

82.09
С 91

ISSN 2411-3883

СУЧАСНІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

**ПОЕТИКА ПОВСЯКДЕННОГО
У ПОЛІ КУЛЬТУРИ**

CONTEMPORARY LITERARY STUDIES

**POETICS OF EVERYDAY LIFE
IN THE REALM OF CULTURE**

**2021
ВИПУСК 18**

**Сучасні
літературознавчі студії**

**Contemporary
Literary Studies**

Випуск 18

Issue 18

**ПОЕТИКА ПОВСЯКДЕННОГО
У ПОЛІ КУЛЬТУРИ**

**POETICS OF EVERYDAY LIFE
IN THE REALM OF CULTURE**

Збірник наукових праць

Collection of Scholarly Essays

Засновано у 2005 році

**Київ
КНЛУ
2021**

БУЦЬКА КАТЕРИНА ВІКТОРІВНА МУЗЕЄФІКАЦІЯ ПОВСЯКДЕННЯ: ПОБУТ ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ ПРО ЕПОХУ, ЩО ПІШЛА ...	6
ВИСОЦЬКА НАТАЛІЯ ОЛЕКСАНДРІВНА ГАСТРОНОМІЧНИЙ КОД ЯК ЕЛЕМЕНТ ПОЕТИКИ ПОВСЯКДЕННЯ У ДРАМАТУРГІЧНОМУ ТЕКСТІ («ТРИ СЕСТРИ» А. П. ЧЕХОВА ТА «ЗЛОЧИНИ СЕРЦЯ» Б.ГЕНЛІ)	13
ГЕНЕРАЛЮК ЛЕСЯ СТАНІСЛАВІВНА НАБІДИ І МАКС ВОЛОШИН: МОДЕЛІ ГРИ	21
ГОРЕНКО ОЛЕНА ПАВЛІВНА ПОВСЯКДЕННЕ VS. ОПОВСЯКДЕНЕННЯ В ОПОВІДАННІ А. БІРСА «ВИПАДОК НА МОСТУ ЧЕРЕЗ СОВІНИЙ СТРУМОК».....	30
ДЕМСЬКА-БУДЗУЛЯК ЛЕСЯ МАР'ЯНІВНА ЛІТЕРАТУРНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СТРАХУ У ДИСКУРСІ ПОВСЯКДЕННОСТІ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ 1930-Х РОКІВ (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «СТРАХ» ОЛЕНИ ЗВИЧАЙНОЇ).....	37
КАНЧУРА ЄВГЕНІЯ ОРЕСТІВНА ТАНЕЦЬ ЯК МАРКЕР ПОЧАТКУ Й ЗАВЕРШЕННЯ ПРИРОДНОГО ЦИКЛУ В РОМАНАХ ФЕНТЕЗІ ТЕРРІ ПРАТЧЕТТА.....	44
КОРНІЛЬЄВА ЛІЛІЯ МИКОЛАЇВНА «МЕГЗІТ» У СУЧАСНОМУ МЕДІА ТА ІНТЕРНЕТ ДИСКУРСАХ.....	54
КРИНИЦЬКА НАТАЛІЯ ІГОРІВНА MUNDANE SCIENCE FICTION: УТРАТА МРІЙ ЧИ ЗРІЛІСТЬ?.....	59
JŪRATĖ LANDSBERGYTĖ-BECHER PHENOMENOLOGY OF THE FRONT LINE IN LITHUANIAN CONTEMPORARY CULTURAL LANDSCAPE.....	66
МАТАСОВА ЮЛІАНА РЕВІВНА «SILENT ALL THESE YEARS» АБО ПОСТАВАННЯ У БУДЕННОСТІ: ТОРІ ЕЙМОС ТА ЇЇ ПОЕТИКА ПОВСЯКДЕННОГО	74
МЕЙЗЕРСЬКА ТЕТЯНА СЕВЕРИНІВНА КОНЦЕПТ ТРИВОГИ/ТРИВОЖНОСТІ У СФЕРІ ПРИВАТНОГО ЖИТТЯ ПЕРСОНАЖІВ РОМАНІСТИКИ СЕРГІЯ ЖАДАНА («МЕСОПОТАМІЯ», «ІНТЕРНАТ»).....	86
МУНЬКО ДАР'Я ОЛЕКСАНДРІВНА «EVERYDAY LIFE» У ТВОРАХ В.К.ВІЛЬЯМСА ТА ДЖ. ДЖАРМУША: ВІД ПОЕЗІЇ ДО ПОЕТИКИ. ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ВИМІР	94
ПАВЛЕНКО ЮЛІЯ ЮХИМІВНА ПИСЬМО ПРО СЕБЕ У ВИМІРІ ПОВСЯКДЕННОСТІ: ДИНАМІКА, ВИКЛИКИ, ПЕРСПЕКТИВИ ...	101
САДОВСКАЯ ЕКАТЕРИНА ЮРЬЕВНА ПОКОЛЕНЧЕСКИЙ И МЕЖПОКОЛЕНЧЕСКИЙ ДИСКУРСЫ КАК КРАЕУГОЛЬНЫЙ КАМЕНЬ ПОВСЕДНЕВНОСТИ В ПРОЕКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	108
СВЕРЫЛОВА ТЕТЯНА ГЕОРГІЇВНА ПОСТРЕАЛІЗМ І НАЦІОНАЛЬНІ МОДЕЛІ ПОВСЯКДЕННЯ В СУЧАСНІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ (АННА БЕРНС І БЕРНАДІН ЕВАРІСТО).....	114
СТОВБА ГАННА СЕРГІЇВНА ПОДОЛАННЯ МЕЖ ПОВСЯКДЕННОСТІ У РОМАНІ НІЛА ГРІФФІТСА «КУКСА».....	121
СТУЛОВ ЮРИЙ ВІКТОРОВИЧ РАЗРУШАЯ СТЕРЕОТИПЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ: ВЫЗОВ МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ (РОМАН ЭНДЖИ ТОМАС «ВПЕРЕД, К ВЕРШИНАМ»).....	128
СУШКО СЕРГІЙ ОЛЕКСАНДРОВИЧ ДИСКУРСИВНО-НАРАТИВНА ПОЛІФОНІЯ ПОВСЯКДЕННОГО ТА СУСПІЛЬНОГО У РОМАНІ ІЕНА МАК'ЮЕНА «SATURDAY» (2005).....	133
ТАРНАШИНСЬКА ЛЮДМИЛА БРОНІСЛАВІВНА ЕСТЕТИКА ПОТРАСІНЬ У КОНТЕКСТІ АКТУАЛЬНОГО ПОВСЯКДЕННЯ	143
ШИМЧИШИН МАРІЯ МИРОСЛАВІВНА НОВИЙ МАТЕРІАЛІЗМ: ПРОЄКЦІЇ В ЛІТЕРАТУРНУ ТЕОРІЮ ТА КРИТИКУ	153

TABLE OF CONTENTS

BUTSKA KATERYNA MUSEUMIFICATION OF EVERYDAY LIFE: EVERYDAY LIFE AS A MEMORY SPACE OF A BYGONE AGE.	6
VYSOTSKA NATALIA GASTRONOMICAL CODE AS AN ELEMENT OF EVERYDAY LIFE POETICS IN DRAMA (ANTON CHEKHOV'S «THREE SISTERS» AND BETH HENLEY'S «CRIMES OF THE HEART	13
GENERALIUK LESIA LES NABIS AND MAX VOLOSHIN: GAME MODELS	21
GORENKO OLENA ROUTINE VS. ROUTINIZATION IN AMBROSE BIERCE'S «AN OCCURRENCE AT OWL CREEK BRIDGE».	30
DEMSKA-BUDZULIAK LESIA LITERARY REPRESENTATION OF FEAR IN EVERYDAY LIFE DISCOURSE OF 1930S SOVIET UKRAINE (OLENA ZVYCHAINA'S NOVEL «FEAR»).	37
KANCHURA YEVHENIIA DANCE AS A MARKER OF NATURAL CYCLES IN TERRY PRATCHETT'S FANTASY NOVELS	44
KORNILIEVA LILIIA MEGEXIT IN CONTEMPORARY MEDIA AND INTERNET DISCOURSES	54
KRYNYTSKA NATALIYA MUNDANE SCIENCE FICTION: LOSS OF DREAMS OR MATURITY?	59
LANDSBERGYTĖ-BECHER JŪRATĖ PHENOMENOLOGY OF THE FRONT LINE IN CONTEMPORARY LITHUANIAN CULTURAL LANDSCAPE.	66
MATASOVA IULIANA «SILENT ALL THESE YEARS» OR BECOMING IN EVERYDAYNESS: TORI AMOS AND HER POETICS OF THE QUOTIDIAN	74
MEISERSKAYA TATIANA CONCEPT OF ANXIETY / ANXIOUSNESS IN THE PRIVATE SPHERE OF SERHIY ZHADAN'S CHARACTERS («MESOPOTAMIA», «BOARDING SCHOOL»)	86
MUNKO DARIA «EVERYDAY LIFE» IN THE WORKS BY W. C. WILLIAMS AND J. JARMUSCH: FROM POETRY TO POETICS (INTERMEDIAL ASPECT)	94
PAVLENKO YULIIA SELF-WRITING IN THE DIMENSION OF EVERYDAY LIFE: DYNAMICS, CHALLENGES, PERSPECTIVES.	101
SADOVSKAYA EKATERINA INTER- AND GENERATIONAL DISCOURSE AS THE CORNERSTONE OF THE EVERYDAYNESS FROM THE PERSPECTIVE OF FICTION	108
SVERBILOVA TETIANA POSTREALISM AND NATIONAL MODELS OF EVERYDAY LIFE IN MODERN WOMEN'S FICTION OF GREAT BRITAIN (ANNA BURNS AND BERNADINE EVARISTO)	114
STOVBA GANNA CROSSING THE BOUNDARIES OF EVERYDAYNESS IN NIALL GRIFFITHS'S NOVEL «STUMP».	121
STULOV YURI DESTROYING THE STEROTYPES OF THE EVERYDAY: YOUNG GENERATION'S CHALLENGE (ANGIE THOMAS' NOVEL «ON THE COME UP»)	128
SUSHKO SERGII DISCURSIVE AND NARRATIVE POLYPHONY OF THE QUOTIDIAN AND THE PUBLIC-IN IAN MCEWAN'S «SATURDAY» (2005)	133
TARNASHYNSKA LYUDMYLA SHOCK AESTHETICS IN THE CONTEXT OF CURRENT EVERYDAY LIFE.	143
SHYMCHYSHYN MARIYA NEW MATERIALISM: PROJECTIONS INTO LITERARY THEORY AND CRITICISM.	153

УДК 163.42

Буцька Катерина Вікторівна

аспірантка Інституту літератури імені Тараса Шевченка НАН України

<https://orcid.org/0000-0002-0493-9643>

butskaya_katya@ukr.net

**МУЗЕЄФІКАЦІЯ ПОВСЯКДЕННЯ:
ПОБУТ ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ ПРО ЕПОХУ, ЩО ПІШЛА**

Анотація. Статтю присвячено художньому і філософському осмисленню побуту комуністичної епохи у романі Дубравки Угрешич «Музей беззаперечної капітуляції» (*Muzej bezuvjetne predaje*, 1996). Основну увагу приділено процесу музеєфікації елементів побуту держав колишнього Східного блоку (передусім СФРЮ, СРСР), тобто перетворення матеріальних слідів комуністичного минулого на музейні експонати.

В умовах культурних і політичних зрушень розкривається меморіальний і символічний потенціал побуту епохи, що пішла. Так, матеріальна культура вчорашнього повсякдення підноситься над своїм утилітарним призначенням і наділяється новими функціями: викликання спогадів, навіювання ностальгії, утвердження ідентичності, передусім югославської ідентичності персонажів роману: емігрантів, біженців, екзилантів та азилантів. Письменниця подає художню репрезентацію цих процесів, звертаючись до знакового для постмодерної культури образу музею.

У статті з'ясовуються особливості концепції музею Дубравки Угрешич. З одного боку, виявлено настанову на деконструкцію громадського музею як утілення когерентного метанаративу офіційної історії, а з іншого – на формування альтернативного музейного простору, представленого приватними колекціями побутових дрібниць, міськими сміттєзвалищами та блошиними ринками.

Ключові слова: дискурс повсякдення; Дубравка Угрешич; музеєфікація; ностальгія; хорватська література.

Butska Kateryna

PhD student

Taras Shevchenko Institute of Literature National Academy of Sciences of Ukraine

<https://orcid.org/0000-0002-0493-9643>

butskaya_katya@ukr.net

**MUSEUMIFICATION OF EVERYDAY LIFE:
EVERYDAY LIFE AS A SPACE OF MEMORY OF A BYGONE AGE**

Abstract. The article is dedicated to the artistic and philosophical reflection on the everyday life of the communist era in the novel «The Museum of Unconditional Surrender» («*Muzej bezuvjetne predaje*», 1996) by Dubravka Ugrešić. The main attention is paid to the museumification of elements of everyday life of the former Eastern bloc countries (SFRY, USSR in particular), i.e. transformation of material traces of the communist past into museum exhibits.

After the fall of communist regimes in the Eastern bloc countries, and the disappearance of some of these states from the world map, entire layers of garbage and material remnants, including utilitarian objects accompanying the bygone everyday life, have remained. As long as the communist era has gone, the traces of its everyday life have acquired new meanings, associated with memory and nostalgia. These meanings define a new hypostasis of everyday objects: their hypostasis as museum exhibits.

A world-famous Croatian writer Dubravka Ugrešić witnessed the formation and the breakup of Yugoslavia. In the novel «The Museum of Unconditional Surrender», written during her voluntary exile in Berlin, she depicts the museumification of communist everyday life, revealing its new, metaphysical sense.

The artistic world of the novel is organized within the metaphor of museum, which is emblematic for the postmodern philosophical and aethetical paradigm. The main action takes place in Berlin. Being a shelter for countless refugees and emigrants from the former socialist states, this city is seen as a total museum. Its dwellers repeatedly refer to themselves as to «walking museum exhibits». Thus, not only things, but also people get museumified as remnants of a bygone era.

The Museum of the Unconditional Surrender of the German Armed Forces, which gave the title to the novel, stands as a symbol of repressive mechanisms of the collective memory, promoting the coherent ideological metanarrative of the official history. Dubravka Ugrešić is aimed to deconstruct the museum as an ideological body, depicting some alternative storages of memory in the novel.

First, it is the so-called «home museum» – a private collection of disordered photos and everyday things from the past. Besides, there are Berlin landfills and flea markets where things and people from the disappeared countries are found

together. These alternative «museums» accumulate the incoherent, subjective, heterogenic memory of the past. Such memory opposes the coherent metanarrative of a classic public museum.

Looking through the different aspects of collective memory materialized in everyday objects, the article analyzes the relation between garbage and cultural memory, trivial objects and art, as well as the writer's conception of museum.

Key words: discourse of everyday life; Dubravka Ugrešić; museumfication; nostalgia; Croatian literature.

Постановка проблеми. Процес музеєфікації, який полягає у перетворенні елементів дійсності на музейні експонати, виходить на передній план як одна з ключових культурних практик сьогодення. Вона включає в себе процедури колекціонування, інвентаризації, архівації, реставрації, консервації тощо. У науковій літературі музеєфікація визначається як «переміщення речі з одного смислового простору в інший», в результаті чого вона стає носієм *культурної пам'яті* [1]. Професор Колумбійського університету, компаративіст Андреас Гюйссен [2] наголошує на ключовій ролі музейної експозиції у сучасних культурних практиках, стверджуючи, що сучасний музей «відповідає глибокій людській потребі: він дозволяє встановити і виразити ставлення до минулого». Музей – як смислообраз та універсальна філософська модель – поширює свою функціональну сферу у простір не лише історії та культури, а й повсякденного життя.

У знаковій монографії «Реквієм по комунізму» [6] американська компаративістка та культурологиня Черіті Скрібнер відмітила, що однією з найбільш приголомшливих тенденцій, що набирають обертів у сьогodнішній Європі, є експонування комуністичної матеріальної культури у музеях і галереях. Так, об'єкти, що колись мали обмінну вартість, тобто повсякденні побутові речі, набувають виставкової вартості [6, с. 10]. Іншими словами, відбувається їхня музеєфікація.

У процесі музеєфікації побут комуністичної епохи розкриває свій меморіальний і символічний потенціал, потенціал до навіювання ностальгії та утвердження ідентичності, що є особливо релевантним для людей, народжених у колишніх державах – Югославії, Радянському Союзі, НДР тощо.

Всесвітньо відома хорватська письменниця Дубравка Угрешич була свідком формування та розпаду СФРЮ. У романі «Музей беззаперечної капітуляції» («Muzej bezuvjetne predaje», 1996), написаному під час її добровільного екзилу в

Берліні, письменниця зображує музеєфікацію комуністичного побуту, розкриваючи його метафізичний сенс. Метафора музею, у межах якої розгортається художній світ роману, дозволяє осмислити співвідношення побуту та культурної пам'яті.

Мета статті полягає в тому, щоб з'ясувати особливості дискурсу повсякдення у романі Д. Угрешич «Музей безумної капітуляції» у контексті пам'яті та ностальгії. Особлива увага присвячується явищу музеєфікації побуту та повсякденної матеріальної культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Після падіння комуністичних режимів у країнах Східного блоку та зникнення деяких із цих країн із мапи світу, лишилися цілі пласти мотлоху та матеріальних решток, зокрема утилітарних предметів, що супроводжували минуле повсякдення. З огляду на відхід комуністичної епохи в минуле, сліди її побуту зарядилися новими смислами, пов'язаними з пам'яттю та ностальгією. Ці смисли визначали нову іпостась комуністичного повсякдення – іпостась музейного експонату.

Як стверджує німецький культуролог Андреас Гюйссен в есе «Втеча від амнезії. Музей як масмедіа» [2], музейний предмет – це «історичний ієрогліф»; його прочитання – це завжди акт пам'яті, а сама його матеріальність зумовлює історичне дистанціювання. Так, повсякдення отримує місце в музеї лише за умови його перетворення на спадщину, на сховище пам'яті та джерело ностальгії.

Роман Д. Угрешич «Музей безумної капітуляції» зображує музеєфікацію югославського минулого, тому його художні координати визначає метафора музею. У просторі міста-музею Берліна існують численні «внутрішні» музеї: музей-будинок Габріель Мюнтер і Василя Кандинського, музей Едена фон Хорвата, Музей цукру, Музей зачісок, Музей плюшевих ведмедиків і, звісно, колишній «Музей повної та безумовної капітуляції фашистської Німеччини у Вели-

кій вітчизняній війні 1941-1945 років», закритий у 1994 році після остаточного виведення радянських військ з території Німеччини. Поряд із громадськими музеями, ключовими топосами роману є блошиний ринок і сміттєзвалище – своєрідні «антимузеї», у яких знаходиться місце для зужитих речей минулого.

Епоха, що пішла, відтворюється й у персонажах роману – біженцях, екзилантах, емігрантах – людей «без захисників і прапора, без батьківщини» [4, с. 40], тобто людей з розірваною ідентичністю. Втративши батьківщину, азиланти лишаються носіями пам'яті про неї. У місті-музеї Берліні вони відіграють роль музейних експонатів – залишків зниклої країни.

Музеєфікацію людей з югославською ідентичністю ілюструє епізод, у якому сербські емігранти, Міра і Зоран, відвідують історичний музей у Берліні. Розглядаючи начиння типової західнонімецької кухні п'ятдесятих років, герої доходять висновку, що самі вони (югослави) ніколи не матимуть подібного музею: «А як він має постати, якщо країна зникла!? – каже Міра. – Тому всі ми – ходячі музейні експонати, - каже Зоран» [4, с. 310]. Епоха, що пішла, і країна, що зникла, лишаються у матеріальних рештках, у побуті, що зберігся після них. Тому персонажі надають великого значення предметам: «...якщо зникла країна, зникне і колективна пам'ять. Якщо зникли предмети, які нас оточували, то зникнуть і спогади про побут, яким ми щодень жили» [4, с. 310]. У художньому світі Д. Угрешич повсякдення виступає формою екзистенції – власне *побутування*. У рештках побуту зберігається пам'ять про епоху, що пішла – свідчення того, що вона була, хоч і минула. У цих рештках люди, що самоідентифікуються з *колишніми* країнами та *минулими* епохами, знаходять підтвердження власної екзистенції.

Пригадуючи югославське минуле, Міра і Зоран перераховують елементи його повсякдення: м'ясний паштет «Gavrilović», порошок для прання «Plavi radion», першу югославську телевізійну передачу «Studio Uno» [4, с. 310]. Так, повсякденні речі минулої епохи набувають меморіального значення та музейної вартості.

З особливим сентиментом Д. Угрешич описує так звану «епоху перших речей» – період облаштування побуту її родини у часи Югос-

лавії. Письменниця здійснює ностальгійну «інвентаризацію» меблів та інших предметів у першій квартирі своїх батьків: «Перша спальня моїх батьків, придбана у кредит, зі справжнього горіхового дерева, з великим двоспальним ліжком, нічними тумбочками, просторими пузатими шафами (...) до спальні скоро приєднається кухня з сервантом, перша газова плита, у ванній з'явиться перший котел на дровах, який скидатиметься на вже пізніше побачену мною ракету, а вінцем усього цього стане перше радіо під назвою Nikola Tesla (...) ми переїдемо в іншу квартиру, але радісний час нових речей не закінчиться, придуть другі перші речі: перший промисловий паштет «Gavrilović», перший телевізор під назвою Einiš, перший грамофон, перша пральна машина, перший автомобіль folksvagen 1300» [4, с. 94]. Югославський побут займає важливе місце у картині югославського дитинства оповідачки. Меблі та побутова техніка стають знаками ностальгії, що визначає їхнє місце у музеї.

Побутові предмети набувають символічного та емоційного змісту паралельно з тим, як втрачають утилітарне значення. Підносячись над ним, вони входять до сфери сакрального, символічного, мистецького.

З цієї точки зору особливо промовистим у «Музеї безумовної капітуляції» є дискурс творчості російського художника-авангардиста Іллі Кабакова. Авторка називає його «некоронованим королем сміття», членом «таємного племені археологів повсякдення» [4, с. 59], до якого відносить численних художників – німецького авангардиста Курта Швіттерса, американського абстрактивіста Роберта Раушенберга, французького художника і скульптора Арманда Фернандеса, Джона Чемберлена, Енді Воргола та сербського художника Леоніда Шейка, «філософа сміттевої купи» [4, с. 55]. Певною мірою оксиморонні поняття «король сміття», «філософія непотребу», «археологія повсякдення» містять у собі семантику переоцінки повсякдення, надання йому нової культурної цінності.

Посилаючись на ціле «плем'я» художників, які осмислюють культурний сенс непотребу і повсякдення, Д. Угрешич легітимізує мистецький дискурс цих маргінальних сфер культури.

Мотлох і непотріб, уживані та несправні речі стають простором філософської рефлексії, передусім рефлексії на тему минулого. Адже «археологія повсякденного життя» можлива тільки за умови відходу цього життя у минуле, перетворення його на культурний шар.

Передчуваючи кінець радянської епохи, митець Ілля Кабаков створює проект під назвою «Збирач сміття» («Мусорный человек»), який є колекцією побутових дрібниць – яєчної шкаралупи, нитки, крихти, нігтя, волосини, леза: «Під кожним експонатом (...) зазначена каталогізована ремарка (Ів учора; Від Ніколая; Я колунався в зубах; Не знаю; Від капців; Я щось пришивав; Не пригадую; Я їв яйця; Я гострив олівець; Голився 15 разів)» [4, с. 58]. Письменниця називає колекцію Кабакова «музеєм вимерлої радянської епохи», а самого митця – археологом. У зібраному ним смітті втілюється мемуарний наратив («трансмедійний щоденник»), через що авторка каже: «Кабаков створює біографію, що вимірюється сміттям» [4, с. 59]. Отже, наділення мотлоху суб'єктивною цінністю особистих спогадів підносить його на рівень мемуарного наративу, біографії, музею.

Поза численними екфразами, присвяченими інсталяціям Кабакова, Д. Угрешич звертає увагу на текстову складову його робіт, а саме на фрагменти діалогів і розмов, що супроводжують експонати: «Кабаков займається мовою повсякдення і створює чудернацьку трансмедійну соцартистичну прозу»; «Кабаков з документальною точністю передає розмовне повсякдення» [4 с. 57-58]. Очевидно, застосування розмовної, побутової мови у мистецтві визначається настановою на консервацію спонтанного спілкування «маленьких людей», у якому відображається правдива картина повсякденного життя на межі його відходу в минуле.

Емоційну силу мистецтва повсякдення ілюструє епізод, у якому головна героїня плаче після перегляду вистави І. Кабакова «Комунальна кухня» у Берліні. Д. Угрешич пише: «... я все ж плакала. При цьому мені здавалося, що я маю ексклюзивне право на сльози. Вистава Кабакова натиснула в мені на важіль якогось неясного нещастя, якоїсь спільної східноєвропейської травми», й одразу наводить фразу подруги оповідачки: «Травми, отримані в роки формування,

ніколи не забуваються (...) Дехто називає це ностальгією» [4, с. 60]. Потужний емоційний заряд мистецтва мотлоху зумовлюється його здатністю навіювати ностальгію. Закодовані в ньому «ексклюзивні» смисли об'єднують людей зі спільною травмою, таким чином забезпечуючи їм основу для ідентичності. Так, «право на сльози», тобто на катарсис, окреслюється географічно (або регіонально). Це ностальгія Східної Європи, і це травма Східної Європи, про яку нагадує побут епохи, що пішла.

Займаючись явищем колективної пам'яті, Д. Угрешич не оминає проблеми її інструменталізації. Період формування незалежних національних держав на уламках СФРЮ письменниця описує як час, «коли змінилися назви вулиць, коли змінилась мова й країна, і прапори, і символи; коли змінилися назви установ, шкіл, поїздів і літаків; коли хибна сторона стала правильною, а правильна зненацька зробилася хибною; коли одні люди вперше почали боятися власних імен, а інші водночас уперше перестали боятися своїх (...) коли розпадалися старі міфи і гарячково створювалися нові...» [4, с. 39]. Йдеться про конструювання національних міфологій та політичні маніпуляції меморіальними змістами.

Як твердить історикиня Я. Зерубавель у праці «Динаміка колективної пам'яті» [3], колективна пам'ять неминуче відкидає аспекти минулого, що вважаються несуттєвими або потенційно небезпечними для передавання основного змісту минулого з певних ідеологічних позицій. Періоди або події, що придушуються і затушуються у колективній пам'яті, стають об'єктом колективної амнезії [3, с. 19]. Явище колективної амнезії, яким супроводжувався розпад Югославії, Д. Угрешич називає «конфіскацією югославської пам'яті», про що йдеться в її есе «Конфіскація пам'яті»: «Нова влада, «посткомуністична», перейнявши досвід своїх попередників-комуністів, усвідомлює високу маніпулятивну цінність колективної пам'яті. Адже колективна пам'ять може стиратися і знову записуватися, деконструюватися і конструюватися, конфіскуватися і ре-конфіскуватися, проголошуватися політично коректною й некоректною...» [7]. Досвід Югославії згадує й А. Гюйссен, розглядаючи проблему маніпуляції пам'яттю: «...

як показав розпад Югославії у 1990-х, пам'ять може бути мобілізована на службу підступній політиці етнічних чисток. Пам'ять неминуче супроводжується забуванням, відхиленням, викривленням, і вона завжди піддається політичним суперечкам. Музей не може лишитися осторонь цього процесу» [2]. В умовах «колективної амнезії» громадський музей стає одним із репресивних механізмів пам'яті, адже використовує свої колекції для відстоювання офіційного метанаративу та виключення маргінальних і дисонуючих голосів.

Образом такої інституції є «Музей повної та безумовної капітуляції фашистської Німеччини у Великій вітчизняній війні 1941-1945 років», до якого відсилає назва роману. Цей заклад є, з одного боку, музеєм поразки і приниження, а з іншого – подолання і самоствердження. Канадська дослідниця постколоніалізму та східноєвропейських літератур Моніка Попеску вказує на здійснену в «Музеї безумовної капітуляції» спробу деконструкції громадського музею. На її думку, Д. Угрешич прагне зруйнувати когерентність традиційних жанрів збереження пам'яті, адже когерентність неминуче призводить до створення «музею безумовної капітуляції» [5, с. 241]. Когерентному і монологічному «музею безумовної капітуляції» письменниця протиставляє «домашній музей» (*kućni muzej*), який становлять невпорядковані сімейні фотоальбоми, залишки югославського побуту, колекції пам'ятних дрібничок. Такий «музей» є альтернативним простором пам'яті – приватним і пов'язаним із повсякденням.

У розділі під назвою «Домашній музей» оповідачка згадує стару жіночу сумочку зі свинячої шкіри, що дісталася їй у спадок від матері. Позбавлена практичної цінності, сумка набуває сакрального значення, стає «домашньою скарбничкою спогадів», «коморою для спогадів», «центральним складом спогадів» [4, с. 26-28]. За словами головної героїні, у сумочці зберігалася «проста таємниця життя» – людська пам'ять, утілена у колекції на перший погляд випадкових предметів: «фотографії (здебільшого мамині), кілька листів (батькових), одна золота монета, золотий крейцер, срібна табакерка, шаль із чистого шовку і завиток волосся» [4, с. 26]. Оповідачка «інвентаризує» вміст приватного «складу

спогадів», таким чином увиразнюючи паралелізм між сумкою та музеєм.

Експонатами подібних «домашніх музеїв» найчастіше є випадкові предмети – *stvarčice* («дрібнички»). *Stvarčice* – це незначні, на перший погляд безглузді речі, які, однак, наділяються меморіальною цінністю. Головна героїня, а також інші персонажі роману (її мати, киянка пані Кіра, приятелька S.) мають власні колекції дрібничок – власні «музеї», що зберігають приватну пам'ять про минуле.

Перебуваючи в еміграції в Берліні, оповідачка час від часу звертається до своєї колекції: «...я розкладаю дрібнички: ті, які я взяла з собою, але насправді невідомо чому, ті, які знайшла тут, всі вони випадкові й беззмістовні» [4, с. 20]. Розглядаючи свої *stvarčice*, оповідачка здійснює комеморативний акт – в її свідомості зринають образи минулого: «Переді мною - маленьке перо, яке я підбрала, гуляючи парком, у моїй голові дзвенить чийсь речення, жовтіє переді мною стара фотографія, червоний маленький людський силует із дешевої листівки, мене супроводжує чийсь жест, а я не розумію його значення, не знаю, кому він належить, пластиком сяйвом виблискує переді мою куля з янголом-охоронцем» [4, с. 20]. Д. Угрешич називає такі акти пам'яті «ритуалами викликання спогадів», які є виключно інтимними і здійснюються за участі «фетишистських предметів» [4, с. 233]. Так, фетишизацію повсякденних речей можна розглядати як один із аспектів їхньої музеєфікації. Про це говорить і А. Гюйссен [2], відзначаючи особливу ауру і чарівність музейного предмету, що виходить за межі його інструментальних функцій. Потребу у таких предметах він називає фетишизмом. *Stvarčice*, отже, є особистими фетишами, особливість яких полягає у їхній здатності воскрешати пам'ять.

Музеєфікація повсякденних предметів і мотлоху знімає опозицію «музейний предмет – сміття» або «музейний предмет – утилітарна річ». Цим утверджуються характерні принципи інклюзивності та нон-селекції, властиві «музею» Д. Угрешич, а також постмодерністська настанова авторки на деконструкцію класичного музею як утілення канонічного метанаративу.

Окрім згаданого вище «домашнього музею», альтернативними просторами пам'яті у романі є міські смітники та блошині ринки. Важливість цих топосів у романному часопросторі підкреслюють метафори «Берлін – найпривабливіший смітник на світі» і «Берлін – світова столиця сміття» [4, с. 223]. Берлінську барахолку авторка називає «смітником часу», на якому продаються «сувеніри зниклого побуту» [4, с. 305]. Так авторка наголошує на особливій природі блошиного ринку як місця консервації зниклого повсякденного, матеріалізованого у мотлоху.

Міські смітники та барахолки є своєрідними «антимузєями» – хаотичними та вільними від ідеологічних парадигм репрезентації минулого. Вони характеризуються такими ознаками, як фрагментарність, гетерогенність та інклюзивність, адже зосереджують у собі рештки різних життів та епох, у тому числі непотрібні, несправні, зруйновані: «тут можна придбати речі, які нікому не потрібні, чужі сімейні альбоми, несправні годинники і розбиті вази для квітів» [4, с. 305]. Специфіка такого «музею» полягає у включенні в єдиний поліфонічний наратив суперечливих – і навіть ворожих – знаків: «На берлінських блошиних ринках миряться часи й ідеології, свастики й червоні зірки (...) на спільних купках лежать збережені уніформи різних армій, їхні власники давно мертві. Уніформи чешуться одна об одну, їхній ворог – тільки міль» [4, с. 305]. Примирення антагоністичних елементів у просторі зужитого непотребу віддзеркалює суперечливу природу різноманітного історичного досвіду (індивідуального й колективного), зокрема досвіду життя в умовах комунізму. Такий побутовий, сміттєвий дискурс минулої епохи протиставляється елітаризму, цензурі та селективності офіційного дискурсу пам'яті, втіленого, напри-

клад, у традиційному музеї, меморіалі або в національному метанаративі.

Д. Угрешич осмислює мотлох як матеріал, що знаходиться поза межами дії цих механізмів. Таким чином, «антимузєй» непотребу, у формі мистецького проекту або смітника, конструює альтернативну чи навіть опозиційну пам'ять про епоху, що пішла. Така пам'ять підриває засади когерентної, офіційної історії. У цьому, вочевидь, полягає одна з найважливіших властивостей повсякденної матеріальної культури.

Результати дослідження. Розглянувши дискурс комуністичного побуту в романі Д. Угрешич «Музей безумовної капітуляції», доходимо низки висновків. Д. Угрешич розробляє полісемантичний і багатовимірний смислообраз музею як місця консервації зниклого минулого. Зужиті та несправні речі, мотлох і сміття отримують у ньому роль експонатів і навіть фетишів, наділених особливою здатністю навіювати ностальгію. Побутове і повсякденне підноситься над своїм утилітарним призначенням на рівень мемуарного наративу.

Музеєфікація побуту знімає опозицію повсякденного/утилітарного та музейного/мистецького, чим утворює виразно постмодерністські принципи інклюзивності та нон-селекції, притаманні альтернативним музейним просторам: «домашнім музеям», барахолкам і смітникам. Ці «музеї» перебувають у відношеннях опозиції до класичного громадського музею, втіленого в образі «Музею безумовної капітуляції».

Протиставляючи репресивний за своєю природою «Музей безумовної капітуляції» та приватну пам'ять про живе повсякдення минулого, Д. Угрешич реалізує настанову на деконструкцію міфологізованих наративів офіційної історії та включення у дискурс колективної пам'яті суб'єктивного, приватного, маргінального.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бонами, З. (2020). *Как читать и понимать музей. Философия музея*. Флибуста. Книжное братство. Режим доступу <https://flibusta.site/b/597861/read>
2. Гюйссен, А. (2018). *Бегство от амнезии. Музей как массмедиа*. Журнал «Искусство» – Все о последних тенденциях современного искусства. Режим доступу <https://iskusstvo-info.ru/begstvo-ot-amnezii-muzej-kak-massmedia/>
3. Зерубавель, Я. (2011). Динамика коллективной памяти. *Империя и Нация в Зеркале Исторической Памяти: Сборник Статей*, 10–29.
4. Угрешич, Д. (2020). *Музей безумовної капітуляції*; пер. з хорв. Андрія Любки. Книги - XXI.

-
5. Popescu, M. (2007). Imaging the Past: Cultural Memory in Dubravka Ugresic's the Museum of Unconditional Surrender . *Studies on the Novel*, 39, 336–356.
6. Scribner, C. (2003). *Requiem for Communism*. MIT Press.
7. Ugrešić, D. (2001). *Konfiskacija pamćenja*. oocities.org. http://www.oocities.org/you_leksikon/konfis.html

REFERENCES

1. Popescu, M. (2007). Imaging the Past: Cultural Memory in Dubravka Ugresic's the Museum of Unconditional Surrender . *Studies on the Novel*, 39, 336–356.
2. Scribner, C. (2003). *Requiem for Communism*. MIT Press.
3. Ugrešić, D. (2001). *Konfiskacija pamćenja*. oocities.org. http://www.oocities.org/you_leksikon/konfis.html
4. Bonamy, Z. (2020). *Kak chytat' y ponymat' muzey. Fylosofiya muzeya*. Flybusta. Knyzhnoe bratstvo. <https://flibusta.site/b/597861/read>
5. Hyuysen, A. (2018). *Behstvo ot amnezyy. Muzey kak massmedya*. Zhurnal «Yskusstvo» – Vse o poslednykh tendentsyakh sovremennoho yskusstva. <https://iskusstvo-info.ru/begstvo-ot-amnezii-muzej-kak-massmedia/>.
6. Zerubavel', Ya. (2011). *Dynamyka kollektivnoy pamyaty. Ymperyya y Natsyya v Zerkale Ystycheskoj Pamyaty: Sbornyk Statey*, 10–29.
7. Ugreshych, D. (2020). *Muzey bezumovnoyi kapitulyatsiyi*; per. z khorv. Andriya Lyubky. Knyhy - XX.

УДК 821

Висоцька Наталія Олександрівна

докторка філологічних наук, професорка, професорка кафедри теорії та історії світової літератури імені проф. В. І. Фесенко

Київського національного лінгвістичного університету

<https://orcid.org/0000-0002-2841-311X>

literatavysotska@gmail.com

**ГАСТРОНОМІЧНИЙ КОД ЯК ЕЛЕМЕНТ ПОЕТИКИ
ПОВСЯКДЕННЯ У ДРАМАТУРГІЧНОМУ ТЕКСТІ
(«ТРИ СЕСТРИ» А.П.ЧЕХОВА ТА «ЗЛОЧИНИ СЕРЦЯ» Б. ГЕНЛІ)**

Анотація. У статті аналізуються функції гастрономічного дискурсу у п'єсах «Три сестри» А.П.Чехова та «Злочини серця» Б.Генлі. На підставі встановленої наступності між ними розглядаються подібності та відмінності у використанні драматургами харчової образності з метою досягнення своїх художніх цілей. Доцільним видався розгляд аліментарних практик у рамках студій повсякдення, які завдяки антропологічному повороту перебувають на авансцені гуманітарних досліджень. У поєднанні з семіотичним підходом, така перспектива дозволила побачити, що цей код виконує у п'єсах низку функцій. По-перше, він сприяє створенню ілюзії «щоденного життя», ключової для «нової драми». Далі, згідно з геоісторичними чинниками, у Чехова їжа часто використана для демонстрування бездуховного матеріалізму сучасного життя, тоді як Генлі у відповідності до феміністичної ідеології презентує її як гротескний замітник автентичних людських взаємин. Попри істотні відмінності, наголос на аліментарних практиках в обох творах слугує для реалізації значного драматичного потенціалу повсякдення.

Ключові слова: А.П.Чехов, Б.Генлі, драма, трагікомічність, гастрономічний дискурс, аліментарні практики, повсякдення, пошлість, спільна трапеза

Natalia Vysotska

Doctor of Sciences (Philology), Professor, Department of Theory and History of World Literature, Kyiv National Linguistic University

<https://orcid.org/0000-0002-2841-311X>

literatavysotska@gmail.com

**GASTRONOMICAL CODE AS ELEMENT OF EVERYDAY LIFE POETICS IN
DRAMA TEXTS (ANTON CHEKHOV'S *THREE SISTERS* AND BETH HENLEY'S
CRIMES OF THE HEART)**

Abstract. The paper sets out to explore the functions of food discourse in the plays *Three Sisters* by Anton Chekhov and *Crimes of the Heart* by Beth Henley. Based on the critically established continuity between the two plays, the paper looks at the ways the dramatists capitalize on food imagery to achieve their artistic goals. It seemed logical to discuss the alimentary practices within the framework of everyday life studies, moved to the forefront of literary scholarship by the anthropological turn in the humanities. Enhanced by semiotic approach, this perspective enables one to understand food products and consumption manners as performing a variety of functions in each play. Most obviously, they are instrumental in creating the illusion of «everydayness» vital for new drama. Then, for Chekhov, food comes to epitomize the spiritless materiality of contemporary life, while in Henley's play it is predominantly used, in accordance with the play's feminist agenda, as a grotesque substitute for the lack of human affection. Relying upon the fundamental cultural distinction between everyday and non-everyday makes it possible to compare representations of festive occasions in the two plays seen through the gastronomic lens of «eating together». Despite substantial differences, the emphases on alimentary practices in the plays serve to realize the inexhaustible dramatic potential inherent in the minutiae of quotidian life.

Key words: Anton Chekhov, Beth Henley, drama, tragicomic, food discourse, alimentary practices, «everydayness», 'poshlost', eating together.

Вступ. У листі 1887 р. А.П.Чехов сформулював принцип, що нині слушно вважається ядром його новаторської драматургічної естетики: «Нехай на сцені все буде так само складно, і

водночас так само просто, як у житті. Люди обідають, лише обідають, а в цей самий час складається їхнє щастя і розбиваються їхні життя» [4, с.73].

У своїх зрілих п'єсах кінця ХІХ – початку ХХ століття письменник послідовно втілював цю програму, видобуваючи позачасову та універсальну драматичність з буденного життя пересічних персонажів. Ті ж самі ключові слова – «буденність» та «пересічність» – характеризують драматургію Бет Генлі, відомої американської авторки 1980-1990-х років. Історик театру США Дж. Берковіц завважує, що її п'єси розповідають про «звичайних південців, у яких виявляються несподівані примхи або нестандартні цінності, через що буденні події перетворюються на дивовижні пригоди, а дивовижні пригоди – на непомічені дрібниці» [7, р.200]. І це не простий збіг. Чехов відіграв значну роль у творчому становленні Генлі як один з літературних та театральних майстрів, які «знімали зі свідомості пелену» [18, р.80]. Вплив російського драматурга найсильніше відчутний у ранній п'єсі Генлі «Злочини серця» (1978/1982), над якою, на думку критиків, «витають привиди чеховських «Трьох сестер»» [20, р. 229]. За свідченням Генлі, саме знайомство з виставами за п'єсами Чехова надало їй розуміння того, «як те, що відбувається на сцені, може бути водночас трагічним і смішним, таким живим і таким справжнім». «Після цього я зрозуміла Чехова», продовжує драматургиня, «і завзялася писати «Злочини серця», які більш-менш засновані на «Трьох сестрах»» (цит. за [8]).

Природно, що критики не могли не звернути увагу на подібності та відмінності між двома п'єсами (див. [14], [13], [20], [16]). Як зазначає В.Фостер, «Тіні Ольги, Маші та Ірини такі потужні, що хоча б як звали сестер у наступних творах, глядачі завжди пам'ятатимуть, що їх було три» [13, р.451]. У п'єсі Генлі сестер звали Леонора (Ленні), Маргарет (Мег), та Ребека (Бейб). Поряд з очевидними запозиченнями у розстановці персонажів, мотивах, використанні аналогічних драматургічних прийомів і, найголовніше, створенні «подвійного настрою» обох п'єс, а саме, постійного «зіставлення зворушливого та комічного» [14, р.121], наголошується також на «повсякденності» як їхній спільній рисі: «Обидві п'єси рясніють деталями щоденного життя, і на сцені, як правило, відбуваються цілком звичайні речі» [Ibid., р.120]. Проте, варто враховувати, що чеховський струмінь у драматургії Генлі переплітається з традицією «південної готики», зокрема, через вплив Теннессі Вільямса, який, своєю чер-

гою, вважав себе не просто великим прихильником, а й учнем Чехова (див. [25, р. 40-41]).

З огляду на те, що студії у царині повсякдення вже декілька десятиліть перебувають у фокусі уваги науковців, у цій статті зроблено спробу проаналізувати один з важливих елементів структур повсякдення, а саме, гастрономічний код, представлений у цьому випадку у текстах двох п'єс, розділених у часі майже століттям, але близьких через схоже розуміння їхніми авторами природи драми.

Їжа як (метафорична) структура повсякдення в драматургічних модулях Чехова та Генлі

Концепт «повсякдення» став на сьогодні загальним місцем у вокабулярії гуманітарних наук. Менше з тим, він досі не має точного визначення, мабуть, і через те, що «повсякдення та категорії його опису конституюються у конкретних культурних та історичних контекстах» [11, р. 15]. Відповідний дискурс формується зусиллями філософів різних напрямів, соціологів, істориків, культурологів та літературознавців. У статті доцільно користуватися широким визначенням історика Фернана Броделя, де «повсякденне життя» дорівнює «матеріальному життю»: «Завжди присутнє, всюди проникне, повторюване матеріальне життя <...>, що відбувається за рутинною» [6, р.28]. «Повсякденне життя складається з дрібниць, яких ми майже не помічаємо у часі та просторі. Що більше ми звужуємо фокус бачення, тим ймовірніше ми опиняємося в оточенні матеріального світу <...> [Ibid., р. 29]. Бернгард Вальденфельс підсумовує підходи до феномену повсякдення: «у таких дослідженнях суб'єктивне переживання чітко протиставлене об'єктивним структурам та процесам, типові практичні дії – індивідуальним та колективним діянням, тривалі ритми – унікальним доленосним подіям, рухомі форми раціональності – ідеальним конструкціям і точним методам» [1, р.39]. Водночас ці характеристики надають вірне уявлення про принципи зображення повсякденного життя у прозі та драматургії.

