and Fire* by G.R.R.Martin. The motif is seen as a set of cultural and ideological patterns and is traced through the point-of-view characters of children belonging to the House Stark, who undergo traumatic experiences while losing connection with their home: the castle of Winterfell. The research reveals that the actualization of the fictional world in the series is manifested not through heroic quests, but in the course of the characters' search for the lost home, identity and status.

Key words: fantasy, quest, identity, trauma, home, point-of-view character.

“Песнь льда и пламени”, популярный фэнтезийный цикл современного американского писателя Дж.Р.Р.Мартина, включает пять романов, вышедших с 1996 по 2011 год, и предполагает выход ещё двух. Сам факт, что эта эпическая сага ещё не дописана автором, проблематизирует её изучение с одной стороны, а с другой – открывает интересные перспективы для исследователя, так как даёт возможность рассмотреть современные тенденции развития фэнтезийных циклов непосредственно в процессе их создания. В этих тенденциях явно прослеживается усиление мультимодального статуса вымышленного мира, а также переосмысление классических квестовых сюжетов, благодаря которым происходит актуализация этого мира. Уже появившиеся критические работы по циклу Мартина рассматривают его интермедийные аспекты, обращаются к различным философским и социально-историческим категориям, задействуют теорию травмы, вопросы идентичности, гендера и телесности, а также углубляются в не теряющие актуальности для литературы фэнтези проблемы жанровых модификаций и нарративных стратегий [3; 4; 10].

Написанный в жанре эпического фэнтези цикл “Песнь льда и пламени” (*A Song of Ice and Fire*) создает панорамную картину вымышленного мира с условно-средневековыми хронотопными параметрами. Главный конфликт цикла состоит из двух тематических блоков: борьба за власть между благородными Домами семи королевств Вестероса и противостояние приближающейся катастрофе природно-магического характера (долгой и суровой зиме). В терминах Ф.Мендлесон [11] цикл соединяет черты фэнтези-погружения и фэнтези-вторжения, причем оба этих нарративно-риторических ракурса обусловлены двумя вышеупомянутыми тематическими блоками. События показаны через призму восприятия многочисленных персонажей, являющихся жителями Вестероса и носителями его различных идеологий. Особенностью цикла является активное использование детских персонажей-фокализаторов, опыт которых

подчёркнуто травматичен и связан с утратой дома. Такая нарративная стратегия, довольно нетипичная для данного жанра, ещё не стала объектом изучения и не получила полноценного объяснения в контексте фэнтези, а также американской и мировой литературы в целом.

События, которые разворачиваются в пяти романах, охватывают около двух лет истории Вестероса и, традиционно для эпического фэнтези, направлены на актуализацию фантастического мироландшафта, тщательно проработанного во всех деталях (история, география, климат, локации, местные традиции, фольклор, языковые особенности и так далее). Эффект фэнтези-погружения достигается за счёт использования гетеродиегетического повествования от третьего лица, но всегда при помощи персонажей-фокализаторов (POV-characters, point-of-view characters). Названия глав содержат имя такого персонажа – непосредственно (например, *Arya*) или иносказательно (*The Princess in the Tower*). Прологи и эпилоги задействуют “разовых” фокализаторов, которые обязательно погибают в конце своего нарративного отрезка, а основные главы романов “принадлежат” главным и второстепенным персонажам цикла. Таких фокализаторов в пяти романах насчитывается 24, из которых 6 – дети и подростки. Общее количество глав, рассказанных сквозь призму детского и подросткового восприятия, – 161, что составляет около 48 % процентов от всего повествования. Все шесть персонажей проходят через травматический опыт, так или иначе связанный с утратой семьи и дома. Для данной статьи целесообразно остановиться на 4 персонажах, принадлежащих благородному Дому Старков (Санса, Арья, Бран и их незаконнорождённый брат Джон) и связанных с утратой дома своего детства – родового замка Уинтерфелла. О важности этого локуса для саги свидетельствует также тот факт, что персонажам-фокализаторам (детям и взрослым), так или иначе связанным с Уинтерфеллом, принадлежит около 51 % от общего количества глав.

Хотя цикл “Песнь льда и пламени”, несомненно, адресован взрослому читателю, анализ мотива утраты дома обнаруживает много точек пересечения с доминантами англоязычной детской литературы. В монографии “The Family in English Children’s Literature” Энн Элстон отмечает крайнюю важность топоса дома для детской литературы, охватывающего символическое единство семьи и пространства, которое она занимает, подчинённость образа дома взрослым идеалам и его назидательный характер с акцентами на стабильности, защищённости

и контролируемости пространства дома [2, с. 69 – 71]. Исследовательница убедительно описывает дисциплинарную роль мотива возвращения домой в качестве счастливой концовки и подчёркивает значимость топоса дома для сюжетной организации текстов: *“The centrality of the home in children’s fiction is frequently demonstrated by its location at the beginning of the texts. By placing the home at the beginning of the narrative it is shown to be integral to the text; it is the foundation of the story regardless of whether it is a good or bad home”* [2, с. 75]. Далее, Элстон упоминает материнскую метафорику счастливой семьи и дома с обязательными составляющими тепла, уюта и постоянного источника еды, т.е. “утробы”, из которой ребёнку предстоит “родиться” в случае, если дом придется покинуть [2, с. 83 – 84]. Этот мотив естественным образом сочетается с травматизацией ребёнка как элементом процесса взросления. Эрик Трибунелла в своём исследовании, посвящённом травме в американской литературе для детей, показывает, что мотив утраты чего-либо ценного для ребёнка и связанной с этим травмы часто фигурирует в контексте детского “романа воспитания”, что типично для американской культуры в целом: *“The striking recurrence of this pattern suggests that children’s literature, and indeed American culture, relies on the contrived traumatization of children – both protagonists and readers – as a way of representing and promoting the process of becoming a mature adult”* [13, с. xi]. Цель данной статьи – выяснить, как указанные мотивы реализуются во “взрослом” фэнтезийном цикле и в чём заключаются особенности их наложения на квестовое движение героев, которое также зачастую связано с утратой дома и травмирующим опытом.

Поскольку одним из источников вдохновения для создания цикла Мартину служили династические конфликты войны Алой и Белой Розы, ключевым топосом в Вестеросе является патриархальный мир феодального замка. “Дом” (House) служит метонимией рода и династии и в сочетании с геральдикой и титулами выступает главным источником идентификации персонажей-феодалов: *“In the name of Robert of the House Baratheon, the First of his Name, King of the Andals and the Rhoynar and the First Men, Lord of the Seven Kingdoms and Protector of the Realm, by the word of Eddard of the House Stark, Lord of Winterfell and Warden of the North, I do sentence you to die.”* [8, с.30]. Дискурс благородных Домов Вестероса кодируется в терминах вассалитета, прав наследования, династических и генеалогических хитросплетений. Постоянная идентификация героев с геральдическими животными (особенно львами для Дома Ланнистеров

и волками для Дома Старков) выражается в ряде метонимических и метафорических замен в тексте: “*Likely it were wolves’ work, or maybe lions, what’s the difference?*” [9, с. 297], “*Time to face the lioness in her den*” [6, с. 1456] и во многом определяет самоидентификацию юных персонажей. Сам дом как жилище (home), в частности замок, является материальным воплощением определённой династии и социального статуса. Это убежище и оплот, защищающий его обитателей от внешней угрозы, но при этом он представляется строго регламентированным пространством, устройство которого отражает иерархическую социальную систему. С точки зрения детей, это пространство, контролируемое взрослыми: оно регулирует, определяет и предопределяет их существование.

Замок Уинтерфелл, расположенный на севере Вестероса, является родовым замком династии Старков, насчитывающей несколько тысячелетий истории. Лорд Уинтерфелла выступает вассалом короля и Хранителем Севера (что означает, что все Дома севера у него в непосредственном подчинении). Дом Старков становится отправной точкой для цикла во многих смыслах, прежде всего в хронотопном. Девиз Дома Старков, “Зима близко” (Winter is Coming), указывает на темпоральный вектор всей саги, которая начинается в конце Долгого Лета (длившегося несколько лет) и постепенно продвигается в сторону затяжной и суровой зимы. Кроме того, именно Уинтерфелл становится локусом ключевой для сюжета встречи двух Домов, между которыми потом разгорится кровопролитный конфликт. Показанный посредством череды сцен, привязанных к знаковым местам замка (семейная усыпальница, священная роща, пиршественные палаты, господские покои и т.д.), Уинтерфелл предстаёт перед читателем идеализированным домом, что закладывает фундамент для всех дальнейших событий, связанных с его утратой. Метафорика утробы просматривается в контрасте теплоты замка, построенного на горячих источниках, и холода окружающей его суровой северной природы: “*The castle had been built over natural hot springs, and the scalding waters rushed through its walls and chambers like blood through a man’s body, driving the chill from the stone halls, filling the glass gardens with a moist warmth, keeping the earth from freezing. Open pools smoked day and night in a dozen small courtyards. That was a little thing, in summer; in winter, it was the difference between life and death*” [8, с. 88].

По отношению к Северу Вестероса Уинтерфелл подаётся как его центр и залог благополучия, что отражается в метафоре “сердца”: “...*Winterfell*

was the heart of the north” [6, с.212]. Северная поговорка гласит, что “в Уинтрефелле всегда должен быть Старк”; другими словами, Старки гарантируют справедливость и порядок на Севере. Лорд и леди Уинтерфелла, Эддard и Кэтлин Старк, изображены благородными и добрыми правителями с одной стороны, а с другой – любящими и заботливыми родителями их пятерых детей (от недостатка материнской любви страдает только бастард Джон). Однако каждого отпрыска они готовят исключительно к той роли, которая им положена по нормам феодального социума. Строго регламентированное пространство Уинтерфелла локализирует эту предопределённость: дочери занимаются в башне шитьём под надзором септы (служительницы культа); сыновья упражняются во владении оружием во дворе; бастард не должен сидеть рядом с законными наследниками во время торжественного пира в честь королевского визита и т.д.

Вхождение Уинтерфелла и Старков в два основных конфликта саги (фантастический и феодальный) открывается символическим эпизодом, связанным с детьми. В первой главе “Игры престолов” в лесу возле Уинтерфелла персонажи находят убитую самку лютоволка (лютоволк – геральдический зверь Старков, хтонический волк) и шестеро живых детёнышей. Животное погибло от удара рогов оленя, что рассматривается как дурное предзнаменование (олень – геральдическое животное Дома Баратеонов, которому нынче принадлежит королевская власть), но шесть волчат достаются шести отпрыскам Старков и становятся их верными спутниками. Постепенно у детей устанавливается тесная связь с их лютоволками, вплоть до телепатической: мотив оборотничества Мартин вслед за Терри Пратчеттом и Чарльзом Де Линтом подаёт как магическую способность проникновения человеком в сознание животного. С точки зрения связи с Домом, обретение таких питомцев – первый шаг каждого персонажа-ребёнка к выходу за пределы уготованного им пространства и начало процесса самоидентификации.

Среди четырёх детских персонажей, которые выступают в текстах фокализаторами, двое в начале истории вполне довольны уготованной им участью (Санса и Бран), а двое имеют поводы для недовольства (Арья и Джон). Но, так или иначе, каждому из них предстоит покинуть “утробу” Уинтерфелла и, пережив травмирующие события, полностью пересмотреть свою картину мира. Санса Старк, наделённая красотой, утончённостью и кротостью, воспринимает своё привилегированное

положение как должное и с радостью встречает новость о заключённой без её ведома помолвке с принцем Джоффри Баратеоном. Как пишет исследовательница Кэролин Спектор, анализирующая женские образы цикла с позиций феминизма, Санса полностью влюблена в центральный миф её культуры – миф о добром мудром короле, благородном принце и прекрасных дамах [12, с.172]. Травму Сансе наносит грубое крушение этого куртуазного мифа: в реальности король оказывается brutальным пьяницей, принц – склонным к садизму социопатом, по вине которого погибает её отец, а прекрасные дамы, в частности королева Серсея, используют Сансу как пешку в своей игре. Одним из ключевых событий в этом процессе – гибель лютоволка Сансы (которой она дала показательное имя “Леди”), символизирующая разрыв связи Сансы со Старками, в особенности братьями и сестрой. Будучи заложницей при дворе Ланнистеров, Санса, отрезанная от своего Дома и лишённая питавшего её мифа, проявляет крайнюю пассивность и надеется, что спасение придёт к ней извне. Комментируя такой вариант роли средневековой принцессы, Кэролин Спектор отмечает, что Мартин демонстрирует идеологические проблемы применения подобного стереотипа в тексте: “how fanciful myths hide – and perpetuate – a fundamentally oppressive social structure” [12, с. 176]. Действительно, Санса постоянно зависит от прихоти других и в состоянии только покорно принимать удары, как моральные, так и физические. Попадая под протекцию Питера Бейлиша, Санса быстро принимает роль Алейны, внебрачной дочери Питера, и, осваиваясь с новой идентичностью, продолжает проявлять покорность воле других. Продвижение Сансы по мироландшафту Вестероса, в силу её пассивности, полностью лишено квестовой составляющей. Только эпизод со снежным замком в “Буре мечей” намекает, что Санса ещё не сломлена окончательно и, возможно, сыграет активную роль в заключительных романах цикла. В этом эпизоде Санса строит из свежесвалившегося снега замок Уинтерфелл, испытывая радость и даже прилив смелости: “*She wondered where this courage had come from, to speak to him so frankly. From Winterfell, she thought. I am stronger within the walls of Winterfell*” [9, с.2104].

Арья, младшая сестра Сансы, выступает как полная её противоположность. Изначально не принимающая “женской” гендерной роли в патриархальном пространстве Уинтерфелла и остро реагирующая на социальную несправедливость (в частности, связанную с отношением окружающих к Джону), Арья занимает более активную позицию

в последующих перипетиях. Травмирующие события – гибель её отца, а затем, матери и братьев – подталкивают её не к смирению со своей судьбой, а к серии поступков, требующих смелости и решительности (побег от Ланнистеров, сделка с Якеном Хгаром, приход в Чёрно-Белый Дом, убийство Дариона и др.). В процессе Арья ожесточается, поскольку её главными движущими силами становится гнев и жажда мести. Кроме того, несмотря на то, что Арья вынуждена была прогнать свою лютоволчицу Нимерию, она периодически “подключается” к сознанию животного, даже когда оказывается на другом континенте.

Процесс взросления и самоидентификации протекает для героини очень сложно: сначала Арья сменяет несколько имён и прозвищ, рефлексировав каждый раз над тем, кем она является на самом деле: *“She had been better off as Squab. No one would take Squab captive, or Nan, or Weasel, or Arry the orphan boy. I was a wolf, she thought, but now I’m just some stupid little lady again”* [9, с.464]. Когда же она попадает в тайное сообщество Безликих (наёмных убийц-служителей Многоликого бога), Арья подвергается болезненному процессу избавления от собственной личности, включающему отказ от всех своих прошлых привязанностей. Как и в случае с Сансой и снежным замком, разрыв со Старками и Уинтерфеллом происходит не до конца, так как Арья не может расстаться со своим мечом Иглою, подаренным Джоном: *“Needle was Robb and Bran and Rickon, her mother and her father, even Sansa. Needle was Winterfell’s grey walls, and the laughter of its people. Needle was the summer snows, Old Nan’s stories, the heart tree with its red leaves and scary face, the warm earthy smell of the glass gardens, the sound of the north wind rattling the shutters of her room. Needle was Jon Snow’s smile. He used to mess my hair and call me “little sister;” she remembered, and suddenly there were tears in her eyes”* [7, с. 739]. Спрятанный меч и “волчьи сны” Арьи являются указанием на то, что её ждет возвращение на север Вестероса, а её сюжетная линия потенциально стремится к приобретению черт квеста. Однако в целом, по итогам пяти томов “Песни Льда и Пламени”, можно согласиться с Кэралайн Спектор, которая делает вывод, что центральные женские персонажи саги (Серсея, Бриенна, Дейнерис, Санса, Арья) стараются, прежде всего, получить возможность распоряжаться самими собой: *“Though their paths through this maze toward autonomy are different, most of them seek the same thing: control over their own lives”* [12, с. 186]. В определённом смысле к осознанию того, что женщине стоит выходить

за рамки predetermined ей социумом пространства, приходят порой и отдельные мужские персонажи цикла, в частности отец Арьи, Эддард Старк, который решает не отнимать у неё меч, а наоборот, устраивает для дочери тайные уроки фехтования. Стоит отметить, что такое нестандартное решение он принимает на “чужой” территории, вдали от регламентированного пространства Уинтерфелла.

В отличие от сестёр, Бран и Джон получают свои основные травмы уже в самом Уинтерфелле. Семилетний Бран, окруженный любовью близких и мечтающий стать доблестным рыцарем, имеет особенность, сближающую его с замком: он любит взбираться на его стены и башни и делает это вопреки опасениям и запретам взрослых. Через призму его восприятия читатель получает ряд панорамных видов и “крупных планов” Уинтерфелла, разделяя, таким образом, его тайное “владение” замком: *“Most of all, he liked going places that no one else could go, and seeing the grey sprawl of Winterfell in a way that no one else ever saw it. It made the whole castle Bran’s secret place”* [8, с. 117]. Во время королевского визита Бран, взобравшись на разрушенную башню замка, случайно застаёт королеву Серсею за инцестом с её братом-близнецом Джейми Ланнистером. Джейми сбрасывает Брана с башни, но тот выживает, хотя после выхода из длительной комы он становится калекой, неспособным самостоятельно передвигаться. Таким образом, ему приходится отказаться от мечты о рыцарстве, а также пережить разлуку с родителями и сёстрами, которые отправились на юг без него. Однако именно благодаря физической травме Бран раскрывает свои ранее скрытые таланты: ясновидение и способность проникать в сознание других живых существ, прежде всего, его лютоволка. Имя последнего – Лето – самое знаковое из всех, что отпрыски Старков дали своим питомцам, поскольку оно является “ответом” на девиз Старков и всего Вестероса “Зима близко”. С момента выхода Брана из комы и наречения этого имени его история приобретает черты мифического квеста. Видение трёхглазой вороны, обещающей Брану умение летать, и помощь Миры и Жойена Ридов выводят Брана на дорогу, ведущую на дальний север.

Его “рождение из утробы” Уинтерфелла особенно болезненно, поскольку оно сопряжено с предательством Теона Грейджоя, который вероломно захватывает слабозащищенный замок. После долгого пути на север Бран вступает в контакт с Детьми Леса, древним народом, населявшим когда-то все земли Вестероса, а ныне скрывающимися в лесах

и холмах севера. Тут автор активирует кельтский субстрат литературы фэнтези, следуя классическим нарративам жанра. Также Бран встречается с Зелёным Провидцем, мифическим существом и далёким предком Старков, ставшим частью дерева. В конце пятого тома Бран и сам становится древовидцем и, проникая в память деревьев, видит несколько картин из прошлого, связанных с Уинтерфеллом разных эпох. Развитие сюжетной линии Брана предположительно будет происходить в квестовом ключе с движением по направлению к эвкатастрофе, в приближении которой Бран предположительно сыграет ключевую роль. Его “провидческий” образ регулярно предлагает читателю панорамный взгляд на Уинтерфелл в пространстве и времени, увеличивая, как отмечает исследователь Адам Уайтхед, степень доверия к нарративу об исторических событиях: *“This potentially opens up a window on the past through which Bran – and the reader – can gain a privileged vantage on events that had only been available through unreliable tales”* [14, с.51]. Таким образом, потеря материального контакта с Уинтерфеллом (т.е. возможности забираться на его стены и крыши) компенсируется для Брана повторным обретением своего “тайного” Уинтерфелла за счёт магических способностей. И снова эта “тайна” разделяется с читателем.

Герой-подросток Джон Сноу представляется в “Игре престолов” как внебрачный сын Эддарда Старка от неизвестной женщины. Жена Эддарда, Кэтлин Старк, не может простить предполагаемую измену мужа и принять этого ребёнка в семью как своего собственного, вследствие чего Джон на начало саги уже травмирован её холодным отношением и своим положением изгоя. Ирония ситуации заключается в том, что, исходя из многочисленных намёков в тексте, Джон является внебрачным сыном не Эддарда, а его погибшей сестры Лианны и принца Рейгара Таргариена, которого лорд Старк выдаёт за своего сына, чтобы сохранить ему жизнь. Таким образом, Джон – классический образ изгоя с королевской кровью, не ведающего о своём происхождении: эту тайну и он (как и читатели) должен узнать в заключительных романах цикла. Его лютоволк также отличается от других волчат – это альбинос с красными глазами, которого Джон нарекает Призраком. Несмотря на любовь к Уинтерфеллу и своим кровным братьям и сёстрам, Джон принимает решение вступить в Ночной Дозор, воинский орден, призванный защищать семь королевств Вестероса из угрозы из-за Стены. Огромная ледяная Стена является одним из главных локусов Вестероса, играя роль лиминальной зоны между

“цивилизованным” миром семи королевств и “одичалыми” вольными народами севера. Кроме того, с приходом зимы за Стеной появляются также Иные, хтонические существа, принимающие облик живых мертвецов и нападающие на всё живое. Иных можно рассматривать как антропоморфную персонификацию смертельной опасности холода, и их наличие делает зону Стены эпицентром главного фантастического конфликта цикла. Джон Сноу постепенно вовлекается в этот конфликт и к пятому тому занимает в нём ключевую позицию, за счет чего его “лиминальный” статус бастарда сменяется более высокой позицией в социальной иерархии. Став участником разведок и боёв за Стеной, побывав пленником одичалых и пережив любовную связь с Игритт, воительницей одичалых, Джон возвращается в Ночной Дозор и избирается его Лордом-командующим. Вопреки тысячелетним традициям противостояния семи королевств и одичалых, Джон последовательно проводит политику заключения мира с племенами за Стеной и их переселения на её южную сторону. Также Джон частично включается в квестовое движение Вестероса, начиная поиск способов уничтожения Иных.

В процессе взросления и самоидентификации Джона постоянно ощущается его травма, связанная с Уинтефеллом. Во время его связи с Игритт, Джон переживает из-за того, что нарушает свою клятву celibата, данную при вступлении в Ночной Дозор, но при этом мечтает о невозможном – санкционированной социумом любви с Игритт, которую не надо было бы прятать. Этот желанный сценарий разворачивается в его мечтах на фоне тёплого, материнского Уинтерфелла: *“If I could show her Winterfell... give her a flower from the glass gardens, feast her in the Great Hall, and show her the stone kings on their thrones. We could bathe in the hot pools, and love beneath the heart tree while the old gods watched over us”* [9, с. 1076]. Примечательно, что Уинтерфелл для Джона заменяет мать, как это случается, по наблюдениям Энн Элстон, в детских книгах, где нет персонажа-матери: *“The home is personified; it becomes the mother. In a text devoid of key female characters it is noteworthy that the need for the maternal is still apparent and moreover that this need is articulated in the depiction of the home as it becomes the substitute mother”* [2, с. 79]. Более того, попадая в новые локусы и социумы, Джон мысленно накладывает их на пространство Уинтефелла, который для него выступает мерилем всего: *“Within the rock, the passage descended twenty feet before it opened out onto a space as large as Winterfell’s Great Hall”* [9, с. 701].

Огромным искушением для Джона становится предложение от претендующего на трон Вестероса короля Станниса, который хочет предоставить Джону в правление север, женив его на принцессе одичалых Вал и утвердив его в качестве лорда Уинтерфелла. Но Джон отвергает предложение, опираясь на свою идентичность бастарда и воина Ночного Дозора: *“Lonely and lovely and lethal, Jon Snow reflected, and I might have had her. Her, and Winterfell, and my lord father’s name. Instead he had chosen a black cloak and a wall of ice. Instead he had chosen honor. A bastard’s sort of honor”* [6, с.232]. Далее, заняв в 16 лет позицию, сопряженную с властью и ответственностью, Джон “убивает в себе мальчика”, следуя совету мудрого мастера Эймона: *“Kill the boy, Jon Snow. Winter is almost upon us. Kill the boy and let the man be born”* [6, с. 170]. Таким образом, он метафорически убивает в себе того ребёнка, для которого отцом был Эддарк Старк, а Уинтерфелл – любящей матерью, и полностью погружается в свою роль лорда-командующего. Несмотря на то, что в конце пятого тома Джона предположительно убивают заговорщики из Ночного Дозора, его сюжетная линия не выглядит логически завершённой. В заключительных романах цикла читатели ожидают его “воскрешения” и активного участия в противостоянии Иным и приближении эвкатастрофы.

Подводя итоги сказанного, отметим, что мотив утраты дома в цикле “Песнь льда и пламени” обеспечивает драматичность повествования за счёт чрезвычайной травматизации этого опыта и частого использования детских точек зрения. Амбивалентность образа Уинтерфелла достигается путём наложения двух характерных особенностей топоса дома в детской литературе: идеализированного образа-метонимии семьи, династии, образцового миропорядка и регламентированного пространства, контролируемого взрослыми и ограничивающего возможности самореализации детей. Персонажи-фокализаторы, Санса, Арья, Бран и Джон, одновременно теряют любимый ими Уинтрефелл и освобождаются от него, что усложняет процесс их самоидентификации. Постепенно все они оказываются в разных точках вымышленного мира, актуализация которого происходит в цикле не столько за счёт героических квестов, сколько в процессе поиска персонажами утраченного дома, идентичности и статуса. Только в сюжетной линии Брана и отчасти Джона проступают очертания мифического квеста, в том время как их сёстры находятся на пути восстановления контроля над собственным существованием.

Образ сожжённого Уинтерфелла символизирует катастрофу, нависшую над всем Вестеросом, но при этом детские персонажи, в особенности Бран,

поддерживают надежду на его восстановление и обновление: “*The stone is strong... The roots of the trees grow deep, and under the ground the Kings of Winter sit their thrones. So long as those remained, Winterfell remained. It was not dead, just broken. Like me... I’m not dead either*” [5, с. 1069]. Ситуация, характерная для пяти опубликованных романов цикла, может измениться в сторону мифологизированного квестового движения по направлению к эвкатастрофе в заключительных романах, в которых квестовая составляющая в истории каждого персонажа значительно увеличится. Такой финал саги находится в горизонте читательских ожиданий, прежде всего жанровых. При этом стоит отметить, что характерная для современной литературы фэнтези тенденция к “преодолению диктата нарратива” [1] может задать иной вектор завершения цикла, направленный скорее на углубление в поиск персонажами самости.

Также можно прогнозировать появление в тексте повествования поданного через призму восприятия Рикона, младшего сына Старков. Повышенное внимание, уделённое в саги Уинтерфеллу и связанным с ним детскими персонажам позволяет говорить о том, что читателю, несмотря на нарративную полифонию, предлагается принять прежде всего точку зрения детей Старков и надеяться на такое разрешение двух конфликтов Вестероса, при котором совершится возрождение Уинтерфелла в той или иной форме, но выросшие дети сохранят при этом свою новообретённую идентичность.

ЛИТЕРАТУРА

1. Канчура Є.О. Моделювання текстуалізованого світу в романах-фентезі Террі Претчетта. Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Євгенія Орестівна Канчура. – ЧДУ ім. П. Могили. – К., 2012. – 233 с.
2. Alston A. The Family in English Children’s Literature / Ann Alston. – NY, L. : Routledge, 2008. – 160 p.
3. Beyond the Wall: Exploring George R.R. Martin’s *A Song of Ice and Fire*, From *A Game of Thrones* to *A Dance with Dragons* / James Lowder [ed.]. – Dallas : BenBella Books, 2012. – 220 p.
4. Klastrup L., Tosca S. *Game of Thrones*: Transmedial Worlds, Fandom, and Social Gaming / Lisbeth Klastrup, Susana Tosca // *Storyworlds Across Media: Toward a Media-Conscious Narratology* / Marie-Laure Ryan, Jan-Noll Thon [eds.]. – Lincoln: University of Nebraska Press, 2014. – P. 295 – 314.
5. Martin G.R.R. *A Clash of Kings* / George R. R. Martin. – N.Y. : Bantam Books (EBook Edition), 1999. – 1099 p.

6. Martin G.R.R. *A Dance with Dragons* / George R. R. Martin. – L. : Harper Voyager (EPub Edition), 2011. – 1596 p.
7. Martin G.R.R. *A Feast for Crows* / George R. R. Martin. – N.Y. : Bantam Books (EBook Edition), 2005. – 1754 p.
8. Martin G.R.R. *A Game of Thrones* / George R. R. Martin. – NY : Bantam Books (EBook Edition), 1997. – 1091 p.
9. Martin G.R.R. *A Storm of Swords* / George R. R. Martin. – N.Y. : Bantam Books (EBook Edition), 2001. – 2238 p.
10. *Mastering the Game of Thrones: Essays on George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire* / Jes Batts, Susan Johnston [eds.]. – Jefferson : McFarland & Company, 2015. – 297 p.
11. Mendlesohn F. *Rhetorics of Fantasy* / F. Mendlesohn. – Middletown: Wesleyan University Press, 2008. – 306 p.
12. Spector C. *Power and Feminism in Westeros* / Caroline Spector // *Beyond the Wall: Exploring George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire, From A Game of Thrones to A Dance with Dragons* / James Lowder [ed.]. – Dallas : BenBella Books, 2012. – P. 169 – 188.
13. Tribunella E.L. *Melancholia and Maturation: the Use of Trauma in American Children's Literature* / Eric L. Tribunella. – Knoxville: The University of Tennessee Press, 2010. – 161 p.
14. Whitehead A. *An Unreliable World: History and Timekeeping in Westeros* / Adam Whitehead // *Beyond the Wall: Exploring George R.R. Martin's A Song of Ice and Fire, From A Game of Thrones to A Dance with Dragons* / James Lowder [ed.]. – Dallas : BenBella Books, 2012. – P. 43–52.

НОМАДИЗМ І АУТСАЙДЕРСТВО ЯК МОДУСИ ІСНУВАННЯ ПОЕТИЧНОГО “Я”

Вікторія ТРОСТОГОН

Київський університет імені Бориса Грінченка

У статті проаналізовано два модули функціонування “Я” ліричної персони у шведській поезії модернізму: номадизм і аутсайдерство в рамках концепції дому. Перший модуль як теорія і світоглядна схема був застосований поеткою Карін Бойє у її вірші “Дім”. Номадизм в інтерпретації Бойє перетворюється на пошук і заперечення себе. Інший модуль маніфестується у творчості Гуннара Екелефа – аутсайдерство як свідомий акт втечі від себе і суспільства із можливістю знеособлення. Поезія Екелефа “Дім для себе” також деконструє поняття “Народного дому”.

Ключові слова: модернізм, я, номадизм, аутсайдер, народний дім.

В статті розглядаються два модуси функціонування “Я” ліричної персони в шведській поезії модернізму: номадизм і аутсайдерство в рамках концепції дома. Перший модус як теорія і мировоззренча модель проявилась в стихотворенні “Дом” поетеси Карін Бойе. Номадизм в її інтерпретації перетворюється в пошук і отрицання себе. Другий модус означається в творчестві Гуннара Екелёфа як аутсайдерство або свідомий акт втечі від себе і суспільства з можливою втратою свого Я. Поезія Екелёфа “Дом для себе” також деконструює поняття “Народного дома”.

Ключевые слова: модернізм, я, номадизм, аутсайдер, народний дом.

The paper explores two modes of persona's Self functioning in Modernist Swedish poetry: nomadism and outsidership within the framework of the concept of home. The first mode as a theory and worldview model is manifested in Karin Boye's Home where nomadism is treated as quest for the self and self-denial. The other mode is represented in Gunnar Ekelof's writings as outsidership, i.e. flight from oneself and society entailing possible loss of Self. Ekelof's poem Home for Oneself also dismantles the concept of People's House.

Key Words: Modernism, Self, Nomadism, outsider, People's House.

У Карін Бойе та Гуннара Екелёфа чимало спільного: обидва – шведські поети-модерністи, активні діячі культурної, соціальної і політичної сфер (заснування і участь у видавництві ліво-соціалістичного часопису “Спектр” у 1931–1935рр.) [10], а також Гуннель Бергстрем – перша дружина Екелёфа, яка згодом покинула його заради Бойе. Зрештою, найголовнішим аспектом їхньої дотичності є відчуття чужості, що по-різному проявляється в обох поетів. Для Гуннара Екелёфа чужим є суспільство, котре починається з родини, в якій він виріс, але дуже скоро став почуватися зайвим. В процесі зростання ця відстороненість вилилась у масштаби відрази до країни і тогочасного суспільного ладу. Своє становище і світовідчуття поет піддавав частим рефлексіям, прийшовши до висновку, що найточнішим відповідником його усвідомлення себе є англійське слово “outsider”. Карін Бойе також не могла миритись із тим, що на початку ХХ ст. Швеція залишалась індустріально і соціально недорозвиненою аграрною країною, із присмаком міщанства. Проте, за матеріалами розвідок біографів поетки та на основі її листів, найбільше відчуження вона відчувала до себе, свого я і своєї сексуальності. Обидва поети відвідували сеанси психоаналізу і самотужки намагались розібратись у собі [10, с. 14]. Якщо Гуннар Екелёф назвав себе аутсайдером, то Карін Бойе стала імпліцитним кочівником. З огляду на ці дві концепції

позиціонування свого “Я” та в рамках поняття “дому”, у нашій статті буде проаналізовано дві поезії: “Hemlцz” [2, с. 40] Карін Бойє і “Hem fцr jag” [3, с. 142] Гуннара Екелефа.

У своїй статті 1919 р. “Das Unheimliche” [7] З. Фрейд розглядає природу моторошного, звертаючись до етимології німецького слова, яка історично включає обсяг поняття дому. У шведській мові також цікавою є етимологічна залежність слів hem – hemlig – hemlighet. Перше, іменник, означає дім у найзагальнішому розумінні цього поняття. Наступне слово, що спочатку також функціонувало як іменник, цілком логічно мало б означати “домашній”, як це згадується у записах судових проваджень 1551р., позначаючи, однак, “флігель”; вочевидь на той час суфікс *-lig* ще не виконував морфологічну функцію утворення прикметника, однак вже у 1596р. це слово у інших записах вживається у значенні “чоловічих і жіночих зовнішніх статевих органів”, і це теж іменник. В обох випадках імплікується аспект приватності, те, що не варто або не потрібно виносити або показувати назовні; у першому випадку – це будівля, яка захищає людину від зовнішнього світу і дає їй право створювати свій власний, а в другому те, що завжди приховано від погляду іншої людини, найінтимніше місце тіла. Далі, у 1792 р., в одній із поезій Ю. Х. Челлгрена слово вже набуває іншого значення: “таємний, таємничий”, перетворюючись на прикметник. Протягом ХІХ ст. до прикметника додається іменникотворчий суфікс *-het*, і слово стає “таємницею” [12]. Однокорінні у німецькій і шведській мовах слова “дім” і “таємниця” мають тісніший зв’язок, ніж, наприклад, в українській чи англійській мовах, адже виступають концептами творення ідентичності і власного “Я”, тієї його частини, яка приховується, не показується, залишається замовчаною. Саме про цю неартикульовану складову себе і йтиметься далі, адже модернізм – це боротьба за розуміння і освоєння свого “Я”, а також спроба примиритись із тим, що відкриється у процесі пізнання.

Карін Марія Бойє (1900-1941) починає свою літературну кар’єру із написання поезії. У 1922 р. видано її збірку під назвою “Moln” (“Хмари”) [2], до якої і входить вірш “Hemlцz” (“Бездомна”) [2, с. 40]. Сама назва констатує, що йтиметься про втрату дому, цієї втаємниченої частини себе, тому можна одразу припустити, що розглядатиметься дискриптивна, радше ніж діалогічна природу феномена втрати. Перший рядок “*Втратити дім душі, і блукати далеко*” [2, с. 40] вводить дискурс номадизму. Звісно, у Карін Бойє це поняття імпліцитне, але теоретично оформлюється

пізніше її колегою Гаррі Мартинсоном у романі “Дорога до Королівства Дзвонів”. В основі поняття номадизму в баченні обох авторів лежить свідомо інтенція позбавлення себе від будь-якої прив’язки, звільнення, і постійний рух замість коротких зупинок, проте, такий намір не полягає у безперспективному блуканні заради блукання, це стара романтична метафора [10, с. 45]. Натомість обидва автори в кінці повинні прийти до певної точки – у ліричної персони Бойє це осягнення істини екзистенції у к’єркегорівському сенсі, адже, на думку філософа, істина – це суб’єктивне поняття, а для мартинсонівського героя Болле – це конкретна географічна точка, своєрідне паломництво на північ до витоків скандинавської цивілізації, якщо говорити глобально. У будь-якому випадку номадизм – це телеологічна концепція, адже кінцева мета виправдовує і легітимізує весь процес блукання і пошуків. До чого ж прямує лірична персона поезії Карін Бойє? До кого вона звертається?

У ліричної персони “Бездомної” є два адресати: по-перше, це будь-який читач, минулий, її сучасник чи той, хто прочитає поезію за 60 років після її самогубства; по-друге, це її власне серце, яке, за романтичною традицією, є вмістилищем емоцій, переживань та суголосьне власному “Я”. У поезії йдеться про втрату дому, про зняття таємниці, про розкриття її – людина втрачає свій соціальний образ, нав’язаний вихованням, інституціями і всепоглинаючою мораллю “доброго” буржуазного суспільства, всі сентенції і забобони відпадають, і тоді людина починає *“відчувати що забула що таке істина, // і вважати що створена з однієї брехні”* [2, с. 40]. Це точка неповернення, початок глибинного аналізу себе, свого “Я”, і чи залишається воно взагалі, якщо прибрати всі вище згадані пласти. Далі слідує ненависть, відраза до себе, адже потроху проявляється те, ким ти є насправді, викликаючи смуток, розчарування, хоча найпростішим, на думку поетеси, було б радіти.

Описавши досвід втрати свого дому, свого “Я”, лірична персона переходить до настанов: *“Та той, хто собі шукає дім, // не повинен вірити, що він просто десь існує – // йому потрібно поблукати бездомним певний час; // а той, що зроблений з брехні і хоче почуватись добре, // повинен зненавидіти себе поки не осягне // ту правду, яку інші сприймають як подарунок. // Навіщо горювати з приводу цього? // Тож почекай, моє серце, і ще потерпи!”* [2, с. 40] Символічна драма втрати дому активізує полярність пари істина – брехня, визначення того, що є правдивим, а від чого варто позбутися, у всякому разі такий досвід є глибоко суб’єктивним.

У своїх працях “Філософські крихти” (1844) і “Заклучна ненаукова післямова” (1846) [9] Сьорен К’єркегор наголошує на суб’єктивності істини, яка маніфестується шляхом проявлення правильного ставлення, відповідного відношення між об’єктом і тим, хто пізнає. На думку філософа, лише суб’єктивна істина є вартісною у нашому житті; те, як ми віримо, має більше значення, ніж те, у що ми віримо, оскільки *“пристрасна спрямованість в середину”* суб’єктивної відданості – це єдиний спосіб впоратися із тривогою [9, с.257].

У поезії Карін Бойє з універсалізованої позиції ідеться про вкрай суб’єктивний досвід осягнення остаточної істини – пізнання свого “Я”. У своєму есе 1932р. “Мова поза логікою” [11] Карін Бойє пише наступне про поезію: *“Підземний світ значення у поезії, таємна і особиста мова за межами логічного, вирішує, чи матиме вірш властивість захоплювати чи ні. Присуття ця мова у всій поезії, так, у всьому написаному і сказаному, що йде врозріз із шаблоном. “Непрохана” говорять про літературну мову, яка здається самозрозумілою. Немає нічого прекраснішого, ніж те, що є дійсно особистим і в той же час виявляється самозрозумілим, безпосереднім. Поетові потрібно шукати не найбільш особливе або найдивовижніше, а таку мову знаків, яка має найбільший потенціал вираження”* [11].

Варто звернути увагу на інший цікавий, формальний аспект конструкції поезії. Навчаючись в Уппсалі, Карін Бойє особливу увагу приділяла штудіюванню грецької, скандинавських мов, історії літератури, а також виказувала неабияку цікавість до вивчення релігій, зокрема, християнства і буддизму, та, за словами її біографа Камілли Хаммарстрем [8], часто розривалась між різними релігійними течіями. В університетські часи її захоплення теологією було настільки сильним і експліцитним, що друзі і колеги місцевого інтелектуального клубу дали їй прізвисько Тео [8, с.143].

Повертаючись до форми поезії, варто відмітити, що за своєю структурою вона нагадує релігійний текст, в якому нові семантичні елементи вводяться за допомогою сполучника “och” (“і”). Візуально вірш розбитий на два стовпчики, перший формально тяжіє до християнської релігійної традиції, в той час як другий за змістом схожий на рекомендації з підготовки до медитативної практики, адже суттю медитації, окрім розслаблення, є прихід до споглядання розуму таким, яким він є, усвідомлення себе і свого “Я”. Втрата дому, бездомність у світлі

буддизму відповідатиме стану, коли той, що практикує медитацію, намагається навчитись споглядати свої думки, емоції, відчуття фізичного характеру, не втручаючись і не реагуючи на них, таким чином, дозволивши їм з’являтися і зникати, що є кроком до досягнення порожнечі – одного із головних концептів буддистської організації світу. Закликаючи відмовитися від страждання і туги з приводу того, що таке розуміння ще не прийшло, лірична персона пропонує чекати і мати терпіння [1, с.244].

Протягом життя Карін Бойє декілька разів намагалась покінчити життя самогубством, з приводу причин існує чимало спекуляцій, які ми не розглядатимемо; остання спроба виявилась “вдалою”: померла поетеса, випивши велику дозу снодійного, 23 квітня 1941р. Її колега і друг Гуннар Екелеф присвятив їй одну поезію, яка характеризує особу і життя поетеси краще, на нашу думку, ніж робота її численних біографів. Поезія, що входить до збірки “Grotesker” (“Гротески”, 1940-1959), називається “Oktober” (“Жовтень” з думкою про Карін Бойє): *“Я дозрілий фрукт // що росте щоб впасти // стати впалим фруктом. // О бутони! // О краплі! // О сонце, підійми мене, // врятуй мене від землі!”* [3, с. 340] Кінцевою точкою руху, блукання у пошуках себе стала смерть у реальному житті, у вірші кінця цього пошуку не видно.

Сам Бенгт Гуннар Екелеф (1907-1968) рано усвідомив, що відчуває себе чужим у своїй родині і країні зокрема. Хоча він і походив із заможної родини, рання втрата батька призвела до того, що у матері з’явився новий чоловік, через що з підліткового віку Гуннара часто відправляли на навчання та відпочинок за кордон – до континентальної Європи, і в “родинному колі” він проводив досить мало часу. У своєму есе “En outsiders vdg” (“Шлях стороннього”) [4] він пише: *“Багато людей народжується у бідності і лише деякі в достатку. Перші заздрять останнім, а останні не бажають мінятися. Однак також є люди, народжені із нестачею, які завжди відчуватимуть відсутність чогось надзвичайно важливого і потребу позбутися всього несуттєвого, щоб шукати суще”* [4, с. 256]. Своє життя поет спочатку мимовільно, а потім свідомо проводить у перспективі віддаленості – від дому, від родини, а потім переносить її у значну кількість своїх поезій.

Назва обраної для аналізу поезії “*Nem fjd jag*” говорить читачу про те, що йдеться не про матеріальний дім зі стінами і дахом, адже в такому разі поезія мала б назву “*Nem fjd mig*”, дім для мене. Шведське *jag* є відповідником англійського *self*, тобто матимемо справу не із самим

“Я”, яке сприймається, існує а ргіогі, а із його предикатами (уапсальські вправи з класичної німецької філософії теж наклали свій відбиток на творчість поета), які це характеризують і означають.

“Дім для себе, // я хотів повернутися назад знову // коли побачив // як було вдома: // ці обличчя в купе // я за себе і ти за себе – // невиразні, безбарвні // у народному домі загального блага” [3, с.142] – складається враження, що за півстоліття до появи трилогії Роя Андерссона про те, що означає бути людиною, Гуннар Екелеф описав у цих рядках пересічного персонажа картин шведського режисера. Одразу ж впадає в око улюблена перспектива поета – лірична персона споглядає здала за тим, що відбувається, або оглядається на те, що відбулось, у Екелефа темпоральність часто стає поняттям простору, у якому можна оглядатися і фіксувати свої спогади у певних локаціях – домі, купе, а загалом йдеться про країну – Швецію, в якій з початку ХХ ст. починає розвиватися концепція “Folkhem”, або “Народного дому”. Це винахід політиків, які, залежно від партійної приналежності, надавали їй різного значення – від ліберального до глибоко націоналістичного, адже зрозумілим було те, що Швеція потребує реформ, економічного покращення, підвищення рівня соціальних стандартів, кардинальних змін загалом. Швеція повинна була стати домом для народу, частіше – Швецією для шведів із різними тональностями такого формулювання [6, с. 35–38]. Своім іронічним описом обличчя пересічного мешканця “Народного дому” Екелеф натякає на бездуховність, симулятивну природу суспільства, яке народжується в рамках “Folkhem”, де існує цивілізація, але немає культури, де є тіло, але немає душі. Хоча зараз вектори розвитку шведського суспільства переформатовані та значно відрізняються від того, що планувалось у першій третині ХХ ст., все ж концепція “Народного дому” для багатьох залишається найбільш прийнятною утопією герметичного й ізольованого суспільства, чистої раси.

У наступних рядках перспектива знову стає віддаленою, лірична персона сумує за домом, який для неї означає свободу лісів та піщаних пляжів, однак не суспільство людей. Тяга до природи також є лейтмотивом романтичної втечі від всіх і кожного, щоб залишитись на самоті і пізнати себе. Лірична персона не розуміє, до чого *“дрібні страждання довірливого серця, // застереження із допомогою // коли в людей похмурі очі”* [3, с. 142]. Цікавим у цьому контексті є слово “застереження” (“brasklapp”), що має свою історію, не залежно від того, чи є вона правдою, у суспільстві навколо неї створено окремих контекст. Отже, це слово походить від прізвища

шведського єпископа із Лінчопінга, Ганса Браска, який сидів у парламенті у 1517р. Риксдаг прийняв рішення покарати архієпископа Густава Тролле за перевищення службових повноважень. Браск не погодився з таким рішенням парламенту і пішов на дивний компроміс зі своєю совістю: під свою печатку, якою засвідчував згоду з рішенням парламентської більшості, він підклав клаптик паперу, на якому було написано: “Мене силували і змусили поставити цю печатку”. Трьома роками пізніше, після Стокгольмської кривавої бані, повідомлялось, що Браск, для уникнення смертної кари, зізнався у такому своєму вчинку і клаптик паперу дістали з-під печатки, розставивши все на свої місця [5, с.47].

Хоча цей клаптик паперу зник і його ніколи не було знайдено, історія залишилась у культурному дискурсі і відома сьогодні, правда, переважно в академічних та інтелектуальних колах, проте, знову ж таки, Екелеф використовує ще один культурний код, який має діалектичну природу: по-перше, це застереження у нормальному сенсі цього слова, в плані “не роби нічого лихого”, по-друге, це застереження, яке має подвійне дно, адже бажаючи добра, насправді бажаєш лихого і навпаки. Тут ми знову повертаємось до поняття таємниці, адже brasklapp – це таємне застереження, яке розсекретили лише через три роки, до того ж, достовірність цієї історії знаходиться під великим сумнівом, витворюючи лакуну в історичному континуумі.

Зрештою, лірична персона залишається у модусі помежів’я – перебування між полюсами “поза/далеко” (“borta”) і “вдома” (“hemma”), адже зупинка у будь-якій з них означатиме несвободу, однак весь простір між ними, між далеким невідомим місцем чужості і розсекреченим, десакралізованим домом з’являється можливість мислити немислиме, витворювати нову реальність, не обмежуючись чотирма стінами, або кордонами держави.

Відчуття чужості артикулюється обома ліричними персонами поезій, які намагаються переосмислити концепт дому, переформатувати його, однак не намагаються повністю відмовитись від його існування. В обох випадках – це головна таємниця існування себе, яку було викрито, проте на місці цього викриття – пустка.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кристева Ю. Самі собі чужі / Юлія Кристева // Пер. з фр. З. Борисюк. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2004. – 262с.
2. Boye K. Moln / Karin Boye – Stockholm: Albert Bonniers förlag, 1922. – 62 s.

3. Ekelöf G. Skrifter 4 / Gunnar Ekelöf – Stockholm: Bonniers förlag, 1992. – 358 s.
4. Ekelöf G. Skrifter 6 / Gunnar Ekelöf – Stockholm: Bonniers förlag, 1992. – 654 s.
5. Ernerot D., Emil Holström. Om ett ord / Daniel Ernerot, Emil Holström – E-bok, 2013. – 304 s.
6. Eskilsson S. Från folkhem till nytt klassamhälle: ett högerspöke berättar / Sigurd Eskilsson. – Fischer & Company, 2005. – 455 s.
7. Freud S. Das Unheimliche. Gesammelte Werke / Sigmund Freud. – Frankfurt a. M. Fischer, 1966. – S. 229–268.
8. Hammarström C. Karin Boye / Camilla Hammarström – Stockholm: Natur och kultur, 1997. – 290s.
9. Kierkegaard S. Philosophical fragments and other works / Soeren Kierkegaard. – Princeton University Press, 1985. – 376p.
10. Svedjedal J. Spektrum. Den svenska drömmen. Tidskrift och förlag i 1930-talets kultur / Johan Svedjedal. – Wahlström & Widstrand, 2011. – 480s.
11. Boye K. Spreket bortom logiken / Karin Boye. – [Електронний ресурс]. – <http://litteraturbanken.se/#!/forfattare/BoyeK/titlar/SpraketBortomLogiken/sida/5/etext>
12. Svenska akademiens ordbok. – [Електронний ресурс]. – <http://g3.spraakdata.gu.se/saob/>

ДІМ І БЕЗДОМІВ'Я В ОНТОЛОГІЇ ДРАМ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Ольга ТУРГАН

Запорізький державний медичний університет

У статті простежено роль і місце однієї з універсальних структур людського буття в онтології драм Лесі Українки, які представляють історію різних епох, цивілізацій і культур. Вибудовуючи модель світу, письменниця протиставляє світ дому й бездомів'я, що пов'язаний зі світоглядом персонажів, їх вірою, смаками, соціальним станом тощо. Реалія й універсалія дому в усіх її іпостасях відтворює надзвичайно гостре відчуття драматургом діалектики філософських, онтологічних, аксіологічних, конкретно-історичних, морально-етичних складників буття, їх ієрархій.