У роботі, присвяченій поетиці повсякдення у класичній російській літературі, К. Воротинцева висуває гіпотезу про те, що, «як правило, осмислення повсякдення в літературній оповіді відбу-

вається за допомогою кількох бінарних опозицій: побут-буття <...>, свято-будні та «прозаїчне» – «поетичне» [2, р.276]. Чехов, однак, являє собою виняток, оскільки, згідно з дослідниками, в його творчості відмінність між побутом та буттям стирається – якщо в до-чеховській драмі на перший план виводилися події, що вторгалися у життя як щось виняткове та, заповнюючи п'єсу, витісняли побут, «у Чехова, всупереч усім традиціям, події зсуваються на периферію як короткочасна випадковість, а звичайне, рівне, щоденне, повторюване, для всіх звичне складає головний масив, основний ґрунт всього змісту п'єси» (цит. за [2, р. 292]). У творах Чехова екзистенційна драма будь-якого окремого життя транспонується на буцімто банальну поверхню речей, не втрачаючи нічого у плані глибини та людяності.

Позаяк практики приготування та споживання їжі відіграють одну з найважливіших ролей у формуванні фактури повсякдення, Чехов не міг оминати їх у своїх п'єсах, де вони працюють на двох рівнях – буквальному та символічному. У семіотичній перспективі аліментарні практики постають, за Р.Бартом, «системою комунікації, корпусом образів, протоколом застосувань, ситуацій та поведінкових моделей», виступаючи «знаками між членами певного суспільства» [5, р. 21]. Отже, під кутом зору гастики код їжі, як і будь-які культурні коди, підлягає декодуванню. Водночас, як істотна передумова існування людини, їжа функціонує і в житті, і в мистецтві «як вирішальний компонент ідентичності людини і один із найефективніших засобів вираження та передання цієї ідентичності» [23, р. XI].

На думку Ів Джексона, «вивчаючи психічні засновки їжі, ми починаємо розуміти, яким чином на буквальный процес її споживання впливають символічні асоціації та метафоричні вжитки, а також постійна гра між свідомим та несвідомим» [19, р.9]. У результаті прямі репрезентації споживання їжі та напоїв або розмови про них, з одного боку, сприяють створенню «природного» тла у чеховських драмах повсякдення, а, з іншого, будучи вплетені в їхній глибоко символічний підтекст, слугують цілям характеризування персонажів та моделювання сучасного автором російського життя (злам XIX-XX ст.).

Оскільки чеховське бачення його відрізнялося неприхованою критичністю, «повсякденність»

часто фігурує в його п'єсах та оповіданнях у своїй негативній іпостасі як «пошлість». «Пошлість» у моральному та естетичному вимірах була одним із затятих ворогів Чехова протягом всього життя. У цьому контексті згадки про їжу та питво допомагають авторам у конструюванні дискурсу «пошлості» як одного з найбільших лих російського (провінційного) життя зламу століть. Тут Чехов суголосний спостереженням Анрі Лефевра щодо монотонності повсякдення як однієї з ознак модерності. На думку французького соціолога, «повсякдення розташоване на перетині двох режимів повторюваності: циклічного, що домінує у природі, та лінійного, який превалює у процесах, які ми називаємо «раціональними». Повсякденне має на увазі, з одного боку, цикли, ночі та дні, пори року та збирання врожаю, активність і відпочинок, голод і його угамування, бажання та його задоволення, життя й смерть, а з другого боку, повторювані дії праці та споживання. У сучасному житті повторювані дії маскують та руйнують цикли. Повсякденне нав'язує своє одноманіття <...>» [21, р.10].

Серед величезного розмаїття тлумачень «Трьох сестер» акцент на повсякденні як нав'язаній монотонності та банальності корелює з прочитанням п'єси як «різкого осуду пасивної інертності шляхти та порожніх мріянь» [22, р.138]. Особливий інтерес у гастрономічному аспекті має монолог Андрія, брата трьох сестер, про нездійсненні ілюзії («Три сестри», Дія IV):

«Місто наше існує вже двісті років, в ньому сто тисяч жителів, і жодного, який не був би схожий на інших, жодного подвижника ні в минулому, ні в сьогоденні, жодного вченого, жодного художника, ані мало-мальськи помітної людини, яка спричиняла би заздрість або пристрасне бажання наслідувати її ... Тільки *їдять, п'ють*, сплять, потім вмирають ... народяться інші і теж *їдять, п'ють*, сплять і, щоб не отупіти від нудьги, урізноманітнюють життя своє бридкими плітками, горілкою, картами, сутяжництвом, і дружини обманюють чоловіків, а чоловіки брешуть, роблять вигляд, що нічого не бачать, нічого не чують, і їхній вульгарний вплив гнітить дітей, й іскра Божа гасне в них, і вони стають такими ж жалюгідними, схожими один на одного мерцями, як їхні батьки й матері» (курсив мій – Н.В.) [3]. Цей уривок явно резонує з фрагментом чеховського листа, де він висловлює практично ідентичні міркування щодо свого рідно-

го міста Таганрогу: «60 000 мешканців займаються лише тим, що *їдять, п'ють*, плодяться, а інших інтересів — катма... Хоч куди б ти прийшов, усюди *паски, яйця, сантуринське*, немовлята, але ніде немає ані газет, ані книжок... Розташування міста пречудове у всіх відношеннях, клімат прегарний, плодів земних сила-силенна, але мешканці інертні до біса... Всі музикують, обдаровані фантазією та дотепністю, нервові, чутливі, але все це гине задарма... Немає ані патріотів, ані ділків, ані поетів, ані навіть пристойних пекарів» (курсив мій – Н.В.) [4, с.54]. Відтак, Андрій, вочевидь, виступає у своєму монолозі рупором думок автора. Далі, уявляючи краще майбутнє принаймні для своїх дітей, Андрій зазначає: «Теперішність огидна, але зате коли я думаю про майбутнє, то як добре! Стає так легко, так просторо; і далеко з'явилося світло, я бачу свободу, я бачу, як я і діти мої стаємо вільні від неробства, від *квасу, від гусака з капустою, від сну після обіду, від підлого дармоїдства ...*» (курсив мій – Н.В.) [3]. У цих прикладах, створюючи негативну асоціацію між природною біологічною потребою в їжі або аксіологічно нейтральним переліком харчових продуктів, з одного боку, та щоденною рутинною, що притупляє мозок та душу, з другого, Чехов демонструє легкість, з якою затишне «повсякдення», позбавлене духовного стрижня та змістовної діяльності, може дегенерувати до рівня мертвоючого «не-буття».

На відміну від «Трьох сестер», де аліментарні образи, бодай змістовно насичені, застосовані помірковано, читання або перегляд «Злочинів серця» Бет Генлі справляє враження, що персонажі п'єси і, насамперед, три сестри, їдять і п'ють нон-стоп. Образи їжі присутні як у початковій, так і у фінальній сценах (відповідно, печиво та торт). Протягом дії зі сцени не зникають тістечка та горіхи, кава й лимонад, кока-кола та віскі, і нарешті, велетенський торт. Коли сестри не зайняті процесом їжі, вони або готують щось їстівне («зроблю нам попкорн та гарячий шоколад») [17, р.39] або розмовляють про нього, незалежно від того, чи доречно це у запропонованій ситуації, чи ні: так, розповідаючи про свій роман з чорним підлітком, Мег вважає за потрібне згадати, що вони пили черрі-колу; фантазуючи про свою невдалу голлівудську кар'єру, вона вигадує журнальну обкладинку, де вона на фото «куштує ананаси під пальмою» [Ibid., р. 34]; згадуючи

похорон матері, дівчата хихотять над тим, що того дня в них на сніданок було бананове пюре...

Одним з пояснень таких гастрономічних ексцесів може слугувати гіпотеза, що драматургиня навмисно доводить чеховське «повсякдення» ad absurdum, нагромаджуючи реальні та віртуальні гори їжі, аж доки вони не набувають в уяві читачів/глядачів гротескно надмірних пропорцій. У цьому вона, можливо, покладається на прийом «посилення, прискорення, нагромадження, розповсюдження аж до пароксизму» [12, р. 191], поширений у деяких варіантах «театру абсурду». Це припущення видається ймовірним зважаючи на те, що, як в абсурдистів (і в Чехова), її п'єси побудовані на суміші трагізму з чорним гумором. Звичайно, сам російський драматург надавав підстави вважати його одним з попередників й натхненників абсурдизму (див., наприклад, [15, р. 148, 159]. Так, у «Трьох сестрах» старовинний прийом quid pro quo («хто про що») слугує для створення ефекту абсурду в безглузді суперечці між Чебутикіним та Солоним щодо певного харчового продукту:

«Чебутикін. І частування було теж кавказьке: юшка з цибулею, а на друге — чехартма, м'ясе.

Солоний. Черемша зовсім не м'ясо, а рослина на зразок нашого часнику.

Чебутикін. Ні-с, ангел мій. Чехартма не часник, а печеня з баранини.

Солоний. А я вам кажу, черемша — часник.

Чебутикін. А я вам кажу, чехартма — баранина.

Солоний. А я вам кажу, черемша — часник.

Чебутикін. Що ж я буду з вами сперечатися. Ви ніколи не були на Кавказі і не їли чехартми

Солоний. Не їв, бо терпіти не можу. Від черемши такий самий сморід, як від часнику» [3].

Як і Чехов, представники антидрами залюбки вдавалися до цього прийому з метою підкреслити свої головні тези – неможливість спілкування між людьми та втрата мовою її комунікативної функції. Цікаво, що для створення ефекту нісенітничі Чехов використав тут саме гастрономічні образи.

У дещо іншій перспективі наявність у творі Генлі великої кількості епізодів, пов'язаних із їжею, можна інтерпретувати з позицій феміністських студій. Харчувальні практики сестер Маграт як протест проти руйнівної дії південного патріархату на фізичний та психологічний стан жіноцтва підлягають тлумаченню у контек-

сті сучасного аліментарного дискурсу в культурі США, де побутує популярне уявлення про споживання їжі як замітник повноцінного емоційного життя, засіб подолати відчуття провини або компенсувати брак батьківської (подружньої) любові, тепла, тощо. В одній з численних розвідок на цю тему Кім Чернін коментує пережиті нею в юності напади неситимого голоду: «Я хотіла від їжі товариства, втіхи, підбадьорювання, почуття тепла та благополуччя, які мені складно було знайти у житті, навіть у рідній домівці. І коли ці емоції вийшли на поверхню, їх вже важко було задовольнити за допомогою їжі. Так, я голодувала; але вочевидь, не за їжею» [10, р.4]. Дженін Рот у книзі з красномовною назвою «Коли їжа – це любов» доводить: «Дієти неефективні, тому що надмірна їжа і вага – це симптоми, а не хвороба. Зосередження на вазі у зручній і підтримуваний культурою спосіб відволікає від причин того, чому так багато людей їдять, коли вони не голодні. Ці причини набагато складніші, ніж сила волі, підрахунок калорій та фізичні вправи, і їх ніколи не розв'язати за їхньої допомоги. Вони пов'язані з браком уваги, довіри, любові, з сексуальним і фізичним насильством, невисловленою лютю, горем, дискримінацією, спробами захиститися від майбутнього болю» [24, р.4].

Оскільки сестри Маграт постраждали від майже всіх перелічених тут негараздів, їхню жадібність до їжі можна потрактувати як метафору емоційного «голоду», який вони неспроможні утамувати.

У деяких епізодах п'єси саме цю функцію їжі винесено на авансцену. Так, коли Мег і Бейб усвідомлюють, що вони вщент забули про уродини сестри, дівчата вирішують замовити для неї величезний торт. Їхнє жартівливе обговорення неймовірних розмірів тарту прочитується як метафоричне визнання власної провини, спроба компенсувати її і є водночас алюзією на сцену з гоголівського «Ревізору», де Хлестаков описує гігантський кавун, яким його нібито частували. Відтак, торт має діяти як їстівний еквівалент сестринської любові. Ще один приклад – після важкої розмови про самогубство матусі, Бейб підсвідомо намагається подолати травму надмірною кількістю цукру у лимонаді. Подібну ж «індивідуальну тактику» присвоєння стратегій споживання, за виразом М. де Серто, [9, р.хvii] використано, коли, після скоєння замаху на

свого чоловіка, Бейб прямує до кухні, аби зробити собі лимонад. Ця тривіальна дія неначе має відволікти її від страхітливості свого вчинку та «стерти» його зі звичної текстури повсякдення. В іншій ситуації Мег демонструє своє постійне прагнення до життєвих ускладнень тим, що чистить горіхи, які приніс їй «колишній», великими руками – цей суто фізичний виклик «римується» з психологічним, бо вона бажає знову завоювати його прихильність, незважаючи на їхнє болісне минуле та його одружений статус. На ще одні ймовірні романтичні стосунки – між Бейб та її адвокатом Бартлетом – натякають «гастрономічні» обставини їхньої першої зустрічі, коли на благодійному базарі він купив у неї помаранчевий пиріг. Своєю чергою, приклад використання образу продуктів харчування для вираження негативних емоцій надає лють Ленні, коли вона дізнається, що Мег відкусила по шматочку з кожної цукерки у подарованому Ленні наборі (єдиному подарунку, що дістався їй на день народження). Її неадекватно перебільшена реакція на цей незначний (і навіть кумедний) інцидент пояснюється глибоко вкоріненим у свідомість старшої сестри відчуттям несправедливості та суперництва між сестрами, що Ленні його плекала з дитинства – «вона (Мег – Н.В.) завжди отримувала все, чого бажала» [17, р. 35].

Цікаво, що майже аналогічний трапунок фігурує і в «Трьох сестрах», коли виявляється, що Солоний з'їв усі цукерки. В обох епізодах мотивація схожа (гастрономічне задоволення як субститут емоційного), але у Чехова його нестачу відчуває їдець: Солоний (чиє прізвище вказує на «сіль») страждає на комплекс меншовартості і несвідомо намагається компенсувати його «підсолодженням» своєї долі та позбавленням солодоців інших, які, на його думку, і так набагато щасливіші за нього.

Спільна трапеза: свята відзначені та зіпсовані

Культура базується значною мірою на усвідомленні людьми опозиції між «буденним» та «небуденним», або між повсякденністю та святом. Вальденфельс говорить про невпинне виробництво та подолання «повсякдення» як про обов'язкову умову суспільного життя. «Щоденне» для нього означає «звичне, впорядковане та близьке, тоді як небуденне протиставляється йому як незвичне, таке, що перебуває за межами порядку, та віддалене» [1, с.

41-42]. Одним з маркерів «небуденного» завжди була особлива їжа та спосіб її споживання. У культурі нового часу спільне застілля, в якому беруть участь члени родини та друзі, набуло значущості як важливий елемент святкування. «А оскільки дії, що виконуються разом з іншими, виходять за межі суто функціональних і набувають комунікативної цінності», [23, р.93], людський інстинкт соціалізації здавна надавав спільній трапезі різноманітних релігійних та світських значень. У «Трьох сестрах» та «Злочинах серця» перехід до небуденної поведінки сюжетно обґрунтований родинними святами – іменинами Ірини у п'єсі Чехова та днем народження Ленні у Генлі. В обох п'єсах особливість події позначена наявністю «торту» як продукту щоденного вжитку. Проте у Чехова йдеться про небажаний подарунок від не симпатичного героїня поза-сценічного персонажу, через що одержувачка негайно позбавляється його, тоді як у Генлі, навпаки, спільне поїдання торта втілює єдність та незламність духу сестер.

В обох п'єсах святковій оказії виправдовують включення сцен спільного трапезування, просякнених втім зовсім різним настроєм. За Монтанарі, «родина і ширша спільнота <...> підтверджує за столом свою колективну ідентичність» [Ibid., р. 94]. Саме святкова трапеза композиційно формує центральний смисловий вузол першої дії «Трьох сестер». Початкові ремарки вказують, що на сцені стоїть накритий стіл. Запрошуючи гостей розділити з ними святковий обід, сестри тим самим виказують повну довіру до них, залучають їх до свого родинного кола. Рішення Маші залишитися, щойно вона дізнається, що Вершинін також серед запрошених, сигналізує про зародження взаємних почуттів між ними. Але святкова трапеза завершується подією, що загрожує колективній ідентичності товариства аристократів-інтелігентів. «Якщо стіл – це метафора життя, тоді він безпосередньо і невблаганно репрезентує як членство в групі, так й ієрархію всередині цієї групи» [Ibid., р. 95]. На початку дії Наталка, вочевидь, не є членом цієї групи. Вона вперше з'являється на сцені у нервовому збудженні через запізнення на обід, який так багато для неї означає. Дівчина з дрібнобуржуазної родини прагне увійти до «вищого суспільства» свого невеликого міста, яке представляють сестри Прозорови. Вона отримала від них запрошення тому, що їхній брат Андрій закоха-

ний в неї. Її чужість цій родині спричинена не так нижчим соціальним статусом, як її вузькоколбистію, банальністю поглядів та корисливістю цінностей. Але саме святковий обід змінює ситуацію. Невдалий жарт про «тринадцять за столом» (прикмета, що серед товариства є закохані), змушує Наталку зашарітися і вибігти з-за столу, а Андрія побігти за нею і запропонувати одруження, яке дозволить їй подолати соціальні бар'єри. В результаті, спільна трапеза, замість того, щоб тісніше згуртувати родину, призводить до вторгнення до неї «стороннього», що згодом сприятиме її розпаду.

Можливо, як непрямий поклик до цього горезвісного обіду, котрий так драматично змінив хід його життя, Андрій мріятиме про інший варіант «спільної трапези» – у московській ресторації, в атмосфері приязної анонімності великого сучасного міста, де він міг би почуватися вільним від зобов'язань, що накладає на нього явно невдале сімейне життя: «Я не п'ю, трактирів не люблю, але з яким задоволенням я посидів би тепер в Москві у Тестова або в Великому Московському, голубчику мій <...> Сидиш у Москві, у величезній залі ресторану, нікого не знаєш, і тебе ніхто не знає, і в той же час не відчуваєшся чужим. А тут ти всіх знаєш і тебе все знають, але чужий, чужий ... Чужий і самотній» [3].

У «Злочинах серця» фінальна сцена спільного поїдання торта виконує більш традиційну – позитивну – функцію розділеної трапези, що зближує сестер і дозволяє їм забути, бодай ненадовго, про свої проблеми. Протиставлена індивідуальному споживанню нецікавої щоденної вівсянки (початок другої дії), вона дозволяє втілити у життя мрію Ленні про те, щоб вони втріох «посміхалися та реготали разом» [17, р. 63], хоча б протягом «однієї миті». Наполягаючи на тому, щоб кожній дісталася «ціла кремова троянда», проголошуючи глазур «пресмачною», а торт «неймовірним», Ленні, Мег та Бейб стверджують свою незнищену вітальність та спроможність протистояти буревіям життя. Неоготична схильність Генлі до химерного й дивовижного акцентована тут незвичним часом бенкету – три жінки насолоджуються ним не ввечері, як годиться, а зранку. За спостереженням Берковіца, коли сестри наприкінці п'єси «радіють, що ласують святковим тортом на сніданок», стає очевидно, що їхня «внутрішня чистота гарантує їм щастя» [7, р.201].

Висновки. На підставі викладеного вище можна зробити висновок, що аналіз дискурсу їжі у п'єсах А.П.Чехова «Три сестри» та Б.Генлі «Злочини серця» в парадигмі дослідження повсякдення є доцільним та продуктивним. У поєднанні з семіотичним підходом ця перспектива дозволяє краще зрозуміти радикальні зсуви у театральній мові ХХ ст., розпочаті, зокрема, Чеховим на зламі ХІХ-ХХ століть і продовжені, разом з іншими, Бет Генлі на зламі ХХ-ХХІ століть. В обох обговорюваних п'єсах продукти харчування та способи їхнього споживання виконують цілу низку функцій. Найочевидніша – вони сприяють створенню ілюзії «буденного життя», необхідної для «нової драми», зосередженої радше на внутрішніх, аніж на зовнішніх конфліктах. Далі ж вектори праці драматургів з гастрономічним дискурсом визначає специфіка геоісторичних моментів: у Чехова його елементи часто втілюють ідею бездуховного матеріалізму російського життя кінця ХІХ ст., його засадну «пошлість», тоді як у Генлі, згідно з феміністич-

ними постулатами кінця ХХ ст., вони постають як гротескні замітники гармонійного емоційного життя та повноцінних стосунків, від браку яких потерпають героїні. На підставі фундаментального культурного розмежування між буденним та не-буденним були порівняні зображення не-буденних подій у двох творах, проведені крізь гастрономічну призму «спільної трапези» – у «Трьох сестрах» іменинний обід відіграє фатальну роль у сюжеті, наближаючи колапс родини Прозорових, тоді як у «Злочинах серця» спільна учта закріплює пріоритет родинних зв'язків як головної цінності для героїнь. Зазвичай, навряд чи можна не погодитися з Джин Гаген у тому, що «Три сестри» «позначені набагато глибшим баченням, гострішими прозріннями, та багатшими, складнішими й тривалішими відлуннями у зображенні трагізму людського життя», ніж п'єса Генлі [14, р.128]. Проте в обох творах наголос на аліментарних практиках допомагає авторам реалізувати невичерпний драматичний потенціал, закладений у дрібницях повсякденного життя.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности // СОЦИО-ЛОГОС. – М.: Прогресс, 1991. – С.39-50.
2. Воротынцева К.В. Поэтика повседневности в аспекте действительности героя // Критика и семиотика, 2010, вып.14. – С. 276-292.
3. Чехов А.П. Три сестри. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8141>
4. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т.2. Письма, 1887 — сентябрь 1888. — М.: Наука, 1975. – 587 с.
5. Barthes R. Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption // Food and Culture: A Reader. [Електронний ресурс]. Режим доступу: sustainablefooditaly/files/2016/07/rolandbarthes.pdf
6. Braudel F. Civilization and Capitalism (15th-18th Century). V. 1. The Structures of Everyday Life: The Limits of the Possible. Trans. Siân Reynolds. – Berkley & LA: Univ. of California Press. 1992. – 623 p.
7. Berkowitz G.. American Drama of the Twentieth Century. – L.: Longman, 1992. – 300 p.
8. Burns, G. Review of *Crimes of the Heart*. Web. 12 Aug. 2007. [Електронний ресурс]. Режим доступу: myvanwy.tripod.com/companies/wtf/crimesoftheheart.html
9. Certeau M. de. The Practice of Everyday Life. – Berkeley & LA: Univ. of California Press, 1984 – 256 p.
10. Chernin K. The Obsession: Reflections on the Tyranny of Slenderness. – N.Y.:Harper Perennial, 1981. – 210 p.
11. Eckert A., Jones A. Historical Writing about Everyday Life // Journal of African Cultural Studies. Vol. 15, No. 1 (Jun., 2002). – P.5-16.
12. Esslin M. The Theatre of the Absurd. 3d ed. L.: Vintage Books, 2001. – 480 p.
13. Foster V. After Chekhov: The Three Sisters of Beth Henley, Wendy Wasserstein, Timberlake Wertenbaker, and Blake Morrison // Comparative Drama. Vol. 47. No. 4 (Winter 2013). – P. 451-472.
14. Gagen J. «Most Resembling Unlikeness, and Most Unlike Resemblance»: Beth Henley's *Crimes of the Heart* and Chekhov's *Three Sisters*// Studies in American Drama. 1945-Present. Vol.4. 1989. – P.119-128.
15. Gilman R. *Chekhov's Plays: An Opening into Eternity*. – N.H.: Yale Univ. Press, 1997. – 288 p.
16. Hargrove N. The Tragicomic Vision of Beth Henley's Drama // Southern Quarterly 2, No.4 (Summer 1984). – P. 54-70.

17. Henley, B. Crimes of the Heart. [Електронний ресурс]. Режим доступу: gcit.enschool.org/ourpages/auto/2017/8/29/68699230/Crimes-of-the-Heart-script.pdf
18. Henley B. I Go with What I'm Feeling // Time. 8 February, 1982. – P.80.
19. Jackson E. Food and Transformation: Imagery and Symbolism of Eating – Toronto: Inner City Books, 1996. – 128 p.
20. Karpinsky J. The Ghosts of Chekhov's *Three Sisters* Haunt Beth Henley's *Crimes of the Heart*. // Modern American Drama: The Female Canon. – Teaneck, N.J.: Farleigh Dickinson Univ. Press, 1990. – P. 229-245.
21. Lefebvre H. The Everyday and Everydayness. Trans. C.Levich. // Yale French Studies. No. 73, Everyday Life (1987). – P. 7-11.
22. McVay G. Chekhov's *Three Sisters*. – Bristol: Classical Press. 1995. – 128 p.
23. Montanari M. Food is Culture (Arts and Traditions of the Table: Perspectives on Culinary History). Transl. A.Sonnenfeld. – N.Y.: Columbia Univ. Press, 2006. – 168 p.
24. Roth G. When Food Is Love: Exploring the Relationship between Eating and Intimacy. – N.Y.: Plume, 1991. – 205 p.
25. Williams T. Memoirs. – N.Y.: Doubleday, 1975. – 368 p.

REFERENCES

1. Waldenfels B. Povsednevnost kak pravil'nyi tigel ratsional'nosti [Everydayness as a Crucible of Rationality. *SOCIOLOGOS*. M., 1991. pp .39-50 (in Russian).
2. Vototyntseva K. Poetika povsednevnosti v aspekte deistvitelnosti geroya» [Poetics of everyday life in the perspective of characters' reality]. *Kritika i semiotika* [Criticism and Semiotics] Issue 14. M., 2010. pp. 276-292 (in Russian).
3. Chekhov A.P. *Try sestry* Web. Available at: <https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=8141> (in Ukrainian)
4. Chekhov A.P. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem*: V 30 t. Pis'ma: V 12 t. [Complete Works and Letters in 30 vol. Letters: 12 vol.]. T.2. Pis'ma, 1887 — sentiabr 1888 [Vol. 2 Letters. 1887 – September 1888]. M., 1975, 587 p. (in Russian)
5. Barthes R. Toward a Psychosociology of Contemporary Food Consumption. In *Food and Culture: A Reader*. Routledge, 1997. Web. Available at sustainablefooditaly/files/2016/07/rolandbarthes.pdf
6. Braudel F. *Civilization and Capitalism (15th-18th Century)*. V. 1. *The Structures of Everyday Life: The Limits of the Possible*. Trans. Siân Reynolds. Berkeley & LA, 1992, 623 p.
7. Berkowitz G. *American Drama of the Twentieth Century*. L., 1992, 300 p.
8. Burns, G. Review of *Crimes of the Heart*. Web. 12 Aug. 2007. Available at: myvanwy.tripod.com/companies/wtf/crimesoftheheart.html
9. Certeau M. de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley & LA, 1984, 256 p.
10. Chernin K. *The Obsession: Reflections on the Tyranny of Slenderness*. N.Y., 1981, 210 p.
11. Eckert A., Jones A. Historical Writing about Everyday Life. *Journal of African Cultural Studies*. Vol. 15, No. 1 (Jun., 2002), pp..5-16.
12. Esslin M. *The Theatre of the Absurd*. 3d ed. L, 2001, 480 p.
13. Foster V. After Chekhov: The Three Sisters of Beth Henley, Wendy Wasserstein, Timberlake Wertenbaker, and Blake Morrison, *Comparative Drama*. Vol. 47. No. 4 (Winter 2013), pp. 451-472.
14. Gagen J. «Most Resembling Unlikeness, and Most Unlike Resemblance»: Beth Henley's *Crimes of the Heart* and Chekhov's *Three Sisters*. *Studies in American Drama. 1945-Present*. Vol.4. 1989, pp.119-128.
15. Gilman R. *Chekhov's Plays: An Opening into Eternity*. N.H., 1997, 288 p.
16. Hargrove N. The Tragicomic Vision of Beth Henley's Drama. *Southern Quarterly* 2, No.4 (Summer 1984), pp. 54-70.
17. Henley, B. *Crimes of the Heart*. Web. Available at: gcit.enschool.org/ourpages/auto/2017/8/29/68699230/Crimes-of-the-Heart-script.pdf
18. Henley B. I Go with What I'm Feeling. *Time*. 8 February, 1982, p.80.
19. Jackson E. *Food and Transformation: Imagery and Symbolism of Eating*. Toronto, 1996, 128 p.
20. Karpinsky J. The Ghosts of Chekhov's *Three Sisters* Haunt Beth Henley's *Crimes of the Heart*. In *Modern American Drama: The Female Canon*. Teaneck, N.J., 1990, pp. 229-245.
21. Lefebvre H. The Everyday and Everydayness. Trans. C.Levich. *Yale French Studies*. No. 73, Everyday Life (1987), pp. 7-11.
22. McVay G. *Chekhov's «Three Sisters»*. Bristol. 1995, 128 p.
23. Montanari M. *Food is Culture (Arts and Traditions of the Table: Perspectives on Culinary History)*. Transl. A.Sonnenfeld. N.Y., 2006, 168 p.
24. Roth G. *When Food Is Love: Exploring the Relationship between Eating and Intimacy*. N.Y., 1991, 205 p.
25. Williams T. *Memoirs*. N.Y., 1975, 368 p.

УДК 821.161.1+008(44)-043.2

Генералюк Леся Станіславівна

докторка філологічних наук,
старша наукова співробітниця
відділу теорії літератури

Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

[https://orcid.org/0000 0002 5095 5943](https://orcid.org/0000_0002_5095_5943)

legeneraliuk@ukr.net

НАБІДИ І МАКС ВОЛОШИН: МОДЕЛІ ГРИ

Анотація. У статті проведено паралелі між варіантами гри-драматургії та формами саморепрезентації групи Набі й «парижанина» Максиміліана Волошина. У річищі театральної утопії кінця XIX – початку XX ст. вони застосували органічні в естетиці символізму концепти гри, спектаклю, художнього перетворення реальності, користувалися стилістикою символізму в побуті й життєтворчості. Але, хоча усім притаманна посилена увага до синтезу релігій, містицизму, транسخронологічних екскурсів, їхні моделі життєтворчості, власне як і самореалізація, мають низку відмінностей у способах об'єктивізації духовного. Піднесена драматургія набідів – «Мова Набі», створена П. Серюзьє, атрибутика, одяг у вигляді фелоні, щотижневі ритуали у Храмі Набі на бульварі Монпарнас, 25 – виказує їх прихильність до спіритуалістичної моделі гри. А напівжартівлива атмосфера «Ордену Обормотів» у домі Волошина в Коктебелі, розіграші та містифікації господаря тяжіють радше до сміхової культури. Волошин спирався на рецепцію мистецтва як гри й життя як мистецтва – заново твореного світу *en variante locale* художником, заклинателем речей. Вкупі з братством, яке виникло у його домі стихійно цюліта і формувало свої закони й ритуали, поет реалізував імпровізаційну модель гри, близьку до ігор дитячих.

На відміну від патетики набідів-«пророків» волошинська гра була фрондерством щодо соціуму й тодішньої (1905-1924 рр.) російської реальності. Якщо театр набідів у проявах *Art nouveau* реалізував їх мету естетизувати простір, то волошинська гра, яка стала стилем його життя, вела до створення нової людини й нових стосунків. Вона сприяла не тільки творчому розвитку її учасників, але й порятунку життів під час більшовицького терору й голоду. Пізнього Волошина, з його аналізом цивілізації каїнітів та історіософською концепцією Росії, суголосного сучасним оцінкам геополітичних реалій, можна позиціонувати як провидця, котрий передбачив хід подій на століття вперед.

Ключові слова: група Набі, Максиміліан Волошин, французька культура, символізм, *Art nouveau*, спіритуалістична модель гри, імпровізаційна модель гри.

Lesia Generaliuk

Hab.PhD,

Senior researcher, Department of Literary Theory

Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine

[https://orcid.org/0000 0002 5095 5943](https://orcid.org/0000_0002_5095_5943)

legeneraliuk@ukr.net

LES NABIS AND MAX VOLOSHIN: GAME MODELS

Abstract. The article draws parallels between the variants of the play-drama and the forms of self-representation of the Les Nabis and the «Parisian» Maximilian Voloshin. All of them tested the concepts of play, performance, and artistic transformation of reality, which are organic in the aesthetics of symbolism, based on the tradition of French culture from T. Gauthier, J. Barbey d'Aureville to J. Péladan, F. Khnopff. In the stream of theatrical utopia of the late XIX – early XX centuries Les Nabis and Voloshin used the style of symbolism in everyday life and creativity. They were united by an understanding of art as an emanation of the absolute, a perception of phenomena as a «door to eternity», an invisible reality, a specific «sense of the mystery of things pregnant with an event» (Edouard Vuillard). The thesaurus of forms they possessed included signs of self-manifestation. But, although all of them have an increased attention to the synthesis of religions, mysticism, transchronological excursions, their models of life creation, as well as self-realization, have a number of differences in the ways of objectification of the spiritual. The sublime drama of the Nabis – «Language of Nabis», created by P. Sérusier, paraphernalia, clothes in the form of a felony, weekly rituals

in the Temple of Nabis on Boulevard Montparnasse, 25 – shows their commitment to the spiritualist model of the game. And the semi-humorous atmosphere of the «Order of the Spins» in the house of Voloshin in Koktebel, jokes and hoaxes of the owner tend to laugh culture. Voloshin claimed: «Everything that is not a game is not art». He relied on the reception of art as a game and life as art – the newly created world en variante locale by the artist, the conjurer of things. Together with the fraternity, which arose spontaneously every summer and spontaneously formed its own laws and rituals, the poet realized an improvisational model of the game, close to children's games.

In contrast to the pathos of the Les Nabis, Voloshin's game was a frontier against society and the then (1905-1924) Russian reality. If the theater of nabis in the manifestations of Art nouveau realized their goal to aestheticize space, then Voloshin's game, which became his lifestyle, led to the creation of a new person and new relationships. It contributed not only to the creative development of its members, but also to saving lives during the Bolshevik terror and famine. Late Voloshin, with his analysis of the Cainite civilization and the historiosophical conception of Russia, consistent with modern assessments of geopolitical realities, can be positioned as a seer who predicted the course of events for centuries to come.

Key words: *Nabi group, Maximilian Voloshin, French culture, symbolism, Art nouveau, spiritualistic model of the game, improvisational model of the game.*

Поетизація повсякденного набула особливо-го поширення перед I Світовою війною, в епоху Art nouveau, коли митці й мистецькі групи наче змагалися між собою в способах дешифрування феноменів видимого світу та створенні нового естетичного континууму. Представники тодішніх напрямів у літературі й мистецтві, котрі дистанціювалися від позитивістських пріоритетів, намагалися зробити доступною «магічну діаграму Божества» (Т. Карлейль), відточували здатність бачити вічне у буденному явищі, прозирати гармонію. Відтак ставили завдання гармонізувати простір предметами побуту, архітектурою, творами пластичних мистецтв, стилем поведінки.

Групу Набі й Максиміліана Волошина об'єднує спільна світоглядна платформа символізму, ставлення до мистецтва як гри і до життя як мистецтва. Ціннісні орієнтири вони мали поза межами світу «замкнутих граней», а речі у просторі-печері сприймали як довільний запис, піктограму буття істинного. Зрине підлягало декодуванню і символісти з їх переконаністю, що через форми й властивості та певне поєднання їх просвічує простір незримий, пропонували суспільству свій інструмент пізнання сфери метафізичного чи, як самі це називали, «абетку» розширеної рецепції світу. Письменники й художники на поч. ХХ ст. вміло оперували зоровими зв'язками і тим вдосконалювали у реципієнта нелінійний спосіб мислення: тоді ж почала формуватися нова рецептивна парадигма в бік візуальності. Бачити речі – означає певним чином мислити їх, писав Ортега-і-Гассет. І заки-

ду Ремі де Гурмона «Ми пізнаємо лише феномени й мислимо тільки видимі речі; істина в собі вислизає від нас, суть є недоступною» [6, с.14], митці протиставили нову зримість, ту, в якій зір напряму підпорядковується духу (Е. Кар'єр). Цю думку художників про значно ширші функції зору пізніше підтвердили феноменологія та сучасна нейрофізіологія.

Оскільки символісти плекали нову людину з новою свідомістю, то змінювали насамперед її ставлення до видимих речей: панестетизм, життя як фантазія сприяли цьому. Предтечі й творці Ар-нуово відмовлялися від великого абстрактного мистецтва на користь мистецтва-в-житті – його владу вважали потужнішою, ніж владу речей і художник мав стати теургом, «заклина-телем речей». Щоби викликати почуття, котрі, на думку Ш. Моріса, нівелюють час і простір, шукали стиків з предметами-феноменами. Одухотворити реальність за канонами мистецтва, сформувати креативного індивіда, «творчість якого, – писав Волошин, – є виправданням життя» – таким бачили тоді шлях культури, немислимий без імпровізації, гри, художнього перетворення реальності. Творчість-гра, життя як творчість і перетворення, творчість, котра є пізнанням і самопізнанням, творчість як місія – все це входило в коло характеристик людини й художника, визначене символістами.

Ставлення до життя як гри а la Пеладан чи дез'Есент було напрочуд ефектним у художників групи Набі – Поля Серюзьє, Моріса Дені, Едуара Вюйяра, П'єра Боннара, Поля Рансона, Фелікса Валлоттона, Йєна Веркаде, Арістиди

Майоля, Йозефа Ріпл-Ронаї та Максиміліана Волошина, який був світоглядно близьким до них і виказував їм немалу прихильність. Особисто знайомий з П. Серюзьє, М. Дені, А. Майолем, аналізував їхню творчість у статтях «Лист із Парижа. Салон Незалежних», «Лист із Парижа. Моріс Дені» (відповідно № 3 і № 12 «Терезів» за 1904 р.), «Про можливі шляхи скульптури» («Аполлон», № 5, 1913). Від них, власне від усієї французької культури, запозичив у якості персональної стратегії принцип гри й стверджував: «Мистецтво дорогоцінне лише настільки, наскільки воно є грою. Художники – це лише діти, котрі не розучились гратися. Генії – це ті, котрі зуміли не вирости. Усе, що не гра – не є мистецтвом» [3, с. 271].

Набіди обрали, умовно, спіритуалістичну модель гри, яку вели від свого старту (маніфест їх вийшов у 1890 р. в журналі «L'Art et critique»), коли домовилися, що будуть культивувати нове візонерське мислення й нову мову мистецтва і до 1900-х. Під впливом Е. Шюре, його констатації «дух – єдина реальність. Матерія – лише його зовнішнє, мінливе, ефемерне вираження, його динамічний вияв у просторі й часі» [13, с. 19], вони прицільно розбудовували свою свідомість. Адже дійсність, ця нерозгадана абетка речей і феноменів, потребувала оптики духовного порядку. Професійний ріст, філософські диспути на захист позачасових істин зумовили їх послідовний бунт проти імпресіонізму й реалізму як правди «застенографованого» факту. Процес творчості вважали священнодійством: настроювали себе на певну духовну хвилю, навіть планували «постійно знаходитись у стані пророчої одержимості» (М. Дені). Та й слово «набі» (з гебрайської «пророк, одержимий», «той, що отримує сигнали з іншого світу») виказувало їх розуміння творчого процесу як метафізичного акту, здатного розчаклувати весь світ. Свою головну мету: передати містичне життя духу (Г. Монер) набіди втілювали і в мистецтві, і в побуті. Атрибутикою, стилем поведінки породжували атмосферу тайни, дива, чогось небуденного, й тим відкривали дорогу до синтезу нових духовних структур. Культивували в собі «відчуття тайни речей, вагітних подією» (метафора Вюйяра). Відтак з елементів повсякденності творили «мову» для пізнання транс-

цендентного і «лексикон», який дозволяв пізнати самих себе. Теоретик мистецтва М. Дені дав ключ: «форми й фарби – це знаки станів нашої душі». Судження стало точкою відліку для набідів: якщо видимі форми й емоції пов'язані, а кожне почуття й думка мають пластичну відповідність, своє втілення, то необхідно не лише простір полотна, а й власне щоденне тривання заповнити «правильними» речами-символами.

З сьогоденної точки зору такий максималізм може викликати іронію. Але гра була винятково серйозною: задля прориву за межі печери ці, дуже молоді, виученики академії Жуліана (на момент створення братства Дені було 18 років, найстаршому Рансону – аж 23) вели свою стратегію в перекодування свідомості, з усіма її зовнішніми атрибутами. Орієнтувалися на стиль і церемоніали таємних лож. Придумали свої ритуали й формули посвячення, імена, одяг. Між собою користувалися «мовою Набі», її створив П. Серюзьє на основі давньогрецької, арабської, гебрайської та власних піктограм. Листування супроводжували стандартною формулою в кінці кожної записки «У твоїй долоні моє слово і моя думка» («Dans ta paume mon mot et mon idée»), а щотижневі зібрання, які відбувалися за усталеним церемоніалом, проводили в Храмі Набі. Це була майстерня Поля Рансона у старовинному особняку на бульварі Монпарнас, 25 (його дружині Франс Рансон, власниці будинку, яка мала ім'я «Світло Храму» та була з усіма в приятельських стосунках, не дозволялося бути присутньою на зібраннях). Виглядали вельми колоритно. Кожен з пророків мав стилізований одяг у вигляді фелони – барва її обиралася індивідуально: лілова, червона, темно-синя. Зовні цей одяг, а його також оздоблювали персональним орнаментом, мало чим відрізнявся від облачення православного священника. Митець у розумінні набідів і мав бути священником, посередником між світами видимим і невидимим, та поширювати Євангеліє живопису. Імена присвоювали з підтекстами: Вюйяр був «Зуавом», швейцарець Валлоттон – «Іноземним Набі», «Набі Прекрасних ікон» іменували Моріса Дені, «Дуже Японським Набі» – Боннара, «Ще більше Японським, ніж японський Набі» – Рансона, а Поля Серюзьє

з його рудою бородою – «Вогнянобородим Набі».

Така атмосфера гри-трансформації, перетворення буденного у вічне, мала підґрунтям тотальний синтез: католицизм, релігії Сходу, древні ритуали. Набіди на своїх зустрічах використовували жезли, стилізовані під єгипетські, берил в якості магічного кристалу, а читання Кабали, книг ірландських гностиків, «Великих посвячених» (1889) Едуарда Шюре було частиною церемоніальних, закритих, спілкувань. Щоправда, паризька богема відвідувала Храм Набі і як відкритий культурний центр: тут відбувалися диспути, невеликі виставки, лялькові вистави, навіть весілля. Але назагал «пророки» винятково скрупульозно визначали свій стиль життя. Створили нову теорію живопису, а на основі сакральної геометрії бенедиктинців, їх фресок у монастирі Бейрон розробили методику «священних мір». Відкриття зробив Й. Веркаде, потім цю систему вдосконалили П. Серюзьє, М. Дені, Ж. Лакомб, П. Рансон [7, с. 170]. Теоретик символізму М. Дені працював над крупними релігійними композиціями (Ле Везіне, Венсенн), пізніше заснував Майстерні церковного мистецтва (1919); Веркаде став монахом, присвятивши себе релігійному розпису.

До початку 1900-х ваговита гра у пророків віджила своє, група поступово розпалася. Художники мали успіх, мали багато замовлень декоративно-прикладного характеру, також свою роль відіграла й різниця в індивідуальних стилях. У 1908 р. П. Рансон заснував Академію мистецтв, де викладали його друзі – Дені, Боннар, Майоль, Серюзьє, Валлотон, Тео ван Рейсельберг. Зокрема, Поль Серюзьє викладав тут власну теорію відповідностей і гармонії форм та кольорів у річищі естетики «священних мір» (у 1921 р. опублікував її як «Азбуку живопису») Академія жила вірою у велику місію мистецтва, в його здатність змінити людство через одуховлення матерії. Таку позицію набідів підтримували і найближчі їх приятелі – композитори К. Дебюссі, Е. Шоссон і К. Террас. Такі ідеалістичні орієнтири сприяли тому, що група «пророків» разом з іншими представниками Ар-нуово прокладала дорогу рафінованому естетизму побуту знаті й буржуа і тим врівноважувала засилля прагматизму, що його несла промислово-техніч-

на революція. Мистецтво-в-житті апелювало до позараціональних чинників, трансформувало реальність і людську свідомість, акцентуючи на духовно-гармонійному, змінюючи смаки й запити публіки в бік вишуканості (килими, афіші, плакати й етикетки, декоративні розписи плафонів театру на Єлісейських полях, будинків графа Кесслера у Веймарі, Е. Шоссона, С. Морозова групи Набі) якої прагнули й ширші кола суспільства.

І хоча представники *belle époque*, позиціонуючись на інтелектуальних естетів, творили елітарне мистецтво, котре «має священний характер» і є «недоступним для вульгарних ентузіастів» [11, с. 336], усе ж вони плекали думку про масштабну перспективу синтезу мистецтв та ремесел у майбутньому. Активована ними «спрага духовності» (Л. Рішар), як і утілений в різних іпостасях їх варіант одухотворення матерії, були настільки вагомими, що ностальгія за тією добою, прекрасним сном її моделей) не обминув і Макса Волошина. Якщо група як цілість існувала близько десяти років – після 1900-го вона поступово розпалася: надто різні творчі особистості становили її кістяк, – то ігрові тенденції доби в персональній життєтворчості поета й художника виявилися стійкішими. Вихований у матричному розчині французької культури Волошин, услід за набідами, заснував у людства «до великих війн», лише посилюватиметься в культурі.

Кінець гри:

1. Духовний ріст / «спрага духовності». Самореалізація. Популярність набідів і течії *Art nouveau* у Франції та за кордоном.

2. Перетворення простору: оформлення інтер'єрів, створення полотен, фресок, ужиткових предметів.

3. Академія Рансона (1908-1955).

Загальний модус естетичної гри доби символізму (братство Набі явило тільки одну з спорудженому за власним проектом будинку в Коктебелі імпровізоване братство. І не лише митців. Стихійно організований «Орден Обормотів» з його правилами й ритуалами, був дещо подібним до групи Набі. Члени його так само мали свої імена: Пра (від «праматір») іменували Олену Оттобальдівну, матір Волошина, прізвисько

Мудрець Горищний отримав інтелектуал-астроном Михайло Лямін, поетка Є. Дмитрієва стала Черубіною де Габріак, француз Жульєн відгукувався на ім'я Мсьє Карадаг; були Слідокопит, Dame de riq̄ue та інші герої; так само ставили спектаклі. Але правив тут не поглиблений містицизм, а дух епатажу, дитячої гри на дозвіллі. Група славилася бучними розіграшами, включно з літературними містифікаціями, а очільник її, наділений немалим акторським талантом, блискуче зображав Зевса, Пана, Посейдона etc.

Тривалий час, починаючи з 1906 р. і до 1932-го, коли господаря Дому Поета не стало, поза назвами й уставами кожного літа в його будинку жила як одне ціле велика спільнота гостей. Від кожного вимагалось тільки «радісне прийняття життя, любов до людей і привнесення своєї частини інтелектуального життя» [2, с. 791] у спонтанно сформоване товариство, що мало відсвіти Монмартру. Волошин, який до більшовицького терору «був радісною людиною, для Росії незвично радісною... дитинність, іскриста дитяча радість залишалися суттю, основою його особистості» [5, с. 104-105], подарував російському літературному бомонду атмосферу Латинського кварталу й Монпарнасу. Однак її сприймали не без настороженості, осуду, злослів'я, власне, як і постать самого Макса.

Волошинській моделі естетичної гри притаманна імпровізаційність, іскрометний гумор, – послідовності та серйозності Набі тут годі шукати. Українська натура оптиміста й жителюба (по лінії батька він із козацького роду Кириєнків-Волошиних) легко генерувала карколомні сюжети. Це дуже драгувало В. Брюсова, І. Еренбурга, О. Амфітеатрова – росіяни ніяк не могли відрізнити правду від фантазії. Але Волошин мав достойних учителів, не лише набідів. Французька традиція мистецтва-як-гри йому імпонувала назагал, він мав за зразок саморепрезентації таких метрів епатажу як Вільє де Ліль Адан (Волошин опублікував дві статті про нього у 1908 та 1912 й переклав драматичну поему «Аксель», відому як «Біблія символізму») чи Теофіль Готьє з його легендарним червоним жилетом у «битві за «Ернані»», копією середньовічних камзолів. Та насамперед Барбе д'Оревільї, котрий зі своєї особистості творив поему, обрамлену в дендизм. «Елегантна зухва-

лість» француза попросту заворожувала вільнолюбного українця, який генерував довкола себе поле сміхової культури, а в статті «Барбе д'Оревільї» (1908) описав усі його каптани, підбиті червоним оксамитом, «мереживні галстуки й манжети, як у мушкетерів», зсунутий на вухо «капелью з полями із червоного оксамиту», сюртук з вузько стягнутою талією, що падав широкою спідницею», удари тонкого хлиста по «золотому галуно панталон» [3, с. 49]. Подібним «декором» епатував Париж і «маг» Жозефен Пеладан, котрий обрав для себе і своєї групи ассірійську символіку, ходив по вулицях то у фантастичному одязі, «родом» з древнього Сходу, то в камзолах з мереживами. Так само й Фернан Кнопф, організатор «Ордену Троянди й Хреста», який услід набідам та Пеладану створив персональну релігію в дусі політеїзму і весь стиль життя підчинив їй. Працював за мольбертом виключно в накресленому на підлозі колі, в ідеальній тиші, а в збудованому на поч. 1900-х за власним проектом будинку на рю де Кур в Брюсселі створив храм античного бога Гіпноса. У центрі храму розмістив копію однокрилої скульптури бога сну з Британського музею, датовану близько 350-200 рр. до н.е., вводив її у свої полотна.

Подібно до того, як у Європі митці моделювали побут, підбирали інтер'єри, предмети одягу в унісон з життям свого духу, Волошин творив *en variante locale* власний простір. Збудував для себе, «путника по вселенним», дім-корабель з майстернею, бібліотекою і – жест в бік Кнопфа, його бронзової голови Гіпноса, встановив у кабінеті копію голови єгипетської правительки Таїах (фрагмент фігури Тейї / Мутнеджмет з Берлінського музею, дружини фараона Хоремхеба; 1334-1306 рр. до н.е.), що символізувала зв'язок часів, не раз вводив її образ у поетичні твори. Писав у 1926: «Войди, мой гость, стряхни житейский прах / И плесень дум у моего порога / Со dna веков тебя приветит строго / Огромный лик царевны Таиах» [4, с. 263]. Така гра в міжчасову екзотику, яка йшла від Т. Готьє і його симпатій до пізнього Риму, Єгипту й продовжилася в транскронологічних сюжетах низки письменників поч. ХХ ст., – звичне для символізму явище. Як і захоплення японцями, що почалося від Гонкурів. Набіді й Волошин, який писав

акварелі в стилі Утамаро й Хокусаї, високо цінували японську графіку. В Домі поета зберігалася колекція японських гравюр, безліч речей у будинку були символами, що промовляли.

І хоча волошинський «театр» з його містифікаціями описані докладно, проте досі становить загадку лик самого Волошина. Він, який може слугувати зразком *Ното ludens* (людини, що грається), наче згубився серед безлічі іскрометних сюжетів, що їх так легко генерував, уміло керуючи ходом глядацького сприйняття. Адже власний вихід завжди перетворював у драматургію, де були важливими голос-реквізит-одежа. Задля публіки? Так. Але в першу чергу для себе. Отже, зробимо акцент на його саморепрезентації – грі в себе самого, яка мала оприявнити суть природи митця.

Варіанти самооприявнення Волошина в річичі драматургії набідів, Барбе, Пеладана прикметні синтезом трьох іпостасей його лику – Подорожній, Ремісник, Проповідник-пророк. Перша роль – пілігрима, неприкаяної душі, що перебуває у вічних мандрах, одна з центральних тем французьких малих символістів, була «матеріалізована» ним і в юнацьких подорожах, і у поїздках за маршрутом Париж – Петербург – Коктебель, і у вимушених пересуваннях після 1917 р. Візуально оформив цю роль в молодості як характерний типаж Латинського кварталу: «лев'яча грива волосся, плащ і широчезні поля капелюха» (М. Сабашникова). Український художник О. Якимченко зобразив його в червоному береті, зсунутому на вухо (1902). Коли ж перестав копіювати французів, моделював свій імідж поета, Зевса-Громовержця, Зевса в полиновому вінку згідно портрета польського скульптора Едварда Віттіга (1910). У зрілому віці позиціонував себе як ремісника, коваля строф. Усвідомлюючи, що «все явлення – / Знаки, / По которм ты вспоминаешь самого себя, / И волокно за волокном сбираешь / Ткань духа своего, разодранного миром» [4, с. 94], формував такий імідж, не зважаючи на осуд обивателів, остракізм російської інтелігенції чи пресинг радянської влади.

Оригінальну фактуру саморепрезентації зумовило волошинське критичне ставлення до сучасного одягу. Він визнавав услід за Сізераном, що костюм спотворює людину: «там, де тіло говорить: рельєф, глибина, хвиляста лінія, легка тінь,

м'яз, – там сюртук каже: прямокутник, циліндр» [3, с. 185]. Свою нелюбов до уніфікації індивідів, «закутих у футляр», Волошин перетворив у феєричну гру, де одноособово був і стилістом, і моделлю. Його колоритним образам можна присвятити цілу монографію. Декілька прикладів. Цветаєва малювала «голову Зевса на могутніх плечах, а на дрімучих, неймовірно завитих кучерях вузький полинний віночок, насущна необхідність, яку дурні приймали за стилізацію... Парусина, полин, сандалі – чи є щось більш чисте і вічне?» [5, с. 200]. Мандельштам в есе з циклу «Феодосія» (1923-1924) описував, як мешканці міста полишали усі справи, коли «Волошин з'являвся на щербатій феодосійській бруківці: шерстяні панчохи, плісові штани й оксамитова куртка – місто охоплювало якесь ніби античне розчулення, купці вибігали з крамничок...» [9]. Серед натовпу денікінських офіцерів, італійських і грецьких матросів він дуже вирізнявся, згадує Е. Міндлін, «сірим оксамитовим беретом на свавільному волоссі», костюмом «сірого оксамиту – куртка з відкладним коміром, короткі, до колін, штани – іспанський гранд в пенсне російського земського лікаря, з головою древнього грека» [5, с. 410-411].

Не тільки професора Кембриджа С. Карцевського вражав «суворий одяг дервішів, лев'яча голова з перетягнутим ремінцем хаосом кучерів і манери аристократа» [8, с. 87] (відмінність від суворо стилізованих облачень набідів очевидна), але й представників усіх станів у часи громадянської війни. На волошинську харизму однаково реагували денікінські генерали, перед якими поет клопотав про звільнення професора-археолога Никандра Маркса влітку 1919 р., і комісари, які пропонували йому посаду в Сімферопольському ЧК. Після 1917-го він експлуатував свій імідж – сандалії на дерев'яній підосшві, полотняну довгу блузу, підв'язану мотузкою, ремінець у волоссі – для конкретних справ. Сучасний філософ К. Свасьян визнав: «образ поета-декадента став у пригоді Волошину як можливість і засіб торгу» [12, с. 692-693]. Одяг звільнював його від очікування в приймальнях і відкривав двері установ у часи червоного терору, коли рятував від смерті багатьох, занесених у «розстрільні списки». Його спілкування з депутатом Думи В. Пуришкевичем у каюті теплоходу «Мрія» чи командармом І. Кожевниковим у

ресторані поїзда симптоматичні й не позбавлені артистичної безпосередності.

Оскільки гру Волошин сприймав як технологію занурення в інтегрований континуум пам'яті та докладно говорив про це в есе «Одкровення дитячих ігор» («Золоте руно», 1907), то й «спогад про себе» оприявнював у єдино можливих формах. На противагу набідам, йому була притаманна невимушена гра, котра становить самий сенс дитинства і пов'язана з почуттям повноти буття, яке переживає дитина («діти живуть повніше, зосередженіше й трагічніше, ніж дорослі» [3, с. 494]). Причому Волошин не пропонував дистанціюватися від реальності й зануритися у світ «священного» мистецтва, а вважав, що мистецтво мусить якнайширше увійти в реальність: як щира розумна гра мистецтво зможе вплинути на абсурдні закони, за якими живе суспільство, зможе нейтралізувати раціонально придуману людьми тюрму для людського духу. Відтак рольова поведінка поета, слугуючи процесу самопізнання, була однією з форм його взаємодії з соціумом. І зустрічала в інтелігентних людей повне розуміння.

Зсередини Волошин відчував себе трудівником – «кузнецом упорных слов», «чеканщиком монет», «гранильщиком камней». Присутній у автопортретах 1917-1924 рр. чи на одному з останніх фото 1932 року налобний ремінець, знак приналежності до цеху ремісників, цілком відповідав його духу. Але був ще один мало акцентований варіант гри – гра в поеталітописця, пророка, котру бачили одиниці. Так у очах мистецтвознавця Еріка Голлербаха він поставав як понтифік – язичницький «Pontifex maximus»; було щось у ньому від жерців, щось античне, щось від посла великої держави» [5, с. 501]. Голлербах завжди підкреслював благородство й одухотвореність лику поета: «з першого погляду на нього не залишалось ніяких сумнівів у значимості цього чоловіка, у його духовному аристократизмі..., аристократичного навіть у зовнішньому світському сенсі цього слова» [5, с. 502]. Інші, відзначаючи манери, ходу, «крок крупний, точний і впевнений», порівнювали його з єпископом: «Так переставляє патерицю рука єпископа, одягнутого в парчеві шати, під час короткого шляху від престолу через царські врата на амвон для благословення молільників»

[5, с. 601-602]. Така рецепція мала підставу. Хоча Волошин відмежовувався від понтифіка, язичницького чи християнського, і писав у 1905 р. до М. Сабашникової на її припущення: «священником християнським і православним я не можу бути... Для священства треба глибоко прийняти всю догматичну основу. А нема нічого більш чужого моєму пізнанню, аніж догматика», відтак визначив себе: «Якби ти мене спитала, ким би я хотів бути, – я би надав перевагу пророку, хоча б проповідникові» [1, с. 530]. Саме такий образ присутній у низці його поезій.

Поза божемним антуражем *belle époque* у гіпотипозисах-автопортретах цей неперевершений майстер соціальної гри («я верю в жизнь, и в сон, и в правду, и в игру») являє свою особистість-призначення-долю. Поет проповідує гуманістичні істини, але люди його проганяють, побивають камінням: їм не потрібна правда. Він, хто «глазами в глаза вникал», відчуває «грязи едкий вкус и камня подлого укуса», а окрім «враждебных ропотов молвы» чує «прохожих свист и смех детей» [4, с.60]; реальні факти – «репінська історія», пацифістські заяви Волошина у часи воєнної істерії в Росії, зумовили його остракізм інтелігенцією. Адресати не чують того, хто «весь – внимающее ухо» й він, «поет-оракул», чий «пыльный пурпур был в лоскутьях», живе «на людных перепутьях, / В толпе базарных площадей», віщує народу тайни глибин та майбутні муки тривалих агоній. Цей лик поета-пілігрима, провидця, гуманіста, далекого від світських та літературних кіл, реалізувався повною мірою в часи усобиць. Волошин «напророчив» у вірші 1913-го року і себе, запліюженого, і своє лахміття, і багатолюдні стики доріг. Виснажений пересуванням різними містами «у справі Маркса» – Керч, Катеринодар, Ростов-на-Дону, Новочеркаськ, знову Катеринодар, а до того були Сімферополь і Одеса, – зізнавався, що надто втомився «від цього бездомного життя по людях» [8, с. 80]. Знаючи: «Бездомный долгий путь назначен мне судьбой», приймав призначене. Образ подорожнього, на кшталт Сіддхартхи Гаутами, є органічним Волошину з молодих років: «Изгнанники, скитальцы и поэты» – з цього племені родом його дух. Той, що колись належав до знаті (у Древніх Греції та Римі одяг пурпурового кольору мали право носити арис-

тократи; у країнах з традиціями буддизму – особи високого духовного сану), долучився правди, пізнає живі токи життя. Душа його сповнена співчуттям до людей і печаллю мудрості.

Перекоаний, що художники, очі людства, ведуть усіх по темній пустелі, наповненій міражами й привидами, Волошин володів рідкісною відвагою і безкомпромісністю. Міг бути Зевсом, волхвом, тореадором, Посейдоном: грав ці ролі з дитячою безпосередністю. Але основні реквізити його гри «у себе» не змінювались багато років, включно з патерицею, оскільки вважав, що справжній поет як дослідник нового мусить іти неторованими шляхами: «Жизнь – бесконечное познание / Бери свой посох и иди». На тлі не менш яскравої гри Е. Мейсхольда, який спершу обрав маску комедії дель арте доктора Дапертутто, а потім змінював лице й поведінку відповідно до політичних обставин (у костюмі П'єро він на портреті М. Ульянова в 1908 р., у фесці й робочій блузі на полотні О. Головіна в 1917, у червоноармійській кепці й потертій гімнастюрці на фото 1920-х, у тих же роках він – у френчі й чоботях, затим в комісарській шкірянці, а на портреті 1938 р. пензля П. Кончаловського – напівлежить на перських килимах у елегантному костюмі-трійці), волошинська гра постає як засіб самооприявлення та пізнання власного «я», де ті чи інші реквізити, включно з одягом, служать візуалізації духу. Усією життєтворчістю, в якій значне місце займала гра-імпровація вкупі з «декором», Волошин виплавив свій Лик – Поета-ремісника і Пророка-проповідника. Водночас, апробована у кокетельських спільнотах різних років, його імпроваційна модель гри сприяла творчому розвитку її учасників. На протигагу набідам, котрі в результаті езотеричної гри естетизували простір, вносили зміни в матеріальні структури, він реалізував мету театральної утопії доби – створення нової людини й нових стосунків.

Кінець гри:

Самопізнання, самореалізація; реконструкція лику в річищі self-made-man.

Моделювання нової людини й нових стосунків.

Гуманістична місія в добу соціальних конфліктів; порятунок життів.

Культурний центр Дім Поета, «невидимий сяючий мозаїкою храм» (А. Бєлий)

У підсумку. Гра в Набі тривала менше 10 років, Ж. Пеладан відмовився від епате ле буржуа після одруження, надалі Перша Світова повністю переформатувала ігрові тенденції в культурі. Волошин, «верный латинскому духу и строю, / Сводам Сорбонны и умным садам», продовжив гру, яка стала стилем життя і яка, без сумніву, врятувала його, його оточення, десятки (якщо не сотні) життів у часи більшовицького терору й голоду.

Театр набідів у розгорнутій ними спіритуалістичній моделі гри наблизив їхню мету облагородити повсякденне, внести в нього красу. Нєстихаюча популярність Ар-нуово вичерпно це ілюструє. Тема ж пророків включно з видуманими ритуалами в Храмі Набі закрилася сама собою: оформлюючи інтер'єри для заможних буржуа, створюючи розкішні предмети вжитку, набіди обуржуазилися, їхні прориви в метафізичне втратили свою гостроту. Отже, конформізм, більшою чи меншою мірою.

Волошинський персональний театр залишився до кінця фрондерством. Той самий смак до епатажу, містифікацій, що й у всіх символістів, але імпроваційну модель гри цього абсолютного індивідуаліста корегували фактори соціуму й російської реальності. Яку сприймав як плід бездарної уяви, як вселенський обман, де все вивернуто навиворіт, а брєхня церкви, державного апарату, політичних партій вселяє більшу відра́зу, ніж тотальна погоня всіх і вся за чистоганом. Гра Волошина була протистоянням одного проти всіх, бунтом проти примітивізму масової свідомості. З певних позицій алгоритм цієї гри можна вважати антидотом (протиотрутою) знеособленню людини в «єру мас», яку передбачив Гюстав Лебон, коли говорив у кінці XIX ст. про прихід царства натовпу, превалювання стадних моделей поведінки, диктат посередності, що ведуть до занепаду культури. На відміну від патетичної драматургії набідів, які в зрілому віці були затребувані в прикладному мистецтві й уже не претендували бути «пророками», пізнього Волошина з його аналізом цивілізації каїнітів та сформульованою в 1917-1924 рр. історіософською концепцією Росії, суголосних сучасним оцінкам геополітичних реалій, можна позиціонувати як провидця і пророка, котрий передбачив хід подій на століття вперед.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Гурмон, Р. (2013). *Книга масок*. Москва: Водолей.
2. Крючкова, В. (1984). *Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900*. Москва: Изобразительное искусство.
3. Купченко, В. (2007). *Творчество и дни Максимилиана Волошина: летопись жизни и творчества*. Санкт-Петербург: Алетейя.
4. Мандельштам, О. (1925). *Шум времени – Что есть Истина?* Режим доступа <https://istina.russianalbion.com/ru/chto-est-istina--57-iyun-2019/djulian-barns-shum-vremeni>
5. *Воспоминания о Максимилиане Волошине. (1990)*. Москва: Советский писатель.
6. Мерло-Понти, М. (1992), *Око и дух* Москва: Искусство.
7. Ричард, Л. (1998). Эпоха символизма. *Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка*. Москва: Республика.
8. Шуре, Э. (2000), *Великие посвященные. Исследование тайной истории религий*. Москва: Сфера.
9. Свасьян, К. (2017), М.А. Волошин: Pro et Contra, *Антология ЦСО*.
10. Волошин, М. (1988), *Лику творчества*. Ленинград: Наука.
11. Волошин, М. Стихи. *Статьи. Воспоминания современников*. Москва: Правда.
12. Волошин, М. (n.d.). *Собрание сочинений*. Москва: Эллис Лак.
13. Волошин, М. (n.d.). *Собрание сочинений*. Vol. 11: Переписка с Маргаритой Сабашниковой. Книга первая. 1903–1905. Москва: Эллис Лак.

REFERENCES

1. Gurmon, R. (2013). *Kniga masok*. Moskva: Vodoley.
2. Kryuchkova, V. (1984). *Simvolizm v izobrazitel'nom iskusstve: Frantsiya i Bel'giya, 1870–1900*. Moskva: Izobrazitel'noye iskusstvo.
3. Kupchenko, V. (2007). *Tvorchestvo i dni Maksimiliana Voloshina: letopis' zhizni i tvorchestva*. Sankt-Peterburg: Aleteyya.
4. Mandel'shtam, O. (1925). *Shum vremeni - Chto yest' Istina?* <https://istina.russianalbion.com/ru/chto-est-istina--57-iyun-2019/djulian-barns-shum-vremeni>
5. *Vospominaniya o Maksimiliane Voloshine. (1990)*. Moskva: Sovetskiy pisatel'.
6. Merlo-Ponti, M. (1992), *Oko i dukh* (s. 64) Moskva: Iskusstvo.
7. Richard, L. (1998). Epokha simvolizma. *Entsiklopediya simvolizma: Zhivopis', grafika i skul'ptura. Literatura. Muzyka*. Moskva: Respublika.
8. Shure, E. (2000), *Velikiye posvyashchennyye. Issledovaniye taynoy istorii religiy*. Moskva: Sfera.
9. Svas'yan, K. (2017), *M.A. Voloshin: Pro et Contra, Antologiya TSSO*.
10. Voloshin, M. (1988), *Liki tvorchestva*. Leningrad: Nauka.
11. Voloshin, M. Stikhi. *Stat'i. Vospominaniya sovremennikov*. Moskva: Pravda.
12. Voloshin, M. (n.d.), *Sobraniye sochineniy*. Moskva: Ellis Lak.
13. Voloshin, M. (n.d.). *Sobraniye sochineniy*. Vol. 11: Perepiska s Margaritoy Sabashnikovoy. Kniga pervaya. 1903–1905. Moskva: Ellis Lak.

УДК 821.111(73) Бірс

Горенко Олена Павлівна

докторка філологічних наук, доцент, доцент кафедри філології,
Закарпатський угорський інститут імені Ференца Ракоці II
<https://orcid.org/0000-0002-3406-7559>
gorenkoolena@ukr.net

ПОВСЯКДЕННЕ VS. ОПОВСЯКДЕНЕННЯ В ОПОВІДАННІ А. БІРСА «ВИПАДОК НА МОСТУ ЧЕРЕЗ СОВИНІЙ СТРУМОК»

Анотація. У статті апробується феноменологічний підхід до аналізу оповідання А. Бірса «Випадок на мосту через Совиний струмок». Категорія повсякденності розглядається у рамках гуссерлівської інтерпретації трансцендентальної інтерсуб'єктивності, згідно з якою «усвідомлене переживання» подається на двох рівнях. Перший – пов'язаний із єдиним потоком свідомості, а саме, із можливим сприйняттям одиничного ego-суб'єкта. В оповіданні це Пейтон Фархар. Другий – представляє конструйовану єдність більш високого порядку і являє собою множинність суб'єктів, які знаходяться у стані порозуміння, згоди. Це солдати й офіцери юніоністи, задіяні у процедурі повішення, якій надано статусу ритуалізованої повсякденності. Зазначені два рівні мають точку перетину – внутрішньо-екзистенційне сприйняття часо-простору героя, приреченого на страту, його тимчасову перемогу над смертю. Досліджується наративний механізм занурення у психологічний стан головного персонажу, що дозволив А. Бірсу імпліцитно висловити своє ставлення до цього «випадку», який відбив парадоксальність громадянського конфлікту. З одного боку, це гра у звичайне, у правильність ритуалу, якщо навіть це ритуал свідомого вбивства, а з іншого – це недолугість втрати звичайного, а потім – туга за ним, хоча б і в останню мить життя.

Ключові слова: повсякденне; оповсякденення (М. Вебер); трансцендентальна інтерсуб'єктивність (Гуссерль); онтологічний; психологічний час; іронія.

Olena Gorenko

Doctor of Sciences (Philology), Associated Professor, Department of Philology,
Ferenc Rákóczi II. Transcarpathian Hungarian Institute
<https://orcid.org/0000-0002-3406-7559>
gorenkoolena@ukr.net

ROUTINE VS. ROUTINIZATION IN A. BIERCE'S STORY «AN OCCURRENCE AT OWL CREEK BRIDGE»

Abstract. The article introduces a phenomenological approach to the analysis of A. Bierce's story «An occurrence at Owl creek bridge». The category of routine is studied within the frames of Husserl's interpretation of transcendental inter-subjectivity according to which «realized experience» is presented on two levels. The first is connected with a single flood of consciousness, and, to be more precise, with a possible perception of a single ego-subject. In the story it is Peyton Farquhar. The second represents the constructed unity of a higher level and is a multitude of subjects which are in a state of agreement and mutual understanding. These are soldiers and officers of the Unionist Army, who are involved into the procedure of a hanging which acquires the status of a ritualized routine, daily occurrence. Bierce's approach to routinization of death is explicitly ironic. Irony is applied on both stylistic and linguistic levels. On linguistic level it is used as traditional incompatibility between what is said and what is meant. On stylistic one – it accentuates the contrast between textual reality and its possible perception by reading audience. This contrast is also revealed through the opposition of two temporal layers – physical and psychological. The first has system forming narrative function, and the latter – system differentiating one. These two levels have a cross-section – internal existential perception of time and space by the person condemned to the execution and his temporal victory over death. At the same time the narrative mechanism of probing deep into the main character's state of mind is being analysed. This mechanism helps the writer to express implicitly his real

attitude to this «occurrence», which reflected paradoxality of civil conflict. On the one hand, it is an attempt to routinize the execution of enemies, on the other, – futile desire to return to the routine.

Key words: *routine; «routinization» (M. Weber); transcendental inter-subjectivity (Husserl); ontological; psychological time; irony.*

В епоху постмодерну і глобалізації актуальність звернення до кращих зразків світової літератури обумовлюється перш за все потребою у новому усвідомленні цілісності повсякденного людського буття. Буденність стає фоном, на якому створюється власна картина світу. Застосування категорії повсякденності до оповідання Амброза Бірса «Випадок на мосту через Совиний струмок» видається, на перший погляд, не зовсім доречним, оскільки в цьому творі йдеться про ситуацію, яка начебто виходить за межі звичайного. Втім послідовна авторська інтенція представити цю подію саме як рутинізовану спонукає нас звернутися до більш глибокого осмислення цього поняття.

За М. Гайдеггером «повсякденність то є вид буття, у якому найближчим чином і найбільшою мірою зберігається присутність» [4, с.370]. На думку філософа, буденність повсякденності «приймає за зміну те, що приносить кожний день» [4, с.371]. Саме у такому контексті можна розглянути оповідання А. Бірса, яке було включено до збірки «У гущині життя: оповіді про солдат та цивільних» («In the midst of life: Tales of soldiers and civilians»). Вже сама назва збірки апелює до повсякденності, оскільки занурення у гущину буття можна розглядати як квінтесенцію цієї категорії. У творі А. Бірса під «випадком» («occurrence») мається на увазі смерть головного персонажу. Як наголошував німецький філософ: «Публічність буденного спілкування знає смерть як той випадок, що постійно трапляється. Незнайомі вмирають кожного дня, кожної години. Смерть – то є повсякденна подія. Вмирання нівелюється до випадку, який зачіпає буття, але нікого безпосередньо не стосується» [4, С.252-253]. Специфікою оповідання А. Бірса є те, що тут йдеться не стільки про смерть, скільки про страту.

.....Співставлення смерті/страсти та повсякденності – далеко не нова тема у світовій літературі. Ф. Достоєвський у листі до брата від 22 грудня 1849 року, відразу після скасованої страти петрашевців, пише про те, як жакливо

він почувався в очікуванні виконання вироку. Через двадцять років у романі «Ідіот» він описує останню хвилину людини, приреченої до страти, її шалений відчай та жакливі страждання, сильніше яких немає нічого у світі. У 1931 році було надруковано «A hanging», невеличке есе Джорджа Орвела, що відбило досвід його служби у Британській імперській поліції Бірми з 1922 по 1927 рр. Разом із іншими поліціантами майбутній письменник був задіяний у процедурі забезпечення страти. Він подає це як неприємну, але повсякденну справу. Все має цілком звичайний вигляд: процесія, що суне до шибениці; сірі будинки і жовтий гравій; офіцери незадоволені тим, що сніданок буде затримано; собака, котра радісним гавканням вітає таке скупчення людей. Повз увагу автора не проходить той факт, що засуджений, маленький сухорлявий індус, старанно оминає величезну калюжу. Саме оцей останній епізод неначе прориває шлюзи до цього стриманих емоцій. Автор розуміє, що цей чоловік, так само як і усі інші, бачить, чує, відчуває, сприймає один і той самий світ, але через дві хвилини різкий хруст сповістить про те, що одного вже немає. І це викликає внутрішній спротив. У романі В. Набокова «Запрошення на страту» акцентується порушення сакральності покарання і у гротескно-іронічних тонах висвітлюється аморальність публічності. На головній площі грає міський оркестр, а заступник міського голови за мить перед стратою оголошує з ешафоту комерційні об'яви. Все відбувається для задоволення публіки: усе лише бізнес і нічого особистого. На цьому фоні головний герой Цинцинат, вже позбавлений свого фізичного тіла, рухається у напрямку «таких саме, як він».

Тобто, тема смерті через страту зовсім не нова. І до, і після Амброза Бірса, вона турбувала талановитих митців. Втім оповідання «Випадок на мосту через Совиний струмок» має свої особливі риси. Перша полягає у тому, що повсякденність виписано тут на двох щаблях нарративу, причому кожний із них подається із різними відтінками іронічного підтексту. Ці

шаблі, на нашу думку, повністю корелюються із гуссерлівським описом «трансцендентальної інтерсуб'єктивності», яка в «середині фундаментально усвідомленого переживання» може подаватися на двох рівнях. Перший, «субстанціально-каузальний, пов'язаний із єдиним (single) потоком свідомості, а саме – можливим сприйняттям одиничного ego-суб'єкта. Другий – вводить конституційовану єдність більш високого порядку, представлений певною кількістю суб'єктів, що знаходяться у стані порозуміння, згоди» [Цит. за 6, с.48]. У оповіданні А. Бірса субстанціально-каузальний рівень відповідає сприйняттю головного персонажу. Цей рівень оприявиться лише після представлення другого рівня – «конституційованої єдності» солдат і офіцерів юніоністської армії. Він вводить часо-простір страти Пейтона Фархара. Начебто переймаючись самою процедурою, автор відображає усі деталі цієї звичайної, ординарної, майже повсякденної для воєнного часу події – знищення ворога. Той факт, що це щось повсякденне – («daily reality»), відбивається чисто граматичним вживанням невизначеного артикля «а», який має значення «один», а у даному конкретному контексті воєнного оповідання – може набувати значення «один із». Мається на увазі не один із випадків на мосту через Совиний струмок, а один із таких випадків взагалі, кожного дня, в умовах активних військових дій. Недарма термін «повсякденність» передається англійським словосполученням «daily occurrence», тобто щось таке, що відбувається кожного дня, або настільки часто, що перетворюється на щось цілковито звичайне. Макс Вебер запровадив термін *оповсякденення* (veralltäglicbung / routinization) [11, р.122], якому він здебільшого надає позитивного значення – узвичаїти щось нове, перетворити на традицію. Пізніше цей термін був використаний Пітером Бергером та Томасом Лукманом, які аналізували чотири рівня і способи соціального конструювання реальності, називаючи перший *оповсякдененням* [1,с.212]. У Бірса оповсякденення отримує негативний характер, оскільки він подає його у іронічному ключі. Цей процес радше нагадує гру у повсякдення і змальовується як звичний, відпрацьований ритуал. З обох боків мосту чату-

вали вартові, у чій обов'язки не входило знати, що там відбувається посередині мосту. «Вони просто (merely), блокували прохід до дошки, на якій поки що стояв приречений до страти» [8, с.313]. Оповідь подається у спокійному, повільному тоні, без пафосу, без емоцій, ніби змальовується щось цілком буденне. Краєвид цілком звичайний: залізнична колія, що тяглася до лісу; десь далі, без сумніву, знаходився форпост. На певній відстані від мосту розташувалися солдати-піхотинці з лейтенантом у стані очікування. Так само мовчазно і непохитно стояв капітан зі схрещеними руками. Начебто підсумовуючи цю сцену, Бірс зазначає: «Смерть – це почесна гостя, яку, коли запрошують, то вітають проявами формальної поваги, навіть з боку тих, хто дуже близько знайомий із нею. Згідно з воєнним етикетом мовчання і статика є проявами чемності щодо неї» [8, с.313]. Ця фраза суголосить гайдеггерівському твердженню: «по мовчазному вирокі людей вважається пристойним байдужий спокій перед тією обставиною, що людина смертна» [4, с.254]. Мабуть для того, аби підкреслити звичайність ситуації, Бірс використовує майже бюрократичну стилістику, втім із відчутним присмаком іронії. Словосполучення *почесна гостя, яку запрошують* вражає саме іронічним підтекстом, оскільки ця гостя зазвичай приходиться без запрошення. Іронічний підтекст додатково підсилюється і в першому реченні третього абзацу: «Людина, яка була залучена у процес повішення» («The man who was engaged in being hanged»). Тут іронія межує із чорним гумором, оскільки яким чином людина із зашморгом на шиї може бути «engaged» – ангажованою у процес повішення? Відверта бюрократичність цієї фрази маскує жах людини, яка за хвилину буде позбавлена життя. Для подальшого підсилення іронічної конотації, після стислої портретної характеристики засудженого, вводиться наступна фраза: «ліберальний воєнний кодекс забезпечує повішення представників різних верств населення, і джентльмени не є винятком» [8, р.314]. Процедура повішення, примітивна за своїм технічним змістом, подається через сприйняття людини, котра очікує на страту: «Всі ці підготовчі дії були прості та ефективні». Саме використання слова

«ефективні» підсилює гірку іронію цієї фрази, оскільки оцінити ефективність цих засобів засудженому як раз і не доведеться.

Перші чотири абзаци оповідання не лише повною мірою характеризують мілітаризований підхід до оповсякденення смерті, але й відбивають іронічне ставлення Бірса до такого призвичаєного погляду на вбивство. Тут можна згадати інші характерні риси оповіді американського письменника – застосування прийому контрасту на різних рівнях функціонування тексту та неоднорідність категорій минулого й теперішнього. Специфікою неповторного стилю американського письменника є постійне акцентування наявності контрасту між уявним та умовно реальним чи дійсним. Навіть у назві всієї збірки, до якої було включено оповідання «Випадок...», оприявлено подвійний контраст. У першій частині, «У гущині життя», цей контраст відчувається імпліцитно, оскільки така назва є «алюзією на фразу з англійської заупокійної молитви – у «гущині життя ми у лапах смерті» («in the midst of life we are in death») [2, с.59]. У другій частині назви – «оповідь про солдат та цивільних» це вже експліцитний контраст. Змальовуючи Пейтона Фархара, автор пише про нього як про цивільного, який «по суті (at heart) був солдатом» [8, р.315]. Такий контраст «між удаваною цивільністю та реальною агресивністю, готовністю бути воїном, є притаманною рисою більшості героїв Бірса. Це контраст свідомості, яка повністю не усвідомлює себе» [2, с. 59].

Що стосується неоднорідності категорій минулого і теперішнього, це знаходить свій прояв у опозиції фізичного (подієвого) та психічного (дієвого) часів. Фізичному часу притаманні ознаки як минулого, так і теперішнього часів, оскільки, з одного боку, подія розгортається перед читачем саме у момент читання, а з другого, завжди відчувається ретроспективна позиція автора відносно зображених подій. Подієвий час у цьому творі стає системо-формулюючим, сюжетним часом, який охоплює всі рівні оповіді і включає водночас психічний час, який спрямований у бажане майбутнє. Дієвий, психологічний, відіграє системо-диференційну функцію, яка полягає у тому, щоб показати неможливість гармонічної єдності між цими двома темпоральними пластами. Зіткнення цих ліній породжує кульмінацій-

ний вибух, настільки сильний, що «ударною хвилею він миттєво вражає читацьку уяву, ще довго бентежить її своїм відлунням» [2, с. 62].

Останні два абзаци першої частини демонструють різкий перехід від подієвості до дієвості. Тут оповідь занурюється у внутрішній стан призначеного до страти. На подієвому рівні Фархар стоїть на мосту, на дошці, яка зрадливо відправить його у вічність, як тільки сержант зійде з її іншого кінця. Герой дивиться у бурхливі води струмка та розуміє, що щось настирливо відволікає його. Це якісь удари, які він не може ігнорувати. Ніби удари молотом по ковадлу з постійною, дуже повільною регулярністю. Він починає напружено очікувати на кожний удар і відчуває, що паузи стають довшими, інколи просто шалено довгими. Разом із тим, кожний такий удар стає сильнішим і більш гострим, кожний наче окропом обпікає йому очі. Він боїться, що заволає. Те, що він чув, було цоканням його годинника. Тобто цей невеличкий абзац вводить прийом уповільненого психологічного часу, який потім набуде гротескно-символічного, майже сюжетоутворюючого змісту. Внутрішній світ «запрошеного на страту» опирається часовій упорядкованості військової процедури позбавлення життя. Шість рядків відбивають лише одну мить життя Фархара, але вони опонують зовнішній повсякденності, є пошуком виходу із неї, спробою, бодай подумки, повернутися додому, до повсякденності свого минулого сімейного життя, яке, на думку А. Шютца, є «спільністю простору і часу», «дотримується звичайного, впорядкованого способу, що складається із багатьох звичок, традицій, рутинних операцій життєдіяльності» [7, с.210]. Останній абзац у три рядки міг би стати логічним фіналом цього оповідання, оскільки він завершується фразою: «Сержант зійшов із дошки». Цим завершується перша частина твору.

Друга, найкоротша частина тексту, є екскурсом у минуле. Тут пояснюються обставини, котрі привели головного героя на дошку смертника. Розрив наративу є цілком логічним. Як наголошує М. Гайдеггер, «одноманітність, повсякденність, «як учора, так і сьогодні і завтра», зазвичай не можуть бути осмислені без звернень до «часової» тривалості присутності»

[4, с. 371]. Певний час до випадку на мосту Пейтон Фархар, плантатор, рабовласник, прихильник «південної справи», солдат за покликанням, але який з поважних причин не приєднався до лав конфедератів, був занурений у щасливу рутину сімейного життя. Одного звичайного вечора, коли він сидів із дружиною на лавочці біля свого помістя, до нього наблизився втомлений вершник у формі конфедератів і попросив води. Коли дружина відійшла, він поінформував Фархара про те, що готується новий наступ юніоністів, і що міст через Совиний струмок має для них стратегічне значення. Він попередив Фархара, що повсюди розвішано наказ командуючого північними військами про миттєву страту будь-якого цивільного, хто зробить спробу завдати шкоди стратегічному об'єкту. Але водночас зазначив, що цей міст не дуже ретельно охороняється, а біля нього накопичилось багато гілля, яке легко підпалити і знищити цей об'єкт. Втамувавши спрагу, він від'їжджає. Але за годину, коли стемніло, він повертається через землі Фархара і прямує на північ. Автор констатує: «Це був розвідник юніоністів». І ця фраза, яка завершує другу частину оповіді, просто шокує читача, провокує його ще раз звернутися до щойно прочитаного. Бентежить питання про те, навіщо оцей розіграний перед Фархаром маскарад з переодяганням у форму військового південних військ, навіщо розповідь про доцільність знищення цього об'єкту, навіщо попередження про суворість покарання? Оповідання набуває майже детективного характеру. Висновок може бути лише один, і якийсь натяк на нього ми отримуємо при повторному, більш уважному прочитанні цієї частини, яка надає можливість цікавих інтерпретацій. Хоча Фархар і не записався до лав конфедератів, він «робив усе, що було можливе». «Жодна послуга не була занадто скромною для нього, щоб допомогти справі Півдня.

Він погоджувався із доволі жорстким твердженням, що у справі кохання, як і у справі війни, усі засоби є добрими» [8, с. 315]. Тобто, можна зробити висновок, що його «допомога» була помічена і ця провокація з боку юніоністів мала на меті «схопити його на гарячому». І тут можна погодитися із думкою З. Фрейда, який вважав, що у питанні відношення до смерті,

відношення сучасної людини не дуже різняться від первісної людини. Так само «наше підсвідоме не вірить у власну смерть», але, з іншого боку, «признає смерть чужинців і ворогів і бажає їм смерті» [5, с. 54]. Особливо гостро, на думку видатного психоаналітика, це відчувається у часи воєнних конфліктів, оскільки «війна позбавляє нас найпізніших культурних нашарувань і відновлює в нас первісну людину; вона вказує нам, що чужинці – наші вороги, чиєї смерті слід або добиватися, або бажати» [5, с. 56].

Третя частина, найбільша в оповіданні, присвячена по суті одній миттєвості. Вона починається реченням, яке є логічним продовженням завершення першої частини – «Сержант зійшов із дошки». – «Коли Пейтон впав вниз з мосту, він втратив свідомість і був таким, як вже померлим» («and was as one already dead») [8, с. 316]. Ця фраза, цілком сюжетно виправдана, начебто спростовується подальшою оповіддю: «Від цього стану він опритомнив століттям пізніше, як йому здавалося, - від гострого болю у горлі» [8, с. 316]. Читачі розуміють, що порвалась мотузка і Фархар глибоко занурюється у води струмка. А далі події розгортаються динамічно, послідовно. Він вивільнює руки, пливе до берега, долає відстань у тридцять міль, майже добігає до свого помешкання, бачить свою усміхнену дружину, кидається до неї і відчуває страшний удар у шию. Останнє, що він бачить, це сліпуче біле світло, чує гуркіт гармати, а потім – темрява і мовчання. «Пейтон Фархар був мертвий, його тіло з переламаною шиєю тихо гойдалось під балками мосту через Совиний струмок» [8, с. 320]. Сподівання Фархара на можливість уникнення смерті подається настільки реалістично, що читачі знову ж таки не вірять щойно прочитаному. Це відбувається тому, що психічний (дієвий) час подається як фізичний (подієвий). І цей механізм екзистенційно вмотивований. Як зазначав Гайдеггер, «ухилення від смерті непохитно панує над повсякденністю», людина схильна вірити, що вона «уникне смерті і знову повернеться до заспокійливої повсякденності свого буття» [4, с. 253]. Бажання вижити бодай за все можна проінтерпретувати і в контексті феноменології внутрішньої свідомості-часу Едмунда Гуссерля. Він, зокрема, зазначає, що

«інтуїтивний досвід очікування є перегорнутий інтуїтивний досвід згадування, оскільки «Зараз» інтенції (теперішні наміри, бажання) лежать у протилежному напрямку» [3, с. 59]. Тобто намагання героя уникнути смерті є, по суті, бажанням повернутися до буденності минулого. Як у фільмі, коли плівка рухається у протилежному напрямку, Фархар долає зворотній шлях додому. Як зазначав німецький філософ: «До сутності очікування належить те, що воно стає сприйнятим буттям» [3, с. 60]. Тобто, з точки зору феноменології це та реальність, яка відбиває усвідомлення внутрішнього часу.