Ключові слова: код, концепт дому, культурна реалія, культурно-філософська універсалія, поезика, драматургія, філософсько-онтологічна константа, модель світу.

В статті прослідковано роль і місце одної з універсальних структур людського буття в онтології драм Лесі Українки, які представляють історію різних епох, цивілізацій і культур. Будування моделі світу, письменниця протиставляє мир дому і бездомності, який пов'язаний з світоглядом персонажів, їх вірою, смаками, соціальним положенням і т.д. Реалія і універсалія дому во всіх її іпостасях відображає неабияк гостро сприйняте драматургом діалектики філософських, онтологічних, аксіологічних, конкретно-історичних, морально-етических складових буття, їх ієрархії.

Ключевые слова: код, концепт дому, культурна реалія, культурно-філософська універсалія, поезика, драматургія, філософсько-онтологічна константа, модель світу.

In the article we trace the role and place of one of the universal structures of the human existence (home and homelessness) in the ontology of Lesia Ukrainka's dramas representing history of different epochs, civilizations and cultures. Building the world model as "the set of the universal semiotic oppositions" (T. Tsivian) the reader opposes the worlds of the home and homelessness connected with the philosophically-aesthetical categories of the characters' world-view, their faith, tastes, social states etc. The home realia and universalia in all its images embodies extremely sharp playwright's sensation of the dialectics of the philosophical, ontological, axiological, concrete historically, ethic particles of being, and their hierarchies.

Key words: code, concept of home, cultural realia, cultural-philosophical universalia, poetics, drama, philosophical-ontological constant, world model.

Універсальні структури людського життя пов'язані між собою і об'єднуються у свого роду систему, що є образним еквівалентом філософських уявлень письменника, його концепції людського буття, яка містить у собі питання взаємовідносин індивідууму з природою й суспільством. У змістовому плані архетипічна модель світу орієнтована на граничну космологізованість сущого і тим самим на опис усіх основних параметрів всесвіту – просторово-часових, причинних, етичних, якісних, семантичних, персонажних [8, с. 5].

У поезії Лесі Українки, для якої характерна контрастність, амбівалентність, протиставляється вічність і скороминучість, ця суперечність є трагічною й часто нерозв'язною для героїв письменниці. Онтологічний зміст і форма драм Лесі Українки вибудовується на образах-універсаліях, сталих конфігураціях буття, серед яких одне з провідних місць займає культурна реалія й культурно-філософська універсалія дому.

“Дім – найпрозаїчніша й найпоетичніша річ у світі, один з головних його символів. Дім – це образ впорядкованого світу, що огорожений

від безмежних просторів хаосу. Порядок дому являє собою духовний і душевний лад, що виражає себе в упорядкованості речей. Саме за порядком у домі стоїть настрої бадьорої витримки, терпіння, володіння собою” [1, с. 153], – підкреслює С. Аверінцев.

Як зауважує Ю. Липа, “...Поняття краю як Родини, як Хати, як Дому – це велика річ <...> Там є дім, усе, що найбільш людське, усі ідеали людини, праджерело усіх добрих почувань, і всі можливості розвою. Дім – це те місце, де найбільше людина є людиною. Це осередок людства для українця” [5, с. 165].

Ця реалія й універсали в поетичному космосі письменниці засвідчує, що її мистецький хист (і про це неодноразово твердили дослідники) мав по-ренесансному синкретичний характер – вона мала, крім словесного дару, неабиякі здібності до музики, співу, пластики, малярства, декору, акторської гри. Як зауважила О. Забужко, “...цю жінку було “закроєно” на генія за класичною схемою...” [2, с. 151].

За поетикою дому в драмах Лесі Українки просвічуються культурні преференції письменниці, її зацікавлення, відтворення різних культурно-історичних епох – античності, середньовіччя, раннього християнства, національної історії й міфології й вибудовування нею у період *fin de siècle* свого лицарського міфу, концепції любові, духу й душі, “універсального принципу” життя-смерть-безсмертя, які втілені у персонифікованій і в образах символічно-екзистенційних вимірів буття людини у світі. Дім-оселя фігурує в топосі драм письменниці як у зовнішньо-подієвому, так і символічному вираженні, наділеному онтологічним статусом, духовною силою (стала або тимчасова оселя, кошара, печера, крипта в катакомбах, кам’яниця, кладовище, монастир, хата волинська і американська, римський атриум, східна альтанка, замок, мавзолей, кришталева гора, в’язниця, королівський палац, гінекей царського дому, господа, палати, притулок, модерний салон, пустеля, гніздо, безодня, шатро, новий край, дім праці, дім неволі, країна неволі, святиня тощо).

На думку С. Кочерги: “У більшості драматичних творів Лесі Українки приватне житло виступає не лише тлом, але й активним чинником конфлікту твору та динаміки його розвитку, оскільки дім і його мешканець у авторки духовно конструюють один одного. Дім хоч і стає двійником господаря, але доволі самодостатнім у комунікації... Дім здатен бути хамелеоном, надягаючи різні маски” [3, с. 577–578].

Образ дому у драмах Лесі Українки – це, з одного боку, рукотворний людський універсум (“Блакитна троянда”, “Кассандра”, “У пущі”,

“Бояриня”, “Адвокат Мартіан”, “Руфін і Прісцілла”, “Йоганна, жінка Хусова”, “Лісова пісня”), з іншого – реальні або вимріяні безмежні й обмежені простори, непідвладні ніяким часовим, історичним змінам, рідні й чужі, деколи ворожі людині (“Вавилонський полон”, “На руїнах”, “У пущі”, “Камінний господар”, “Осіння казка”, “Лісова пісня”). Як і більшості романтиків і неоромантиків, Лесі Українці властиве прагнення “відкрити й споглядати” (Ф. Шлегель) безмежне, у повному своєму виявленні недоступне кінцевому розуму. Наскрізним мотивом і образом у творах Лесі Українки, як поетичних, так і драматичних, є мотив і образ дому роботи, що символізує вибудовування “*храму нового*” (“Вавилонський полон”, “На руїнах”, “В дому роботи, в країні неволі”).

У багатьох драмах подано досить широкий опис-характеристику оселі персонажів, підкреслюючи їх соціальний стан, фах, переконання, смаки й уподобання.

Облаштування хати-салону Любові Гощинської (“Блакитна троянда”) вказує на смаки господині внаслідок впливів стилю “модерн” й тенденцій нашарувань різних культур. Деталі інтер’єру (“*червоний абажур*”, “*книги в гарних оправках*”, “*товсті книжки*”) спрацьовують на подальше розкриття характерів персонажів, їх переконань, світоглядів, інтерпретації вічних філософських проблем, понять “любов”, “кохання”, “фатум”, “щастя”, “шлюб”, “блакитна троянда”, які в кожному культурно-історичну епоху набувають нових відтінків у значенні і звучанні. Дім стає осередком знаходження мотивації розуміння й обґрунтування складних екзистенційних питань, зокрема й проблеми медичної (психіатрії) – фатуму спадкової хвороби божевілля, яку кожен із представників зображеної інтелігенції трактує по-своєму. Зі свого дому, який певною мірою стає затісним, Любу гонить страх перед фатумною спадковістю і цілеспрямоване підживлення цього страху як перешкоди до шлюбу з коханим. Трагічна розв’язка (самогубство героїні на очах у коханого Ореста) відбувається у тимчасовій оселі на ялтинському курорті, саме це місце стає “домом” духовної вірності героїв, їх “релігією любові”. Любов Гощинська закликає й Ореста “... – *і ти мусиш... за мною*” [7, II, с. 110].

Хата скульптора Річарда Айрона в Масачузеті (“У пущі”) (I дія) – грубо збита з колод, на коминку бюст, статуетки й кілька уламків античної скульптури, в II дії – краще споряджена, на коминку багато ескізів, мініатюр і всякої скульптури. Вся вона виглядає не то як скульптурна студія, не то як робітня гончара.

У Род-Айленді за помешкання Річардові служить шкільна кімната, більша частина якої зайнята шкільними лавами, кафедрою, дошкою тощо. Менша частина, чверть кімнати, відділена від першої завісою і ванькиром, заставлена речами Річарда і знаряддям до скульптури (шафа, нескінчена статуя жінки, кістяк для навчання анатомії та для скульпторських студій).

У своїй хаті і “в пущі” Річард Айрон має своє “завдання” – хист, мрію [7, V, с. 63], від якого ніколи не відступає. “Поважні обов’язки” кликали додому Річарда Айрона з Венеції і Джонатана з Голландії, але дому “волі” Річард Айрон не знаходить, бо його не може бути; адже в нібито “вільному” домі (Род Айленді) скульптор не може реалізувати себе: “Я наче бранець, – / що на чужій землі шанує бога, / нікому не відомого в країні...” [7, V, с. 111]. Він благає “іскру божу”, що “спалила” його рідну оселю, світити йому на чужині, стати “багаттям хатнім” [7, V, с. 120].

Його домівка стає пустокою, вона не подібна до тієї світлиці молодого Річарда, “де бувало і музи й грації єднались любо” [7, V, с. 123]. Через константи дому-пущі, волі-неволі, творчості-ремесла драматург вибудовує свій міф про загублений талант: “Невже тепер, як переміг я все, / мене самого переможе туга?” [7, V, с. 120].

Лицемірство, облудність учителя і проповідника Годвінсона (“У пущі”), що на словах любить ближнього, проглядається через архітектурну метамову кам’яниці, яку нібито для добра всіх громадян будують пуритани. Цій будівлі протиставляється вогка хижка напівголодної вдови, якій готовий допомагати лише Річард Айрон.

В оселі сеньйора Пабло де Альварес (“Камінний господар”) осередній дворик уряджений на мавританський лад, засаджений квітками, кущами і невисокими деревами, оточений будовами з галереєю під аркадами, що поширена посередині виступом рундука і ложею (великою нішею); покрівля галереї рівна, з балюстрадою, як орієнтальний дах, і поширена в середній частині тим самим способом, що і галерея внизу; в обидва поверхи галереї ведуть з дворика осібні сходи: широкі і низькі наділ, високі й вузькі нагору. Так ретельно виписана архітектура дому, де відбувається бал-прощання Анни з дівочтвом. Деталі (альтанки, галереї, сходи, рундуки) композиційно “монтажно-кінематографічно структурують, організовують дійство в систему змінних, як фігури в танці, хронотопів” [2, с. 401], які є складовою семантично ключовою опозиції культура-цивілізація, через яку письменниця порушує проблему трагедії прощання з лицарством як філософією життя. Слушними є думки сучасної

письменниці й дослідниці творчості Лесі Українки О. Забужко, що "... і взагалі образ дому, в якому "королева" постійно сяє "на людях", "як біла хвиля, у хибкому танці", а "король" на задньому плані "спокійно", "мов камінь", забезпечує всьому цьому блисківі й ряхтінню тривкий фундамент..., є в "іспанській драмі" таки недвозначно косачівський" [2, с. 430]. У Командоровій оселі в Мадриді опочивальня Анни велика, пишно, але в темних тонах убрана кімната. Високі вузькі вікна з балконами сягають сливе до підлоги, жалюзі на них закриті.

Будинок Олекси Перебійного ("Бояриня") входить у садок великим рундуком, що тягнеться вздовж цілої стіни. Світлиця в Степановім домі в Москві прибрана по-святковому. Будинок Степана виходить у садок задньою стіною. Видко ґратчасті вікна терема і піддашок із сходами. Збоку в садку зроблена повіточка садова, вся в зелені та квітках; у повітці приладновано великий турецький ослін з подушками.

Українська письменниця показує свою античну героїню, пророчицю Кассандру ("Кассандра") в палаці Пріама, головним чином у її стосунках із братами і сестрами, коханим Долоном, претендентом на її руку Ономаєм. Зовні може здатися, що життя Кассандри обмежене домом і сім'єю, але в тексті-міфі Лесі Українки палац царя – всесвіт, а Троя – центр світобудови. Саме втіленням цієї світобудови стає Кассандра зі всевидящими очима. Домом смерті для пророчиці стає дім аргоського царя Агамемнона. Концепт дому в античній драмі письменниці співвідноситься з міфологемами долі, очей, культурно-онтологічними універсальними дзеркала, веретена тощо. Кассандру весь час мучать сумніви, вона глибоко переживає трагедію свого дому, родини, своєї Вітчизни. У своїй "трагедії правди" (О. Білецький) письменниця, змальовуючи масштабні образи, порушуючи універсальні проблеми й ідеї, дає змогу побачити неоднозначність історичних конфліктів, багатосмислову діалектику одиничного й всезагального. Пророк як "людина вищої природи" жертвує собою, розплачується за гріхи інших, за "гріхи віків". У "Кассандрі" Леся Українка змалювала в символічних і традиційних образах ніщо більше, як "Іліаду українського народу" (С. Чорній).

У творах "Одержима", "На руїнах", "Вавилонський полон" місце дії змінюється залежно від ситуації (берег понад озером, пустеля, сад Гефсіманський, майдан в Єрусалимі, руїни Єрусалима). На основі біблейської міфології письменниця порушує проблему пророка й народу, волі-неволі, любові-ненависті, дому-бездомності. У діалозі самарійського

й іудейського пророків (“Вавілонський полон”) символічні образи оселі, олтаря, дому, святині, улика, храму єдиного служать для позначення загальнозначимого, універсального, вічного, вищої сфери самореалізації людської особистості [див.: 7, II, с. 152].

Історія різних епох постає в письменниці як “міфологічна парадигма безкінечно повторюваного циклу людських помилок і протиріч, які знімаються лише поза нею, поза уявленнями про неї – в ахронічній, трансцендентальній душі, що попри всі трансформи, для всіх залишається єдиною” [6, с. 46]. На історичних майданах (руїни, пуща, в’язниця, поле крові, оргії, катакомби, арени цирку, ліс) герої Лесі Українки здійснюють свій вибір, програють своєю роль, тому подібні ситуації сприймаються по-різному.

Вибудовуючи модель світу як набір “універсальних семіотичних опозицій” (Т. Цив’ян), Леся Українка протиставляє категорію “дім” – “бездомів’я”. Так, у драмі “Оргія”, незважаючи на те, що письменниця звернулася до показу зіткнення двох культур і цивілізацій (грецької і римської), всі події подаються, виходячи із розуміння життя як нерозколеної цілності. І особливо це втілюється в образах Антея і його сестри Евфрозіни. Антей не хоче схилитися милостивим переможцям, щоб дістати собі славу і визнання, він воліє бути в своїй “хаті укритим скарбом, але дорогим” [7, VI, с. 182], ніж віддавати свій хист, який має належати своєму народові, рідному краєві, чужинцям – “у римський дім розпусти” [7, VI, с. 186].

Код дому “випробовує” героїв драм письменниці, характеризує їх. Для Антея рідна домівка – це “фортеця його нескореного духу” (С. Кочерга), для Неріси ж дім Антея стає в’язницею, могилою, гробницею її хисту. Палати Мецената в очах Антея – дім розпусти, небезпечна пастка, для Неріси – гостина, місце для реалізації свого таланту, для Федона – храм, де “...цінять генії, там дарують славу” [7, VI, с. 187]. Код дому в цій драмі, як і в інших, прочитується у синтезі з концептами волі–неволі, слави–влади, міфологемами долі, статуї, універсаліями пісні, танцю, які підсилюють звучання наскрізної ідеї творчості Лесі Українки, пройнятої “...своєрідною тугою за абсолютном, за реалізацією абсолютної краси у всій її повноті і безкінечності в людині і через людину, через її духовну діяльність, через її безкінечний шлях наближення до самої себе, до своєї “духовної душі” [6, с. 41], за Гегелем. Коли дружина співця Неріса ганьбить дім Антея, цілу націю, він своєю смертю і вбивством Неріси

стверджує моральну правоту свого життєвого вибору. Евфрозіна в Антеї бачить сина великої культури, вона найбільша поцінувачка його таланту, її любов служить усій Елладі, для якої Антей – уся “надія”. І не випадково для Антея Евфрозіна – Ніке, богиня перемоги. Саме на ній тримається дім Антея, саме в її праці, у її розумінні ролі Антея для своєї Батьківщини криється справжня основа буття: *“Аполлон один / з усіх богів не розлюбив Еллади, / і є ще їй надія на життя. / А поки Аполлон є на Парнасі, то й музи будуть з ним [7, VI, с. 173].*

Драма, незважаючи на трагічну загибель Антея й Неріси, має відкритий оптимістичний фінал, вона не несе трагічно-песимістичного світовідчуття. Евфрозіна буде продовжувачем *“прециозної оргії”*, вона зберігатиме свій дім, як Грецію, в ньому будуть жити творчість, дух, любов до Батьківщини Антея.

Евфрозіна прихильна до естетики свята, умовна краса ритуалу для неї значить дуже багато. Вона робить із дому храм. Тотожність душі і дому підкреслював О. Шпенглер: *“Досить зіставити устрій старосаксонського і римського дому, щоб відчутти, що душа цих людей і душа їх дому – одне й те ж” [9, с. 123].* Сестра Антея втілює в собі жіночу сакральність, як вічність, як утвердження життя, а тому вічного життя грецької культури. Локус дому, в якому замикає себе сім'я, є локусом безмежності, широти й глибини. Саме дім Антея як прообраз нації, народу – спадкоємець родової, а значить і національної традиції. У ньому зберігається від руйнування минуле. Дім стає свого роду міфологічним явищем, що зв'язує *“нитку часів”*. Він, розширений до масштабів держави, нації, – це позитивна програма Лесі Українки в романтичному художньому світі.

Якщо для Антея, Евфрозіни дім – це Всесвіт, універсум, то бездомність для Руфіна і Прісцілли дає можливість придбати їм повну внутрішню свободу.

Детальний опис дому Руфіна і Прісцілли презентує римську архітектурну культуру у синтезі з елементами християнської й культурний та онтологічний уклад сім'ї, інтересів господарів оселі: *“Атріум в домі Руфіновім: велика гарна світлиця з квадратним басейном посередині (impluvium) і такою ж великою незакритою кватиркою в стелі над ним (compluvium). Коло басейну простий хатний олтар без статуй. До світлиці притикає скільки бічних кімнат, відділених від неї не дверима, а важкими зафонами з дорогих тканин; простінки межі завісами прикрашені малюванням та погруддями філософів на високих підставках. В глибині*

світлиці широкий з розсуненими запонами вхід до чималої і гарно вряженої кімнати (tablinum), де видно багато сувоїв пергаменту, таблиць і т. п., що робить кімнату подібною до бібліотеки; на задній стіні табліну є ще двері, теж одкриті. По обидва боки табліну широкі та короткі сіни провадять у внутрішній двір – перистиль. З атріума видко крізь сіни та крізь двері табліну той перистиль з колонадою навколо нього, ставок посеред нього з квітником та з декоративними рослинами <...> В атріумі в чимало скамничок, ослонів, дзигликів, столиків, ваз на підставках, що робить світлицю оздобною та захисною, хоч вона й не надміру розкішна” [7, IV, с. 107]. Письменниця представляє різні алюзії дому, він – “пори́г катакомб” і “пори́г душі” [7, IV, с. 110].

Зовнішні зміни обставин дому Руфіна і Прісцилли символізують зміну релігій, життєвих принципів. Інтер’єр дому, сповнений краси, благородства, вишуканості, тонкого естетичного смаку, збагачений творами мистецтва, рослинами, змінюється після зібрання в ньому християн на аскетично суворий, певною мірою поруйнований – замість статуй античних богів і філософів лишилися ями від знищених цоколів, замість фресок – замазані фарбою стіни. Різновір’я, двосвітність Руфіна і Прісцилли передане через образ “сумної оселі”, в якій не чути дитячих голосів. Бездітність Руфіна і Прісцилли не випадкова, “це жертва, яку вони приносять обставинам свого існування, це й символіка кінця, до якого рухається їх життя, їх культура, – спадкоємців вони не мають” [4, с. 52]. Руфін боїться стати з розповсюдженням християнства чужинцем у ріднім краї, вигнанцем “з небесної держави, бо їй нема на нашім світі місця, та й ми дістатися туди не можем, де перше треба вмерти, щоб ожити” [7, IV, с. 117].

Для підкреслення конфлікту протистояння еллінізму й християнства Леся Українка відтворює настрої найрізноманітніших соціальних верств напередодні занепаду Риму. Письменниці вдалося дослідити глибинний пласт психології своїх героїв, внутрішньої конфліктності їх. Це свого роду “проміжні” типи, які відходять від старої релігії, культури, але ще не приживаються в нових умовах. Але це люди не розгублені, вони лишаються вірними традиційним моральним засадам, вони стійко тримаються в екстремальних умовах. Світогляд Руфіна відповідає часові філософських учень Епікура, стоїків або скептиків, коли Рим досяг вершини їх розвитку.

Не випадково Леся Українка показує два типи бога, що вмирає і воскресає, – Адоніса, Діоніса й Христа. Це відкриває глибинні зв’язки

християнства зі стародавніми грецькими міфами, пов'язаними з умираючим-воскресаючим Богом. Заперечуючи розумом основні духовні принципи й положення античної культури, християнські мислителі відштовхувались від категорій еллінського мислення, жили духом цієї культури, намагаючись з нових філософсько-релігійних позицій переосмислити її. Заперечуючи язичництво, християни виходять з первісного міфу, беручи з нього основну міфологему умираючого-воскресаючого Бога. У домі Руфіна і Прісцилли знаходиться фреска, що ілюструє міф про Адоніса та Венеру, а також *“цілу плетеницю” містерій в пам'ять Адоніса, “його підземну мандрівку по царству тіней і його воскресіння в постаті Діоніса, оточеного хорами вакханок”* [7, IV, с. 154]. Адонії – свята на честь Адоніса – особливо були популярними в епоху еллінізму, коли розповсюджувались греко-східні культури Оріса, Таммуза та ін. Християни знищують фреску, неповторний вид мистецтва, замазуючи її фарбою. Для Руфіна християнство страшне тим, що воно вбиває мистецтво.

Важливо те, що письменниця зображує на фресці одну з іпостасей Діоніса – Адоніса, якого розтерзали звірі, як звірі будуть розтерзувати на арені цирку християн. У той же час Адоніс – внук Артеміди, це поганські боги, християнської культури не розуміють, не приймають, для них вона чужа, поганська, панська. І ще одне співвідношення, в яке вписана фреска в домі Руфіна і Прісцилли. На початку п'єси Прісцилла, а у фіналі Руфін передрікають загибель Риму, ця загибель означає і загибель культури античності. Тоді заради чого вона приноситься в жертву і хто винен у тому, що Рим і його культура будуть зруйновані? У п'єсі немає однозначної відповіді, можливо, у цьому винні самі римляни, які так жорстоко розправляються з християнами, але в цьому винні і самі *“раби господні”*, бо заради віри в свого бога вони знищують чужих богів, незважаючи на те, що ці боги належать не лише представникам правлячих кіл, а всьому римському народові.

Ведучи полеміку з Парвусом, Руфін, як і Раб-неофіт з драматичної поеми *“В катакомбах”*, не приймає небесного царства, вказуючи, що *“...ми дістатися туди не можемо, де перше треба вмерти, щоб ожити”* [7, IV, с. 117]. Ці слова генетично пов'язані з типом умираючого / воскресаючого Бога.

У цій дискусії Руфін проявляє силу розуму і духу, він виступає справжнім патріотом, державним діячем, філософом. Гідно звучить відповідь Руфіна на закиди Парвуса проти філософа [див.: 7, IV, с. 119–120].

Для світогляду Руфіна ідея Риму мала вирішальне значення. Він виступає як відроджувач республіки, звичаїв предків. Для нього держава в ідеалі вічна, вона подібна світобудові, а руйнація держави, як і руйнація сім'ї, дому, рівнозначна руйнації світу. Ідеалом для Руфіна є консервація минулого, в якому проєкціюється ідеальний стан держави, об'єктивно ж він бачить загибель Риму, ідея вічності римської держави утопічна. Батько Прісцилли не може змиритися з тим, що Руфін не йде на службу, бо особистість набуває свого сенсу і значності лише через участь в історії, але й історія існує лише в особистості. Трагедія Руфіна, як і інших персонажів Лесі Українки (Річард Айрон, Степан, Лукаш), в його роздоріжжі, він займає позицію пасивного спостерігача, залишає службу. Обов'язок перед державою, протиставляється бездіяльності, сидінню вдома (Кай Летіцій звинувачує Руфіна, що він, як і інші філософи, *“позамикались дома, наче в урни замазались”*, вступивши в те *“мертводухе християнство”* [7, IV, с. 133–134]. Батькові Прісцилли, для якого дім і сім'я – єдині, він відповідає: *“Ні, батьку. Ми обоє більше вдома, / при хатньому багатті сидимо. / Аецій Панса / Дочку за се хвалю. Вона у мене / поведена по-старосвітськи: вдома / найкраще місце жінці. А тебе / за се хвалить не можу, – ти повинен / ще послужити Римові чимало, / щоб заробити право на спочинок. / Се я тепер засів на господарстві, / а з молоду ж і я служив державі, / хоч і не в Римі. / Руфін / Та... служив і я... / вже дослужив”* [7, IV, с. 125].

Кохання до Прісцилли перемагає все. Заради нього Руфін дозволяє збиратися християнам у себе вдома, хоча в них він вбачає руйнівників Риму, терпить тортури у в'язниці, гідно зустрічає смерть.

Дім Нартала (“Руфін і Прісцилла”) – дика країна, де він ріс кочівником, переноситься до Риму, куди його привезли і віддали до Люція. Римлянин Люцій відпустив його на волю, навернувши до християнства. Насправді ж Нартал лишається бездомним, він усвідомлює, що з раба тілесного він став духовним рабом. У діалозі з Люцієм він висловлює своє несприйняття проповіді покори й любові до ворога: *“... і я, нещасний варвар, думає щиро, / що я римлянином навіки став, / що й Рим прийняв мене за свого сина... / Я помилюся, хутко показали / мені сю помилку твоєї країни, / патриції та запанілі хами, – / щодня вони презирством викликали / зо dna душі моєї знову звіра, / і знову я ставав номадом диким, / душею повертаючись додому* [7, IV, с. 203–204].

Дім адвоката Мартіана (“Адвокат Мартіан”) стає своєрідною темницею, “катакомбами”, де він потаємно намагається захищати

християнство, хоча сам усвідомлює руйнацію дому, родини. У цьому домі є такі прикмети: колонида, що оточує перистиль, має простий, суворий стиль; дворик посипано піском і засаджено тривкими рослинами, здебільшого агавами; подекуди стоять лавки з сірого каменю. Ставок без квіток і покрас; кімната для роботи – теж проста, без прикрас, заставлена *“полицями й кошиками, де лежать у великому порядку кодекси, таблиці і зшитки пергаменту і всякі знадоби для писання”* [7, VI, с. 9–10]. Письменниця підкреслює, що на горішній поверх кімнати ведуть *“вузькі сходи”*, в глибині перистіля – *“вузька брама”*. Всі деталі психологічно наснажені, спрямовані на розкриття смаків, поглядів, переконань особистості господаря. Крізь домашнє оточення просвічується світ персонажа, роздвоєної душі людини – чоловіка, батька і людини громадського обов'язку. Леся Українка при описі дому й помешкання адвоката неодноразово наголошує відсутність прикрас, суворість, простоту. Серед суворих прикмет земного дому лише однією деталлю підкреслено відкритість в інший світ — *“Коли брама відчиняється, видно хорошиий морський краєвид”* [7, VI, с. 5]. Для дружини, дочки, сина життя в домі Мартіана – *“це рабська доля”*, *“нудне, безглузде, сіре животіння”* [7, VI, с. 25] без мрії, вони почувають себе тут зайвими. У цьому домі вони сміють *“тільки бути, а не жити”*, вони не хочуть бути *“меживірками”*. Дім стає змертвілим, його залишають дружина, дочка, син, він не може бути оживленим, він – темниця, пустиня, протилежність красі, проповідуваній сатурналіями, християнськими видовищами у цирку. Аврелія, залишаючи батьківську оселю, що стала для неї символом пустелі, мертвого царства, в'язниці, бере на згадку і символічну пам'ятку – *“зриває листок агави, колеться, але, стлумивши стогін болю, ховає листок під своє покривало і, не оглядаючись, вибігає крізь хвіртку за браму”* [7, VI, с. 35]. Мартіан відчуває глибоку свою провину перед дітьми, що *“мов ідолянин, дітей <...> на жертву рокував”*, найбільша провина його в тому, що він дітей занедбав задля віри, *“що розбиває душу”* їм. Душа їхня не в домі, а поза ним, для Аврелії – у цирку, де вголос признавались до Христа, для Валента – у чині живому або в живому слові, тому він вступає до війська. Дім Мартіана стає домом, відкритим для смерті, адвокат не може захистити Ардента, сина свого друга, залишеного під його опіку, який гине біля порога, помирає смертельно налякана обшуком Ліцілла. З вуст Мартіана вириваються риторичні запитання: *“Чи ж не над людську сиду сії жертви? Зречтись друга... допустить свідомо своїх дітей загинути з душею... Чи хто з людей коли чинив таке?”* [7, VI, с. 40]. Тому він

приходить до висновку, що більше не може *“заковувати в кайдани рідні душі”*, що він мусить залишитися сам. Лише мертву родину він може приймати в свою оселю. Не став земний дім раєм і для його небоги Ліцілли, хоча спочатку саме так вона його сприймає – *“Тут, як у раю – так легко дихати”* [7, VI, с. 49]. Раєм він стане для неї, може, після смерті, бо похована в саду (сад за біблійською міфологією символізує рай), де адвокат зростить цілий гай квіток. Замість обжитого дому душ, що зжились, це – світ високої самотності, світ досконалості як вищої форми існування.

Духовний же дім Мартіана – це його віра, його праця задля неї, тому якийсь відступ від цього оцінюється як руйнація дому, що набирає значення громади, Батьківщини: *“Ти в нас тепер немов наріжний камінь, / ти здержуєш усю будову нашу, / хоч сам невидний, а як ти схибнешся, / впаде наш стовп, розвалиться наш дім...”* [7, VI, с. 37].

Режим, що переслідує християнську віру, вимагає від Мартіана повної жертвовності. Романтична двосвітність не означає, що вищий світ включає в себе і всі достоїнства світу нижчого. Два світи – земний і небесний – не покривають один одного, повнота ця недосяжна, тому, хто вибрав служити вищому, доводиться відмовитись у земному від багато чого. Суперечливість між земним домом і духовним Леся Українка загострює до трагізму. Результат внутрішньої боротьби Мартіана – за один день він став сивий. Незважаючи на всі випробування (письменниця часово й просторово концентрує дію – в один день у домі Мартіана), він лишається вірним своєму громадянському обов’язку, своїй вірі. Коли Констанцій не може писати диктоване Мартіаном, він сам продовжує писати помалу, але твердою рукою. Полноцінність сприйняття світу і суджень про нього відтворює незвичайність і складність світовідчуття персонажів Лесі Українки.

Дім Анни (“Камінний господар”) уособлюється в образі замку на горі, як гніздо орлине, *“бо так величніше і неприступніш”* [7, VI, с. 103]; саме таке розуміння дому дає можливість їй підкорити собі все, в тім числі і Дон Жуана, що стає камінним: *“Для гордої і владної душі / життя і воля – на горі високій”* [7, VI, с. 104].

Мадрид, куди мчить Дон Жуан, стає символом бездомів’я, адже дім Командора робить його камінним. Через міфологему дзеркала в останній главі драми виписується ця камінність, “бездомність” такого духовного типу, який, зрадивши жадану *“свободу духа”*, поміняв її на *“командорський плац”*.

Бездомною стає Оксана (“Бояриня”), переїжджаючи в дім свого чоловіка, дім стає символом Батьківщини, немає Батьківщини – немає дому. Полоном, свідомим принесенням себе у жертву, а не в зраду стає і для Степана, і для Оксани їхній “дім”, вони живуть за законом Лесиних героїв: *“Завжди терновий вінець буде кращим, ніж царська корона, завжди величніша путь на Голгофу, ніж хід тріумфальний; так з передвіку було і так воно буде довіку, поки житимуть люди і поки ростимуть терни”* [7, I, с. 388].

Бездомів'я Оксани прочитується через несприйняття нею московської відрази до естетики в побуті, одязі, звичаях, відсутності “веселості” як філософії духу в московському *“теремі”*. Позбувшись дому як світу (*“Знудившись світом”*), не сприймаючи “мертвої віри”, чим є для неї московське православ'я, Оксана помирає. Насправді тема цієї драми виходить далеко за межі українсько-московського “конфлікту цивілізацій”: ідеться не більше не менше, як про цивілізаційний провал місії духовного лицарства, яку намагався впровадити в чужому домі Степан. “Бояриня” – це “маленька п'єса про зраду” (О. Забужко), куди більшою мірою вона – про неможливість лицарства в умовах несвободи.

Закам'яніння Анни в домі Командора, як і ув'язнення Оксани в московському теремі Степана, сприйняття Антеєм будинку мецената як розпусти, а Федоном як храму – це художні варіанти онтологічних форм дому-бездомів'я, опозиції культура-цивілізація, тождних іноверсій: Троя–Україна (“Кассандра”), Севілья-Мадрид (“Камінний господар”), Греція – Рим (“Оргія ”), Рим – Галілея (“Йоганна, жінка Хусова”), Україна – Росія (“Бояриня”).

Людиною без дому, без ґрунту постає Українчин Юда, який не усвідомлює провини перед Вчителем, а навпаки вважає себе ошуканою жертвою (“На полі крові”).

У “Лісовій пісні” будівництво сім'єю Лукаша дому в лісі призводить до втрати його, бо ліс не приймає чужого для нього дому і в значенні житла, і в значенні родини, яка в ньому живе. Дім в Українчиній міфологічній світобудові постає й лісом, і рікою, й полем, й безпосередньою хатою Лукаша, й усім космологічним Універсумом, Абсолютом і виступає обґрунтуванням екологічної етики, опозиції природного й людського. Мавка як уособлення культури розуміє, що людина не може не займатися господарством, не влаштувати свій побут, свій дім, все це повинно бути обумовленим мистецтвом, культурою, не *“зневажанням душі своєї цвіту”*.

Лукаш після свого переродження з вовулаки не сприймає як трагедію пожежу дому, в ній для нього згорить не лише добро, а й лихо. Колом світового простору для нього лишається ліс, цим самим він не зраджує Мавці і дядькові Леву.

Універсалія дому в усіх її іпостасях, виражаючи філософію буття Лесі Українки, створює стійкі полюси в центрі образної структури, до якої тяжіють інші елементи її. Надзвичайно гостро відчута драматургом діалектика онтологічних, конкретно-історичних, морально-етичних складників буття повертається в її мистецтві поєднанням і синтезом психологічної пластики, щедрої предметної виражальності, філософськи насиченої символіки, яка піднімає локально-часові спостереження на рівень широких екзистенційних узагальнень, градієзних світових і національних містерій.

Відтворюючи дім як оселю й як філософсько-онтологічну константу, показуючи дім різних країн і епох, їх певну географічну й екзотичну наповненість, вписуючи в світову цивілізацію й культуру свій національний дім, свою Батьківщину, Леся Українка (не випадково обрала вслід за Драгомановим такий псевдонім) шукала не відмінне, а спільне між Україною й “чужиною”. Дім в онтології драм стає формою пошуку питома “свого” в чужих культурах і цивілізаціях, а також співвіднесення багатовікової автохтонної національної традиції лицарства в системі культур європейських і світових.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М : “Coda”, 1997. – 343 с.
2. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій / О. Забужко. – 2-е вид., виправл. – К.: Факт, 2007. – 640 с.
3. Кочерга С. Культурософія Лесі Українки. Семіотичний аналіз текстів : монографія / С. Кочерга. – Луцьк: ПВД “Твердиня”, 2010. – 656 с.
4. Кузякина Н. Украинская драма начала XX века. Пути обновления. – Л. : Наука, 1987. – 555 с.
5. Липа Ю. Призначення України. – Львів : Просвіта, 1992. – 269 с.
6. Паньков А., Мейзерська Т. Поетичні візії Лесі Українки: онтологія змісту і форми. – Одеса : Астропринт, 1996. – 76 с.
7. Українка Леся Збір. тв. : у 12 т. – К. : Наукова думка, 1975–1979.
8. Цивьян Т.В. Лингвистические основы балканской модели мира. – М. : Наука, 1990. – 205 с.

9. Шпенглер О. Закат Европы. Из раздела “Города и народы” // Самопознание европейской культуры XX века. – М. : “Изд-во политической литературы”, 1991. – С. 23–26.

ТОПОС “КІМНАТИ ХВОРОГО” В РОМАНАХ ДЕВІДА ЛОДЖА КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТЬ

Оксана УЗЛОВА

Київський національний лінгвістичний університет

Вихідним положенням статті є нав'язлива присутність у пізніх романах Девіда Лоджа сцен, що розгортаються у “кімнаті хворого”. Доводиться, що попри їхній передбачуваний характер, ці сцени, як самі по собі, так і в співвідношенні з більшими наративними структурами, виконують функцію адаптивних стратегій для включення в текст і узгодження між собою особистісних, соціальних і естетичних імперативів.

Ключові слова: Девід Лодж, топос “кімнати хворого”, хвороба, тіло.

Отправным пунктом статьи является навязчивое присутствие в поздних романах Дэвида Лоджа сцен, которые разворачиваются в “комнате больного”. Доказывается, что, вопреки своей предсказуемости, эти сцены, как сами по себе, так и в соотношении с более крупными нарративными структурами, функционируют как адаптивные стратегии включения в текст и согласования между собой личностных, социальных и эстетических императивов.

Ключевые слова: Дэвид Лодж, топос “комнаты больного”, болезнь, тело.

The paper takes as its point of departure the pervasive presence of the sickroom scenes in David Lodge's latest novels. The paper demonstrates that for all their predictability these scenes serve, in themselves and in their relations to larger narrative structures, as an adaptive strategy to encode and mediate competing personal, social and aesthetic imperatives.

Keywords: David Lodge, sickroom, illness, body.

Однією з ключових констант творчості британського письменника та літературознавця Девіда Лоджа є проблема єдності духу і тіла, що у творах автора знає численних модифікацій. Якщо для ранніх – “католицьких” – романів Д. Лоджа характерним є включення тілесності в семіотичне поле релігії, то в його пізніх текстах ця проблема увиразнюється, передусім, наявністю у них “хворої” системи персонажів.

Аналіз останніх п'яти опублікованих романів письменника дозволяє виокремити низку хвороб, що є “наскрізними” для його творчості. Зокрема, периферійні, передусім жіночі, персонажі текстів Д. Лоджа найчастіше страждають від різних форм раку. Так, внаслідок раку перше кохання протагоніста роману “Терапія” Морін Кавана переживає мастектомію. Крім того, від раку грудей помирає перша дружина протагоніста роману “Глухота як вирок”, сестра Генрі Джеймса Еліс з роману “Автора, автора” та друга дружина Герберта Уеллса з роману “Людина багатьох талантів”. Своєю чергою, від раку легенів помирає подруга Герберта Уеллса Едіт Бланд, а сам герой-письменник помирає від раку печінки. Підозра на рак печінки посутньо змінює життя Ральфа Мессенджера, героя роману “Думає...”.

Ще однією хворобою, яка розповсюджується в текстах Д. Лоджа, є глухота. Від поступової втрати слуху страждає протагоніст роману “Глухота як вирок”, його батько, мати його дружини, а також відомі культурні діячі, чії історії включено до наративу, – Гойя, Бетховен, Філіп Ларкін, Івлін Во тощо. Глухота також вражає матір Герберта Уеллса (“Людина багатьох талантів”) та подругу Генрі Джеймса письменницю Фенімор Вулсон (“Автора, автора”). Ще однією формою вираження руйнації зв'язку персонажів Д. Лоджа з зовнішнім світом через втрату сенсорного сприйняття є сліпота. Так, герой паралельної сюжетної лінії роману “Автора, автора” художник-карикатурист і письменник Джордж дю Мор'є поступово втрачає зір, тоді як другорядний герой роману “Людина багатьох талантів”, один із засновників фабіанського товариства і чоловік письменниці Едіт Бланд, Х'юберт, остаточно сліпне. Завдяки протиставленню між глухотою як комічним та сліпотою як трагічним явищем, реалізованому в романі “Глухота як вирок” за рахунок численних інтертекстуальних зв'язків, складається враження, що ці, незаразні за своєю природою хвороби, в текстах автора набувають статусу пандемії.

Варто зауважити, що абсолютно усі головні та переважна більшість другорядних персонажів романів Д. Лоджа переживають психологічну кризу. Незначна відмінність у діагнозах породжується культурним контекстом. Так, герої, життя яких проходило у ХІХ або у першій половині ХХ ст., цілком закономірно страждають від меланхолії, тоді як герої-сучасники обов'язково стають жертвами депресії. В розлогодному коментарі до роману “Терапія”, наведеному в збірці критичних есе “Свідомість

і роман”, Д. Лодж, апелюючи до власного досвіду та статистики, озвученої медіа, говорить про “епідемію депресії у сучасній Британії та у світі в цілому”, і цю епідемію Д. Лодж переносить на сторінки своїх текстів [7, с. 270].

У романах письменника меланхолія або депресія нерідко призводить до фатальних наслідків. Так, депресія, породжена посутнім погіршення слуху, змушує протагоніста роману “Глухота як вирок” подумати про суїцид, а другорядна героїня роману “Автора, автора” Фенімор Вулсон з тих самих причин дійсно вчиняє самогубство.

Ще однією особливістю творів Д. Лоджа є наявність хворих героїв, у яких не виявлено фізіологічних порушень. Зокрема, протагоніст роману “Терапія” відчуває фантомний біль, спровокований так званім “внутрішнім розладом коліна”, справжньою причиною якого є “внутрішній розлад душі”. Тим більш промовистою виявляється паралельна сюжетна лінія роману, героєм якої є батько екзистенціалізму Сьорен К’єркегор, чия фізична слабкість розвивається під впливом меланхолії. Незвичайна схильність до меланхолії є спадковою рисою усіх без винятку членів родини Джеймсів (“Автора, автора”). У досить ранньому віці Еліс Джеймс стала інвалідом, попри те, що жодному з лікарів не вдалося пов’язати неймовірну кількість симптомів, які її турбували, з конкретною хворобою. “She became a chronic invalid, confined to her rooms, and for much of the time to her bed” [6, с. 76]. Лише наприкінці життя у Еліс діагностували рак грудей. У романі Д. Лоджа підкреслюється, що замість шоку цей діагноз приніс героїні неймовірне полегшення і довгоочікуване право вважатися по-справжньому хворою. Смертельна недуга самого Генрі Джеймса взагалі не отримує назви і статусу хвороби. Усе життя Генрі Джеймс вірив, що, як і його брат Вільям, страждає від серцевої недостатності. Проте, кожний із численних лікарів, до яких звертався герой-письменник, спростовував це припущення. Фактично, герой відчував симптоми і врешті помер від хвороби серця, якої насправді не мав.

Спектр недугів, від яких страждають персонажі текстів Д. Лоджа, значно ширший. Скажімо, в романі “Автора, автора” смерть літературного агента Генрі Джеймса від тифу маркує кінець успішної письменницької діяльності героя. На зміну дитині, що страждає від синдрому Дауна у романі “Як далеко ти можеш зайти?”, приходять дитина-аутист з роману “Думає”. І це далеко не повний перелік хворих чи травмованих тіл, які зустрічаємо на сторінках текстів Д. Лоджа.

Характер хвороб, зображених у романах автора (рак, часткова глухота чи сліпота, хронічний біль, депресія, аутизм, синдром Дауна, Альцгеймер), вказує на приналежність персонажів Д. Лоджа до так званого “суспільства ремісії”, тобто соціуму, в якому відсутня чітка демаркаційна межа між здоров’ям та хворобою, позаяк у структурі сучасних патологій переважають хронічні хвороби, остаточновилікувати які неможливо [4, с. 9]. Людина постійно знаходиться у стані ремісії – своєрідній прикордонній зоні, наслідком перебування у якій стає “проміжна” ідентичність протагоністів досліджуваних текстів.

Попри очевидну обмеженість біографічного підходу, не варто повністю ігнорувати об’єктивні факти з життя автора, який страждає від прогресуючої глухоти і депресії, має глухого сина із синдромом Дауна і доглядав хворого на Альцгеймер батька. На перший погляд, сукупність цих фактів ставить творчість автора у проміжну позицію між *disability в мистецтві* та *мистецтвом disability*, оскільки письменник не лише тематизує у своїх творах досвід людей, чие життя підпорядковане хворобі, але й поділяє його. Подібно до протагоніста роману “Глухота як вирок”, він має змогу порівняти досвід здорової людини та досвід людини з набутими фізичним вадами. В численних інтерв’ю Д. Лодж неодноразово зауважує, що, аби написати роман “Глухота як вирок”, майже як романіст-гей, він мусив зробити камінгаут як глухий романіст. Найявне у творах автора звернення до ненормативної тілесності варто пов’язувати радше з актуальним для теорії *disability* питанням, хто має право артикулювати проблеми інвалідності чи хвороби, ніж із намаганням творчо презентувати власний суб’єктивний досвід.

Крім того, в текстах Д. Лоджа, який є передусім письменником і тільки потім людиною з досвідом хвороби, недуги функціонують для увиразнення провідної ідеї твору. Нерідко вони стають ознакою як індивідуального, так і суспільного колапсу. Зокрема, у романі “Людина багатьох талантів” критика занадто сильної прив’язаності російських більшовиків до доктрин марксизму здійснюється за рахунок їхнього отождолення з людьми з обмеженими можливостями: “<...> the Bolsheviks were severely handicapped in the monumental task of reconstruction by their doctrinal allegiance to Marx and Marxism” [5, с. 378]. Емблемою хворого більшовизму виступає образ Максима Горького, який в результаті скоєної в молодості невдалої спроби самогубства мав одну легеню. Перші прояви або загострення хвороб переважної більшості героїв романів Д. Лоджа

завжди відбуваються у зламні періоди їхнього життя, стаючи маркером не стільки фізичного розладу, скільки порушення гармонії між внутрішнім світом персонажів і зовнішнім середовищем їхнього існування. Як зазначає С. Жижек, “симптом виникає там, де світ збивається з ритму, де рух символічної комунікації переривається” [1, с. 78].

Загострений інтерес до проблематики хворого тіла, яке шляхом наративізації часто породжує нові смислообрази і стає ключем до оповідного модусу романів автора, набуває у його творчості системного характеру і дозволяє, зокрема, простежити, яким чином репрезентація фізіологічного колапсу персонажів впливає на процес конструювання хронотопу та корелює з наративними модифікаціями тексту.

З огляду на фізичний і психологічний стан персонажів цілком закономірно, що у творчості Д. Лоджа топоси хвороби та дому є взаємопов’язаними. Позаяк в основу художнього обрамлення романів “Автора, автора” і “Людина багатьох талантів” покладено історію важкої хвороби та, як наслідок, смерті Генрі Джеймса і Герберта Уеллса відповідно, центральним для означених творів стає популярний для вікторіанських романів топос “кімнати хворого”. Не менш важливого значення набуває семантизація цього топосу у романі “Глухота як вирок”.

З одного боку, сцени, що розгортаються у “кімнаті хворого”, репрезентують сингулярний суб’єктивний досвід хвороби та фінальної самоідентифікації особи, що у поточний момент отримує час і можливість подивитися на прожите життя стороннім поглядом людини, чия аксіологія стрімко змінюється під впливом критичної ситуації наближення кінця екзистенції. Гаріет Мартіно (Harriet Martineau) називає “кімнату хворого” “окремою зоною людського досвіду” (“a separate region of human experience) [Цит. за: 3, с. 27]. З іншого боку, сцени, що відбуваються у “кімнаті хворого”, варто розглядати у співвідношенні з більшими наративними структурами як адаптативну стратегію кодування особистісних, соціальних та естетичних імперативів.

Крім того, сегменти твору, центральним топосом яких є “кімната хворого”, відіграють ключову роль у процесі формування сюжетної та наративної площини текстів. Так, пунктирне художнє обрамлення романів “Автора, автора” та “Людина багатьох талантів”, які мають майже однакову симетричну структуру, будується на основі історій про останню хворобу та фізичну смерть протагоністів, що відбувається у їхній кімнаті. Історія повільного помирання героя, що розгортається в “кімнаті хворого”,

до якої постійно повертається наратив, забезпечує структурну цілісність тексту. Деякою мірою обрамлення контрастує з аналептичною основною частиною тексту, розрізнені сегменти якої конструюють цілісну історію життя героїв, і з інтертекстуальними вкрапленнями з творів письменників-протагоністів, які, за законами субжанру “письменник як герой”, певним чином увічнюють своїх авторів, відроджуючи їх у романах їхнього наступника. Відтак, численні (само)рефлексії героїв перетворюють “кімнату хворого” на точку перетину між минулим і теперішнім.

“Кімната хворого” в багатьох сенсах може вважатися пороговим топосом, оскільки є зоною взаємодії між приватним та публічним простором, складними індивідуальними переживаннями та зовнішніми обставинами, сформованими під впливом домінуючих дискурсів. “Кімната хворого” – це мікромодель альтернативного соціуму з обмеженим і стандартизованим розподілом соціальних ролей. Перебувати у цьому межовому просторі можуть лише обрані, до яких належать медичні працівники, служники, родичі та найближчі друзі хворого, що виконують роль піклувальника (caregiver). Для самого хворого кімната стає місцем постійного фізичного перебування, проте свідомість героїв, що страждають від недуги, або обернена в минуле, або взагалі зникає на останніх стадіях розвитку хвороби. В широкому сенсі, цей топос є транзитним як для відвідувачів, що перебувають у ньому тимчасово, так і для самого хворого, для якого топос кімнати, що врешті звужується до топосу ліжка є лише переходом від життя до смерті. В романах Д. Лоджа перебування у “кімнаті хворого” майже завжди автоматично означає очікування на його смерть. “The last years of her life were so awful, not just for her, but for all of us. From the moment she told me she had found a lump under her armpit I knew with terrible certainty how it would end, but not how long it would take: the endless hospital appointments, the stuffy crowded waiting rooms, the anxious consultations, the operations and chemotherapy and radiotherapy, the brief periods of respite and hope, the unspeakable depression and despair when the next scans showed they had been delusory <...>” [8, с. 66].