Свідоме вбивство людини є жахливим, якщо навіть це відбувається за законами воєнного часу. Але що вражає у цьому оповіданні, так це цілком достовірний опис тих сподівань і мрій, які вмирають останніми, і за якусь частину миттєвості можуть розтягнутися на ціле життя. Це внутрішня реальність, внутрішня екзистенція, про яку писав М. Гайдеггер, що вона «здатна миттєво і, звичайно, лише на мить, опанувати повсякденністю, хоча і не здатна відмінити її» [4, с. 371]. Цей «випадок», викладений надзвичайно талановито і фахово з психологічної точки зору, є відбитком болісних переживань самого автора, який не раз був на краю загибелі і знає, як це відчувати останню мить життя. Може тому літературні колеги називали його «bitter Bierse» – «гіркий Бірс». Відношення Бірса до війни було неоднозначним. Якось він сказав: «Я знаю, форму якої армії я носив. Якби я ще й знав, на чиєму боці я воював» [12, р. 56]. Це признание А. Бірса корелює зі спогадами ветеранів громадянської війни. Д. В. Блайт, автор передмови до видання солдатських листів додому, написаних у цей період, відзначав, що американський конфлікт був парадоксальним по своїй суті, оскільки «він водночас порушив і підтвердив доктрину прогресу ХІХ століття, став джерелом національної ганьби і гордості, водночас болоче вразив і надихнув національну свідомість» [9, р. 3].

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бергер, П., Лукман, Т. (1995). *Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания*. Москва: Моск. филос. фонд. «Асаслегта-Центр»-«МЕДИУМ.»

Висновки. А. Бірс на прикладі випадку з Пейтоном Фархаром, також відбив парадоксальність громадянського конфлікту. З одного боку, це гра у звичайне, у правильність ритуалу, якщо навіть це ритуал свідомого вбивства, а з іншого – це недолугість втрати звичайного, а потім – туга за ним, хоча б і в останню мить життя. Люди мають право і грати у повсякденність, і зраджувати їй, і прагнути її. Герою не вистачило послідовності й моральності, так само, як і його опонентам. Всі повинні нести відповідальність за свої вчинки. І ті, хто хотів зачистити територію від потенційних ворогів, і той, хто усіляко намагався протидіяти ним, може й нехтуючи при цьому життям якогось вартового. На перший план тут виносяться цінність повсякденності, але справжньої, а не лицемірної гри у неї. У цьому полягає непересічний реалізм, достовірність цієї оповіді. Знову повертаючись до прикладів різних літературних підходів до теми страти як повсякденності, можна зробити висновок, що кожний митець по-своєму висловлює своє різко-негативне ставлення до цього явища. Ф. Достоевський підсилює емоційний градус психологічного сприйняття страти. Джордж Оруел відверто декларує свою позицію: «Я відчув, що це величезний гріх позбавляти людину життя у самому розквіті сил» [9]. В. Набоков глузує з натовпу глядачів публічної страти і лише страченому надає відчуття гідності. Амброз Бірс дозволяє Фархару прожити в останній раз, хоча б і на якусь долю секунди, життя надії і сподівань Без емоцій і декларацій він примушує читачів ще раз перечитати, примірити на себе трагічний досвід страченої людини, відчуті гіркоту нездійсненого бажання. Письменник переконливо продемонстрував крихку глобальність життєвого простору людини, його вразливість, без зайвих емоцій і штучної афектації наголосивши при цьому на особливій цінності звичайного людського життя у байдужому морі всесвітньої повсякденності.

- Режим доступу <http://194.44.152.155/elib/local/r311.pdf>
2. Горенко, О. (2005). Воєнні оповідання А. Бірса та І. Бабеля в контексті неісторизму. *Типологія*

української та американської літератур. ч. II. (С. М. Пригодій, Ред.); Київ: Київський університет.

3. Гуссерль, Эд. (1994). *Феноменология внутреннего сознания времени. Том I.* Москва: Гнозис.
 4. Хайдеггер, М. (2002). *Бытие и время.* (Изд. второе). Наука.
 5. Фрейд, З. (2007). *Своевременные мысли о войне и смерти. Том 9.* (Собр. соч. в 10 т. Вопросы общества и происхождение религии.). Москва: СТД.
 6. Шютц, А. (2003). *Возвращающийся домой.* (А. Я. Алхасова & Н. Я. Мазлумяновой, Перев.; Смысловая структура повседневного мира: очерки по феноменологической социологии., р. 336). Москва: Институт Фонда «Общественное мнение.»
 7. Bierce, A. (1978). *An occurrence at Owl Creek bridge.* (Nineteenth century American short stories.). Moscow: Progress publishers.
 8. Blight, D. W. (1992). *Union Soldier's experience. Introduction.* (When the Civil war is over. The Civil war letters of Charles Harvey Brewster.). Amherst: University of Massachusetts Press.
 9. Orwell, G. (2010, October 20). *A Hanging.* The Orwell Foundation. Режим доступа <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/a-hanging/>
 10. Weber, M. (1978). *The types of legitimate domination* (C. Wittlich & G. Roth, Eds.; Economy and society.). University of California Press.
 11. Woodruff, S. (1964). *The short stories of Ambrose Bierce. A study in polarity.* Pittsburg: Pittsburg University Press.
- REFERENCES**
1. Berher P., Lukman T. Sotsial'noe konstruirovaniye real'nosti. Traktat po sotsiologii znaniya. – Moskva: Mosk. filos. fond. «Asas Iehta-Tsentr»-«MEDIUM», 1995. – 325 s. – URL: <http://194.44.152.155/elib/local/r311.pdf>
 2. Gorenko, Olena. Voyenni opovidannya A. Birsya ta I. Babelya v konteksti neoistoryzmu. Typologiya ukrayins'koyi ta amerykans'koyi literatur. ch.II / Red. S.M. Pryhodiya. – Kyiv: Kyivs'kyy univertsytet, 2005. – S. 55-78.
 3. Husserl' Ed. Sobranie sochineniy. Tom I. Fenomenologiya vnutrenneho soznaniya vremeni. Per. s nem. / Sostav., vstup. stat'ya, perevod V. Y. Molchanova. – Moskva: «Hnozys», 1994. – 162 s.
 4. Khaydehher, Martin Bytie i vremena / Per. s nem. V. Bibikhina; izd. vtore, ispr. – Sankt-Peterburh: Nauka, 2002. – 450 s.
 5. Freyd Z. Svoevremennyye mysli o voyne y smerti // Freyd Z. Sobr. soch. v 10 t. Tom 9. Voprosy obshchestva i proiskhozhdenie relihii. – Moskva: STD, 2007. – S. 33-60.
 6. Schütz A. Problema transsentsental'noy untersub'yektivnosti u Husserlya // Schütz Alfred. Smyslovaya struktura povsednevnogo mira: ocherki po fenomenologicheskoy sotsiologii / Sost. A.Ya. Alkhasov; Per. s angl. A.Ya. Alkhasova, N.Ya. Mazlumyanovoy. – Moskva: Institut Fonda «Obshchestvennoe mnenye», 2003, 336 s. – S. 46-95.
 7. Schütz A. Vozvrashchayushchisya domoy // Schütz, Alfred. Smyslovaya struktura povsednevnogo mira: ocherki po fenomenologicheskoy sotsyologii / Sost. A.Ya. Alkhasov; Per. s angl. A.Ya. Alkhasova, N.Ya. Mazlumyanovoy. – Moskva.: Instytut Fonda «Obshchestvennoe mnenie», 2003, 336 s. – S. 207-221.
 8. Bierce, Ambrose. An occurrence at Owl Creek bridge. // Bierce, Ambrose. *Nineteenth century American short stories.* – Moscow: Progress publishers, 1978. – P. 312-320.
 9. Blight, D. W. Union Soldier's experience. Introduction // *When the Civil war is over. The Civil war letters of Charles Harvey Brewster.* – Amherst: University of Massachusetts Press, 1992. – 366 p.
 10. Orwell, George. A hanging. // *Orwell, George. Burmese days.* / The Orwell Foundation. URL: <https://www.orwellfoundation.com/the-orwell-foundation/orwell/essays-and-other-works/a-hanging/>
 11. Weber, Max. The types of legitimate domination/ Economy and society // ed. by G. Roth and C. Wittlich. University of California Press, Berkley, L.A., London -1978. – P. 212-245
 12. Woodruff, Stuart. The short stories of Ambrose Bierce. A study in polarity. Pittsburg University Press, 1964 – 176 p.

УДК: 82-31:364.624.6:394«193»

Демська-Будзуляк Леся Мар'янівнадокторка філологічних наук,
старша наукова співробітниця
відділу теорії літератури

Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України

<https://orcid.org/0000-0003-3463-387X>

Demska_l@ukr.net

**ЛІТЕРАТУРНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ СТРАХУ У ДИСКУРСІ
ПОВСЯКДЕННОСТІ РАДЯНСЬКОЇ УКРАЇНИ 1930-Х РОКІВ
(НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ «СТРАХ» ОЛЕНИ ЗВИЧАЙНОЇ)**

Анотація. стаття присвячена дослідженню художньої репрезентації впливу феномену страху на формування ідентичності «радянської людини» («*homo Sovieticus*») у повсякденних практиках 1930 - х років. Особливістю феномену страху зазначеного періоду є його персоналізація, коли у колективній уяві він чітко пов'язується з певними особами. Щоденність, сформована досвідом страху, витворює й специфічну естетику песимізму й фізичного занепаду. Така естетика різко контрастує із усталеними канонами краси та оптимізму соціалістичного реалізму. Дослідження здійснено у контексті студій пам'яті та ідентичності з використанням методології дискурс-аналізу. Ілюстративним матеріалом статті обрано роман «Страх» діаспорної письменниці Олени Звичайної. Як додатковий джерельний матеріал використано інших свідків сталінських репресій 1930 - х, – спогади «По обр'ю життя» музикознавця Валер'яна Ревуцького та щоденник «Дар Евдотей» письменниці Докії Гуменної.

Ключові слова: Олена Звичайна; страх; повсякдення; ідентичність; практики залякування, «*homo Sovieticus*»; естетика страху.

Lesia Demska-Budzuliak

Hab.PhD,

Senior researcher, Department of Literary Theory

Shevchenko Institute of Literature of the NAS of Ukraine

<https://orcid.org/0000-0003-3463-387X>

Demska_l@ukr.net

**LITERARY REPRESENTATION OF FEAR IN EVERYDAY LIFE DISCOURSE
OF 1930S SOVIET UKRAINE (OLENA ZVYCHAINA'S NOVEL «FEAR»)**

Abstract. The article is devoted to fiction representation's research influence of the fear's, as part of the totalitarianism everyday practices 1930's, on the creation «*homo sovieticus*» identity. The everyday history studies are important component of the memory and identity studies. The Ukrainian memory studies pay attention on the traumatic historical experience, while the west European scholars are fixed on the socio-cultural history of the everyday life. The benefit of this study is combine both research approaches. This provides an opportunity to explore social totalitarian everyday life from the view of the reconstruction outlook and identity of the «*homo sovieticus*». We used discourse-analysis's methodology for this research, the thought about that our communication is reflection of our identity and the nature of social relations. As applied materials we chosen diaspora writers' texts, the novel «The Fear» by Olena Zvychaina and memories by Dokiya Humenna and Valerian Revuc'ky. All these authors were witnessed Stalin's repressions, and later they wrote about it.

Olena Zvychaina described the fear as terrors' instrument, which defined soviet peoples' everyday life. For example, the practices of the night arrests. The thousands of people across the country were arrested between the first and third hours every night. Those systematic practices of intimidation became the part of the whole physical terror in 1930'. As a result, we can see «a faceless person» in fiction about that period. His main characteristics are depersonalization of personality, and unification of appearance according with sovieticus aesthetic. In contrast, fear is personified and has a face. Its connected with certain persons in collective imaginations of the soviet people, for example Stalin or Yezov, and otheri, who represented the totalitarianism system punitive practices of the system. The practice of collective meeting was another element Stalin's intimidation tactic in the 1930'. The collective meetings were devoted to stigmatization particular persons with nonsovieticus outlook. As a consequence, it formation epy collective intimidation system.

The aesthetics of pessimism and physical fall arose in the everyday life of people in fear and was opposed to canons' beauty and optimism of socialist realism. Everyday life's realistic showed many contrasts between normative aesthetic with the cult of the beautiful human body, optimistic socialism's labor and gloomy totalitarian aesthetic. We can see some main oppositions in the novel «The Fear», such as: monumental forms collective life and man loneliness; mass Soviet celebrations and uncolored everyday life; party meeting with bravura marches and forbidden wedding in the church. At same time, the totalitarian reality's aesthetic influenced on the personality's moral degradation and value system of the person. As a result, it transformed soviet people in victim and executioner in one person.

In conclusion we remark that the fears' phenomenon was determinative in shaping «soviet man» Stalinist's period. The systematic practices of intimidation formed the man depersonalized, identified with mass. Another definition such people – «faceless person». He or she needs appropriate aesthetic, which contrast with of the canon's soviet realism aesthetic. The fear to stand out lays in the such Stalin's system base.

Key words: *Olena Zvy chayna, the fear, the everyday life, the identity, practices of intimidation, «homo Sovieticus», fears' aesthetic.*

Вступ. Дослідження повсякденності приходять у літературознавство з історіографічних студій, долучаючись до формування наративу студій пам'яті. В українському літературознавстві студії пам'яті, як правило, розглядаються у контексті осмислення постколоніальної пам'яті, представлені у текстах сучасних письменників. Письменники, а за ними й дослідники, звертаються до заборонених раніше офіційним історичним дискурсом тем, авторів і текстів, наприклад, романи О. Забужко, В. Шкляра, А. Кокотюхи, В. Лиса та інші. Як слушно зазначає О. Пухонська, центральним об'єктом українських студій пам'яті є колективне переживання травматичного досвіду, літературні презентації якого часто стають альтернативними версіями до офіційної історії [9]. Відповідно, дослідники українських студій пам'яті часто зосереджені на способах формування альтернативних літературних наративів спрямованих на ревізію історичної пам'яті. Незважаючи на те, що студії пам'яті лише набувають популярності в українському літературознавстві, можна виділити вже кілька помітних праць, зокрема книжки М. Павлишина «Канон та іконостас» (1997), Я. Поліщука «Ревізія пам'яті: літературна критика» (2011), О. Пухонської «Літературний вимір пам'яті» (2018).

Відмінність українських студій пам'яті від західноєвропейських виникає передовсім через вплив тоталітарного й колоніального минулого української історії. Якщо українські студії пам'яті спрямовані на переосмислення травматичного історичного досвіду, то західноєвропейські дослідники надають перевагу вивченню соціального колективного чи індивідуального досвіду, що формуються у щоденних соціокуль-

турних практиках. Тобто, як стверджує А. Ассманн літературознавство, як і культурознавство, вивчає культурну пам'ять, або ж культурну спадщину збережену в текстах, образах, уявленнях, а також у практиках та ритуалах [13, с. 261].

Західні дослідники часто звертають увагу на реконструкцію минулого з погляду «історії знизу», тобто індивідуальних історій так званих «культурних маргіналів» – жінок, представників богемі, нефахових робітників, обслуговуючого персоналу, представників інших рас, культур, і релігій. Відтак вагомою складовою наукового дискурсу західних студій пам'яті є вивчення повсякденності. Сюди також долучаються і студії ідентичності, оскільки вони також звертають свою увагу на вивчення повсякденності. Одним засадничих принципів студій ідентичності є наративи пам'яті, які, внаслідок дискурсивного аналізу, виявляють ті чи інші риси колективної чи індивідуальної ідентичності. С. Голл вважає, що на сьогодні ідентичність формується через призму стосунку до іншого [14, с. 622]. А відтак і травматичний досвід, як правило, усвідомлюється через стосунок до іншого.

Метою дослідження є вивчення психологічного феномену страху як складової радянської повсякденності, а також того як він вплинув на формування ідентичності радянської людини, так званої «homo sovieticus». Пропонуємо поєднати український й західноєвропейський підходи у студіях пам'яті через застосування методологічних підходів дискурс-аналізу, який вивчає наше спілкування про світ як відображення нашої ідентичності й характеру соціальних стосунків [11, с. 18]. Також звертаємо увагу на естетичний дискурс літературного тексту, що формує оточення заляка-

ної радянської людини і є частиною її культурної ідентичності. Матеріалом дослідження обрано один з перших літературних текстів присвячених темі осмислення радянського повсякдення часу сталінського терору, роман «Страх» української письменниці діаспори Олени Звичайної. Письменниця прагнула не лише показати читачам процес перетворення вільної української людини у залякану істоту радянської дійсності, але й зберегти пам'ять про щоденне життя людей того часу.

Страх як складова радянського повсякдення 1930 - х. Усе частіше дослідники переходять від вивчення політичної й воєнної історії до історії соціумів, оскільки саме соціальна історія, яка вивчає соціальні групи і верстви з погляду їхнього повсякдення, пропонує аналіз соціальної сфери, виявляє позитивні і негативні сторони життя населення» [4, с. 9]. На сьогодні у центрі уваги багатьох дослідників опинилася історія повсякдення радянського періоду. Серед таких досліджень можемо виділити кілька домінантних ракурсів: 1) конструювання «радянської людини»; 2) соціокультурні-практики інтелігенції; 3) виробничий побут; 4) практики виховання; 5) комемораційні практики; 6) формування соціальної культури і поведінки; 8) естетика споживання. Дослідник В. Леонтєв визначає повсякдення як частину життєвого процесу чи простору суб'єкта, що включає в себе «рутиноподібні», такі, що повторюються, і поточні життєві явища, пов'язані з відтворенням умов його життєдіяльності [5, с. 18]. Аналізуючи формування щоденних соціокультурних практик радянських громадян, дослідники цілком обґрунтовано вказують на ті чинники, що пливали на них, а ідеологічні, моральні, етичні переконання, психологічні комплекси і травми, естетичні уподобання. Однак психологічний аспект цих чинників, часто залишається поза увагою дослідників. Водночас аналіз літературних текстів авторів, які прожили 1930 – ті роки в Радянській Україні, дають підстави розглядати психологічні стани, що виникали під впливом репресивних практик, як невід'ємну складову щоденності радянської людини.

Варто зауважити, що в людини епохи сталінізму практично не існувало приватності. Усе знаходилося під контролем держави, проходило за активного втручання держави, формуючи колек-

тивну ідентичність, і водночас повністю нівелюючи індивідуальну ідентичність радянської людини. У підсумку, у літературі тих років часто зустрічаємо феномен «людини без обличчя», коли більшість рис характеру і зовнішності є уніфікованими й здебільшого шаблонними. Постійне втручання у щоденне життя через практики контролю і покарання формувало у людини того часу постійного страху. Страх був основним елементом організації радянського повсякдення. Завдяки лише йому функціонувала уся система, а діяльність більшості інституцій була організована так, щоб максимально культивувати почуття такого щоденного страху. Як слушно зауважила дослідниця сталінізму Ш. Фіцпатрік «Терор (задля системного залякування – Л. Д.-Б.) – тобто позаправове державне насильство щодо груп й окремо доволіно вибраних громадян – застосовувалося настільки часто, що його слід розглядати як системну характеристику сталінізму 1930 - х років» [12, с. 7].

В українській літературі досвід страху внаслідок терору 1930 - х років присутній здебільшого у діаспорній літературі, документальній спадщині (спогади Д. Гуменної, В. Ревуцького), та у художній (проза В. Барки, І. Багряного, У. Самчука, Юрія Клена та ін.). Проте у більшості творів тематики сталінського терору, страх виступає як певне тло, чи тригер сюжету. Проте страх як центральний об'єкт художнього твору знаходимо лише у творчому доробку діаспорної письменниці Олени Звичайної (у житті – Дельгівської-Джуль), зокрема йдеться про роман «Страх» (Лондон 1957 – 58 роки).

Доля Олени Звичайної показова, і в багато в чому типова, для багатьох українських людей Радянської України першої половини ХХ ст. Письменниця народилася в інтелігентній сім'ї: батько – адвокат, мати – вчителька. Вищу освіту здобула у Київському інституті вищої освіти. Її перший чоловік, учасник української революції, Михайло Джуль, був репресованим як «ворог народу». У 1942 році Олену Звичайну вивозять на примусові роботи до Німеччини, звідки їй вдалося виїхати до США. Головна тематика її романів, – «Страх», «Ворог народу», «Золотий потічок з голодного Харкова», «Ти: повість із життя Українців у золотоверхому Києві в 1927 – 1929 роках», – міжвоєнне і воєнне життя в Україні, голодомор 1932 – 33 років, сталінський терор 1937 – 38 років.

Події роману «Страх» розгортаються у Києві 1937 – 38 років, у часи найвищого загострення сталінського терору. Зважаючи на присвяту роману чоловікові, мимоволі проводимо паралелі між автобіографічними моментами життя письменниці і головних героїв. Однак цінність роману передовсім у тому, що, як точно сказано у передмові до першого видання: «Подаючи широку картину більшовицького терору, письменниця поряд з тим змальовує вплив терору на психіку підсоветських людей» [2, с. IX]. Тобто авторку цікавлять не так вже знані й очевидні факти історії щоденності, скільки формування психіки радянської людини. Незважаючи на те, що в романі понад 60 персонажів, головним героєм твору є страх. Олена Звичайна ретельно, сторінка за сторінкою, показує, як щоденні системні залякування паралізують велетенські людські маси.

Літературні образи страху. Олені Звичайній не потрібно було вигадувати щось особливе для побудови сюжету. Життя того часу було промовистішим за художній текст. Так, відомою в історії системи сталінського терору є тогочасна практика НКВД проводити арешти «ворогів народу» до третьої години ночі. Ш. Фіцпатрік називає таку практику важливим елементом «ритуалом терору» [12, с. 14]. Тисячі людей, щоночі чекали третьої години, щоб зрештою визначилася їхня подальша доля – або смерть у таборах, або ще один день життя. Один з головних героїв роману, інженер Павло Мщерський так описує свої ночі:

«Боявсь і я... Здрігавсь і я... Бо щоночі зникали з мого життєвого виднокола знайомі, друзі, співробітники і сусіди... У той час я мало спав. Частенько не спав зовсім, завмерши на ліжку, всі сили душі й тіла концентруючи в процесі напруженого, настороженого слухання, – загострено-чуйним вухом ловлячи кожний найменший шерех... Якщо я й спав інколи, то був це тонкий і прозорий, як мережево, сон, наскрізь загаптований сивою ниткою млісного очікування біди [...]» [6, т.1, с. 4].

Цей пасаж виразно перегукується із схожими епізодами зі спогадів інших людей, що жили у той час. Наприклад у спогадах київського театрознавця і театрального критика, сина музикознавця Дмитра Ревуцького, племінника композитора Лев-

ка Ревуцького, Валеріяна Ревуцького. Згадуючи обставини арешту відомого професора-театрознавця Олександра Кисіля у 1937 році, В. Ревуцький пише: «Кисіля було арештовано 17 вересня 1937 року. Про це наступного дня повідомила батька його дружина Олена Костівна. «Тепер черга за мною», – сказав батько. В той час він ніколи не лягав спати до 3 - ої години ночі, а коли минала третя година, казав: «Ну, тепер я ще 24 години буду з вами», адже брали переважно між першою і третьою годинами ночі» [10, с. 170]. Так само згадує нічні масові арешти й Докія Гуменна у книзі спогадів «Дар Евдотії», коли письменники зникали десятками за одну ніч: «Досі арешти кінчалися засланням. – Пише письменниця. – Хто ж міг думати, що сьогоднішні арешти (йдеться про арешти 1934 року Д. Фальківського, Є. Плужника, Г. Косинки – Л. Д. - Б.) будуть зв'язані з убивством якогось Кірова в Ленінграді? Який тут може бути зв'язок? І вже найменше хтось думав, що скінчиться розстрілом, що цим разом уже – «мертва хватка»» [3, с. 391].

У романі Олени Звичайної страх не є якимось безтілесним абстрактним відчуттям. Він має чітку персоніфікацію в образі співробітника Першого відділу Якова Бруха та в портретах вождів – Сталіна й Єжова. Якщо досі явища, які могли викликати масовий страх, як наприклад, стихійне лихо, епідемія, війна передавалися через певні алегорії чи символи, то страх породжений сталінським терором вперше набуває чітко персоніфікованого, людського обличчя. Для більшості дійових осіб роману, страх конкретно уособив Яків Брух, моральний садист, який має владу над чужими долями і одверто насолоджується психологічними тортурами своїх підопічних. Примітно, що поява відчуття страху з будь-якого приводу у героїв роману відразу візуалізує у їхній свідомості, інколи навіть на рівні галюцинацій, образ Бруха.

Для письменниці страх стає втіленням усієї гуманітарної політики Сталіна. Для показу цього Олена Звичайна використовує прийом інтертексту, уводячи епізод із читанням уривку із «Книги про Сталіна» Анрі Барбюса. Одна з головних героїнь роману, Маруся Ромашко, у минулому донька учасника української революції, змушена виступати на зустрічі із робітниками і читати їм твір Анрі Барбюса. Майстерно інтонуючи текст, вона цілком змінює його зміст. В устах Марусі

Ромашко оптимістичні слова французького письменника про те, що «[...] що ким би ви не були, а великий Сталін знає вас [...] пам'ятає про вас [...] піклується про вас» [6, с. 42-43], набувають драматичного, навіть трагічного сенсу, якнайкраще передаючи атмосферу безвиході та страху щоденної реальності. Цей тотальний страх провокує у людей нічні марення та галюцинації. Наприклад, той же Брух, як втілення караючої системи, набуває для героїв роману метафоричного образу страшного дракона, який сидить у них на грудях і смочє із серця гарячу червону кров. Самі ж жертви часто бачать себе нерухомими мертвими метеликами, пришпиленими голками до дошки.

Практики щоденного залякування втягувала у себе не лише катів, але й самих жертв. Страх за власне життя формував в радянському суспільстві практики колективних переслідувань, до яких часто долучалися і кати, і потенційні жертви. Найбільш поширеними були практики доносів, самокритики на зборах колективу, інсценізації демократичних виборів, де виявляли «не згодних» із партійними кандидатурами через «постійну муштру страхом» як говорить один із героїв роману Олени Звичайної. До прикладу можна навести розділ присвячений практиці зборів трудового колективу, на яких розглядали людину, дії якої не відповідали нормам радянської поведінки. Попри офіційне звинувачення одній людині, потенційними жертвами були усі присутні. Кожен, щоб врятувати власне життя, повинен був звинувати іншого, часто такого ж невинного. Відчуття страху провокувало цілковиту деградацію моральності, і, водночас, спричиняло психологічний стрес від усвідомлення людиною власної моральної деградації. Як правило, такі збори закінчувалися однотайним голосуванням за будь-яке, інколи навіть абсурдне, рішення, яке дозволяло більшості і кожному зокрема прожити ще один день:

«Цим лісом вгору піднесених рук ми просили про збільшення норм і зниження розцінок, про загальне проведення підписки на державну позику в розмірі місячної зарплатні, про численні відрахування з нашої жалюгідно-мізерної зарплатні на користь комуністичної пропаганди у всьому світі, про застосування «найвищої міри соціальної захисту» – розстрілу до численних груп репресованих громадян» [6, т. 1, с. 30].

Деформацію людських почуттів письменниця показує на прикладі Павла Мщерського, в минулому також учасника української революції, а в теперішньому – співробітника інженерного тресту, який щодня чекає, що його покличуть на допит або арештують. Спершу герой втрачає сон, потім з'являється страх спілкування з іншими, фактично зникає мова, далі йде відчуття власної деградації, і в підсумку, від надмірного напруження з'являється байдужість. Герой постійно роздумує над природою свого щоденного страху і вращеті формулює власну теорію про страх «[...] який позбавляє нас, підсоветських людей, чести, сумління, людської гідності і навіть [...] розуму, що робить нас сліпими кротоми, нездібними поставитися критично до себе, до свого злиденного життя й оточення [...]» [6, т. 1, с. 178]. Схожа ситуація, психологічний і моральний стан, притаманні практично усім героям роману.

Літературна естетика й етика страху. У романі образ моральної деградації показано через естетику страху, яка подана в описі фізичної опущеності людини, її вигляду і побуту. Естетику деградованої особистості Олена Звичайна подає через «табличку загіджену мухами», «простоволосу мегеру в розхристаному пеньюарі», «анемічне й зношене жіноче тіло» тощо. Реалізм як домінуючи напрям тоталітарного мистецтва мимоволі виявляв глибокі контрасти між нормативною естетикою з її культом красивого людського тіла, оптимізму і соціалістичної праці та похмурою естетикою тоталітарного повсякдення. Монументальним формам життя колективу, як-от партійні збори, вибори, святкування радянським свят під незмінні марші, письменниця протиставляє окрему дрібну людину в її самотньому світі щоденного сірого побуту.

Домінуючою барвою тексту виступає сірий колір. Ним позначено усе: одяг, інтер'єр, будівлі, погода, людські розмови і стосунки. Авторка вдається до опису довгої черги людей як сірої маси одягнутої у непримітний однотонний, переважно сірий, або чорний, часто вилинялий одяг. Натомість, у красивому, чистому одязі героїв почувуються некомфортно, і виклично: «мені здавалося, – говорить святково одягнений інженер Мщерський, – що зустрічні люди підозріло оглядають мене» [6, т. 1, с. 70]. Письменниця також описує яке силь-

не враження справила на головного героя красиво одягнена жінка у сукню червоного кольору.

У людини під пресом страху деградувала здатність насолоджуватися красою, спілкуванням, природою, життям. Яскраві кольори присутні лише у тих місцях, на які ще не поширився страх терору. Наприклад, багатий на кольори образ саду, де герої збирають стиглі яблука, навіює алюзії із райським садом, де людина не знала страху і була невинною. Картину алюзії письменниця доповнює яскравими барвистими образами, які різко контрастують із сірою щоденністю: «Зелений килим недавно скошеної трави, прикрашені першим дотиком золотої осені яблуні й груші [...] будиночок, рясно оповитий виноградом та два розлогі дуби [...]» [6, т. 1, с. 202].

Ліричному образу барвистого саду письменниця протиставляє оптимістично-пафосний образ святкування річниці жовтневої революції. Опис учасників дійства й самого свята нагадує шаблонні плакати, на яких застигли штучні образи «будівників комунізму», подані відповідно до канонів тоталітарної естетики: «Гриміли могутні оркестри, і, чітко відстукуючи такт інтернаціоналу об асфальт широкої вулиці [...] Ось вона – армія автоматів-зlidарів, штучно позбавлених власної волі, власної думки, власної ініціативи, ба навіть людської гідності!» [6, т. 1, с. 253]. Письменниця доповнює картину «штучними усмішками» «убого-причепурені», «поношений, перелицьований одяг». Над усім цим «трагічним кінофільмом» червоні прапори як незасохла кров, портрети Сталіна і Єжова.

У цьому романному, без перебільшення, епічному полотні, Олена Звичайна конструє колективний образ усього радянського народу: від високопоставлених чиновників, і до пенсіонерів, – чие щоденне життя пронизане й організоване страхом. Боятися ставало синонімом дихати. Сюжетна логіка роману пряма – свідомість щоденного страху і моральної деградації, спроба спротиву, поразка у протистоянні із системою. Навіть локальний бунт окремих персонажів проти тоталітарної системи показано не як наслідок свідомого протистояння, але як реакцію звіра загнаного у глухий кут, як помста за знущання. Герої Олени Звичайної протестують і намагаються опиратися не стільки самій системі, скільки через бажання відстоювати людську гідність й опір щоденній реальності страху.

Естетика тоталітарної дійсності призводить до моральної деградації, коли в особистості нівелюється система цінностей. Ще однією характерною рисою роману «Страх» проходить зображення насильства на усіх можливих його проявах – фізичному, психологічному, моральному. Страх і насильство є нерозривними елементами, які творять етику й атмосферу часу. Насильство, як свідомість безкарності з боку катів, породжує страх у їхній жертв, і стає причиною подальшого насильства. Дослідник історії сталінізму Й. Баберовський виводить природу насильства доби сталінізму із теорії влади як сили: «Сталінський терор годі зрозуміти без розуміння насильницької культури, з якої походили сталінські лиходії, – зазначає дослідник. – Сталін зростав у середовищі, в якому відносини між людьми структувало насильство. [...] У такому середовищі міг вистояти лише той, хто виступає з ще більшим насильством і вбиває, перш ніж його самого уб'ють» [1, с. 248].

Роман починається із опису психологічного насильства і досягає кульмінації у фізичному насильстві. Так само як обличчя системи Яків Брух здійснює спробу фізичного насильства над Марією Ромашко, так само Павло Мщерський здійснює фізичну розправу над Брухом. Кат стає жертвою, жертва катує свого кривдника. Завершується роман цілковитим знищенням усього, що не підпало під владу системного терору. Навіть тваринам не має місця у просторі страху. Завершальний образ полювання гицлів за собакою стає метафорою усього роману.

Висновки. Роман «Страх» Олени Звичайної можна поставити в один ряд із так званою літературою пам'яті, яка реконструює події минулого на прикладі опису і літературного аналізу повсякдення пересічних людей. Цінність тексту у тому, що він виникає поза простором тоталітарної системи і радянської цензури. Таким чином, одержуємо реальність повсякденного життя як окремої людини, так і цілих колективів доби сталінізму. З'ясовано, що головною характеристикою «*homo sovieticus*» внаслідок системного залякування є втрата індивідуальності, ототожнення з масами, страх перед покаранням. Звідси часто побутує означення радянської людини, як «людини без обличчя». Така людина оточує себе й відповідною

естетикою, яка у щоденних практиках суперечить канонам тоталітарної естетики. Радянську людину супроводжують сірі барви, фізичний занепад, атмосфера убогості й песимізму. В основі такої естетики страх бути поміченим системою.

Історію героїв роману Олени Звичайної можна розглядати як типову для багатьох людей

Радянської України впродовж усього часу її існування. Дослідження соціальної історії тоталітарної системи за допомогою літературних репрезентацій текстів письменників-емігрантів дозволяє заглибитися в реальний досвід того часу, водночас відслідкувати процес формування ідентичності «homo sovieticus».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Баберовскі, Й. (2007). *Червоний терор. Історія сталінізму* (О. Маєвський, Пер.). Київ: К.І.С.
2. Звичайна, О. (1957). *Страх* (Т. 2). Лондон: Українська видавнича спілка.
3. Гуменна, Д. (2004). *Дар Евдоітеї. Іспит пам'яті*. Київ: Дніпро.
4. Даниленко, В., Лаас, Н., & Смольницька, М. (2015). *Соціальні трансформації в Україні: пізній сталінізм і хрущовська доба*. (В. Даниленко, Ред.). Київ: Інститут історії України НАН України.
5. Леонтьев, Д. (2004). К типологии жизненных миров. *Вторая Всероссийская научно-практическая конференция по экзистенциальной психологии: материалы сообщений*.
6. Поліщук, Я. О. (2011). *Ревізії пам'яті: літературна критика*. Луцьк: ПВД «Твердиня».
7. Пухонська, О. (2018). *Літературний вимір пам'яті: монографія*. Київ: Академвидав.
8. Пухонська, О. (2020). Студії пам'яті в сучасному літературознавстві: український контекст. *Україн-*

ське літературознавство, 0(85). Режим доступу <https://doi.org/10.30970/uls.2020.85.3129>

9. Ревуцький, В. (1998). *По обрїю життя. Спогади*. Київ: «Час».
10. Филлипс Л., Йоргенсен М. (2008). *Дискурс анализ. История и метод* (А. Кисельовой, Пер.). Харьков: Изд-во Гуманитарного Центра.
11. Фицпатрик, Ш. (2008). *Повседневный сталинизм. Социальная история советской России 30-е годы: город*. (Л. Ю. Пангина, Пер.). Москва: РОССПЭН.
12. Assmann, A. (2012). *Wprowadzenie do Kulturoznawstwa. Podstawowe terminy, problemy, pytania. tłum.* (A. Artwińska & K. Róžańska, Пер.). Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje (in Polish).
13. Hall, S. (1996). *Modernity: an introduction to modern societies*. Cambridge: Blackwell.

REFERENCES

1. Baberovski, Y. (2007). *Chervonyy teror. Istoryia stalinizmu* (O. Mayevs'kyu, Per.). Kyiv: K.I.S.
2. Zvychayna, O. (1957). *Strakh* (T. 2). London: Ukrayins'ka vydavnycha spilka.
3. Humenna, D. (2004). *Dar Evdoteyi. Ispyt pam'yati*. Kyiv: Dnipro.
4. Danylenko, V., Laas, N., & Smol'nits'ka, M. (2015). *Sotsial'ni transformatsiyi v Ukrayini: pizniy stalinizm i khrushchovs'ka doba*. (V. Danylenko, Red.). Kyiv: Instytut istoriyi Ukrayiny NAN Ukrayiny.
5. Leont'ev, D. (2004). К typolohyy zhyznennykh myrov. *Vtoraya Vserosyyiskaya nauchno-praktycheskaya konferentsyya po ekzysyentsyal'noy psykholohyy: materyaly soobshchenyy*.
6. Polishchuk, YA. O. (2011). *Reviziyi pam'yati: literaturna krytyka*. Luts'k: PVD «Tverdunya».
7. Pukhons'ka, O. (2018). *Literaturnyy vymir pam'yati: monohrafiya*. Kyiv: Akademvydav.

8. Pukhons'ka, O. (2020). *STUDIYI PAM"YATI V SUCHASNOMU LITERATUROZNAVSTVI: UKRAYINS'KYY KONTEKST*. *Ukrayins'ke literaturoznavstvo*, 0(85). <https://doi.org/10.30970/uls.2020.85.3129>
9. Revuts'kyu, V. (1998). *Po obriyu zhyttya*. Spohady. Kyiv: «Chas». Fyllyps L.,
10. Yorghensen M. (2008). *Dyskurs analiz. Ystoryya y metod* (A. Kysel'ovoy, Per.). Khar'kov: Yzd-vo Humanyarnoho Tsentra.
11. Fytspatryk, SH. (2008). *Povsednevnyy stalynyzm. Sotsyal'naya ystoryya sovet-skoy Rosyyv 30-e hody: horod*. (L. YU. Pantyna, Per.). Moskva: ROSSPЭN.
12. Assmann, A. (2012). *Wprowadzenie do Kulturoznawstwa. Podstawowe terminy, problemy, pytania. tłum.* (A. Artwińska & K. Róžańska, Per.). Poznań: Wydawnictwo Nauka i Innowacje (in Polish).
13. Hall, S. (1996). *Modernity: an introduction to modern societies*. Cambridge: Blackwell.

УДК 821.111:82–312.9:394.

Канчура Євгенія Орестівна

кандидатка філологічних наук,
доцентка кафедри теоретичної та прикладної лінгвістики
Державного університету «Житомирська політехніка»
<https://orcid.org/0000-0003-1232-19>
ivha89@gmail.com

**ТАНЕЦЬ ЯК МАРКЕР ПОЧАТКУ Й ЗАВЕРШЕННЯ ПРИРОДНОГО ЦИКЛУ
В РОМАНАХ ФЕНТЕЗИ ТЕРРІ ПРАТЧЕТТА**

Анотація. На тлі помітної тенденції популярної культури до нівелювання сакрального значення ритуальних дій, прагнення Террі Пратчетта віднайти архетипові початки міфологічної свідомості у фольклорі дозволяє відновити зв'язок таких дій зі світоглядними основами сучасності та здійснити ресакралізацію повсякденного. Елементи міфологічної свідомості, оприявлені в ритуальних діях, властивих модерному функціонуванню англійського фольклору, відіграють змістову та композиційну роль в романах Террі Пратчетта «Жнець» (1991), «Пані та Панове» (1992) та «Зимовий коваль» (2006). Танець «Морріс», що традиційно віщує початок літа, врівноважується, за задумом письменника, таким, що зазначає початок зими, маркуючи зміну природних циклів. Таке маркування набуває функції сакрального акту діалогу людини й світу, який вириває людину з потоку повсякденності та фіналізує її рутинну землеробську чи скотарську працю. Розвідка містить аналіз художніх засобів зображення ритуального танцю «Морріс» як маркера зміни природних циклів та ознаки встановлення контакту людини з природними силами, закріпленого в наративі та втіленого у рухомій формі танцю. Розваги на обжинках перетворюються у танок дівчини зі Смертю, що переводить процес збору та збереження врожаю у площину сакрального. Мотив танку зі Смертю розвивається в одній композиційній площині з мотивом танцю «Морріс», як елемент наративу про природний баланс життя і смерті, родючості та врожаю, про рух всесвіту, заснований на рушійній силі кохання. В статті розглянути композиційні елементи танцювального (хореографічного) екфразису, виділені значущі елементи такого опису, окреслені маркери сакрального й повсякденного, властиві ритуальному танцю в романах Пратчетта. Проведене дослідження дозволяє визначити роль танцю в художній системі письменника як маркера переходу зі одного стану в інший та зміни природних циклів.

Ключові слова: фентези доби постмодернізму; фольклор; зміна природних циклів; танець «Морріс»; танець зі Смертю; хореографічний екфразис; Террі Пратчетт.

Yevheniia Kanchura

PhD,

Associate Professor of the Theoretical and Applied Linguistics Department
«Zhytomyr Polytechnic» State University
<https://orcid.org/0000-0003-1232-19>
ivha89@gmail.com

**DANCE AS A MARKER OF NATURAL CYCLES CHANGE IN TERRY
PRATCHETT'S FANTASY NOVELS**

Abstract. Against the background of a widespread tendency to diminish the sacred meaning of ritual actions, Terry Pratchett's strive to shed light on the archetypal principles of mythological consciousness in contemporary folklore makes it possible to restore the connection of the old rites, which have lost their original sense, with the worldview bases of modern society and to re-sacralize the profane. The Elements of mythological consciousness, manifested in ritual actions inherent in the modern functioning of English folklore, play a meaningful and compositional role in Terry Pratchett's novels «The Reaper» (1991), «Lords and Ladies» (1992) and «Wintersmith» (2006). In Pratchett's novels, Morris dance, which traditionally heralds the summer beginning, is balanced by a dance that marks the beginning of winter, indicating the natural cycles change. This manifests the functions of a sacred act: a dialogue between the world and a human, extracting the last from the flow of everyday life, and finalizing the routine work of a farmer. The study suggests the analysis of artistic means describing the Morris dance ritual as a marker of natural cycle changes and as evidence of a human establishing contact with natural forces, enshrined in the narrative and embodied in the dynamic form of dance. A common harvest festival turns into a Dance of the Death and a Maiden, which moves the process of harvesting and preserving the harvest into the realm of the sacred. The motive of the Death and a Maiden dance is being developed in the same compositional plane with the Morris dance motive, as an element of the narrative about the natural balance of life and death,

fertility and harvest, about the cycle of the universe based on the love drive. The article examines the compositional elements of choreographic ekphrasis, highlights the significant elements of such a description, indicates the markers of the sacred and the profane, intrinsic to ritual dance in Pratchett's novels. The conducted research allows to determine the role of dance in Pratchett's literature work as a marker of the transition from one state to another; as well as season cycle changes.

Key words: *postmodern fantasy; folklore; season cycle; Morris dance; The Death and a Maiden dance; choreographic ekphrasis; Terry Pratchett.*

Постановка проблеми. Сакральні дії, засновані на віруваннях та відображені в ритуалах, які збереглися у фольклорних виставах чи звичаях, в глобалізованому середовищі високо індустріалізованого суспільства, втрачають первинний зміст, перетворюються на рутину, що часом відтворюється механічно, без усвідомлення значення кожного елементу, а часом набуває вихолощеної форми запланованих святкувань, організованих за вказівкою місцевого керівництва. При цьому фольклорні тексти та вірування до тепер посідають почесне місце у фоновому («білому») знанні сучасної людини, адже від колискових до дитячих лічилок, від традицій родини до місцевих фестивалів, – всі ці елементи в той чи інший спосіб залишаються в нашій пам'яті, формуючи колективне несвідоме, відлунюючи синкретизмом, анімізмом та символізмом міфологічної свідомості предків. Саме до цього прошарку свідомості сучасного читача апелює Террі Пратчетт, формуючи інтертекстуальну основу Дискосвіту. Письменник називає себе «не фольклористом, а споживачем та користувачем фольклору», пригадує своє дитяче сприйняття місцевих легенд та переказів, віру в чудесне, яку не варто руйнувати перевіркою, та підліткову спрагу до книг фольклористів, яку вгамовував у бібліотеці маленького англійського селища кінця 1950 років [20]. Террі Пратчетт послідовно оновлює сприйняття та усвідомлення фольклору не лише своєю літературною творчістю, але й на зустрічах з читачами, в інтерв'ю, у публічних виступах (наприклад, вже цитована промова на пошану Кетрін Бріггс), у нон-фікшн книгах циклу про «Дискосвіт» (зокрема, «Фольклор Дискосвіту» написано у співавторстві з Жаклін Сімпсон [25]). Таке виведення фольклору з царини профанного відбувається через переосмислення форми фольклорних творів та ритуалів, через відкриття їхнього глибинного змісту. Підхід письменника зумовлює ресакралізацію повсякденного та відновлення зв'язку зі світоглядними основами сучасної людини. Розвідка присвячена одному з найбільш значущих для творчості Пратчетта елементів англійського фольклору – народному танцю

«Морріс», який виконує функцію композиційного маркера в романах «Жнець» (*Reaper Man*, 1991), «Пані та панове» (*Lords and Ladies*, 1992) та «Зимовий коваль» (*Wintersmith*, 2006), а також ретельно обговорюється автором в уже загаданих нехудожніх творах: промові на пошану Кетрін Бріггс та «Фольклорі Дискосвіту».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Танець «Морріс» широко досліджується мистецтвознавцями й фольклористами. Наявні детальні розвідки щодо його походження, музичного супроводу, хореографії, ролей учасників дійства тощо (див. зокрема Forrest, 2000). В контексті літературознавчих досліджень «Морріс» розглядався здебільшого як елемент розвитку народного драматичного мистецтва. При цьому наявні згадки танцю «Морріс» як сюжетного елементу англійської літератури засвідчуються вже в роботі Мільтона М. Сміта 1920 року (Smith, 1920), де автор, наводячи приклади з доробку В. Шекспіра, Дж. Мільтона, Б. Джонсона, В. Скотта та В. Ірвінга, стверджує, що найчастіше з усіх англійських народних танців в літературно-художній контекст вводиться саме «Морріс». Причина в цьому, як припускає автор, «той факт, що сам термін «танець «Морріс»» найбільш широко й вільно використовувався щодо всіх видів народних танців, які не дуже різняться своєю природою» [26, с. 306]. Спираючись на висновки дослідника класичної англійської літератури, ми можемо припустити, що зацікавленість Террі Пратчетта у цьому танку зумовлена не лише його первинним походженням від ритуалу родючості (що є важливим для міфопоетики Дискосвіту), але й його популярністю в сучасній народній творчості та вкоріненістю в англійську канонічну культуру: танець «Морріс» виступає таким же маркером «англійськості» як референції до творів Шекспіра чи пристрасть Ланкрських відьом до чаювання. Всі згадки цього танцю в літературі та кінематографії (зокрема у фільмі «Плетена людина» 1973 року або в серіалі «Доктор Хто») ретельно зібрані у «Morris Вікі» («Morris Dancing Wiki»), почесне

місце в згаданому переліку займає сторінка «Terry Pratchett and the Morris». Варто додати також, що цей танець широко використовується в серіалах, події яких відбуваються в сільській Англії, зокрема в «Убивствах в Мідсомері» (для створення колориту сільського життя) та в «Індейвор» (як алузія до «Плетеної людини»). Привертає увагу читацький відгук (запис у блогові), головною думкою якого є переконання, що танець «Морріс» так і залишився б звичайною розвагою на сільських фестивалях та цікавив би лише антропологів, якби не його поява в творах письменника світового масштабу, та те особливе звучання, яке надає Пратчетт даному ритуалу [12]. Попри очевидну значущість теми, докладних досліджень ролі танцю «Морріс» в міфопоетиці Пратчетта до тепер не здійснювалося. Лише у 2017 році на базі Університету Іллінойсу (Урбана-Шампейн) відбулася лекція Р. В. Барретта «Ripples in the World: Morris Dancing in Terry Pratchett's Discworld Series», запис якої відсутній [10].

Для аналізу ролі танцю «Морріс» в романах про Дискосвіт ми спираємося на методичку вивчення засобів зображення танцю як перекладу з мови руху на мову літератури, розроблену в роботах О. Мельник [8], та І. Удянської [9]. Ритуальна функція танцю, втілена в літературі, визначається О. Мельник та І. Бестюк як міфологема та/або топос [1]. Мотив танцю як ритуалу переходу також детально розглядався в роботах І. Бестюк [3; 2], при чому в більшості згаданих робіт полем для розвідки є література модернізму, що загалом зумовлено властивою цьому періоду тенденцією свідомої побудови нової міфопоетики на базі відродження й переосмислення наявних міфологічних систем. Для нас це важливо з огляду на роль літератури модернізму для формування базових принципів поетики метажанру фентезі. Увага дослідників ролі танцю в художньому тексті зосереджена на ритуальній функції переходу, зміні стадій життя/смерті. Базою таких розвідок є ідеї Ф. Ніцше та спостереження М. Еліаде, зокрема, констатація зміненого стану людини, що танцює, або спостерігає танець [1; 8]. Також, в контексті аналізу ритуалу переходу, дослідники проводять порівняння із Танцем Смерті (Danse macabre чи Totentanz) [1; 8], що є цілковито логічним та знаходить подальше підтвердження в результатах даної розвідки.

Мета і завдання дослідження. Таким чином, я ставлю собі за мету прослідкувати на прикладі текстів Террі Пратчетта як ритуал переходу втрачає сакральне значення, набуваючи буденності та формальності, як наступна зміна перспективи призводить до переосмислення профанного та ресакралізації танцю завдяки позиції свідка-спостерігача (відьми) та учасника (Смерть і Дівчина). Для здійснення поставленої мети я намагаюся виявити засоби ресакралізації фольклорного елементу, окреслити композиційну функцію танцю «Морріс» та визначити його роль у світобудові Дискосвіту.

Виклад основного матеріалу дослідження. Англійський народний танець «Морріс» вперше згадується в письмових джерелах вже у XV сторіччі [15]. Традиційно вважається, що це суто чоловічий танець, який втілює ритуал родючості, саме тому виконується здебільшого на початку літа (травневі свята, Трійця). Наразі такі гендерні та календарні обмеження не є декларативними, адже існує значна кількість змішаних чи жіночих гуртів, які виконують цей танець під час інших календарних свят: на дні рівнодення чи сонцевороту, свято врожаю тощо (див., на приклад «*Beltane Border Morris*», 2021). Обов'язковими історичними елементами танцю є біле вбрання учасників, та дзвіночки, прив'язані до колін. Танцюристи можуть розмахувати хустинами чи палицями. Кількість учасників зазвичай парна (найчастіше – шість осіб), проте розповсюджені варіанти із центральною фігурою «Дурником» або «Блазнем» (the Fool), який хаотично рухається між основними танцюристами. «Дурник» має яскраве карнавальне вбрання, може бути вбранний у кольорові стрічки, лахміття, мати на собі карнавальну маску [27]. Музичним супроводом танцю «Морріс» є невеличкий гурт: скрипка, флейта й барабан (зараз часто додається акордеон). У вже названих творах Террі Пратчетта представлено саме традиційний варіант танцю (шість чоловіків, «Дурник», біле вбрання), тобто письменник послідовно вводить реальні англійські фольклорні елементи до інтертекстуального субстрату Дискосвіту. Автор так визначає місце цього танцю у англійському фольклорному світогляді: «*Галасливі дзвіночки, майоріння хустинок, агресивні палиці допомагали відігнати злих*

духів; стрибки високо у повітря захочували зерно високо колоситися. Але третє, і для багатьох, найважливіше значення танцю «Морріс» полягає у надзвичайно давньому магичному ритуалі ствердження життя» [25, р. 210]. Розумінню первинної сутності танцю «Морріс» сприяє усвідомлення його карнавальної та лімінальної природи (Stanfield, 2008), зумовленої зв'язком зі зміною природного циклу та, спричиненого нею призупиненням у світовому порядку [6, с. 145].

Феномен функціонування танцю «Морріс» в текстах Пратчетта відлунює в позатекстову реальність. В романі «Жнець» автор створює «Темний Морріс» – танець, який виконується для підтримання рівноваги зі звичайним «Моррісом» початку літа. Після оприлюднення роману письменник почав отримувати повідомлення від читачів, учасників танцювальних гуртів, які ділилися враженнями від виконання вигаданого автором танцю: в чорних костюмах, проти ночі, на початку зими, в ніч перед Днем Всіх Святих [20]. Тобто, текстуальний субстрат Дискосвіту, заснований на міцному фольклорному ґрунті, збагатив цей ґрунт, віддавши елемент художнього світу реальній традиції. При цьому учасники «темного» танцю ділилися такими враженнями від пережитого як «мороз по за шкірою», або «не знаю, чи відважуся на це знову» [20], тобто із повсякденної звичної розваги участь у танці «Морріс» набула властивостей межового, сакрального досвіду. Аналогічні дії тривають і до тепер, окремі танцювальні гурти виконують «Темний Морріс» на початку зими та посилаються при цьому на Террі Пратчетта [17; 28]. Від рольових ігор такий підхід відрізняється тим, що танець літературного походження виконується знавцями його реального прототипу, тобто, носії традиції приймають її фікційний варіант, який органічно вписується у первинну парадигму.

Для усвідомлення механізму взаємодії сакрального і профанного/повсякденного у Террі Пратчетта звернемося до спостережень Р. Каюа, який протиставляє ці категорії та не припускає їхнього контакту [6, с. 36]. Так, за Р. Каюа, сакральне як джерело сили не обговорюється й не піддається сумніву [6, с.170], воно викликає у людині не лише надію, але й страх, найменша неточність може виявитися згубною для самої світобудови. Профанне, навпроти, як те, що супроводжує повсякденні заняття людини, є звичайним середовищем людської діяльності,

якій властиве вільне виконання регулярних справ, де неточності не викликають непоправних наслідків [6, с. 39]. Такі базові принципи творчості Террі Пратчетта як обернення, деконструкція та нівелювання бінарних опозицій [4], а також послідовна десакралізація великих наративів, зокрема, релігії [4, с. 144–157], проявляються у світобудові Дискосвіту як своєрідний агностицизм при «живих богах»: «Більшість відьом не вірить у богів. Вони, звісно, знають, що боги існують. Навіть час від часу мають з ними якість справи. Але відьми в них не вірять. Надто добре вони їх знають. Це було б все одно, що вірити у листоношу» [24, с.15], натомість об'єктами віри стають світанок, чашка чаю, або сокира (Carpe Jugulum), а штучні заборони та обмеження, які накладає релігія, мають карикатурний вигляд (Monstrous Regiment), або ж священний текст прочитується буквально, й святе письмо, що має нести життя й світло, стає сухим папером для рятівного вогнища (Carpe Jugulum). Деконструкція самого поняття сакрального призводить до його нової інкарнації: в Дискосвіті відбувається глибинна осмислена сакралізація повсякденного, заснована на усвідомленні природи людини, її життєвих циклів, пов'язаних із циклами природними, відновлення смислу рутинних дій та надання особливої сили й значення моментам зміни природних циклів як точки свідомого контакту людини зі стихіями. Сакральність маркерів природного циклу проявляється в романах про Дискосвіт через сюжети, побудовані на декларації значущості моментів зміни циклів для свідомості людини (*Reaper Man; Lords and Ladies; Hogfather; Wintersmith*), через встановлення людиною контакту з природними силами засобами наративу, коли переказ породжує персоналізовану постать. Кульмінацією цієї розповіді стає танець як оприявлення переказу про рух Всесвіту як про вічний танець часток та сил, рушійною силою якого є кохання [25, с. 249].

Танець «Морріс» згадується Пратчеттом не лише в названих трьох романах: так, персонаж «Варта! Варта!» (*Guards! Guards!*, 1989), капрал Ноббі Ноббс є завзятим танцюристом (згодом – історичним реконструктором), що надає йому особливого шарму та свідчить про зацікавленість суспільним життям; «Морріс» танцюють персонажі романів про Джонні Максвелла (*Johnny and the Bomb*, 1996), дія яких відбувається у «реальній» Англії, а також роботи в «Страті» (*Strata*, 1981),

першому фантастичному романі письменника. В усіх перелічених прикладах згадка про «Морріс» слугує для створення колориту «англійськості», як пересічна фонові деталь. Аналогічне традиційно-рутинне сприйняття «Морріса» представлене в розмовах Ланкрського танцювального гурту (ремісники, які на дозвіллі бавляться народними танцями, беруть участь у змаганнях, відтворюють певні рухи, не думаючи про їхній зміст чи наслідки, тільки намагаючись обережно поводитися з палицями). В розмовах танцюристів лунає нудьга: «*Morris is for every day*», [21, с. 99], вони не вкладають у свої рухи чи структуру танцю жодного сакрального значення. Так само, рутинно, сприймаються танцювальні гурти мешканцями Крейдокраю: «*Команди танцюристів приходили до селадесь у травні. Коли саме вони з'являться, вгадати було неможливо, бо їх кликали у різні села по всьому Крейдокраю, а кожне село мало свій наб, що їх добряче пригальмовувало*» [23, с. 37]. Рутинність підкреслює навіть граматична структура, що вживається для вираження повторювальної дії: «*And then they used to dance on the village green to the beat of a drum, banging their sticks together in the air, and then everyone would go to the pub and summer would come*» [23, с. 37]. Репутація танцюристів серед селян не дуже висока: дзвіночки попереджають про їхню появу, бо «*кому ж сподобається, коли його зненацька заскочить танцюрист «Морріса»*». [23, с. 37]. У експозиції роману «Жнець», Пратчетт підкреслює, що містяни-аматори з усього населеного Всесвіту танцюють «Морріс» на знак весняного відродження життя, проте, зміст ритуалу забутий за повсякденністю, бо для більшості це – звичайні святкування, розвага, яка добре пасує для сімейного вихідного дня [22, с. 6]. Так само як розвагу сприймають появу танцюристів діти Крейдокраю: вони зустрічають гурти за околицею та біжать, пританцьовуючи, за ними [23, с. 37].

Танцювальний (хореографічний) екфразис літнього «Морріса» передає танець опосередковано як звичне явище, деталі якого повідомляти не потрібно, бо вони всім відомі, автор лише згадує їх, і кожна згадка викликає в пам'яті читача давно знайому сцену: стукотіння палиць, бий барабану, брязкання бубонців, розмахування хустинами, біле вбрання тощо. Пратчетт замість візуальної передає звукову картину танцю: барабани, палиці бубонці лунають ніби фоном, тобто, танець

не є центром уваги аудиторії (глядачів у тексті та читачів цього тексту в реальності). В романах підкреслюється «необізнаність» містян-аматорів («*It is danced innocently*» [22, с. 5-6]; «*What, Morris dancing in a city?*» <...> *I watched 'em a whole hour and there wasn't even a groinin'.*» [21, с. 174], та нерозуміння того, що саме відбувається під час танцю («*The dancers danced, and then summer came — that was all anybody seemed to know*» [23, с. 37]). проте, в кожному з екфразисів рутинного «Морріса» автор додає натяк на його таємний зміст, забутий тими, хто механічно відтворює традицію: «*the big and simple secret is handed down across the generations <...> The secret is the other dance.*» [22, с. 6]» або «*Her father said that there had once been a year when the dancers hadn't turned up, and a cold wet spring had turned into a chilly autumn, with the months between being filled with mists and rain and frosts in August*» [23, с. 37]. Таким чином, натяк на сакральний зміст танцю закладений вже у описі профанованої традиції. Танець як маркер початку літа може зневажатися загальною думкою, але коли гурт не відвідує селище, справжнє літо не приходить. В романі «Пані та панове» гурт танцюристів, які давно звикли до «Морріса на щодень» раптово відкривають для себе захисну силу танцю, коли їм доводиться боронитися під час вторгнення ельфів: «*... one . . . two . . . they won't do nothing 'til the music stops! . . . back, two, spin . . . they loves music! . . . forward, hop, turn ... one and six, beetle crushers! . . . hop, back, spin ...*» [21, с. 287]. Пратчетт передає танець через репліки очільника групи, який підказує рухи, звуковим фоном є передзвін бубонців та вереск акордеону, що «розплавився» від напруги, палиці зі звичного реквізиту стають зброєю. Функція танцю «Морріс» як захисту від злих сил є композиційним якорем роману: він розпочинається й завершується описом круга із вертикальних каменів, які названі «Танцівниками»: їх вісім (шестеро танцюристів та двоє музик – дудник і барабанщик), камені походять з метеоритів та містять «кохання заліза», як оберіг від чужорідної паразитичної сили. Коло «Танцівників» маркує вже не межу сезонів, а межу світів, відділяючи освоєний людьми світ від чужого, безплідного.

Повністю сакральним є «Темний Морріс», головними правилами якого є утаємниченість (танцюристи йдуть до місця окремими шляхами

[22, с. 328]), спостереження/свідчення («*The dance must be witnessed!*»), невтручання («*There are rules. One, you will not talk; two, you will look only at the dancers; three, you will not move until the dance is finished*» [23, с. 34-35]). Пратчетт надає особливості ваги темі балансу сил, балансу життя і смерті (обидва романи присвячені саме цій темі). Тому загальна відкритість й галасливість весняного «Морріса» протиставлена утаємниченості й тиші «Темного Морріса». Сакральність підкреслена детальним повним екфразисом та описом звуків, які сприймає фікційний глядач, або реальний читач твору. Пратчетт ретельно деталізує кожен значущий елемент костюму (приховані на горищі тощо) та реквізиту (виготовлені із магічного металу окіпрону дзвіночки, що дзвенять мовчанням ... [22, с. 328]), структуру танцю та рухи учасників [23, с. 34-38]. Танець дійсно має свідків. Читачеві розкриваються вся картина танцю, а не лише фонові звуки, як це було із повсякденним прикладом. В романі «Зимовий коваль» дівчинка-відьма Тіффані, яка знаходиться на місці танцю в ролі глядача-свідка, відчуває нестримну потребу долучитися до дійства [23, с. 37-38]: ритм барабанів, який стихає, коли танцю час розпочатися, залишається в її єстві, так само як і в тілах танцюристів: «*But in the silence of the cold woods the beat went on inside Tiffany's head, and perhaps that wasn't the only head it thundered in, because the men were gently nodding their heads, to keep the beat*» [23, с. 37-38]. Вся звукова картина сцени це короткий вступ барабанів, звук ударів черевиків танцюристів і Тіффані по холодній передзимній землі та внутрішній глибинний барабаний ритм в тілі учасників дійства. Коли загашено вогнище («*єдине, що було живе на цій галявині*»), чорний одяг учасників перетворює їх на «людноподібні отвори у ніщо» (*man-shaped holes into nothing*). Автор ретельно описує рухи танцюристів, підкреслює засвідчену Тіффані відсутність «Дурника», який мав би дивовижним чином опинитися там, де не було інших учасників танцю.

Вже після спостереження сакрального «Темного Морріса» Тіффані бачить сакральне в рутинному «Моррісі» початку літа. Поєднання елементів профанного (вираз обличчя натовпу, вайлуватість рухів гурту, пиво з паба перед початком танцю, підкреслена звичайність події, домінанта опису звуку над зображенням рухів танцю) поєднується з усвідомленням сакральності моменту (присутні

всі навколишні відьми як глядачі-свідки) та упізнанням очей Леді Літо в натовпі й Ковалю Зимі в фігурі «Дурника». Тіффані завершує сакральне коло зміни сезонів символічним діалогом із «Дурником», обміном залізного перстеника на зимний цілунок [23, с. 319-322].

Подібне симетричне розташування танцювальних екфразисів властиве всім трьом романам про Дискосвіт, в яких мотив танцю «Морріс» є провідним. Розгляньмо композиційну роль танцю в названих романах з точки зору взаємодії сакрального й профанного та з огляду на головну функцію такої взаємодії.

«*Пані та панове*»: *оберіг від злих сил* (тільки літній «Морріс»; на позір домінує профанне).

Початок і кінець роману зображує кільце вертикальних каменів «Танцівників», які встановлені для захисту освоєної землі людей від вторгнення паразитичних сил світу ельфів. Сакральний зміст кромлеху забутий більшістю населення місцини, залишається лише заборона відвідин цього місця. Значення «Танцівників» зберігають відьми як носії таємного знання про рушійні сили світу. Забуття первинного змісту танцю властиве гурту ремісників, для яких «Морріс – це на щодень», саме тому вони порушують табу відвідин захисного кам'яного кола та влаштовують там виставу (пародійна альяція на «Сон літньої ночі»), що й призводить до навали ельфів. Самі танцюристи вдаються врятуватися, лише виконуючи танець «Морріс», тобто, відновивши його захисну силу. З метою ліквідації наслідків вторгнення відьма Гіта Отт занурюється у курган, біля якого в давні часи відбувалися танці чоловічої родючості, прообраз танцю «Морріса». Ці відвідини стають одним з чинників подолання навали.

Композиційно мотив танцю «Морріс» тут можна прирівняти до двох концентричних кіл із центром у точці відвідин кургану: кільце з каменів «Танцівники» (захист, пам'ять / сакральне) – гурт танцюристів-аматорів, втрата пам'яті, порушення табу (профанне) – відвідини кургану, згадка про чоловічі танці родючості (сакральне) – гурт відновлює захист (неусвідомлене сакральне) – відновлення кільця з каменів, повалених ельфами (усвідомлене відновлення захисту / усвідомлене сакральне).

«*Зимовий коваль*»: *нарратив переходу між природними циклами* («Темний Морріс» та літній

«Морріс», домінує сакральне). На початку роману Тіффані порушує заборону та приєднується до танцю, який вона мала лише спостерігати як учениця досвідченої відьми. Від цього моменту дії героїні є пошуком взаєморозуміння із Зимовим Ковалем (персоніфікацією зими) та, як наслідок, усвідомлення власної природи й природи людини як такої (Зимовий Коваль намагається зібрати «інгредієнти людини»). Коли Тіффані вдається зрозуміти значення свого вчинку та подолати його наслідки, вона із «дурненького дівчиська» (a silly girl) перетворюється на «розважливу молоду жінку» (a sensible young woman), яка відмовляється від винагороди Леді Літо [23, с. 312]. Шлях Тіффані від одного танцю до іншого є пошуком і відновленням балансу вогню й льоду, зими й літа, усвідомлення через персоніфікацію стихій, тобто, через наратив переходу між природними циклами. Террі Пратчетт підкреслює: до появи людей зима й літо ніколи не вмирили, вони були просто погодою, просто частиною «всього» як природного перебігу подій. *«But humans arose and gave them names, just as people filled the starry sky with heroes and monsters, because this turned them into stories. And humans loved stories, because once you'd turned things into stories, you could change the stories. <...> Now the Lady and the Wintersmith danced around the year, changing places in the spring and autumn, <...> Change the Story, even if you don't mean to, and the Story changes you»* [23, с. 173]. Роман завершується вже наведеною сценою літнього «Морріса», коли сакральне присутнє в профанному.

Ретельно прописані повні танцювальні екфразиси на початку та в фіналі роману знову утворюють кільцеву композицію. Від втручання, порушення табу й балансу, героїня проходить шлях пошуку та усвідомлення, приходить до відновлення балансу та свідчення сакрального в профанному.

«Жнець»: *баланс життя і смерті, танець у момент переходу, сакралізація переходу* (Літній/весняний «Морріс», «Темний Морріс» усвідомлення сакральності зміни природного циклу). Екфразиси літнього (весняного) «Морріса» та «Темного Морріса» утворюють рамку для всього тексту роману. Вони текстуально відокремлені від сюжету, немає текстуальних з'єднувальних засобів, протягом всього роману згадка про танець

«Морріс» відсутня. Єдиним засобом зв'язку з тілом роману є концепти «життя – смерті» та «балансу», які декларуються автором в обох описах та детально розвиваються в сюжеті (Смерть відсторонений від обов'язків, працює женцем під час збору врожаю на віддаленій фермі. Тим часом істоти припиняють вмирати, надмірне життя захоплює світ та призводить його на межу катастрофи). В описах танцю протиставлені «celebrate the quickening of the soil», «springtime», «first day of spring», бубонці, білий колір, сімейна розвага [22, с. 5–6] та «the nights are drawing», «the leafless trees», «the cold afternoon», «the frosty leaves» «the damp air», бубонці, що створюють тишу, відсутність музики, чорний колір та втаємниченість [22, с. 328]. Письменник завершує розгорнутий екфразис «Темного Морріса» словами: *«they dance the other Morris. Because of the balance of things. You've got to dance both, they say. Otherwise you can't dance either»* [22, с. 328].

Кульмінацією роману є інший танець, який перегукується із мотивом балансу сил та маркуванням моменту переходу. Це танець Смерті й Дівчини, який відбувається під час сільського святкування обжинків. Смерть, як фігура, що, за твердженням С. Хейнз [14, с. 191] постійно перебуває на межі життя, тобто, його образ маркує момент переходу, запрошений на танцювальне свято, присвячене Обжинкам, своєю колишньою роботодавцею – старою дівою, міс Флітворт (в імені закладено посилання на танець та легкий крок: від flit – move swiftly and lightly / dance [18]. Відтворюючи мотив «Смерті й Дівчини» та тему «Танцю Смерті», Пратчетт проводить всю сцену як діалог міс Флітворт та Смерті, який, розширений окремими авторськими ремарками, змальовує читачеві сцену танцю, проте, на протигагу традиційним текстам тотентанцю [7, с. 81-91], в діалозі відсутні лемент жертви, згадки про її гріхи чи дидактичні зауваги Смерті. У сцені накладаються два мотиви: традиційне сільське святкування (профанне) та момент переходу як момент завершення жнив (сакральне). Профанне проявляється у ставленні до самої події: *«It's tradition. When the harvest is in. It's a sort of celebration, and like a thanksgiving.»* <...> – *THANKSGIVING TO WHO? – 'Dunno/ No-one in particular, I reckon. Just general thankfulness», «an amateur orchestra», «were chewing stoically if*

toothlessly through the food with the air of people determined to sit there all night, if necessary» [22, с. 317] і т.п. Для селян це звичайна щорічна розвага, відпочинок після важкої праці. Навіть набір танців пересічний: *«the square dances, the reels, <...> polka, mazurka, fox-trot, turkey-trot and trot a variety of other birds and beasts»* [22, с. 322]. Місцеві мешканці дещо зневажливо ставляться до народних танців: *«FOLK DANCING? said Death, wearily. – ‘No. We have some pride, you know.’»* [22, с. 320]. Походження та первинний сенс окремих танців забуто, пам'ять залишається тільки в автора-спостерігача: *«dances where people form an arch and other people dance down it, which are incidentally generally based on folk memories of executions, and other dances where people form a circle, which are generally based on folk memories of plagues»* [22, с. 322]. Вся сцена складається із учасників танців, музик та спостерігачів (літніх людей, які здебільшого переймаються частуванням). Міс Флітворт через запрошення Смерті змінює роль зі спостерігача на учасника та приєднується до танцю Обжинок.

Сакральність дійства зосереджена в парі Смерті й міс Флітворт: *«Through it all <поміж повсякденні танці та метушню натовпу> two figures whirled as though there was no tomorrow»* [22, с. 322], *«The dancers milled around uncertainly, unsure about the steps. But one pair moved purposefully through them at a predatory crouch»* [22, с. 323]. Сцена пройнята поєднанням Еросу й Танатосу: Смерть з'явився забрати міс Флітворт, і вона це цілком усвідомлює, він приніс їй дарунки, немов на побачення, вона веде його на сільській фестивалі, він запрошує її до танцю. Танго цієї пари набуває майже недозволеного еротизму: *«Can you get put in prison for it?»* [22, с. 323]. А вальс, який міс Флітворт називає останнім, на думку Смерті останнім бути не може: *«‘It’s the last waltz.’ – I SUSPECT THERE’S NO SUCH THING»* [22, с. 324]. Під час танцю пара розмовляє про життя й смерть, про те, що «життя робить із людиною» та про істинне «Я» людини (так міс Флітворт постає юною легконою дівчиною, яка може танцювати до світанку). Життя, на думку міс Флітворт, це «величезна галаслива істота в білому» на відміну від мовчазного Смерті, вбраного у чорне (в цьому порівнянні прочитується протиставлення двох

танців «Морріс»). За контрастом із англійською баладою «Смерть і Леді», де Смерть нагадує гордій красуні про її тлінність та наказує йти за ним [13, с. 37 — 48], в романі тлінність та мінливість – прерогатива Життя: *«‘I see you made a few changes, Bill Door,’ she said. – NO. IT IS LIFE THAT MAKES MANY CHANGES. – ‘I mean that I appear to be younger.’ – THAT’S WHAT I MEANT ALSO»* [22, с. 325]. Сакральність танцю Смерті й Дівчини відлунує у ідеї вселенського танцю, про який Пратчетт пише у «Фольклорі Дискосвіту»: «Існує переконання, що весь Всесвіт рухається у вічному танці» та наводить цитату з Джона Дейвіса, який твердить, що саме кохання є рушійною силою цього танцю [25, с. 318–319].

Таким чином, три танці роману «Жнець» утворюють трикутну збалансовану структуру, де «Морріс» виступає опірним елементом кільцевої композиції, а танок Смерті й Дівчини – точкою зосередження ідеї балансу Життя й Смерті, які рухаються у вічному танці зміни природних циклів.

Результати дослідження. Проведене дослідження довело, що танець як маркер зміни природного циклу в наративі Террі Пратчетта поєднує в собі риси і сакрального, і профанного. При цьому профанний стан танцю як повторюваної одноманітної рутини, ритуалу, який втратив сенс, приховує його сакральну сутність, проте усвідомлене бачення дозволяє вловити цю сутність, оновити забуті смисли. Композиційна роль мотиву танцю «Морріса», який перегукується з мотивом тотентанцю, свідчить про те, що танець є кульмінацією сюжету переказу про зміну зими й літа, життя й смерті, маркуючи перехід з одного стану в наступний. Танець, як і збір врожаю, заснований на любові, що знімає опозицію сакрального й профанного та насичує повсякденне усвідомленою сакральною силою. Террі Пратчетт, оновлюючи первинний сенс фольклорних ритуалів, переводить повсякденне у площину сакрального, вдаючись при цьому до введення лейтмотиву танцю до структури романів. Прийоми інверсії мотиву (розмова Смерті й Дівчини під час танцю) та гри з бінарними опозиціями (утворення «Темного Морріса») сприяють такому оновленню.

Перспективи подальших розвідок. З огляду на проведену розвідку виявляється логічним продовжити дослідження інтермедіальних аспектів поетики літератури фентезі, а також виявлення прикладів реса-

кралізації фольклорних елементів (звичаїв, танців, вистав) у інших авторів фентезі доби постмодернізму. В цьому контексті заслуговує на особливу увагу мотив танцю в фентезі та хореографічний екфразис.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бестюк, І. (2008). Міфоритуальна семантика аркану в українській літературі ХХ століття. *Вісник Львівського Університету. Серія філологія*. Вип. 44. Ч. 2. С. 339-345.
2. Бестюк, І. (2006). Мотив танцю як ритуал переходу («Лісова пісня» Лесі Українки). *Леся Українка і сучасність: Збірник наукових праць*. Т.3. Луцьк: Волинська обласна друкарня. С.24-37.
3. Бестюк, І. (2005). Мотив танцю як ритуал переходу («Тіні забутих предків» М.Коцюбинського). *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Збірник наукових праць*. Випуск XV. Рівне: Перспектива, С. 28-38.
4. Канчура, Є. О. (2012). Нівелювання бінарних опозицій у фентезі доби постмодернізму (на прикладі романів Террі Претчетта). *Вісник Львівського університету. Серія: Іноземні мови*. 20 (1). С.145-152
5. Канчура, Є. О. (2012). *Моделювання текстуалізованого світу в романах-фентезі Террі Претчетта*. (Дис. канд. філол. наук) Київський національний лінгвістичний університет. Київ.
6. Каюа, Р. (2003). *Людина і сакральне*. Київ: Ваклер.
7. Мельник, Д. (2016). Тотентанц як жанр середньовічної німецької літератури. *Пережиття: науковий збірник на пошану пам'яті Галини Рубанової*. (81-91). Львів : Українська академія друкарства.
8. Мельник, О. (2008). Топос танцю у прозі Михайла Яцкова: модерністська трансформація літературності. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Вип. 44. Ч. 1. С. 189–199.
9. Удянская, И. Ф. (2006). *Танец как предмет изображения в литературе русского модернизма* (Автореф. дисс. канд. филол.) Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова. Москва.
10. Barrett, R. W. (2017). *Ripples in the World: Morris Dancing in Terry Pratchett's Discworld Series*. Retrieved from <https://experts.illinois.edu/en/activities/ripples-in-the-world-morris-dancing-in-terry-pratchetts-discworld>.
11. *Beltane Border Morris*. (2021). Retrieved from <https://www.beltaneborder.co.uk>.
12. Dailykos.(2013) *SFBSD – The Morris, and its role in literature*. Retrieved from <https://www.dailykos.com/stories/2013/10/18/1241438/-SFBSD-The-Morris-and-its-role-in-literature>.
13. Gilchrist, A. G. (1941)»Death and the Lady» in *English Balladry. Journal of the English Folk Dance and Song Society*, Vol. 4, No. 2 pp. 37-48.
14. Hanes S. (2004). *Death and the Maiden. Terry Pratchett: Guilty of Literature* (P. 171–193). Baltimore: Old Earth Books.
15. Heaney, M. (2004). The earliest reference to the Morris dance?. *Folk Music Journal*. 8(4) p.513-515
16. Forrest, J. (2000). *The History of Morris Dancing 1458-1750*. London : James Clarke & Co Ltd.
17. Latham-Jones, C. (2015). *Dark Morris*. Retrieved from <https://grumpyoldwitchcraft.com/tag/dark-morris/>;
18. Lexico. (2021) *Oxford English and Spanish Dictionary, Synonyms, and Spanish to English Translator*. Retrieved from <https://www.lexico.com/definition/flit>.
19. Morris Dancing Wiki. *Morris references and appearances*. Retrieved from https://morrisdancing.fandom.com/wiki/Morris_references_and_appearances.
20. Pratchett, T. (2000) *Imaginary worlds, real stories. Folklore* (London, England) v. 111 no2 p. 159-168 <https://doi.org/10.1080/00155870020004585>.
21. Pratchett, T. (2002a). *Lords and Ladies*. New York : Harper Torch,
22. Pratchett, T. (1991) *Reaper Man*. New York : Penguin Books.
23. Pratchett, T. (2006) *Wintersmith*. New York : Harper Collins Publishers.
24. Pratchett, T. (2002b) *Witches Abroad*. New York : Harper Torch.
25. Pratchett, T., Simpson, J. (2009). *The Folklore of Diskworld*. London: Corgi Books.
26. Smith, M. M. (1920). *Dancing through English Literature*. *The English Journal*. Vol. 9, No. 6 pp. 305-317.
27. Stanfield, N. (2008). *Rough Music, Rough Dance, Rough Play: Misrule and Morris Dance*. (Doctor of Philosophy Thesis) The University of British Columbia. Vancouver
28. The Witchmen. (2021). *The Other Morris*. Retrieved from <http://witchmen.com/dances.html>

REFERENCES

1. Bestiuk, I. (2008). Miforytualna semantyka arkanu v ukrainskii literaturi khkh stolittia [Mytho-ritual semantics of «Arkan» dance in Ukrainian literature of 20th century]. *Visnyk Lviv University. Seria Philology*. 2008. Is. 44. Pt. 2. 339–345.
2. Bestiuk, I. (2006). Motyv tantsiu yak rytual perekhodu («Lisova pisnia» Lesi Ukrainky) [Dance motif as a ritual of transition («Forest Song» by Lesya Ukrainka)]. *Lesya Ukrainka and modernity: Collection of scientific works* V.3. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia. 24–37.
3. Bestiuk, I. (2005). Motyv tantsiu yak rytual perekhodu («Tini zabutykh predkiv» M.Kotsiubynskoho). [Dance motif as a ritual of transition («Shadows of Forgotten Ancestors» by M.Kotsiubynsky).] *Current problems of modern philology. Literary Studies. Collection of scientific works*. Issue XV. Rivne: Perspective, 28–38.
4. Kanchura, Ye. O. (2012). Nivelivannia binarnykh opozytisii u fentezi doby postmodernizmu (na prykladi romaniv Terri Pratchetta) [Leveling of Binary Oppositions in Postmodern Fantasy (on Terry Pratchett's Discworld novels)]. *Visnyk Lviv University. Seria: Foreign Languages*. 20 (1). 145–152.
5. Kanchura, Ye. O. (2012). *Modelivannia tekstualizovanoho svitu v romanakh-fentezi Terri Pratchetta* [Modeling of textualized world in the fantasy novels by Terry Pratchett]. (PhD Thesis) Kyivskiy natsionalnyi lnhvistychnyi universytet. Kyiv, 144–157.
6. Caillois, R. (2003). *L'homme et le sacre*. Kyiv: Vakler.
7. Melnyk, D. (2016). Totentants yak zhanr serednovichnoi nimetskoï literatury. [Totentanz as a genre of medieval German literature]. *Perezhyttia: naukovyi zbirnyk na poshanu pamiaty Halyny Rubanovoi..* Lviv : Ukrainska akademiia drukarstva. 81–91.
8. Melnyk, O. (2008). Topos tantsiu u prozi Mykhaila Yatskova: modernistska transformatsiia literaturnosti [The dance topos in Mikhail Yatskov's prose: the modernist transformation of literature]. *Visnyk Lviv University. Seria Philology*. Is. 44. Pt. 1. 189–199.
9. Udyanskaya, I.F. (2006). *Tanets kak predmet izobrazheniia v literature russkoho modernizma* [Dance as an image in Russian modernist literature] (PhD Thesis synopsis) Moskovskiy gosudarstvennyi unyversytet im. M. V. Lomonosova. Moskva..
10. Barrett, R. W. (2017). *Ripples in the World: Morris Dancing in Terry Pratchett's Discworld Series*. Retrieved from <https://experts.illinois.edu/en/activities/ripples-in-the-world-morris-dancing-in-terry-pratchetts-discworld>.
11. *Beltane Border Morris*. (2021). Retrieved from <https://www.beltaneborder.co.uk>.
12. Dailykos.(2013) *SFBSD – The Morris, and its role in literature*. Retrieved from <https://www.dailykos.com/stories/2013/10/18/1241438/-SFBSD-The-Morris-and-its-role-in-literature>.
13. Gilchrist, A. G. (1941)»Death and the Lady» in English Balladry. *Journal of the English Folk Dance and Song Society*, Vol. 4, No. 2 pp. 37-48.
14. Hanes S. (2004). Death and the Maiden. *Terry Pratchett: Guilty of Literature* (P. 171–193). Baltimore: Old Earth Books.
15. Heaney, M. (2004). The earliest reference to the Morris dance?. *Folk Music Journal*. 8(4) p.513-515
16. Forrest, J. (2000). *The History of Morris Dancing 1458-1750*. London : James Clarke & Co Ltd.
17. Latham-Jones, C. (2015). *Dark Morris*. Retrieved from <https://grumpyoldwitchcraft.com/tag/dark-morris/>;
18. Lexico. (2021) *Oxford English and Spanish Dictionary, Synonyms, and Spanish to English Translator*. Retrieved from <https://www.lexico.com/definition/flit>.
19. Morris Dancing Wiki. *Morris references and appearances*. Retrieved from https://morrisdancing.fandom.com/wiki/Morris_references_and_appearances.
20. Pratchett, T. (2000) Imaginary worlds, real stories. *Folklore* (London, England) v. 111 no2 p. 159-168 <https://doi.org/10.1080/00155870020004585>.
21. Pratchett, T. (2002a). *Lords and Ladies*. New York : Harper Torch,
22. Pratchett, T. (1991) *Reaper Man*. New York : Penguin Books.
23. Pratchett, T. (2006) *Wintersmith*. New York : Harper Collins Publishers.
24. Pratchett, T. (2002b) *Witches Abroad*. New York : Harper Torch.
25. Pratchett, T., Simpson, J. (2009). *The Folklore of Diskworld*. London: Corgi Books.
26. Smith, M. M. (1920). Dancing through English Literature. *The English Journal*. Vol. 9, No. 6 pp. 305-317.
27. Stanfield, N. (2008). *Rough Music, Rough Dance, Rough Play: Misrule and Morris Dance*. (Doctor of Philosophy Thesis) The University of British Columbia. Vancouver
28. The Witchmen. (2021). *The Other Morris*. Retrieved from <http://witchmen.com/dances.html>

УДК 811.111'42:004.738.5:929Meghan Markle

Корнільєва Лілія Миколаївна

sakhnovskaya1@gmail.com

доктор філологічних наук, доцентка кафедри англійської філології

Харківського національного педагогічного університету

імені Г. С. Сковороди

<https://orcid.org/0000-0003-4496-0663>**«МЕГЗІТ» У СУЧАСНОМУ МЕДІА
ТА ІНТЕРНЕТ ДИСКУРСАХ**

***Анотація.** Кожна мова зберігає історичні реалії, розкриває особливості географічного положення певної країни, основні риси національного характеру, загальний культурний код кожного народу, який нею розмовляє. Мова також описує всі нові реалії та явища, а неологізми вигадують постійно. «Brexit», «Megxit», «To Meghan Markle» – відносно нові слова в англійській мові. Романтизований образ прекрасної та ніжної принцеси, щасливо одруженої зі своїм королівським кавалером – гарним, доблесним і бравим молодим чоловіком є однією з найпопулярніших ікон у європейському фольклорі. Але сучасні казки не такі вже й прості. Одного всезнаючого автора точно недостатньо, і мільйони інших онлайн-коментаторів вносять свій внесок у основну лінію історії, описуючи принца та його принцесу, а також часто ображаючи їх. Як не дивно, але приказка «Мій дім – моя фортеця» стає неправдою, а стіни палацу часто здригаються від чуток і інсинуацій, расистських висловлювань і підтекстів. За таких обставин колишній друг часто стає ворогом, співвітчизники стають загарбниками, відповідальними за масове вторгнення та порушення основного права людини на приватність. Головні герої відчують себе нещасними, і невдовзі казка стає історією, у якій треба вижити. Це реалії нашої сучасної культури з її етикетом і мережесевим етикетом, чорним піаром, он-лайн троями та іноді надмірно поганим висвітленням у пресі. Родина Сассексів часто називає расизм головною причиною всіх своїх проблем, але безліч різноманітних текстів може повідати набагато більше, ніж просто історії про расизм і пов'язану із ним несправедливість. Особисті якості герцогині, її американське походження та професія актриси сприяють масовому культурному зіткненню, і в результаті з'являється нове слово «Megxit», що додає нових відтінків сенсу до «довго і щасливо із казок. Стаття присвячена вивченню проблем, що спричинили Мегзіт, а тексти дають нове розуміння добре відомої та популярної історії.*

***Ключові слова:** Мегзіт, медіа та інтернет дискурс, інвектива, Меган Маркл, влада, монарх.*

Liliia Kornilieva

Associate Professor, Department of English PhilologyThe H.S.Skovoroda

Kharkiv National Pedagogical University

<https://orcid.org/0000-0003-4496-0663>

sakhnovskaya1@gmail.com

MEGEXIT IN CONTEMPORARY MEDIA AND INTERNET DISCOURSES

***Abstract.** Every language preserves historic realia, reveals peculiarities of the geographical position of a particular country, main traits of the national character, and the overall cultural code of every nation speaking it. The language also describes all new realia and phenomena, and neologisms are coined all the time. «Brexit», «Megxit», «To Meghan Markle» are relatively new words in the English language. Romanticized image of a beautiful and tender princess, happily married to her royal Beau – a handsome, valiant and dashing young man is one of the most popular icons in European folklore. But modern fairy-tales are not that much simple. One omniscient author is definitely not enough, and millions of other on-line commentators contribute to the main line of the story, describing the prince and his princess, and often calling them names. Surprisingly as it may seem, the saying «My home is my castle» becomes not true, and the palace walls often shudder from rumors and insinuations, racial slurs and undertones. Under the circumstances a former friend often becomes a foe, compatriots become the invaders, responsible for a massive intrusion and violation of a basic human right for privacy. The main characters feel unhappy and the fairy tale soon becomes a thing to endure. These are the realia of our modern culture, with its etiquette and netiquette, black PR, on-line trolls and getting bad press. The Sussex family often cites racism as the main cause of all their troubles, but the plethora of various texts can reveal much more than just racism and related inequities. Personal qualities of the Duchess, her American origin and professional*

background contribute to a massive cultural clash, and the new word «Megxit» appears, adding new shades of meaning to the «happily ever after» from the fairy tales. The article centers on the issues causing Megxit, and the texts give new insight to a famous and well-known story.

Key words: *Megxit, media and internet discourse, invective, Megan Markle, power, monarch.*

Як справедливо зазначав свого часу М. Фуко, відносини між населенням і сувереном не можуть бути просто відносинами покори або підпорядкування, а опір не знаходиться в позиції винятковості щодо влади [1, с. 117]. Тобто, критика влади монарха та діяльності членів королівської сім'ї існувала завжди, і це зовсім не надбання теперішнього часу. Повстання, заколоти, змови, замаху на життя суверена, акти непокори нерозривно пов'язані з владними відносинами. З давніх часів інвективи та філіппіки по відношенню до осіб королівської крові так само як і зараз, виходили або зі стін королівських палаців, або ж привносилися туди ззовні. У якості прикладів можна навести сакраментальну фразу Генріха VIII про його майбутню четверту дружину, Анну Клевську, коли, промовивши «I like her not», він також схарактеризував її як «фландрську кобилу», що згодом стало широко відомо.