Стосунки, що складаються між відвідувачами “кімнати хворого” і ним самим, характеризуються інтимністю, неформальністю та спільністю досвіду переживання хвороби і процесу лікування, а також є продуктом взаємодії соціальних норм і цінностей зі складним комплексом моральних домінант, з одного боку, та проявів власної ідентичності пацієнта, з іншого.

“Кімната хворого” стає простором страждання не лише для нього самого, але й для його піклувальників. У романах “Автора, автора” та “Людина багатьох талантів” цей факт увиразнюється за рахунок гри з фокалізацією. Попри те, що домінантною в обох текстах є “точка зору” їхніх протагоністів, наявність художнього обрамлення дає змогу ввести в обидва романи додаткові “точки зору”. Так, хвороба протагоністів сприймається, насамперед, з позиції другорядних персонажів: членів родини, служників, секретарки Генрі Джеймса, колишніх коханок і дітей Герберта Уеллса тощо.

У текстах вікторіанської епохи, яку частоково представляють обидва письменники-протагоністи романів “Автора, автора” і “Людина багатьох талантів”, топос “кімнати хворого” традиційно звужувався до топосу “смертного ложа” (death bed). Проте, Д. Лодж вдається до розширення топосу смерті за рахунок використання техніки паралельного монтажу. Процес поступового помирання персонажів романів “Автора, автора” та “Людина багатьох талантів” відбувається на тлі переламних історичних подій. Так, смерть Генрі Джеймса протиставляється тисячам смертей звичайних солдат у Першій світовій війні: *“In the master bedroom (never was the estate agent’s epithet more appropriate) of Flat 21, Carlyle Mansions, Cheyne Walk, Chelsea, the distinguished author is dying – slowly, but surely. In Flanders, less than two hundred miles away, other men are dying more quickly, more painfully, more pitifully – young men, mostly, with their lives still before them, blank pages that will never be filled. The author is 72. <...> The author is dying propped up in bed among starched sheets and plump pillows, attended by three servants and two professional nurses working in rotation, while the young men are dying in the mud of No Man’s Land, or in squalid trenches, or on jolting stretchers, or on camp beds in field hospitals amid the groans of their wounded comrades”* [6, с. 3]. Проте, для другорядних персонажів, крім комісованого через поранення слуги автора, війна залишається фоною подією, тоді як недуга і повільне помирання Генрі Джеймса набуває статусу індивідуального досвіду не лише для самого хворого, але й для його оточення: *“As for the others – the cook/housekeeper Joan Anderson, the parlourmaid Minnie Kidd, who both live in, and Mr James’s secretary/typist, Miss Theodora Bosanquet, who has small flat in nearby Lawrence Street – the drama of his dying is inevitably more vivid and involving than the carnage in Flanders, because it is personally present to them”* [6, с. 4]. Контраст між життям і смертю трансформується в контраст

між життям і хворобою. Така інтерпретація подій свідчить не стільки про постмодерністське тяжіння до індивідуальних історій на протипагу макроісторіям чи схильність субжанру “письменник як герой” безпосередньо до героїзації постаті митця, як про залучення Іншого у процес переживання досвіду хвороби. Аналогічним чином, але вжена тлі Другої світової війни, про яку персонажі роману “Людина багатьох талантів” дізнаються переважно з газетних новин, зображується протікання останніх стадій раку Герберта Уеллса.

Через складні процеси взаємодії особистого та колективного досвіду відбувається розширення категорії суб’єктивності як дискурсивного утворення та встановлюються діалектичні зв’язки з загальнолюською історією. Так, у щоденнику протагоніста роману “Глухота як вирок” відбувається дифузія суб’єктивних особистих і колективних спогадів, встановлюючи художню кореляцію внутрішнього та зовнішнього світів. Топос “кімнати хворого” перетворюється на топос травми, що актуалізується через топос пам’яті: *“the votive candle flickering in the dark on the rubble of the Auschwitz crematorium and the night-light I put on Maisie’s bedside table when she fell asleep forever; hospital pajamas and striped prison uniforms; the sight of Dad’s wasted naked body on the hospital mattress when I helped to wash him, and grainy photographs of naked corpses heaped in the death campus. It’s been something of an education, the experience of these last few weeks”* [8, с. 289]. Конститутивним елементом цієї асоціації є смерть, але не як наслідок хвороби, а як результат свідомого вибору іншого. Балансування цього сегменту наративу на межі індивідуального та колективного досвіду надає проблемі моральної відповідальності за чужу смерть універсального характеру, розкриваючи універсальний вимір людського буття.

Як зазначає Міріам Бейлін (Miriam Bailin), у “кімнаті хворого” здебільшого створюється утопічний порядок, який має забезпечити пацієнтові максимальний комфорт, задоволення від турботи та захист від загрозливого зовнішнього середовища, у якому порушення цілісності організму автоматично оцінюється як девіація [3, с. 23]. Будучи ізольованою від зовнішнього світу та чітко відділеною від решти будинку, “кімната хворого” зберігає за собою статус центру дому. У романі “Автора, автора” саме таким виявляється будинок, орендований Генрі Джеймсом для хворої сестри та її подруги, яка взяла на себе роль опікуна: “A very nice house to be ill in” <...> but it seemed now that it would have to serve

as a house to die in” [6, с. 133]. Як і належить хворим XIX ст. з його естетизацією хвороби та смерті, Еліс патологічно зосереджена на стані свого здоров’я та подекуди культивує недуги, вимагаючи уваги оточуючих: “It seemed to him that she cultivated her ill-health as he cultivated his art. It had become her vocation, her *raison d’être*, and in a way an instrument of her will. He could not but observe, for instance, that whenever Katherine Loring came back from nursing her sister, Alice had a collapse and took to her bed, thus ensuring that Katherine would stay on to look after her” [6, с. 76].

Не менш ідилічним є опис першого досвіду хвороби Герберта Уеллса. В першому розділі другої частини роману “Людина багатьох талантів” близько до оригіналу описується згаданий в “Експериментах з автобіографії” процес одужання Г. Уеллса після перелому гомілки. В обох текстах підкреслюється той факт, що саме травматичний досвід породив пристрасть майбутнього всесвітньо відомого фантаста до літератури. У лоджевій інтерпретації література майже ототожнюється з фізичною пристрастю, вкотре апелюючи до бартової ідеї тексту-бажання. Своєю чергою, еротизація процесу читання патологізується. Під час тривалого одужання прикутий до ліжка семирічний Г. Уеллс не лише починає захоплюватися літературою, але й вперше на фізичному рівні відчуває сексуальне бажання. Герой відкриває таємницю оголеного жіночого тіла, яке пізнає з наведених у журналі “Панч” карикатур Дж. Теннієла, художника, який, внаслідок нещасного випадку осліп на ліве око, через що був змушений відмовитися від живопису, повністю присвятивши себе графіці. Наскільки приємним був перший досвід перебування письменника протагоніста на ліжку хворого, настільки різке протилежним виявляється його перебування на смертному ложі. Разом же ці два епізоди формують чергову рамкову конструкцію роману.

Зі свого боку, для опікуна “кімната хворого” виявляється простором відповідальності за здоров’я, а подекуди й життя іншого. У спогадах героя роману “Глухота як вирок” про смерть першої дружини відображено увесь широкий спектр моральних дилем, які досі асоціюються з процедурою евтаназії – від бажання хворого водночас позбавитися нестерпного болю і відповідальності за власну смерть шляхом перекладання її на іншого до прагнення опікуна (caregiver) припинити не лише фізичні муки близької людини, але й власні моральні страждання, породжені хворобою іншого: “I wanted her to die. I wanted the whole miserable business to be over – almost as much, I believe, as she did. I had to struggle to conceal my relief afterwards,

disguising it under grief. It left me with a residual sense of guilt that I think I've never entirely got rid of. And now it's all happening again. Of course I don't want Dad's life to drag on pointlessly – but not just because it would be horrible for him. Because it would be horrible for me” [8, с. 271].

В цілому, у текстах Д. Лоджа функціонують два типи топосу “кімнати хворого”. З одного боку, це зображена у романах “Автора, автора” та Людина багатьох талантів” типова вікторіанська “кімната хворого”, створена за принципом утопії. З іншого боку, це інституалізована “кімната хворого”, конструювання якої великою мірою залежить від впливу медичного дискурсу. Останню модель зустрічаємо у романі “Глухота як вирок”, де вона також представлена у двох варіантах. Першим варіантом є спеціально облаштована вдома кімната Мейзі, хвороба якої трансформує як зовнішній вигляд, так і внутрішній устрій дому родини: “<...> the gradual mutation of the house into a hospice, first with the installation of a stair-lift, and then, when even that became too much for her to manage, the conversion of the lounge into a sick room with an en suite bathroom extension, and a Macmillan nurse calling daily. Maisie was determined to die at home. She got her wish, it was all we could do for her in the end, but it took its toll of me and the children. I think one of the reasons I'm so bitter about my deafness is that having got through all that, survived that, and then found new happiness with Fred, I somehow thought I had suffered my fair share of misfortune, paid my dues as the Americans say, and that life would be plain sailing from then on. But of course that isn't how it works, not at all” [8, с. 66]. Іншим варіантом кімнати хворого виявляється лікарняна палата, в якій перебуває паралізований батько протагоніста. Персонаж опиняється у цілковитій залежності від персоналу лікарні та медичних пристроїв. Коли до нього повертаються сили, герой намагається зірвати з себе кисневу маску та крапельницю. У тексті відсутня однозначна оцінка спроб батька героя самостійно відключити себе від усіх медичних приладів, які, з одного боку, можна інтерпретувати як свідоме бажання вчинити суїцид, а з іншого, як хаотичні дії суб'єкта з ураженням хворобою мозком.

Події, що відбуваються у “кімнаті хворого”, стають не лише каталізатором розвитку сюжету, але й додатковим засобом розкриття образів персонажів. У романі “Людина багатьох талантів” саме хвороба, що позбавляє притаманної для звичайного ритму життя динаміки та обмежує коло спілкування, призводить до розщеплення ідентичності героя-оповідача, Я якого включає також свою відсторонену іпостась,

внутрішнього Іншого. Подібно до роману “Автора, автора”, у романі “Людина багатьох талантів” більша частина тексту написана в формі теперішнього часу від імені всезнаючого наратора. Проте, якщо в романі, протагоністом якого є Генрі Джеймс, оповідь від третьої особи лише раз переривається Я-нарацією, то в трьох із чотирьох частин роману “Людина багатьох талантів” відбувається постійне чергування цих двох типів нарації. Про важливі події з життя Г. Джеймса реципієнт довідується переважно від всезнаючого наратора та другорядних персонажів, але про Уеллса читач чимало дізнається від самого Г. Уеллса, оскільки частина тексту написана у формі інтерв’ю, де відповіді на запитання дає хворий Г. Уеллс, а голос, що їх ставить, постійно змінює свій тон і статус – від майже безпристрасного інтерв’юера (interviewer) до співрозмовника (interlocutor), який раптово перетворює бесіду на допит (interrogator). У романі “Людина багатьох талантів” Д. Лодж варіює вже не “точки зору” різних персонажів, а дві різні “точки зору” одного персонажа. В ролі поінформованого інтерв’юера виступає внутрішній Інший Г. Уеллса: *“<...> and it is another voice that tells it in his head, not an interlocutor or an interrogator or an interviewer; but a novelist, a novelist both like and unlike himself in earlier years when he wrote quasi-autobiographical novels, novel after novel, about men who were seeking some kind of explanation of what was wrong with the human world and what might be done to redeem it and how they might take a leading part in that redemptive process”* [5, с. 51]. Внутрішній діалог, у якому підкреслюється невідповідність ідеалів Г. Уеллса його вчинкам, так і не отримує логічного завершення. Його логічним завершенням стає смерть героя.

У тексті сучасного британського письменника розширюються функціональні межі концепту хвороби та топосу будинку, які стають також маркером невідповідності ідейних переконань героя та їхнього практичного втілення. Йдеться про будинок, збудований за власним проектом Г. Уеллса відповідно до останнього слова прогресу зображуваного періоду. На його зведення та утримання служників вербальний прихильник соціалізму Герберт Уеллс витратив чималий капітал. Рамкова конструкція роману будується на історії останньої хвороби Г. Уеллса, а в первинному наративі неодноразово згадуються недуги, від яких на різних етапах життя страждав як сам протагоніст, так і його оточення. Герой, який усвідомлює, що помирає, але не знає свого точного діагнозу, навіть на смертному ложі не відмовляється від пропагування ідей негативної

евгеніки. При цьому він не ототожнює себе з хворими індивідами. Ідеологічні позиції Г. Уеллса виявляються більш суголосними не стільки з засадами первинного англійського варіанту евгеніки, як із евгенічною програмою німецьких націонал-соціалістів (“Акція Тіргартенштрассе 4”). Попри це персонаж, згідно з переконаннями якого хворі індивіди не мають права на існування, шляхом лікування намагається продовжити власне життя. Повільне помирання Г. Уеллса від онкологічного захворювання відбувається на тлі війни, що в текстах письменника-протагоніста розглядається як хвороба цивілізації, яка має призвести до загибелі представників західної культури, що не є життєздатною.

Якщо для персонажів романів “Терапія” та “Глухота як вирок” пізнання себе через Іншого у собі реалізується безпосередньо у процесі письма, поштовхом до якого стає хвороба, то для протагоніста роману “Людина багатьох талантів” власне тіло та свідомість, уражені хворобою, стають полем зустрічі з Іншим у собі. Продуктивним може видатися зіставлення процесів, що відбуваються у свідомості протагоніста, з його фізіологічним станом. Г. Уеллс помирає від раку (печінки), хвороби, що традиційно ототожнюється з Іншим, який розростається всередині особи. Як зазначає С. Зонтаг, “рак сприймається як пригнічення чи стирання свідомості (цим безглуздом Ним)” [2, с. 62]. “Під час ракового захворювання клітини безперервно діляться, і вас замінює “не-ви”. Імунологи класифікують ракові клітини як “nonself”” [2, с. 62]. Подібно до ракових клітин, які “є клітинами, що втратили механізм “стримування” свого поділу” [2, с. 58], ідентичність протагоніста, який помирає, ділиться на щонайменше дві складові: уже сформованого письменника-фантаста Г. Уеллса та його нереалізоване ідеальне “Я” (interviewer, interlocutor, interrogator, novelist), перед яким він виправдовується і який з’являється виключно у “кімнати хворого”. Суто формально внутрішній діалог протагоніста є своєрідним переходом від написаної у теперішньому часі оповіді-обрамлення до аналептичної вбудованої оповіді.

Крім того, у романі “Людина багатьох талантів” топоси “кімнати хворого” та тасмниці взаємопов’язані. Протагоніст, який не виходить за межі своєї кімнати, виявляється єдиним, хто не знає свого точного діагнозу. Таким чином, унаочнюється уявлення про рак як невідворотну смерть, що виражається через суворі умовності приховування від пацієнта його діагнозу. В Італії та Франції дотепер діє неписане правило для лікарів повідомляти про хворобу не самому пацієнтові, а комусь із членів його родини, позаяк для хворого правда може виявитися нестерпною.

Крім того, “кімната хворого” є простором, де звичні соціальні ролі підлягають інверсії. Будучи ізольованим у межах власного будинку, кімнати, а подекуди й ліжка, суб’єкт автоматично втрачає свій соціальний статус. Крім того, нерідко хвороба одного з партнерів призводить до інверсії гендерних ролей. Так, протагоніст роману “Глухота як вирок”, колишній професор-лінгвіст Десмонд Бейтс, через поступову втрату слуху змушений був відмовитися від викладання і достроково вийти на пенсію. Щоб уникнути незручних соціальних ситуацій, більшість часу герой проводить у власному будинку, поступово перетворюючись на домогосподарку. Мірою того, як відбувається соціальна та фізіологічна деградація персонажа, його дружина вдосконалює свою зовнішність і активно налагоджує власний бізнес.

Ще один тип зв’язків, який встановлюється або підлягає інверсії у “кімнаті хворого”, – стосунки між дитиною та батьками. Так, зміст діалогу між Гербертом Уеллсом та його внутрішнім Іншим доступний лише для реципієнта і власне самого протагоніста. Решта персонажів роману чують бубоніння хворого старого, що агонізує: *“He cannot catch more than a few words and phrases, but the dialogic rhythm of the old man’s voice reminds him of something his brother Frank used to do in early childhood”* [5, с. 21]. Порівняння поведінки літнього Г. Уеллса та одного з його синів у дитинстві актуалізує соціальний стереотип про старість як друге дитинство: *“He had an imaginary friend he used to talk to <...> If there was anything on his mind – if he’s done something naughty, for instance, and was wondering whether he would be found out or whether he should own up – he would discuss it with this other boy, putting the arguments on both sides of the question. <...> Maybe H.G. is doing something similar, but in second childhood”* [5, с. 21]. У романі “Автора, автора” Д. Лодж уже апелював до цього стереотипу, порівнюючи Г. Джеймса, що агонізував на смертному ложі, зі “стомленою дитиною” [6, с. 358]. У наведених прикладах актуалізується одразу два негативних соціальних стереотипи про хворого як інфантильного суб’єкта, який не несе відповідальності за власні вчинки і навіть не розуміє, що робить, та про старість як друге дитинство. У романі “Автора, автора” Еліс Джеймс через стан здоров’я отримує статус “дитини усієї родини”: *“The baby of the family, five years younger than Henry, she had been subject to devastating prostrations and long periods of invalidism from the age of seventeen. Her impressive catalogue of symptoms – facial neuralgia, stomach pains, paralysis of the legs, palpitations, fainting fits and hysterics <...>”* [6, с. 74].

Якщо у попередніх прикладах інферіоризація хворого відбувається за рахунок його інфантилізації, наділення статусом дитини по відношенню до будь-кого з відвідувачів “кімнати хворого”, то у романі “Глухота як вирок” хвороба стає причиною буквальної інверсії рольової моделі “батько-син”. Відвідуючи хворого батька у лікарні, протагоніст роману переймає на себе його роль: “I got used to holding a non-spill cup of the kind used by infants to Dad’s lips and occasionally spooned a little fruit yogurt between them, reflecting that sixty-odd years ago he would have been doing the same for me” [8, с. 266]. Крім того, герой, якого читач уже звик сприймати як персонажа, чия недуга посідає провідне місце в основному наративі, змінює звичну маску хворого на маску опікуна. “It was an extraordinary experience, which took the reversal of the taboo barrier. Basically I was helping to change a nappy on an eighty-nine-year-old man, but he happened to be my father” [8, с. 267].

Якщо раніше Десмонда психологічно дестабілізувала дзеркальність їхніх із батьком фізичних станів, то тепер, переймаючи владу батька і беручи відповідальність за життя іншого, а головне – більш хворого, герой повертає контроль, зокрема, над собою. Протагоніст змінює слабшу позицію пацієнта чи об’єкта турботи на більш сильну позицію опікуна (caregiver), повертаючи собі втрачені гендерні і соціальні ролі та контроль над власним життям. Отже, для реконструювання своєї ідентичності героєві Д. Лоджа необхідно, зокрема, встановити контакт з таким іншим, який би також мав досвід хвороби, тобто побачити себе в іншому.

Відтак, “топос кімнати” хворого стає каталізатором розвитку сюжету, позаяк пов’язаний з найбільш кризовими ситуаціями в житті персонажів, а також відіграє важливу роль у конструюванні оповідного модусу та формуванні структурно-композиційної цілісності тексту. Крім того, цей топос стає саме тим межовим простором, у якому найвиразніше розкривається характер персонажів та перевертаються соціокультурні норми. Увага, яка приділяється сценам, що розгортаються у “кімнаті хворого”, може також вказувати на тяжіння до реалістичного модусу письма, що особливо виразно проявляється в аналізованих біографічних романах Д. Лоджа, дія яких відбувається переважно у вікторіанську епоху.

Попри все вище зазначене, у текстах Д. Лоджа трагічне є невіддільним від комічного. У творах прихильника Бахтіна Д. Лоджа тіло майже завжди виявляється гротескним, карнавалізованим, зосередженим на проблемах

низу: численні епізоди випорожнення батька Десмонда; стани алкогольного сп’яніння та сцени сексуальних фіаско персонажів обох романів; БДСМ фантазії Десмонда; смерть, що іде поруч із народженням (одночасна смерть батька і народження онука Десмонда, моральне переродження Морін після загибелі сина), тощо. Це тіло, що проявляє невідворотну тенденцію до дегенерації, але вказує на продовження життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / Славой Жижек. – М.: Художественный журнал, 1999. – С. 78.
2. Зонтаг С. Хвороба як метафора. Снід та його метафори / Сьюзен Зонтаг. – Київ: Видавництво Жупанського, 2012. – 162 с.
3. Bailin M. The sickroom in Victorian Fiction / Miriam Bailin. – Cambridge, NY: Cambridge University Press, 2007. – 179 p.
4. Frank A. W. The Wounded Storyteller : Body, Illness, and Ethics / Arthur W. Frank. – Chicago : University of Chicago Press, 1995. – 231 p.
5. Lodge D. A Man of Parts / David Lodge. – NY : Penguin, 2011. – 436 p.
6. Lodge D. Author, Author / David Lodge. – London : Secker and Warburg, 2004. – 389 p.
7. Lodge D. Consciousness and the Novel: Connected Essays / David Lodge. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 2002. – 320 p.
8. Lodge D. Deaf Sentence / David Lodge. – NY : Penguin, 2009. – 304 p.
9. Lodge D. Therapy / David Lodge. – NY : Penguin, 1996. – 336 p.

СЕМАНТИЧНА ПАРАДИГМА УНІВЕРСАЛІЇ ДОМУ У ВІРШОВАНИХ РОМАНАХ Л. ГОРЛАЧА “РУЇНА”, “ЧИСТЕ ПОЛЕ”

Ольга ФЕДЬКО

Запорізький державний медичний університет

Стаття присвячена дослідженню функціонування універсалії дому в історичних романах у віршах Леоніда Горлача. Залучення культурно-універсального підходу до аналізу художніх текстів дало змогу виявити семантичну парадигму авторської реалізації цієї культурної константи у образах замкненого (дім-оселя, Батурин) і відкритого простору (“чисте поле”, “руїна” тощо). Відзначено зумовлену

зверненням до історичної тематики та фокусом на образах народних лідерів кореляцію локусу власного будинку та України-держави у потрактуванні дому як “свого” простору.

Ключові слова: універсалія, художній простір, топос, локус, “замкнений простір”, “відкритий простір”, міфологема.

Статья посвящена исследованию функционирования универсалии дома в исторических романах в стихах Леонида Горлача. Использование культурно-универсального подхода для анализа художественных текстов дало возможность определить семантическую парадигму авторской реализации этой культурной константы в образах замкнутого (дом-жилье, Батурин) и открытого пространства (“чистое поле”, “руина” и т.д.). Отмечено обусловленную обращением к исторической тематике и фокусом на образах народных лидеров корреляцию локуса собственного дома и Украины-государства в восприятии дома как “своего” пространства.

Ключевые слова: универсалия, художественное пространство, топос, локус, “замкнутое пространство”, “открытое пространство”, мифологема.

The article examines the representation of the universal “home” in L. Gorlach’s historical verse novels. The method of cultural universals’ analysis made it possible to define the semantic paradigm of the author’s realization of this cultural constant in the images of “closed” (home-house, Baturyn) and “open” space (“field”, “ruin” etc). Correlation between the locus “home” and Ukraine as a state in the understanding of home as one’s “own” space is determined by the choice of historical themes and focus on the national leaders’ characters.

Key words: universal, artistic space, topos, locus, “closed space”, “open space”, mythology.

Л. Горлач – автор п’яти історичних романів у віршах, який поставив перед собою завдання у поетичній формі відтворити найбільш суперечливі й славетні сторінки української історії. Його творчість отримала високу оцінку таких літературознавців і критиків, як Б. Іваненко, М. Слабошпицький, О. Шокало та ін. Особливу увагу привертає моделювання художнього простору в романах письменника про події XVII століття – “Чисте поле” та “Руїна”. Фокус на розкритті образів головних героїв, один із яких запорозький отаман І. Сірко, а другий – гетьман І. Мазепа, зумовлює різницю у реалізації концепту “дім” залежно від світоглядних і аксіологічних домінант персонажів попри тенденцію до потрактування усієї країни як дому, “свого простору” для державного діяча. Культурно-універсальний підхід, основні принципи якого викладені

у дослідженнях О. Кирилюка, О. Пашник, О. Турган та ін., дозволяє глибше проаналізувати специфіку функціонування у художньому творі цього просторового образу.

Концепція художнього простору, різних форм його реалізації та функціонування у літературному творі була ретельно обґрунтована у працях М. Бахтіна, А. Булгакової, Ю. Кузнецова, Ю. Лотмана, Ю. Прокоф'євої та ін. Літературознавці розглядають художній простір як категорію ідеальну, створену автором образну модель, що зумовлює її залежність, з одного боку, від об'єктивних властивостей реального часопросторового континууму, а з іншого – від суб'єктивних факторів: від настанов творчого методу окремих художніх напрямів, від ідеологічних, психологічних та гносеологічних переконань самого письменника, від конкретної мети кожного твору [5, с. 30]. Підпорядкування цієї категорії певним суб'єктивним чинникам спричиняє розширення її семантичного поля. Ю. Лотман підкреслює, що “простір у художньому творі моделює різні зв'язки картини світу: часові, соціальні, етичні та ін.” [9, с. 252]. Відповідно, художній простір потрібно розглядати у діалектичному зв'язку з образною системою твору, оскільки “поведінка персонажів значною мірою пов'язана з простором, у якому вони знаходяться” [9, с. 278]. Художній простір постає не просто як відображення реальної нерозривної територіальної площини, а як певна система явищ, станів, що “допускає можливість для одного й того ж героя потрапляти то до одного, то до іншого простору й водночас створює уявлення про множинність просторів, до того ж під час переходу з одного до іншого людина деформується за законами цього простору” [9, с. 278]. На думку Ю. Кузнецова, місце перебування формує “межі внутрішнього світу героя, масштаби його світосприйняття” [8, с. 186]. Ю. Лотман вказує на те, що у художній реальності “категорія простору складно злита з тими чи іншими поняттями, що існують у нашій картині світу як окремі чи протилежні” [9, с. 252], інакше кажучи, “простір експлікується у мові у вигляді лексико-семантичних дихотомій, номінацій ключових концептів та орієнтувальних метафоричних моделей” [10, с. 87].

Для означення просторових категорій, що функціонують у літературному тексті, були запозичені філософські поняття “топос” і “локус”: “якщо топоси сприймаються як великі просторові одиниці <...>, як мова “просторових відношень”, то локуси – як елементи, що відображають не абстрактний простір в цілому, а конкретне місце

у певному континуумі, наприклад, місце дії” [1, с. 32]. Ю. Прокоф'єва, ґрунтовно досліджуючи традицію використання термінів “топос” і “локус” у літературознавчій думці, виявляє таку закономірність: “філологи називають “локусом” закриті просторові образи, “топосом” – відкриті” [10, с. 88], хоча й підкреслює, що залежно від національної специфіки, контексту й конотації один і той самий просторовий образ може потрактовуватися і як топос, і як локус. Тобто функціонування топосів і локусів у літературному творі супроводжується моделюванням, трансформацією, нашаруванням і взаємопроникненням їхніх значень.

Символічне значення просторових об'єктів, що яскраво проявляється у художніх текстах, спирається на усталену в культурній традиції оцінку цих реалій життя. “Простір як культурно-світоглядна категорія постає перед нами перш за все в контексті усвідомлення людиною себе як істоти, сама тілесність якої не тільки окреслює певні просторові кордони її буття в світі <...>, але й виступає як певна система культурних координат, за допомогою якої осмислюється просторовість світу в її світоглядних вимірах” [6, с. 200]. Точкою відліку в такій системі можемо сміливо вважати локус дому: “дім будується як схема того, що людина бачить довкола, тому за ним можна вивчати погляди народу на світ, як він його розуміє, <...> є виразом сутності людини, невидимого укладу її душі, проєкцією потаємного мікрокосму” [2, с. 38]. Дім як культурна універсалія має багатогранну значеннєву парадигму, відображаючи різні елементи людського буття: “еротичне (кохання та відтворення роду в сім'ї), аліментарне (господарська діяльність) та табуйоване агресивне (мій дім – моя фортеця)” [7, с. 26].

У романі Л. Горлача “Руїна” універсалія дому функціонує у кількох варіантах: це батьківська хата (будинок батьків Івана Мазепи), Батурин як козацька столиця й дім гетьмана, Україна як держава та її руїна. Простір у романі розгортається через протиставлення “свого” простору (дому) й “чужого”. Крізь призму сприйняття Іваном Мазепою географічних об'єктів Л. Горлач зображує “чужим” весь простір, що лежить за межами України – рідної для головного героя землі. Служіння козака польському королю й московському царю закінчується у подібний спосіб, бо в “чужому” світі він не знаходить ані свого місця, ані розуміння й поваги.

Батьківська хата в романі характеризується позитивними маркерами: “*рідний поріг*” [3, с. 8], “*затишне рідне обійстя*” [3, с. 12], “*зніздів'я хати*” [3, с. 10], “*співали рушники*” [3, с. 12], у сприйнятті Палія батьківська

хата “для когось бідна і непоказна <...> і в старості добром багата” [3, с. 85] тощо. Перед тим, як розпочати нове життя на рідній землі, Іван Мазепа повертається до батьківського порогу (до першооснови) за очищенням, благословенням, порадою й повчаннями тих, що уособлюють у собі мудрість поколінь: “*та коли світ зчужів аж до розправи / <...> відсахнись од гонору та слави. / Тут свій завжди. Не треба боронить / своє ім'я обачністю чи лжею*” [3, с. 10]. Глибоке міфологічне коріння мають сказані Іваном Мазепою слова “*Вклонімся, коню, рідному порогу*” [3, с. 8] як вираз пошани до свого роду, традицій, історичної пам'яті. За словами О. Кирилюка, цей об'єкт реального світу набуває метафізичного значення “рідного порогу”, “до якого після мандрів по світу та долання незнаних шляхів повертається син, <...> зосереджує у собі всі символічні позитивно-вітальні значення родинного буття” [6, с. 203].

Однак він не може залишитися у цьому обмеженому просторі “*гніздів'я*” і шукає свого місця у світі. Центром життя Івана Мазепи після довгих поневірянь (“*в палацах жив і в куренях курних*” [3, с. 57]) стає Батурин, “*державності слава*” [3, с. 166]. Тут він знаходить “*спокій дому*” [3, с. 164], зону комфорту, тому письменник детально зображує інтер'єр, використовуючи його як засіб втілення психологізму: “*Дихнула під теплом, і згадок рій / сріблясто задзвонив, як з ринви краплі. / Озвалися з настінних килимів / шаблі й мушкети, шпаги і пістолі*” [3, с. 163]. Описуючи місто, Л. Горлач неодноразово вживає образ саду (“*Он весь Батурин у садах*” [3, с. 68], “*церкви батуринські цвіли, / а понизом яріли вишні / і бджоли поміж крон гули*” [3, с. 82]), що виступає символом квітучості, молодості, краси та мрій. Міфологема саду має глибоке коріння як “образ ідеального світу, космічного порядку й гармонії – втрачений і знову віднайдений рай” [12, с. 319]. Сад асоціюється із процесом творіння, “благословенням Господнім” [12, с. 319], а водночас й реалізацією внутрішньої потенції людини “досягти духовної гармонії, прощення і блаженства” [12, с. 319]. Супровідним образом є “*пасіка*” (в українській традиції – простір плідної праці й спокою), яку стереже старий козак – втілення народного духа і мудрості. Міфологема саду й пасіка у романі постають символами української державності, яку, як добрий господар, має плекати гетьман. Саме їхній сторож підштовхує Мазепу до рішучих дій: “*Нащо ж ви волите топтати / чужинцям пасіки й сади?!*” [3, с. 78]. Значення цих локусів “розмикається”, адже нивою

праці для державного діяча є вся країна: *“От і живи в своїм саду”* [3, с. 80], *“А в тебе Україна ціла – / твій рідний рід, не чужина”* [3, с. 73]. Духовний зв’язок лідера з кровною ріднею поступається місцем цілому народові, якому він мав бути за батька.

Символічно, що Батурин – гетьманська столиця – пав не у чесному бою, а через зраду й підступ. Доки захисники були єдині, жодна сила не могла їх здолати, однак найміцніші стіни не захистять від ворога зсередини: *“Страшний не зримий ворог, що твій дім / прискоками оружно обдирає, – / страшні свої, сусіди, родичі, що <...> покрадьки уставши уночі, / тобі і збіжжя, й добру душу сплять”* [3, с. 64]. Знищення Батурина у реальному світі є відзеркаленням руйнування концепту дому, твердині через внутрішній розбрат і чвари. Навіть сам Мазепа підсвідомо передчував, що на Батурин чекає доля Трої, тож згадка про цю античну твердиню є пророкою: *“з цих стін свій край підводив із руїн, / мов легендарну стародавню Трою”* [3, с. 163]. Як символ загибелі, смерті, але водночас й мудрості представлені два ворони, гніздо яких споконвіку було тут: *“У попелі два ворони сумні. / І той, що лише нині посів, <...> питає: / – Де гніздо моє, / Чи рідний дуб нам крону розів’є?”* [3, с. 195], вони уособлюють тугу за гніздом як прихистком і джерелом сили, коліскою майбутніх поколінь. Гетьманська резиденція становила собою втілення козацької звичаги й народного духу, тому Батурин як концепт належить до світу ідеального, а відповідно й незнищеного: *“І знов під нами оживе наш дуб / і той народ, що нам справіку люб, / аби ніяка морова біда / не обпалила полум’ям гнізда”* [3, с. 196].

Домінантним у характеристиці України є образ руїни, сплюндрованої домівки: *“Зайдеш в село – а там лиш пуста <...> / Церкви стоять, вулиць обдерті, / хрести побиті бовванять”* [3, с. 27], який унаслідок своєї експлікації досягає апогею і трансформується в мотив бездомів’я, життя, за словами Великого Кобзаря, *“на нашій – не своїй землі”*: *“як на постой / у рідних хатах стоїмо”* [3, с. 25], *“мов і господар в Україні – / і мов покірний наглядч”* [3, с. 68], *“у ріднім краю ми вже чужаки”* [3, с. 147] тощо. Назва твору “Руїна” є символічною, це й характеристика простору українських земель, і номінація певного періоду в історії. Хронологічні межі Руїни як історичної епохи охоплюють події від смерті Богдана Хмельницького до початку гетьманування Івана Мазепи. Але зображення передумов становлення Мазепи як гетьмана – пропорційно невелика частина твору. Руїна виступає тут в метафоричному значенні – це поразка

у спробі створити сильну незалежну державу: *“Все строцнене, одурене Петром, / вся Україна збита на коліна. / То не душа горить – її руїна / понад безлюдним скровленим Дніпром”* [3, с. 4]. “Руїна” – це вже не просто конкретний історичний період в історії України, це слово маркує певний геополітичний стан, коли саме її існування як єдиної держави стає під загрозою: *“Імаєм не країну, а руїну, / в якій чужинське гаддя розвелось”* [3, с. 5]. Отже, концепт руїни у романі є двоплановим – це і фактичне, фізичне знищення, спустошення домівки, рідної землі, і метафізичне – ідеї державності, єдності.

Своєрідність реалізації концепту дому в романі “Чисте поле” полягає в бінарній опозиції *“рідна оселя” – “чисте поле”*. Фокус зображення на образах запорізького козацтва зумовлює відхід власної хати в ціннісній системі персонажів на другий план. Бойовий дух козаків підтримує жага помсти за рідних і свою землю. Так, побачене головним героєм тіло мертвої *“матері біля згорілих стін”* [4, с. 484] зумовлює зміну його аксіологічної парадигми, оскільки батьківська оселя зі світу реальних цінностей переходить у категорію ідеальну, практично недосяжну, це ідея, за яку варто боротися, *“щоб мати єдина втішалась на сина / у тихому домі”* [4, с. 509]. Така рецепція сакрального образу родинного вогнища була зумовлена не лише постійною загрозою татарських набігів, але й самим воєнним характером укладу життя січовиків, який не дозволяв їм надовго затримуватись біля дружини та дітей через регулярні походи.

Суспільний лад козацтва, спираючись на традиції та звичаї, яких свято дотримувалися, зображений як своєрідна родина. Приєднання до запорожців ставало для чоловіків початком нового життя: *“хай стане Січ мені, як рідний дім, / нехай утіху я знайду у ній”* [4, с. 488], у якому Січ, відповідно до фольклорної традиції (“Ой Січ – мати, а Великий Луг – батько”), посідала місце матері. Січ постає як локус дому для козаків, *“острівець в безкраїм морі, / куди не ступить ворога нога”* [4, с. 502]. Запорозька Січ, символ козацької вольниці, *“серце України”* [4, с. 498], *“дух народу”* [4, с. 483], що *“стояла, як несхитна твердь, / перехопивши України смерть”* [4, с. 488], – це водночас і неприступна фортеця, заслон на шляху ворога, щит української землі від татар. Таке потрактування локусу дому відображає рішучість, відданість своїй справі, героїчну вдачу як характеротворчі доміанти образів запорозьких козаків. Вони постають справжніми лицарями українського народу, життя яких присвячене обороні рідної землі.

Однак подібною трансформацією не вичерпується специфіка реалізації універсалії дому в романі “Чисте поле”, оскільки волелюбність козаків як визначальна риса їхньої вдачі, життя більшості з них у постійних походах, а не проживання на сталому місці (попри сакралізацію Січі) зумовлюють “розімкнення” простору дому, його перехід із категорії локусу до топосу “*поле*” (“*sten*”). Ю. Лотман, розмежовуючи персонажів нерухомого, “замкненого” локусу та “відкритого” простору, серед останніх виділяє героїв шляху (що рухаються у системі певних просторово-етичних орієнтирів) і степу, що постають символом свободи: “мається на увазі вільна непередбаченість напряму руху. При цьому переміщення героя в моральному просторі пов’язане <...> з реалізацією внутрішніх потенцій його особистості” [9, с. 257]. Фізичне буття козаків розгортається на теренах безкрайнього степу, у якому вони нерідко проливали свою кров, а іноді й ховали загиблих товаришів серед “*чистого поля, що в себе прийма*” [4, с. 517], як, наприклад, сина самого Сірка. “Поле як обмежений окультурений простір у світогляді українців має ціннісний аспект, коли слово “край” починає пов’язуватися зі словами “країна” та “Україна” [7, с. 27]. Для козаків рідна земля стає символом дому як місця, де проминає їхнє життя, заради якого вони борються, куди прагнуть повернутися після поневірянь на чужині. Так, для Івана Новохрещі, який тривалий час був рабом на галері, “*море прокляте здавалося степом*” [4, с. 551], бо він марив про повернення на Батьківщину. Він шукає не комфорту і затишку біля хатньої печі, а найвищою цінністю вважає рідні простори й нерозривно пов’язану з ними волю: “*І добре було Новохрещі удома – / у чистому полі, що снилось йому*” [4, с. 555].

І. Ткаченко у ґрунтовному дослідженні функціонування топосу степу в українській літературі простежує генезу цього мотиву в усній народній творчості, виокремлюючи такі шляхи його реалізації: “мотив одвічного “прокляття” степом; поетизація степу як найширшого втілення землі; степ як поле бою (“*Campus Martius*” – “поле мертвих”, поле бою); степ як батьківщина, рідна земля” [11, с. 227]. Зв’язок семантичної парадигми цього концепту в романі Л. Горлача з фольклорною традицією чітко простежується майже в усіх названих іпостасях. Однак прокляття степом, пов’язане у народній традиції із жіночою тугою і голосінням, через незначну роль жіночих образів у тексті не отримує яскравої реалізації, так само як і потрактування його як фемінного простору, відповідно до традиції, яскраво представлені у творчості Є. Маланюка. Опис подій,

а відповідно й потрактування степу в романі “Чисте поле” має підкреслено маскулінний характер (поле бою, батьківщина, і навіть “дім”), оскільки концепт хатньої печі (родинного вогнища) є центром жіночого світу. Варто відзначити також частотність використання Л. Горлачем лексеми “поле”, якій письменник віддає перевагу порівняно зі словом “степ”, що увиразнює родючість як атрибути цього топосу, а відповідно і сподівання на плідність боротьби за свою землю. О. Кирилюк, вказуючи на виокремлення М. Хайдегером трьох національних архетипів – Дому, Храму й Поля, простежує їхню семантичну парадигму та зазначає, що поле “уособлює культурні прояви діяльності як здатності до творчого породження” [7, с. 27], відзначає “трансформацію степової стихії у обжитий куток особисто відвоюваної природи” [7, с. 27].

Чисте поле пов’язане з ратною традицією, з лицарством, і саме на такому семантичному навантаженні цього образу наголошує Л. Горлач: “*чисте поле, де миру нема*” [4, с. 520], “*де на однім стеблі і слава, й згин*” [4, с. 611]. Знаковими є слова Сірка, звернені до дружини Софії, чие ім’я означає мудрість: “*іще не встиг від тебе відійти, / а попіл покриває чисте поле*” [4, с. 578], тобто через цей просторовий образ герой переживає невдачу, поразку в реалізації задумів. О. Кирилюк зауважує, що “степ для українця не просто географічне поняття, а соціальний ґрунт” [7, с. 27], оскільки “не тільки життя вимірюється полем (“Життя прожити – не поле перейти”), але і його гідність (“Коли ж я у полі, тоді я на волі”)” [7, с. 27]. Цей топос переходить зі світу фізичних об’єктів до метафізичного, перетворюється на своєрідну заповідь: “*поможи нам, доле, / не осквернити наше чисте поле*” [4, с. 495], тобто честь і славу.

У такій конотації “чисте поле” в аксіологічній системі, створеній Л. Горлачем, протиставляється Батурину – гетьманській столиці, оскільки запорожці завжди дистанціювалися від решти козаків, визнавали в першу чергу владу своїх ватажків і могли не підкоритися гетьману, якщо не підтримували його політику. Перебуваючи в ув’язненні, Іван Сірко сприймає локус Батурина як виключно негативний, що увиразнюється такими образами, як “*морок склепінь*” [4, с. 596], “*світло <...> немов серпом підрізане колосся*” [4, с. 596] тощо. Гетьманські чвари та інтриги, жадоба та нехтування інтересами простих людей протиставляються волелюбності запорозьких козаків, їхню відданості справі захисту рідної землі, пошані до традицій, моралі. Тобто утверджуються ті цінності, які П. Куліш поклав в основу своєї хугірської філософії як шляху збереження національної ідентичності.

За словами О. Кирилюка, “символ дому застосовується і щодо народу в цілому, коли говориться про “національний дім” як передумову та гарантію збереження (безсмертя) нації” [7, с. 26]. Оскільки у центрі романів Л. Горлача непересічна особистість, ватажок свого народу, концепт дому в його творчості охоплює всю країну, за яку лідер несе відповідальність і має захищати: *“І вже не якийсь хутирець чи домівка / у серці твоєму гніздів’я звили – / уся Україна”* [4, с. 545]. Зокрема, при згадці про Богдана Хмельницького, творця козацької держави, письменник прямо називає Україну його домом: *“Ох, Богдане, захисниче Хмелю, / по тобі ще слід не охолов, / а в твою покинуту оселю / знову заглядає людолов”* [4, с. 533].

Отже, Л. Горлач творчо переосмислює концепт дому з метою якнайповнішого відображення специфіки світогляду козацької доби. Для вільного, незалежного запорозького козацтва справжньою твердинею й домівкою стає Січ, заступаючи в системі їхніх життєвих цінностей батьківську хату. Для воїнів, життя яких проходило у походах, “героїв шляху” велике значення має відкритий простір – степ, поле. Услід за фольклорною традицією Л. Горлач сакралізує цей образ, перетворюючи його на ще один варіант реалізації універсалу дому як “своєї” території, де козак почувається вільно і впевнено, куди повертається “додому”, де навіть знаходить останній притулок після смерті. Для розкриття образу Івана Мазепи Л. Горлач обирає іншу стратегію: концепт дому є для козака тією точкою опори, яка необхідна для відбудови української державності. Спочатку майбутній гетьман шукає сили, мудрості поколінь у батьківській хаті, потім знаходить свою домівку в Батурині, який стає символом незламності козаків і осередком державотворчих задумів. Тема держави й лідера є наскрізною для творчості Леоніда Горлача: письменник намагається підкреслити такі риси політичних діячів, як відданість рідній землі, своєму народу, нехтування особистими інтересами заради країни, тобто ставлення до неї як до рідної оселі, яку треба боронити від ворогів і якій треба забезпечити добробут і процвітання. Відповідно, для політичного діяча локус дому як власної оселі, родинного вогнища “розмикається”, розширюється до території всієї країни. Отже, у романістиці Л. Горлача концепт дому реалізується через образи батьківської оселі, Запорозької Січі, Батурина, поля (степу), України як держави, що свідчить про його потрактування митцем як однієї з основних цінностей людства і українського народу зокрема.

ЛІТЕРАТУРА

1. Булгакова А. Топика в литературном процессе / А.А. Булгакова. – Гродно : ГрГУ, 2008. – 107 с.
2. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос / Г.Д. Гачев. – М. : Издательская группа “Прогресс”, “Культура”, 1995. – 480 с.
3. Горлач Л. Руїна (або життя і трагедія Івана Мазепи) : іст. роман у віршах / Л.Н. Горлач. – К. : В-во “Бібліотека українця”, 2004. – 256 с.
4. Горлач Л. Чисте поле / Л.Н. Горлач // Горлач Л.Н. Слов’янський острів / Л.Н. Горлач. – К. : Дніпро, 2008. – С. 477–662.
5. Каган М. Пространство и время в искусстве как проблема этической науки / М.С. Каган // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : Сб. статей. – Л. : Наука, 1974. – С. 26–38.
6. Кирилюк О. Універсальні параметри соціокультурної спеціальності: українська хата / О.С. Кирилюк // Універсальні виміри української культури. – Одеса : Друк, 2000. – С. 200–206.
7. Кирилюк О. Універсально-культурні структури міфологічних підвалин масової політичної свідомості / О.С. Кирилюк // Універсальні виміри української культури. – Одеса : Друк, 2000. – С. 24–38.
8. Кузнецов Ю. Актуальний хронотоп (художній простір і художній час) і кут зору в імпресіоністичному творі / Ю.Б. Кузнецов // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2004. – № 3. – С. 46–51.
9. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя / Ю.М. Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Книга для учителя. – М. : Просвещение, 1988. – С. 251–293.
10. Прокофьева В. Категория пространство в художественном преломлении: локусы и топосы / В.Ю. Прокофьева // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2005. – №11. – С. 87–94.
11. Ткаченко І. Степові мотиви в українському фольклорі: історіософський ракурс (на прикладі історичного епосу) / І.А. Ткаченко // Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки. – Запоріжжя : ЗНУ, 2008. – №2. – С. 226–231.
12. Тресиддер Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер [Пер. с англ. С. Палько]. – М. : ФАИР-ПРЕСС, 2001. – 444 с.

САКРАЛЬНІ ТА СЕКУЛЯРНІ ВИМІРИ ДОМУ У СУЧАСНІЙ РОМАНІСТИЦІ ПІВНІЧНОАМЕРИКАНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ КОРИННОГО ПОХОДЖЕННЯ

Оксана ШОСТАК

Національний авіаційний університет

У статті проаналізовано використання феномену дому у творчості письменників-представників корінних народів Північної Америки як об'єкту історичного й антропологічного пізнання себе і свого походження. Матеріалом дослідження слугували такі твори, як "Дім, створений із світанку" та "Шлях до Гори Дощів" Н.Скотта Момадея, "Дурить Кроу" Джеймса Уелча, "Трьохденний шлях" Джозефа Бойдена, "Палац Бінго", "Круглий дім", "Останній звіт про дива у Маленькому Безконяччі", "Будиночок із березової кори", "Рік Дикобраза", "Танок голубої сойки" Луїз Ердрич, "Гра в кості" Луїса Оуенса, "Сади в дюнах" Леслі Мармон Сілко, "Жінка ночного польоту" Ігнатії Брокер.

Ключові слова: література корінних народів Північної Америки, хижка для потіння, хоган, ківа, тіпі, Танок Сонця, світове дерево, Священне Коло, колоніалізм.

В статье проанализировано использование феномена дома в творчестве писателей-представителей коренных народов Северной Америки как объекта исторического и антропологического познания самого себя и своего происхождения. Материалом исследования послужили такие произведения, как "Дом из рассвета сотворенный" и "Путь у Горе Дождей" Н.Скотта Момадея, "Обманывает Кроу" Джеймса Уелча, "Трехдневный путь" Джозефа Бойдена, "Дворец Бинго", "Круглый дом", "Последний отчет о чудесах в Маленьком Нет Лошади", "Домик из березовой коры", "Год Дикобраза", "Танец голубой сойки" Луиз Эрдрич, "Игра в кости" Луиса Оуенса, "Сады в дюнах" Лесли Мармон Силко, "Женщина ночного полета" Игнатии Брокер.

Ключевые слова: литература культуры коренных народов Северной Америки, хижина для потения, хоган, типии, Танец Солнца, Священный Круг, колониализм.

This article surveys the critical reception of house phenomology in Aborincal literature of North America and uses it to trace some major trends in the study of self-actualization and national identity. The research is illustrated by the materials taken from House Made of Dawn, The Way to Rainy Mountain and The Man Made of Words by N.Scott Momaday, Fools Crow by James Welch, Three Day Road by Joseph Boyden, The Bingo Palace, The Blue Jay's Dance, The Last Report on the

Miracles at Little No Horse, The Round House, The Porcupine Year by Erdrich, Louise, Bone Game by Louis Owens, Gardens in the Dunes by Leslie Marmon Silko and Night Flying Woman by Ignatia Broker.

Key words: Native American literature, sweat lodge, Hogan, tipi, Sun Dance ceremony, Medicine Wheel, colonialism.

Уявлення про дім як про відображення світоглядної моделі відповідає індіанським уявленням про навколишнє середовище, сповнене гармонії у стосунках між людьми і живими істотами (старшими братами людей за уявленнями корінних народів Північної Америки). У будь-якій автохтонній культурі дім буде розглядатися як упорядкована цілісність, що протистоїть хаосу. Наявність у людини дому автоматично підтверджує її приналежність до певного родинного кола, клану, а отже до певної культурної традиції, що упорядковувала життя кожної людини відповідно до існуючих життєвих умов. Для збереження душевної рівноваги індивід має поділяти систему релевантностей, що прийнята членами його найближчого оточення, таким чином він має шанс передбачити дії інших членів групи відносно себе, рівно як і їхню реакцію на власні вчинки. У такий спосіб людина здатна не лише передбачити завтрашній день, але й планувати віддалене майбутнє. Припускається, що все те, що було типовим у минулому залишиться типовим і у теперішньому часі, таким чином збережеться існуюча система цінностей. І навіть якісь незначні модифікації не змінюють систему в цілому, за виключенням випадків насильницького руйнування або катастрофи.

Саме до такою насильницькою дією, головною метою якої було щент зруйнувати увесь традиційний уклад життя корінних народів Північної Америки, слід вважати акт білої колонізації Північноамериканського континенту. Власне вживання слова індіанець для більшості американців, котре здається на поверхні простим, підспудно містить складні асоціативні ряди, які на справді принижують людину до якої це слово застосовується, воно передає цілий ряд расових стереотипів та очікувань. Вигадане Христофором Колумбом, це слово може здаватися цілком нейтральною назвою походження людини, бо мореплавець був переконаний, що він досяг берегів Індії. Та з роками воно набуло інших асоціацій, котрі зовсім не стосуються кольору чи місця походження, і найогидніше, що їх несвідомо визнає більшість американців як частину конотації цього слова. Та мало хто задумується над тим, що на справді індіанського народу не існує. Цим словом названі народи, що населяли два континенти

Північної та Південної Америки. Це поняття охоплює собою розмаїття людей, котрі мають понад 300 культур і 200 різноманітних мов, які у свою чергу належать 7 різним мовним сім'ям. Представники різних корінних народів різняться одне від одного так само як китайці і французи у Євразії.

Сімон Ортіз (акома пуебло) у своєму вірші “Найбільші віруючі – найбільші невіруючі” запевняє читача, що *“Ніколи не було справжніх індіанців./ Ти маєш на увазі, що індіанців ніколи не було? / Немає справжніх індіанців? / Жодного/ Ніколи”* [14, с. 48]. (тут і далі переклад О.Ш.) Далі він продовжує свою тезу у вірші “Що ми знаємо”: *“Індіанці, що є нашим народом/ Звуть себе Людьми, Людськими Істотами/ Ханох і т.д. /їм відомо, що вони люди. Вони відрізняються один від одного. Говорять/ різними мовами, що відрізняються одна від одної. Вони чують/ мову одне одного. Їх люди мають різні імена. Їхній одяг/ відрізняється. Вони їдять різну їжу. Вони танцюють різні танці. Вони/ святкують свою відмінність. Так, вони різні, та все одно вони/ однакові: / Люди, Людські Істоти, ти, я”* [14, с.53]. Обидва верлібри надруковані у збірці “Десятам” (2002). Отже і фізичні виміри будівель у кожного із цих народів відрізнялися у відповідності до місцевості і умов проживання. Так, мобільні тіпі народів Великих рівнин ні у якому разі не можна порівняти із багатопверховими пуебло Арізони чи із льодяними іглу Арктики.

Тому читаючи, а тим більше інтерпретуючи літературний твір, котрий дослідники-літературознавці огульно атестують як “індіанський”, слід враховувати особливості походження кожного автора і його приналежність до тієї чи іншої культурної групи. Не зважаючи на загальнолітературну тенденцію до транскультурної сутності глобалізованого суспільства, що вимушено підпорядковує особистість законам постіндустріального суспільства і тим самим спричиняє колапс людського відчуття належності до єдиної гомогенної спільноти [1], на теренах сучасних корінних літератур США та Канади, що заявили про себе лише з кінця 60-х років ХХст., кожен автор прагне діяти всупереч примусовим культурним і мовним асиміляціям, повсякчасно підкреслюючи власну культурну приналежність. В цілому тут можна говорити про своєрідний літературний регіоналізм, тому що дії романів кожного з цих авторів, за дуже великим винятком, відбуваються на територіях, що є рідними для письменників і їх народів. І тому прочитання цих текстів має базуватися на розумінні символізму автохтонних реалій кожного народу. До таких чи не у першу чергу слід віднести феномен дому. Показово, що перший роман, котрий звернув

увагу американського майстріву на літературу корінних народів і отримав у 1969 р. Пулітцерівську премію США, був твор із назвою “Дім, створений із світанку” Н.Скотта Момадея (кайова). Надалі із-під пера іншої видатної письменниці Луїз Ердрич (оджібве) вийшли романи “Будиночок із березової кори” і “Круглий дім”, останній також був відзначений Національною книжковою премією у 2013р. Та сам феномен використання образності дому у творчості корінних письменників чомусь допоки не привертав до себе увагу дослідників. Наше дослідження прагне заповнити існуючі лакуни у цьому напрямку та провести класифікацію будівель, що найбільш часто зустрічаються у романістиці корінних письменників.

Знаменитий роман Момадея “Дім, створений із світанку” має циклічну структуру, складається із чотирьох частин (4 – священне для корінних народів число) і має таноанський зачин, ритуальну пісню народу кайова, словами якої цей роман розпочинається і завершується. *“Дайпало. Колись давним-давно був дім, створений із світанку, зроблений із пилку і дощу, а земля була старою і вічною. Багато кольорів лежало на схилах, а прерії були багатокольорові від глини і пісків”*[12, с.1]. (тут і далі переклад О.Ш.) Останні слова роману схожі на перші, лише у зворотному порядку: *“Він бачив дощ і поля, що лежали за рікою. Бачив темні удосвітні схили. Він біг і затримуючи дихання розпочав пісню. Ні звуку, ні голосу не було чути, а тільки слова пісні. Його біг ототожнювався з пісню. Дім, створений із пилку, дім створений із світанку. Кцетаба”* [12, с. 212]. Пилоч у цьому випадку репрезентує творчу силу народу кайова у цілому і Авеля, як його повноправного представника. Слова пісні звучать в усіх чотирьох частинах роману, відсилаючи читача до праісторичного часу створення світу, до найважливіших віх історії кайова – появи найвизначнішого скарбу церемоніальної ляльки Тай-Мі, яку демонстрували лише один раз на рік – під час Сонячного танцю, священного ритуалу присвяченого буйволу, тварині від якої залежало життя у преріях.

У контексті роману Момадея образ дому, створеного зі світанку, слід розглядати як проєкцію древньої землі, що дана народу кайова. *“Людина має право на цю землю, вона проживала тут протягом останніх двадцяти п’яти тисяч років, а її боги і того давніше. Потреби людей публо малі. Вони не прагнуть нового і по суті так і не змінили свого звичного укладу життя. Скільки не підкорювали їх завойовники, та й зараз поспіль чотирьох сторіч християнства, вони продовжують молитися по-таноанськи своїм старим божествам неба і землі, живуть із того, що завжди оточувало їх”* [12, с. 58].

Наступна книга “Шлях до Гори Дощів” (1969) продовжує тему дому у творчості Момадея. Оповідь починається одразу у двох вимірах: реальному та уявному (його ще можна назвати умовно-історичним) – це шлях додому, онук повертається до будинку бабусі, що нещодавно відійшла у вічність. У той час подумки він переноситься у час, коли зародилася культура кайова. Надалі до двох названих додається ще один – історичний, це спогади про події життя, свідком яких стала бабуся. І починається цей процес саме у її домі. Під час занять у Стенфордському університеті Момадей почув від свого викладача тезу про те, що “якщо ми не зрозуміємо історії, продуктом якої ми є, ми – приречені цією історією; ми можемо бути приреченими у будь-якому разі, та знання все ж дає нам шанс” [10, с.64].

“Будинки, як вартові прерій, старі стражі погоди. Тут дуже швидко дерево набуває віковичного вигляду. Усі кольори стираються під дощем і вітром, дерево стає попелясто-сірим, проступають волокна і зіздки стають рудими від іржі. Віконне скло темнішає і мутнішає, перехожий може уявити, що там нічого немає, та там живуть духи тих, чії кістки віддані землі. Вони стоять там і тут проти тла неба і дійти до них значно важче ніж перш уявлялось. Вони належать відстаням, це – їх виміри” [13, с.11]. Такими бачаться Момадею хатинки кайова, навколишній пейзаж робить їх одночасно реальними і міфологічними. Вони побудовані поруч із Горою Дощів, священним місцем кайова. У книзі “Людина, створена із слів” він пояснює значення цих місць: *“Священні місця – це найправдивіший опис землі; вони захищають цю землю негайно і навіки; вони її прапори і щити. Якщо хочете зрозуміти чим насправді є ця земля, вивчайте її за допомогою священних місць”* [11, с.114]. Те, що бабуся Ахо прожила багато років поряд із священним місцем народу кайова, робить і її саму, й її житло причетними до цього “репозитарію духу”, а отже переводить із суто історичних реалій в розряд міфотворчих.

Бабуся Момадея Ахо була свідком знищення популяції бізонів у преріях і останнього танцю сонця, так само як і Нанапуш, персонаж величної саги “Любовні чари” Луїз Ердріч про народ оджібва Північної Дакоти. Нанапуш був останнім мисливцем, котрий у полював бізона, вірніше сказати, стару самку бізона, про це розповідається у останньому романі серії “Круглий дім” (2012). Під час снігової бурі для того, щоб сховатися від віхоли, Нанапуш заповз у середину каркасу. Далі, так само як у і в тексті “Шляху до Дощової Гори”, автор непомітно для читача переключає

реєстри часу і події відбуваються у міфологічному вимірі, що для народу оджібва є цілком природним. *“Мисливці прерій можуть перечекати найсильніший шторм, зробивши укриття із шкури щойно вбитого бізона, але дуже небезпечно заповзати усередину тварини. Усі знають про це. Та через безпам'ятство, приваблений теплом і затишком, Нанапуш заповз у каркас. Його шлунок був наповнений і тепло оточувало його, він просто відключився. У несвідомому стані він перетворився на бізона. Ця самка усиновила Нанапуша і розповіла йому все, що знала сама. <...>. Сам Нанапуш потім розповідав, що коли б сум не оповидав його перед лицем життєвих утрат, що випали на його шляху, його стара бабуся бізониха говорила до нього, втішаючи”* [8, с. 186–187]. Саме за її порадою був зведений круглий дім, священне місце поклоніння народу оджібва, котрий більше не міг проводити танцю сонця, тому що власті заборонили це робити законом. Друга причина полягала у тому, що вони не могли дістати через знищення популяції черепа впольованого бізона, котрий необхідно було повісити на священне дерево під час церемонії танцю. Тому стара бізониха й підказала Нанапушу, що *“має бути побудоване таке місце, для того щоб люди могли продовжувати рухатися шляхами добра”* [8, с. 187].

Під час церемонії танцю сонця зводилася тимчасова споруда-хоган, центром якої було священне дерево. Споруда для проведення церемонії будувалася не всіма племенами, деякі обмежувалися зведенням стовпа, який репрезентував священне дерево, як це описано у книзі *“Говорить Чорний Лось”*, де описані традиції народу сіу. Але кайова, оджібве і блекфуті, про яких піде мова далі, спеціальний дім зводили обов'язково. Завданням проведення церемонії було досягнення рівноваги усього сущого у природі і на небі через здійснення відповідних ритуалів-жертвопренесень, як то: добровільного розтинання плоті або суворого посту і виснажливих танців.

Роман Джеймса Уелча (блекфут) *“Дурить Кроу”* (1985) містить опис участі у сонячному танку головного героя Собака Білої Людини, котрий після церемонії отримав ім'я Дурить Кроу за свої воєнні подвиги. Читач знайомиться і з побудовою приміщення для проведення церемонії (medicine lodge). Головними учасниками церемонії були чоловіки, жінки допускалися до участі дуже рідко. Та міцність усієї споруди залежала від жінки, котра погодилася бути Жінкою Сонячної Церемонії. Для цього вона повинна була вести непорочне життя, поститися протягом багатьох

днів і зібрати (придбати) велику кількість оленячих та бізонячих язиків, щоб під час церемонії роздати їх хворим, недужим, нужденним та дітям. Вважалося, що від її праведності залежить міцність центрального стовпа (світового дерева), що підтримує усю конструкцію споруди. У романі цією жінкою виступає теща головного героя Жінка Важких Щитів, яка у такий спосіб прагне подякувати Творцеві за повернення свого чоловіка живим із полону.

“Дерево для церемонії мало бути рівним, не товстим і достатньо високим. Зрубати його міг чоловік, що уславив себе у військових походах. Із ним їхали інші воїни, обов’язком яких було накинутися на дерево, як тільки воно упало і зламати, обрізати, обрубати гілки наче то були руки і ноги їхніх ворогів” [18, с.110]. Велч детально описує, як зводилась будівля: *“Поки Військовий Вождь розповідав легенду про Обличчя із Шрамом, три його помічники зводили олтар поряд із дверима хогану, вони обідрали кору із деревини і намалювали сухими фарбами Сонце, Місяць і Вранішню зірку. На обличчі Сонця з обох боків вони зобразили сонячних псів, підкресливши цим його військову розкраску. Після чого помічники заспівали і загриміли брязкальцями, щоб виразити своє благоговіння перед Сонцем і його сім’єю”* [18, с.112]. Далі Жінка Важких Щитів мала роздати язики. Після цього чоловіки, що належали до військового товариства, почали піднімати центральний стовп Церемоніальної будівлі. *“Довгими жердинами вони підняли його із чотирьох боків, співаючи під гучний барабанний бій. Вони зачепили стовп петлями, зробленими із свіжовим’ятих шкур і підняли стовбур тригранної тополі, опустивши його у попередньо вириту яму. Жінка Важких Щитів спостерігала це все із молитвою і страхом, тому що якщо він не стане прямо, її звинуватять у нечесті. Але він став, і чоловіки почали поспіхом прилагоджувати підпорки по периметру усієї будівлі. Молодь нагромаджувала стоси гілок у підніжжя структури. Тепер Жінка Важких Щитів зітхнула із полегкістю і опустилася на руки двох своїх помічників”* [18, с.114].

Дослідники-антропологи відзначають високий ступінь варіативності ритуалу танцю сонця у кожному із племен, бо у кожному випадку він залежав від видінь, що їх отримували шамани або інші поважні у племені люди. Момадей розповідає про традицію зведення священного хогана і проведення сонячного ритуалу у кайова у “Шляху до Гори Дощів”, його розповідає стара жінка, що була свідком цього у дитинстві : *“Вони*

принесли величезного бізона із прерій. Усі побігли подивитись і помолитись. Ми почули багато голосів. Один чоловік сказав, що хоган майже готовий... Нам сказали йти туди і хтось дав мені шматок дуже красивої тканини. На запитання, що мені із ним робити, мені сказали пов'язати його на дерево Тай-Мі. На ньому вже були шматочки тканини, отже я прив'язала туди і мій. Після цього чоловіки і деякі жінки почали співати: "Усе готово. Тепер чотири товариства мають піти і назбирати листя і гілок для хогана". А коли гілочки були прив'язані, знову лунала пісня: "Тепер час вийти хлопчикам. Виходьте, хлопці, нам потрібна земля". <...> Тоді вийшла старезна баба, у неї щось було на спині. Хлопчаки побігли подивитись. Це був мішок із землею, що її слід мати у хогані, землю змішану із піском. Танцівники мали танцювати на пісчаній землі. У руці жінки була палка для копання. Вона повернулася на південь, зробивши порух вустами, щось схоже на цілунок. А потім вона заспівала: "Ми принесли землю, нині час для танцю. Я така стара, а однаково маю почуття для гри". Це був початок сонячного танку. Танцівники пригощалися бізонячими чарами і повільно розпочали свої танцювальні кроки..." [13, с.88]. Палка для копання у руці жінки відсилає читача до міфу про дружину Вранішньої Зорі, котра, будучи на небі, підкопала за її допомогою божественну ріпу і через ту дірку повернулася на землю зі своїм сином. Своєму народу вона принесла нові знання, що про них вона дізналася у домі свого чоловіка.

Круглий дім Нанапуша був збудований як заміна церемонії танцю сонця. Бізоняча самка пояснила йому, що "твій народ колись об'єднали ми, бізони. Ви взнали як полювати і використовувати нас. Ваші клани дали вам закони і правила, за якими ви діяли. Ці правила привчали вас поважати нас і змушували працювати разом. Зараз нас нема. Та оскільки ти колись знайшов притулок у моєму тілі, ти зрозумієш це. Круглий дім стане моїм тілом, жердини – моїми ребрами, вогонь – моїм серцем. Це буде тілом твоєї матері і тому воно має отримувати відповідну повагу. Так само як найголовніша мета матері зберегти життя її маляти, у такий самий спосіб і твої люди повинні піклуватися про своїх дітей" [8, с. 214–215]. Круглий будинок став місцем підпільних зібрань народу оджібве, місцем, де таємно від усіх велося поклоніння і у такий спосіб збереглася древня духовність народу, а з ним і древні знання предків.

Іншою важливою сакральною будівлею, яка часто згадується у творах письменників корінного походження, є хижка для потіння (sweat lodge),

найчастіше говорять про неї письменники-представники алгонкінської групи племен. Описи її зустрічаються на сторінках романів “Триденний шлях” Джозефа Бойдена (крі), “Гра в кості” Луїс Оуенса (чокто-черокі), “Палац Бінго”, “Останній звіт про дива у Маленькому Безкопяччі” та “Круглий дім” Луїз Ердріч (оджібва). На відміну від ритуалу сонячного танку, ця церемонія не прив’язана до конкретної пори року і є більш індивідуальною, її проводять для того, щоб відновити рівновагу, зцілити дух чи тіло конкретної людини. Конструкція цієї будови також не є прив’язаною до сакральної місцевості і не потребує значного часу для зведення. Луїс Оуенс так розповідає про її спорудження: *“Перше, що він побачив, була хижка для потіння, утворена зігнутими пагонами, розставленими по колу. Вона була десь вісім футів у діаметрі і п’ять футів заввишки по центру. Старий у федорі накидав зелений брезент на цю конструкцію. <...> Алекс тягнув брезент по периметру. Величезне багаття палало на відстані десяти футів, Кол побачив, що глибока яма для каміння вже була вирита по центру. <...> Коли полотно було натягнуто, старий повернувся на схід, де піднімалося сонце і посміхнувся так, наче це сонце тільки що запросило його на каву”* [15, с. 160]. Вхід до цієї будівлі завжди був обернений на схід, там же було розташоване і багаття, необхідне для проведення церемонії, тому що у символіці Священного Кола (Medicine Wheel) саме напрямком сходу пов’язаний із стихією вогню і він же був найважливішим серед усіх напрямків. Цей напрямок асоціювався із Глускою, культурним героєм алгонкінів, до яких належали народи крі та оджібва.

Для проведення церемонії необхідне каміння, розпечене у вогнищі, але це має бути особливе каміння. Символіка цього елементу ритуалу потіння пояснена у романі “Трьохденний шлях” вустами жінки-шамана Ніски: *“Отже я пішла збирати каміння, котре говорило до мене. Жоден з них не був аж надто великий, але кожен мав свій характер, котрий взивав до мене, коли я проходила повз нього. Ніска, оберни мене. Я буду віддавати тепло і не буду тріскатися. Я спалахну у темряві і розповім про твоїх прадідів, бо я старший ніж інші. Я зробила гірку із них і розпалила багаття поруч за допомогою сухого дерева, щоб горіло яскраво і гаряче”* [2, с. 324].

Звичай у церемонії беруть участь так звані кострові, люди, котрі підтримують вогонь і подають гаряче каміння у палатку за допомогою оленьчих рогів або просто розлогих гілляк, цю функцію виконував Джо, протагоніст “Круглого дому”. Взагалі на сторінках своїх романів Луїз

Ердріч часто описує церемонії потіння. У залежності від поставлених завдань, письменниця варіює свій опис від драматичного (роман “Останній звіт про дива у Маленькому Безконяччі”) до іронічного як у романі “Палац Бінго”: *“Хижка виглядала замалою для нас трьох, я пожалкував, що не зробили ми її втричі більшою. Чоловік, що слідував за вогнищем мав таттуйовані м’язи Термінатора, очевидно безкоштовний дарунок Рассела Каішо. <...> Червона бандана стягувала йому голову, і його увесь час потрібно було інструктувати, навіть тоді, коли він готував для нас вогнище, а потім розпалював добіла каміння. Їх складають маленьким півколом біля земляного олтаря, окропивши ялівцем. Чаша із тютюном, невеличка дерев’яна чаша стоїть з одного боку. Коли Ксав’єр говорить, що він готовий, цей хлопак Джо закидає лопаткою каміння у кострище. Ксав’єр заповзає на своїх чотирьох у хижку, а за ним, скинувши одяг, і ми з Ліманом”* [5, с.193]. Іронічність опису цієї церемонії потіння полягає у тому, що чоловіки, котрі беруть у ній участь, є суперниками у коханні, і у такий спосіб кожен намагається вирішити питання любовного трикутника, кожен бажає отримати те, що є у іншого, зберігши при цьому своє.

Зовсім інакше виглядає і церемонія, і хижка на сторінках “Останнього звіту про дива у Маленькому Безконяччі”, у якому жінка-священик Агнесс ДеВіт/ Отець Даміан перебуває у стані глибокого потрясіння, котре ставить під сумнів її/ його призначення на цій землі: *“Ми проведемо для тебе ритуал очищення, – сказав Нанапуш. Полиск величезного багаття осяяло його риси. Нанапуш узяв священика за руку і повів до богом забутої хатинки, жестом запропонувавши зайти у середину. Що він і зробив на всіх чотирьох. <...> «Це – наша церква, – сказав Нанапуш. Сидячи у жердиновій хатинці на сирій утрамбованій землі, Агнес лише слабо усміхнулася цій іронії. Та як тільки відкидні двері зачинилися і темрява стала повною, розпечене каміння окропилося водою із лікарськими травами, від нього піднявся цілющий пар, Нанапуш почав молитву, звертаючись до творця усього живого, до кожного напрямку світу і до всіх відомих їй тварин. Агнес зрозуміла, що Нанапуш сказав правду, це справді була справжня церква для її друга. Церква, що тримала його на землі, робила ближчим до вогню, води, розпеченого повітря, що очищувало їхні легені, пов’язувала із землею під ними і з орлячим гніздом над хижкою”* [7, с.214-215]. У описі присутні усі елементи Священного Кола – чотири напрямки, чотири стихії, творець і його творіння і посередник між ними – орел. У свою чергу священне коло є символічно закодованим міфом сотворіння світу.

Дещо по-іншому побудована хижка і по-іншому відбувається церемонія у романі Джозефа Бойден: *“Я обережно склала основу із гілок, вкопуючи кінці на достатню глибину, так що під кінець це виглядало як скелет невеличкого вігваму. У центрі я вирила яму для каміння, наповнила відро річною водою і поставила його обабіч ями. Принесла брезент із каное і накинута його на основу, нагромадила каміння по краям, так щоб жар не втік і світло не пробивалося. Хижка виявилася достатньою щоб я і небіж могли заповзти і комфортно розміститися усередині”* [2, с. 325]. Церемонія очищення є надзвичайно важливою у композиції роману *“Триденний шлях”*, вона є своєрідною кульмінацією, від того, настільки вдало вона пройде, залежить, чи залишиться живим Ксав’єр, небіж Ніски, а отже буде кому передати родові знання і сімейне призначення – боротися зі злом. Питання життя і смерті Ксав’єра має глобальне значення, він – останній представник роду борців з віндіго, злим духом голоду і смерті. Тому письменник приділяє таку ретельну увагу цій події, описуючи кожен етап. Опис церемонії потіння займає у книзі понад десять сторінок.

Ще один тип будівлі, який використовується серед корінних народів прерій, згадується у романі Луїз Ердріч *“Рік Дикобраза”* (2008) – це жіноча хатинка (woman lodge), віддалене місце, де жінки мають перечекати дні місячних. *“Там була чудова маленька хатинка із березової кори, у ній одночасно могли розташуватися не більше як три жінки. Підлога вислана новими шкурами і грубою циновою”* [9, с.169]. У культурі народів, що займалися мисливством, вважалося, що місячна втрата крові – великий дар Вищого Духу, завдяки цьому жінка здатна стати матір’ю і приносити життя, але ця її здатність може позбавити чоловіка сили вбивати, забирати життя, тому ці сили не можна змішувати, бо жіноча сила зазвичай більша. Бабуся Накоміс навчала Омакаю *“не переступати через струмки, зброю або чоловічий одяг”* [9, с.180]. Перший рік пубертату дівчинка повинна відмовитися від ягід протягом літа, це забезпечить їй та її дітям довге життя. Це була своєрідна жертва, що її жінка мала принести заради майбутнього. У романі присутній ще один персонаж – двоюрідна сестра Омакаї Подвійний Удар, яка відмовилася від церемонії пубертатну, а натомість вирушила на полювання і принесла додому дві качки. Після чого Подвійний Удар заявила, що це ніяк не вплинуло на її мисливські здібності. Та у такий спосіб вона втратила право на жіночність, юнак, який їй дуже подобався, відмовився бачити у ній дівчину, обравши натомість Омакаю.

У романі “Триденний шлях” Бойден наголошує, що жінка-шаман Ніска, вступила у свою жіночність у момент, коли її батько виконував ритуальне вбивство віндіго. Вона сумно констатує, що *“моя жіночність прийшла до мене як щось зіпсоване, наче хворе звірятко”* [2, с.42], і цим Ніска пояснювала свою невдалу жіночу долю. Не в усіх культурах звичай проводити час у жіночій хатинці є обов’язковим. Так, у романі “Сади в дюнах” Леслі Мармон Сілко (лагуна пуебло) також описаний момент входження у жіночність Сестри Солт, але через те, що умови проживання племені піщаних ящро́к відрізнялися від алгонкінських народів, до яких належать народи оджібва і крі, то і сама церемонія описана по-іншому. Авторка визнавала, що вона *“вигадала це плем’я, для того щоб мати більше творчої свободи і не бути прив’язаною до конкретної культурної традиції”* [4, с. 172]. Але оскільки мова у романі йде про плем’я, котре нехай і гіпотетично, належить до південно-західного регіону і проживає у пісках Нью Мексіко, їх життєвий цикл залежав не стільки від мисливської вдачі, а радше від плодючості землі і наявності води, бо базувався на збиранні і вирощуванні плодів і овочів у суворих пустельних умовах, тому і потреба у жіночій хатинці відпадала.

Наступний тип будівлі, який згадується у літературних творах письменників-нативістів, це власне людське житло. Його побудова і особливості розміщення також варіюються в залежності від приналежності до конкретного племені й умов проживання людей. Так поселення оджібва із книги Ігнатії Брокер (оджібва) *“Жінка ночного польоту”* жодним чином не можна порівняти із піщаним будиночком із роману “Сади у дюнах” Леслі Мармон Сілко чи шалашем Ніски із “Триденного шляху”.

Племена, що проживали на південному заході, значною мірою залежали від струмків і річок, крім того їм доводилося вишукувати для своїх помешкань місця, де земля була придатна для вирощування рослин. І навіть дощові хмари вони вважали своїми родичами. У місцях поряд із водоймищами вони і створювали свої піщані будиночки, котрі більше нагадували землянки. У такому будиночку жила героїня роману “Сади у дюнах” бабуся Фліт зі своїми онуками : *“Старий земляний будиночок було нелегко знайти, бо його дах знаходився майже врівень із землею і частково засипаний піском. <...> Стара кімната землянки виглядала як чудове місце проживання для сороконіжок і скорпіонів. Усередині був вузький уступ і три кам’яні сходи́нки, що вели у кімнату. <...> Усередині повітря було прохолодне і пахло чистим піском; Сестра*

Солт почала нищпорити по кутках. Кімната виявилася значно більшою ніж вона здавалася із-зовні. Вгорі було багато місця і опори даху були міцні, хоча вітром і пошкодило гілки пустельної пальми на самому даху” [16, с. 36]. Такий постійний контакт із землею надавав і людям запаху землі. Коли головна героїня роману дівчинка Індіго сумує за мамою, перше, що вона згадує, це запах землі і шавлії, що йшов від неї.

Найдетальніший опис процесу возведення поселення у жителів центральної частини континенту дає Ігнатія Брокер у романі “Жінка нічного польоту”: *“Жінки робили надрізи і здирали кору із липи. Потім вони розщеплювали кору і ялинове коріння на смужки, щоб отримати ві-го-б. Ці смужки вимочувалися у річці, щоб надати їм міцності, потім з’єднували і скручували їх у мотки.*

Чоловіки рубали молоді дерева для опор. Деякі згинали півмісяцем, прагнучи з’єднати верхівки разом, після цього опускали у воду, висохнувши вони залишалися округлими. Коли опори були готові, то прямі палі вкопували у землю, а ті що були вигнуті прив’язували до них, щоб утворити купол. Інші прикріплялися навкруг купола горизонтально і прив’язувалися до палью Після цього каркас піднімався.

Жінки плели тростяні циновки і зрізали березову кору, закріплювали мати навкруг основи, а верхівку вкривали полотнами із березової кори. Після чого житло було готове. <...>

Хатинки були побудовані у вигляді кінської підкови і всі дивилися у напрямку вранішнього сонця. Хатинка дідуся була на найближчою до сходу, тому що він був вождем. Хатинка А-ва-са-сі стояла окремо від усіх, на північ від усіх останніх, бо такою була її воля” [3, с. 40].

Опис і розміщення будівель у поселенні відсилає читача до символіки Священного Кола, як зазначено вище, орієнтація на схід, це своєрідна молитва, пошук благословення від Творця. А-ва-са-сі – найстарша представниця роду, котра відчуває наближення смерті. За міфологією оджібва, країна духів знаходиться саме на півночі, від неї людину відділяє трьохденна дорога. У більшості корінних народів було неможливо згадувати імена мертвих вголос, після смерті людини усі її речі старалися зруйнувати, знищити або роздати. Для того, щоб не обтяжувати рідних і односельців, А-ва-са-сі обирає поселитися віддалік і цим полегшити вирішення ритуальних питань після власної смерті. Це ж зробила і бабуся Фліт у “Садах у дюнах”. Коли вона відчула наближення смерті, викопала собі невеличку землянку біля паростків абрикосових дерев.

Оджібва мали декілька будинків, у яких вони жили під час різних сезонів. Це пов'язано із різноманітною діяльністю протягом кожної пори року. Вони вільно пересувалися між зимовим і літнім будиночком, один із яких будувався у лісі, для того щоб захиститися від зимових бур, літній будиночок зводився біля озера, ріки або джерела для того, щоб легше можна було поливати рослини і обробляти шкури упольованих звірів. Крім того будувалися легкі будиночки із березової кори у місцях збору ягід, урожаю дикого рису і кленового цукру. Саме такий будиночок і дав назву першому роману дитячої серії Луїз Ердріч “Будиночок із березової кори”, а трохи згодом письменниця так назве і свою невеличку книгарню у м. Мінеаполісі “Книгарня із березової кори”, де можна придбати твори письменників корінного походження та невеличкі автентичні сувеніри.

Слід визнати, що персонажі Ігнатії Брокер так само як герої серії про Омакаю Луїз Ердріч через навалу білих поселенців під кінець оповіді уже не були вільні у своєму пересуванні по землі, котру ще так нещодавно вважали своєю. Дихотомію плину світової історії у вимірах дому і історії однієї сім'ї передано і у автобіографічній повісті Луїз Ердріч “Танок голубої сойки” (1995). Інтертекстуальні елементи виділяють образ сучасного американського дому, побудованого на споківічних індіанських територіях. Ця тема об'єднується в комплекси, що можуть вступати у діалог один із одним :

“Часом я уявляю за дверима невеличку табличку із гравірованою датою 1782. Ці цифри застрягли у мене в голові так на довго, що я почала вимірювати історичні події, що відбувалися у час, коли перше каміння із оточуючих ферм лягло у фундамент цього будинку: Росія анексувала Крим, Бомарше написав “Одруження Фігаро” і статті Конфедерації були ратифіковані. Уся земля на захід від Аппалачів все ще була індіанською територією і люди, котрі є моїми предками по материнській лінії оджібва або як їх іще називають анішабве вільно жили на ній, залишаючи по собі дуже мало артефактів, хіба що власні зуби або кістки. Вони не піднімали каміння над землею, їх хатинки із гілок і березової кори не призначалися для довгого життя.

1782. Під кожен із наріжних каменів покладено по монеті, щоб його жильці завжди були з грошима. Стіни піднялись, бруси укладені і наслано підлогу із одвічних сосон. Колодязь у тридцять футів глибини викопаний як раз біля дверей кухні. Цей колодязь пересох тільки після того як були винайдені телевізійні енчилада-обіди.

Прошло сто років. 1882. Донька будівельника будинку вже має онуків. Британці захопили Єгипет. Біля двох мільйонів живе у Парижі, а Германія об'єдналася під Бісмарком. Сім'я мого батька, Ердріки мігрували на захід Австрії і поселилися у Рочестолі, перейшли із іудаїзму у католицизм. Вони возвели добротну селянську садибу, котра і досі стоїть у Чорному Лісі. Укладені останні договори з індіанцями, що повністю відкрило шлях на захід. Більшість анішінабе зконцентрована на невеличких клатках землі на захід від Великих Озер. Люди Черепашої Гори носять штани і плаття-каліко, говорять власною мовою, але також відвідують святу месу” [6, с. 98–99].

Метафора побудови дому і становлення сімейної історії спонукає читача замислитися над місцем індивідуального у величезній картині світової історії. На прикладі власної сім'ї письменниця заперечує ідею спадкоємності духовної культури і національних ідеалів у США і одночасно веде прихований діалог із читачем, ставлячи перед ним питання, на які немає відповіді у сучасному історичному континуумі. Текст опису будинку Нової Англії не тільки асимілює історичний претекст, але й будується як його інтерпретація й осмислення: він пронизаний алюзіями і ремінісценціями, котрі у свою чергу утворюють особливі змістовні комплекси, що пов'язані один з одним. Дім у цьому випадку є символом певного типу свідомості. Письменниця створює оригінальний багатогранний образ, що провокує читача на певний соціокультурний, науковий і літературний діалог.

Не останню роль у цьому діалозі відіграє образ будівлі, що постає на сторінках роману Луїса Оуенса “Гра в кості”. Це будинок-палімпсест, християнська церква, зведена на місці старовинної киви (kiva). Ківа – священне місце поклоніння народу оглон (інша назва юманос) у Центральній Каліфорнії. “...стіни іспанської церкви окреслювали коло древньої киви <...>. Корінні жителі міста іменували його Куелозе, та іспанці перейменували його у Пуебло де лос Юманос, пуебло смугастих, а потім у Гран Ківера, ілюзорне місто золота. Колись юманос напали на невеликий іспанський загін, що проходив неподалік. Щоб помститися конкістадори вбили дев'ятсот індіанців, а ще чотириста забрали у рабство, побудували величезну церкву на місці киви, священному осередку міста, використовуючи для цього каміння із зруйнованих осель. Та зараз і церква і ківа зрівнялися із землею, каміння лежало нечіткими лініями, котрі нагадували хвилі, що розповсюджувалися від окраїни до центру” [15, с. 74–75].

Гірка іронія полягає у тому, що геноцид корінних народів виправдовувався богообраністю завойовників та необхідністю створити нову країну, побудовану на ідеях свободи і рівних можливостей для кожного. Для того, щоб виправдати винищення цілих націй й угамувати відчуття провини від скоєного, євро-американська цивілізація вигадала міф про вимираючих індіанців, котрий добре був проілюстрований романами Фенімора Купера. Саме ця начебто приреченість на вимирання виправдовувала найжорстокіші дії колонізаторів. За допомогою образу киви, чії обриси проступають у руїнах зруйнованої церкви, що у даному контексті виступає символом агресії колонізаторів, Оуенс підкреслює незламність корінного народу, котрий залишається жити на поневоленій землі, навіть не стільки фізично, як духовно перемагаючи своїх завойовників. Як наголошує активіст індіанського руху 70-х років, а нині куратор Національного музею американських індіанців Смітсонівського інституту Пол Чаат Сміт: “Нашу культуру обдирали, та ми так і не навчилися бути білими, в результаті ми стали ні те, ні се... Але ми відродилися духовно і зараз нам заздрить більша частина представників домінантної культури” [16, с. 175].

Підсумовуючи сказане, можна стверджувати, що більшість письменників корінного походження у своїх творах феноменологізують концепцію дому, створюючи особливі локуси будівель своїх персонажів, узгоджуючи їх із секулярною і/ або сакральною історією конкретної нації, найчастіше тієї, до якої належать вони самі. У багатьох випадках описи процесу зведення дому, його розміщення у просторі й історичному континуумі є окремими об’єктами не тільки історичного, але й антропологічного пізнання самого себе і свого походження.

ЛІТЕРАТУРА

- 1.Шимчишин М. М. Транскультуралізм у турбулентності постпозитивіського реалізму / Марія Шимчишин / Сучасні літературознавчі студії. Літературний дискурс: транс культурні виміри: зб.наук.праць / Наук. ред.: Н.Висоцька. – Вип.12. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2015. – С. 604–613.
- 2.Boyden, Joseph. Three Day Road: [novel] / Joseph Boyden. – Ontario : Penguin Group, 2005. – 354p.
- 3.Broker, Ignatia. Night Flying Woman. An Ojibway Narrative : [novel] / Ignatia Broker. – St. Paul: Borealis Books, 1983. – 135 p.
- 4.Conversation with Leslie Marmon Silko/ Ed. Ellen L. Arnold. – Jackson : UP of Mississippi, 2000. – 207p.

5. Erdrich, Louise. *The Bingo Palace: [novel]* / Louise Erdrich. – New York: Harper, 1995. – 274 p.
6. Erdrich, Louise. *The Blue Jay's Dance/* Louise Erdrich. – New York: Harper, 1995. – 223 p.
7. Erdrich, Louise. *The Last Report on the Miracles at Little No Horse :* [novel] / Louise Erdrich. – New York: Perennial, 2002. – 361p.
8. Erdrich, Louise. *The Round House:[novel]* / Louise Erdrich. – New York: Harper, 2005. – 321p.
9. Erdrich, Louise. *The Porcupine Year:[novel]* / Louise Erdrich. – New York: Harper, 2008. – 193p.
10. Lundquist, Suzanne Evertsen. *Native American Literature: An Introduction /* Suzanne Evertsen Lundquist. – New York-London: Continuum, 2004. – 309 p.
11. Momaday, N. Scott. *The Man Made of Words /* N. Scott Momaday. – New York: St. Martin's Griffin, 1997. – 224p.
12. Momaday, N. Scott. *The House Made of Dawn :[novel]* / N. Scott Momaday. – N.Y.: Harper&Row, 1968. – 212 p.
13. Momaday, N. Scott. *The Way to Rainy Mountain:[novel]* / N. Scott Momaday. – U. of New Mexico Press, 1969. – 88 p.
14. Ortiz, Simon J., *Out There Somewhere /* Simon J. Ortiz. – Tucson: U. of Arizona Press, 2002. – 106p.
15. Owens, Louis. *Bone Game: Novel/* Louis Owens. – Norman and London. U. of Oklahoma Press, 1994. – 243p.
16. Silko, Leslie Marmon. *Gardens in the Dunes: [novel]* / Leslie Marmon Silko. – Scribner Paperback Fiction Published by Simon and Schuster, 1999. – 480 p.
17. Smith, Paul Chaat. *Everything You Know about Indians Is Wrong /* Paul Chaat Smith. – Minneapolis-London: U. of Minnesota Press, 2009. – 193p.
18. Welch, James. *Fools Crow:[novel]* / James Welch. – New York: Viking, 1985. – 391p.

МЕНТАЛЬНІ МАНДРИ В РОМАНІ-ПОДОРОЖІ ЕРІКА ЕММАНЮЕЛЯ ШМІТТА “УЛІСС ІЗ БАГДАДУ”

Мадлен ШУЛЬГУН

Київський національний лінгвістичний університет

Предметом дослідження в даній статті є реальна й ментальна подорожі. Здійснена спроба виділити базові орієнтири художньої картини світу в романі

Еріка Емманюеля Шмітта “*Улісс із Багдада*”. Аналізуються роль і особливості сюжету реальної і ментальної подорожей в художній системі твору. Досліджена специфіка образу мандрівника, особливості знакового коду.

Ключові слова: жанр, подорож, ментальна подорож, культурний код, сюжет, герой.

Предметом исследования в данной статье являются реальное и ментальное путешествия. Осуществлена попытка выделить базовые ориентиры художественной картины мира в романе Эрика Эмманюэля Шмитта “*Улисс из Багдада*”. Анализируются роль и особенности сюжета реального и ментального путешествий в художественной системе произведения. Исследована специфика образа путешественника, особенности знакового кода.

Ключевые слова: жанр, путешествие, ментальное путешествие, культурный код, сюжет, герой.

The paper tackles the representation of real and mental journey in fiction. Drawing upon analysis of the novel *Ulysses from Bagdad* the paper sets out to define the role and specific characteristics of the motive of real and mental journey in plot and structure of the text. The image of traveler as well as symbolic code of the novel are explored.

Keywords: genre, travel, mental journey, cultural code, plot, hero.

Роман-подорож “*Улісс із Багдаду*” Еріка Емманюеля Шмітта присвячено найактуальнішому кризовому явищу сучасності – шляху й долі біженців із зруйнованих війною арабських країн. Це, за визначенням самого героя, дуже дивна й сумна подорож. Вона відбувається не тільки у географічних реаліях, які описані із документальною точністю, а й у полі культури. Адже герой твору Саад – інтелектуал, який виріс у родині бібліотекаря, сформувався під впливом заборонених в тоталітарному Іраку західних і східних книжок і створив у своїй уяві модель гармонійного світу, що поєднала східну традицію, вкоріненість, осілість і західні культурні й філософські утопії. Твір зображує руйнування старої картини світу в результаті історичних катаклізмів, мандри, що схожі на посмертні митарства душі, активний пошук нового “*дому*”, який має загальнокультурне значення.

Письменник аналізує нову культурну реальність і на цьому шляху робить суттєві художні відкриття. Наша мета – виокремити базові орієнтири художньої картини світу “*Уліссу із Багдаду*”, увиразнити роль і особливості сюжету реальної і ментальної подорожей в художній системі твору, специфіку образу мандрівника, особливості знакового коду.

Яскравий твір французького письменника не тільки обговорювався у критиці, яка визнала його важливою подією літературного життя, а й отримав наукову рецепцію, з якою можна дискутувати. Зокрема, у вітчизняних наукових працях *“Улісс із Багдаду”* розглядається саме у порівняльному аспекті як жанровий інваріант *“Одіссеї”* XXI століття, постмодерністський текст, якій поєднує *“геополітичний хронотоп греко-римської і сучасної європейської цивілізації”* [5, с. 72] і знаходиться у широкому колі творів, що використовують саме таку модель подорожі (Валентинов А. *“Діомед, син Тідея”*, Малерба Л. *“Ітака назавжди”*, Олді Г. Л. *“Одіссея, син Лаерта”*, Вебер Б. *“Останній секрет”*, Сіммонс Д. *“Іліон”*, Березин В. *“Знаки мандрів”*, Виспянський С. *“Повернення Одіссея”*. Перелік таких творів може бути суттєво розширений). Цінним є те, що дослідниця увиразнює вектор сучасних трансформацій класики, якій може, на її думку, зблизити усі твори, орієнтовані на інтерпретацію авторитетної моделі. *“У гомерівській поемі наявна проблема здолання кордонів “чужого” світу на шляху до “свого” в античній транскрипції, з усім універсалізмом античної культури. Ідеальний герой Давньої Еллади Одіссея здатний всупереч протидії богів прагнути досягти свого Дому, у його фізичній і ментально-духовній наявності. Здолання меж на шляху до себе, проблема самоідентифікації в геополітичному й культурному просторі – ось вектори сучасної “одіссеї”, жанрового інваріанту мандрів, блукання сучасної людини у Часі і просторі”* [5, с. 72].

Цей окреслений занадто широко вектор конкретизується співставленням класичної і сучасної *“Одіссеї”* і виокремленням у французькому романі конкретних мотивів і образів, які, зауважимо, піддалися характерному для інтерпретаційної літератури осучасненню (лотофаги в іпостасі наркоманів, Цирцея в образі чиновниці Верховного комісаріату у справі біженців, *“тюремник”* Циклоп, закохана у прибульця італійка – нова Навсікая, ансамбль *“Сирени”* тощо). Дослідниця відзначає присутність суттєвих відмінностей у сюжетних лініях і образах героїв (тим більше, що *“перевертання” “Одіссеї”* на повну протилежність зафіксована в авторефлексії головного героя), але вважає, що протиріччя між Саадом і Уліссом чомусь знято і твір Е. Е. Шмітта – це саме інваріант класичної моделі. Зауважимо, що всі модифікації зразка, навіть його обігравання, травестія, пародія сприяють традиціоналізації класики (що доводилося в дослідженнях Ю. Тинянова, А. Нямцу та ін.), всі вони формують те, що Ю. Лотман називає *“пам’яттю культури”*. Але завдання Е.-Е. Шмітта, як ми будемо намагатися довести, полягало не в інтерпретації *“Одіссеї”*.

На наш погляд, звернення до класичного тексту являє собою провокацію, яка повинна привернути увагу до радикальних сучасних культурних змін і поставити питання про те, чи можна описати сьогодення кодом класики. Наявність у автора саме такого надзавдання підтверджує вибір героя й певного типу сюжетів. Перша третина твору (найбільш віддалена від “*Odyssey*”) це розповідь про духовне визрівання Саада.

В цій частині домінує ментальна подорож. Юнак, подібно до героя “*Вавилонської бібліотеки*” Х.-Л. Борхеса, мандрує світом книжок, світом творів, зібраних у батьківській прихованій від цензорів і поліції Саада Хусейна бібліотеці. Ця подорож кодується знаками різних культур. Підвал – сховище може асоціюватися із печерою Аладіна, яка зберігає скарби. Виринають змісти Вавилонської вежі і Вавилону як культурного стовпотворіння, мішанини (батько називає зібрання “*мій кишеньковий Вавилон*”). “*Тут були заборонені книжки декількох типів: одні <...> тому що були курдськими, інші – фривольні, треті – християнські. Комічним чином ці видання, змикаючись у крайнощах – і релігійні проповіді, і еротичні казки, – з погляду баасистської цензури, переходили одну червону лінію – лінію провокації, таким чином, єпископ Боссюе і маркіз де Сад виявлялися братами по нещастю й приреченими горіти в пеклі на сусідніх рожах <...> для відлучення книжки достатньо було мало: краще з європейської літератури – французькі есеїсти, іспанські поети, російські романісти, німецькі філософи, а також <...> детективи Агати Крісті, оскільки Ірак колись був під владою Британії <...>*” [8, с. 5]. Подорож у сфері культури відбувається у просторі (Захід, Схід) і у часі (здавалося, що ще вчора батько говорив із Навуходоносором).

На цьому етапі сюжет ментальної подорожі поєднується із сюжетом читання, більше того, читання прирівнюється до свободи: “*смак до читання – або до свободи (одне іншого вартує)*” [8, с. 5]. Тобто, сюжет читання реалізується у його позитивному розвитку. В подальшому увиразниться його негативний варіант: література і життя принципово розійдуться, що провокаційно доведе перевертання “*Odyssey*” й звинувачення Саадам літератури у спотворенні картини світу.

Письменник увиразнює культурний код, завдяки якому юний інтелектуал Саад формує свою картину світу, яка в цей час співпадає із позитивним, літературним культурним полем. В цьому феномені органічно поєднані західні і східні знаки. Схід представлений казками, сказаннями про Гільгамеша (в такому ключі інтерпретується Саадам

Хусейн, як чаклун, фатум), “Тисяча й одна ніч”, витончена стилістика арабської літератури, яку наслідує батько героя й комічно використовує навіть у побуті. Захід репрезентує “Одіссея”, антиутопічні й анти тоталітарні мотиви, поетична образність французької поезії (зокрема, Поль Елюар), картина Англії, створена Агатою Крісті, а потім по контрасту – Діккенсом. В цій системі знаків виокремлюються дві домінанти, які формують травестійний контраст. З одного боку, це “Одіссея”, а з іншого Агата Крісті. Саме її романи дивним чином формують мрії про Англію – земний рай. Кохана Саада Лейла міркує про те, що світ в романах Агати Крісті дуже надійний, адже описані злочини – це лише окремі збочення, “мертва хвиля на тихій воді”, одиничні прояви злої волі, до того ж витончені, інтелектуальної, яка контрастує із масовим грубим терором в Іраку Саддама Хусейна. Лейла уявляє себе у майбутньому чарівною бабусею, яка на пенсії в Англії розкриває злочини у проміжку між приготуванням яблучного пирога й піклуванням про герані. Саме в Англію, в уявний рай, прямує Саад після трагічних потрясінь. Але в цій країні, вірніше у місцях поселення емігрантів, нелегалів, біженців, стикається із картинами, які більш підходять до стилістики Діккенса, якого, на жаль, не читав. Отже, у своєму розчаруванні герої звинувачує Агату Крісті конкретно й літературу в цілому. Але, звернемо увагу, на першому етапі формування особистості й ментальних подорожей Саад моделює єдиний і гармонійний культурний простір без кордонів всередині і з межами тільки зовнішніми, які відділяють його від неправильного, перевернутого світу Іраку часів Саддама Хусейна.

Далі розгортається негативний варіант сюжету читання, коли герой наслідує літературний твір, моделює своє життя за його зразком і отримує життєву поразку, оскільки реальність не відповідає бажаному сценарію. Про те, що автор мислить саме у такому напрямку свідчить розмова Саада із привидами загиблого батька у розв’язці твору про те, наскільки різняться щасливий фінал героїчної “Одіссеї” від сумного, принизливого й нещасливого підсумку мандрів нового Улісса.