Суголосними сучасним інвективам антимонархістів є слова англійського поета-романтика Р. Сауті, який у 1813 р. писав: ...Неаполь можна описати в декількох словах. Король був одним з іспанських Бурбонів. Як Кесарі показали нам, до якої нищості може опуститися мораль правителів, так і в цій родині не менш яскраво проявилася деградація, до якої зведена їхня інтелектуальна природа. Фердинанд, як і всі інші представники його класу, пристрасно любив польові види спорту і ні про що інше не дбав. Його королева мала всі вади австрійського королівського дому, які мало чим можна було пом'якшити і нічим не облагородити: у неї були свої задоволення, а у короля – свої розваги, вони не дбали про те, як збиралися і на що йшли прибутки [2, с.102].

Тобто подібні речі без будь-яких наслідків для автора можна було друкувати у книзі ще на початку XIX століття. Книгу пропустили редактори, цензура мовчала, а публіка схвально сприйняла цей твір Р. Сауті – поета, перекладача, суспільного діяча, а згодом знаного автора багатьох історичних хронік та біографій у прозі, перу якого також належить всесвітньо відома казка «Золотоволоска і три ведмеді».

Посада Поета-Лауреата свого часу ніяк не заважала Р. Сауті викривати у поетичних творах нищість десятків монархів світу, гостро критикувати суверенів у публічних промовах, численних статтях та приватному листуванні. Наприклад, в 1831 році, у листі есквайру Генрі Тейлору, Роберт Сауті зазначав: «Побачивши перебування (я не можу назвати це правлінням) Луї-Філіпа на троні протягом останніх дванадцяти місяців, Польщу, що чинить опір Росії, та Італію, що не протистоїть Австрії, Вільгельма IV, який розпускає парламент для проведення парламентської реформи, і принца Леопольда, який бажає стати королем бельгійців, хто може сказати, чого очікувати, і хто буде дивуватися з того, що раніше вважалося найнесподіванишим, найбожевільнішим або найабсурднішим» [3, с.504].

Реалії сучасного життя, такі як війни, глобальна пандемія, економічні спади у багатьох країнах світу, проблеми з екологією, міграцією, працевлаштуванням, конкуренція за сфери впливу та ін. безпосередньо впливають на різні види дискурсу, серед яких інтернет та медіа дискурси не є виключенням. Крім того, прогалини у законодавстві різних країн вкупі з майже необмеженими технічними можливостями для комунікації, мають, окрім численних бенефітів та позитивів, і зворотній бік. Маніпулятивний вплив медіа, чорний PR, використання інтернет-ботів та цілих ботоферм задля втручання у приватне життя селебрітіз, руйнацію їхньої публічної репутації та ментального здоров'я, іноді тотальна відсутність етики міжособистісного спілкування з боку інтернет-коментаторів та блогерів, журналістів є серйозною проблемою.

Тому баталії у соцмережах, на шпальтах газет та у телевізійному просторі стають дедалі запеклішими. Знаменитості все частіше відстоюють свою гідність та право на приватне життя, звертаючись до правозахисників, а Меган Маркл наголошує на тому, що таблоїди, як і сигарети, треба продавати з приміткою, що вони шкідливі для здоров'я, зокрема ментального. При цьому жива мова завжди реагує на реалії життя і від-

творює їх. Як наслідок, негатив швидко विकарбовується у лексичному складі англійської мови, у якій зростає частотність уживання таких слів і виразів як: To blast smb; To hit out at smb; To target smb; To unleash on smb; To unleash another dig/a vicious, blistering attack/a furious tirade, etc.; To initiate an onslaught of criticism; Smb's vitriol; Vitriolic abuse; To slam smb; To launch a new attack against smb; To call out smb for smth; To be crucified by the press; To come under fire; To backfire; To get someone in hot water; To face a backlash; To give bad press, etc.

«Мегзіт», репрезентований у текстах різних жанрів, є невід'ємною складовою сучасних медіа та інтернет дискурсів. Тому на прикладі оцінки герцогів Сассекських у публічному просторі можна побачити як численні вади і проблеми сучасного суспільства, так і приховані причини для критики цих двох відомих у всьому світі осіб. Сама назва феномена передбачає, що саме Меган Маркл визнається першопричиною подій, пов'язаних із виходом герцогів Сассекських з числа старших членів королівської родини.

У наративній історії «Мегзіт» можна виділити одразу декілька домінант. Перш за все, це численні культурологічні розбіжності між американцями та британцями. На мовному рівні ця особливість реалізується у прізвиськах герцогині, що розкривають американське походження бувшої актриси. Це «A Hollywood Princess», «Wanna be Princess», «Crowned Cali Girl» (Cali=California). По відношенню до лондонської резиденції герцогів Сассекських Фрогмор-Коттеджа іноді вживається метафора «The independent State of Frogmore», авторство якої іноді навіть приписують королеві Єлизаветі II. За допомогою такого дотепного порівняння підкреслено незалежний характер володарки будинку, її американське походження та федеративний устрій рідної Меган Маркл держави, який вона своєю поведінкою переносить на британські реалії. Іноді громадяни Великої Британії категорично не сприймають той факт, що дружина принца Гаррі до зустрічі з ним мала численні романи, вже була одружена і пройшла через процес розлучення. У різних варіаціях наявні твердження про те, що Меган Маркл нібито привезла з собою до Британії забагато багажу, маючи на увазі її попередній досвід у стосунках з чоловіками.

Велику групу прикладів становлять вислови, у яких так чи інакше пародіюють королівський титул Меган Маркл. Наприклад, «Meghan Markle, the Queen of LA». Її називають «Королевою Лос-Анджелесу», адже герцогиня родом із міста Ангелів у США. У вигаданому пишному титулі «Meghan Markle Wallis Simpson II» проведено паралель між історією кохання короля Великої Британії Едварда VIII, який у XX столітті зрікся престолу задля одруження з двічі розлученою американкою Волліс Сімпсон, та шлюбом принца Гаррі, який теж оженився на розлученій американці. Тобто, Меган визнається другою місіс Сімпсон, її спадкоємицею та правонаступницею у справі розриву з королівською сім'єю Великої Британії. Меган також іронічно називають «Harry's Princess», що є пародією на офіційний титул, який Меган Маркл теоретично могла б собі обрати. Жінка, яка одружується з принцом із Британської королівської сім'ї, але сама по праву народження не є принцесою, може отримати або титул герцогині, який поєднується з її власним ім'ям, або ж титулуватися принцесою, але виключно за іменем чоловіка. Наприклад, Кейт Міддлтон отримала титул герцогині (Її королівська високість Герцогиня Кембріджська), що англійською звучить як HRH The Duchess of Cambridge або Catherine, Duchess of Cambridge. Так само і Меган Маркл віддала перевагу титулу герцогині і стала іменуватися HRH The Duchess of Sussex. Королівський статус (HRH) був згодом втрачений після Мегзіту, і наразі Меган титулується як Меган, герцогиня Сассекська (Meghan, Duchess of Sussex). А от дружина Його королівської високості Принца Майкла Кентського вважала за краще взяти після шлюбу титул принцеси з додаванням імені чоловіка і стала Принцесою Майкл Кентською (HRH Princess Michael of Kent). Так само улюблена тіара королеви Єлизавети II називається «Володимирською тіарою», адже вона належала дружині Великого Князя Володимира, англійською НІН The Grand Duchess Vladimir of Russia. Титули, такі як «Її королівська високість Принцеса Анна», або «Її королівська високість Принцеса Шарлотта Кембріджська» даються тільки аристократам, народженим у королівській сім'ї. Свого часу виключення було зроблено лише для принцеси

Діани (HRH Princess Diana of Wales), яка не була ані донькою короля, ані племінницею короля, але належала до дуже древнього і славного аристократичного роду Спенсерів та стала дружиною спадкоємця британського престолу.

Тож, іронічний титул «Harry's Princess» віддзеркалює потенційний титул HRH Princess Harry of Sussex, який Меган Маркл могла б обрати для себе на майбутнє, але віддала перевагу титулу королівської герцогині зі збереженням її власного імені, отриманого при народженні. До речі, ім'я Меган – це друге ім'я герцогині, адже з народження вона є Рейчел Меган Маркл.

Дуже часто особистісні якості герцогині Сассекської були покладені в основу численних образливих виразів. Вельми несхвальне відношення до Меган Маркл реалізується у прізвиськах «Princess Pushy», «Duchess Difficult», «A Diva», «Me-Me Meghan», «Woke Princess», «Me Gain», «Me Again». «Принцесою-нахабою» Меган Маркл назвала її рідна сестра по батькові, Саманта Маркл. Саме вона стала авторкою скандально відомої книги «Щоденник сестри Принцеси-Нахаби» (The Diary of Princess Pushy's Sister). «Duchess Difficult», «A Diva», «Me Gain», «Me Again» з'явилися більшою мірою завдяки персоналу, який працював на герцогів Сассекських. Згодом герцогиню було звинувачено у булінгу, що потребує подальшого розгляду у судах. В останніх двох прикладах «Me Gain» та «Me Again» обіграно звукову подібність до вимови імені Меган в американському варіанті англійської мови.

При цьому принц Гаррі у наративній історії «Мегзіт» часто постає лише об'єктом впливу дружини, що підкреслюється численними конструкціями у пасивному стані і образами на його адресу. Найчастіше принца називають «Містер Маркл» («Mister Markle»), або «boy»/«brat», а подружжя не Сассекськими, а Марклами (е. g. The backstabbing, money-grabbing Markles). Часто уживані прикметники «tacky», «trashy» доповнюють картину.

Багато галасу у пресі викликало також порівняння Меган з раковою пухлиною, що його приписували якомусь містичному члену БКС: «Duchess Meghan is a horror! Her insulting behavior, out-of-control spending, unseemly family ties and defiance make her a liability to the monarchy. The

cancer must be cut out as quickly as possible, with as little drama as possible».

Дуже часто користувачі соцмереж не можуть пробачити герцогині те, що вона позиціонує себе як успішна актриса у минулому. Інвективи типу «Delusional Actress», «B-list Actress», «D-list Actress» (на відміну від «A-list Actress» або «A-lister») є дуже показовими.

Расистський дискурс реалізується у відверто образливих інвективах на кшталт «Meghana-banana», «she is too much from the ghetto», або імпліцитно, коли, наприклад, ДНК герцогині було схарактеризовано як «rich and exotic DNA». Багато расистських по своїй суті образ і коментарів, з якими у сучасному світі неприпустимо миритися ніде і ніколи, не просто з'явилися на офіційній Інстаграм-сторінці пари, а інколи і залишалися там не видаленими модераторами упродовж цілого тижня.

Подібні характеристики герцогині Сассекської дуже контрастують з загальною позитивною оцінкою герцогині Кембриджської, яку у переважній кількості випадків не ображають та навіть іноді називають «англійською трояндою» («English rose»). Така метафора є дуже влучною та символічною, адже вона несе в собі позитивну конотацію, тому що червона троянда є символом Англії. Звісно, можна знайти окремі випадки і проти герцогині Кембриджської, як, наприклад, досить критична по відношенню до неї стаття Анни Пастернак, або вирази типу «Wait, Kate!» або «Waity Katie», що з'явилися за часів її юнацтва, коли майбутня герцогиня ще зустрічалася з принцом Вільямом.

Тож, проведений аналіз дозволяє говорити про тематичну багатовекторність різного роду образ, висловлених по відношенню до герцогів Сассекських, де не тільки і не стільки расистський дискурс домінує. Не можна також стверджувати, що виключно расистські настрої завжди спричиняють хвилі гострої критики відомої пари, і що тільки расизм у чистому вигляді є першопричиною несприйняття Меган Маркл у публічному просторі.

Коли герцоги Сассекські на словах проповідують дбайливе ставлення до природи, а самі упродовж короткого терміну часу декілька разів використовують приватні літаки, що значною мірою шкодять навколишньому середовищу, то

це справедлива критика. Коли аргументовано і без образ доводиться, що Меган Маркл і принц Гаррі упродовж інтерв'ю Опрі Уінфрі сімнадцять разів сказали неправдиві речі, то це теж справедливо. Так реалізується свобода слова – одна з найбільших цінностей людства, велике надбання будь-якої прогресивної держави. Але сама манера критикувати відомих та публічних людей, загальна етика комунікації у багатьох випадках викликає нарікання. Наприклад, від непримиренного опонента герцогині Сассекської Пірса Моргана виходять образи на кшталт «whiny fork-tongued actress», «two most spoiled brats in history», «Meghan and Harry's nauseating two-hour Oprah whine-athon», «these two self-absorbed whining freeloaders», «they're a pair of shameless, shameful, vapid little wastrels», «grasping, selfish, scheming Kardashian wannabes», «the world's most tone-deaf, hypocritical, narcissistic, deluded, whiny brats», «appallingly bitter, staggeringly self-obsessed, utterly deluded, and woefully tone-deaf laughing stocks», «rank hypocrites». Ці інвективи, як і десятки інших прикладів, подібних до вище наведених, говорять самі за себе. Форма подачі матеріалу, звісно, не тільки могла б, а і мала б

бути геть іншою, що ніяк не принижує великої цінності свободи слова.

Крім того, дуже важливо розуміти, що частина невтішних характеристик герцогів Сассекських – це також справа рук численних інтернет троллів, бото ферм, нечистих на руку журналістів, тощо. Наприклад, коли уповноважені співробітники мережі Твіттер проаналізували 114000 твітів, було зроблено висновок про те, що з 83 аккаунтів розповсюджували хейт, який загалом склав 70% від усіх образ по відношенню до герцогів Сассекських. 40% таких аккаунтів було видалено [4].

Тобто, іноді булінг у мас медія – це значною мірою добре спланована зловмисна діяльність, що, безсумнівно, треба враховувати як при вивченні публічного дискурсу, так і у ході дослідження суспільних відносин на конкретно взятому етапі їхнього розвитку. У будь-якому випадку, хейт не може бути виправданий за жодних обставин. Не слід також недооцінювати мовні репрезентації певних реалій сьогодення, адже з історії добре відомо, що у реальному житті часто справджується те, про що давно говорили у різних типах текстів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Foucault, M. (2007) *Security, Territory, Population*. Palgrave Macmillan. 416 p.
2. Southey, C. (1851) *The Life and Correspondence of Robert Southey*. New York.
3. Southey, R. (2014) *The Life of Horatio Lord Nelson*. London: BoD.
4. Edmond, L. Twitter data shows that Meghan Markle and Prince Harry were targeted with coordinated harassment. <https://www.businessinsider.com.au/meghan-markle-prince-harry-targeted-with-coordinated-twitter-attacks-2021-10>

УДК 821.111-312.9(73)

Криницька Наталія Ігорівнакандидатка філологічних наук, доцентка
кафедра романо-германської філології

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

<https://orcid.org/0000-0001-9591-542X>

nataliakrin@gmail.com

**MUNDANE SCIENCE FICTION:
УТРАТА МРІЙ ЧИ ЗРІЛІСТЬ?**

Анотація. Термін «*mundane science fiction*» (MSF, земна, повсякденна, скептична наукова фантастика) виник у 2004 р. завдяки маніфесту Джеффа Раймона та його анонімних співавторів, які закликали повернути фантастику від мрій про далекий космос до сучасної наукової парадигми. Маніфест «скептиків» дозволив окреслити піджанр наукової фантастики, де дія відбувається у близькому майбутньому на Землі або в межах Сонячної системи, відсутні міжзоряні подорожі або контакти з інопланетянами, пропонується правдоподібне використання або розширення існуючих технологій і науки. У радянській літературі подібний жанр називався «фантастикою близького прицілу». «Скептики» залучають до цього піджанру і твори кіберпанку, антиутопії, романи-попередження. Вивчення *mundane science fiction* свідчить, що антропологічний поворот відбувається і в царині ніби віддаленої від повсякдення фантастики: спостерігається втрата метафоризму та алегоризму, архетипної основи, відмова від ескапізму, просвітницького утопізму, оптимістичної віри в прогрес, романтики індустріальної експансії на користь більш реалістичного сприйняття людства та його вірогідних шляхів розвитку. У контексті американської національної культурної міфології, передусім міфу про фронтір, MSF розглядається як відмова від ідеологеми «космос як останній фронтір».

Ключові слова: американська література; наукова фантастика; скептична наукова фантастика; Кім Стенлі Робінсон; «фантастика близького прицілу».

Nataliya Krynytska

Candidate of Philology, Associate Professor

Department of Romance and Germanic Philology

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

<https://orcid.org/0000-0001-9591-542X>

nataliakrin@gmail.com

MUNDANE SCIENCE FICTION: LOSS OF DREAMS OR MATURITY?

Abstract. The aim of the paper is to study the role of the mundane in contemporary culture based on the mundane science fiction (MSF). The term originated in 2004 thanks to «The Mundane Manifesto» by Geoff Ryman and his anonymous co-authors who argued for a focus on the modern science paradigm instead of dreams of outer space. The Manifesto outlines SF subgenre, where the setting is in the near future on the Earth or within the Solar System, excluding interstellar travel or contact with aliens. MSF suggests the believable use of technology and science, as it exists at the current time or a plausible extension of existing technology. There is a debate about the genre limits and its canonical works since it also covers cyberpunk, dystopia, etc. Remarkably, in the Soviet literature, such a genre called «near-future science fiction» existed in the 1940s and 1950s. It is a subgenre of «hard» SF focusing on the inventions useful for the national economy and lacking psychological depth of characters. This literature mostly had low artistic quality because of the Soviet ideological pressure and many limitations.

The benefits of the paper are the following. First, the author distinguishes between two main approaches to SF, namely a more practical and literal reception and a more metaphorical reception. The former is characteristic of readers of realistic literature who try to find the true-to-life elements in SF blamed as escapism. The latter is close to the SF fans. However, blaming SF for escapism seems an excessive sociologizing of literature and ignoring the great role of metaphor in cultural development. Consequently, MSF is an effort to bridge a gap between SF and realistic literature. Second, the paper presents the first attempt to compare MSF to the Soviet «near-future SF». The author argues that since such a «near-future SF» occupies a niche in Western literature, it is a sign of the global changes

that are taking place during the lifetime of the current generation, bringing, in addition to progress, the acute threat of environmental catastrophe. Moreover, the role of neo-Marxism, on the one hand, and technophobia, on the other hand, are emphasized. Third, for the first time the possible connections between MSF and the frontier myth important for the American national cultural mythology are studied. At the core of Kim Stanley Robinson's novel «Aurora» (2015) and James Gray's movie «Ad Astra» (2019), MSF is regarded as a rejection of the ideology «space: the final frontier». Both works shift the focus from the global to the personal, from the unusual to the mundane, from expansion and colonization to the internal problems.

The author concludes that the anthropological turn occurs in SF as well: there is a loss of metaphor, allegory, and archetypal basis, an abandonment of escapism, Enlightenment utopianism, belief in progress, romanticism, and industrialism in favor of more realistic view on the future of humankind. Unfortunately, in many cases, «mundane» means not only «mature» but «boring» here, making SF more science than fiction.

Key words: American literature; SF (sci-fi); mundane science fiction (MSF); Kim Stanley Robinson; «near-future science fiction».

Постановка проблеми. У 2000 р. соціолог Вейн Брекхус опублікував «Повсякденний маніфест», де стверджував, що «...надзвичайне привертає непропорційну теоретичну увагу дослідників», і що це «в кінцевому рахунку заважає розвитку теорії і спотворює нашу картину соціальної реальності» [4]. Цей маніфест відкрив шлях до зростаючої уваги до непомітного (буденного), яка протягом XXI ст. спостерігається навіть у такій царині надзвичайного, як фантастика. У 2004 р. завдяки ще одному, вельми жартівливому маніфесту виникає термін «mundane science fiction» (MSF – земна, повсякденна, мирська, скептична наукова фантастика). У цьому «Земному маніфесті» Джефф Райман (народ. 1951 р.), викладач семінару для фантастів-початківців «Кларіон», та його анонімні співавтори закликали повернути фантастику від мрій про далекий космос до сучасної наукової парадигми: «Найбільш імовірно майбутнє – це те, в якому ми залишимося тільки самі з собою і цією планетою» [12]. Райман протиставив скептичну фантастику звичайній науковій фантастиці (НФ), яка заснована на «підлітковому бажанні втекти з нашого світу» (тобто на ескапізмі), і зазначив, що людина не вважається дорослою, поки не створить «новий власний будинок», чому її і прагне навчити MSF [11].

«Земний маніфест» вийшов за межі «Кларіону», ставши основним документом нового піджанру MSF – сплаву «гуманітарної» і «жорсткої» НФ, де дія відбувається у близькому майбутньому (near future) на Землі або в межах Сонячної системи, відсутні міжзоряні подорожі або контакти з інопланетянами, пропонується правдоподібне

використання або розширення існуючих технологій і науки. «Скептики» залучають до цього піджанру і кіберпанк, і антиутопії, і романи попередження, зокрема більшість творів Філіпа Кіндреді Діка, роман «1984» Джорджа Орвелла, роман «Нейромантик» Вільяма Гібсона, фільм Рідлі Скотта «Той, хто біжить по лезу» за мотивами роману Діка тощо. Отже, MSF охоплює літературу й кіно, не є явищем суто американським чи характерним лише для останніх десятиліть, – це радше шаблон, який віднедавна намагаються накласти на величезний корпус speculative fiction для виявлення, ймовірно, більш «зрілих» чи вірогідних сценаріїв. У зв'язку з цим виникають питання: чого саме зараз виникла потреба в такому підході? «А судді хто?» І на яку аудиторію розраховані такі твори?

Проблема MSF частково висвітлювалася в роботах або коментарях К. Л. Еванс, Р. Келвіна, Дж. Келлі, К. Кокіноса, Р. Лакхерста, Р. Ракера та ін. [5; 6; 10], але місце цього піджанру на мапі speculative fiction залишається вельми розпливчастим. Знаменно, що MSF має радянський аналог – «фантастика близького прицілу», яка втратила вплив у СРСР іще на початку 1960-х рр. Порівняльне вивчення цих явищ теж чекає на увагу фахівців. І, нарешті, MSF майже не розглядалася в контексті американської національної культурної міфології, передусім міфу про фронтир. У попередній публікації [1] ми спробували окреслити вплив цього міфу на НФ США у XX–XXI ст., на роль ідеологеми «космос як останній фронтир» (цитата із телесеріалу «Star Trek») у розвитку американського суспільства.

Отже, **актуальним** видається вивчення mundane science fiction з точки зору уточнення її

жанрової специфіки, соціальної природи, ролі в культурній міфології.

Метою статті є вивчення повсякденного в сучасній культурі на прикладі *mundane science fiction*. Мета зумовила такі **завдання**: 1) розглянути основні підходи до MSF у критиці; 2) спробувати пояснити феномен сучасної популярності MSF у західних країнах у порівнянні із занепадом його аналога – «фантастики близького прицілу» – у СРСР ще на початку 1960-х рр.; 3) знайти можливі зв'язки між MSF і сучасним станом фронтинного міфу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найбільше схвалення перенесення уваги з мрій про космос на проблеми нашої планети отримало у прихильників екологічного руху. Наприклад, поет і критик Крістофер Кокінос вітає появу MSF, «яка функціонує більше як компас, ніж химера» [6]. Він називає «Земний маніфест» Раймана «антропоцентричним». Проте Кокінос усвідомлює, що «в битві „космічна наукова фантастика» проти „земної наукової фантастики» комерційним переможцем, ймовірно, й надалі залишатиметься перша, але другу більше не можна ігнорувати» [Там само]. Кокінос єдиний, хто, пишучи про MSF, звертає увагу, що космічна фантастика – «це свого роду омріяний фронтір, де Земля – це наше минуле, сонця – наше майбутнє...» [Там само], але не розвиває думку щодо ролі MSF у деміфологізації цього фронтіру.

Більшість авторів, які розуміють, що НФ, згідно з Урсулою Ле Гуїн, – це «мисленнєвий експеримент», метою якого є не передбачення майбутнього, а опис реальності, сучасного світу [7], – сприймають маніфест як обмеження, що накладаються на жанр НФ. Зокрема, математик і письменник Руді Ракер вважає, що НФ не обов'язково розповідає про майбутнє, а «більше нагадує сюрреалізм». На його думку, «ідея полягає в тому, щоб шокувати людей усвідомленням. Покажіть їм, наскільки дивний світ. Незалежно від того, спираєтесь ви на реалістичні тропи чи ні... НФ – це нестримні художні візії» [10]. Ракер застерігає від втрати фантастикою її сміливості та цікавості. Далі він порівнює MSF із сонетом, або романом, де не використано букви Е, або картиною без червоного чи жовтого кольорів тощо, тобто із тво-

рами, де автор обмежений жорсткими вимогами до форми.

Знову згадаємо в цьому контексті думку Ле Гуїн: «Уся література – це метафора. Наукова фантастика – це метафора. Те, що відрізняє її від старих форм художньої літератури, – це, ймовірно, використання нових метафор, почерпнутих із певних великих доміант нашого сучасного життя – з науки і техніки, а також релятивістського та історичного світогляду. Космічна подорож – одна з цих метафор; так само як і альтернативне суспільство, альтернативна біологія; майбутнє – інша метафора» [7]. Відтак, вищевикладені точки зору відображають два підходи до рецепції НФ: сприйняття її майже «всерйоз», без поправки на фантастичну умовність, метафоризм і алегоризм, та сприйняття її за принципом «призупинення недовіри» (*suspension of disbelief*), з усіма умовностями, з розумінням її метафоричної суті. Перший підхід, напевно, більше притаманний любителям реалістичної літератури (під реалізмом розуміємо тут вимогу зображати «життя, як воно є», описувати та узагальнювати типові характери реальних людей у типовій ситуації при повноті їхньої індивідуалізації), а другий – любителям фантастики. Враховуючи складні відносини останньої з мейнстрімом, можна розглядати MSF як чергову спробу наведення містків між НФ та реалістичною літературою.

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням. Для підтвердження такої думки звернемося до творчості американського автора Кіма Стенлі Робінсона (народ. 1952 р.), який вважається «флагманом» MSF. Тематика творів Робінсона охоплює екологію й сучасну еко-політику (романи «Антарктида», «Нью-Йорк 2140», серія «Столична наука» тощо); колонізацію (Марсіанська трилогія, роман «Аврора»); альтернативну історію і буддійську філософію (роман «Роки рису і солі»); історію наукових відкриттів і роль цих відкриттів у майбутньому (роман «Сон Галілея»). Робінсон зізнається: «Я ... займаюся науковою фантастикою, тому що відчуваю, що якщо ви збираєтесь писати реалістичний твір про наш час, НФ – просто найкращий жанр для цього. Це тому, що ми живемо у великому науково-фантастичному романі, співавторами якого є всі ми. Ви пишете звичний реалізм і потрапляєте в

пастку крихітної маленької частинки набагато більшої реальності. Ви пишете НФ і фактично пишете про реальність, у якій ми справді перебуваємо» [8].

Письменник цінує НФ за здатність поєднувати науку (світ фактів) та літературу (світ цінностей), бути мостом між цими світами. Він вирішує проблему реалістичності зображення майбутнього за допомогою вірогідної екстраполяції, часто обмежуючись відомими нам наукою й технологіями (наприклад, широким використанням 3D-принтерів), та шляхом аналогії (приміром, його «Марсіанська трилогія» про колонізацію «червоної планети» використовує досвід фронтірного минулого США). Відтак, твори Робінсона написані в рамках концепції «реальної фантастики». Після традиційної НФ читання або перегляд MSF – як перехід на хліб і воду для гурмана. Утім, звинувачення НФ в ескапізмі – це надмірна соціологізація літератури, ігнорування великої ролі метафори в культурному розвитку.

Розглянемо тепер детальніше подібну до MSF «фантастику близького прицілу», розквіт якої припадає в СРСР на 1940–1950ті рр. Це піджанр «жорсткої» НФ, для якого характерні інтерес до науково-технічних подробиць і слабка психологічна проробка образів героїв, які мають у творі другорядне значення. Як правило, дія творів відбувається в недалекому майбутньому й зосереджується навколо опису винаходів, корисних для народного господарства. Це література переважно невисокої художньої якості як результат ідеологічного тиску та спроби тоталітарної держави натягнути ярмо на уяву. Така фантастика зникає вже на початку 1960-х рр., унаслідок «відлиги» та радянської космічної програми, які відкрили горизонти для нових мрій. «Невже ви забули, яке жалюгідне становище мала наша фантастика в період культу, коли фантазувати дозволялось виключно в межах п'ятирічного плану народного господарства?» – згадував письменник Микола Томан [2, с. 2].

Чому ж західна фантастика ХХІ ст., після розквіту у ХХ ст., повертається до стану, який навіть для вітчизняної літератури є давно пройденим етапом? – Вірогідно, найближче майбутнє стає предметом літератури тоді,

коли зароджується розуміння, що вже за життя нинішніх поколінь можливі гігантські зміни, які торкнуться кожного. Крім того, західне суспільство зараз певною мірою знаходиться під впливом неомарксизму (згадаємо Франкфуртську школу як критичну теорію сучасного індустріального суспільства), тому дещо проходить ті стадії, які радянське суспільство вже давно й болісно пережило. До речі, науковим керівником кандидатської дисертації Робінсона на тему «Романи Філіпа Діка» (1982 р.) був Фредрік Джеймісон, видатний неомарксист і теоретик постмодернізму. Але головний чинник, на наш погляд, – це втрата віри в прогрес, розчарування в ідеалах індустріальної епохи. Людині сталінського СРСР не дозволяли мріяти за межами комуністичної доктрини, а сучасна людина, продукт споживацького суспільства, навпаки, втомилася мріяти, оскільки її надії на швидкий прогрес та вирішення соціальних проблем шляхом досягнень науки і техніки багато в чому зазнали фіаско, або і не вміє цього робити – Кім Кардашьян їй ближче, ніж Ілон Маск.

Простежимо тепер, що відбувається в MSF із фронтірним міфом, який вважається одним із основних в американському державотворенні. Для прикладу візьмемо роман К. С. Робінсона «Аврора» (*Aurora*, 2015) та фільм Джеймса Грея «До зірок» (*Ad Astra*, 2019).

У романі йдеться про місію ХХVI–ХХVII ст. з колонізації («тераформування») Аврори, супутника планети Е із системи Тау Кита. Основні події відбуваються на космічному кораблі, на якому вже змінилося сім поколінь з моменту початку польоту. Нагадаємо, що ідеї освоєння міжзоряних просторів були породжені зокрема пошуками «запасного аеродрому» в разі катастрофи на Землі, – тобто ці мрії мали на меті порятунок людства в далекій перспективі, ціною самопожертви дослідників. Об'ємний твір, значну частину якого займають наукові подробиці та розмисли штучного інтелекту, який керує кораблем, розповідає про занепад амбітного та добре спланованого свого часу проєкту освоєння Аврори. З кожним поколінням спільнота, що складається приблизно з двох тисяч осіб, нащадків добровольців-ентузіастів, деградує за багать-

ма показниками, передусім інтелектуальними. У результаті Аврори досягають люди, не готові до справжніх випробувань, деякі з них навіть озлоблені, що за них свого часу зробили вибір предки. При першій же небезпеці у вигляді інфекційних патогенів – пріонів – майже третина прибульців на чолі з Фреєю, дівчиною з обмеженими когнітивними здібностями, вимагає повернення на Землю, яке потребує ще як мінімум років 160 і якого зношений корабель може не витримати. Після кривавих соціальних конфліктів, де, так би мовити, прихильники «фронтиру», які наполягають залишитися, аби не зрадити мрію предків, зображені переважно агресивними правопорушниками, функцію контролю бере на себе штучний інтелект (ШІ) корабля. Він запрограмований на розвиток матір'ю Фреї, Деві, – головним інженером, яка не дожила до висадки на Аврору. Корабель дозволяє людям розділитися на групи – тих, хто спробує вижити на відносно недалеко розташованій планеті Іриді, і тих, хто разом із Фреєю вирушає назад на Землю. На щастя, Земля в цьому майбутньому все ще існує, попри екологічні проблеми, і майже чарівне повернення на неї навіть тих самих астронавтів, а не їхніх нащадків, стає можливим, передусім завдяки героїчному ШІ корабля (мабуть, найприємнішому персонажу цього роману), новій методиці гібернації та технічній допомозі небайдужих землян.

Остання частина твору присвячена непротій адаптації астронавтів до земного життя. Багато хто вважає їх зрадниками, а самі астронавти вельми агресивно реагують на спроби землян не припиняти дослідження космосу за межами Сонячної системи. Ключовий момент у цій дискусії – конференція в Північній Америці, напевно, у США, – показана з антиколоніальним пафосом із точки зору Фреї. Конференцію проводять білі бородаті чоловіки в піджаках: «They are all men, all Caucasian, most bearded, all wearing jackets» [9]. Фрею надзвичайно дратує самовпевненість модератора заходу, розповіді про те, що Земля – наша колиска, але неможливо вічно залишатися в колисці (це насправді цитата Костянтина Ціолковського). Модератор закликає не здаватися й продовжувати спроби освоєння далекого кос-

мосу: «There are really no physical impediments to moving out into the cosmos. So eventually it will happen, because we are going to keep trying. It's an evolutionary urge, a biological imperative, something like reproduction itself. Possibly it may resemble something like a dandelion or a thistle releasing its seeds to the winds, so that most of the seeds will float away and die. But a certain percentage will take hold and grow. Even if it's only one percent, that's success! And that's how it will be with us—» [9]. Модератор не встигає закінчити фразу, бо Фрея накидається на нього й починає щосили бити. Потім він благородно не висуває Фреї ніяких звинувачень, розуміючи її посттравматичний стан. У фіналі твору Фрея знаходить себе на Землі, відновлюючи разом з екоактивістами пляжі, затоплені внаслідок підняття рівня Світового океану. «Краще ніжитися на земному пляжі, ніж ризикувати в космосі», – таку ідею доводить нам Робінсон. Складається враження, що в цілому він згоден із Фреєю, хоча й ховається подекуди за нею як за ненадійним наратором. Зрозуміло, що 90% населення Землі погодиться з Фреєю, але всі вони користуються благами цивілізації завдяки тим 10%, які не боялися ризикувати. І Фрея з товаришами вижили лише тому, що інші забезпечили їх надійним кораблем і винайшли медичну гібернацію.

На нашу думку, в цьому романі можна розглядати деміфологізацію фронтиру й метафору занепаду американської ідеологічної доктрини в цілому: нащадки тих пасіонаріїв, які створювали США, деградували й не здатні підтримувати прогресивну місію великої Америки; вони поки що виживають лише завдяки потужній державній системі, розробленій попередниками; пріоритетними для них є внутрішньодержавні, а не глобальні проблеми.

Дегероїзація дослідників космосу представлена і у стрічці «До зірок» [3]. Герой Бреда Пітта, астронавт Рой Макбрайд, знаходить на краю Сонячної системи свого батька-дослідника Кліффорда (його грає Томмі Лі Джонс), який офіційно вважається загиблим героєм. Виявляється, що Кліффорд, убивши тих колег, які намагалися йому заважати, роками збирав цінну інформацію про Всесвіт та можливе інопланетне життя, але так і не

досяг Контакту. Побіжно звернемо увагу, що в пошуках батька Рой теж ненавмисно вбиває екіпаж корабля «Цефей». Людина фронтиру, Кліффорд зображений як майже божевільний фанатик, який утік у космос від виконання своїх земних батьківських обов'язків. Психологічна драма має умовно щасливу розв'язку: після самогубства батька Рой ніби закриває гештальт і повертається на Землю, щоб жити заради близьких людей і земних радощів. Утім, прихильникам традиційної фантастики цей фільм може подарувати хіба що радість від операторської роботи – розкішних зйомок космічного простору.

Отже, і роман «Аврора», і фільм «До зірок» переводять фокус із глобального на особисте, з незвичайного на повсякденне, з експансії та колонізації на вирішення внутрішніх проблем. Ці твори протиставляють цінності батьків і дітей, де діти показані нібито більш зрілими, ніж старші покоління. Утім, саме ці старші покоління створили ту цивілізацію, благами якої користуються наші сучасники.

Висновок. У підсумку, вивчення *mundane science fiction* свідчить, що з початку XXI ст. антропологічний поворот відбувається і в царині ніби віддаленої від повсякдення фантастики: спостерігається втрата метафоризму та алегоризму, архетипної основи, відмова від ескапізму, просвітницького утопізму, оптимістичної віри в прогрес, романтики індустріальної експансії на користь більш реалістичного сприйняття людства та його вірогідних шляхів розвитку. MSF – це спроба наведення містків між НФ та реалістичною літературою, це соціальна «реальна» фантастика, де викладаються негативні явища різних соціально-психологіч-

них моделей, передбачаються прийдешні зміни в них і пропонуються можливі шляхи вирішення проблем, що виникли. MSF розрахована на читача, зацікавленого в максимальній вірогідності та наукоподібності фантастичного твору.

Той факт, що така «фантастика близького прицілу», популярна у 1940–1950-ті рр. у СРСР, тепер займає свою нішу в західній літературі, є ознакою глобальних змін, що відбуваються вже за життя нинішнього покоління, несучи, крім прогресу, й гостру загрозу екологічної катастрофи. Крім того, вбачаємо тут роль, з одного боку, неомарксизму, а з іншого – технофобії, розчарування у прогресі. У творах MSF часто відбувається деміфологізація експансії, колонізації та фронтиру. Більші шанси на популярність MSF має з-поміж інтелектуальної молоді, вихованій на сучасних екологічних і політкоректних цінностях, яка лише відкриває для себе фантастику. У читача, який заховався у фантастику набагато раніше, симпатія до MSF можлива передусім як данина давній любові: його незвичайна, талановита й романтична дівчина у джинсах перетворилася на нудну товсту професорку, яка давно не дивиться ночами в зоряне небо й настирливо повчає, як треба сортувати сміття. І, розуміючи, що це, безумовно, важливе вміння, читач дбайливо його сортує, але, піднімаючи голову від смітника, слухає із захопленням і надією новини про нові проекти Ілона Маска, а на ніч дивиться телесеріал «Експансія» («The Expanse», 2015–2021) за мотивами творів Джеймса Корі. А нам видається перспективним подальше дослідження як власне MSF, так і її синтезу з традиційною НФ, який простежується, зокрема, у згаданому вище циклі «Експансія».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Криницька, Н. І. (2017). *Міфологія фронтиру в сучасній американській науковій фантастиці на прикладі літератури та кіномистецтва: Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Vol. Випуск 76. (Серія «Філологія»). Рр. 23–29.*
2. Томан, Н. (1965). *Неизвестная земля*. Молодая гвардия.
3. Ad Astra. Dir. Gray (J. 2019). 20th Century Fox. DVD.
4. Brekhus, W. (2000). *A Mundane Manifesto*. // *Journal of Mundane Behavior*, 89–106.
5. Calvin, R. (2009). *Mundane S 101*. . Ritch Calvin. <http://www.sfra.org/sfra-review/289.pdf>
6. Cokinos, C. (2010, July). *Instead of Suns, the Earth: Another Kind of Science Fiction*. Orion Magazine; Orion. <https://orionmagazine.org/article/instead-of-suns-the-earth1/>

7. Le Guin U. (1969). *The Left Hand of Darkness: Introduction*. (2021). Penguin.com. <https://www.penguin.com/ajax/books/excerpt/9780441007318>
8. Lea R. (2015, August 7). *Science fiction: the realism of the 21st century*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2015/aug/07/science-fiction-realism-kim-stanley-robinson-alistair-reynolds-ann-leckie-interview#:~:text=By%20definition%2C%20Leckie%20continues%2C%20science>
9. Robinson, K. S. (2015). *Aurora*. Onlinereadfreenovel.com. <https://onlinereadfreenovel.com/kim-stanley-robinson/page>
10. Rucker, R. (2007, July 16). *On Mundane SF*. <http://www.rudyrucker.com/blog/2007/07/15/on-mundane-sf/>
11. Ryman, G. (2007). *Take the Third Star on the Left and on til Morning!* New York Review of Science Fiction. <http://mundane-sf.blogspot.com/2007/09/take-third-star-on-left-and-on-til.html>.
12. Ryman G., et al. (2004). *The Mundane Manifesto*. SFGenics: Notes on Science, Fiction, and Science Fiction. <https://sfgenics.wordpress.com/2013/07/04/geoff-ryman-et-al-the-mundane-manifesto/>

REFERENCES

1. Krynyts'ka, N. I. (2017). Mifolohiya frontyru v suchasniy amerykans'kiy naukoviy fantastytsi na prykladi literatury ta kinomystetstva: Vol. Vypusk 76. (Seriya «Filolohiya»). (, pp. 23–29). Visnyk Kharkivs'koho natsional'noho universytetu imeni V.N. Karazina.
2. Toman, N. (1965). *Neyzvestnaya zemlya* (p. 240). Molodaya hvardyya.
3. Ad Astra. Dir. Gray (J. 2019). 20th Century Fox. DVD.
4. Brekhus, W. (2000). *A Mundane Manifesto*. (Journal of Mundane Behavior, pp. 89–106).
5. Calvin, R. (2009). *Mundane S 101*. (pp. 13–16). Ritch Calvin. <http://www.sfra.org/sfra-review/289.pdf>
6. Cokinos, C. (2010, July). *Instead of Suns, the Earth: Another Kind of Science Fiction*. Orion Magazine; Orion. <https://orionmagazine.org/article/instead-of-suns-the-earth1/>
7. Le Guin U. (1969). *The Left Hand of Darkness: Introduction*. (2021). Penguin.com. <https://www.penguin.com/ajax/books/excerpt/9780441007318>
8. Lea R. (2015, August 7). *Science fiction: the realism of the 21st century*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/books/2015/aug/07/science-fiction-realism-kim-stanley-robinson-alistair-reynolds-ann-leckie-interview#:~:text=By%20definition%2C%20Leckie%20continues%2C%20science>
9. Robinson, K. S. (2015). *Aurora*. Onlinereadfreenovel.com. <https://onlinereadfreenovel.com/kim-stanley-robinson/page>
10. Rucker, R. (2007, July 16). *On Mundane SF*. <http://www.rudyrucker.com/blog/2007/07/15/on-mundane-sf/>
11. Ryman, G. (2007). *Take the Third Star on the Left and on til Morning!* New York Review of Science Fiction. <http://mundane-sf.blogspot.com/2007/09/take-third-star-on-left-and-on-til.html>.
12. Ryman G., et al. (2004). *The Mundane Manifesto*. SFGenics: Notes on Science, Fiction, and Science Fiction. <https://sfgenics.wordpress.com/2013/07/04/geoff-ryman-et-al-the-mundane-manifesto/>

УДК 78.036(474.5) (045)

Jūratė Landsbergytė-Becher

DA researcher

Department of Music and Theatre History

Lithuanian Culture Research Institute

<https://orcid.org/0000-0003-2356-7264>

jurate128@yahoo.de

**PHENOMENOLOGY OF THE *FRONT LINE* IN LITHUANIAN
CONTEMPORARY CULTURAL LANDSCAPE**

Abstract. *The image of the front line is deeply rooted in the contemporary Lithuanian discourse about culture and politics. The strands of its cultural landscape connect art, media, politics and history. The concept of the line here performs like a literary metaphor deeply ingrained in everyday consciousness as a defensive front line due to the painful history of the nation's experience. The confrontation with the constant threat of the Russian Empire and the catastrophes of occupation, especially in the 20th century, drew the Lithuanian prototype of the nation's resistance and filled the 21st-century daily discourses with reflections on the emerged meaning of the Mannerheim Line. This actualised vision travelled to the spaces of artistic creation, music, cinematography, literature, creating feelings of infinity, spaces of transcendent landscapes, bridges of time and the dramaturgy of the Baltic archetypes of contiguity. These insights aim to unfold the Lithuanian discourse of contemporary culture with the special mark of the front line.*

Key words: *front line, Lithuania, Mannerheim, hybrid wars, discourse, landscape.*

Анотація. У полі литовських культурних та політичних медіа наразі формуються дискурси гібридних та культурних війн. Водночас, важливість одного з дискурсів зумовлена історичним концептом екзистенційного виживання та пов'язана з суттєвим феноменом передової лінії, фронту яка перебуває у постійному русі. Вона могла бути явищем останніх двох століть, пов'язаним з російською агресією та кризами східноєвропейських розподілів та приєднань Просвітництва, досвідом окупації, що потребує постійного усвідомлення потреби в обороні або опорі. Цей феномен також пронизує мислення та прозріння литовців у XXI столітті, що додає повсякденному життю не лише пандемійний вимір, а й наявність передової лінії гібридних та історичних війн. Це засвідчує низка кодів «дискурсу повсякдення» — лейтмотиви повернення та продовження історії. Перший пов'язаний з Січнеvim Повстанням (1863 року) та його ватажками, чії останки, таємно поховані царським урядом, не так давно вийшли на світло через сковання схилів гори Гедімінаса. Символ братерства литовських та польських християн щодо їхньої ідентичності та віри — код зламаноного хреста — нагадує про значущість цього повстання. Другим істотним символом передової лінії фронту, глибоко закарбованим у свідомість литовців, стала лінія Манергайма, оборонна стратегія фінського фельдмаршала, який зупиняв наступ Радянської Росії. Вона розповідає про окупацію країн Прибалтики у 1940 р., про крацій на той момент варіант опору окупації, яка була катастрофічною для державності. Третій код виражає опір, парадигматичний контакт прибалтійської самості з мороком, і драматургію архетипів. Він є виразом процесу опору та прориву, коли догми радянської ідеології були відкинуті як анахронічні. Метою прориву також було «розчинення» передової лінії фронту на трансцендентний ландшафт, культурний феномен, що має силу та виміри «ішого простору». Нині значення передової лінії, що повертається (четвертий код) має те саме значення — захист державності від Росії, яка у XXI-му столітті привернула увагу через напади на Грузію та Україну, окупацію Криму та війну у Донбасі. Литовські президенти, політики, журналісти, кінорежисери та письменники реагують на цю ситуацію своїми творами (Д. Грібаускайте, Г. Науседа, В. Адамкус, В. Ландсбергіс, Е. Якідайтіс, Й. Огман, В. та Й. Вальнусаїтіс, Д. Панцерова, Р. Богданас). Ця передова лінія фронту продовжує боротьбу бійців опору — партизан (А. Крауяліс), включно з тими, кого визнали очільниками Литви (Й. Жемайтіс–Витаутас, А. Раманаускас–Ванагас) за відновлення литовської державності, консолідацію та підтримку інших народів, що стали жертвами російської агресії. Слід зауважити, що ця атака у формі інформаційної гібридної війни відбувається і сьогодні, намагаючись зв'язати опір Литви окупації з глобальною катастрофою Голокосту. Починаючи з «Зимової війни» (1939–1940), «війни після війни» у литовських лісах (1944–1953) до україно-російської війни (2014 і далі) феномен передової лінії фронту й особливо лінії Манергайма — це явища, глибоко вкорінені у свідомість литовців. Вони знаходять вираз мовами різних мистецтв, пробуджуючи об'ємність бачення, безкінечність, крах залізних та духовних мурів, вічність життєво-важливих кліток мінімалізму та семантичних кодів трансцендентального ландшафту у кінематографі та літературі, велич прибалтійської глибини мінімалізму (А. Пярт, Б. Кутавічюс) в музиці.