“ – Не буває хороших сюжетів без розлуки.

– Я хочу прожити життя, а не сюжет.

– Довіряй життю, й воно збагатить твої сюжети” [8, с. 90].

Негативний сюжет читання співвідноситься вже не з ментальними, а реальними мандрами, втечею після катастрофи війни, загибелі близьких, жебракуванням сім’ї. Він розкривається у сценах приниження героя представниками інших культур, у рефлексії себе як “ніщо”, “чужого”.

На цьому етапі руйнується єдиний культурний простір, змодельований в уяві Саада й орієнтований на універсалізм “*Одіссеї*”. Зауважимо, що негативний варіант сюжету читання, за думкою дослідників, активізується саме у кризові часи.

У літературоцентричному світі роману Е.-Е. Шмітта знов-таки винною у митарствах і поразці героя оголошується література в цілому і “*Одіссея*” зокрема. *“Розумієш, батьку, коли ти воскресаєш переді мною свої улюблені книжки, всі ці романи, які закінчуються щасливо або справедливо, я розумію, що письменники – шарлатани. Вони малюють світ не таким, який він є, неначе він правильний, справедливий, чесний. Суцільний обман! Романи треба ховати від дітей, треба таврувати читання, книги роблять життя ще дурнішим, бо спочатку переконують, що воно може бути прекрасним”*. Показовою є й відповідь батька, яка може співвідноситися із авторською позицією: *“Письменники малюють світ не таким, який він є, а таким, яким його могли б зробити люди”* [8, с. 90]. У такому ж символічному ключі амбівалентно прочитується легендарна сліпота Гомера. Для батька класик – великий провидець, який бачив суть, нехтуючи позірними реаліями “*Одіссея*”, синку, це перша розповідь про подорож в історії людства. *Мандри описані сліпим Гомером, це доводить, що краще малювати уявне, ніж те що побачено реально*” [8, с. 34]. А для розчарованого сина “*Гомер – сліпець!*”, тобто класик, начебто, не розумів світу, або ж світ змінився настільки, що не може бути описаний за традиційними культурними моделями, їх треба перевернути. *“Три тисячі років назад одна людина – Улісс – мріяла повернутися додому після війни, що закинула його у далекі краї. А я мріяв покинути батьківщину, охоплену війною. Я теж мандрував і зустрічав тисячі перешок на шляху, але я став протилежністю Улісса. Він повертався, я йду вперед. Мій шлях – туди, його – у протилежному напрямку. Він линув у дім, який любив, – я віддаляюся від хаосу, який ненавиджу. Він знав, де його дім, а я шукаю його. Для нього все було вирішено походженням, йому треба було лише рухатися й померти щасливим і повновладним. А я побудую свій дім за межами батьківщини, на чужині, далеко. Його Одіссея була сповнена ностальгії, моя – це старт, заповнений майбутнім. Він йшов до того, що вже знав. Я зустріну те, чого не знаю”* [8, с. 92].

Ментальні мандри світом літератури й шляхами культурних традицій поступаються місцем у другій частині твору сюжетові втечі після апокаліптичної катастрофи (війни, розпаду Іраку, загибелі близьких).

Описуються блукання Саада Саада реальними географічними шляхами (з Багдаду до Каїру, через море до Італії, через французькі провінції до Англії й омріяного Лондона). Враження від конкретних локусів мають самодостатній характер, підкреслюється природна й культурна своєрідність кожного (неосаяжність й мішанина арабського “*Вавилону*” Каїру, “*новий Вавилон*” емігрантських поселень Лондона, привітна Сицилія, гармонійні пейзажі французьких містечок, що збуджують бажання втілитися в кожного з мешканців і прожити його, інше, життя). Але, перш за все, мандри виконують важливі функції у моделюванні авторської концепції. На наш погляд, її основа – це перегляд авторитетних культурних орієнтирів й встановлення нових параметрів зміненої картини світу, виокремлення поля спільних для людства високих змістів, обґрунтування нової концепції героя.

Як показує автор, після глобальних геополітичних потрясінь стара картина світу й поле культури втратили свою цілісність, гармонійний “*синкретизм*”, вони поділені кордонами, розломами, причому ці роз’єднувальні лінії динамічно рухаються, несподівано виникають й ширяться у різних сферах. У творі описані реальні кордони й небезпечні випробування з їх перетину нелегалом Саадам. Але географічним кодом (знаками “*кордон*”, “*перехрестя*”, “*перехід через Альпи*”, замкненість на “*острові*”) позначаються і культурні зміни: герой стикається із ментальними, культурними роз’єднувальними лініями, які проходять між “*своїми*” й “*чужими*”, причому семантика близькості або інакшості часто змінюється (наприклад, можна опинитися “*чужим*” у стані таких же біженців, які розглядають Саада як конкурента, можна досягти омріяної Англії, але не вийти за межі чітко окресленого кола небажаних прибульців, бути викинутим із культурного простору Європи тощо).

Увиразнюються не об’єднуючі, а розмежувальні вектори. Очуднюються параметри східної традиційної і західної динамічної культур, що загострює проблему діалогу, взаємного культурного “*перекладу*”. Це, наприклад, втілюється у двох значеннях імені героя і у провокаційних символах: східну традиційну культуру (арабську) втілює яскраве, але прив’язане до певного місця дерево, свого роду космічна вісь, яку відтворює кожна людина, що вплетена у традицію. А західну динамічну культуру символізує рух, мандрівка, але у даному випадку вона перетворюється у поневіряння, кочування. “*Мене звать Саад Саад, що арабською означає Надія Надія, а англійською – Сумний Сумний. Я б хотів обмежитися арабською версією, яскравими обітницями, які*

це ім'я вписували на небесах, я бажав би, надихаючись честолюбними помислами, рости, тягнутися вгору й згаснути на тому місці, де народився, подібно дереву, що розростається поруч із сородичами і у свою чергу розсилає паростки, завершуючи свій нерухомий шлях у часі. Я був би радий розділити ілюзію щасливців і вірити в те, що займаю прекрасніше місце у світі, не пориваючись мандрувати в інші місця <...> але це блаженство було зруйноване диктатурою, хаосом, війною <...>” [8, с. 1].

Отже, можемо дійти наступних висновків.

“Одіссея” інтерпретується автором, використовуючи вираз Саада про заборонену бібліотеку, “на лінії провокації”. Класичний твір, що втілює універсальність і гармонію світу культури стає одним із ракурсів розгляду картини нового світу, що радикально змінився. Одночасно випробовуються авторитетні орієнтири й повторно традиціонізуються.

Ментальна подорож героя бібліотекою світової літератури формує у його свідомості уявлення про єдине поле культури. Вектори феномену поєднують європейську античність, східну (арабську) давнину, різні етапи динаміки, визначені за принципом репрезентативності творів (XVIII століття – французька есеїстика, XIX – російська романістика тощо). Іntenцію до утворення такого поля культури підтверджує і знання героєм мов: арабської, англійської, російської, пізніше – італійської, тобто Саад налаштований на розуміння широкого кола феноменів та їх переклад, перекодування різними системами знаків. Орієнтирами інтертекстуального поля стали, зокрема, “Одіссея”, “Тисяча і одна ніч”, східні казки (сюжети боротьби зі злим чаклуном – Саддамом Хусейном, втрати й знаходження нареченої, ініціації, чарівних помічників, виконання надскладних завдань тощо), мотиви “Дон Кіхота” (образ батька, негативний сюжет читання й моделювання життя за високими літературними зразками), “Гамлета” (тінь батька), принципи психологічного аналізу й символіка романів XIX століття (двійники, діалектика душі, “небо над Аустерліцем”, “сльозинка дитини”), “Вавилонська бібліотека” Х.-Л. Борхеса.

Єдине поле культури охоплює не лише “Вавилон” літератури, а й міфологію. Актуалізовані такі традиційні моделі: апокаліптична (як найбільш репрезентативна для перехідного художнього мислення), Божого покарання, раю, пекла, пошуків втраченого раю і центру космосу, ініціації, мандрів душі після смерті (батько Саада), Содому, Гоморри, Вавилону.

Модальності інтерпретації такого єдиного поля культури різноманітні: від захоплення, безперечного визнання і навіть ідеалізації, співвіднесення

із концептами “свободи” і “раю” до сумніву в орієнтирах, їх обігрування, травестії, перевертання. Обіграється не тільки “Одіссея”, а й “Гамлет” та східний прикрашений метафоричний стиль, притаманний традиційним, канонічним літературним формам.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гундорова Т. І. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Т. І. Гундорова. – К. Критика, 2005. – 262 с.
2. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство СПб., 2001. – С. 49–390.
3. Мережинская А. Ю. Художественная парадигма переходной культурной эпохи. Русская проза 80–90-х годов XX века: [монография] / А. Ю. Мережинская. – К. : УПЦ “Киевский университет”, 2001. – 433 с.
4. Наливайко Д. С. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії / Д. С. Наливайко // Літературна компаративістика. – Вип. I. – К. : ПЦ “Фоліант”, 2005. – С. 27–44.
5. Невярович Н. Одиссея XXI века: проблема “свой” / “чужой” в пространстве современной Европы (на материале романа Э.-Э. Шмитта “Улисс из Багдада”) // Південний архів. Херсонський державний університет. – Вип. LIV. – Херсон, 2012. – С. 71–75.
6. Тойнбі А. Постыжение истории / А. Тойнби. – М. : Прогресс, 1991. – 736 с.
7. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса / Н. А. Хренов. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
8. Шмитт Э.-Э. Улисс из Багдада: Роман / Пер. с фр. А. Беляк. – СПб: Азбука-классика, 2010. – 256 с.
9. Шульгун М. Э. Современная литература путешествий в контексте переходного художественного мышления (Аспект традиций и новаторства): [монография] / М. Э. Шульгун. – К. : УВОІ, 2013. – 140 с.

ОТ БРОДЯГИ ДО “БОМЖА”: ПОЭТИКА ПОВЕДЕНИЯ НОВОГО ГЕРОЯ В ТРЭВЕЛ-БЛОГАХ

Елена ЮФЕРЕВА

Запорожский национальный технический университет

У статті описуються дві основні модифікації топологічної будови художнього образу людини – дім і шлях. Автор статті стверджує, що розуміння цих основних просторових форматів є одним із важливих ключів до змісту образу автора у тревел-блогі. Театралізація поведінки, фікціональна рамка структури сюжету, міфологізація біографії визначають особливості його репрезентації. У статті

зачіпаються проблемами концептуалізації особистостей, що вирушають у тривалу подорож, як “лайфстайл-подорожні” або “трэвелівери”. Трэвел-блогери відрізняються ознаками символічної поведінки: екстремальність, спонтанність, автометаописовий сюжет. Детальне вивчення отримує амплуа мудрого, божемного митця, удаваного жебрака.

Ключові слова: трэвел-блог, поетика поведінки, театралізація, семіотика.

В статье описываются две основные модификации топологического построения художественного образа человека – дом и путь. Автор статьи утверждает, что понимание этих основных пространственных форматов является одним из важных ключей к смыслу образа автора в трэвел-блоге. Театрализация поведения, фикциональная рамка структуры сюжета, мифологизация биографии определяют особенности его репрезентации. В статье затрагиваются проблемы концептуализации личностей, предпринимающих длительное путешествие, как “лайфстайл-путников” или “трэвеливеров”. Трэвел-блогеры отличаются признаками символического поведения: экстремальность, спонтанность, автометаописательный сюжет. Детальное изучение получает амплуа мудреца, божемного художника, мнимого нищего.

Ключевые слова: трэвел-блог, поэтика поведения, театралізація, семиотика.

The author of the article describes two basic spatial forms of an artistic image of a human. They are Home and Wander. Understanding of these basic spatial formats is one of the significant keys to the meaning of the artistic image of a human in travel blogs. The main features that determine the author's nature in the travel blog are: theatricality of behavior, fiction framework of the plot, mythologizing of the biography. The article touches upon the issue of conceptualizing individuals that engage in long-term travel as “lifestyle travelers” or “travelivers”. The author of the article describes different types of travelers according to their self presentation in the travel blogs. In particular, she focuses on how travel bloggers use specific conventions, formal features, and narrative techniques of literature for self-expression and for expression of related topics in their blogs. Travel blogs identify such features of travelivers' symbolic behavior, as: extremality, spontaneity, autometadescribing plot. The writer also pulls in a detailed work of such offices, as a smart man, a bohemian artist, and a supposed beggar.

Key words: travel blogs, poetic of behavior, theatricality, semiotic.

Хочу домой...

(путешественник и блогер Алексей Коровин,
за несколько дней до смерти в
путешествии по Африке)

В блогосфере количество проектов о перемещении в пространстве неуклонно возрастает. Популярность этой тематики наглядно показана учетом просмотров, подписок, а также изменяющимся статусом, развиртуализацией наиболее читаемых авторов: изданием книг,

проведением лекций, личных встреч с аудиторией. Однако блог, успешно конкурирующий с другими медиаформатами в рамках трэвел-дискурса, со стороны науки не получает должного внимания. И если вопросы о жанровой специфике блога, особенностях туристической коммуникации уже поставлены, то рассмотрение важнейших социокультурных, системно-функциональных аспектов, требующих обработки обширного материала, его междисциплинарного изучения, принадлежит будущему. Предложенные наблюдения являются попыткой выявления признаков текста поведения современных странников и особенностей влияния на него эстетических приемов, в частности, литературных средств.

Принцип отбора текстов для настоящего исследования основывается на поливекторности развития дискурса путешествия, в котором переплетаются различные представления о движении человека в пространстве. На фоне распространенной интенции отказа от стандартного, то есть туристического, подхода к освоению локаций, в блогосфере выделяются травелоги, для обозначения содержательной специфики которых выработан многочисленный терминологический арсенал: бродяжничество, кочевничество, номадизм, странничество, фланирование. В социологической литературе к современным формам путешествия в типологически близком ракурсе предложено понятие “лайфстайл-путники” (“lifestyle travelers”) [29], отображающем тенденции к сближению концептов дороги и образа жизни. Этот проблемно-тематический слой трэвел-дискурса обнаруживается в блогах разных доменных зон, систем (travelbloggers.ru, autotravel.ua, livejournal.com), проявляется в автономных блогах.

О каждом из упомянутых семантических вариантов “длительного” путешествия сложилась обширная философско-культурологическая, литературоведческая, социологическая литература, каждое из отмеченных явлений приобретает своеобразные формы в тот или иной период человеческой истории, а также специфические репрезентации в различных дискурсах. Вместе с тем, их общим свойством оказывается отношение к “иному”/”чужому” и, соответственно, “своему” пространству. Постоянной смысловой составляющей в блоготекстах выступает и мотив “(не)возвращения”, демонстрируя в новом контексте семантическую насыщенность и актуальность.

Трэвел-дискурс в постмодернистическую эпоху переживает существенные трансформации, что неоднократно становилось предметом исследования гуманитарных дисциплин. Метафора длительности или

текучести в значении размыкания границ, непрерывной мобильности осмысляется в известных работах Ж. Бодрийара, Ф. Дальмара, З. Баумана, У. Бека, Ю. Кристевой, Дж. Урри. Процесс “дрейфования в постоянно меняющихся “социопейзажах” глобальной жизни, где близость и удаленность исчезают одновременно и где ни одно место и в то же время любое место могут быть домом” становится концептуальным моментом в выявлении значимых перемен в культуре [21, с. 62]. В моделях “перемещения” (Р. Парк), в том числе в медиатизированном пространстве, в основном узнается влияние общества потребления, симптомы, с одной стороны, “раскрутки” (Дж. Урри), с другой, “ненасытного бродяжничества” (Ю. Кристева). Но каковы их предтечи и способы представления?

Вопрос об оффлайн-источниках, традиции образа путешествующего в блогах не возникает, вероятно, из-за давящей установки на уникальность переживаемых событий, реализующейся в приближении к цели перемещения – “аутентичности” (согласно Л. Триллингу, который обосновывает термин, “аутентичность” сформирована в ответ на технократизм, консюмеристский уклон общества, скрывающих от человека истинные ценности [30]). Артикуляция ощущений “новизны” отчасти объясняется экспериментальным характером предпринимаемых действий, поступков и выступает общим признаком “биографии” блогеров. Изыскания в области семиотического поведения, осуществленные в работах О. Вайнштейн, З. Гинзбург Н. Евреинова, В. Живова, Ю. Лотмана, И. Паперно, В. Семенова, А. Семеновой, И. Утехина, определяют стратегии биографизма как “акта сознательного выбора”, его глубинную социокультурную, мировоззренческую подоплеку. Опираясь на теоретико-методологическую основу, разработанную в этих исследованиях, мы полагаем, что перестройка “норм” и границ жизненного пространства в трэвел-блоге связана с новым типом “путешественника”, появление которого, что было продемонстрировано ранее на примере литературного творчества, сопровождается усилением семиотичности поведения [20, с. 7].

Таким образом, в свете сказанного видится целесообразным рассмотреть следующих аспектов: во-первых, в чем заключается специфика интерпретации “дома” в контексте формирования концепции “путешествия-жизни” (“трэвеливинга”); во-вторых, каковы особенности самопрезентации блогера в трэвелблоге, а также признаки и средства символизации поведения.

Присутствие топоса “дом” в нарративе, делокализирующем “свое” пространство, формирует ценностный горизонт для самоопределения путешественника. Модификация схем его конструирования посвящены социокультурные дискуссии, намечающие новую парадигму трансграничности, в перспективе которой “переезд перестал означать потерю дома <...> Принципиальным стало представление о Доме как о мультилокальном, ситуативном, подвижном, противоречивом и текучем” [2, с. 77] На примере трэвел-блогов можно видеть, что несмотря на совершившийся отход от стабильного и неизменного в понимании феномена “дом”, он продолжает функционировать в качестве концептуальной модели, “нулевой точки системы координат, которую мы приписываем миру, чтобы сориентироваться в нем” [28, с. 209].

Как вид коммуникации, блог характеризуется содержанием развернутой идентифицирующей информации, реализующей категорию личности и диалогичности [22], поэтому отношение к наиболее ценностно насыщенным позициям выдвигается на уровень первичных структурных элементов. Сопряжение концептов “дом”, “путь” и “жизнь” манифестируется в названии путевых дневников, подзаголовках (“Жить в постоянном путешествии”, “Жить путешествуя. Как уехать далеко и надолго”, “Наше большое путешествие”, “Бесконечное путешествие. Как не просидеть всю жизнь дома”) и никах (omnomad, travelbylife, livetraging, thenomadiceplorers).

В процессе развертывания концепта “длительного” путешествия предстает новый герой – “трэвелер”. Выбирающий путь странничества или бродяжничества в его современном формате позиционируется как самодостаточная, образованная, мобильная, универсальная личность. Яркая иллюстрация понимания его основных признаков обнаруживается в обобщениях популярного трэвел-блогера Маши Дубровской. Цель “трэвелера”: *“Пожить в новом месте подольше, погрузившись в среду, изучить его. Если хватило – переехать в другое место или страну, и по новой. Этакое пассивное путешествие. Найти место по душе и осесть там – не цель, но возможный финал”* [8]. Поведение новых путешественников, по мнению блогера, отличается тем, что они “не стремятся побывать везде и успеть все. <...> Не думают о полном возвращении в родные места, как необходимости, могут жить в таком темпе годами. Космополиты и легко приспосабливающиеся люди” [8].

Предельный момент – отказ от самой возможности возвращений и окончательный переход к жизни в постоянном перемещении: *“В 2011 году*

с получением диплома поездки куда бы то ни было с последующим возвращением в питерскую сырость перестали устаивать, и я уехала в Китай. Жить. И работать. Но в Китае я окончательно осознала, что жить на одном месте долго не могу. Не сейчас. И через полгода работы в Китае я уехала и оттуда путешествовать по ЮВА, где провела порядка четырех лет” [3].

Однако среди апологетов кочевого образа жизни встречаются исключения. Иногда опыт длительных странствий приводит к сомнению, рефлексии возникающей усталости и скуки от постоянных перемен. Так, блогер Мария Анашина в одном из постов затрагивает проблему соотношения понятий “свободы” и “дома”, их относительности: “<...>постепенно до меня стало доходить осознание того факта, что свободным можно быть и тогда, когда мы никуда не уезжаем. Что есть немало вещей, которые раскрывают новые грани реальности, которые преобразуют тебя<...>И вот еще парадокс. Путешествуя сами, живя в путешествиях, мы, тем не менее, зависим от людей, которые привязаны к одному месту” [7].

Выдвижение синтезированной модели “путешествие-жизнь” приводит к смещению границ “своего” и “иного”, в результате происходит перекодировка знаков ежедневно-будничных состояний, в частности, заметны подвижки в дихотомиях повседневность/уникальность, обыденность/символичность, частная/публичная сферы. Авторы постулируют демократичность, но в тоже время элитарность; спонтанность, непредсказуемость прохождения пути, которое одновременно подчиняется ряду правил; будничность образа жизни “в дороге” наряду с предоставлением читателю “ярких” (наиболее частотное определение в блогах в значении необычного, не повседневного) изображений и впечатлений.

Отмеченные трансформации формируют в веб-документе игровое пространство, поэтому функциональность принципа театрализованного поведения «“казаться” важнее, чем “быть”» [Цит. по: 25, с. 83] подготавливает внедрение средств эстетизации в обыденный текст. В процессе самоактуализации “трэвеливеры”, отграничиваясь от туриста, используют стратегию исключительности. Особую значимость получает экстремальный опыт: преодоление личностных ограничений, выход за пределы привычных жизненных ритмов и режимов. Зрелищность и демонстративность, приумноженные аудиовизуальным сопровождением, выступают главным механизмом конструирования уникальности события.

Например, прохождение через труднодоступную местность необычным способом (поход на коньках по озеру Байкал), рискованные действия, авантюризация. К представлению “исключительности” приобщаются такие средства, как автобио реконструкция, внедрение повествовательных стратегий. Фигура повествующего романтизируется. Повседневность автора изображается чередой необычных поступков, встреч, наблюдений. Его “находки” для читателя эксклюзивны в свете поэтизации окраин, освещения маргинализированных сфер городского пространства (крыши, “заброшки”).

Путешествие остается важнейшим средством самопознания, поэтому справедливо называется блогерами “экспедицией”, в которой исследуются, прежде всего, внутренние человеческие ресурсы. С традиционной для дискурса путешествий познавательной установкой сопрягаются интенции жизнотворчества. В блогах фиксируются результаты своеобразных автоэкспериментов, направленных на выяснение степени подвижности феномена “дом”. К примеру, пояснения Анны (блог “Мечты неутомонного очкарика”): *“А вообще люблю экспериментировать и получать разный опыт в путешествиях. Сейчас, например, у меня полным ходом идет эксперимент под кодовым названием “Вкусить плод эмиграции” – уже несколько месяцев я почти постоянно живу в Варшаве...”* [4].

Для интенсификации впечатления уникальности действий путешественника применяется фикциональная рамка автоповествования. В контексте утверждения контркультурного образа наиболее выразителен литературный инструментарий, в частности, романтические стратегии. Отмеченное явление в науке обозначается термином “литерализации” и, согласно исследованиям, “показывает победу процессуальности над идентичностью, связанное с процессами глобализации, “расколдовывания” мира, взаимопроникновения культур, и проявляется в возросшем количестве статусно-ролевых позиций, стратегий и стилей поведения” [25, с. 15].

В трэвел-блогах, помимо абсолютизации идеи свободы, постоянством отличается мотив “бегства из города”, воплощающего “агрессивный социум”, разочарованность и неудовлетворенность жизнью, предшествующей началу “длительного” путешествия, преобладание экзотического хронотопа. Наконец, требование универсализма, обширности, когда с “домом” отождествляется пространство планеты, созвучны романтическому умонастроению. Например: *“Являясь представителем нового поколения бомжей (фрилансеров), мой дом там, куда я возвращаюсь со съемок”* [14].

“Теперь для меня нет слова “навсегда”, а значит нет понятия “вернуться куда-то с концами”. Я предпочитаю считать, что моя родина – Земля” [8].

“Жизнь в других странах учит тому, что никаких “чужих” нет. Очень быстро то, что казалось странным становится нормальным. Нормальность – это только привычка” [17].

“Наполеоновские (планы – прим. мое Е.Ю.). Планирую захватить, вернее обхватить весь земной шар” [11].

На фоне романтизации проступают явные смысловые приращения образа путешествующего, поведенческие характеристики, позволяющие констатировать становление нового типа. Среди обязательных для “свободного” путешественника качеств блогеры выделяют адаптивность: *“Я очень люблю переступить эту границу, когда чужой незнакомый город вдруг становится чем-то родным. И ты осознаешь, что ты можешь адаптироваться в любой ситуации и подстроится под любые условия, и чувствовать себя как дома в месте, еще недавно казавшимся угрюмым и недружелюбным” [15].*

“А еще в путешествии мигом учишься доверять Вселенной и становится более гибкой. <...> Мы родились здесь для того, чтобы быть свободными и все, что нужно для жизни у нас уже есть” [18].

“Гибкость” – принятие и разыгрывание роли “своего” в чужом социокультурном пространстве – имитационное поведение, при котором “удобство и практичность приносится в жертву инстинкту театральности” [26, с. 85]. Именно поэтому свойство “адаптивности” родственно “хамелеонству” – стратегии, имеющей длительную культурную традицию, основанную на романтической иронии, варьировании ситуативных масок, позволяет преодолевать непроницаемость, пересекать символические границы, что тщательно рассматривается в работе О. Вайнштейн о культуре денди [19]. Все это в разной мере воплощается в социальных экспериментах, из которых вырастают “биографии” новых путешественников. Их суть, как мы уже отметили, – “подстраивание” под чужеродную среду в ее повседневном варианте, но не интеграция. Например, “Как слиться с толпой в Сингапуре”, “Как влиться в сингапурскую офисную среду” [13]. Подобный эксперимент адаптации описывает и А. Дрик, украинская журналистка и общественный деятель, записи блога которой объединены в книге “Шанхайский трэвелог” [27].

Феномен “дома”, функционируя в качестве исследуемой нормы, участвует в воплощении жизненного сценария автора интернет-дневника.

В самоописаниях зарождается сюжетный импульс – конфликтное существование в двух семиотических пространствах, вплоть до того переломного момента, когда происходит сдвиг границ “своего”, интерпретируемый блогерами как символическое начало “новой жизни”. Обыгрываются и другие важные семантические составляющие “дома” (стабильность, повторяемость), уравненные с заурядностью повседневности. Они охватывают не только домашнюю среду, но и профессиональную. Отсюда сопутствующей характеристикой “трэвелливера” является фрилансерство и дауншифтерство. Одну из постоянных тем, указывающую на пересечение концептов путешествия и дома, вслед за блогером Иванессом, можно сформулировать следующим образом: “Как жить не работая?” [6].

Идея свободы от обыденных практик подтолкнула и усилила смысловые импульсы спонтанности, основы авторского жизнетворчества. Путешествие новых героев не подчинено заданому маршруту, закрепленным географическим меткам. Блогеры часто используют метафоры “калейдоскоп”, “хаотичность” в событийности познания пространства, раскрытии сути национального и культурного характера посещаемой страны: *“Именно поэтому мы пытались сделать разным каждый день и создать не просто очередной туристический маршрут, которых и без нас сейчас хоть отбавляй. Мы хотели объединить наш опыт самостоятельных путешествий, наши любимые места и создать из этого всего какой-то сумасшедший микс, который поможет лучше понять страну”* [16].

Непредсказуемы и бытовые аспекты. То, что считается традиционными приметами “дома”, в частности, порядок, уют, получает негативные коннотации. Так автор “Дневников дауншифтера” признается: *“Но каждый раз, возвращаясь в уют квартиры становится нестерпимо тесно в этих стенах и в этой размеренной жизни. И так не хватает долгой дороги, где невозможно все просчитать и запланировать!”* [17].

Однако в контексте спонтанности становится явственной сценарность поведения, запрограммированность реакций. Подобные признаки рассматриваются Ю. Лотманом в рамках “импровизационного спектакля”, который обуславливается ориентацией на определенные амплуа [23]. Например, тип странствующего мудреца, открывающего истину. Мудреца от профана отличает ряд признаков: дискурс учебы, дидактизм, подчеркнутая антидилетантская позиция и профессионализация опыта, философичность стиля высказывания. Примечательно, что в блогах

роль мудрецов исполняют попутчики или приглашенные к беседе путешественники. Их можно рассматривать в качестве модификации традиционного персонажа. “Мудрецы” выводятся на “авансцену” с помощью журналистских средств, в частности, интервью, что на время удаляет на второй план фигуру автора и продуцирует эффекты достоверности и авторитетности. В таких интервью “попутчики” рассуждают о путешествии в конкретных описаниях и деталях, но символическим подтекстом выступает стремление к свободной жизненной модели, взаимосвязь физического и духовного мира, поиск смысла через дорогу и отказ от дома.

Блогер Марианна, создавая вокруг автостопщика Виктора Аспидова ореол авторитетности, предваряет интервью ремаркой: “успешно читает лекции и проводит мастер-классы по автостопу и свободному образу жизни, раскрепощая и вдохновляя своим примером многих людей на свободные путешествия и яркую жизнь” [11]. Виктор говорит об этическом измерении перемещения, о дороге как учебе. В его ответах доминируют отвлеченные категории: “свобода”, “абсолют”, “вселенная”, “истина”, “практика”. Жизнестроительный потенциал путешествия воплощается концептуальной метафорой “жизнь-книга”, обладающей длительной историей в литературной традиции: *“Любой человек пишет свою книгу жизни, которую в отличии от книги писателя нельзя переписать. Каждый день – это только страница”* [11].

Таким образом, в линии обозначенных поведенческих стратегий вписываются и риторика наставлений, и закрепление высокой репутации самостоятельных путешественников. Интенсивность дидактизма, на наш взгляд, связана с активно отстаиваемым тезисом о том, что путешествию, как медиальной практике, можно и нужно научиться. Блогеры – “продвинуты”: знают секреты и берут на себя роль “проводника”, который не просто показывает дорогу, подобно автору путеводителя, но и прокладывает путь для построения альтернативного образа жизни. *“Кому-то планы могут показаться пафосными, но я хочу и далее помогать людям менять жизнь к лучшему, в чем вижу смысл своей деятельности. Путешествуя, я познаю мир, разрушаю стереотипы, побеждаю страхи, которые мешают жить по-настоящему интересно. <...> Накапливается богатый опыт, которым не делиться нельзя”* [11].

В посте Маши Дубровской “Про Аллу или кем я хочу стать, когда вырасту” персонаж попутчика сближается с типом богомного художника.

Встреча с художницей вдохновляет автора блога и углубляет понимание путешествия. Алла артикулирует новый уровень представления о внутренней свободе. В интервью речь идет о взаимодействии внутреннего мира не только с пространством, но и временем: *“Будущее, как очевидно, протекает из моего настоящего. И если я счастлива, и мне интересно, что происходит внутри меня и вокруг сейчас, то я создаю себе вероятность, что так будет и дальше. Соответственно я стараюсь делать свое настоящее таким, как мне хочется”* [10].

Маркером семиотизации поведения, игры как “отрицания тождества и однозначности”, “радостью смен и перевоплощений” [1, с. 48], является маска “бродяги”, “мнимого нищего” (автономинации “бомж”, “нищоброд”, “кочевник”). Идентификация трэвел-блогера с нищим берет начало в традиции путешествия, преломляясь в субкультурных воззрениях, например хитч-хайкинге. Так, в жизненной “философии” Дмитрия Беркута, соблюдающего основные принципы этого движения, “нищенство” способствует осознанию себя “гражданином мира”. Однако “нищета”, эта своеобразная творческая интенция, проникает и в травелоги, далекие от идеологии автостопщиков. В их числе и те, авторы которых называют себя “трэвеливерами”: *“Эти двое пытались облапошить меня, прожженного бэкпекера-нищоброта, да не на ту попали))))”* [9].

Состояние нищеты, отказ от материальных благ цивилизации, комфорта граничат с бездомностью. Дмитрий Арбузов размышляет о бомже и бродяге в посте “Бродягой суждено родиться”, в котором прослеживается типичная для литературы путешествий антиномия города и природы, но также сталкиваются оседлость и кочевничество, – семантические позиции, причастные к конфликту искренности и искусственности: “Кочевая жизнь экологичней, изобилует куда большими возможностями, и большей эмоциональной атмосферой по сравнению с оседлой – она максимальна для получения опыта <...> В природе вся жизнь подчинена иной деловой стороне <...> Понятия “бомж” здесь не существует <...> Разница сред, городской и природной, столь очевидна, что путешественнику трудно становится отделаться от мысли о первостепенности именно бродячего образа жизни” [5]. Поведенческая установка автора ясна и осмыслена. Аскетизм его путешествий ассоциируется с духовными странствиями. Это не бродяга и не кочевник, у которых нет цели и которые “исключают удаление от людей и остановку в несоциальном пространстве” [24, с. 88]. Дмитрий Арбузов ищет новых сфер для самовыражения человека,

расширения его опыта в той среде, которая позволяет понизить уровень семиотичности поведения. Вероятно, именно поэтому блогеру чужды искания космополитов.

Отрицание денег – один из постоянных мотивов биографий “длительных” путешественников – эффективный инструмент реализации игровых возможностей, которые преобразуют трэвелог и уводят его от описательности. К примеру, Сергей Баловин в путешествии не использует денег и осуществляет приобретения с помощью изображения портретов встречаемых людей. Будучи, по сути, только эквивалентом денег, такая подмена существенно перекраивает структуру трэвелога.

Напоминая об истоках путешествий в европейской литературе, в сюжетной организации блога Дмитрия Беркута игра в “нищего” превращается в авантюру: автор-персонаж должен перехитрить (таможенника, полицейского, продавца), проявить смекалку, устроиться поудобнее, но не выдать свой промежуточный статус. Например, во Франции нужно быть чистым и опрятным, чтобы не привлекать лишнего внимания. Избегание конфликта, нежелание выделяться свидетельствует о низкой вовлеченности автора-странника в инородную среду, что вместе с игрой в “ограничение” стимулирует признаки “хамелеонства”. Наконец, испытания останавливаются в тот момент, когда путешественник ими насыщается (после нескольких лет скитаний в роли “нищего”, автор блога женится и оседает в Польше). Вместе с тем, можно констатировать, что подобная стратегия функционирует как на уровне поведения, так и поэтики текста, влияя на сюжетную организацию трэвелога.

Таким образом, в блогосфере утверждается концепт “вольных” длительных путешествий. Понимание “свободы” в этом контексте варьируется очень широко: чем более размыты границы “своего”, тем ближе путешественник нашего времени к идеалу. В конструировании “идеала”, а также автопозиционировании значительную роль играют эстетические категории, обуславливающие общность образной структуры “трэвеливеров”. В их блогах отмечается рост знаковости поведения, вопреки декларации естественности и искренности в духе контркультурных поисков. В анализируемых житнетекстах обнаруживаются признаки символизации образа автора: подчеркнутая дистантность (проведение одиночных путешествий), экстремальность, спонтанность, зрелищность, автометаописательный сюжет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1990. – 543 с.
2. Бердникова О. Ткач О. Дом для номады / О. Бердникова, О. Ткач // *Laboratorium*. – 2010. – № 3. – С. 72–95.
3. Блог Алисы Непр [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://backdoorpath.ru/about/>
4. Блог Анны. Едем. Жизнь и мечты неугомонного очкарика [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://happytravelling.org/ob-avtore/>
5. Блог Дмитрия Арбузова. Дневники путешествий [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://ardm.livejournal.com/25719.html>
6. Блог Иванесса. Как путешествовать и мыслить самостоятельно [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://ivaness.ru/page/me>
7. Блог Марии Анашиной [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://anashina.com/svoboda-v-puteshestvii/>
8. Блог Маши Дубровской [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://traveliving.org/types-of-travellers/>
9. Блог Маши Дубровской. Боракай – Бали трип, последний этап – острова Гили, про Траванган [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://traveliving.org/bbtrip-gili-trawangan/>
10. Блог Маши Дубровской. Про Аллу или Кем я хочу стать, когда вырасту [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://traveliving.org/alla-dulh/>
11. Блог Марианны. Автостопщик Виктор Аспидов [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.wishallworld.com/avtostopshhik-viktor-aspidov/>
12. Блог Марианны. В погоне за мечтой или я хочу жить в путешествиях [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.wishallworld.com/v-pogone-za-mechtoy-ili-ya-hochu-zhit-v-puteshestviyah/>
13. Блог Натальи Косенко. Как смешаться с толпой в Сингапуре – 18 советов [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://tripfun.ru/kak-smeshatsya-s-tolpoj-v-singapore-18-sovetov/>
14. Блог Ольги Салий [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.free-writer.ru/about>
15. Блог Юлии Савицкой [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.keep-eyes-open.com/2014/10/blog-post.html>
16. Блог Юлии Савицкой. Our life in Cuenca, Ecuador [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.keep-eyes-open.com/2015/06/our-life-in-cuenca-ecuador.html>

17. Блог El Yate. Дневники дауншифтера [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.free-writer.ru/pages/chemu-nas-uchat-puteshestviya.html>
18. Блог El Yate. Путешествие по Сибири: заметки мотоциган [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.free-writer.ru/pages/puteshestvie-po-sibiri-zametki-mototsyigan.html>
19. Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / О. Б. Вайнштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 640 с.
20. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – М. : Интрада, 1999. – 416 с.
21. Дальмайр Ф. Космополитизм: в поисках космоса // Полис. – 2012. – № 5. – С. 59–76.
22. Елькина О. М. Самопрезентация автора текста в компьютерно опосредованной коммуникации / О. М. Елькина // Вестник Майкопского государственного технологического университета – 2011. – № 2. – С. 88–93.
23. Лотман Ю. Избранные статьи в трёх томах / Ю. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. – 472 с.
24. Рыбальченко Т. Л. Сюжет бродяжничества и новая картина мира в современной русской литературе / Т. Л. Рыбальченко // Вестник Томского гос. ун-та. Серия : Филология. – 2013. – № 6 (26). – С. 87–100.
25. Поправко В. Н. Интернет-сообщества: специфика и роль в формировании социального пространства : автореферат дис... к.филос.н. : 09.00.11 “социальная философия” / В. Н. Поправко. – Томск, 2011. – 19 с.
26. Утехин И. Театральность как инстинкт: семиотика поведения в трудах Н. Н. Евреинова / И. Утехин // Реальность и субъект. – 1998. – Т. 2. – № 1. – 80–90.
27. Шанхайский трэвелог [Электронный ресурс] – Режим доступа : <https://shanghaitravelog.com/>
28. Шютс А. Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии / А. Шютс [пер. с англ. А. Я. Алхасова] – М. : Ин-т Фонда “Общественное мнение”, 2003. – 336 с.
29. Cohen S. Re-conceptualising lifestyle travellers: contemporary “drifters” / S. Cohen // Beyond Backpacker Tourism: Mobilities and Experiences / [К. Hannam, А. Diekmann]. – Channel View Publications, Clevedon, 2010. – P. 64–84.
30. Trilling L. Sincerity and Authenticity / L. Trilling. – Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1972. – 124 p.

МУЗИЧНИЙ ЕКФРАЗИС У ФУНКЦІ МІЖПРОСТОРОВОГО МЕДІУМУ (на матеріалі роману Є. Положія “Мері та її аеропорт”)

Яніна ЮХИМУК

Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України

Спостереження за процесом збагачення вербального тексту образами інших мистецтв у постмодерністському романі доводять, що музичний екфразис, може додавати об'єму сюжету за рахунок створення “вікон” у паралельний мистецький вимір. Така особливість притаманна не лише музичному екфразису, а й інтермедіальним згадкам про певні музичні твори чи їх прямому цитуванню. У романі Є. Положія сусіди спілкуються не лише особисто, при зустрічі, але й ментально, транслюючи у міжпросторовий вимір звуку своєї життєдіяльності чи сприймаючи чужі.

Ключові слова: екфразис, музичний екфразис, інтермедіальність, інтертекстуальність, Є. Положій.

Наблюдение за процессом обогащения вербального текста образами других видов искусства в постмодернистском романе доказывают, что музыкальный экфразис может придавать объём сюжету за счёт создания “окон” в параллельное авторское измерение. Такая особенность присуща не только музыкальному экфразису, но и интермедиальным упоминаниям об определённых музыкальных произведениях или прямому цитированию в романе Е. Положия соседи общаются не только лично, при встрече, но и ментально, транслируя в межпространственное измерение звуки своей жизнедеятельности или воспринимая чужие.

Ключевые слова: экфразис, музыкальный экфразис, интермедиальность, интертекстуальность, Е. Положий.

Monitoring the process of enriching of verbal texts by images of other arts in postmodernist novels proves that musical ekphrasis can add volume to the story by creating “windows” into parallel art dimensions. This feature is not unique to the musical ekphrasis, but also to the intermedial mention of certain musical works or direct quotations. In E. Polozhiy's novel people living next door are communicating not only personally, but also mentally, translating the sounds of their life activity into interdimensional space or perceiving other people's sounds.

Key words: ekphrasis, musical ekphrasis, intermediality, intertextuality, E. Polozhiy.

Дослідження музичного екфразису є досить перспективним, оскільки останнім часом спостерігається тенденція до збільшення синтетичних жанрів і, відповідно, поширення явища синестезії. Та, попри частоту вживання екфразису письменниками, деякі науковці досі мають сумніви,

чи варто долучати до переліку видів такі як: кулінарний, парфумерний, ювелірний, технічний, релігійний – з огляду на умовність приналежності даних видів діяльності до категорії мистецтва. Вирішення цього питання також ускладнюється обставиною різкої зміни естетичних ідеалів, яку ми маємо змогу спостерігати протягом кінця ХХ – початку ХХІ століть.

Враховуючи конфлікт, що виник через заперечення постмодернізмом класичної іманентності, ми вважаємо нагальною потребою не лише знайти уніфікований варіант визначення поняття екфразису, а й окреслити його базові функції, котрі художньо збагачують вербальне поле, в межах якого розгортається сюжет прозового твору.

Н. Гашева вважає, що “екфразис” – це “вихід за межі звичної форми, відкритість, що здатна викликати динаміку метаморфоз та появу нової якості” [2, с. 57], а Д. Берестовська відносить його “до одного з найяскравіших проявів культури, сутність якого полягає у прагненні майстрів різних видів мистецтв створити на основі синестезії складну, цілісну структуру” [1, с. 7]. В. Дж. Т. Мітчелл [10] зазначає, що “екфразис створює надія на “подолання інакшості”, а Н. Бочкарьова [4, с. 157] вважає екфразис змаганням слова і картини, в процесі якого письменник намагається викликати у читача більше емоцій, ніж він би їх отримав від особистого споглядання шедевр. Дані тези є важливими та досить цінними, однак, не дають повного розуміння природи екфразису.

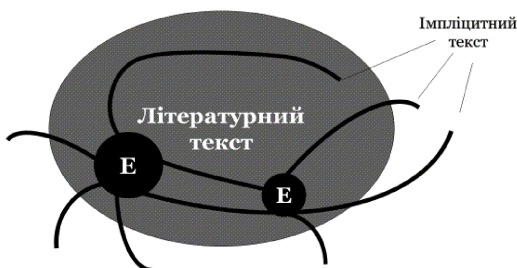
Значаючи, що “в науці про літературу спостерігається, без перебільшення, своєрідний екфразисний бум” [3, с. 52], Л. Генералюк підкреслює хисткість пограниччя дефініцій, вказавши на різноплановість досліджень сучасних вчених-літературознавців та їх попередників (зокрема, психологів та філософів цікавить алгоритм перекодування, істориків мистецтва та літератури – процес формування екфрастичної моделі, а лінгвістів – механізми й інформаційний потенціал інтерсеміотичного перекодування). В ході дослідження, науковець розмежує поняття “Bildgediht”, “ginotipozis” та “екфразис” (час від часу автор використовує термін “екфраза” – ми вважаємо доречними обидва варіанти, оскільки в Україні ще не усталився єдино вірний варіант, котрий був би належно обґрунтованим).

На нашу думку, головною рисою, що відрізняє екфразис від двох інших явищ, є безумовність щодо природи референта, а Bildgediht та гіпотипозис можуть виникати лише за умови візуальності [4, с. 12] твору мистецтва, що напряму ніяк не поєднується з рецепцією музичного твору. Хоч розлогий опис, мабуть, генетично є найближчим до поняття екфразису,

але більш точним було б зіставлення екфразису (особливо неміметичного) з *ейдолоном* – поверховим описом, що дозволяє порівняти схожість мистецьких об'єктів і підтвердити або ж – спростувати їх ідентичність. Зважаючи на існуючі визначення екфразису, важко назвати згадку про неіснуючий у реальності читача твір мистецтва саме екфразисом, а не ейдолоном. Втім, для необізнаного з культурою, представником якої є автор, реципієнта, опис візуального об'єкта чи цитування народної пісні, розуміння якої вимагає вивчення звичаїв чи історії соціуму, про який ідеться, мало чим відрізнятиметься від такої, що насправді не існує, бо вона справді не існує в реальності читача. Дізнаючись про імпліцитний текст, що пов'язаний з подальшим розвитком подій (чи то сам самотужки почавши досліджувати культурні нашарування певної спільноти чи етносу, чи ж то дізнаючись про це з подачі автора), читач відчуває різницю між цими явищами, хоч його метою є не теоретичне дослідження тексту, а намагання краще зрозуміти задум автора. Тож, бачимо, що *екфразис*, як цитата твору мистецтва, відрізняється від *ейдолону* лише ступенем проростання у текстове полотно.

Наявність конотату не лише відрізняє екфразис від подібних явищ, але й утворює його як елемент інтертекстуальності, тому ми суголосні з Є. Третьяковим (хоч він і тяжіє до візуальності), котрий вважає *екфразис* мовою міжкультурної комунікації, обстоюючи теорію *екфрастичного перекладу* [7, с. 25], котрий базується на принципі інтерсеміотичного перекодування [8, с. 1]. Говорячи про перекодування та наявність конотату, ми спираємося на тезу Ю. Лотмана: “позатекстові зв'язки твору можуть бути описані як відносність великої кількості елементів, зафіксованих у тексті, до великої кількості елементів, з якої був здійснений вибір даного використаного елементу” [7, с. 33].

Спробуємо візуалізувати схему взаємодії конотацій *екфразису* та художнього вербального тексту:



Як бачимо, *музичний екфразис у тексті* – це мистецький (авторський) прийом, в основі якого лежить принцип перекодування імпліцитного тексту в межах сумісних видів мистецтв.

Таким чином, ми отримуємо підтвердження приналежності екфразису водночас до інтермедіального та інтертекстуального полів, проте ми називаємо його не проміжною ланкою, а сполучником, котрий дозволяє збагачувати вербальний текст цитуванням смислів, закладених у суміжних творах мистецтва, без порушення цілісності твору художньої літератури.

Взявши за основу класифікацію екфразису О. Яценко [9], а також дослідивши праці С. Брун [11], ми виокремили основні функції екфразису у тексті (підсилення однієї з цих функцій зазвичай і визначає тип екфразису: наративний, дескриптивний, атрибутивний тощо):

- онцептуальна;
- образотворча;
- світоглядна;
- стильова;
- інспіраційна.

Відповідно, рисами, що дають змогу розпізнати екфразис у тексті є:

- експресивність;
- наративність;
- імагологічність;
- репрезентативність.

Маючи такий потужний інструментарій, музичний екфразис, безперечно, є цікавим явищем, котре допомагає трансформувати текстове полотно з площини у об’ємну уявну реальність за рахунок передачі імпліцитного тексту. Виходячи з даної тези, можна сказати, що *екфразис є умовною і суб’єктивною абстрактною одиницею виміру авторської реальності*. Частково це так, оскільки за рахунок уяви реципієнта імпліцитний текст самовідтворюється лише за умови, що читач знає “кінцеву зупинку” асоціацій, які викликає згадка про певний музичний твір. Однак, не ця властивість є головною метою екфразису, а здатність до передачі конкретного імпліцитного тексту, який, певною мірою, оживлює і наповнює новим змістом прочитане, і є визначальним критерієм екфразису в тексті.

Прояв *інспіраційної та образотворчої функції музичного екфразису у тексті* спонукає читача до пошуку асоціацій, переживання нових емоцій (чи навпаки – спогадів). Так письменник надає можливість зазирнути крізь стіни, відчинити вікна і двері назустріч побаченому чи почутому,

аби, не покидаючи меж простору, в якому знаходиться реальна людина, стати свідком того, що відбувається в іншому вимірі. Такий вихід назовні з-поміж вербальних рядків створює своєрідні “вікна”, крізь які можна споглядати паралельну “реальність”, не маючи, однак, можливості увійти до неї, бо “двері” в даному випадку символізуватимуть повернення до реальності читача, а спроба “вийти” крізь вікно – заглиблення у цитований автором музичний твір.

В даному ключі цікавим є твір Євгена Положія “Мері та її аеропорт”, перша асоціація з назвою якого є приказка про запасний “аеропорт” в арсеналі кожної дівчини, однак, все виявляється набагато цікавіше, оскільки аеропорт – це метафора, що уособлює сталу систему, якої, буцім-то, потребує кожна людина. Справді, Германові, з його розбурханим життям, в якому постійно змінюються пріоритети, а оповідка про надзвичайну пригоду позбавлена лінійності (тієї “злітної смуги”, яку головний герой вважає найголовнішою частиною аеропорту) тільки підтверджує це, потрібна жорстка система з чіткими правилами взаємин. І закономірність, з якою автор формує підбірку “саундтреків” до свого твору, ілюструє *концептуальну функцію музичного екфразису*, а самі “треки” укорінюють в уяві читача певні соціальні штампи, крізь призму яких він буде сприймати персонажів і “будуватиме” для них помешкання відповідно до ймовірного способу їх життя (так реалізовується *стильова функція*).

Лейтмотивом проривається дзвінок у двері – описом небажання підводитися з ліжка, Є. Положія, безперечно, надихає читача на співчуття до того, хто лежить під теплою ковдрою у неділю. Для підсилення цього почуття, автор “вмикає” гімн, який почув Герман під час першої ночівлі на новому місці: “... *славен України, який увірвався в кімнату навіть крізь двоє металевих дверей, здався Герману чомусь дуже схожим на славен Радянського Союзу, який він ненавидів саме за звичку лунати по радіо о 6.00. Хто із сусідів умикає радіо на повну гучність з ночі, і кого йому ненавидіти, Герман так і не зрозумів*” [6]. Згодом з’ясувавши, що гімн був позивним колишньої викладачки, він, певно-таки, почав розуміти систему тутешнього “аеропорту”, тож у відповідь він вмикає Горана Бреговича, відвертого бунтаря, що його знає, певно, мало не кожен поціновувач творчості Еміра Кустуріці, тому “циганщина”, яку буквально випромінює квартира Германа у відповідь на грюкання і лемент сусідських звуків життя, знаходить відгук у читача і мимоволі викликає симпатію до творчого менеджера середньої ланки, котрому не вдається знайти затишок на відведених йому квадратних метрах.

Згадка про метафору, створену колишньою дівчиною, з’являється в Германа недільного ранку, незвично гамірного, але досить передбачуваного. Втім, незадовго до моменту, коли він прокинеться, тобто на початку роману, автор згадує про попереднє помешкання головного героя: *“Кохав він мешкав біля кладовища, і недільними ранками його будив оркестр, який грав Шопена. Грав фальшиво, зате далеко і тихо, тому прокидатися було легко”* [6].

Важко не “почути” розпливчасті мідні акорди останньої для когось мелодії, адже навіть той, хто не знає, що жалобний марш написав Фредерік Шопен, здогадається, про який музичний твір йдеться (зазначимо, що цей твір має досить значний конотативний шлейф, тому одна лише згадка про нього породжує низку асоціацій, котрі приводять до штампів, укорінених у пострадянському суспільстві). Тож “ефект вікна” спрацьовує: читач-таки на мить опиняється у невеличкій квартирі холостяка, відчуваючи відсутність затишку недільного ранку, який мав би починатися зовсім інакше. І цей ранок справді починається не так, як згаданий вище, і вже інші звуки будять його, поєднуючись у своєрідну урбаністично-побутову увертюру. Спершу традиційний для району, в якому нині мешкає Герман, гамір був перекритий грюканням Літрофанича-Митрофановича, сусіда згори, котрий ремонтом табуреток намагається утвердити свою маскулітність в очах дружини. Втім, від молотка його відволікає дитячий рев, і ось холостяк, вдивляючись у “звичайну, недбало вибілену” стелю, поринає у думках до рудоволосої мами дитини, ідентифіковану ним як “ілюзіоністку за фахом”, яких, завдяки ентузіазмові вродливих слов’янок, не бракує у країнах ЄС.

Згадка про цвинтар, біля якого раніше мешкав протагоніст, перегукується з назвою оркестру, що з ним концертує вже згаданий югославський музикант (Wedding and Funeral Orchestra) та підсилює постмодерну “реальність”, спотворюючи улюблений багатьма вислів “почали за здоров’я – завершили за упокій”. Таким чином натякаючи на можливі зміни у тихому житті провінційного соціуму, Є. Положія продовжує цю традицію, “прорубуючи екфрастичні вікна” не лише у просторі (вивівши, таким чином, Шопена на шпальти місцевих газет), а й у часі (згодом ми дізнаємось, що згаданий на початку твору жалобний марш насправді звучав не в уяві Германа недільного ранку, а у сні під час його перебування в СІЗО).

Спогади при Мері, котра запропонувала коханому віднайти свій аеропорт, а натомість сама його віднайшла, вийшовши заміж за льотчика

(*“Терешков гробаний”*) і ставши стюардесою: *“Вона знайшла те, чого прагнула, а він лишився, наче в кайданах, жити зі своєю болячкою, щосекунди залежати від неї, щосекунди думати про неї”* [6], – спонукає Германа до думок про помсту, яка повільно досягає під променями кримського сонця.

Частина, написана російською мовою, є спогадами, незначущість яких підкреслюється відсутністю музики на похороні батька Мері, перерахуванням плей-листу санаторських кафешок, в якому – “попса” (на кшталт пісні Наташі Корольової *“Чуть-чуть не считается...”*) та шансон (що нагадає нам про досвід у СІЗО): *“Второй хит – “Владимирский централ” – под восторженные вопли отдыхающей публики исполняет местный усатый акын в малиновом пиджаке, которого приглашают повить по выходным”* [6], – таке колоритне змалювання виконаної пісні в мить телепортує читача у його власні спогади про літній відпочинок на Півдні з присмаком незадоволення від сусідства з тими, для кого подібна музика – ідеальний фоновий супровід.

Зустріч Германа з Че може бути алюзією на *“Бійцівський клуб”*, в якому протагоніст знайомиться зі своїм альтер его в якості антагоніста: *“Людам, слушающим схожую музыку, гораздо проще за короткое время найти общий язык. У них одна шкала ценностей, им понятны одни и те же песни, а значит, им понятны одни и те же символы, хотя на поверку они могут оказаться совершенно разными людьми. Мы почти что ровесники, у нас даже совпадают музыкальные вкусы: мы оба любим кабак, а если грамотно, то шансон, попсу любого разлива, зато любим Фриппа, King Crimson, Doors, далее по списку. Музыка изначально помогает нам обозначить семантику общения”* [6]. Тому за пісенькою, за ритмом слів вгадується ще одна алюзія (на хіт гурту The Eagles *“Hotel California”*):

*Ночью вокруг – секс-какофония,
Снится местами мне Калифорния...
Заложники солнца, жители Юнге,
Цветы и цветочки на каменных клумбах... [6].*

Римовані рядки містять стільки символів, що розгадати справжній зміст з першого разу не видається можливим. Нашвидкуруч позначивши умовний “переклад” кожного з них, отримаємо меседж про “дикий” відпочинок та засміченість звукового простору, нав’язливу мрію про недосяжне, а також епітафію родині засновника Коктебеля. Давши

посилання на відому пісню американського гурту, письменник, вочевидь, прирівнює душевний стан Германа та бідолах, які не мають змоги вибратися з примарного готелю.

Також ця пісня натякає на регулярне використання відпочивальниками психотропних засобів, завдяки яким гра Артура та Гоші змогла створити в уяві слухачів яскраві картини: *“Они играют свое, только свое, это ни на что не похоже, и в то же время мне кажется, что мелодии всех континентов пляшут у меня перед глазами, такой себе великостепский хуннский дуэт. <...> Словно многотысячная конница Аттилы скачет моим сердцем, и моя земля гудит, и моя душа наполняется мщением, светлым мщением, в котором нет ни капли ненависти. Я просто проваливаюсь сквозь столетия. Я смотрю на небо – звезды валяются с него одна за другой. Я загадываю желание – оно сбудется, оно уже сбывается сейчас, когда я снова въезжаю в этот рай. “Это была мелодия Джа, бога нашей травы”, – объявляет, закончив, Артур”* [6].

Ймовірність того, що частина, написана російською – фейк, і насправді літні історії розгорталися по відмінному сценарію, досить велика, особливо якщо врахувати, що автор цієї інтерлюдії – Мах VonDogenko, тобто, сам Євген Положія, але під псевдонімом. Певним можна бути тільки в тому, що справжніми є самотній Герман і заміжня Мері, котра, попри намагання колишнього зруйнувати її сімейне життя, лишається при своєму аеропорті. Перебуваючи на віддалі, Мері, мов диспетчер, “транслює” екс-коханому сигнал і координати, тому він, зрештою, повертається на свою “базу”, сприймаючи її відтепер інше, ніж на початку роману.

Автор дозволяє читачеві домислити якою музикою надалі Герман сповіщатиме про себе сусідам та чи позбудеться платівок, якими зацікавилася рудоволоса Кальченкова донька, через котру, власне, він і втрапив у неприємну історію, що призвела до переоцінки цінностей, але обмежила уяву сталістю соціальних зв’язків мешканців одного з будинків невеликого міста.

Як бачимо, використання функцій музичного екфразису у тексті надало об’єму створеним автором образам, серед яких і образ дому. Завдяки “звучанню” кожного з мешканців, будинок оживає і набуває власного характеру, який проявляється у діях сусідів. Спостерігаючи успішність застосування даного мистецького прийому, можемо говорити про важливість його ролі у написанні прозових творів та констатувати його дедалі більше поширення серед письменників-постмодерністів,

бо екфразис дає змогу цитувати імпліцитний текст мистецького твору без його точного зображення чи свідчення про реальність. Цитовані у статті приклади дескриптивного, атрибутивного та асоціативного музичного екфразису підтверджують наявність концептуальної, стильової, світоглядної та інспіраційної його функцій, котрі додають яскравості зображуваному, а також дають змогу читачеві відчутти себе частиною розповіді, проживаючи власні спогади, що виникають з асоціацій на вигадану автором реальність з її невід'ємними атрибутами. Це стає можливим завдяки принципу перекодування змісту невербального твору мистецтва та вживлення конотату у текстове полотно.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берестовская Д. С. Синтез искусств в художественной культуре / Диана Сергеевна Берестовская, Вероника Геннадиевна Шевчук. – Симферополь : ИТ “АРИАЛ”, 2010. – 230 с.
2. Гашева Н. Н. Динамика синтетических форм в русской культуре и литература XIX–XX веков / Н. Н. Гашева. – Пермь, 2004. – 360 с.
3. Генералюк Л. Екфразис у контексті *correspondence des arts* // Наукові записки. – Випуск 114. – Серія: Філологічні науки. – Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. – С. 52-77.
4. 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.
5. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. – М.: Академический проект, 2012. – 202 с.
6. Положий, Євген. Мері та її аеропорт [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://javalibre.com.ua/java-book/book/2927404>
7. Третьяков Евгений. Экфразис как форма взаимодействия слова и образа [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://www.cultureurope.com/Livres/TAT27-111.pdf>.
8. Третьяков Евгений. Экфрастический перевод как разновидность межязыковой и межкультурной коммуникации [Електронний ресурс] – Режим доступу : <http://eprints.tversu.ru/1123/1/третьяков.pdf>
9. Яценко Е.В. “Любите живопись, поэты.”: Экфразис как художественно-мировоззренческая модель // Вопр. философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.

10. 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: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.htm>

11. Bruhn Siglind. Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphrasis. <http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>

12. Heffernan J. A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery University of Chicago Press, 2004. – 257 p.

МРІОЧИ ПРО ВТРАЧЕНИЙ ДІМ: АФРОЦЕНТРИЧНИЙ АНАЛІЗ СУЧАСНОЇ ЖІНОЧОЇ ПОЕЗІЇ США

Ірина ЯКОВЕНКО

Чернігівський національний педагогічний університет
імені Т.Г. Шевченка

Розвідка фокусується на феномені афроцентризму в поезії Майї Анджелу (Maya Angelou), Одрі Лорд (Audre Lorde), Ніккі Джованні (Nikki Giovanni) та Гаррієтт Мюллен (Harryette Mullen). У дослідженні пропонується інтерпретація образу Африки як втраченого дому, аналізується репрезентація африканських міфів, вірувань, ритуалів та традицій у афро-американській жіночій поезії. Методологічну базу дослідження складає афроцентрична критична теорія (Steven Howe, Clarence E. Walker, Molefi Kete Asante).

Ключові слова: афроцентризм, афро-американська поезія, Майя Анджелу, Одрі Лорд, Ніккі Джованні, Гаррієтт Мюллен.

В статье рассматривается феномен афроцентризма в поэзии Майи Анджелу, Одри Лорд, Никки Джованни и Гарриетт Мюллен. В исследовании предлагается интерпретация образа Африки как утраченного дома, анализируется репрезентация африканских мифов, верований, ритуалов и традиций в афро-американской женской поэзии. Методологическую основу исследования составляет афроцентрическая критическая теория (Steven Howe, Clarence E. Walker, Molefi Kete Asante).

Ключевые слова: афроцентризм, афро-американская поэзия, Майя Анджелу, Одри Лорд, Никки Джованни, Гарриетт Мюллен.

The research investigates the phenomenon of Afrocentricity and its representation in black women's poetry. The author of the article interprets the poetic image of Africa as the lost home and analyzes the representation of African myths, rituals and traditions in the poetry of Maya Angelou, Audre Lorde, Nikki Giovanni and Harryette Mullen. The methodology of the research is based on the key works on Afrocentricity, namely the books by Steven Howe, Clarence E. Walker and Molefi Kete Asante.

Key words: Afrocentrism, African-American poetry, Maya Angelou, Audre Lorde, Nikki Giovanni, Harryette Mullen.

Tw'as mercy brought me from my Pagan land,
Taught my benighted soul to understand
That there's a God, that there's a Saviour too:
Once I redemption neither sought nor knew.
Some view our sable race with scornful eye,
Their colour is a diabolic die."
Remember, Christians, Negros, black as Cain,
May be refin'd, and join th' angelic train.
("On Being Brought from Africa to America
by Phillis Wheatley) [21].

Captured at seven, a slave of wealthy, doting
whites who instilled in her the "savagery"
of the Africa they "rescued" her from.
(Alice Walker about Phillis Wheatley) [19, с. 610].

В поезії Філіс Вітлі (прибл. 1753 – 1784), першої афро-американської поетеси, "On Being Brought from Africa to America", в якій лунає вдячність за "порятунок від дикунства" і долучення чорношкірої поетки до віри у Христа, Африка репрезентується як "язичницька земля", а вихідці з африканського континенту порівнюються з Каїном. Безперечно, репрезентація Африки як "землі дикунства та язичництва", а афроамериканців як "нащадків Каїна" унаочнює сприйняття як афроамериканців, так і їхньої колишньої батьківщини "білою" культурою, що було характерним як для колоніального періоду, так і для XIX століття. Як влучно зазначає Еліс Вокер, коментуючи поезію Філіс Вітлі, упереджене ставлення до чорношкірих нав'язувалось культурою більшості – "білою" культурою [19, с. 610].

Лише на початку XX століття починає відбуватися переосмислення місця і ролі чорношкірого населення в історії США. Перші спроби осмислити самобутню культуру та традиції афро-американців були здійснені В. Е. Б. Дю Буа (W. E. B. Du Bois). У Гарлемському Ренесансі (1920 – 1930-ті роки), а згодом у 1960 – 1970-х роках у творчому об'єднанні Руху Чорного Мистецтва потужно заявили про себе тенденції, спрямовані на повернення до первнів африканської культури.

Предметом аналізу нашого дослідження є афроцентричні тенденції у мистецько-літературних шуканнях Руху Чорного Мистецтва

та репрезентація африканських культурних пластів у жіночій поезії другої половини ХХ століття – Одрі Лорд, Майї Анджелу, Ніккі Джованні та Гарріетт Мюллен.

Афроцентризм – валоризація та переосмислення ролі культури африканського континенту, у ХХ столітті виявився як у науковому дискурсі, так і у художній творчості. У культурних студіях представлено масив розвідок, що переглядають роль африканського культурного спадку в історії світової культури та культури США, зокрема “Вкрадений спадок” Джорджа Дж. М. Джеймса (George G. M. James) [8], дослідження Молефі Кіт Асанте (Molefi Kete Asante) [2; 3] та Стівена Хой (Stephen Howe) [7]. Вказані праці переосмислюють роль Африки й африканської культури, у тому числі і спадок єгипетської цивілізації (Egyptian / Kemetic culture), спростовуючи ідею, що Європа була і залишається джерелом цивілізаційних знань. Джордж Дж. М. Джеймс вказує, що біля витоків грецької філософії були вихідці з Північної Африки і Єгипту зокрема, відтак “привласнення” африканського спадку греками призвело до хибного уявлення щодо цивілізаційного внеску африканського континенту та його представників у культурну скарбницю людства [8, с. 7]. У розвідці “Вкрадений спадок” реконструюється роль Африки, а саме Єгипту, який вчений вважає джерелом знань із математики, філософії, медицини та мистецтва для греко-римської цивілізації [Цит. за: 20, с. xx].

На загал, афроцентризм розглядають як шлях до подолання викривленого, сфальсифікованого розуміння історії минулого чорношкірих, так і як форму культурного відновлення, що здатна вилікувати ушкоджену психіку афро-американців, протягом століть дезорієнтовану європоцентричним домінуванням. Як вказує Молефі Кіт Асанте, афроцентризм має на меті виявити коди, парадигми, символи, мотиви та міфи, які б поставили у фокус африканські ідеали та цінності, подолали панівну модель європоцентричної історії та культури, сприяли перегляду ролі й місця Африки та внеску африканців (як тих, що живуть на континенті, так і тих, що представляють діаспору) в історію та культуру людства [2, с. 6].

Вілсон Дж. Мозес (Wilson J. Moses) розглядає афроцентризм як своєрідну фольклорну культурну традицію [13, с. 21]. Маулана Каренга (Maulana Karenga) пояснює прагнення ревалоризації та перегляду ролі африканської культури психологічною безпорадністю афро-американців перед натиском “білої культури” [Цит. за: 20, с. xviii]. На думку М. К. Асанте,

чорношкірі американці потребують власного історичного контексту, в якому б вони мали місце активних історичних учасників: *“Black people in order to be healed, have to be placed in the middle of their own historical context as active historical agents”* [Цит. за: 20, с. xviii].

Проте серед розвідок, що розглядають афроцентризм, представлені і такі, в яких досить критично осмислюються прагнення ревізювати, ревалоризувати роль і “відвоювати” місце для африканського внеску у скарбницю світової культури. Серед подібних можна вказати працю Кларенс Е. Вокер (Clarence E. Walker) “Додому нема вороття: Суперечка щодо афроцентризму” (*“We Can’t Go Home Again: An Argument about Afrocentrism”*) [20], яка розглядає афроцентризм як популярну форму культурного націоналізму, а науковцям-афроцентристам закидає те, що вони розробляють не історію, а продукують терапевтичну міфологію, покликану відновити самоповагу чорношкірих американців, створюючи минуле, якого ніколи не існувало [20, с. xvii]. За К. Е. Вокер, афроцентризм – вульгарна форма в політиці пошуку ідентичностей, адже “чорне” (blackness) стає єдиним арбітром когніції, відтак не можна створити цілісного розуміння минулого, адже “знання” ґрунтуються на расовому [20, с. xxvi].

У культурно-мистецькому середовищі інтенція до перегляду ролі африканської спадщини активно заявляє про себе у Гарлемському Ренесансі рухом, спрямованим на повернення до африканських витоків, що отримав назву “Назад до Африки” (*“Back to Africa”*) і позначився прагненням конструювання раніше ігнорованих культурних пластів та спадку африканського континенту, спробами віднайти специфічні “африканські” форми у мистецтві. Показовими прикладами залучення у літературу фольклорних мотивів та усної творчості чорношкірих стали художні твори Маркуса Гарвея (Marcus Garvey) та Зори Ніл Герстон (Zora Neale Hurston). Проте існували і протилежні тенденції – окремі митці уникали “африканської” заангажованості і не визнавали ідеї присутності культури Африки у надрах афро-американської діаспори, скептично сприймаючи спроби вписати африканську культуру у культурно-мистецьке тло США, що помітно у творчості Каунті Каллена (Countee Cullen), який намагався уникнути заангажованості африканською тематикою.

Наступний потужний сплеск афроцентричних тенденцій спостерігаємо у 1960 – 1970-х роках у надрах Руху Чорного Мистецтва (Black Arts Movement) з його наверненням до ідеї чорної культурної естетики. Діячі Руху Чорного Мистецтва сфокусували увагу на унікальності статусу

американських чорношкірих і через соціально-політичну боротьбу та літературу намагалися віднайти афро-американську ідентичність. Метою Руху було формування “чорної естетики”, звільнення мистецтва чорношкірих від впливу західноєвропейських культурних канонів, формування афро-американської культури, яка б перестала бути маргінальною і пододала вплив “білої” культури: *“The motive behind the Black aesthetic is the destruction of the white thing, the destruction of white ideas, and white ways of looking at the world”* [16, с. 704]. Як представники красного письменства, вони насамперед прагнули відтворити міфи та ідеали афро-американців, а поезію розглядали як ритуалістичну форму, що надихала і допомагала віднайти ідентичність, достоїнство та самоповагу афро-американців, сприяла єднанню та усвідомленню спільноти. Діячі руху Чорного Мистецтва наголошували на створенні “чорної” образності та нової мови, яка була б відмінною від мови колишніх білих пригноблених, відтак Рон Каренга (Ron Karenga) формулює мистецькі принципи руху, наголошуючи на функціональності, колективності та афроцентризмі [10].

Мотив опозиції чорної та білої культур проявляється в поезії або як відкрите визнання нездатності білих зрозуміти чорну культуру (наприклад, у вірші Ніккі Джованні “Ніккі-Роса” (“Nikki-Rosa”) із збірки “Black Feeling, Black Talk, Black Judgment”, 1968) [5], або як апеляція до образу автентичної африканської жінки, яка репрезентована як чаклунка, або як жінка, що володіє чарівними предметами:

Now you're cooking, drummer to bass, / magic spoon, magic needle.

Take all day if you have to / with your mirror and your bracelet of song [18, с. 560].

Лірична героїня Одрі Лорд у поезії “Говорить жінка” (“A Woman Speaks”) усвідомлює свої магічні чари, пов'язані з її чорношкірими предками:

*I have been woman / for a long time
beware my smile / I am treacherous with old magic
and the noon's new fury / with all your wide futures
promised / I am / woman / and not white* [11].

На магічних здібностях героїні акцентує увагу і Майя Анджелу в поезії “Життя не лякає мене” (“Life Doesn't Frighten Me”):

*I've got a magic charm / That I keep up my sleeve
I can walk the ocean floor / And never have to breathe* [1].

Нездоланим протиріччям, на якому наголошують діячі Чорного Мистецтва, було усвідомлення того, що афро-американці не мають автентичної літератури, були позбавлені мови африканських предків, а відтак мають послуговуватися мовою та літературою своїх історичних пригноблених. Англійська мова сприймалась як засіб пригнічення, а письменники Амірі Барака та Нтозаке Шанге визнали, що англійська мова не підходила для вираження досвіду чорношкірих [Цит. за: 14, с. 59]. Альтернативою до використання Standard English для представників Чорного Мистецтва стають спроби творити поезію, в основу якої покладені музичні ритми блюзу і джазу, що на думку Амірі Барака, дозволяло виразити африканську культурну пам'ять. Як супротив нормативній англійській, чорношкірі поети використовують ненормативні граматичні конструкції, сленг, афро-американський діалект, трансформуючи так звану "погану англійську" (bad English) в дотепні афро-американські колоквіалізми.

Окрім того, афро-американські митці вивчають африканський фольклор, свідомо включаючи його в поезію, надаючи таким чином поезії автентичності й африканського колориту. Одрі Лорд залучає в поезію африканські "ресурси", спираючись на знання з історії Західної Африки та міфологію, що репрезентувала ідеї матриархату. Збірка "Чорний єдиноріг" ("Black Unicorn", 1978) стала результатом подорожі поетеси до Африки та її захоплення міфологією племені йоруба (yoruba) (Західна Нігерія). Прагненням віднайти зв'язки з африканською культурою позначена і збірка "Наші мертві позаду нас" ("Our Dead Behind Us", 1986). Одрі Лорд розглядала поезію як продовження усної традиції та розмовної мови, відтак техніки африканської усної культури та пісенного мистецтва (the chant or the call) потужно заявляють про себе в її поетичному доробку [17, с. 2615].

У творі "From the House of Yemanjá" (1978) Одрі Лорд відтворює міфологічну Матір – богиню з двома обличчями і тріснутим казаном, в якому вона ховає дочку. Лірична героїня вважає себе спадкоємицею прадавньої Богині-Матері і носієм двох іпостасей – темної та світлої:

*one dark and rich and hidden / in the ivory hungers of the other /
mother / pale as a witch yet steady and familiar / brings
me bread and terror in my sleep* [17, с. 2618].

Образ Богині-Матері є втіленням ідей матриархату, на що вказують величезні груди ("her breasts as huge exciting anchors / in the midnight storm")

[17, с. 2618]. Богиня-Матір Yemanjá, інше ім'я якої Orisha, – сакральна фігура у віруваннях народу йоруба, – богиня океанів, з грудей якої витікають ріки. Міфологічні постагі з'являються і в поезії О. Лорд “Гарріет” (“Harriet”, 1978), лірична героїня якої уявляє жінок-воїнів із схрещеними мечами (“*we dreamed the crossed swords of warrior queens*”) [17, с. 2619].

В поезії Майї Анджелу “Чоловіку” (“To A Husband”) образ чоловіка репрезентовано через образ африканського континенту:

*Your hand a carved / skimmingboat / Goes down the Nile
To point out Pharaoh's tomb* [12, с. 361].

Звертаючись у своєму посланні до чоловіка зі словами: “*You're Africa to me*”, лірична героїня імплікує, що і чоловік, і Африка – щось далеке, незнайоме, те, що потрібно “сконструювати, побудувати”:

*You're Africa to me / At brightest dawn
A continent to build / With Black Man's braw* [12, с. 361].

Ще однією прикметною тенденцією в афро-американській жіночій поезії стає апеляція до образів традиційної африканської культури та ремесел. Одним із ключових стає клаптикова ковдра – квілт, що виступає і як образ, і як метафора, і формоутворюючий прийом. В поезії Ніккі Джованні “Клаптикові ковдри” (“Quilts”) лірична героїня представлена в образі пошарпаного, старого клаптика тканини, придатного для створення квілту:

*When I am frayed and strained and drizzle at the end
Please someone cut a square and put me in a quilt
That I might keep some child warm* [6].

На загал, метафора квілту є влучною для опису художніх прийомів, якими послуговується жіноче письмо, до того ж, квілт символізує цінності, які асоціюються з “чорною” жіночою ідентичністю. Для Ніккі Джованні пошиття квілту є подібним до поетичної творчості – на кшталт клаптиків тканини, що поєднуються у ковдру, лірична героїня поезії “Мій дім” (“My House”) створює поезію:

*i spent all winter in carpet stores gathering patches so i could make a quilt
does this really sound like a silly poem i mean i want to keep you warm* [6].

Квілт дає фізичне тепло й емоційне задоволення – якості, які поетеса атрибує у поезії також. В поезії “Руки: На день матері” (“Hands: For Mother's Day”) квілт постає як об'єднуюча жіноча діяльність, на що вказує займенник “ми”, який Н. Джованні використовує у творі:

*Quilts are the way our lives are lived... / We survive on patches... scraps...
the leftovers from a materially richer culture...* [Цит. за: 4, с. 95].

Таким чином, образ квілту є як гендерно і расово маркованим, так і позначений регіональною специфікою. Вірджинія С. Фаулер, розглядаючи біографічні аспекти поезії Ніккі Джованні, акцентує на південному походженні афро-американської поетеси. Поетеса ідентифікує себе як Black Southern – чорношкіра з південного регіону, а в її поезії домінують образи чорношкірих жінок Півдня [4, с. 97]. Безліч елементів, з яких складається культура Півдня, мають африканські витоки: *“The abiding presence and importance of the past, the significance, even sacredness of place, the centrality of food and food rituals, the importance of oral tradition – these were central to West African cultures”* [4, с. 97]. Таким чином, як ремесло квілту, так і інші традиції, що мають витоки в культурі Західної Африки – культ минулого, сакральність місця, їжа та ритуали, пов’язані з їжею, усна традиція стають ключовими в поезії Ніккі Джованні, репрезентуючи культурний зв’язок з батьківщиною африканських предків.

Поетичний образ квілту представлено у вірші Гаррієтт Мюллен “Кольори Естер” (“Easter Colours”) із збірки “Tree Tall Woman” (1981), в якій яскраві клаптики ковдри та візерунки порівнюються з мюзиклами, а сама ковдра постає як музика і танець: *“they the music the colors be dancing to / the patterns repeating”* [15, с. 13]. Візерунки поетеса порівнює з музичними акордами і танцювальними рухами, окрім того, клаптики ковдри зберігають у собі пам’ять про предків:

*memories wrapped in / the warmth of this quilt
the new / old smell of our sleep / old clothes odours
smells of beds and bodies* [15, с. 13].

Важливим аспектом афро-американської поезії стає акцент на феномені культурного привласнення (cultural appropriation), на що вказує дослідниця В. С. Фаулер: *“Black contributions to American culture have been systematically appropriated and then denied”* [4, с. 97]. На процес привласнення “чорної” культури “білою” Америкою вказував також Ленгстон Гьюз (Langston Hughes) у поезії “Note on Commercial Theatre”: *“You’ve taken my blues and gone...”* [Цит. за: 4, с. 97].

Подібним чином реагує і Ніккі Джованні, заявляючи про культурну “крадіжку” афро-американського блюзу: *“The blues didn’t start with Dixieland or work songs or Gospel or anything but us”* [Цит. за: 4, с. 97]. У поезії “Блюз” (“Blues”) Джованні з обуренням пише про культурне привласнення – “білу” інтерпретацію музики чорношкірих та їхні звинувачення у невідповідності “стандартам”:

*we watched the white folks / record our music... take our dance
to the Great White Way... and then / turn around and ask why we
couldn't come up to their standards* [Цит. за: 4, с. 97].

В поезії Ніккі Джованні також репрезентовано “набір страв” південного регіону – переважно страви чорношкірого населення Півдня (sweet potatoes or yams, cornbread, fried green tomatoes, chitterlings, barbeque, bread pudding, greens, pinto beans) (“My House”). Їжа, кухарська майстерність в її поезії пов’язані з ідеєю присутності предків – через відтворення кулінарних рецептів та приготування страв відроджується пам’ять про померлих. В поезії “По справжньому люблять лише кухарі, або З днем народження, Една Льюїс” (“The Only True Lovers Are Chefs or Happy Birthday, Edna Lewis”) поетеса так формулює цю ідею:

*a celebration of all the black female / ancestors who showed their love through
the food they prepared, food / intended to nurture not simply the
body but the spirit* [Цит. за: 4, с. 104].

Таким чином, через образи страв, кулінарну майстерність Ніккі Джованні вводить у поезію тему предків та пам’яті про них. На загал, у поетичних творах афро-американських представниць красного письменства представлені теми, ідеї та образи афроцентричного спрямування, а саме – африканська міфологія та міфологічні постаті, магія й магичне, фольклорні формули, афро-американський діалект, тема афро-американської музики, мотив предків, репрезентація кухні та афро-американських страв, ремесло квілту, пов’язане з ідеєю пам’яті і предків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Angelou, Maya. Life Doesn't Frighten Me [Електронний ресурс] / Maya Angelou. – Режим доступу: <http://www.poemhunter.com/poem/life-doesn-t-frighten-me/>.
2. Asante, M. K. Kemet, Afrocentricity, and Knowledge / Molefi Kete Asante. – Trenton: Africa World Press, 1990. – 214 p.
3. Encyclopedia of Black Studies / Molefi Kete Asante, Ama Mazama [eds.]. – London – New Dehli: SAGE Publications, 2005. – 531 p.
4. Fowler, V. C. And This Poem Recognizes That: Embracing Contrarities in the Poetry of Nikki Giovanni / Virginia C. Fowler // Bloom's Modern Critical Views: American Women Poets / Harold Bloom [ed.]. – Bloom's Literary Criticism: An Infobase Learning Company, 2011. – P. 93 – 115.
5. Giovanni, N. Nikki-Rosa [Електронний ресурс] / Nikki Giovanni. – Режим доступу: <http://www.poetryfoundation.org/poem/177827>.

6. Giovanni, N. Quilts [Електронний ресурс] / Nikki Giovanni. – Режим доступу: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/quilts>.
7. Howe, Stephen Afrocentrism: Mythical Paths and Imagined Homes / Stephen Howe. – London – New York: Verso, 1999. – 337 p.
8. James, G G. M. Stolen Legacy: The Egyptian Origins of Western Philosophy / George G. M. James. – San Francisco: J. Richardson Associates, 1988. – 190 p.
9. Karenga, R. Black Cultural Nationalism [Електронний ресурс] / Ron Karenga. – Режим доступу: <http://www.english.illinois.edu/maps/blackarts/documents.htm>.
10. Karenga, Ron. On Black Art [Електронний ресурс] / Ron Karenga. – Режим доступу: <http://www.english.illinois.edu/maps/blackarts/documents.htm>.
11. Lorde, Audre. A Woman Speaks [Електронний ресурс] / Audre Lorde. – Режим доступу: <http://www.poetryfoundation.org/poem/171291>.
12. McGraw-Hill Introduction to Literature / Gilbert H. Muller, John A. Williams [eds.]. – New York: McGraw-Hill, Inc., 1995. – 1148 p.
13. Moses, Wilson J. In Fairness to Afrocentrism / Wilson J. Moses // Alternatives to Afrocentrism / John Miller [ed.]. – New York: Center for the New American Community – Manhattan Institute, 1994. – P. 16 – 22.
14. Mullen, Harryette. The Black Arts Movement: Poetry and Drama from the 1960s to the 1970s // African American Writers / Valerie Smith [ed.]. – Vol. 1. – New York: Scribner's, 2001. – P. 51 – 64.
15. Mullen, H. Tree Tall Woman / Harryette Mullen. – Galveston, Texas: Energy Earth Communications, Inc., 1981. – 66 p.
16. Neal L. The Black Arts movement // Call and Response: Key Debates in African American Studies / Gates, H. L., Burton, J. (eds). – New York, London: Norton & Co Inc. Publication, 2011. – P. 702 – 711.
17. Norton Anthology of American Literature / Nina Baym [ed.]. – New York – London: W. W. Norton and Company, 1995. – 2724 p.
18. The Vintage Book of Contemporary American Poetry / J.D.McClatchy [ed.]. – New York: Vintage Books, 2003. – 622 p.
19. Walker, A. In Search of Our Mothers' Gardens / Alice Walker // Ways of Reading: An Antology for Writers / David Bartholomae, Anthony Petrovsky [eds.]. – Boston: Bedford Books of St. Martin's Press, 1993. – P. 607 – 615.
20. Walker, C. E. We Can't Go Home Again: An Argument about Afrocentrism / Clarence E. Walker. – New York: Oxford University Press, 2001. – 172 p.
21. Wheatley, Ph. On Being Brought from Africa to America [Електронний ресурс] / Phillis Wheatley. – Режим доступу: <http://www.poetryfoundation.org/poem/174733>.

HOMELY AND HOSTILE ACADEMIA IN VLADIMIR NABOKOV'S *PNIN* AND *PALE FIRE*

Vyatcheslav BART
Tel Aviv University

У романах “Пнін” і “Блідий вогонь” Володимира Набокова присутні персонажі-іммігранти, для яких наукова спільнота є другим домом. Однак головні дійові особи в Набокова, герої вони чи злочинці, завжди ексцентричні та перебувають у конфлікті зі своїм оточенням, тож початково затишні університети швидко перетворюються на деспотичні, жажливі системи. У статті розглядається зображення наукової спільноти в творах Набокова одночасно як нового дому та гнітючої системи, а також протиставлення гнітючому аспекту академічних кіл підходів і цінностей, несумісних із поточним станом наукової спільноти.

Ключові слова: Набоков, антикритика, наукові кола, “Пнін”, “Блідий вогонь”.

В романах “Пнин” и “Бледный огонь” Владимира Набокова присутствуют персонажи-иммигранты, для которых научное сообщество является вторым домом. Однако центральные персонажи у Набокова, будь то герои или злодеи, всегда эксцентричны и находятся в конфликте со своим окружением, так что изначально уютные университеты быстро превращаются в деспотические, кошмарные системы. В статье рассматривается изображение научного сообщества в произведениях Набокова как одновременно нового дома и угнетающей системы, а также противопоставление угнетающему аспекту академических кругов подходов и ценностей, несовместимых с настоящим состоянием научного сообщества.

Ключевые слова: Набоков, антикритика, научное сообщество, “Пнин”, “Бледный огонь”.

Vladimir Nabokov's *Pnin* and *Pale Fire* feature immigrant characters for whom the academia is a second home. But whether heroes or villains, Nabokov's protagonists are always eccentrics at odds with their surroundings and the initially homely universities quickly warp into oppressive, nightmarish systems. My paper looks at the way academia is represented as at once a new home and an oppressive system in Nabokov's works, and at the way academia's oppressive aspect is opposed through means and values incompatible with current academia.

Key Words: Nabokov, anti-criticism, academia, *Pnin*, *Pale Fire*.

This article is about academia as home in *Pnin* and *Pale Fire* in the context of Vladimir Nabokov's own academic experience and his broader worldview as expressed in his other fiction and nonfiction. Throughout the paper I'll be using

the term “anti-criticism” which is part of my doctoral research and which I define, in a nutshell, as the belief, among a specific category of fiction writers and artists, that academic criticism at large is inadequate and even harmful.

The titular character in Nabokov’s *Pnin* is a Russian йmigrй professor engaged to teach at an American college. American academia as a new home is at the heart of Pnin’s immigrant story. He rents rooms in a colleague’s house, lovingly “pninizes” his college offices, forms an emotional attachment to the campus’s winding alleys, hallways, and alcoves, and gradually establishes connections with academic and immigrant communities. Eventually, Pnin even rents a house of his own and hosts a house-warming party for his colleagues.

The academic protagonist of *Pale Fire* is likewise an awkward, pathetic йmigrй who finds a new home in an American college town. Though Charles Kinbote’s campus life is not described in detail, he appears to have integrated somewhat better than Pnin, especially with regards to his fluency in English.

However, in spite of the generally hospitable new environment and in spite of their continuous efforts to acclimate, everything eventually goes terribly wrong for these characters. Both Pnin and Kinbote are strongly invested in the world and culture of their homelands, which makes integration obviously difficult for them, but the main reason for their suffering lies elsewhere. Whether heroes or villains, foreigners or not, Nabokov’s protagonists are always eccentrics possessed of a certain irrepressible idiosyncrasy which makes them incompatible with any surroundings, with their professional environment, with society in a broader sense, and with nature, life, with existence as such. Whether it’s a character’s native town or a newly-found oasis in a foreign country, home in Nabokov is a prison which can only be escaped through death or through metaphysical insight. Those of Nabokov’s eccentrics, who are endowed with a special, Nabokovian type of genius, find a way out through art conceived as a mystical practice, a private, knowingly cryptic, metaphysical communion with the mystery of things. Those who lack the genius, are doomed to helpless suffering, like Pnin, or elaborate delusions, like Kinbote.

Nabokov’s own relation to academia was similarly equivocal. For Nabokov academia was, at once, a graciously offered new home, a means of surviving and integrating in a new country, and an obstacle, a system incompatible with his idiosyncratic, extremely individualistic worldview. Nabokov exhibited a measure of scholarly temperament, and this helped him in the initial stages of integration. Yet he was influenced primarily by his peculiar worldview

as a fictionist, his set of writerly priorities and beliefs – unrelated to established academic theory and practice – and from the start this set him at odds with his academic colleagues and superiors. Academia attracted Nabokov first and foremost as a harbor for a writer of fiction, a magical place which combined sources of income with sources of inspiration, idyllic seclusion, and libraries. But he found its more communal, professional, and ideological demands absurd, irritating and alienating. He was already an established academic by the time he published *Lolita*, yet in spite of or perhaps because of his academic success many of his English-language forewords, afterwords, interviews and lectures of the period exhibit anti-critical sentiment, while the fiction itself echoes and elaborates on it. Works like *Pnin* and *Pale Fire*, based on Nabokov's own experiences, capture this dual relationship in fictional form, while his academic work, such as his lectures and his commentary to *Eugene Onegin*, are academic primarily in outward appearance, being in essence the expression of his writerly, openly anti-critical ideals.

The duality of Nabokov's approach extends into other fields. Nabokov was an established lepidopterist, publishing professional articles throughout his life. Yet elsewhere his opinions on the subject are blatantly unscientific. In a passage on butterfly mimicry in *Speak, Memory* Nabokov insists that the wonders and mysteries of mimicry in nature can only be *explained as* and *rendered through* art: "The mysteries of mimicry had a special attraction for me. Its phenomena showed an artistic perfection usually associated with man-wrought things. <...> 'Natural Selection', in the Darwinian sense, could not explain the miraculous coincidence of imitative aspect and imitative behavior, nor could one appeal to the theory of 'the struggle for life' when a protective device was carried to a point of mimetic subtlety, exuberance, and luxury far in excess of a predator's power of appreciation. I discovered in nature the nonutilitarian delights that I sought in art" [9, p. 124 – 125].

On numerous occasions in his fiction and nonfiction, Nabokov dismisses Darwinian theory, physical formulae, the laws of mathematics, scientific progress, and spacetime itself as delusions or illusions. On the very first pages of his autobiography he dismisses "common sense" and brazenly states his intent to "picket nature" [9, p. 20]. In "The Art of Literature and Commonsense" he writes: "In this divinely absurd world of the mind, mathematical symbols do not thrive. Their interplay, no matter how smoothly it works, no matter how dutifully it mimics the convolutions of our dreams <...> can never really express what is utterly foreign to their nature <...> When commonsense is ejected

together with its calculating machine, numbers cease to trouble the mind <...> Two and two no longer make four, because it is no longer necessary for them to make four. If they had done so in the artificial logical world <...> it had been merely a matter of habit” [10, p. 374].

Nabokov’s attitude towards academia is an extension of his attitude towards science and nature, and a passage in *Ada or Ardor* combines all of these themes, giving one of Nabokov’s typical, passing anti-critical remarks in the context of an attempt to suspend natural laws through art. The passage is a lengthy description of the novel’s male protagonist performing a variety-show stunt of his own idiosyncratic design. The essence of the stunt is that the disguised performer appears to be upright while actually walking on his hands – a piece of performance art used by the narrator to reflect on the nature and purpose of art as such: “It was the standing of a metaphor on its head not for the sake of the trick’s difficulty, but in order to perceive an ascending waterfall or a sunrise in reverse: a triumph, in a sense, over the ardis of time. Thus the rapture young Mascodagama derived from overcoming gravity was akin to that of artistic revelation in the sense utterly and naturally unknown to the innocents of critical appraisal, the social-scene commentators, the moralists, the ideamongers and so forth” [1, p. 146].

Before launching into the lengthy description of the act, the narrator remarks that “the work of a poet, and only a poet <...> could have adequately described a certain macabre quiver that marked Van’s extraordinary act” [1, p. 145], implying that only art can convey the essence of art. The “macabre quiver” mentioned here echoes Nabokov’s lectures, essays and interviews where quivers, tingles, and throbs along the spinal column are repeatedly championed as alternatives to academic theory: “However, I could never explain adequately to certain students <...> that you read an artist’s book not with your heart <...> and not with your brain alone, but with your brain and spine. “Ladies and gentlemen, the tingle in the spine really tells you what the author felt and wished you to feel’ ” [6, p. 41].

Nabokov’s most fully realized academic project, his commentary to *Eugene Onegin*, is the result of this expressly unacademic ideology. The multi-volume work has been criticized as lacking a proper apparatus, for being little more than a needlessly arcane, monotonous piling of loosely-related details, with little or no theory. And on the surface level, this is true, except that it is not the result of failure, but the result of deliberate subversion.

In the essay “Reply To My Critics” (part of his polemic with Edmund

Wilson regarding the merit of his commentary to *Eugene Onegin*) Nabokov explains his position on literary interpretation: "I do not believe in *any* kind of "interpretation" <...> I do not believe in the old-fashioned, naive, and musty method of human-interest criticism <...> that consists of removing the characters from an author's imaginary world to the imaginary, but generally far less plausible, world of the critic <...>" [8, p. 263].

And in a passage found in volume 3 of the commentary itself, Nabokov objects to the employment of theoretical, academic language in order to contextualize and categorize a work of genius. He considers critical terms like "Classicism" and "Romanticism" not only useless but also *harmful*: "There are teachers and students with square minds who are by nature meant to undergo the fascination of categories. For them, "schools" and "movements" are everything; by painting a group symbol on the brow of mediocrity, they condone their own incomprehension of true genius. I cannot think of any masterpiece the appreciation of which would be enhanced in any degree or manner by the knowledge that it belonged to this or that school <...> These concepts are harmful chiefly because they distract the student from direct contact with, and direct delight in, the quiddity of individual artistic achievement (which, after all, alone matters and alone survives) <...>" [3, p. 32].

From the perspective of Nabokov's mystical cult of genius and art, the piling up of loose, arcane details in *Eugene Onegin* is meant to immerse the reader in Pushkin's creative process, to help readers understand Pushkin's choice of words from the inside, as it were, of a fiction-writer's mind. Nabokov seeks not so much to understand or conceptualize Pushkin's work, as to tap into his imagination, to commune with the inexplicable "miracles" and "mysteries" of the creative process, to recreate – as "a poet and only a poet could" – every particular case of that "macabre quiver" and "spinal tingle" that the artist feels in the instance of making an "artistic revelation."

Nabokov's fictional depictions of academia reflect the experience of an adamantly independent creative mind struggling against rules imposed from the outside. In the 1947 *Bend Sinister* the protagonist is an academic philosopher with a university position in his native town. Like other Nabokov's characters endowed with genius, the philosopher Adam Krug is, from the outset, an outsider in his own academic milieu, not because the rest are villains, but because they act much more willingly as a community and an institution, whereas Krug is more strongly individualistic, aloof, and nonconformist. He has made enemies among the majority of his colleagues because he does not care

to submit to the demands of propriety and etiquette. What matters to Adam Krug is his private family life, his writing as a private creative process, his private, intensely poetic musings, and his mystical, internal communing with a benign demiurgic presence, a plane of being where text and reality, art and life, form a single organism.

The oppressive aspect of Krug's academic milieu becomes even more manifest when an absurd authoritarian regime is established in the country. While Krug behaves towards it as he behaves towards the academic community – with a kind of gruff tolerance – the university where he works does not simply tolerate but accommodates to the regime, answering the demand to induce Krug into cooperation. The academic community – precisely by dint of its being a community and an institution – becomes an offshoot of a farcical but powerful and inhuman force, the opposite of freedom, feeling, inspiration, and epiphany.

The University summons Krug to a political meeting by means of a conspiratorial call late at night. He is taken there in a car, driven by a colleague, which is explicitly compared to the cars of the regime's secret police. The meeting itself is described in the style of scenes related to the regime – it is farcically phantasmagoric. It is during this meeting that a detailed description of Krug is provided, from his general appearance down to his clothes, his skin, the chemical makeup of his preoccupied brain and the contents of his anxious heart (his dead wife and his sleeping child). But the meeting is not concerned with Krug's inward life. It is only the external glamour of Krug's prominent career and his chance childhood acquaintance with "The Ruler" that the university sees and intends to use to its advantage as an institution. Krug is chosen as an emissary to carry a packet of signed declarations of allegiance to The Ruler: "Dr Azureus <...> briefly informed his audience that the declaration which all had to read and sign, had been typed in the same number of copies as there would be signatures. He had been given to understand, he said, that this would lend a dash of individuality to every copy. What was the real object of this arrangement he did not explain, and, let us hope, did not know, but Krug thought he recognized in the apparent imbecility of the procedure the eerie ways of the Toad" [2, p.40].

"The Toad" is Krug's private nickname for the leader of the regime, but it is also a metonymy standing for the regime as a whole, and by extension, for the university, as well as for physical and collective existence more generally.

The 1957 *Pnin* is a more realistic work that has none of the grotesquery of *Bend Sinister*. The story is set in 1950s U.S. and the main character is not

a great genius capable of mystical communion. And yet, though in a subtler form, the sense of academia as something oppressive and inhuman, and as an offshoot of a greater evil, is preserved. Like in *Bend Sinister*, the main focus in *Pnin* is on the protagonist as an individual whose idiosyncrasies place him forever at odds with his environment. Professor Pnin is a diminutive version of Professor Krug: he is Krug, minus a homeland, a native tongue, a successful career, artistic and mystical sensibilities. What remains are Pninian quirks and quiddities, Pninian quandaries, Pninian pain glimpsed through pathetically broken English, his love for a cruel ex-wife and a deceased lover, and his kindness which does not allow him to be cruel to those who oppress him. These are all he has and these constitute his human essence, his Pninian genius.

Yet Pnin's human essence goes unnoticed by his fellow academics. Pnin immediately becomes the college freak, the butt of campus jokes, and a target for bullying and manipulation. Unlike in *Bend Sinister*, no benign Nabokovian demiurge comes to Pnin's help at the end. On the contrary, towards the end, the narrator of the novel materializes in the form of an obnoxious, somewhat demonic presence – an academic colleague known as Vladimir Vladimirovich – who gossips behind Pnin's back, reveals having caused him illicit harm in the past, and who causes more distress in the present. In addition to this, just as Pnin decides to rent a house of his own, arranges a house-warming party and begins to think that he has managed to build something in his new homeland, he is fired. Finally, he breaks down and is seen by some driving in a state of great agitation away from the place which has treated him so cruelly, causing only more gossip among his colleagues. Like Krug's in *Bend Sinister*, Pnin's story is that of an expulsion that is inevitable. Pnin's Waindell College is simply a subtler replica of Krug's nightmarish Padukgrad and its university.

Pnin contains subtle echoes of *Bend Sinister* as well as quite obvious premonitions of the 1962 *Pale Fire*. There are also obvious parallels between *Pale Fire* and *Lolita*. Charles Kinbote, the scholar-protagonist of *Pale Fire*, is in many ways the Humbert Humbert of literary academic criticism. Instead of a child, the story of *Pale Fire* concerns a poem, abducted after the death of its American creator, and then enslaved and abused by a deranged scholar "of obscure European origin." Like Humbert Humbert in *Lolita*, Kinbote "solipsizes" the object of his obsession, subjecting it to his own egomaniacal needs, to his fantasies about an intimate friendship with the author and about a kingly past. As part of his scholarly research, Kinbote spies on the author through binoculars and invades his property to peep through windows, justifying it to himself as scientific observation of the creative process.

Pale Fire contrasts two opposing worldviews: those of the Nabokovian artist-genius (John Shade, the author of the poem) and those of the Nabokovian madman (Kinbote, the author of the commentary). For John Shade, the speaker of the poem, poetry is not verbal craft, not a text that depends on glosses and annotations in order to be truly appreciated and understood: “Just this: not text, but texture <...> / Yes! It sufficed that I in life could find / Some kind of link-and-bobolink, some kind / Of correlated pattern in the game, / Plexed artistry, and something of the same / Pleasure in it as they who played it found. / It did not matter who they were <...> aloof and mute / Playing a game of worlds <...> Making ornaments / Of accidents and possibilities” [5, p. 53].