Ключові слова: *передова лінія фронту, Литва, Манергайм, гібридні війни, дискурс, ландшафт.*

The concept of the *front line* has a particularly acute meaning in contemporary Lithuanian cultural discourses. Here the notions of historical memory and the present, hybrid warfare, and the so-called «cultural wars» join the discourses, which require a **line** of a meaning discovery to endure, balance and purify, i.e. create a universally phenomenal situation of the personalisation of the continuation of time, based on historical and fact-based concepts. Therefore, the line here becomes an active phenomenon of the front line, an action of the drama, or a line of the spiritual front, connecting the past and the present, and culturally embedded in the *transcendent landscape* of worldview, which also comes from the totality of everyday discourses.

From line to front line. The line moves and transforms into a self-defending ritual from the minimalism in music into cinematography, literature and consciousness of cultural-political-archaeological memory. It is a unique connection between history and the present, waking up in the form of creative imagination, which visual graphics figures could correspond to the symbolism of the Lithuanian-Polish Uprisings of the middle of the 19th century and the break of the state pathway. Such a symbol corresponds to the graphics of the dramatic break of both nations: it is **the code of the broken cross**[8, p. 31]. The breaking of the cross symbolises the aggression of the Russian Empire against the Polish-Lithuanian state and its eternal Self — religion, faith, and the Catholic Church as a continuum of statehood, a deep connection in visual form. Here, we move on to the new version of the concept of the line as front line and fracture of the cross that has already entered into the present discourse of *the in-depth state*. Everything that is broken (occupied, blocked) but exists and resists together with a line of the Self becomes a symbol of survival. This symbol is an example of how the line transforms into cultural artefacts. The line as the front line is expressed by the graphics of visual art, the melody of music, the line as a representation of the memory of the state continuity, toward history (cinematography, photography) and the timeline, the horizon line, the empyrean skyline of the transcendental landscape. However, the medial discourse of the present and images of the daily life turns it into a *front line*, offering essentially activated dramaturgy, the paradigm of which overshadows all

others: it is the *Mannerheim Line* [6, p. 233] or simply the *front line* of the hybrid war with the strengthening significance in the current discourse of Lithuanian culture. Then the idea of the *line* in this «everyday discourse» loses its philosophical postmodernist neutrality of the «cast out world» and the «end of history» and becomes a line of intermedial resilience of special significance — the existential defence of the nation or *Mannerheim Line*, which is destined to play a significant role in the purification of meanings in the current prevention of state fractures in the information war as in a media project by Edmundas Jakilaitis «Deconstructions of Propaganda». Here one encounters a globally organised attack on the values that are essential from the point of view of the Lithuanian state [10].

The line as the paradigm of the state's road. Mannerheim line. The meaning of the *Mannerheim Line* in Lithuanian discourse, in the current media space, the centres of specific problems appear, which connect epochs of several centuries and basically raise the question of the defence and preservation of Lithuania's statehood. Paradoxically, they even emerge as a new factor of time, bringing the message in everyday discourse about the front line with the events like finding remains of the dead. For example, after the trees were cut off on Gediminas Hill in Vilnius and the slopes started sliding down, secretly buried bodies of the leaders of the 1863 January Uprising were found buried on the slopes, identified by the survived wedding ring of Uprising leader Zigmantas Sierakauskas (1827–1863). On November 22, 2019, in the historical Rasos cemetery in Vilnius, the funeral of the leaders of the 1863 January Uprising takes place in the presence of the heads of state of Lithuania and Poland, representatives of Latvian and Ukrainian diplomacy. At that time, Belarus position in this situation became brighter only thanks to the forces of democracy; Vilnius was flooded with a sea of white-red-white flags. It is just one example of the current history — the Mannerheim Line in recreated Lithuanian statehood time. The other events are mostly related to the discovered but also secret and attempted to destroy the remains of Lithuanian freedom fighters-partisan commanders a century later. Thanks to the careful research and work of archaeologists and anthropologists, one of the most prominent events is the discovery of the remains of Adolfas Ramanauskas-Vanagas, a partisan general

brutally tortured and shot by the Soviet KGB in 1957. On October 6, 2018, his state funeral took place in Vilnius, even in the presence of heads of state and foreign diplomats. Adolfas Ramanauskas-Vanagas (1918–1957) was reburied in the Vilnius Antakalnis Cemetery in the Pantheon of Heads of State.

Such is the specific intermedial and paradigmatic actualisation of the everyday discourse of the Lithuanian statehood line, which provides a specific political shift to culture, and becomes *the transcendental landscape with the Mannerheim Line*. The actualisation and visualisation of this discourse in art continue to deepen; a special historical memory of the present appears with a view of the concept of the *in-depth state*.

Nevertheless, here a direct approach to the *Mannerheim Line* itself emerges. The Winter War of 1939–1940, known as the First Finnish-Soviet War, has deeply integrated into the Lithuanian political consciousness, becoming the object of attention of writers and historians. It is an excruciating question for Lithuania: why did its government, after receiving Stalin's Soviet Russian ultimatum to allow in the Red Army on June 15, 1940, did not make a decision to resist. There were many reasons for this; the main mistake was that the Commander of the Armed Forces, General Vincas Vitkauskas, recruited by the KGB and served Russian interests. He later was proud of his role in destroying Lithuania. However, the Finland example keeps reminding everyone that it was possible to resist the «red flood» [13]. Speaking about the tragedy of the state [15], now the ongoing post-traumatic discourse of the occupation leads the new insights further into the Winter War strategy where deepening the understanding and the paradigmatic idea of the *Mannerheim Line* emerge, permeating the arts, literature and cinematography. The Lithuanian American writer Kazys Almenas (1935–2017) even went to Finland to experience the spiritual presence of the *Mannerheim Line* in reality. It is like a sacred symbol for the heart of a Lithuanian — a line of defence thought out by the Finnish army Commander Carl Gustav Mannerheim, who resisted Russia, withstood the red invasion [6]. It is a peculiar Baltic experience of the vitality of history, which gives a special cultural *discourse among others*, even dominating with its own *timeline*. Vidmantas Valiušaitis, one

of the most politically, historically active authors of the present time, a former deputy director of the Lithuanian Center for the Research of Genocide and Resistance (forced to resign in 2021 due to political attacks), testifies about this discourse. In his essay «Who Will Build the Lithuanian Mannerheim Line», grounding his research on the experiences of Lithuanian American writer Kazys Almenas' travel to Karelia described in the article «Miškas. Manerheimo linija» [The Forest. Mannerheim Line] (in *Baltijos miškai ir mediena*, 2006, May, p. 70–71), Valiušaitis writes: «...The line of the vital fortifications thought out by the Finnish general Mannerheim and built-in Karelian Isthmus in 1929–1930 played a decisive role in the Winter War. The fortification line was named after its inventor. It is a 125 km long stretch of the front consisting of 90 concrete reinforcements (machine gun bunkers and hideouts). There were also ditches and stone obstacles in more important places. In the summer and autumn of 1939, the Mannerheim Line was further supplemented by field reinforcements, but knowing that the Finnish-Soviet border was 1,300 km long, a 100 km stretch, let alone reinforced, could hardly be overestimated [16, p. 63].

Writer Kazys Almenas was looking for reassurance. In his youth, reading about the heroic resistance of the Finns to the Bolshevik invasion, he imagined that the war had to take place «in some special land, where the gloomy impassable forests with intertwined spruce branches stand in one's way, where ranges of granite rocks rise being cut through with insurmountable gorges. It took something dramatic to understand how Finland could withstand it at that time» [16, p. 64]. This image of the Mannerheim Line is firmly entrenched in Lithuanian discourse with an open question, why Lithuania did not resist in 1940, and inspire the actualisation of history and lay the internal front line up to Ukraine's war with Russia (since 2014) as the Mannerheim Line for Lithuania and Europe.

It can be seen in several critical perspectives of the lines:

As a continuous horizontal — melodic line in Baltic minimalism, a metaphor of time continuity — the continuity of history, rooted in nature's systems. Its image coincides with the vision of the North and resistance to the apocalyptic force; it is based on the idea of continuity — the intonational cell,

wholeness in the creation of music (R. Kabelis, V. Germanavičius).

As a line of the transcendental landscape from the depths of the earth to the infinity of the sky, a metaphor of eternity and an exact revision of thought in hybrid wars. Its meaning lies in dimensional purity, documentary straightforwardness, or historical truth, based on a case of facts being disclosed over time. It is an intermediate phenomenon, especially pronounced in cinematography (A. Stonys, Š. Bartas).

As a defensive line — a factor of resilience strategy against Russia, permeating the current literature when researching this situation in the perspective of several centuries previous to the current war in Ukraine (K. Sabaliauskaitė, R. Šerelytė, R. Bagdonas).

Mannerheim's line in music and interaction with nature. Here, the concept is related to the transformation of the melodic line into a rhythmic pulsation or a pointillistic continuity of texture. The transformation of a melody into a continuum of an intonational cell, a sphere, a fragmented landscape, is possible. An example would be the work «Strengthening the Myth» by Ričardas Kabelis (*1957). Here, the polyphony of Lithuanian multipart songs unfolds into the *sphere* of the intonational cell — the space of sound, in which the principle of the monotony of rhythm focuses on the soundscape of the eternity of time [5, p. 19]. It *reinforces the myth* — the nation's Self when the line becomes a pivotal paradigm. Here, the melody is broken down into the «atmosphere» of the cells or pulsating space and emerges as a transcendental landscape in the field of musical hum. It is purposefully correlated with the concept of the *Mannerheim Line*, which Kazys Almenas describes as a striking continuity of the flatlands: «The image did not match what was created in my imagination. It turns out that the isthmus between Lake Ladoga and the Gulf of Finland is flat like a plain... The forest is sparse, and in some places, it does not exist at all, and the swamp stretches among the lakes.

The swamp is not a barrier but a wide road. In February, it froze with ice over 40 cm thick on the lakes. The winter of 1940 was exceptionally cold, making the ice even thicker. [...] The reinforcements of the Mannerheim Line were also disappointing. I had to look for them because there were almost none left. In this barren land, they were not demolished;

they dilapidated on their own over time. [...] The trenches collapsed, the logs of the hiding places rotted, the wires rusted. [...] Obviously, it was neither terrain nor the strength of the reinforcements that determined this collapse. For example, the terrain around Vilnius is more favourable for defence, and the forests are denser.

Looking around the forest in the area of the former Mannerheim Line, it seemed there was nothing left but surprise. The snow-covered forest is beautiful, and when it is so sparse, it can be seen through from afar. The darkness of spruces is replaced by the areas of growing low single birch trees. These are swamps. You can look through them into the distance of a few kilometres. You can see it is flat over there too. No visible living being. It is so calm.

In general, it is hard to imagine how all this could have happened. [...] It is not easy to understand. A sense of wonder is replaced by respect» [see in 16, p. 65–66].

An in-depth examination of the Mannerheim Line semantic codes raises a paradigm for Lithuanian authors: «It is obvious that the Mannerheim Line firstly passed through the hearts of Finnish people but not through the wilderness of Karelia» (16, p. 66). However, the following images merge in the current cultural landscape: the Mannerheim Line passes through the hearts of Lithuanians, drawing transcendence from the depths of the hum of rhythmic monotony of the North and Karelian plains and the rhythms of Lithuanian multipart songs. Its dimensionality functions primarily as an *affirmation* that cannot be denied precisely because of the sphere of the universality of its expression.

Vytautas Germanavičius exalts the Mannerheim Line as a code of the broken cross (*1964) in his work «Rote Bäume» [The Red Trees] (for flute, cello and organ, 2018), which is dedicated to Adolfas Ramanauskas-Vanagas (the aforementioned partisan Commander tortured and shot by the Soviet KGB). Here, the constant rumble of the melodic line is intertwined with the transcendent expressionism of fragments of songs about Lithuanian nature and partisan songs. The aspect of transcendence here is connected to the expression of borderline situations: the vibration of a melody, sliding, going beyond the intonation (quaternary, non-musical sounds-accent, the «walks» of overtones in organ pipes). Thus, the breaking of the melodic line symbolises the intimacy

of the other side, the transcendent connection of space and the *other space*. However, the continuity of instrumental action, even after the changes of a soundscape, inspires the shift and continuation of the image of the line in the «other time», the reinforcement of the Self, and the circumstances of the disappearance of the existence of the Mannerheim Line semantic code. It is a paradigmatic interpretation of the historical Lithuanian line in music, raising the significance of the dramaturgy of archetypes through the transformations of the melodic line. These tensions merge into one code of the Mannerheim Line as eternal melody and the broken cross as fracture collapse (*glissando*) in the «Rote Bäume» music. It opens the way to the soundscapes of the Baltic «touching the darkness» archetype category [4, p. 266].

Mannerheim Line in Cinematography.

This aspect — the exposure of the Self-archetype to darkness, manifests itself through cinematic expression particularly well. Here, dimensions of the «other space», the *transcendental landscape* and *the passing time* that are difficult to sense elsewhere appear. Cinematography allows to universalise everything, combine all categories into a clear wholeness, and expand it not only into one sphere of the intonational cell (as in music) but to expand into the paradigmatic depths of thinking — consciousness and subconscious. In this way, a powerful imagination of memory is activated here with the dramaturgy of its archetypes and purifies the unknown boundaries of perception. In other words, this is the most efficient way for the *transformation of time*. A particularly eloquent example of the relationship between landscape and time across the *Mannerheim Line* is the work of the documentary filmmaker Audrius Stonys [see 11, p. 32–39]. In his article, the director analyses the doubling of the timeline in the flow of cinematography: «we are talking about two times: the physical time, at which the duration of frames is measured and the associative sensory time, ...which is rarely, and more often, never adequate to physical time. [...] All elements must exist in a certain harmony that cannot be calculated or explained. It is like a solution for an equation with a countless number of unknowns. The process of harmonising the elements is more reminiscent of the magic ritual because there is no reliable, tested and functioning system [...]. And the

aim is to dissolve the viewer in the landscape...» [11, p. 38]. This phenomenon of landscape is related to the aspect and transcendence of the *Mannerheim Line*, the dimension of space. Synchronisation of archetypal meanings takes place [2, p. 157] i.e. a spiritual connection with its linear horizon magic, which Stonys, quoting film theorist Bela Balzs, recalls as the culture of old magicians [11, p. 38]. In cinematography, this line emerges as a dimension of the landscape and the flow of time, best illustrated by the Stonys' films: «Cenotaph», 2013, «Woman and the Glacier», 2016, «Bridges of Time», 2019. Stonys' documentary consists of multi-layered dramaturgy of archetypes that expands the depth of symphony, which reaches the farthest associations with its connections, creates the spiritual defensive essence of the horizontal that becomes the code of the eternal Mannerheim Line. For example, in the film «Cenotaph», which reveals a seemingly meaningless search of the bones for the unknown of the past in the form of everyday discourse (searching for the remains of irrelevant dead German and Russian soldiers buried in an unknown place in Lithuanian woods in real time), from its very first shots, the magic floods into the reality of eternity: the eyes of the stars, the night sky and the forest, like a hood for everything that was and may happen. The protection of eternity, the silence of music infinity, ritual and everyday action become guesses of the search, men's deliberations where it is better to dig the earth, the time, which stopped above everything in the sea of its own meaninglessness and the mystical semantics of the hidden codes in all this. Does the documentary «Cenotaph» correspond to the landscape code of the Mannerheim Line? Yes, because the infinite connection of the line gets purified, pouring into the light like a clairvoyant truth: a chain of intersections of war and existence, which does not leave indifferent sides, connecting «this» space with the «other». Especially here, the aforementioned contact of the Baltic Self with darkness is highlighted like the awakening of archetypes for their long journey to Enlightenment, the hum of harmonies of the cycles of movement. The film «Cenotaph» contains not a direct but a profound *soundscape* image of the Mannerheim Line associations. The interaction of the depths of the earth and the sky through the action of strengthening the roots and tree trunks creates an eternal transcendence of the horizon, a

counterweight to fragility and oblivion. In Stonys' film «Cenotaph», time seems to stop in the flow of the treetops and the landscape of the starry sky. The line of the horizon becomes a transcendental melody with a granite rock as its image. The accents of the whole implicate its eternal parameter, the archetypal symbolism and the code of the dramaturgy of the passing time elevated above the breaking point and hidden in the landscape. This code of time and break has been established in Lithuanian documentary cinematography since the early Soviet era, for example, Almantas Grikevičius' film «Time Passes Through the City» (1966). An essential sign of the defence of history here, yet metaphorically encoded narrative, is an episode with a white horse. Stonys writes: «...an image emerges, which is the riskiest in the entire story of the film. The white horse trots on the empty streets of Vilnius. You do not need special insight to see that this is Vytis' (Pagan) horse, which came out of the coat of arms of independent Lithuania. ...The slowed-down Ogiński polonaise is heard in the soundtrack [...] seems to transfer viewers into the Polish period of Vilnius history. [...] Somewhat, this is confirmed by the coats of arms of the noble families shown further on. [...] and Vytis is in one of the coats of arms. [...]

The image is obscured by fog or smoke curtains. Dissipating plumes of fog radiate signs of the greatness of the past with a very pronounced shade of sadness. The wind carries dry leaves through the ruins of the castle [...] The camera moves through the dungeons of Vilnius, showing the macabre figures of the dead, the skulls placed on the stairs. The camera emerging from the dungeons rises from the altar, rises towards the cross of St. Anne's Church, floats and stops at the painting of «Mary of the Gates of Dawn» [12, p. 47]. The parable with time and line in music is halted, and the symbolism loaded with meanings, both historical and Christian, and meanings of the Self blocked by the present, leading the idea on the path of archetypal dramaturgy are being named. The spirit of awakening from darkness becomes apparent and paradigmatic here. It is a line — a possible Mannerheim Line — on the path of the nation's statehood, connecting the past and the present. Suspended time acts as a metaphorical explosive of memory, freeing the image from exile — an alien ideological doctrine. In this way, the Soviet-era seems to preserve the

Baltic Self in the darkness and equally empowers it to change the time. The parable of a flow or a line plays a decisive role of *unfinishedness*, not even *the end of history or the past*, however, unfolding its wings of transformations. It can be accomplished by music (melody — the infinite will of the world), cinematography (alternative pasts and the coming of the *other*), and literature, which accurately names the blocked fields of archetypal meanings.

Mannerheim Line in literature. It is a traditional long line of defence of Lithuanian statehood, primarily related to the Polish-Lithuanian nobility and its genesis spilling out in the 19th-century poetics of Polish Romanticism: A. Mickiewicz, J. Slowacki, St. Moniuszko. It is strengthened by famous historical portraits of soldiers and rebels: Tadeusz Kosciuszko, Simonas Konarskis, Emilia Plater, Zigmantas Sierakauskas, Antanas Mackevičius, Kostas Kalinauskas, the discovery of the January Uprising leaders remains on Vilnius Gediminas Hill. Kristina Sabaliauskaitė (*1973) strongly empowers this heroic line in literature in the four-volume epic novel «Silva Rerum». The line of statehood seems to transfigure into an abyssal eternal line, outlining the contours of Baroque architecture in the literary language of connection with its distinctive infinite aspects, uninterrupted in time and pulsating with musical polyphony. The encoded statehood of the past — the shocking greatness of time suddenly joins the present, so-called *vertigo* [11, p. 38] occurs — the identification of the present and the past through the expression of the word. The image travels through the darkness into the light like following the camera. So does the magic of describing the purposefulness of the phenomena in Sabaliauskaitė's sentences which open the living pulse of history, describing its infinity. The paradigm of the defensive of statehood essence emerges, which seems to have been eliminated from the discourses of the prosiness of time and the long (post)Soviet present. Here is an example of an infinite line from «Silva Rerum II»: «...or has the man a free will in general... If that jackdaw on St. Casimir Church has been able to maintain its unstoppable gaze for at least a few moments longer and have had the brain of a wise man instead of a bird, it would have seen what strange, coercive connections, invisible chains of coincidence and threads of consequences

actually stretched under its roost in Vilnius, but also beyond, beyond it, and through spaces and the unstoppable flow of time, from the past to the future; and how did all this relate and twist into the most complicated scheme of complexity, which is to witness the supreme good, or perhaps the evil, spread somewhere beyond?» [9, p. 18].

Another image of the thread of time passes through Renata Šerelytė (*1970) prose. Following the diaries of the last partisan of Aukštaitija, the longest surviving forest brother Antanas Kraujalis (1928-1965), she recreates the depth of the line of resistance, which is rooted externally in Soviet Lithuania. This prose recreates the hybridity of reality characteristic of Sovietism, the transformations of which also flood the space of present-day recovered discourses: «Antanas' Diary. 1952, Utena area».

«When I thought about it on a dreary Christmas night filled with a sound of blinding silence, indifference dominating in space, and death on earth, I felt the taste of blood in my mouth, mixed with the coolness of mints» [14, p. 99]. Antanas Kraujalis-Siaubūnas died in 1965; he took his life to avoid of being taken captive. His remains were also discovered in Vilnius Orphanage Cemetery in the summer of 2019 and reburied in Vilnius Antakalnis Cemetery in the Lithuanian Armed Forces Quarter.

Thus, this constantly reopening Lithuanian Mannerheim Line continues, convincingly permeating the different discourse of everyday life. Today, the topic of Ukraine is probably the most significant contributor to its strengthening. It determines the contours of the established defensive landscape in Lithuanian discourse. Authors of texts: Ramūnas Bogdanas «Black Snow, Red Sky» [1] Dovydas Pancerovas «The Land of Cyborgs» [7], Vytautas Landsbergis «Ukrainian Golgotha» [3] stretch out the consolidation of statehood through current history — the topic of the Ukraine-Russia war. This discourse is marked by the intermedial code of the political dimension to «withhold Russia». The same code is electrified by Sabaliauskaitė's dramatism of 17th–18th centuries Lithuanian-Polish state sunset. That convocation of the semantic fractures and values of the *in-depth state* — the bridge from the Baroque to the present acquires the total memory of the landscape of the *front line* with the expression of infinity

(limitlessness in stylistics) travelling through the connections of time. Though the texts on the subject of Ukraine do not yet translate into the great language of art in literature, they symbolise the contours of the same *Mannerheim Line*, the signs of glow marking the insurmountable boundaries of the empyrean of red sky.

Conclusions

In the current discourse about Lithuanian culture, one can observe the opening cultural landscape of the *front line* toward the *Mannerheim Line*. It is literature, journalism, history, music, art, photography and cinematography that perceive statehood as the essence of existence. Especially here, three dimensions of expression stand out, revealing this phenomenon of the line. It is a convocation of depth, height and horizontal, graphics lines of a critical situation, infinity and continuity with appropriate expression in music (Baltic minimalism, Arvo Pärt «Fratres», Bronius Kutavičius «Ad Patres», Aivars Kalējs «Via Dolorosa»), in cinematography — landscape and time collusion as darkness and fog (Audrius Stonys «Cenotaph», «Bridges of Time»), in literature — the style of infinite sentences (Kristina Sabaliauskaitė «Silva Rerum»), the phenomenon of the interaction of two realities Soviet-era hybrid corporeality (Renata Šerelytė «Through a Rust Night»). The texts speak the magnificence of this literary Mannerheim Line (or the code to «withhold Russia») of Lithuanian newest cultural discourse about Ukraine. Their unique historical political leap into relevance, somewhat *vertigo* hits the same emerging horizon of the *Mannerheim Line* since the 17th century, the borderline line from the point of view of the Lithuanian-Polish state, the tension creating dramaturgy, which begins to dominate in contemporary *front line's* discourse as well. Therefore, this coexistence of everyday discourse with historical one creates a special, interactively charged, multifaceted cultural landscape close to the transcendental state and remains emotionally unique, inspiring, and eloquent in its universal wholeness. The symbolism of the image is equated with the code of the broken cross — the symbol of the 19th-century Uprising. The phenomenon of connection between ages in Lithuanian visual art, media, music and literature is a particularly influential factor even in everyday discourse.

REFERENCES

1. Bogdanas Ramūnas. (2020). *Juodas sniegas, raudonas dangus*. Baltos Lankos.
2. Jung, A. C. G. (2015). *Archetipai ir kolektyvinė pasąmonė = Die Archetypen und das kollektive Unbewußte*. Éditeur: Vilnius Margi Raštai.
3. Landsbergis Vytautas. *Ukrainos Golgota* [Ukrainian Landsbergytė]. Vilnius: Tėvynės sąjunga, 2014, p. 287.
4. Landsbergytė-Becher, J. (2020). *Baltiškasis fenomenas vargonų garsavaizdžiuose [The Baltic Phenomenon in Organ Soundscapes]*. (p. 350). Vilnius: Lietuvos kultūros tyrimų institutas.
5. *Lithuanian 21st-century composition school. Ričardas Kabelis and Pupils.: Vol. (2cd Set QR Codes Texts., p. 42)*. (2020). Vilnius: Lithuania Music and Theater Academy, Lithuanian Music Information Center.
6. Mannerheim, C. G. E. (2012). *Žmogus, įveikęs Rusiją. Legendinio maršalo atsiminimai*. (p. 656). Vilnius: Briedis.
7. Pancerovas, D. (2017). *Kiborgų žeme*. Alma Littera.
8. Aldona Prašmantaitė, & Lietuvos Istorijos Institutas. (2019). *Perlaužto kryžiaus kodas : Lietuviški 1862 metų plakatai : šaltinio publikacija = The code of the Broken Cross: Lithuanian posters from 1862. Data publication* (p. 150). Vilnius Lietuvos Istorijos Institutas.
9. Sabaliauskaitė K. (2017). *Silva Rerum II : romanai* (p. 294). Baltos Lankos.
10. Stančikas D. (2020). *Kūju per Lietuvos istoriją* (p. 244). Valstybingumo Studijų Centras.
11. Stonys, A. (2020). (a) *Peizažas ir laikas. [Landscape and Time] Kinas 2020/4 (355)*, (pp. 35–51).
12. Stonys, A. (2020). (b) *Peizažas lietuvių autorinės dokumentikos kine: konstravimas, reikšmė, kaita. [Landscape in Lithuanian Documentary Cinematography: Construction, Meaning, Change]*. Vilnius: Lietuvos muzikos ir teatro akademija. Meno doktorantūros projektas.
13. Šeinius I. J. (2017). *Raudonasis tvanas : [Pratarme Stepo Zobarsko.]* (p. 267). Vilnius: Briedis.
14. Šerelytė, R. (2020). *Per rūdijančią naktį [Through a Rust Night]*. (p. 206). Vilnius: Alma littera.
15. Terleckas V. (2014). *The tragic pages of lithuanian history : 1940-1953*. Petro Ofsetas.
16. Valiušaitis, V. (2018). *Ponia iš Venecijos tavernos arba «Mūsiškiai» ir kiti prašalaičiai savoje istorijoje [A Lady from a Venetian Tavern. «Our People» and Other Passersby In Their Very Own History]*. (p. 452). Vilnius: Žara.

УДК 821.111(73):801.631.5:784.011.26

Матасова Юліана Ревівнакандидатка філологічних наук, доцентка
Київського національного університету імені Тараса Шевченка
<https://orcid.org/0000-0002-4824-9513>
ju.matasova@gmail.com**«SILENT ALL THESE YEARS» АБО ПОСТАВАННЯ У БУДЕННОСТІ:
ТОРІ ЕЙМОС ТА ЇЇ ПОЕТИКА ПОВСЯКДЕННОГО**

Анотація. Одним із визначальних культурних продуктів 1990-х років у царині західної популярної музики є пісня «*Silent All These Years*», створена американською авторкою-виконавицею Торі Еймос. З'являючись на початку десятиліття, текст стає етичним та естетичним втіленням актуальних на той момент чутливостей. Користаючись з ефективної співдії феміністських та постмодерністських стратегій, авторка мобілізує повсякдення, здійснюючи його інтелектуальну естетизацію.

У фокусі уваги студії — способи «роботи» повсякденного на ліричному та музичному рівнях твору та авторська інтенція естетизації буденного. Важливою є взаємообумовленість матеріальних обставин створення пісні та її жанрової форми інді-балади, для якої визначальним стає іронічно-ігровий жест, котрий беззастережно підважує «героїчне». Гротесково-епатажним постає втілений «жіночий» досвід повсякдення, «жіночий» час загрожує поглинанням часу «прогресу», зазнають одомашнення елементи західного есхатологічного міфу й перепрочитується архетипіка образу Русалоньки, урбаністичний щоденний словник прориває «високий» регістр. Інтенсифікація одноманітності, повторюваності та монотонності висвітлює її неіронічну потенцію вивільнення та осяння.

Поетика повсякдення у Еймос, відтак, виявляється політично — в утвердженні непомітно-героїчного тривання/поставання у буденності на протизвагу одномоментній «непересічній» дії. Однією з надзвичайних можливостей такого поставання є можливість триваючого діалогічного, і завжди ризикованого, обміну.

Ключові слова: американська поезія; американська популярна музика; авторки-виконавиці; постмодернізм; фемінізм; поетика буденного; Торі Еймос.

Iuliana MatasovaPhD, Associate Professor
Taras Shevchenko National University of Kyiv
<https://orcid.org/0000-0002-4824-9513>
ju.matasova@gmail.com**«SILENT ALL THESE YEARS» OR BECOMING IN EVERYDAYNESS:
TORI AMOS AND HER POETICS OF THE QUOTIDIAN**

Abstract. Created by the American singer-songwriter Tori Amos «*Silent All These Years*» is a prominent cultural product of the 1990s in the domain of western popular music. Released in the beginning of the decade it has actualized the current sensibilities, ethically and aesthetically. Deploying the efficient mutual engagement of feminist and postmodernist strategies the author mobilizes the quotidian and performs its intellectual aestheticization.

The study focuses on the ways the everyday operates in the song lyrically and musically, as well as on the author's intention of aestheticizing the mundane. There is an important interdependence between the material circumstances in which the song was created and its genre form of an indie ballad — an ironic gesture that subverts the «heroic» becomes definitive of the piece. The embodied «women's» experience of the mundane comes as grotesque, «women's» time threatens to devour the time of «progress», elements of western eschatological mythology undergo domestication and the archetypal image of the Mermaid receives a re-reading, urban everyday vocabulary ruptures the «high» register. An intensification of sameness, repetition and monotony, however, accentuates a non-ironic potentiality of emancipation and insight.

The poetics of the quotidian in Amos, thus, presents itself politically by locating the invisibly heroic becoming in everydayness as opposed to a one-time extraordinary action. One of the singular possibilities of such a becoming is a possibility of a continuing, and always risky, dialogic exchange.

Key words: American poetry; American popular music; female singer-songwriters; postmodernism; feminism; poetics of the quotidian; Tori Amos.

Постановка проблеми. Концептуалізуючи повсякдення, британський теоретик культури Бен Гаймор (2002а) віддає належне фемінізму щодо суттєвих зрушень у полі студій буденності: на його думку, «виявляючи політику гендера у повсякденному, фемінізм спровокував зміну політичного як такого» [17, р. 28, тут і далі переклад мій]. І якщо Гаймор (2002а) ставить риторичне питання — «хто б міг передбачити, що політичне зрештою включатиме статеве й побутове» [17, р. 28], то для американської літературознавиці Ріти Фелскі (2000) ведеться про аксіоматичне: «Фемінізм, звісно, традиційно міркував про себе як про політику повсякденного життя» [15, р. 93]. Своєю чергою британський теоретик культури та комунікацій Майк Фезерстоун (2007) стверджує важливість постмодернізму щодо остаточної дискурсивної «легітимації» буденного та звертає особливу увагу на роль, що її відіграє постмодерністська чутливість в естетизації повсякденного [13, р. 122]. У своєму засадничому дослідженні модернізму, масової культури та постмодернізму Андреас Гюйсен (1986) не лише визначає масову культуру як Жінку [20, р. 44-62], а й зазначає, що постмодерні форми культури завдячують своєю появою мистецьким зусиллям жінок і меншин — їхній роботі з відновлення «похованих та спотворених традицій», їхнім намаганням дослідити гендерно та расово обумовлену суб'єктність та їхньому відкиданню усталених ранжуваль [20, р. 198]. С'юзен МакКлері (1991) пов'язує постмодерну деконструкцію та появу «простору, в якому жіночий голос може нарешті бути почутим як жіночий голос» [27, р. 123, авторський наголос], а також вказує на присутній зв'язок між утвердженням політик ідентичності та поставанням музичного постмодернізму (принаймні у західному контексті) [28, р. 31].

Дослідження поетики повсякденного — як вона виявляється у творчості американської авторки-виконавиці Торі Еймос, і зокрема у її пісні «Silent All These Years» — спонукає до задіяння у вирішенні подібного завдання оптики феміністської та постмодерністської естетики (за відсутності вдаліших дефініцій). Попри проблемність вживаної термінології, слід зазначити, що без фемінізму(-ів) та постмодернізму(-ів) — без здобутків, що постали у висліді їхніх ефективних часово-просторових поєднань — попу-

лярна культура 1990-х років була би інакшою. Воднораз, якщо насправді «феміністська естетика» є обмежуючою есенціалістською «химерою» [14, р. 2], то все ж існує література (й музика), яку можна вважати феміністською у тому сенсі, що вона функціонує як «форма продукування значення» та «вибудовування гендерної ідентичності, що покладається на міжсуб'єктні культурні та ідеологічні конструкції» [14, р. 9]. Якщо насправді такого явища, як постмодерністська популярна музика може й не існувати [19, р. 203], то залишається постмодерністська чутливість, яка стає визначальною для певної музики як з точки зору її творення, так і з точки зору міркування про неї [19, р. 188]. Відтак, твердження Гупера (2012) щодо неможливості існування постмодерністської популярної музики водночас є відповіддю дослідника на розлогі дебати щодо постмодернізму та популярної музики, які він підсумовує у своїй розвідці, та спонуканням на їхнє продовження. Одна з вихідних позицій запропонованої розвідки полягає у тому, що **поетика повсякдення у творчості Торі Еймос без сумніву мусить розглядатися у контексті постмодерністських та феміністських теорій і практик та у пов'язаності із ними.**

Автори **наявних на сьогодні ґрунтовних розвідок** творчого доробку Еймос (Mayhew, 2001; Burns & Lafrance, 2002; Burns, 2000, 2010; Whiteley, 2000, 2009; Salvato, 2013; Boak, 2015; McDonald, 2016; Malawey, 2020) зауважують різні аспекти її робіт (тілесність, вокальні техніки, перформативність, опірні практики) з музикознавчої та мистецтвознавчої точок зору, а також у царині студій популярної культури й музики. Об'єкт даного дослідження — пісня Еймос «Silent All These Years» — побіжно згадується у роботі Шілі Вайтлі (2000); у ній авторка зазначає, принагідно творчості кількох англо-американських авторок-виконавиць, про важливість їхнього звернення до живого досвіду жінок [38, р. 196]. Однак, поетика повсякдення, яка, на нашу думку, є визначальною у творчих практиках Еймос, не отримує достатньої уваги у цих студіях. Враховуючи також, що лірика американської мисткині є надзвичайно важливою складовою її музики, творчість Еймос заслуговує на міждисциплінарну розвідку, що поєднала б літературознавчу та культурологічну методологію.

У цій статті **фокус уваги спрямовано** на конкретні способи «роботи» з повсякденням, що її провадить авторка, а також способи «роботи» повсякдення, як вони виявляються у її творчості. На прикладі однієї з найвідоміших пісень Еймос **здійснено спробу визначити**, чи є для авторки (постмодерністська) іронічно-ігрова естетика самоціллю, засобом епатування, а чи інструментом, котрий пришвидшує її шлях до мети, яку можна розглядати у термінах феміністської етики.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні Торі Еймос посідає одне з найпомітніших місць у каноні поп-рок традиції, тоді як у 1991-92 роках (коли спершу в Об'єднаному Королівстві, а потім у США виходить сингл «*Silent All These Years*»), вона лише почала ламати усталені у поп-індустрії стереотипи щодо поп-виконавиць. Зовсім не в останню чергу — а, можливо, виключно завдяки цьому — Еймос вдалося впоратися із подібним завданням тому, що вона стала *авторкою*. Убезпечивши статус, що робив її висловлювання валідним, Еймос досить швидко стала втіленням чутного жіночого голосу, голосу, який багато в чому визначив англо-американську жіночу сцену. Слід зазначити, що остання стала особливо густонаселеною саме на початку 1990-х років.

Хай на старті кар'єри Еймос необов'язково говорила про власну творчість як феміністську (побоюючись бути «невірно» потрактованою медіа та аудиторією, адже тоді фемінізм ще не набув обрисів мейнстримного явища), та її творчі стратегії цілком і повністю розгорталися як дослідження «жіночого». Уже 2005 року у книзі-колаборації Еймос та Енн Паверс (2005) успішна й сповнена впевненості у своїх діях, мисткиня підтвердила це, зазначивши: «Я була народжена феміністкою» [4, р. 12]. Сприймати ці слова як достеменно істинні навряд чи варто, слід зауважити, хай і доречно, але перебільшення. Радше, Еймос народилася музиканткою, або ж кимось, хто конче мусив зреалізуватися як музикантка.

Реалізації передували невдалий дебют майбутньої іконічної авторки-виконавиці. 1988 року вона виступила у якості фронтвумен синті-поп гурту *Y Kant Tori Read*. Музичні, ліричні, візуальні продукти колективу мали доволі опосередкований стосунок до того, що можна було

б назвати феміністською декларацією. Натомість, вони були виконані у межах очікувань з боку індустрії. Ця, здавалося б, безпечна стратегія виявилася програшною. Іронічна поп-індустріальна логіка полягає в тому, що довгожителлями на сцені стають ті, хто «незважаючи на заклик індустрії продукувати більше того самого, еволюціонують у власному напрямі» [11, р. 158].

На щастя для Еймос, її випадок став прикладом руху від досвіду приниження в душі «вона звучить як будь-хто інший» до досвіду поставання в душі «вона звучить як ніхто інший». Аби вибороти суб'єкт-позицію авторки, відповідальної за свою творчість, Еймос змінила музикальну налаштованість: її головним стратегічним рішенням стало одноосібне, дуже інтимне, єднання з роялем — інструментом, який індустрія вважала тоді безнадійним у якості лідуєчого. «Натхненна» невдачею, Еймос пригадала своє класичне навчання у музичному інституті Пібоді, і вирішила використати цей досвід, цього разу з чітким усвідомленням його елітарності. Тет-а-тет із роялем неминує скоригував жанрові преференції авторки, а разом — і візуальне представлення (її імідж ставав усе ближчим до «природного», або ж творився як максимально спрощений). Головним же було те, що Еймос, перейшовши у категорію авторок-виконавиць (*singer-songwriter*), здобула привілей власного голосу. Зрештою, при усій існуючій термінологічній складності, критеріями приналежності до означеної традиції є, насамперед, виконання власного матеріалу та, з боку публіки, міцна асоціація авторства із постаттю/персоною зірки [40, р. 2]. Слід зауважити, втім, що усе це не було би можливим, якби не склалися відповідні сприятливі умови. Запит індустрії на жіноче висловлювання великою мірою був реакцією на остаточне утвердження політик ідентичності в якості панівних у культурно-економічному полі. 1990-і роки та їхня культурна продукція загалом були позначені активним продукуванням гендерних ідентичностей [25, р. 63], і цю роботу, очікувано, провадили жінки (тоді «уособлення» гендера).

Під брендом Торі Еймос стали з'являтися пісні, які швидко привернули неабияку увагу. Медіа швидко назвали їхню авторку дивакуватою

[31; 34]. Власне, таким чином поп-культурний дискурс відобразив упередження щодо нібито недоречного на поп-сцені інтелектуального: Еймос почала створювати музику, яка наполегливо виявляла не лише автентичність (категорію, що традиційно позначала «справжню» рок-традицію), а й інтелектуальність. Уже пізніше авторка не приховувала імен, які стали важливими для створення першої платівки, котру вона насправді змогла назвати своєю. Це були Артур Рембо, Шарль Бодлер, е.е. каммінгс, Емілі Дікінсон: «Я оточила себе тими історіями та мислителями, які сформували мене» [36, 2009]. У веденій роєм поп-музиці Еймос — високій поп-музиці [4, р. 11] — надзвичайне місце посідали й досі посідають слова. Не меншої уваги авторка приділяла й приділяє способу живого виконання. Прискіпливий підхід до творення багаторівневого неієрархічного тексту дозволяє говорити про Еймос як про інтелектуалку на популярній сцені. Суб'єктність авторки-виконавиці надала їй можливості вільно й очікувано користатися із численних здобутків постмодерністської поетики, і насамперед, з іронічно-ігрових винаходів постмодерну. Важливо зазначити при цьому, що для Еймос подібний інструментарій слугував підваженню панівних способів творення історії(-й). Історія для Еймос поставала як жіноча, і як буденна. Отож, одним із виявів ефективної співпраці феміністських та постмодерністських стратегій у творчості авторки стала мобілізація повсякденного, його інтелектуальна естетизація.

У випадку із твором «*Silent All These Years*» поетика повсякденного є визначальною. Цей ранній трек — одна з найвідоміших, найпопулярніших та найвпливовіших пісень Еймос. Вона позначила її виняткове місце на сцені, у тому числі жанрологічно. Відтоді поетика повсякденного виявляє для Еймос свою виняткову ефективність впродовж кар'єри.

Очікується (якщо мати на увазі знану субверсивність творчих стратегій Еймос), що буденне відіграватиме у структурі аналізованого треку чільну роль у якості інструменту опірності. Також очікувано, що задіяння повсякденного у «високій» царині творчості поставатиме (іронічно) буденним складником «жіночої» естетики. Дійсно, Еймос користується розмаїтим лексиконом повсякдення для розхитування уявлень про

те, якою мусить бути молода західна («універсальна») жінка на початку 1990-х років. Однак, видається, що пісня не обмежена — не бажає бути обмеженою — рубрикою «жіночого» тексту.

Найперше словник повсякденного демонстровано у назвах. Пісня «*Silent All These Years*» з'являється на платівці *Little Earthquakes*. «Маленькі», але також «непомітні», «не варті уваги» — саме такі визначення додано у якості епітета до вельми серйозного слова «землетруси», яке зазвичай не асоціюється із чимось незначним. Іронічне поєднання «високого»/«низького» окреслює загальну налаштованість нарративу платівки: її фокус — на тому, що звично вважається незначущим, та насправді є визначальним, її робоча гіпотеза — у тому, що приватне та буденне неправомірно ієрархізовано як меншовартісне у порівнянні з публічним та героїчним, її моральне чуття — у мисленні щоденного як царини героїчних вчинків, драматичних зіткнень та трагічних і неймовірно щасливих досвідів.