Poetry is in itself a means of understanding, but it is a means that is more akin to sensuous experience than to learned analysis, a kind of mystical application of the senses to the surroundings, a spiritual communion of consciousness and the physical world. It is spontaneous, irrational, based on aesthetic inspiration and epiphany. The understanding that poetry is meant to produce is, rather, a kind of sense of inward intimacy with a mystery, with a plane of being where, like in *Bend Sinister*, text and reality, art and life, form a single organism.

Two passages in the poem describe the poet's experience of unity with the universe. The first one, in lines 147 – 156, is an expressly mystical experience, belonging to John Shade's earlier, somewhat hysterical period of spiritual search, and describes all space and time as neatly distributed through his anatomy, making one whole. The second passage appears towards the end, in lines 931 – 938, and belongs to Shade's later, mature period of sedate contentment. It is not expressly mystical, merely a game of the imagination, an arcimboldian description of the poet as a tangle of countries, roads, and waterways, yet it is also an echo of the other scene, expressing now a serene belief in what the poet sought earlier. A few lines later Shade adds more plainly: “Maybe my sensual love for the consonne / D'appui <...> is based upon / A feeling of fantastically planned, / Richly rhymed life. I feel I understand / Existence, or at least a minute part / Of my existence, only through my art, / In terms of combinational delight; / And if my private universe scans right, / So does the verse of galaxies divine” [5, p. 58].

Criticism, by contrast, is presented in *Pale Fire* as the opposite of art as mystical intimacy with a mystery. Kinbote the critic, though possessed of Nabokovian eccentricities, lacks entirely any sense of “the quiddity of individual artistic achievement”. Obsessed with the idea of discovering his former homeland in his new home, he grows increasingly delusional and

dangerous. Afraid of being pursued by the oppressive regime established in his homeland, Kinbote the academic becomes himself an extension of that regime, an agent of a secret police spying on the poet in his own home, looking for coded messages in his writing, and eventually causing the poet's death and confiscating the manuscript he leaves behind.

Among the most fascinating aspects of *Pale Fire*, and Nabokov's vision in general, is that it attributes to an artistic text the same status as to a human being – with an inner life of its own, the right to peace and privacy, and the need for human empathy rather than learned analysis. To deny the text its independent human reality, as Kinbote explicitly does, stating already in the foreword that without him the poem “simply has no human reality” is cruel, unnatural, akin to the abuse to which Humbert Humbert subjects Dolores Haze [5, p. 25].

The opposite of such inhuman treatment is what, in the afterword to *Lolita*, Nabokov calls “aesthetic bliss” – “a sense of being somehow, somewhere, connected with other states of being where art . . . is the norm”, and where art, as he further elaborates, is defined as “curiosity, tenderness, kindness, ecstasy”. But this ontological mix of empathy, mysticism, and aestheticism, as an alternative to crime and criticism as depicted in *Pale Fire*, suggests a method of reading that is incompatible with existing academic methods. Hence the sense of alienation and antagonism expressed in what I call “anti-criticism” in writers and artists of this or similar mentality.

However, I believe that academia is capable of creating the environment that would make such writers and artists feel more at home. I believe that integrating their worldview and allowing it to generate changes in academia can be an important new stage in the development of literature, literary studies, and culture in general.

REFERENCES

1. Nabokov V. *Invitation to a Beheading* / Vladimir Nabokov. – London: Penguin Books, 2000. – P. 145–146.
2. Nabokov V. *Invitation to a Beheading* / Vladimir Nabokov. – London: Penguin Books, 1986. – P. 40.
3. Nabokov V. *Eugene Onegin: A Novel In Verse* / Vladimir Nabokov [trans. from Russian and commentary]; vol. 3. – Princeton: University of Princeton Press, 1964. – P. 32.
4. Nabokov V. *On a Book Entitled Lolita // The Annotated Lolita* / Vladimir Nabokov. Ed. Alfred Appel, Jr. – London: Penguin Books, 2000. – P. 314–315.

5. Nabokov V. *Pale Fire* / Vladimir Nabokov. – London: Penguin Books, 2000. – P. 13–58.
6. Nabokov V. *Playboy*, January 1964 // *Strong Opinions* / Vladimir Nabokov. – New York: Vintage International, 1990. – P. 41.
7. Nabokov V. *Prin* / Vladimir Nabokov. – New York: Everyman's Library, 2004. – 143 p.
8. Nabokov V. *Reply To My Critics* // *Strong Opinions* / Vladimir Nabokov. – New York: Vintage International, 1990. – P. 263.
9. Nabokov V. *Speak, Memory: An Autobiography Revisited* / Vladimir Nabokov. – New York: Vintage Books, 1989. – P. 20–125.
10. Nabokov V. *The Art of Literature and Commonsense* // *Lectures on Literature* / Vladimir Nabokov. Ed. Fredson Bowers. – New York and London: Harvest/HBJ, 1982. – P. 374.

CAN THE HOME BE INTERESTING? Homeliness and Affects in Contemporary Asian American Fiction

Dominika FERENS

University of Wrociaw, Poland

Суперечливі значення слова “homeliness” вказують на невизначений статус кореня “home”. У Великобританії “homeliness” має позитивні конотації: “здорова простота” без “штучної витонченості”. Але в США значення “homeliness” тлумачиться як “простий, некрасивий і грубий”. Кожне з цих значень викликає особливу емоційну реакцію – або задоволення, або презирство, – але жодне з них не викликає особливого інтересу. Ця двоїстість дозволяє розглядати поняття “homeliness” як корисний привід для роздумів про співвідношення цінності знайомого і незнайомого в процесі формування інтересу до літератури. Що відбувається, коли сучасні азіатсько-американські автори звертаються до тематики дому (“home”)? Як вони намагаються утримати інтерес читачів?

Ключові слова: дім, азіатсько-американська література, афекти, інтерес.

Противоречивые значения слова “homeliness” указывают на неопределенный статус корня “home”. В Великобритании “homeliness” имеет позитивные коннотации: “здоровая простота” без “искусственной утонченности”. Но в США “homeliness” значение воспринимается как “простой, некрасивый и грубый”. Каждое из этих значений вызывает особую эмоциональную реакцию – либо удовольствие, либо презрение, – но ни то, ни другое не вызывают особого интереса. Эта двойственность позволяет рассматривать понятие “homeliness”

в качестве полезного повода для размышлений о соотношении ценности знакомого и незнакомого в процессе формирования интереса к литературе. Что происходит, когда современные азиатско-американские авторы обращаются к тематике дома (“home”)? Как они пытаются удержать интерес читателей?

Ключевые слова: дом, азиатско-американская литература, аффекты, интерес.

The contradictory meanings of the word homeliness reveal the uncertain status of the root “home”. In Britain, homeliness has positive connotations: “wholesome simplicity” without “artificial refinement”. But in the United States homeliness is “plain, ugly, and crude”. Each meaning evokes a different affective response, either enjoyment or disdain, but neither arouses much interest. This duality makes homeliness a useful pretext for reflections on the relative value of the familiar and the strange for generating interest in literature. What happens when contemporary Asian American authors turn to homely topics? How do they attempt to hold their readers’ interest?

Key words: home, Asian American literature, affects, interest.

Introduction

When individual citizens and whole nations feel secure at home, there is little need to defamiliarize home as a concept. Perhaps because of the elemental nature of home – a place we come to know before learning to speak – we tend to treat home as always already there. Outside the home, things seem more interesting. They demand our critical attention – and rightly so. However, interest is generated when the home is threatened from within or without, or when our right to occupy it is questioned. While people of Asian descent have lived in the United States for generations, their right to call this country home continues to be contested. Writing literature about homemaking has been one of the strategies of claiming America. Yet paradoxically, publishers have encouraged Asian American writers to explore the unhomely and exotic aspects of their homes, ethnic communities, and “home” countries, assuming difference is what interests mainstream readers. I therefore want to ask: What happens when Asian American writers appropriate “Middle America” with its ideal of the suburban home? To answer this question, after introducing several basic psychological observations about interest understood as an affect or emotion, I shall turn to two of the least-read novels by acclaimed Asian American authors: *The Fifth Book of Peace* (2003) by Maxine Hong Kingston and *Aloft* (2004) by Chang-Rae Lee, both of which happen to explore the idea of home.

It is difficult to think of a novel that does not feature a home of some sort, or at least the desire for the imagined safety and familiarity of home.

Homeliness becomes particularly interesting when threatened by strife or calamity; such homes are at the center of many fine family dramas and novels. Yet some writers continue to see home as boring, limiting, or otherwise unlivable – a place to run from, towards strangeness, insecurity, and anonymity. Living at home requires commitment to building relations with a limited number of people who have claims on each other. There is not much interest or excitement in the work of sustaining emotional bonds, which requires the daily repetition of gestures and rituals. More dynamic plots tend to center on characters who find such emotional bonds insufferable and are propelled towards outsiders to whom they are not indebted and who owe them nothing. Away from home is, in fact, such a popular trajectory that it has given rise to several genres of fiction (including the Picaresque, Romance, and Bildungsroman). Apparently strife and calamity in the home, as well as the escape from home, work best to create the kind of tension that sustains readers' interest. How do writers deal with the fact that the home is fundamental to most people's well-being, yet writing centered on the home slides either towards lowbrow sentimental or highbrow psychological fiction?

Interest, psychologists tell us, is a reaction to external stimuli such as novelty and change in the environment. William James, an early observer of interest, pointed out that it enables a “selection process” that “constantly guides perception and attention, and thus keeps the brain from treating [all stimuli] with equal importance” [4, c. 84]. Some psychologists categorize interest as a knowledge emotion, together with surprise, confusion, and awe [11, c. 75]. Paul J. Silvia calls it “the curious emotion” which counterbalances fear of the unknown, motivating us to explore and learn. But “once people understand the thing, it is not interesting anymore. The new knowledge, in turn, enables more things to be interesting <...> to see subtle differences” [12, c. 59].

Silvia argues that interest is mistakenly linked with happiness, when in fact the two emotions serve different functions. Interest motivates people to try new things, places, and experiences; happiness cultivates attachments to things, places, and experiences” [12, c. 57]. Within this psychological perspective, interest induces us to take risks, creating tension and suspense. “Such a stance, of course, runs counter to the Freudian tension-reduction model of the human being as inherently seeking quiescence” [9, c. 173]. This would mean that interest drives us out of the familiar space of the home in pursuit of novel experiences, overriding or at least counterbalancing the need for attachments to people and places, whose familiarity makes us happy.

By contrast, for Silvan Tomkins interest is not antithetical to happiness. Interest, in fact, generates happiness or pleasure. Tomkins identified nine innate interconnected affects which often mutate into one another. Only two of them are positive: interest-excitement and enjoyment-joy; surprise is a neutral switch; the six remaining affects are negative [13, c. 74]. From infancy we instinctively strive to maximize the positive affects and minimize the negative ones. For instance, we transform shame into anger and direct it at an external object [13, c. 56-57]. Interest, Tomkins argues, originates at home, very early in the infant-caregiver relation, and is the foundation of their mutual bond. Being at the center of the caregiver's interest, expressed by the focused, attentive gaze, the infant experiences pleasure and learns to focus in return. When interest is withdrawn because the adult looks or walks away, Tomkins argues that the infant feels unworthy of interest and experiences the affect shame [13, c. 153-154]. Interest understood in this way also furthers learning because, having learned to focus on and recognize the caregiver's face, the child applies this faculty to other objects in its environment. Interest in adults is, of course, more complex, but perceived lack of interest on the part of others often continues to evoke shame.

What makes homes interesting to writers and readers is not race-neutral. Given the history of white Americans' hostility towards non-whites in the public sphere (particularly in housing, education, and the workplace), the home in real life and in much ethnic minority fiction has come to function as a refuge from racial tensions, a safe haven, even if plagued by internal conflicts. But for minority homes to be interesting for mainstream readers, they need to be different from the average suburban home. Publishers' and readers' interest depends on minority writers' willingness to familiarize the unfamiliar, to be (as Clifford Geertz once famously described anthropologists) "merchants of astonishment [who] hawk the anomalous [and] peddle the strange," including the strange home [2, c. 435].

The Fifth Book of Peace

Arguably, Maxine Hong Kingston's popular and critical success as the author of *The Woman Warrior* (1976) and *China Men* (1980) was predicated on her willingness (in Geertz's terms) to "hawk the anomalous [and] peddle the strange," which critics like Frank Chin found problematic. It made little difference to that she used the unreliable perspective of a child to "peddle the strange" customs and manners of the Chinese in the United States. For instance, the narrator of *The Woman Warrior* recalls her disorientation as the child of

Chinese immigrants in the United States trying to assimilate to two cultures at once and having trouble understanding the logic of both. The problem was that Kingston linked home in this novel with strange rituals, revolting food, misogynistic child-raising practices, family secrets, and ghostly ancestral presences. In *The Woman Warrior*, Kingston articulated a deep ambivalence towards home:

Whenever my parents said 'home,' they suspended America. They suspended enjoyment, but I did not want to go to China, <...> where the ghosts took shapes nothing like our own" (116). I had to leave home in order to see the world logically, logic the new way of seeing. I learned to think that mysteries are for explanation <...> Give me plastics, periodical tables, TV dinners with vegetables no more complex than peas mixed with diced carrots. Shine floodlights into dark corners: no ghosts [7, c. 237].

But while Kingston chose to live in a suburban house once her writing and teaching career took off, as a writer for many years she continued to exploit the exotic potential of home, meaning both Chinatown and China.

When thirty years later, in *The Fifth Book of Peace*, Kingston revealed details about her home in a suburban neighborhood of Berkeley, California, she used it as a framing device and a painful absence, its homeliness now only a memory, a desired ideal. In the opening of this largely autobiographical book, Kingston's house in the Berkeley hills is burning, she is away at her father's funeral, and by the time she gets back, it is a heap of charred remains. Lost in the fire is the manuscript of Kingston's just-finished book. Meanwhile, the homeless Kingston relies on the hospitality of friends. Framing this book about Vietnam War veterans and draft resisters with the image of the lost home made perfect aesthetic sense because most of the book's protagonists – traumatized men and women – were either literally or figuratively homeless. They had been shamed by much of the American public for having taken part in an unpopular war, and denied a warm homecoming. In the body of the novel, Kingston, the protagonist-narrator, leads the veterans through a series of creative writing workshops intended to heal their psychic wounds and forward the cause of peace. To use the Tomkinsian vocabulary, by demonstrating a sincere interest in the veterans, Kingston attempts to erase the shame caused by the American public's lack of interest.

What she does through the workshops is to create a spiritual home, a provisional community for the veterans. A surprising amount of space in the book is assigned to hugging, being solicitous and attentive, sharing tea and wholesome meals, all described in minute, repetitive detail. The final hugging

ceremony takes almost two pages [6, c. 395-397]. The repetition is clearly intentional; it drums in the value of hugging and being hugged as an antidote to violence. As the workshops are meant to create a surrogate home and sense of family, so *The Fifth Book of Peace* itself serves as a metaphoric home for the veterans' writings, quoted, summarized, paraphrased, and woven into the fabric of the text.

After several years, the workshops lose momentum. Neither the veterans' nor Kingston's interest can be sustained indefinitely. The veterans scatter: some drop out of their accord, others are "disbanded" by their writing teacher [6, c. 393]. Kingston is now free to retreat into the privacy of her own home, as did her Buddhist guide, Thich Nhat Hanh, outside whose house she observes the sign: DO NOT GO BEYOND THIS POINT. PRIVATE [6, c. 382].

As the novel draws to a close, it turns out that Kingston's house is not irretrievably lost: "We have built a different house on the site of the burned one. My bother Norman designed it crannied with reading nooks. Its lines 'swoop' with the hills. On the grounds and the neighboring lot, which we bought, we have planted sixty trees" [... c. 411]. In fact, after the fire the Kingstons managed to buy the adjacent lot, increasing the value of their real estate. At the close of the narrative the new suburban house with its homely reading nooks becomes the modern-day "citty on a hill," radiating peace – providing a more uplifting ending than would a reflection on homelessness, mental illness, and suicide rates among war veterans. Ultimately, one could argue that Kingston fails to problematize her own privilege in relation to the veterans, and the fact that her homelessness is nothing like theirs.

The Fifth Book of Peace is a patchwork novel. Embedded between its opening chapter titled "Fire," in which Kinston's house burns down, and the final chapter titled "Earth," about war veterans writing memoirs, is a long chapter titled "Water" which, we are told, is the novel that burned together with the house, rewritten from scratch. Kingston had been composing this novel since 1989, when, as a committed anti-war activist, she pondered how one could get readers interested in peace, homeliness, and security:

We are addicted to excitement and crisis. We confuse "pacific" and "passive," and are afraid that a world without war is a place where we'll die of boredom. A tale about a society in which characters deal with one another nonviolently seems so anomalous that we've hardly begun to invent its tactics, its drama. There's a creative-writing adage that the loaded gun in an early chapter has to go off later on. How to break that rule? <...> How to not shoot and not launch, and yet have drama? [7, c. 37].

The novel she envisioned at the time was fourteen years in the making, perhaps because our collective “addiction to excitement and crisis” is so deeply ingrained in the novel form. Embedded in the middle of *The Fifth Book of Peace*, this is a pastoral about homemaking as an antidote to war. Its hero, Wittman Ah-Sing, his wife, son, and other draft-resisters, escape to Hawai'i to make a home for themselves in paradise. Despite such trappings of the hippie era as alcohol, grass, and amateur theatricals, “Water” ends up being a fairly conservative parable about a nuclear family. In a bedtime story the parents tell their son, they are the “homeless knight” and “homeless princess” who met and “lived happily ever after in their new home” [6, c. 90-91]. Appropriately, the final episode described in the novel is a big housewarming party, during which “Wittman looked down at his own [rented] house and the scene of his party [from a hill]. A trick that always made him happy” [6, c. 180]. The “happily ever after” (about ten years) is compressed into half a page, which suggests that even Kingston gave up trying to make fiction out of routine homemaking.

The following amateur review of *The Fifth Book of Peace* posted on Amazon reveals the difficulty of sustaining the interest of a non-academic reader in an experimental text that avoids using time-tried narrative devices:

I had to read this book as an assignment for my AP Literature Class at my High School (11th Grade). Im [sic] not just another teenager pissed off at being forced to read a bad book, or just hate reading. I love to read. The book structure is terrible. <...> The story only gains momentum for 1 page, between a short political debate on a plane, between a lawyer and the protagonist, a Draft Dodger. From there, the book drags on about the Dodger and his family trying to assimilate in Hawaii. The story focus[es] on the Peace motif towards the end and the very beginning. During the last part of the book, she asks war veterans to talk about their war experiences to formulate her Book of Peace. <...> politically, a Democrat would most likely like this book, a Republican (like me) would hate it. You also may think that this review is structured badly, and if you think so, try reading the book [Scott Gruenewald, 15 January 2010].

Though I am not a Republican and I recognize *The Fifth Book of Peace* as a brave experiment in stretching the novel genre to accommodate peace and homeliness, I am inclined to agree with Scott Gruenewald's assessment. The experiment to disregard traditional novelistic interest-generating devices will deter all but the most devoted Kingston fans. The near-total critical silence surrounding *The Fifth Book of Peace* confirms this.

Aloft

One year after Kingston came out with *The Fifth Book of Peace*, the acclaimed Korean American author Chang-Rae Lee published his least successful novel to date, titled *Aloft*. While Lee's earlier fiction appealed to both whites and non-whites, market readers and academics, *Aloft* has been read by a handful of market readers and mostly ignored by scholars. Like Kingston's novel, *Aloft* has a suburban home as a central trope. The narrator, Jerry Battle, just like Kingston's Wittman, is happiest when looking down at his own Long Island "colonial-style" house from a height – in this case from the cockpit of his private plane. Being able to spot the house from afar and enjoy both the sense of proprietorship *and* the distance is so important for Jerry that he "ha[s] a roofing contractor lay in slightly darker shingles in the form of a wide, squat X" which is only visible from the air [21]. Jerry, we learn, is also addicted to foreign package tours, which create an even greater distance between himself and his troubled home. Appropriately, by the end of the novel the escapist Jerry has learned enough to be able to enjoy his home at close range, and the novel ends with a scene in which he climbs out onto the roof and sits meditating, as the X "strangely glimmer[s] now more vividly in the moonlight than it ever had in the day" [340]. The X focuses Jerry's interest on his home and family, "and thus keeps his brain from treating with equal importance the multitude of stimuli that impinge upon [his] sensory receptors" [4, c. 191].

Like *The Fifth Book of Peace*, *Aloft* is an experiment – in this case in mainstreaming Asian American literature. Generically it could be classified as guy-lit, or a late-life tragi-comic *Bildungsroman*. Narrated by a retired white male suburbanite, the novel attempts to capture the quintessential American middle-class experience. Jerry repeatedly claims to be a "stock guy" [9, c. 2] living in an ordinary, slightly run down suburban neighborhood, doing the "usual" things [9, c. 1, 7, 29], and feeling the "sharp edge of ennui" (boredom rather than interest) [9, c. 3]. Jerry's voice is not as hegemonic as the term "white middle class" might suggest: the Battles were once the Battaglias, roofers and landscape contractors of Italian descent, who owe their prosperity to the suburban housing boom. Jerry's deceased wife was Korean, their two children are mixed-race, and his girlfriend is Puerto Rican. People of color are also among the minor characters. But all the events are filtered through the consciousness of a man of entitlement.

As one amateur reviewer signed Mary Whipple astutely points out, "by focusing on character, especially that of Jerry, rather than plot, and telling

the story from Jerry's point of view, author Lee has created enormous challenges for himself.” What contributes to these challenges is the fact that Jerry is retired and spends much of his time at home, trying to patch up his relations with people in whom he was not interested in his younger years, and who withdrew as a result of his inattentiveness. Only late in the novel does Jerry finally admit to himself that his wife, in fact, withdrew into mental illness and suicide as a result of his disengagement from everything related to the home and family.

The same astute amateur observes that Jerry's initial lack of interest in his family interferes with the novel's capacity to motivate us to remain interested in his story:

[Lee] must engage the reader's interest in a man who is not really interested in much of anything – a man who does not see family emergencies as the dramatic and heart-wrenching events that they would be to other people and who has no real interest in changing. So successful is the depiction of Jerry's phlegmatic point of view that the reader, too, may not see these events as very compelling or dramatic until Jerry himself starts to respond to them. Yet Lee's novel succeeds in its characterization. His depictions of Jerry and his family strike chords of recognition as he explores the universal questions of how we become the people we are and how we affect the generations which follow. [Mary Whipple, 8 March 2004]

For a patient reader like Mary Whipple, who is evidently interested in homeliness and picks up signals of “family emergencies” long before Jerry does, the joy of reading lies in observing the naive narrator gradually attune himself to others and begin to find home a source of both interest and pleasure.

A close look at Jerry's internal monologue also helps to understand how he manages to keep at least some readers' attention. By occasionally addressing the reader as “you” and being frank about his flaws, Jerry positions the “you” as a sympathetic witness. At one point, he actually urges the reader to verify what he says: “Ask Rita, ask Kelly, maybe you could ask Daisy if she were here, ask Eunice about Jack, ask them all how difficult the footing becomes, how suddenly sheer the incline” [9, c. 89]. The tricks work on some: “You really have to root for the guy” writes an appreciative reader [D. Chapman, 16 May 2005].

Jerry reveals himself to be an open-minded, non-judgmental man, saddled with a dull job in the family firm. Having spent much of his leisure traveling to stimulate his curiosity, he discovers an interest in his home and family. Towards the end of the novel Jerry arrives at the time-tried adage: “We are

consigned to one another, left in one another's hands whether we like it or not, and perhaps the sole thing asked of us is that we never simply let go" [9, c. 315]. When illness, bankruptcy, and death strike in short succession, Jerry's scattered family comes together under his roof: his children, their partners, even his cantankerous father, whose room in the detested retirement home Jerry can no longer afford to pay for. In the final chapter Jerry and his father are amicably "bunking together" in one bedroom [9, c. 334]. All this makes the novel immensely likeable to Mary Whipple, while another amateur reviewer confesses, "When I finished *Aloft*, I gave the book a hug, so dear had its narrator, Jerry Battle, and his family become to me, character flaws included" [Yours Truly, 11 December 2004].

But the very features that made *Aloft* popular with some readers disqualified it as good literature in the eyes of others, particularly those who had read earlier novels by Chang-Rae Lee and now felt disappointed. One amateur reviewer went all out: *Aloft* "feels like the work of an author who at one time was original and independent, but who now has lowered himself to mainstream mediocrity. There's nothing in this book to challenge the reader to think. Everything about it is glossy and dumbed-down" [Matthew Krichman, 26 February 2005].

Phrases like "mainstream mediocrity" and "dumbed-down" may signal impatience with the plot consisting "of everyday events: births, marriages, rearing children, aging, deaths, business grow[ing] and fail[ing]. For the most part we see ordinary people leading ordinary lives. Most of us and our lives are ordinary. If you choose to compare and contrast your ordinariness with theirs, the exercise may be beneficial – but then again it may not be, Mr. Lee seems quite happy to leave it to you" [Occasional Reviewer, 30 January 2005]. One would expect more from an acclaimed Korean American writer than an "imitation of life," these readers seem to be saying. Perhaps they expected Lee to transport them far from home, away from their own "banality and boredom," by showing a different people's "banality and boredom" which might serve a source of novelty and pleasure for them, to borrow the striking phraseology from Jamaica Kincaid's *A Small Place* [5, c. 18-19].

Conclusion

Why we are interested in or bored by certain books is always a mystery: each of us has a different reading history, as well as a different affective history, which makes us respond differently to the affects represented in the text. Writers, however, have to imagine "what people want, need to know, and what people should know," says the Vietnamese American writer Le Ly Hayslip [3, c. 109].

In the United States, where writers of color constitute a minority, these three questions pose additional difficulties because their racial difference is expected to go hand in hand with textual difference. For once, provocatively perhaps, Kingston and Lee chose sameness, depicting suburban homes that are struck by calamity and miraculously survive or rise up from the ashes. Inside those homes they depicted characters deeply interested in each other and intent on making each other happy. In each case the images of domesticity served a didactic purpose, and variously triggered pleasure or disdain, but not much interest on the part of the American reading public.

REFERENCES

1. Chin, F. *This Is Not an Autobiography* / Frank Chin. // Genre. – 1985. Volume 18. – P. 109-30.
2. Geertz, C. *Anti Anti-Relativism* / Clifford Geertz. // *American Anthropology 1971-1995: Papers from the American Anthropologist*. Ed. Regna Darnell. – Lincoln: University of Nebraska Press, 1984. – P. 416-439.
3. Ho, K. *An Interview with Le Ly Hayslip* / Khanh Ho. // *Words Matter: Conversations with Asian American Writers*. Ed. King-Kok Cheung. – Honolulu: University of Hawaii Press, 2000. – P. 105-121.
4. Izard, C. E. *Human Emotions* / Carol E. Izard. – New York: Springer, 1977. – P. 495.
5. Kincaid, J. *A Small Place* / Jamaica Kincaid. – New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1988. – P. 81.
6. Kingston, M. H. *The Fifth Book of Peace* / Maxine Hong Kingston. – New York: Alfred A. Knopf, 2003. – 416 p.
7. Kingston, M.H. *The Novel's Next Step: If Someone Could Create the Global Novel, We'd All Have a Sequel.* / Maxine Hong Kingston. // *Mother Jones* – 1989. Volume 14 – No 10. – P. 7-41.
8. Kingston, M.H. *The Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts* / Maxine Hong Kingston. – New York: Vintage, 1976. *Woman Warrior: Memoirs of a Girlhood among Ghosts* P. 243.
9. Lee, Chang-Rae. *Aloft*. New York: Riverhead Books. 2004. – P. 343.
10. Lionells, Marylou, John Fiscalini, Carola H. Mann, and Donald B. Stern. *Handbook of Interpersonal Psychoanalysis*. Hillsdale, NJ: The Analytic Press. 1995.
11. Silvia, P. J. *Confusion and Interest: The Role of Knowledge Emotions in Aesthetic Experience.* / Paul J. Silvia. // – *Psychology of Aesthetics, Creativity and the Arts* Volume 4(2), May 2010, 75-80.

12. Silvia, P.J. Interest – The Curious Emotion. / Paul J. Silvia. // *Current Directions in Psychological Science*. – 2006. Volume 17 – № 1. – 57-60.
13. Sedgwick, Eve Kosofsky, and Adam Frank, eds. *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*. Durham: Duke University Press, 1995. – P. 280.

THE CONCEPT OF LITHUANIAN HOMELAND. TRANSCENDENTAL LANDSCAPES

Jyratl LANDSBERGYTL-BECHER
Lithuanian Culture Research Institute

Дане дослідження прагне виявити прикметні та яскраві приклади концепції нерадянської батьківщини. Воно охоплює дві різні драматургічні осі: перша, що позначає нерадянську батьківщину, не залежить від реальності і є альтернативою другій, штучно створеній концепції радянської батьківщини. Це окупована батьківщина, включена в радянську імперію. Зв'язок між обома призводить до виникнення трансцендентальних альтернативних ландшафтів.

Поняття литовської батьківщини, як і у випадку інших держав Балтики, засноване на цій новій ідентичності, що виникає на руїнах Східної Європи. Тут мають дуже важливе значення кордони, карти і необмежені (позбавлені кордонів) простори, трансформовані в контексті музики, літератури та образотворчого мистецтва. Кодування цієї концепції батьківщини зазнало впливу виняткових подій та людей – героїв, які зруйнували “залізну завісу” і перетнули кордони, повертаючи вісь часу силою нездійсненої місії.

Ключові слова: батьківщина, кордон, перетин, руйнування, поворот, місія нездійсненна, простір, трансцендентальний пейзаж

Данное исследование стремится выявить выдающиеся и яркие примеры концепции несоветской родины. Оно охватывает две различные драматургические оси: первая, обозначающая несоветскую родину, не зависит от реальности и является альтернативой второй, искусственно созданной концепции советской родины. Это оккупированная родина, включенная в советскую империю. Связь между ними приводит к возникновению трансцендентальных альтернативных ландшафтов.

Понятие литовской родины, как и в случае с другими государствами Балтики, основано на этой новой идентичности, возникающей на руинах Восточной Европы. Здесь имеют очень большое значение границы, карты и неограниченные (лишенные границ) пространства, трансформированные в контексте музыки, литературы и изобразительного искусства. На кодирование

этой концепции родины влияли исключительные события и люди – герои, которые разрушили “железный занавес” и пересекли границы, поворачивая ось времени силой невыполнимой миссии.

Ключевые слова: родина, граница, пересечение, разрушение, поворот, миссия невыполнима, пространство, трансцендентальный пейзаж

This research seeks to reveal special and dramatic examples of the concept of the non-Soviet homeland. It includes two separate dramaturgical axes: one, the non-Soviet homeland, is independent of reality which is an alternative to the other, the artificially created concept of the Soviet homeland. It is the occupied homeland incorporated into the Soviet Empire. The connection between both leads to transcendental alternative landscapes.

The concept of a Lithuanian homeland, as with other Baltic States, is based on this new identity, rising from the parts of a ruined Eastern Europe as their homeland. Here very important meanings are the borders, maps and limitless (borderless) space which transformed into the contexts of music, literature and visual arts. The coding of this concept of homeland was changed by exceptional events and humans – heroes, who broke the “iron curtain” and crossed borders, turning the time axis with the power of a *mission impossible*.

Keywords: homeland, border, crossing, ruination, turn, mission impossible, space, transcendental landscape.

The axis of Self. Transcendental cyphers

The Sixties opened very different roads in European history. The processes were separated in reality and art: the West had never heard about the stigmatic “war after the war” in the Baltic States. The injustice of history led to the alternative spaces to escape reality. It means arrangements for *mission impossible*, the foundations for future changes. Here we have to remember a contemporary branch of the philosophy of existence – the *transcendental cyphers* by Karl Jaspers as describing motives for the occurrence of exceptional cases of transcendental landscapes in the concept of the Baltic homeland [5, p. 36]. They have a special dimension of power; this action reopened the historical wounds with reflection in culture: in poetry (Sigitas Geda: “Open spaces” in the poem *The Thrush*, 1968), in the visual arts (Vincas Kisarauskas, Vilius Orvydas, Antanas Kmieliauskas, Vytautas Valius, Aloyzas Stasiulevičius, Antanas Рерльс), and in music (Bronius Kutavičius *Last pagan rites*, 1978, *Prutena/Preussen*, 1976). The idea of Jasper’s *transcendental cyphers* (instead of the *maps of the vanished States*) led the concept of the Baltic homeland to the transformed landscapes, which became a special historical turn of will of an archetypical nation, inspired by real actions. They were fighters of a mission for freedom, prophets, mystics and dissidents, who met history “face

to face” in the depth of their loss. Their souls met the Savior in the interrogations rooms, prison cells or in abandoned forests at night. The creators of culture recognised their transcendental *cyphers*.

This phenomenon of Baltic homeland landscapes obviously is linked to the above mentioned religious existentialism of Karl Jaspers [1, p. 559]. A special power of introverted **times axis** formulated this concept in art as a paradigm of sacred space. The *maps* of the history of nations are re-collecting the parts of broken statehood structures and transforming them into transcendental landscapes. This philosophy of art extends the concept of the Lithuanian homeland, based on the *mission impossible*, from an image of “home” to an idea of “eternal landscape”.

Homeland as a stigmatic bloodland in the poetry of emigrants

The word “homeland“ enables us to remember that some graphics can be found in political relations: landscapes, borders and maps, which made everything feel limited and crushed to the ground.

The experience of the Baltic States in the XX century and its discourses awakened a very special and deep psychological and political concept of space: the *overturned homeland*. Homeland is described as an abandoned place “without home” with refugees in search for protection of human life, and as a *space of neverland*, or some kind of transcendental landscape or the zone of death in the North, which later inspired visual arts, cinema, photography and music. There are *depths of losses, fields of sorrow and other wasted landscapes* left after collision between the worlds.

One example of transcendental homeland is described by a refugee of WWII and an emigrant poet Algimantas Mackus (1932–1964):

“The death is old and cold sunset over the Lithuanian landscape:

In spring, the sun got married with a foreign moon...” [9, p. 130].

Here the homeland is lost forever and torn apart by strangers and the occupants and is set alight. The word “home” appeared in a wasted hopeless context, which speaks about a ship, ocean waves and the line of the horizon. And homeland is called the “bloodland by silenced moon” [14, p. 163]. This graphical landscape reminds us again about the red colour of fire, blood, the outline of a burned home, state and collapse of historical rights. All seems lost: the words, maps and worlds, which were transformed into a purity of the sacred paradigm of space!

The paradigm of homeland is transformed further into a vision of gates to liberty and safety. Here a destroyed free home and trampled borders *versus frozen landscapes* of the “bloodlands” are the motifs for actions in arts and

culture, and in reality awaken impulses and renew inspirations. It has been special dramas of seascapes in the Baltic Sea. The frozen landscapes opened collisions and the battlefields between the worlds (East and West). Here we have archetypes in paradoxical and hidden codes, signs of movements, unknown levels of resistance and silenced but continuing battle for space. There are a few special stories which inspired literature of the post-war history. The silenced discourse about the Lithuanian *mission impossible* speaks about the “art of war”, which integrated politics, literature and history. The *mission impossible* was aimed at renewing a crucial historic discourse of the concept of *homeland* and switching it into action.

The *mission impossible*: action as an inspiring thriller

The concept of Baltic homeland is all about the opening of spaces. It includes the fight for freedom. During the occupation the most desirable aspiration is freedom – the open space. There are two different worlds: the formal system of stationed government and the timeless homeland. The special ability to reach a true world is a hidden level of space. The graphical net of conspiracy by occupants is powerful – borders, maps, government structure, houses-homes, prisons and other instruments of the occupation. It needs an alternative stage setting and strong values based on love for freedom. The inspired space is open to the chance of salvation from the “other power” to be rescued by myth and nature. The *salvation through the sea* epitomizes a story in real life, known because of an old myth of Arion [8, p. 4]. Lithuanian concept of space, which transformed into the seascape, became a reality. An exposed vision of a non-Soviet level appeared unexpectedly in the powerful concept of Soviet ideology. For example, the church art returned on the walls: St Christophorus sculpture by Antanas Kmieliauskas in the sanctuary of St. Michael’s church in Vilnius was created in the 70-ies and posed itself as a sign of the existing non-Soviet level of culture.

Actions

The legendary **escape** became an obvious example of the *soul resistance* in Lithuania. The bravest Lithuanian Soviet Navy submarine tender captain Jonas Pleškys (1935–1993) and his life story is an amazing symbol of *self-axis* alternative in the history of the new times. Here the Baltic seascape becomes a very inspirational scene for a powerful drama. How many levels and worlds of psychological depths were still hidden in the concept of homeland by a mysterious escape of Jonas Pleškys [16, p. 108]. There were motives for this action:

1. pictures of resistance – visual signs from his childhood memories about the cruelty of occupants;
2. understanding the right of humans and nations to be free, not to be eliminated from the world and supporting the idea of the free world as a norm of existence;
3. the desire to belong to a free world, in words: “my homeland is freedom”;
4. the possibility to make it real;
5. the network of realisation: decisions, schemes, mistakes, maps, creative and complicated ways of a *mission impossible*.

The non-Soviet level in Soviet Lithuania was not so obvious and textual in discourse, but very contextual – constructed by a common visual memory, by silenced partisan struggle and other signs of a “vanished” Lithuanian state. This “vanished world” of the “crushed Eastern Europe” [3], with an exceptional intelligence of Jonas Pleškys was transformed into a structured and planned dramaturgy of action. Only this way it was possible to reach all inspiring goal – to conquer the concept of the “iron curtain” of an alienated homeland.

Jonas Pleškys was educated in the best Soviet Naval School in Leningrad (Saint-Petersburg); he became an officer, the captain, and was appointed to serve on a military ship, but before that he worked on the commercial fishing vessel “Smolnyj” crossing the Baltic sea to Sweden. To achieve his goal he got married (following the rules for Soviet sailors who wanted to go overseas), though without love (his personal life was broken as well), but at least he was prepared to use it to his advantage. The destination in Sweden was reached with the help of mysteriously broken compass. The maps of “the seascape” near Gottland island, Sweden, were later found in his cabin. He wanted freedom in real life, not just in words. The hidden power of freedom is overwhelming there: Lithuania is not a territory of the Empire’s rural countryside, but the homeland and state in the free world. The resistance was almost crushed, but remained inside the time axis – *transcendental*, alive in Lithuanian self and pulsating in silent hearts.

The power of resistance turned into a new symbol of freedom: **escape by sea**. The broken compass, “mistaken” direction and formal words instead of emotions made this dramaturgy of freedom possible: the vessel “Smolnyj”, unexpectedly for all participants, except one, approached Sweden. The rocks of Gottland island, which were carefully studied in maps by Pleškys, and its light-tower, were strangely awakened in early morning on April 7, 1961 [16, p. 127]. It was hard to believe that it was true: two separated worlds of the East and the West,

“the crushed one”, and “the free one”, which were lost in their own discourses of a cold war and never expected to meet, suddenly became connected by the Baltic seascape and the concept of human homeland.

The thriller

As waves continued crushing on the shore, the ideological political complications continued too: Jonas Pleškys refused to go back to the Soviet homeland, the smart captain refused any promises like this: “if you return back, you will be free, and we will forget all about this for your own sake”. Homeland as freedom was the statement of life itself to him. But nothing had changed for him even during the year of living in Sweden; then he was transferred as a political refugee to the USA, where he lived and worked as an agent of the CIA. After Lithuania declared Independence he visited his free homeland. Pleškys died in 1993 in the USA. The concept of homeland was restored by him as a State that has never been lost – a part of the free world. It created a very interesting point about maps and borders for the writers of fiction: how important was it to cross the lines, to raise the levels of archetypes – from literature to real life. When it became real, only then was it possible to inspire the Western world. It is assumed that following the story of Jonas Pleškys the American writer Tom Clancy created his famous political thriller “The Hunt for Red October” [see 4]. The prototype of the Soviet naval captain was Jonas Pleškys (or Plaskus, American version of his name) and his escape story from the Soviet Empire. This literary version by Tom Clancy and later the movie (with Sean Connery as the captain) is no less expressive than the real one, hidden in an archetypal level of resistant Baltic Self. The myth of seascape slowly filled the concept of the Baltic homeland – as a space between the worlds, becoming a global adventure in politics in search of a home. The politics here speaks about the occupied Baltic States, where the concept of homeland turned into an aspiring space.

This story is important not because of the political historicism, but also for its cultural images – literature, music, and visual arts as *drama of an extended homeland*. There is a hidden discussion with the concept of homeland adopted by the Soviets: small, poor countryside, crying, seeking for protection of Mother Russia, after the words of the writer Petras Cvirka, who “brought the sun of Stalin” (he went to Moscow to give away the Lithuanian Statehood) in 1940. But suddenly the other *Baltic concept with a seascape* appeared which was transcendental, and created in a real life as the *other* space by Jonas Pleškys. He was sentenced to death (in absentia) by the Soviet military court. But his concept

became more and more inspiring to the West. Why was it so necessary to cross the border of the “iron curtain” when the West enjoyed peace after the WWII? The mystery of the “Red October” (or “Smolnyj”) had its own dramaturgy. It was a very seldom discussed event and a hidden secret in the Soviet empire, but however it went public in the West. The future of the **non-Soviet homeland** continued to rise slowly as a river with broken ice announcing an incredible spring.

Ten years later in 1970 the stage opened for the next Lithuanian seascape. The Lithuanian seaman Simas Kudirka (b. 1943) performed an even more publicly expressive feat of the escape: he jumped from a Russian fishing ship onto the American guard ship and asked for political asylum. This event shocked both worlds, the most powerful governments, presidents and the State Security Departments. The collision between powers was so dramatic being the test of American democracy. It led to a mistaken and miscounted decision taken by Americans. In literature this event was called “The Day of Shame”, because Americans were too cautious to take the risk and decided to return Simas Kudirka back to the Soviets (though he was born in the USA) [12, p. 329]. The situation then turned into a very public thriller. The decision to arrest Kudirka was protested by many Baltic Americans and criticized by politicians and reporters. Though Simas Kudirka was properly interrogated and spent a few years in a Soviet prison, later he was exchanged for a Russian spy, left for the USA, and still lives there today, calmly released into the free world. This story was not a top secret anymore, hidden by the Soviet censors. The story went public and was captured by literature [see 12]. The political behaviour of the Western democrats shocked the world community and crushed illusions about the Soviet Empire. The issue about the concept of the Lithuanian homeland emerged again in many parts of the world.

The case of the non-Soviet level of open politics

In Lithuania it was an ongoing merciless case of the chemistry scientist, restorer and poet Mindaugas Tomonis (1940 – 1975), the author of many political appeals and silenced poetry. The verbal stream continued integrating literature with politics. Mindaugas refused to restore the Soviet monument symbolizing “Lithuania’s gratitude to the Soviet Army”, which was erected in 1974 in the highest point on the Highway from Vilnius to Klaipėda and when asked why, answered simply: “because the Soviet Army occupied Lithuania”. After this he was subjected to treatment in a psychiatric hospital, which ended in terrible damage to his health. In 1975 he was murdered: pushed under the train and the accident was presented as a suicide. Mindaugas wrote

transcendental religious poetry, and he also wrote political appeals with the purpose of liberating Lithuania. Because of this activity he is now called the “Signatory before the Time of National Revival”. The man lived his life with an independent *time axis*. All this was the reason for the Soviets to take his life. The non-Soviet context was very much alive in a verbal battle field of literature, raising the weapon of words as a prayer in transcendental landscape:

<i>tylus eilėraštis</i>	<i>silent verse</i>
<i>tylūs paukščiai</i>	<i>silent birds</i>
<i>tylūs medžiai</i>	<i>silent trees</i>
<i>tyliai tyliai</i>	<i>silently silently</i>
<i>diaurėn vėpė...</i>	<i>deported to the North...</i>
<i>tylios dienos</i>	<i>silent days</i>
<i>tylios šventės</i>	<i>silent feasts</i>
<i>duok mums Dieve</i>	<i>help us God</i>
<i>išgyventi...</i>	<i>to survive...</i>
<i>šie kapai</i>	<i>these graves</i>
<i>kas juos atmins</i>	<i>who will remember them</i>
<i>miškuose</i>	<i>in forests</i>
<i>ir už Tėvynės...</i>	<i>and behind the Homeland...</i>
<i>ties tylos</i>	<i>in silence</i>
<i>ar ne per daug</i>	<i>isn't it too much</i>
<i>žodžiai-akmenys</i>	<i>words-stones</i>
<i>užaugęs...</i>	<i>will grow up... [13, p. 70].</i>

Transcendental landscape in visual arts as an example of the concept of homeland

It was a very important breakthrough in changing reality with the first step being in a visual landscape. The famous Franciscan friar, sculptor, philosopher and poet Vilius Orvydas (1952 – 1992) created an incredible non-Soviet area in the field owned by Orvydas’s family in the village of Salantai, Žemaitija, which was in the Western part of Lithuania. Vilius Orvydas learned from his father and grandfather how to build stone monuments (they created monuments for cemeteries). Vilius was deeply influenced by religious meanings of these monuments and by mysterious poetry by a mystic Justinas Mikutis. He created an alternative museum of crosses and broken stones symbolizing the parts of monuments of the Secret State, with oak trees, springs and natural life as a park of return to the self or non-Soviet transcendental field of space. His thoughts were recorded in the book of Orvydas’s philosophy [see 7].

One last surprising story that broke out in 1980 was about the dissident Vladas Šakalys (1942-1995), who spent many years of his youth in the Soviet Gulag camps and prisons. He knew that he would be killed if he continued political activities. So Vladas made a decision to defect in an unbelievable and unthinkable way – to cross the border by walking to the North through the forests to Finland, then further to Sweden (Finland was considered to be politically unsafe for deserters, bound by political agreement with Russia to disclose and return political refugees back to the Soviet Empire). “I did not have anything to lose”, Šakalys told later. He was a “*walking dead, who failed to die...*” [10, p. 3]. He was only the fourth man from hundreds after the war, who managed to cross the border, first by swimming across a big cold lake, then walking through the forests of Karelia, Finland and Sweden. On July 19, 1980, the year when the Soviet Union hosted the famous Olympic Games, he reached Sweden. Vladas Šakalys was sentenced to death (in absentia), but he was not a prisoner of Soviet’s “homeland” anymore. His own homeland awaited him ten years later as an independent state belonging to free world. This *mission impossible* was one of the most surprising to Soviet society.

It is important to mention about Vladas Šakalys that he was a dissident, not a fighter, a peaceful person, but he participated in the anti-Soviet front from his teenage years. He was 13 years old when he faced the KGB for the first time when he printed the proclamations against the Soviet government.

After returning from the Gulag camps he became a member of a group of dissidents from Latvia, Estonia and Lithuania, and in 1978 his goal was to inform people about the documents of the secret Molotov–Ribbentrop Pact. Šakalys wrote about it even while being in a camp (he learned about them from another dissident Đarūnas Pukauskas) and dedicated his life to their political acknowledgement [17, p. 2].

Vladas Šakalys joined a new political organization “The Lithuanian Liberty League” in 1978 which published the underground newspaper “Vytis”. In 1979 he, the famous Franciscan friar Julius Sasnauskas and the dissident Antanas Terleckas signed “The Baltic Appeal” with other 45 citizens to the General Secretary of the United Nations, Soviet Union, East and West Germany, and signatories of the Atlantic Charter, to recognize the Baltic States occupation as unlawful. This memorandum was signed not just by Baltic dissidents, but also by 11 Russians, including Nobel Prize winner Andrej Sacharov and his wife Jelena Bonner. The Memorandum was addressed to the General Secretary

Kurt Waldheim of the UN and to the governments of the free world, who had signed the Helsinki agreement. It was declared in the letter that the Russian army had to leave the Baltic States.

Then Šakalys was put in the KGB prison again, and he understood that he had no other options but to complete the *mission impossible*.

Šakalys walked over 300 km at night, slept during the days, and many people in Finland privately helped him. He reached Sweden and asked for political asylum. Soviets demanded his return “because of his crimes”, but Sweden did not agree to extradite him. Sweden recommended that he should leave for the USA for his safety, and that is what he did. In this case the concept of homeland again has drawn the line between life and death.

The concept of homeland in culture

What kind of literature, music and visual art was created during this period of Soviet occupation describing the non-Soviet homeland? Cultural events could be impressive and inspiring, educating, even changing the world [11] especially, if they are public events with synthesis of arts such as opera, oratorio, mysterious procession or other type of stage performance. On the other hand there are always **unknown** important **works**, accomplishing freedom of movement within society. Here could be mentioned the song for voice and organ *Oh Lord, Forgive Me* by Julius Juzeliūnas (1916 – 2001) created in 1948 after the text by the emigrant poet Bernardas Brazdžionis.

The Lithuanian Partisans Declaration was signed in 1949 by fighters for freedom as the very first *mission impossible* in the occupied homeland [see 15]. The cultural work as *mission possible* became more frequent later in the 6th – 7th decades of the XX century. **Transcendental landscapes are revealed in musical works:**

Julius Juzeliūnas, *Concerto for Organ Solo* (1969), filled with a storm of sound waves, was dedicated to Leopoldas Digrys.

Teisutis Makaėinas, *Sonata Nr. 1* for organ, based on Sutartines and Lithuanian plainsongs (1965). It carried a sign of crying.

Bronius Kutaviėius – *Prutena/Sand-covered Village*, trio for organ, violin and bells, creates images of a very communicative church represented by stage music metaphor (1976) and a *buried and blocked homeland* represented by *bells under the sand*.

Arvo Pärt *Fratres, Tabula rasa* (1976) brings out the sacrality of a horizontal line, a pure “Mannerheim line” in music.

Bronius Kutavièius *The Last Pagan Rites*, oratorio for organ, horns, soloist and choir (with movements on stage), after text by S.Geda (1978), awakened the consciousness of Lithuania and other Baltic countries, *still existing between the lines* of the ancient world.

Longins Apkalns *Quaternio Latviensis* for organ (1968) expresses a cry for the nation, which is being abandoned, lost and “utterly alone” in the darkness of the forest...

Bronius Kutavièius *From Stone of Jatwingi*, oratorio for ensemble, solo and folk instrument group (1983), symbolizes a rising power from the nation’s past in dramaturgy of circulating sound.

Bronius Kutavièius’s opera *Thrush – The Green Bird* after a poem by S.Geda (1982), is filled with archetypes – visions – the rising of power – apocalypse on stage, rising from purity to a power wave.

Onutė Narbutaitė *The Road to Silence* for organ (1981). It is the manifestation of purity and necessity to escape out of the Soviet system.

Sigitas Geda’s poem *The Thrush* (1966), where a dream of the time axis is left as a protest of history.

Marcelijus Martinaitis’s *The Ballads of Kukutis* (1977) is a poetic political satire about the Soviet Empire.

Teisutis Makaèinas *Sonata Nr. 5* for organ *Prayer for Lithuania* (1980) is a religious, non-Soviet type of music in plainsongs, rising from the depths of a loss.

There are some correlations of *mission impossible* in the real life of dissidents and the *mission possible* in culture. The question is how they managed to inspire each other, but the answer is still unknown. They got united in one idea – the **concept of homeland**. Most Baltic intellectuals simply can not speculate around the carnival of modernism. This Baltic creativity would have failed without these *missions impossible and its axis until now tries to turn the world’s discourse into transcendental landscapes* using their spiritual powers and to the contrary, the relaxed Western democratic societies usually look for easy ways out, even if they can lead to self-destruction.

The concept of homeland and transcendental landscapes nowadays – the return to an apocalyptic world

The missions of Lithuanian dissidents became an open source for cultural creativity, but they were even more important in the actual discourses of Europe. Landscapes renewed the concept of homeland as a new frontline between different worlds.

The documents and facts of new European history begins with the Russo-Georgian war in 2008 and the tragedy in Smolensk (crash of the airplane of the Polish president in 2010), then EuroMaidan revolution in Ukraine (2014), and the ongoing war of terror with Russia which extended to Syria in the Middle East. The dramatic events are in the mainstream media in the Baltic States inspiring and changing literary discourse, cinema, photography and other visual arts. The same concept of homeland is transformed to a *new Mannerheim line* in *Europe*, which integrated geopolitics, culture, history and even a myth of the Baltic seascape. Burnt earth, converted into the transcendental landscape of Europe, now belongs to Ukraine:

“The sky wanted to close its eyes.

The land embraced

Hundreds of personal drops of suffering.

Satan was laughing.

O my God!

Europe observes a far

Wild prairie,

Where butterflies bloody fly

The moon of Turks keeps looking from the ground.

The Dutch consider, and eat their cheese” [6, p. 223].

The new reality integrated politics and literature and transformed the concept of homeland. This concept works as an instrument against creative speculation, hybridization, and artificial production of images. *The Mannerheim line* must be real not just in words, even if they sound as hard as *possible* or *impossible*. Only then the world opens the gates to the will of a nation to life. And cultural creations follow this will.

The goal of this article is to open deep consciousness as the hidden **sources of transcendental landscapes**, building images in the concept of the Baltic homeland. It is based on an experienced battle between the worlds. The power of collision transformed landscapes into a transcendental fire, eternal light, darkness, gray zone and utter loneliness, and filled literature, stage and music as an audiovisual landscape. This shady area of culture still exists, being able to rise to a verbal-visual discourse. The maps of the Baltic concept of cultural space are about to alter the state's defense. The scenography of history ignited this ritornello in music and visibility in literature with new links to the political thriller.

Conclusions

1. The concept of a Baltic homeland reached the space as a transcendental landscape in paradigm.

2. The concept of a Baltic homeland is based on a *mission impossible* – the dissidents’ actions to break through to freedom and reach the free world. “My homeland is freedom”, these words by Jonas Pleškys explained the context of the ongoing political thriller.

3. This concept included a myth of seascape or escape crossing the Baltic Sea with the help of a broken compass, maps, rocks, storm and waves of musical sounds. This repeated myth of escape by sea and music (myth of Arion) ignited the fantasy as in the novel by the American writer Tom Clancy.

4. The mythology of the political situation in the Baltics inspired the free world in public, political and literary areas, showing how the concept of homeland must be transformed as the motif of Eastern Europe rising “after the war”.

5. The concept of the homeland of the Baltic States changed literary and political discourse of freedom and democracy in Western Europe and the USA.

6. It is important to build bridges from the political reality of *missions impossible* to the culture of “Roads to Silence” (O.Narbutaitė, 1981) connecting different worlds.

7. These *missions impossible* were being made as steps to freedom in culture, especially in music and on stage by the mystery of powers of Lithuanian composers (F.Bajoras, operas by B.Kutavičius, oratorios, and cantatas).

8. The metaphor of vanished lines in maps renewed the image of occupation and reopened the concept of homeland in new versions. For example: transcendental sculpture park by V.Orvydas.

9. The transcendental landscapes return to Europe at present: in Georgia or Ukraine, in the shape of refugee camps and in the world media as the other *days of shame* (in 2014 – 2016). But the concept of the Baltic homeland remained inspiring literature and became integrated into world’s culture and politics. This should help to give back to the West the feel of the true dimension of history lesson and an example of possible salvation.

LITERATURE

1. Andrijauskas A. Transcendence and Art in Karl Jaspers Concept / A. Andrijauskas // Beauty and Art. – Vilnius: Art Academy Publishing, 1995. – P. 559 – 563.

2. Andrijauskas A. Philosophy of Art / A. Andrijauskas. – Vilnius: Mintis, 1990 – 308 p.

3. Applebaum A. Iron curtain: The crushing of Eastern Europe 1944–1956 / A. Applebaum. – NY: Doubleday, 2012. – 566 p.
4. Clancy T. The Hunt for “Red October” / T. Clancy. – Annapolis, Maryland: United States Naval Institute, 1984. – 387 p.
5. Jaspers K. Filosofijos ávadas (Einführung in die Philosophie) [Introduction to Philosophy] / K. Jaspers. – Vilnius: Mintis, 1989. – 98 p.
6. Landsbergis V. The Golgotha of Ukrain / V. Landsbergis. – Vilnius: 2014. – 297 p.
7. Landsbergis V. V. Orvydo knyga. Viliaus Orvydo mintys. [The Book of Vilius Orvydas] / V. V. Landsbergis. – Vilnius: Kronta, 2008. – 120 p.
8. M-che F.B. Music, Myth, Nature and the Dolphins of Arion / F. B. M-che. – Harwood: Harwood Academia Publishers, 1993. – 200 p.
9. Mackus A. Trys knygos [Three books] / A. Mackus. – Vilnius: Vaga, 1999. – 197 p.
10. Miëuliënë J. M.Tomonis – Atgimimo nesulaukë signataras. (M.Tomonis – the Signatory before the Time of National Revival). Lietuvos žinios (Lithuanian News, Dayly Newspaper), Vilnius: 07.11.2015. p. 10, on-line www.lzinios.lt.
11. Music, That Changed Times. The Lithuanian Composer Bronius Kutaviëius and the Baltic Outburst of Creativity after 1970. A collection of articles / Ed. by R. Povilionienë, J. Katinaitë. – Vilnius: Lithuanian Composers Union, 2014. – 300 p.
12. Rukðënas A. The Day of Shame / A. Rukðënas. – NY: David McKay Company Inc., 1973. – 506 p.
13. Tomonis M. Žinia [The Message] / M. Tomonis. – Vilnius: Baltos lankos, 1995. – 570 p.
14. Snyder T. Bloodlands: Europe between Hitler and Stalin / T. Snyder. – New York: Basic books, 2010. – 524 p.
15. Tracevskis R. The Real History of Lithuania in the 20th Century (without political bias, bigotry and prude self-censorship / R. Tracevskis. – Vilnius: Genocide and Resistance Research Centre of Lithuania, 2013. – 189 p.
16. Venslauskaitë-Howitz-Boyle M. Search for Freedom. The Man from Red October / M. Venslauskaitë-Howitz-Boyle. – Klaipëda: Eglës leidykla, 2006. – 303 p.
17. Vireliûnaitë L. “The Man, who did not have anything to lose”. In: 15 min.lt, on line www.15min.lt. 28.12.2015. p. 1-5.

THE HUMAN HEART AS A METAPHOR FOR THE CONCEPT OF THE NATIONAL HOME

Wiesna MOND-KOZŁOWSKA

Free lancer, comparative aesthetics, Krakow

У статті проводиться аналіз онтичної та концептуальної метаморфози поняття дому в значенні батьківщини: в умовах втрати батьківщини як держави вона перетворюється на образ серця. Втрачена держава розуміється тут як країна, яку було захоплено і яку позбавляють її національних і культурних цінностей. Зіштовхнувшись із ризиком втрати ідентичності в процесі запрограмованої загарбниками денационалізації, людина шукає стратегію свого культурного виживання. “Бездомні” в політичному сенсі люди, як правило, розглядають серце як сховище національних цінностей. Цей різновид стратегії самозбереження аналізується в роботах видатного польського митця й ерудита Станіслава Виспяньського (1869–1907). Методологічною основою статті є інтерпретація літературного тексту за допомогою лінгвістичного аналізу концептуальних механізмів метафори та метонімії в поєднанні з семиотичним декодуванням зображень і символів, які використовуються в аналізованій роботі, а саме – в блискучій і віртуозній драмі 1905-го року “Весілля”.

Ключові слова: серце, будинок, метонімія, метафора, заміщення.

В статье проводится анализ онтической и концептуальной метаморфозы понятия дома в значении родины: в условиях потери родины как государства она превращается в образ сердца. Потерянное государство понимается здесь как страна, которая была захвачена и которую лишают её национальных и культурных ценностей. Столкнувшись с риском утраты идентичности в процессе запрограммированной захватчиками денационализации, человек ищет стратегию своего культурного выживания. “Бездомные” в политическом смысле люди, как правило, рассматривают сердце как хранилище национальных ценностей. Эта разновидность стратегии самосохранения анализируется в работах выдающегося польского художника и эрудита Станислава Виспяньского (1869–1907). Методологической основой статьи является интерпретация литературного текста посредством лингвистического анализа концептуальных механизмов метафоры и метонимии в сочетании с семиотическим декодированием изображений и символов, используемых в рассматриваемой работе, а именно – в блестящей и виртуозной драме 1905-го года “Свадьба”.

Ключевые слова: сердце, дом, метонимия, метафора, замещение.

The article is analyzing an ontic and conceptual metamorphosis of a notion of home meant as a homeland when the state is lost which turns into an image of the heart. The lost state is understood here as a country that has been invaded and is being uprooted out of its national and cultural values. Confronted with the risk of losing one's identity in the process of some programmed denationalization imposed by invaders, one seeks for the strategy of his/her personal cultural survival. It is a well-known fact that "homeless" politically people tend to make their proper home of national values in their hearts. This kind of self-saving strategies is analysed in the work by great Polish artist, a polymath, Stanislaw Wyspiacski, 1869–1907. The paper uses methodology of interpreting the literature text through linguistic elucidation of both metaphor and metonymy conceptual mechanisms, coupled with semiotic decoding of images and symbols employed in the examined work, herein a brilliant and consummate drama of 1905, *The Wedding*.

Key words: heart, home, metonymy, metaphor, substitution

The topic of my paper introduces a figure of speech, traditionally recognized to be a variant of *metaphor* called *metonymy* in which, as we recall, a given thing or concept is called not by its own name but rather by the name of something associated in meaning with that thing or concept thus borrowed and applied. Therefore before I proceed on this issue I find it necessary to make a definitional distinction between concepts of a *metaphor* and a *metonymy* as I touched on both of them at the very outset. Traditionally *metonymy* was considered to be a variant of metaphor, or, to put it differently, metaphor and metonymy are two types of trope, that is, "a word or phrase used in a sense other than that which is proper to it, being a kind of a non-literal application of language. However in metaphor, "a descriptive word or phrase is transferred to an object or action different from, but analogous to, that to which it is literally applicable" while in metonymy, "a word or phrase denoting an object, action, institution, etc.," is functionally replaced with "a word or phrase denoting one of its properties or something associated with it. By this developing perspective we want to emphasise that these tropes, like most figures, are best understood as historical concepts-in-motion [4]. It was Roman Jakobson, 1896 – 1982, who started to make a significant distinction between those tropes treating them primarily more as pervasive forms of organizing language than mere figures of speech [2, p. 129 – 133] The very organization based on the mechanism of substitution, according to him, consists is similar but distinctive processes:

For *metonymy* – implying a chain of successive events in time that are ruled by cause and effect logics. Combination is horizontal – constructing syntactic links; contexture with semantic relation through contiguity and juxtaposition.

While for *metaphor* – implying simultaneity in space, based on a-temporal connection, the selection (vertical) – choosing among equivalent options among which the relation is on basis of similarity, substitution, equivalence or contrast (synonym / antonym).

Now both *metonymy* and *metaphor* involve the *substitution* of one term for another, however in *metaphor* the *substitution* is based on some specific analogy between two things whereas in *metonymy* the *substitution* is based on some understood association and contiguity. Kenneth Burke, 1897 – 1993, investigated metaphor and metonymy, as well as basic rhetorical structures by which we make sense of experience equating metaphor with perspective and metonymy with reduction [1, p. 503 – 518]. He was more interested in the role of tropes in the discovery and description of the truth than in their figurative meaning. In the field of cognitive linguistics George Lakoff and Mark Johnson consider *metaphor* and *metonymy* more a way of conceptualizing the experience of the world than of merely wording it [3, p. 11 – 23, 29 – 33].

In my literary example the living human heart is called “Poland” in a certain metonymic and indeed reductive gesture occasioned by the tragedy of the nation finding itself without a state due to the invasion and partition by Poland’s three neighbors, namely Prussia, Russia and Austria. I am not going to delve on ethical reasons and nature of historical processes that brought to that miserable state, as obviously, on the one hand, the moral state of Poland’s political elite those days was much to be desired, and, on the other, one is to bow humbly when inevitable historiosophic disaster sweeps the political structure of the nation who had been struggling for unity and well-being in its ethnic complexity. However, the question has been always raised in front of such destruction, namely, what are necessary conditions, both internal and external, for producing and maintaining a steady well-being of a nation, that might successfully express itself in a cohesive and prosperous *polis* meaning the political state.

Coming back to the core issue of my paper, I recall in addition that the word *metonymy* comes from the Greek μετῴνυμνα, μετῴνυμνα, standing for “a change of name”, and it involves the substitution of one term for another. The substitution is based on some understood association or contiguity which implies some objective interdependence of the related terms.

Before I pass to the subject matter of my discussion which is the 1901 drama by Stanislaw Wyspiański entitled *The Wedding*, I’ll specify the semantics of terms in question in order to create a network of associations generated by the juxtaposition of the human organ, the heart, with the homeland, whether it is called, England, India, Iran, Ukraine or Poland.

Physiologically, the heart is described as a “hollow pump-like organ of blood circulation, composed mainly of rhythmically contractile smooth muscle located in the chest between the lungs and slightly to the left and consisting of four chambers”. The workings of the heart are mainly about pumping out food and oxygen to the whole body whereby maintaining life process of the human organism. The heart beat is pulsation of the heart including one complete systole and diastole.

On the more subtle level the heart is considered to be the centre of the total personality, especially with reference to intuition, feeling or emotion; however, there are some people, to mention only the Hebrew, who place reason, thus rationality and wisdom, there as well.

While the state, which can be removed from the world map easily, whatever the reasons, goes defined as a politically unified people occupying a definite territory.

Stanislaw Wyspiacski, pronounced ['staniswaf v'spjaski], was born on 15 January 1869 – and prematurely died on 28 November 1907. He was a Polish playwright, painter and poet, as well as interior and furniture designer, a talented artist in the field of applied arts.

Not only was he a patriotic writer who created a series of symbolic national dramas within the artistic philosophy of the Young Poland Movement, but he was a deep thinker on existential and political level as well. Unanimously he has been reckoned to be one of the most outstanding and multifaceted artists of his time in Poland both under the foreign partitions and in the whole Polish cultural history owing to his artistic genius manifesting itself in the dimension of the correspondence of arts.

The *Wedding, Wesele* in Polish, has been continually in production in Poland since Stanislaw Wyspiacski wrote it nearly a hundred years ago. Although witty, it is ultimately tragic satire about Polish society. The play is set around the celebrations of a wedding between a poet from the city of Krakow and a peasant girl from a rural village, Bronowice. To specify, she was of rich and well educated peasant background distinguished by its high patriotic and ethical standards. The three act play was premiered on 16th of March in 1901. Incidentally, the plot was suggested by the actual marriage of the poet Lucjan Rydel (Wyspiacski's close friend) to a peasant girl. Accidentally, Wyspiacski himself took a peasant girl for a wife, too. As we can infer quite easily, the marriage is used symbolically to present a sweeping panorama of Poland's past, present, and future. The great emotional and political impact of *Wesele / Wedding* shook Krakow

at its first performance; the drama was later staged successfully throughout Poland. The film director Andrzej Wajda filmed *The Wedding* in 1973. Noel Clark's translation of *Wedding* into English made it available to English speaking readers.

The metonymy I am referring to comes from the third act, scene 16, starting with the verse 558. It occurs in the dialogue between the Bride and the Poet, a guest and not her husband, who is a poet, too. My translation of the text is literal and, sadly enough, deprives the language of the original of linguistic characteristics of the peasant dialect famous for its musical quality.

Verse 558:

The Bride

“Od tanceria takem osłabla....

Dancing made me tired

Śniło mi się, że siadam do karety,

I was dreaming that I was getting on the carriage

A oczyma się kleją – o rety. –

My eyes are sleepy, oh dear.

Śniło mi się, że siedzę w karcie

I was dreaming that I am sitting inside there

I pytam się, bo mnie wieżą przez lasy,

And I m asking, because I am being driven across the woods

Przez jakieś murowane miasta –

Through some towns built of bricks –

“a gdziez mnie, biesy, wieziecie?”

“where are you taking me devils to”

a oni mówią: “do Polski” –

and they answer: “To Poland”

A każ tyz ta Polska, a kaz ta?

But where is that Poland, but where?

Pon wiedzą?

Do You know, Sir, whereabouts?

Poeta

Po całym świecie

możesz szukać Polski, panno młoda,

i nigdzie jej nie najdziecie.

The Bride, you can search for Poland,

worldwide and will find it nowhere

The Bride

To może i szukać szkoda.

Probably it is unworthy so doing.

Poeta

A jest jedna mała klatka –
o niech tak Jagusia przymknie
rękę pod pierś.

There is one little cage though.

Put your hand there

Under your breast

The Bride

To zakładka.

gorseta, zeszyta trochę przyciasno.

This is a folding of a bodice

Sewn up a bit too tightly.

Poet

– A tam puka?

– is it knocking there?

The Bride

I cóż za tako nauka?

Serce!-!?

What is this teaching about ?

Heart!-!?

Poet

A to Polska właśnie.

This is Poland indeed” [5, p.214–215].

Poland regained its independence in new territorial configuration in 1914, following the First World War. *Wedding* was premiered 13 years before, Wyspiacski’s death anticipated this long desired moment by the Poet himself by 7 years.

Conclusions

As the above example evidences, history can cancel political structures and material externalities, but is not capable of removing memory or a shrine that holds cultural identity of the nation that got robbed of its political structure and was disowned of its territory. Accordingly, another metonymy is surfacing to build up a complete picture of the microcosm that mirrors the universe. If we substituted the term “heart” with the human body, we would easily understand

the meaning and the weight of the lifelong project called education, which with time turns into self-education, meant to be ceaseless. I will end up with the ancient quotation that honours the significance of the single human body or the heart (Rigveda, hymn 8, 44.15) [6, p.201]:

“The human body is the temple of God.

One who kindles the light of awareness
Within gets true light.

<...>

*The sacred flame of your shrine
constantly bright and glowing”.*

In consequence one may well infer that indeed *home*, the *heart* and the *body* constitute man’s imperishable world literally and figuratively.

REFERENCES

1. Burke K. A Grammar of Motives / K. Burke. – NY: Prentice Haley, 1945. – P. 503–518.
2. Jakobson R. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances in Fundamentals of Language / R. Jakobson, M. Halle. – The Hague, Paris: Mouton, 1956. – P. 129–133.
3. Lakoff G. Metaphors We Live by/ G. Lakoff , M. Johnson. – London: The University of Chicago Press, 2003. – P. 11–33.
4. Orden A. Metaphor, Metonymy [Electronic source] / A. Orden // University of Chicago. – Access mode: csmt.uchicago.edu.
5. Wyspianski. S.Wesele [The Wedding] / S. Wyspianski. – Krakow: Ossolineum, 1973. – P. 214–215.
6. The Holy Vedas / Pandit Satyananda Vidyalankar. – New Delhi: International Vedas Trust, 1983 – 201 p.

TRAUMASCAPE OF HOME IN THE NOVELS *THE WASP FACTORY AND THE BRIDGE* BY IAIN BANKS

Yuliia TEREENTIEVA
University of Lorand Eotvos

Стаття сфокусована на двох романах Й. Бенкса та їх можливій інтерпретації за допомогою поняття травмоландшафту (особлива категорія простору, трансформованого травмою), запропонованого Марією М. Тумаркін у її книзі

“Травмоландшафти: сила та доля місць, трансформованих травмою”. В доповіді стверджується, що локації, описані у романах, є зображеннями травмоландшафту, оскільки вони мають більшість притаманних йому рис.

Локації у романах, маючи сліди пережитої травми, впливають на головних героїв подібним чином, хоча сконструйовані по-різному. У романі “Осина фабрика” травмоландшафт є реально існуючим простором, який персонаж не хоче залишати, “Міст” створює уявну локацію, з якої головний герой не може вибратися.

Обидва травмоландшафти перетворюються на повноцінних персонажів романів, впливаючи на подальший розвиток подій.

Ключові слова: травма, травмоландшафт, дім.

Статья фокусируется на двух романах Й. Бэнкса и их возможной интерпретации с помощью понятия травмоландшафта (особой категории пространства, трансформированной травмой), предложенного Марией М. Тумаркин в ее книге “Травмоландшафты: сила и судьба мест, трансформированных травмой”. В докладе утверждается, что локации, описанные в романах, являются изображениями травмоландшафта, поскольку имеют все его основные черты.

Локации в романах, неся следы пережитого травматического опыта, влияют на главных героев похожим образом, хотя и сконструированы по-разному. В романе “Осина фабрика” травмоландшафт представляет собой реально существующее пространство, которое персонаж не хочет покидать, “Мост” создает воображаемую локацию, из которой главный герой не может выбраться.

Оба травмоландшафта превращаются в полноценных персонажей романов, влияя на дальнейшее развитие событий.

Ключевые слова: травма, травмоландшафт, дом.

This paper is focused on two novels written by I. Banks and their possible interpretation with the help of notion of *traumascape* (which is a special category of place transformed by trauma) introduced by Maria M. Tumarkin in her book “Traumascape: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy”. The paper argues that locations described in the novels are the representations of traumascape, as they share all their main features.

The locations in the novels having traces of experienced trauma influence main characters in a similar way, even though they are constructed differently. In *The Wasp Factory* the traumascape is an existing place, which the main character of the novel does not want to leave. *The Bridge* creates an imaginary location, which is challenging to escape from.

Both traumascape turn into characters of the novels, as they influence the events.

Key words: trauma, traumascape, home.

Winner and nominee of an impressive number of awards, one of the most influential contemporary Scottish writers, Iain Banks, wrote 29 fiction and non-fiction novels and published a collection of short stories. Here, two of his earliest works – *The Wasp Factory* and *The Bridge* – will be discussed in terms of the traumascape – a concept introduced by an Australian cultural historian Maria M. Tumarkin.

According to Tumarkin’s description, traumascape is “a distinctive category of place, transformed physically and psychically by suffering ...” [7, p. 22].

Thus, it is a location, which is strongly associated with a traumatic experience. Such an experience is obviously and explicitly present in the both novels, but the image of a location that carries traumatic experience is constructed differently.

In the novel *The Wasp Factory* the main character is a teenager, Frank Cauldhame, who lives with his father in an isolated house on the island. In the course of the novel, narrated from Frank’s perspective, a number of shocking details are revealed. Frank was born a girl, but at the age of three was bitten by a dog and lost her genitals. Her father, who was angry with his wife for leaving him, did not want to raise a girl, so he used this opportunity to treat his daughter with hormones and turn her into a boy.

Frank does not remember any of the events of his childhood, but being traumatized physically and psychologically, encloses himself in the family house.

The location is created differently in *The Bridge*. Here traumatic space is imaginary, but carries traces of trauma that caused the creation of the location. Imaginary world is created with the centre in the place where the main character got in a car crash, which caused coma.

In Tumarkin’s work *Traumascapes: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy*, she explores seven locations that carry collective trauma: Moscow, Berlin, Manhattan, Port Arthur, Bali, Sarajevo and Shanksville. They all have a number of shared distinctive features.

All of them are “mesmerising and addictive” [7, p. 55], they draw attention and cannot be easily left. Each of them causes awe and becomes sacred first for the survivors and then for the observers.

The concept of sacrifice is very important, when attributed to traumascape. Firstly, the traumatic experience can be viewed as a sacrifice, as the person that experiences trauma sacrifices his or her psychological peace to the traumatic event. Secondly, already existing traumascape causes sacrifice – having become a sacred place it requires sacrifice as a way of commemorating trauma and accepting it.

The latter generates the necessity of “private rituals of mourning and remembrance” [7, p. 84], which at the same time help to cope with the traumatic experience, but extend it in time.

Although in the novels analyzed in this paper the locations represent the effects of individual, rather than collective, trauma they still have all or most of the mentioned features, which allows identifying these locations as traumascapes.

In *The Wasp Factory* the traumascapes is represented by the house of the main character, a place of voluntary confinement for Frank, who has fallen victim to the event unknown by the character himself due to the post-traumatic stress disorder. C. Caruth claims that in the structure of such a disorder there is a “response, sometimes delayed, to an overwhelming event or events, which takes the form of repeated, intrusive hallucinations, dreams, thoughts or behaviours, stemming from the event, along with numbing that may have begun during or after the experience, and possibly also increased arousal to (and avoidance of) stimuli recalling the event” [4, p. 4].

Frank, being deprived of his memory of the traumatic event, responds psychologically to the result of the event, not to the accident itself.

The Bridge tells the story of a man, who after a car accident creates a world on the site of experienced trauma and places himself in the centre of it. Thus, in this case, traumascapes becomes home. As C. Caruth says, the traumatic event is “not assimilated or experienced fully at the time, but only belatedly, in its repeated possession of the one who experiences it” [4, p. 5], which means that the whole imagined world is created to overcome the traumatic experience.

The Wasp Factory's main character suffers both from physical and psychological trauma that happened to him at the age of three. As he encloses himself on the island, where his family house stands, his home turns into a constant carrier of the traumatic experience.

Frank sacrifices his life to the location, also making sacrifice an everyday routine of his existence, killing animals for the sake of his security.

Frank creates rituals that help him to deal with the location he is constantly in: he builds a physical border separating it from the outer world: “I thought of the Sacrifice Poles. They were my early-warning system and deterrent rolled into one; infected, potent things which looked out of the island, warning off. Those totems were my warning shot; anybody who set foot on the island after seeing them would know what to expect” [2, p. 8].

In this respect Tumarkin explains that “one needs to mark places of trauma, because trauma cannot be marked in time” [7, p. 82]. So Frank finds the only possible way to commemorate his loss.

In his attempt to take control over the place, Frank creates special rules and rituals to follow. He says: “Often I thought of myself as a state, a country or, at very least, a city” [2, p. 60].

The same tendency is obviously traced in *The Bridge*, where the main character, in his subconsciousness (being the only active, “living” part of his identity after the accident) creates a country-like structure with the centre on the site of his traumatic experience. He becomes an inherent part of this structure as he builds himself into it.

Thus, both characters become creators of the artificial worlds, which they – it may seem – regulate: “It used to seem to me that the different ways I felt sometimes about ideas, courses of action and so on were like the different political moods that countries go through” [2, p. 60].

Frank in *The Wasp Factory* becomes a godly figure in his own eyes. He claims to be “keeping the balance” [2, p. 85], killing both male and female children. He finds death exciting, as it “always makes you realize how alive you are, how vulnerable, but so-far-lucky” [2, p. 123]. This refers to E. Burke’s concept of the sublime being – in certain circumstances – an opposite of the beautiful: “When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be and they are, delightful, as we every day experience” [6, p. 82]. The description of the Factory also refers to the same concept: “The Wasp Factory is beautiful and deadly and perfect” [2, p. 115].

Since in *The Bridge* the whole location is created by the main character, it can also be assumed that he controls the events happening in it. But it appears that the power attributed to the characters is relative.

For Frank in *The Wasp Factory* his home becomes a sacred place, where he makes sacrifices and asks the Factory about the events to come: “I already knew something was going to happen; the Factory told me” [2, p. 5]. In this way, the location controls the character and determines his behavior.

The Factory (a clock face, which Frank uses to predict future by placing wasps into it and observing the way they choose to try to escape the clock), being given the characteristics of a prophesy teller, takes control over Frank: “From smaller to greater, the patterns always hold true, and the Factory has taught me to watch out for them and respect them” [2, p. 35]. The bridge

in the second novel also becomes a living entity, which is not regulated by the character, but governs the imaginary world by its own rules. The traumatic location, which represents the idea of home in both novels, becomes another character of the story, as it acts independently of its creator.

Being sacred, untouchable and unchangeable by the characters, the locations turn into shrines thus enhancing the traumatic effects.

As none of the main characters of the novels remembers the traumatic experience itself, they try to find out what it was.

For Orr, getting his memory back is linked to the understanding of the origins of the bridge. He cannot find any explanations of its existence: "I looked for records concerning the construction of the bridge and its original purpose; I looked for old books, newspapers, magazines, recordings, films; for anything which referred to any place off the bridge, or before it, or outside it; there's nothing" [1, p. 23]. The origins of the bridge are hidden from him in the same way the traumatic experience is displaced from his memory. So, the attempt to explore the bridge becomes the first step in overcoming the post-traumatic stress disorder.

The way to the restoring of memory crashed by the experience is associated with leaving home. John Orr leaves the bridge and then – the whole reality, saying: "Let's get one thing absolutely straight: it's all a dream" [1, p. 251]. He struggles to leave the traumascapes, although it is still extremely attractive, even having been identified as not real.

Frank in *The Wasp Factory* explains that this place was his "attempt to construct life" [2, p. 181], but he cannot stay there any longer, being at the same time frightened by any other place.

M. Tumarkin explains that "whatever could excite in people the ideas of pain and danger was [always] the source of the strongest emotion available to the human kind" [7, p. 55], which also goes back to Burke's idea of the sublime. This is why the main characters of the novels are afraid of being deprived of the place that, on the one hand, is a symbol of experienced trauma, but on the other – a place of origin of the appealingly strong emotional response.

Still, both of the main characters have to leave the locations of trauma, because it is the only way to overcome the traumatic experiences.

C. Caruth claims that "The trauma thus requires integration, both for the sake of testimony and for the sake of cure" [5, p. 153]. It means that the only way to desert the traumascapes is to remember and understand the source of trauma.

Being haunted by flashbacks (in Frank's case – by some new information that he gets about the events of his past), the characters try to understand their

meaning, but for quite a long time – in vain. “The history that a flashback tells – as psychiatry, psychoanalysis, and neurobiology equally suggest – is, therefore, the history that literally has no place, neither in the past, in which it was not fully experienced, nor in the present, in which its precise images and enactments are not fully understood” [5, p. 153], says C. Caruth.

One of the first cognitive models of post-traumatic stress disorder, stress response theory, has a lot to do with what is happening to the characters. Stress response theory focuses on two key cognitive processes: the initial emotional reaction to the trauma, and an attempt to assimilate the new information from the trauma into the victim’s base of knowledge by suppressing the traumatic thoughts [3, p. 1102].

The access to the past changes the attitude to the situation and – as a result – to the location giving possibility to re-interpret it. This becomes a way to dethrone the location’s sacred meaning and leave it.

Some secondary characters also play their role in the main heroes’ attempts to overcome their trauma and leave the traumascape. A parallel can be drawn between Eric, Frank’s older brother, in *The Wasp Factory* and Dr. Joyce in *The Bridge*, although they are quite different in many respects.

From some point in the beginning of the novel, Dr. Joyce is trying to get the main character, Orr, out of the Bridge. Representing main character’s inner voice, he leaves hints for him to understand the situation and place he is in clearer. “‘Perhaps the dream is a bridge,’ he muses as the inner doors slide back. He takes out his travel-pass to show the attendant; ‘Perhaps the bridge is a dream’” [1, p. 27].

Being drawn into the imaginary reality, Orr neglects doctor’s allusions. This leads to further immersion into the world of the Bridge.

Considering *The Wasp Factory*, Frank’s brother Eric can hardly be regarded a voice of common sense, but he still serves the same function in the novel, as Dr. Joyce does in *The Bridge*. Regardless of his own tragic history, which is only relevant here as the means of intensifying the location’s traumatic qualities, he remains the only witness of the accident that happened to Frank in his childhood.

On the one hand, he represents the image of the intruder, who threatens the integrity of the location by his entering. As a result, Frank becomes more attached to the location, as the only protected place. On the other hand, Eric carries information that may cause relief by revealing the truth about the accident that happened to Frank in his childhood years.

So, the traumatic location represented by home in the both novels becomes a living entity that constructs the characters' behavior. Having all the features mentioned above as characteristic of a traumascapes, the places in the novels definitely represent traumascapes, although they are the locations constructed by individual traumas, not a collective one.

The traumascapes inevitably controls the character and becomes background for extending the effects of the traumatic event experienced by the character. Suffering from post-traumatic stress disorder, which is characterized by memory loss (more precisely by forgetting the traumatic experience itself), the main characters try to find possible ways of dealing with the trauma. Only by leaving home (in other words – the traumascapes) the characters get a possibility to overcome it.

REFERENCES

1. Banks I. *The Bridge* / I. Banks. – London : Abacus, 2003. – 262p.
2. Banks I. *The Wasp Factory* / I. Banks. – New York : Simon and Schuster, 1998. – 181p.
3. Berntsen D. Contrasting Models of Posttraumatic Stress Disorder: Reply to Monroe and Mineka (2008) / D. Berntsen, D. C. Rubin, M. Klindt Johansen // *Psychological Review*. – 2008 – №115(4). – P. 1099–1106.
4. Caruth C. Introduction to Part I: Trauma and Experience / C. Caruth // *Trauma. Explorations in memory*. – Baltimore – London : The Johns Hopkins University Press, 1995 – P. 1–11.
5. Caruth C. Introduction to Part II: Recapturing the Past / C. Caruth // *Trauma. Explorations in memory*. – Baltimore – London : The Johns Hopkins University Press, 1995 – P. 151–157.
6. *The Works of Edmund Burke, Volume I* / Ch. C. Little, Lames Brown. – Boston : Freeman and Bolles, 1839. – 495p.
7. Tumarkin M. M. *Traumascapes: The Power and Fate of Places Transformed by Tragedy* / M. M. Tumarkin. – Melbourne : Melbourne University Press, 2005. – 260p.
8. Weber D. L. Information Processing Bias in Post-traumatic Stress Disorder [Electronic resource] / D. L. Weber. – Access mode: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2714576/>

GERALD VIZENOR'S *CHANCERS* AND CAMPUS UNREST

Alan R. VELIE
University of Oklahoma

Останнім часом у кампусах американських університетів відбуваються заворушення, викликані, як правило, міжетнічною напруженістю. У більшості випадків протестують афро-американські студенти, але в Оклахомському університеті протестували й американські індіанці. Джеральд Візенор – єдиний американський автор індіанського походження, який писав про студентські протести американських індіанців, пов'язані переважно з Каліфорнійським університетом. У його романі “Chancers” зображено індіанських студентів, які вбивають професорів на знак протесту проти демонстрації останків індіанців в музеї кампусу. Візенор не згоден із практикою експонування останків індіанців, проте не схвалює також дії протестувальників.

Ключові слова: університети, протестуючі, афро-американці, індіанці, Джеральд Візенор, музеї, Террі Вілсон, “Chancers”.

В последнее время в кампусах американских университетов происходят беспорядки, вызванные, как правило, межэтнической напряженностью. В большинстве случаев протестующими являются афро-американские студенты, но в Оклахомском университете протестовали также американские индейцы. Джеральд Визенор – единственный американский автор индейского происхождения, который писал о студенческих протестах американских индейцев, в основном связанных с Калифорнийским университетом. Его роман “Chancers” изображает индейских студентов, которые убивают профессоров в знак протеста против демонстрации останков индейцев в музее кампуса. Визенор не согласен с практикой экспонирования останков индейцев, однако не одобряет и действий протестующих.

Ключевые слова: университеты, протестующие, афро-американцы, индейцы, Джеральд Визенор, музеи, Терри Уилсон, “Chancers”.

American universities have experienced campus unrest recently, generally caused by ethnic tensions. In most cases African American students are the protesters, but at the University of Oklahoma American Indians protested as well. Gerald Vizenor is the only Indian writer who has written about American Indian student protests, chiefly those taking place at the University of California. His novel *Chancers* depicts Indian students who murder professors to protest the display of Indian remains in a campus museum. Vizenor is opposed to the practice of displaying Indian remains, but takes a dim view of the protesters.

Key Words: universities, protestors, African Americans, Indians, Gerald Vizenor, museums, Terry Wilson, Chancers.

Recently American universities have been hit by a spate of campus unrest. It started at state universities, Oklahoma and Missouri, but quickly spread to private schools like Harvard, Princeton, and Yale. The source of the unrest this time was ethnic tension, principally among African-American students, but one case involved American Indians.

At the University of Oklahoma the trouble started when two fraternity boys on a bus taking the group to a party sang a racist song – “There Will Never Be a (what’s called euphemistically “the N-word”) in SAE”. In fact there had been African-American members in SAE at Oklahoma, though there were none at the moment. A girl on the bus, someone’s date, filmed the incident on her cell phone, and posted it on Facebook. The black community at OU erupted in anger, staging a protest in front of the administration building. The white coach of the football team, which is about three-fourths black, linked arms with his players and marched to join the protest. Oklahoma University President, David Boren, acted swiftly to expel the SAE singers, close the fraternity, and appoint an African American to be Vice President of Diversity. The President’s action was very popular and politically astute, though perhaps not totally fair in regard to the members of the fraternity who weren’t on the bus. However, something decisive had to be done, and if the President erred, it was in the right direction. The upshot was that the Black community was appeased, and the crisis blew over.

When a similar situation developed at the University of Missouri their President was not as decisive or adroit. While he dithered the football team announced it wouldn’t play that Saturday unless the President stepped down. He did. At Princeton the issue was whether the University would rename its renowned Woodrow Wilson School. The eponym, a Democratic President during World War I, was generally a progressive (he was responsible for establishing the League of Nations), but also a racist who conducted an ethnic cleansing campaign against blacks in government jobs. As of today the issue of renaming is not settled. At Yale a master of a college stepped down after students protested her insensitivity to offensive Halloween costumes. At Harvard the issue was whether “Master” is an appropriate term for the head of a housing unit, or whether the word carries connotations of slavery.

Although almost all of the protests concerned African Americans, one notable example involved Indians. Inspired by the black protests, Native American students at the University of Oklahoma launched their own. They wanted more Indian students and faculty, and a more welcoming atmosphere for Indian students. Holding rallies, airing complaints in the student newspaper,

they soon caught the attention of the Administration. The upshot was that President Boren changed the status of Native American Studies from a program to that of a department – an upgrade – and promised to address issues concerning well-being of students and recruitment of more Native students and faculty. Indians today at Oklahoma are about as numerous as black students: each make up about 5% of the student body, about half the percentage of each minority in the state population.

Although virtually all Indian writers have been to college, and many of them have taught there, Gerald Vizenor, the highly prolific Chippewa novelist, poet, and polemicist, is the only one to have written about campus unrest. One reason for this is that Vizenor spent much of his teaching career at the University of California at Berkeley, a campus famous for movements and protests. Berkeley's Free Speech Movement of 1964-5 began the sixties in the sense of the decade of turmoil – sex, drugs, rock and roll, the anti-war movement and Woodstock. Vizenor got to Berkeley in 1976, and taught there on and off for the next two decades. He not only witnessed student uprisings, but he found himself in the middle of a brouhaha with feminist students and faculty that ended with the decimation of the Native American Studies Department, and his own movement from NAS to English and Comparative Literature.

Chancers (2000) is Vizenor's novel about Indian student protesters at Berkeley. The title refers to trickster-like creatures, "Chancers", who in the words of James Mackay, represent the possibility for imaginative reclamation of otherwise destroyed native cultures/memories literally embodied in museum bone collections. <...> [Chancers] share characteristics with tricksters – both unintentionally heal, both can exist in language and imagination only, both are wild – but whereas tricksters seem to be always of the present, chancers have a more direct bond with the past, or maybe cross the lines between the past and present [1, p. 7].

More simply put, Chancers are Trickster ghosts.

In Vizenor's novel the bones of deceased Indian Chancers are housed in the Phoebe Hearst Museum at Berkeley. Indians in general object to the display of the remains of their ancestors, and many consider anthropology a discipline based on grave robbery. In "Chancers," radical Indian students steal native skulls from the museum, and replace them with those of the Berkeley faculty and administrators they murder. The natives whose skulls are liberated are resurrected magically. The novel ends with an armed battle (bows and arrows are the weapons) between the radical Indian students who resurrected

the Chancers, the “solar dancers”, and other less rebellious students enrolled in Native American Studies called “round dancers”. The round dancers kill the solar dancers.

Readers, both white and Indian, are probably surprised that Vizenor sides with the round dancers, many of whom are white, over the solar dancers, who are almost all Indian. The reason lies in Vizenor’s long time suspicion of radicals, especially Indian radicals. Early in his career he worked as a community advocate in a Minneapolis employment and guidance center. He was a champion for the downtrodden, the victims of poverty, homelessness, alcoholism, and racism. He was working there when the American Indian Movement (AIM) was formed in Minneapolis. When Vizenor moved from being a community advocate to an investigative reporter for the *Minneapolis Tribune*, he wrote a series of articles about AIM accusing leaders Russell Means and Dennis Banks of being more interested in publicity than solving Indian problems. He also wrote about AIM’s criminal activities, especially drug dealing. AIM in return threatened Vizenor with bodily harm.

So, paradoxically while in academe Vizenor supported causes like repatriation of Indian artifacts and human remains from museums to their tribes, he was skeptical of Indian student activists who also supported these causes. Vizenor was a charismatic teacher, with many devoted student disciples, but he is a prickly man with little patience who does not suffer people he considers fools gladly. Accordingly some students and faculty in his department didn’t much like him. One chief reason for the animosity was his political orientation or world view. Vizenor despised people who saw themselves primarily as victims, and he constantly inveighed against what he called “victimist history”. Victimist historians, white and Indian, depict Indian history as an unbroken series of disasters. He, and those like him, point out that the history of every people has high and low points: Indians had triumphant moments in their past: in their battles with the US Cavalry they gave as good as they got. Despite the Cavalry’s advantages – they had a much better supply chain, and they didn’t have their wives and children with them – the Indians fought them essentially to a draw. Victimist historians treat this history as an unbroken string of defeats and massacres inflicted on helpless and hopeless Indians. Furthermore, since the achievements of the Native American Renaissance that started in the 1960’s in the arts (the novels of Momaday and Erdrich, the painting of Scholder and Cannon), politics (achievement of sovereignty), and economics (business development and gaming revenue), Indian fortunes are on the upswing now.

Per capita income has increased dramatically, there is now a sizeable middle class, and flourishing Indian casinos pump thirty billion dollars a year into tribal economies.

Vizenor accuses white victimist historians of condescension, a sort of left-handed bigotry, and he taxes Indians who buy into victimry with self-defeating nihilism. Above all he is goal oriented – he wants to get things done, not simply express resentment or wallow in self-pity. Thanks in part to his publicizing the issue of exploitative museums Congress passed the Native American Graves Protection and Repatriation Act (NAGPRA), which stipulates that any institution which gets federal funding (this includes almost all universities and many museums) must return human remains and sacred objects to lineal descendants and tribes.

In *Chancers*, the solar dancers, so called from their performance of the Sun Dance, are the embodiment of resentment and victimry to Vizenor. The Sun Dance, an old Plains Indian ritual, involved self-mutilation on the part of participants, who attached themselves to the sun dance pole with thongs attached to hooks under their skin and danced leaning back against their bonds until the hooks pulled out from their skin. Vizenor implies that by buying into victimry the modern solar dancers are also engaging in self-mutilation. The round dance, still performed at powwows, is far tamer. There is no bloodshed, only dancing and chanting. It is often associated with courtship.

Vizenor also uses the term “*wiindigoo* solar dancers” [9]. The *wiindigoo* is a Chippewa monster, the deadly enemy of the Chippewa culture hero Manabozho. Chippewa traditional tales tell of people turning into *wiindigoos*, and *wiindigoos* possessing people. He explains:

“The *wiindigoo* are winter monsters and cannibals in *anishinaabe* [Chippewa] stories, but the new *wiindigoo* haunted the campus as native students and solar dancers. They were possessed by the ideologies of victimry” [9].

Vizenor has an extended depiction of a *wiindigoo* in *The Heirs of Columbus*. He describes him as “clean and handsome, a deceptive water demon”, with “blond hair and [a] perfect smile” [9, p. 21]. When one touches the *wiindigoo* it turns into a skeleton. The novels of Louise Erdrich, another Chippewa writer, also often feature a *wiindigoo*, usually as a demon inhabiting the depths of Lake Machimanito on Little No Horse, her fictional version of Turtle Mountain Chippewa Reservation. The *wiindigoo* is always dangerous, a terrifying figure of pure evil. That Vizenor would lump student radicals with *wiindigoos* shows the depth of his disdain for them.

Although he has been an effective agent of political reform, Vizenor is skeptical of causes, particularly political causes. He says in *Chancers*: “Political causes are separations, the absence of the sacred, as you know, and the most obvious liturgies are nothing more than sandwich boards worn by those natives who are lost in those burdens of the past and the future of victimry” [9, p. 11].

The narrator of *Chancers*, Cedarbird, in addition to being a Berkeley professor is a secret agent for a virtual ethnic intelligence agency <...> [whose] stories are sold to many universities <...> and, of course to every government agency that has anything to do with natives [9, p. 11].

Although Cedarbird is a stunt double for Vizenor in many respects, the real Vizenor would never be a university or government fink. That his spokesman is, however, is an indication of the fact that Vizenor feels that radical protestors are a menace to the university.

An example of a positive character in *Chancers* is Peter Roses, Director of Native American Studies at Berkeley. Roses, says the narrator Cedarbird, was a great lecturer, and very active with blondes, the natural enemies of poseurs. Mostly his humor and sense of irony caught the enmity of every romantic native student on campus. Roses would not stand for even the slightest pout or plea of victimry [1, p. 7].

Roses is based (rather loosely) on Terry Wilson, longtime chair of Native American Studies at Berkeley. Wilson and Vizenor were good friends as well as colleagues at Berkeley, and Vizenor wrote about Wilson in several places. In *Hotline Healers* Vizenor calls Wilson “Willy Trainer”, keeping his initials, though reversing them. In case anyone missed the double entendre, Vizenor goes on, “Willy’s penis had been a very active but unseen member of the faculty for more than a decade” [4, p. 64]. Wilson had been notorious at Cal for his sexual relationships with students. In fact, it finally cost him his job.

In *Landfill Meditation* Vizenor calls Wilson “Peter Rosebud”, explaining that he was known in “more intimate circles as the Pink Stallion because he was neither red nor white” [5, p. 122]. Wilson ran a very popular seminar at Berkeley called “People of Mixed-Race Descent”, a subject also dear to Vizenor’s heart. In *Chancers* “Rosebud” becomes “Roses”, which is of course the plural of the word “pink” in French. In life as well as literature Vizenor looked on Wilson’s sexual sins as venial, a stance that put him at odds with department feminists. The reason Vizenor likes Wilson – and his avatars, Roses, Rosebud, and Trainer – is that in life and fiction he is a realist, not a wounded

romantic. It is for Vizenor a matter of intellectual honesty and character: ace up to life as it is, do the best you can at your job, and above all, don't whine.

At eighty Vizenor is still writing, so perhaps he will weigh in on the latest wave of student unrest. What may we deduce from what he has written so far about what his attitude might be towards minority students that inveigh against "micro-aggressions" and "intergenerational ethnic trauma"? He would probably tell them to get over their victimry and try to accomplish something concrete. Vizenor set goals, and worked tenaciously to achieve them. Providing treatment and counseling for alcoholics achieves something tangible. Stopping micro-aggressions, minor and often inadvertent insults, if indeed possible, achieves what, exactly? American sociologists tell us we have entered an age of victimhood. Gerald Vizenor is Native America's chief battler against it.

REFERENCES

1. Mackay J. *Chancers and the Campus Novel Tradition* / J. Mackay // *Gerald Vizenor: Litterateur* / J. Mackay. – Montpellier III: Université Paul Valéry, 2006.
2. Vizenor G. *Chancers: A Novel* / G. Vizenor. – Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2000. – 168 p.
3. Vizenor G. *Heirs of Columbus* / G. Vizenor. – NH: Wesleyan University Press, 1991. – 198 p.
4. Vizenor G. *Hotline Healers* / G. Vizenor. – NH: Wesleyan University Press, 1997. – 182 p.
5. Vizenor G. *Landfill Meditation: Crossblood Stories* / G. Vizenor. – NH: Wesleyan University Press, 1991. – 211 p.

Підписано до друку 11.05.2016р. Формат 60X84 1/16
Папір друк. №1 Спосіб друку офсетний. Умовн. друк. арк. 39,66
Умовн. фарбо-відб. 39,77 Обн.-вид. арк. 39,77
Тираж 300. Зам. № 16-

Видавничий центр КНЛУ
Свідотство: серія ДК 1596 від 08.12.2003р.

Віддруковано ПАТ "ВПОЛ" 03151, м. Київ, вул. Волинська,60
Свідотство про внесення до Державного реєстру
серія ДК № 4404 від 31.08. 2012 р.