Багаторівневий текст «*Silent All These Years*» містить і маленьку завершену катастрофу, і завершену героїчну дію; у той сам час він створює відчуття непомітно-героїчного тривання нетривіальних обставин та криз. Судячи з назви, твір присвячений процесу (чи події?) віднайдення власного голосу, або ж — віднайденню можливості говорити про себе, від себе, та за себе. Та достеменно незрозуміло, чи цей процес (подію) завершено, чи вони тривають. Можливо, за визначенням, має йтися про відкритість і незавершуваність? З одного боку, назва треку виявляє надію на те, що мовчання — у минулому, та у такому випадку має місце горювання за втраченою матерією часу. З іншого, мовчання, цілком ймовірно, є умовою теперішнього.

Однією з ознак життєсвіту є його неунікненна обумовленість відкритим горизонтом подій, які потребуватимуть потлумачення — наявне знання про життєсвіт сприймається як даність лише до наступного перегляду, лише «поки що» [2, с. 26]. Фелскі (2000), згадуючи це теоретизування, називає Шютцеве повсякдення напередіснуючим знанням, що береться на віру і лишається таким, допоки зіткнення/зустріч не зроблять його проблематичним [15, р. 93]. Важливим для Фелскі (2000) стає й зауваження Агнеш Геллер про фетишистську налаштованість повсякден-

ного мислення [15, р. 93]. Геллер (1984) наполягає, що повсякденне мислення сприймає «речі та інституції як вони є», відтинаючи їх від їхніх витоків [16, р. 52].

У такому контексті можна говорити про те, лірична героїня «*Silent All These Years*» «усі ці роки» перебувала у (неусвідомлюваному) очікуванні чогось, що поставить під сумнів «фетишистське» розуміння нею власної екзистенційної ситуації. Це мала бути подія, котра принесла б «звільнення» та слугувала би маркером, що відмежовує «до» від «після». Якщо скористатися вокабуляром самої авторки, йдеться про «землетрус»; у традиційній бінарній логіці він належав би до екстраординарної сфери героїчного, та у Еймос він лишається «маленьким», із наголосом на буденності героїчного. Отже, навіть якщо стається землетрус, у логіці аналізованого треку він інтенсивно пов'язаний із щоденним поставанням. Нібито у річищі роздумів Лефевра (1987) про суперечливість повсякдення, Еймос шукає події у взаємообумовленості змін та повторюваностей, там, де дні одноманітно «йдуть один за одним», а тим часом, «усе змінюється» [23, р. 10]. Як саме вона робить це?

Жанрологічно, композиція демонструє генетичні ознаки баладної форми — і музично, і лірично. У літературі витоків балади шукають у пісні, що оповідала історію та колись слугувала музичним супроводом для танцю [12, р. 71], у музиці терміном позначають коротку народну пісню, яка зазвичай містить елементи оповіді, а у популярній культурі ХХ століття баладою вважають повільну персоналізовану пісню про кохання [32, р. 541]. Щодо визначення балади у популярній музиці, то це пісня, що «виконується у повільному темпі й розробляє почуття любові та втрати» [30, р. 1]. Говорячи про баладу, Девід Метцер (2017) запозичує й визначення, народжене у поп-культурному дискурсі (а саме, у музичному серіалі *Glee*): балада являє собою «історію, покладену на музику» [30, р. 1].

Оповідно, версія Еймос має низку рис, що є характерними для жанру, зокрема, йдеться про такі як фокус на одному епізоді, несподіваний початок, трагічна (драматична) тема, оповідь, що подається у діалозі та через дії, швидкий розвиток подій, яскрава драматичність, інтенсивність та безпосередність нарації, спрощена мова

та присутність рефрену [12, р. 71]. Доречним у зв'язку з аналізованим твором є спостереження про те, що «світ балади відкриває часто відразливу несправедливість світу» [21, р. 150]. Музично, пісню Еймос можна, користаючись словником Метцера (2017), назвати «чутливою/(крихкою)» баладою [30, р. 186], а у той сам час, пісню, що опирається (у термінах Террі Блумфілда) (1993): «Пісні, які найкраще опираються комодифікації за умов пізнього капіталізму, це ті, що у той чи інший спосіб чинять опір власне формі пісні» [30, р. 28]. Без сумніву, балада Еймос дотична до жанру інді. За Метцером (2017), інді — це форма опозиції [30, р. 186]. Більшою чи меншою мірою, вважає дослідник, існування інді завжди виявляє три важливі обставини: незалежні лейбли на протипагу корпоративним, неконвенційні пісні на протипагу формульним хітам та витончений смак на протипагу невибагливому [30, р. 186]. На додачу до цих умов, інді-балада, за Метцером (2017), відкриває ще один фронт опору — він розгортається у царині емоцій [30, р. 186].

Твір «*Silent All These Years*» з'явився у результаті невдачі, що її пережила Еймос в індустрії. І хоча її праця над твором велася у межах контракту із Atlantic Records, це був її останній шанс зберегти співпрацю із лейблом. Таким чином, авторка отримувала лише мінімальну допомогу, будучи практично полишеною наодинці із собою та своїм підходом до матеріалу, який зрештою мав бути презентований компанії і щодо якого вона не знала, чи будуть ці роботи колись представлені публіці. Пісня постала у модусі «зроби-сам», і, будучи неконвенційним твором, таки привернула увагу багатьох просунутих слухачів. Окрім того, «*Silent All These Years*» була пісню, що дуже «покладалася» на емоції.

Важливо зазначити, що робота Еймос із емоціями була нетривіальною — насамперед, вона відкинула романтичну екзальтацію, натомість вбудувавши емоційне у монотонний світ повсякдення. Якщо студії повсякдення, за визначенням, розмивають дисциплінарні межі [18, р. 4], то не дивно, що американська авторка-виконавиця створила парадоксально розумний поп-хіт, сучасне міркування про екзистенційне у сфері популярної музики.

Як і належить баладі, у «*Silent All These Years*» є історія втраченого кохання, історія зради,

історія про знехтуваний скарб (ним, безперечно, є лірична героїня треку). Та, як і належиться інді-баладі, ця історія не конче мусить бути центральною. Такою вона й не стає. Радше, вона виконує роль обставин, за яких відбувається щось важливіше. Всуціль насичуючи та визначаючи оповідь подробицями повсякдення, котрі подекуди набувають гротесково-епатажних форм, авторка потрактовує любовну історію поза традиційними очікуваннями. Зокрема, остання не подається як емансипуюча подія, що розриває одноманітний плін днів та ночей і знаменує жіночу персональну та соціальну зреалізованість (у дусі звершення чарівної казки). Натомість аудиторії пропонується простежити поставання ліричної героїні — про що оповідається у манері, котра всіляко підкреслює буденність цього процесу/події. Важливо, що у Еймос наголос робиться не лише на триванні поставання, але й на його необхідній зверненості на себе та на іншого.

Вже перший рядок пісні спрямовує наратив у «високу» царину екзистенційної проблематики — а саме, йдеться про недосяжність іншого, неунікненність іншого та бажаність іншого: «Excuse me but can I be you for a while» [3]. Стає зрозуміло, що насправді це — спонукання антагоніста «пожити моїм життям», тобто, життям протагоністки. Максимально буденна деталізація дає змогу уявити це життя достеменніше. Причому, чемно за формою та іронічно за змістом повідомляється про умови входження у повсякдення протагоністки та правила поведінки у ньому — домашній улюбленець не зачепить, та виключно якщо сидітимеш тихо: «My dog won't bite if you sit real still» [3]. Подальші сподівання на звичне оповідання буденності швидко зникають: «I got the anti-Christ in the kitchen yellin' at me again» [3]. Гротесково, оповідачка розміщує у самому серці «жіночого» простору хати — на кухні — апокаліптичну постать західної есхатології (до того ж, ця засуджуюча постать тут, скоріше за все, жінка).

Перші два куплети містять відчутну кількість вокабуляру з урбаністичного повсякдення, котрий слугує як інструмент підваження, адже увесь час вривається у піднесено-драматичний «високий» регістр: «Been saved again by the garbage truck», «I know what you think of me you never shut up», «My scream got lost in a paper cup

/ do you think there's a heaven where some screams have gone / I got 25 bucks and a cracker / do you think it's enough to get us there» [3].

Другий куплет розпочинається із посилання на монотонне явище — менструальний цикл. Те, що культурно ідея повторюваності великою мірою була засоційована із уявленням про «жіноче», прямо пов'язано із цим біологічним механізмом. У Еймос повторюване виявляє свою катастрофічність, якість розриву, адже йдеться про затримку місячних: «So you found a girl who thinks really deep thoughts / what's so amazing about really deep thoughts / boy you best pray that I bleed real soon / how's that thought for you?» [3]. Протагоністка саркастично нівелює «високі», романтичні, поривання антагоніста (його нове захоплення дівчиною із «багатим внутрішнім світом»), що, до того ж, культурно сприймаються як дотичні до «високого» світу новизни. Натомість, вона запрошує його до «низької» реальності, або ж до серйозності того, що Юлія Крістева (1981) називає жіночим позасуб'єктивним часом [22, р. 16]. Такий час, вважає Крістева, являє «масштабну присутність монументальної темпоральності, без жодної шпаринки чи можливості уникнення, яка має [...] дуже мало спільного із лінійним часом», натомість є «всеохопною та безкінечною» [22, р. 16]. Фелскі (2000) нагадує, як часто у студіях повсякдення жінки мисляться як «первісна емблема неоригінального повсякденного життя», «пустого часу» домашньої сфери та — в якості втілених суб'єктів — асоціюються із «колом часу», а не «стрілою часу» [15, р. 82]. Відтак, жіночий час — так само як «запізнілий» час щоденності [15, р. 82] — розташовується поза модальністю прогресу. Еймос іронічно оприявнює усі ці конотації. Протагоністка буквально спиняє недолуге «прогресування» свого колишнього партнера: перш ніж рухатися далі (заводячи нові стосунки), доведеться вирішити, що робити із «затримкою». Оповідь не подає розв'язання цієї катастрофічно буденної ситуації, котру зауважено лише побіжно, нібито задля підкреслення її ординарності. Найімовірніше, протагоністка не сподівається отримати допомоги, або хоча би щирого розуміння. Фелскі (2000), підсумовуючи феміністські дослідження у царині повсякдення та жіночого досвіду,

зазначає: «Через це закорінення у буденному, як стверджується, жінки мають реалістичніше відчуття того, як насправді оперує світ, та є менш відчуженими [...] від заплутаних, хаотичних, втілених життєвих реалій» [15, р. 94]. Жінка у «*Silent All These Years*» точно розвинула у собі таку здатність.

Музично, інтелектуальна музикантка Еймос тонко грає із екзистенційністю, накинutoю «жіночому» — зокрема, із ідеєю повторюваності. В основі музичної побудови треку — мелодія, що нагадує дзижчання джміль, Еймос власне називає її «мелодією джміль» [35]. Перегукуючись із мелодією нудної дитячої тренувальної вправи, спрямованої на вироблення навички, вона породжує ключовий куплетний рефрен і цілком втілює мету авторки — зацентувати однаміття. Куплети виконуються під мінімалістичний рояльний акомпанемент, тоді як у приспіві до роялю доєднуються ніжна партія струнних та духових. Разом це створює відчуття неймовірної прозорості, кристальної чистоти, чи навіть осяяння. Суголосить таке музичне рішення й зі словами приспіву, котрі вказують на те саме осяяння: «*But what if I'm a mermaid / in these jeans of his with her name still on it / hey but I don't care 'cause sometimes / I said sometimes / I hear my voice / and it's been here / silent all these years*» [3].

Еймос звертається до західної архетипіки Русалоньки, не приховуючи інтертекстуального зв'язку із відомою казкою Ганса Крістіана Андерсена [36]. У казці Русалонька жертвує своїм голосом заради людського тіла — воно мусить забезпечити їй кохання принца, так само як і безсмертну душу. Пожертва, однак, лишається трагічно непоміченою об'єктом Русалчиного бажання, та все ж приносить їй нове існування у вічності.

Схожим чином, антагоніст у пісні Еймос не здатен розрізнити винятковості ліричної героїні. Однак, у цій урбаністично переінакшеній історії Русалоньки, йому навіть не надано такого шансу, адже вона усіляко маскує свою неординарність ознаками буденності. Власне, її «русалчий» хвіст заховано у найзручнішій, найповсякденнішій одежі — позиченій парі джинс (та хіба для Русалоньки вони не мали би бути синонімом безупинного катування?). Та пам'ятаємо, що історія у «*Silent All These Years*» не означається роз-

гортанням у напрямі до зреалізованого кохання. Традиційна ініціальна логіка тут не працює, інакше нещасливе кохання подавалося б як «сплата» за отримання голосу. Те, що стається насправді, складніше. Історія невдалої любові та історія поставання розвиваються нібито паралельно, і набуття голосу не стає результатом одноразового героїчного поривання. Більше того, голос не здобувається, адже він увесь цей час уже був, уже існував. Героїня радше набуває здатності його почути, або ж чути час від часу: «*Sometimes / I said sometimes / I hear my voice / and it's been here / silent all these years*» [3].

Парадоксально, «чути» стає ключовим дієсловом пісні, історія в якій обертається навколо мовчання й голосу. За Еймос, «говорити» (або здобути здатність і можливість висловлювання) надається лише тоді, коли навчаєшся «чути». Усі куплети так чи інакше випрацьовуються навколо цього дієслова; у перших двох «чути» дорівнює бути залежною від чужих думок про себе: «*I got the anti-Christ in the kitchen yellin' at me again / yeah I can hear that*» [3, наголос мій], «*I got something to say you know but nothing comes / yes I know what you think of me you never shut up / yeah I can hear that*» [3, наголос мій]. У третьому куплеті «слухання» знаменує непересічну персональну зміну. Здатність чути (фізична здатність) тепер набуває ознак суб'єктної дієвості; «чути» суголосить із самоусвідомленням та набуттям тожсамості, завдяки чому героїня може вислухати про себе будь-що і продовжити своє поставання за власними правилами: «*Let's hear what you think of me now*» [3]. «*Now*» сигналізує зміну й зв'язує рядок із наступним: «*But baby don't look up the sky is falling*» [3]. Іронічно-буденно лунає натяк на катаклізм, який приходить несподівано; «небо падає» на того, хто лишився неухважним до змін, які відбулися, сприйняв їх як незначні — якщо й землетруси, то маленькі. Втім, зрозуміло, тепер лірична героїня не лише мовчазно «чує» й самодеструктивно «дослухається».

Третьому, фінальному, куплету передують бридж, який слідує за другим приспівом. Традиційно у поп-пісні бридж є необхідною, але змістово розвантаженою частиною треку — він або слугує урізноманітненню, або ж створює ефект нагнітання перед кульмінацією. У Еймос,

в її інтелектуальній версії поп-балади, бридж відіграє концептуально важливу роль у загальній структурі. Він мусить «випадати» з неї, аби донести певну інформацію, та водночас зацентрувати загальну ідею пісню, обігруючи її якимось інакше. У «Silent All These Years» саме у бриджі авторка полишає обрану для всієї пісні ігрову іронічну дію. За звучанням, це найінтенсивніша частина твору: по-перше, Еймос переходить на напружений головний голосовий регістр (фальцет), додаючи до головної партії багатоголосся беквокальних треків, виконаних нею ж, по-друге, голос підтримується багатою оркестровкою, яка відсутня у інших елементах структури, по-третє, на противагу насиченому аранжуванню, ведення мелодії виявляє граничну монотонність — тут чергуються лише дві ноти. Отож, і музично, а також і лірично маємо справу із кульмінацією: «Years go by will I still be waiting / for somebody else to understand / years go by if I'm stripped of my beauty / and the orange clouds raining in my head / years go by will I choke on my tears / till finally there is nothing left / one more casualty you know / we're too easy easy easy» [3]. Уперше та востаннє у творі зустрічаємо інтерпретацію безподієвого часу як трагедії (екзистенційність якої, до всього, підсилена традиційно «жіночими» ознаками). Посутньо, це саме те, що найімовірніше мало би відбуватися — нічого, окрім повторюваної в'язкості днів, у кожному з яких спливає/помирає життя, котре нічого не продукує, у якому нічого не стається. Ця трагічність — повсякденна, це усього лише чергова катастрофа, ще один нещасний випадок.

Слід зазначити, що трагічне відчуття життя, потрактованого як буденне й пересічне, є великою мірою обумовленим західною культурою, й зокрема сферою діяльності самої авторки-виконавиці. Надто довгий час одним із панівних у ній міфів був міф (романтичного) генія, межово спрофанований пануванням культури знаменитостей. Та Еймос робить повсякденне джерелом креативності. І нехай значно важче описати життя, яке «не стало мистецтвом, не завершилося катастрофою» [1, с. 10], Еймос вперто наполягає на засвоєнні граматики щоденного.

У третьому куплеті протагоністка таки міняється місцями із антагоністом (іншим), й оповідь заکیلцьовується: «It's your turn now to

stand where I stand» [3]. Ця зміна відбувається не за бажання іншого, а радше, в результаті розгортання подій, які зробили такий перехід неминучим. Лірична героїня, утім, не тріумфує, сповнена відчуття праведної помсти, але й не тужить. Вона знов вдається до спокійного іронізування, вчергове руйнуючи за допомогою сміху «сакральні» фігури, як-от постать матері антагоніста. Жінка з'являється як нагадування про нерозв'язану едипальність героя, та її зловісна сила розпорошується, щойно опиняючись під збільшувальним склом буденного. Крім того, що вона дратує своєю постійною присутністю, її можна й пожаліти, адже в неї — поганий смак: «Your mother shows up in a nasty dress» [3]. Таким чином, життя йде як завжди, але щось докорінно змінилося. Почувши у триваючій буденності, сповненій маленьких землетрусів, власний голос, героїня готова не лише говорити сама, але й перебувати у турботливому діалозі з іншим: «It's your turn now to stand where I stand / everybody lookin' at you / here take hold of my hand / yeah I can hear them» [3].

У розмислах про «політичну домівку» Еллісон Уїр (2013) концептуалізує релятивну ідентичність та релятивну автономію [37, р. 45]. Перше конститується через владні відносини, але також відносини взаємності, друге мислиться як свобода буття у бажаних стосунках, та також розгортання/простягнення своєї самості у відносинах [37, р. 45]. Політична домівка, таким чином, є місцем «ризиків зв'язку», місцем, у якому триває «конфліктна, заплутана, небезпечна та інтимна робота зі співдії» [37, р. 50]. У термінах феміністської етики, твір Еймос, присвячений здобуттю/освоєнню голосу, можна розглядати як політичну спробу вироблення як релятивної ідентичності, так і релятивної автономії, шлях до яких пролягає через поставання у монотонності щодення. Те, що мало би бути звичною баладою про втрачене кохання, перетворюється таким чином на відкриту історію поставання, осягнення релятивної спроможності, дієвості, яка гарантує найефективніше використання голосу — задля діалогу, що розгортається у щоденному континуумі непевного простору стосунків, у «невичерпному, [...] завжди незавершеному щоденному» [5, р. 13].

Інтелектуальна естетизація повсякдення, до якої вдається Еймос — неочікувана у «звичній» поп-пісні. Вона є прикладом того, що Фелскі (2000) називає порозумінням із пересічністю щоденного життя [15, р. 95]. Таке порозуміння стає можливим саме завдяки політичному, що його виявляє поетика повсякдення. У цьому сенсі політична естетизація буденного у «*Silent All These Years*» слугує вправлянням у витворенні уяви про можливість ризикованого, та потенційно щасливого, взаємообміну. А тому поетика повсякдення у Еймос — її естетика та етика — не обмежена «жіночою» інструментальністю, а працює як засіб дослідження можливостей співдії в умовах, що звично зуться людською ситуацією.

Висновки. Пісня американської авторки-виконавиці Торі Еймос «*Silent All These Years*» виходить на платівці *Little Earthquakes* 1992 року. З'являючись на початку десятиліття, цей новаторський твір стає етичним та естетичним втіленням актуальних для західної культури чутливостей. Інтелектуально естетизуючи повсякдення на ліричному й музичному рівнях тексту, Еймос залучає буденність задля субверсивного висловлювання, що вибудовується суголосно до феміністських та постмодерністських шукань. Робота буденного виявляється принагідно жанрової форми, що знаходиться у взаємозалежності із матеріальними умовами творення пісні — у результаті замість традиційної любовної балади виникає «чутлива» інтелектуальна інді-балада. Очевидно важливим для всієї структури твору стає іронічно-ігровий жест, за допомогою якого повсякдення прориває межі «героїчного». Зокрема,

гротесково-епатажно опрацьовано втілений «жіночий» досвід повсякдення, час «прогресу» зустрічається із «жіночим» часом, апокаліптичні постаті західного есхатологічного міфу зазнають одомашнення, історія Русалоньки дістає перепрочитання з акцентом на буденність поставання, а урбаністичний словник повсякденного увесь час підважує «високий» регістр. Мелодія пісні інтертекстуально пов'язана із мелодією нудної дитячої вправи, а пісенна кульмінація утверджується через протиставлення максимально одноманітної мелодії насиченому оркестровому аранжуванню, при цьому присутньо взаємодіючи зі словами. Ефект інтенсифікації повторюваності, таким чином, працює на акцентування у повсякденні неіронічної потенції вивільнення та осяяння. Поетика повсякдення у творі Еймос виявляється політично — в наполяганні на логіці непомітно-героїчного тривання у буденності. Історія поставання у версії Еймос — завдяки зануреності в повсякденне — стає історією руху до релятивної ідентичності та релятивної автономії, або ж історією віднаходження голосу, що здатен діяти у просторі триваючого діалогу, здатен до співдії в умовах людської ситуації.

Повсякденне надовго стає важливою складовою поетики Торі Еймос. Щоразу оновлюючи свої робочі засоби, які мають на меті студіювати щоденне, або ж є запозиченими з буденного, американська авторка-виконавиця стверджує відкритість горизонту потлумачень життєсвіту, а тому відчутним є й обшир можливих досліджень її творчості у цьому річизі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бойм, С. (2002). *Общие места: Мифология повседневной жизни*. Москва: НЛЮ.
2. Шюц, А., & Лукман, Т. (2004). *Структури життясвіту* (В. Кебуладзе, Пер.). Київ: Український Центр духовної культури.
3. Amos, T. (1992). *Silent all these years*. On *Little earthquakes* [CD]. Atlantic Records.
4. Amos, T., & Powers, A. (2005). *Tori Amos: Piece by piece*. London: Plexus.
5. Blanchot, M. (1987). *Everyday speech* (S. Hanson, Trans.). *Yale French Studies*, 73, 12-20. doi:10.2307/2930194.
6. Bloomfield, T. (1993). Resisting songs: Negative dialectics in pop. *Popular Music*, 12(1), 13-31. doi:10.1017/S0261143000005328.
7. Boak, S. (2015). Mother revolution: Representations of the maternal body in the work of Tori Amos. *Popular Music*, 34(2), 296-311. doi:10.1017/S026114301500029X.
8. Burns, L. (2000). Analytic methodologies for rock music: Harmonic and voice-leading strategies in Tori Amos's *Crucify*. In W. Everett (Ed.). *Expression in pop-rock music: A collection of critical and analytical essays* (pp. 213-246). New York: Garland.

9. Burns, L. (2010). Vocal authority and listener engagement: Musical and narrative expressive strategies in the songs of female pop-rock artists, 1993-95. In M. Spicer & J. Covach (Eds.). *Sounding out pop: Analytical essays in popular music* (pp. 154-192). Ann Arbor: University of Michigan Press.
10. Burns, L., & LaFrance, M. (2002). *Disruptive divas: Feminism, identity, and popular music*. New York: Routledge.
11. Carson, M., Lewis, T., & Shaw S.M. (2004). *Girls rock! Fifty years of women making music*. Lexington: The University Press of Kentucky.
12. Cuddon, J.A. (1999). Ballad. In J.A. Cuddon & C.E. Preston. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory* (4th ed., pp. 71-75). London: Penguin.
13. Featherstone, M. (2007). *Consumer culture and postmodernism* (2nd ed.). Los Angeles: Sage.
14. Felski, R. (1989). *Beyond feminist aesthetics: Feminist literature and social change*. Cambridge: Harvard University Press.
15. Felski, R. (2000). The invention of everyday life. In *Doing time: Feminist theory and postmodern culture* (pp. 77-98). New York: New York University Press.
16. Heller, A. (1984). *Everyday life* (G.L. Campbell, Trans.). London: Routledge & Kegan Paul.
17. Highmore, B. (2002a). *Everyday life and cultural theory: An introduction*. London: Routledge.
18. Highmore, B. (2002b). Introduction: Questioning everyday life. In B. Highmore (Ed.). *The everyday life reader* (pp. 1-34). London: Routledge.
19. Hooper, G. (2012). A popular postmodern or a postmodern popular? *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 43(1), 187-207. doi:10.2307/41552767.
20. Huysen, A. (1986). *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
21. Ingwersen, N., & Ingwersen, F. (1991). Splash! Six views of «The Little Mermaid»: A folktale / Disney approach [Corrected version]. *Scandinavian Studies*, 63(2), 149-152.
22. Kristeva, J. (1981). Women's time (A. Jardine & H. Blake, Trans.). *Signs*, 7(1), 13-35. doi:10.1086/493855.
23. Lefebvre, H. (1987). The everyday and everydayness (C. Levich, Trans.). *Yale French Studies*, 73, 7-11. doi:10.2307/2930193.
24. Malawey, V. (2020). *A blaze of light in every word: Analyzing the popular singing voice*. Oxford: Oxford University Press.
25. Mayhew, E. (1999). Women in popular music and the construction of 'authenticity'. *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*, 4(1), 63-81.
26. Mayhew, E. (2001). *The representation of the feminine, feminist and musical subject in popular music culture* (Doctoral dissertation). University of Wollongong. Available from University of Wollongong Research Online.
27. McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
28. McClary, S. (2009). More pomo than thou: The status of cultural meanings in music. *New Formations*, 66, 28-36. doi:10.3898/newf.66.01.2009.
29. McDonald, C. (2016). Tori Amos as shaman. In K. Williams & J.A. Williams (Eds.) *The Cambridge companion to the singer-songwriter* (pp. 238-245). Cambridge: Cambridge University Press.
30. Metzger, D. (2017). *The ballad in American popular music: From Elvis to Beyoncé*. Cambridge: Cambridge University Press.
31. Picardie, J. (1994, January 16). Kooky or what? *London Independent: The Sunday Review Page*. Retrieved from http://www.yessaid.com/int/1994-01-16_London_Independent.html.
32. Porter, J., Barlow, J., Johnson, G., Sams, E., & Temperley, N. (2001). Ballad. In S. Sadie & J. Tyrell (Eds.). *The new Grove dictionary of music and musicians* (2nd ed., Vol. 2, pp. 541-551). London: Macmillan.
33. Salvato, N. (2013). Cringe criticism: On embarrassment and Tori Amos. *Critical Inquiry*, 39(4), 676-702. doi:10.1086/671352.
34. She hit the big time with Cornflake Girl and Tori Amos has a kooky take on everything from fame to romance [Interview by F. Ryan]. (1998, May). *She*. Retrieved from http://www.yessaid.com/int/1998-05_She.html.
35. Tori Amos interview and live performance [Interview by D. Dye, Transcript]. (1992, May 18). *World Café*. Philadelphia, PA: WXP. Retrieved from http://www.yessaid.com/int/1992-05-18_World_Cafe.html.
36. Tori Amos' track-by-track guide to *Little earthquakes* [Interview by R. Maril]. (2009, December 18). *Rolling Stone*. Retrieved from <https://www.rollingstone.com/music/music-news/tori-amos-track-by-track-guide-to-little-earthquakes-188729/>.
37. Weir, A. (2013). Home and identity: In memory of Iris Marion Young. In *Identities and freedom: Feminist theory between power and connection* (pp. 45-61). Oxford: Oxford University Press.
38. Whiteley, S. (2000). Authenticity, truthfulness and community: Tori Amos, Courtney Love, P.J. Harvey and Björk. In *Women and popular music: Sexuality, identity and subjectivity* (pp. 196-213). London: Routledge.

39. Whiteley, S. (2009). Who are you? Research strategies of the unruly feminine. In D.B. Scott (Ed.) *The Ashgate research companion to popular musicology* (pp. 205-220). Farnham: Ashgate Publishing.

REFERENCES

1. Boym, S. (2002). *Obshchiye mesta: Mifologiya povsednevnoi zhizni*. Moskva: NLO.
2. Schutz, A., & Luckmann, T. (2004). *Struktury zhyt-tiesvitu* (V. Kebuladze, Trans.). Kyiv: Ukrayinskiy Tsentр dukhovnoyi kultury.
3. Amos, T. (1992). Silent all these years. On *Little earthquakes* [CD]. Atlantic Records.
4. Amos, T., & Powers, A. (2005). *Tori Amos: Piece by piece*. London: Plexus.
5. Blanchot, M. (1987). Everyday speech (S. Hanson, Trans.). *Yale French Studies*, 73, 12-20. doi:10.2307/2930194.
6. Bloomfield, T. (1993). Resisting songs: Negative dialectics in pop. *Popular Music*, 12(1), 13-31. doi:10.1017/S0261143000005328.
7. Boak, S. (2015). Mother revolution: Representations of the maternal body in the work of Tori Amos. *Popular Music*, 34(2), 296-311. doi:10.1017/S026114301500029X.
8. Burns, L. (2000). Analytic methodologies for rock music: Harmonic and voice-leading strategies in Tori Amos's Crucify. In W. Everett (Ed.). *Expression in pop-rock music: A collection of critical and analytical essays* (pp. 213-246). New York: Garland.
9. Burns, L. (2010). Vocal authority and listener engagement: Musical and narrative expressive strategies in the songs of female pop-rock artists, 1993-95. In M. Spicer & J. Covach (Eds.). *Sounding out pop: Analytical essays in popular music* (pp. 154-192). Ann Arbor: University of Michigan Press.
10. Burns, L., & LaFrance, M. (2002). *Disruptive divas: Feminism, identity, and popular music*. New York: Routledge.
11. Carson, M., Lewis, T., & Shaw S.M. (2004). *Girls rock! Fifty years of women making music*. Lexington: The University Press of Kentucky.
12. Cuddon, J.A. (1999). Ballad. In J.A. Cuddon & C.E. Preston. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory* (4th ed., pp. 71-75). London: Penguin.
13. Featherstone, M. (2007). *Consumer culture and postmodernism* (2nd ed.). Los Angeles: Sage.
14. Felski, R. (1989). *Beyond feminist aesthetics: Feminist literature and social change*. Cambridge: Harvard University Press.
15. Felski, R. (2000). The invention of everyday life. In *Doing time: Feminist theory and postmodern cul-ture* (pp. 77-98). New York: New York University Press.
16. Heller, A. (1984). *Everyday life* (G.L. Campbell, Trans.). London: Routledge & Kegan Paul.
17. Highmore, B. (2002a). *Everyday life and cultural theory: An introduction*. London: Routledge.
18. Highmore, B. (2002b). Introduction: Questioning everyday life. In B. Highmore (Ed.). *The everyday life reader* (pp. 1-34). London: Routledge.
19. Hooper, G. (2012). A popular postmodern or a post-modern popular? *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 43(1), 187-207. doi:10.2307/41552767.
20. Huyssen, A. (1986). *After the great divide: Modernism, mass culture, postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press.
21. Ingwersen, N., & Ingwersen, F. (1991). Splash! Six views of «The Little Mermaid»: A folktale / Disney approach [Corrected version]. *Scandinavian Studies*, 63(2), 149-152.
22. Kristeva, J. (1981). Women's time (A. Jardine & H. Blake, Trans.). *Signs*, 7(1), 13-35. doi:10.1086/493855.
23. Lefebvre, H. (1987). The everyday and everydayness (C. Levich, Trans.). *Yale French Studies*, 73, 7-11. doi:10.2307/2930193.
24. Malawey, V. (2020). *A blaze of light in every word: Analyzing the popular singing voice*. Oxford: Oxford University Press.
25. Mayhew, E. (1999). Women in popular music and the construction of 'authenticity'. *Journal of Interdisciplinary Gender Studies*, 4(1), 63-81.
26. Mayhew, E. (2001). *The representation of the feminine, feminist and musical subject in popular music culture* (Doctoral dissertation). University of Wollongong. Available from University of Wollongong Research Online.
27. McClary, S. (1991). *Feminine endings: Music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
28. McClary, S. (2009). More pomo than thou: The status of cultural meanings in music. *New Formations*, 66, 28-36. doi:10.3898/newf.66.01.2009.
29. McDonald, C. (2016). Tori Amos as shaman. In K. Williams & J.A. Williams (Eds.) *The Cambridge companion to the singer-songwriter* (pp. 238-245). Cambridge: Cambridge University Press.

30. Metzger, D. (2017). *The ballad in American popular music: From Elvis to Beyoncé*. Cambridge: Cambridge University Press.
31. Picardie, J. (1994, January 16). Kooky or what? *London Independent: The Sunday Review Page*. Retrieved from http://www.yessaid.com/int/1994-01-16_London_Independent.html.
32. Porter, J., Barlow, J., Johnson, G., Sams, E., & Temperley, N. (2001). Ballad. In S. Sadie & J. Tyrrell (Eds.). *The new Grove dictionary of music and musicians* (2nd ed., Vol. 2, pp. 541-551). London: Macmillan.
33. Salvato, N. (2013). Cringe criticism: On embarrassment and Tori Amos. *Critical Inquiry*, 39(4), 676-702. doi:10.1086/671352.
34. She hit the big time with Cornflake Girl and Tori Amos has a kooky take on everything from fame to romance [Interview by F. Ryan]. (1998, May). *She*. Retrieved from http://www.yessaid.com/int/1998-05_She.html.
35. Tori Amos interview and live performance [Interview by D. Dye, Transcript]. (1992, May 18). *World Café*. Philadelphia, PA: WXPB. Retrieved from http://www.yessaid.com/int/1992-05-18_World_Cafe.html.
36. Tori Amos' track-by-track guide to *Little earthquakes* [Interview by R. Maril]. (2009, December 18). *Rolling Stone*. Retrieved from <https://www.rollingstone.com/music/music-news/tori-amos-track-by-track-guide-to-little-earthquakes-188729/>.
37. Weir, A. (2013). Home and identity: In memory of Iris Marion Young. In *Identities and freedom: Feminist theory between power and connection* (pp. 45-61). Oxford: Oxford University Press.
38. Whiteley, S. (2000). Authenticity, truthfulness and community: Tori Amos, Courtney Love, P.J. Harvey and Björk. In *Women and popular music: Sexuality, identity and subjectivity* (pp. 196-213). London: Routledge.
39. Whiteley, S. (2009). Who are you? Research strategies of the unruly feminine. In D.B. Scott (Ed.) *The Ashgate research companion to popular musicology* (pp. 205-220). Farnham: Ashgate Publishing.
40. Williams, K., & Williams, J.A. (2016). Introduction. In K. Williams & J.A. Williams (Eds.). *The Cambridge companion to the singer-songwriter* (pp. 1-7). Cambridge: Cambridge University Press.

УДК 821.161.2 – Жадан

Мейзерська Тетяна Северинівна

T_mejzerska_s@ukr.net

докторка філологічних наук, професорка
кафедра теорії та історії світової літератури
імені професора В. І. ФесенкоКиївського національного лінгвістичного університету
<https://orcid.org/0000-0001-9954-0389>**КОНЦЕПТ ТРИВОГИ/ТРИВОЖНОСТІ У СФЕРІ ПРИВАТНОГО
ЖИТТЯ ПЕРСОНАЖІВ РОМАНІСТИКИ СЕРГІЯ ЖАДАНА
(«МЕСОПОТАМІЯ», «ІНТЕРНАТ»)**

Анотація. Стаття присвячена дослідженню художнього досвіду передачі різновидів людської тривоги, що проявляється у сфері приватних переживань персонажів романів Сергія Жадана «Месопотамія» й «Інтернат». Визначено, що прозаїк утілює різноманітні види тривоги – базові, катастрофічні, невротичні, – які виникають у кризових життєвих ситуаціях персонажів і пов'язані, насамперед, з неусвідомленими захисними механізмами їхньої психіки. З'ясовано, що приватні тривоги персонажів романів Жадана найчастіше виражаються у внутрішніх поривах агресивної чи сексуальної природи (Ромео, Олег), переживаннях минулого, страху відповідальності, відчутті неповноцінності (Паша, Юра), страху покарання (Маріо) чи загрози звідусіль (Юра), невротичного прагнення компенсувати власну неповноцінність у сфері особистих амбіцій (Боб) чи влади над іншими (Марат). Серед найяскравіших художніх утілень психології тривожності, причин її виникнення і відображення суб'єктивної арени розгортання авторка статті виділяє образну структуру персонажів: Марат і Соня – як втілення цілого згустку невротичних тривог, що передбачають наявність внутрішнього конфлікту, порушення міжособистісних стосунків з яскравим проявом агресивної (розбійницької чи сексуальної) поведінки; Юра, поведінка якого криє в собі виразні ознаки тривоги катастрофічної, коли, внаслідок відчуття загрози звідусіль, загрозою виявляється і його власне існування; діти (Сашико і Паша у спогадах про своє дитинство з «Інтернату», син Даши з «Месопотамії») – як носії базових тривог, зароджених з дитинства внаслідок цілої низки непорозумінь зі світом дорослих, що в подальшому провокує почуття особистої уцербності, поведінкових аномій тощо.

Акцентовано, що природа тривог і тривожності персонажів почасти набирає ірраціонального забарвлення, що вона завжди має «внутрішній локус», і що у відображенні «невидимої мови» почуттів значну роль відіграє тілесна симптоматика – видима «мова тіла».

Ключові слова: Сергій Жадан, тривога, приватність, загроженість, невротичний стан, конфлікт, агресія.

Tatiana Meiserskaya

T_mejzerska_s@ukr.net

Doctor of Philology, Professor

Department of Theory and History of World Literature
named after Professor V. I. Fesenko
Kyiv National Linguistic University
<https://orcid.org/0000-0001-9954-0389>**THE CONCEPT OF ANXIETY/ ANXIOUSNESS IN THE PRIVATE SPHERE OF
SERHIY ZHADAN'S NOVEL CHARACTERS
(«MESOPOTAMIA», «BOARDING SCHOOL»)**

Abstract. The article focuses on the study of artistic ways of expressing the types of human anxiety that is manifested in private experiences of the characters of Serhiy Zhadan's novels «Mesopotamia» and «Boarding School». It is established that the prose writer embodied various types of anxiety – basic, catastrophic, neurotic – which arise in crisis life situations of the characters and are related primarily to the unconscious protective mechanisms of their psyche. It was found out that the private anxieties of Zhadan's novel characters are most often expressed in intrinsic impulses of aggressive or sexual nature (Romeo, Oleg), past experiences, fear of responsibility, inferiority complex (Pasha, Yura), fear of

punishment (Mario) or threats from the environment (Yura), a neurotic desire to compensate for one's own inferiority in the sphere of personal ambitions (Bob) or power over others (Marat).

As one of the most prominent artistic embodiments of the psychology of anxiety, the reasons for its emergence and the reflection of the subjective mechanisms of its development, the author of the article identifies the structure of the characters: Marat and Sonya – as the embodiment of a whole bunch of neurotic anxieties, involving the existence of internal conflict, disruption of interpersonal relationships with a clear manifestation of aggressive (criminal or sexual) behavior; Yura, whose behavior reveals symptoms of catastrophic anxiety where his feeling of threat from everywhere leads to his own existence being threatened; children (Sasha and Pasha in the memories of their childhood from the «Boarding School», Dasha's son from «Mesopotamia») as carriers of basic anxieties arising from childhood due to a number of misunderstandings with the adult world, which further provokes the feelings of their personal inferiority, behavioral anomalies etc.

It is emphasized that the nature of the characters' anxiety and anxiousness is somewhat irrational, that it is always «intrinsic», and that bodily symptoms – the visible «body language» – play a significant role in the reflection of the «invisible language» of feelings.

Key words: Serhiy Zhadan, anxiety, privacy, threat, neurotic state, conflict, aggression.

За свідченням науковців, в умовах розвитку постіндустріальної культури проблема тривоги/ тривожності стає вузловою, «фундаментальною» (Фрейд). В ситуаціях економічної і політичної нестабільності, розламування традиційних форм життя вона наскрізь пронизує і сферу приватного. Розмаїття екзистенційних тривог сучасної людини знаходить своє відображення й глибоку художню аналітику у творах красного письменства, фіксуючи неповторні рельєфи внутрішнього світу свідомості персонажів. Тому дослідження художнього досвіду передачі людських переживань, представлення ним індивідуально пережитих ситуацій залишається завжди актуальним.

Метою статті є аналіз специфіки художнього відображення різних видів тривог, драматичні суб'єктивні аспекти їх зародження і розвитку у романістиці Сергія Жадана, зокрема, у двох останніх романах автора «Месопотамія» й «Інтернат», оскільки під таким кутом зору творчість письменника ще не вивчалась і саме цей аспект означає новизну поставленої проблеми, розв'язання якої зумовило використання інтердисциплінарних підходів: залучення провідних досліджень із галузі філософії та психології.

В одному з останніх інтерв'ю з приводу перекладу поезій Бертольта Брехта Сергій Жадан зазначає, що сьогодні «нові тектонічні проблеми людства» пов'язані не стільки з ностальгією, скільки йдеться «скоріше про тривогу...» [Див.: 14]. Якщо співставити художню аналітику приватного світу персонажів прози Жадана зі здійсненими професійними психологами спостереженнями у сфері вираження тривоги, то

помітимо неймовірну точність у відображенні оригінальної художньої мозаїки базових, катастрофічних, найчастіше, невротичних тривог, які виникають у найрізноманітніших кризових життєвих ситуаціях його персонажів, так що створений ним художній світ формує особливу поетику, приховані силові лінії якої генерують доволі складну структуру тексту, напружену єдність художньої форми. Можна цілком погодитись із Русланом Родзіним, на думку якого у романі «Месопотамія» «фактично відбувається процес багаторазового віддзеркалення», коли в життєвих ситуаціях кожного з героїв «не можна втекти від себе і від своєї печалі // від своєї ненависті і своєї любові» [15].

Приватність визначається як відособлена від суспільної сфера життя людини, її родинних, дружніх, інтимних стосунків, стилю життя, особистої власності тощо. Приватність володіє особливою екзистенційною цінністю, яка, за визначенням відомого психолога Ролло Мея, є життєво важливою для існування особистості (загроза смерті, втрата свободи, безсенсовість, любов, успіх тощо), і коли ця цінність загрожена, виникає тривога, що вражає основні психологічні структури особистості, на яких вибудовується її ідентичність [5].

Тривожність є психологічною особливістю, що виявляється у схильності постійно чи частково переживати тривогу. У психологічній науці прийнято виділяти три види тривожності: реальну, пов'язану з небезпекою в зовнішньому світі; невротичну, пов'язану з не до кінця усвідомленими ірраціональними процесами психіки;

моральну – «тривожність совісті» [16]. За сферою виникнення розрізняється тривожність загальна, що вільно міняє свої об'єкти, разом зі зміною їх значимості для людини, і приватна, яка виникає в окремій сфері (скажімо, шкільна, екзаменаційна, інтимна тривожність тощо). В обох випадках вона пов'язана з неусвідомленими захисними механізмами психіки. Тривожність ще може кваліфікуватися як «Т-властивість», тобто більш-менш стійка особистісна риса, придбана стратегіями реагування на зовнішні чинники, і як «Т-стан» – ситуативної (реактивної) тривожності, що залежить від поточних переживань [Див.: 17].

Приватне життя персонажів романів Жадана, суб'єктивне переживання ними особистих негараздів і катастроф наскрізь пронизане тривогою, що виражається у внутрішніх поривах агресивної чи сексуальної природи (Ромео, Олег), переживаннях минулого, страху відповідальності, відчутті неповноцінності (Паша, Юра), страху покарання (Маріо) чи загрози звідусіль (Юра), невротичного прагнення компенсувати власну неповноцінність у сфері особистих амбіцій (Боб) чи влади над іншими (Марат).

Для психологічної картини внутрішнього світу героїв роману «Месопотамія» визначальними є почуття спустошеності, тривоги, страху, гострого усвідомлення конечності буття: кожен із них несе в собі *«теплий згусток утоми»* — *«який просто роз'їдав ізсередини всі внутрішні органи, мов запущена кимось під шкіру піранья»* [3, с.18]: туберкульозник Юра; помираючий від раку Лука; балансує на межі виживання Фіма і Маріо; Ромео і Настя, які приїхали в місто з надією десь прилаштуватись; Боб, який прагне вирватись із кола невдач. Усі вони виростили у схожих обставинах а тому отримали й певні типові схеми досвіду різних тривожних ситуацій.

Серед вище означених типів тривог найпоширенішою в романах постає тривога невротична. Уже в першому розділі твору ми відстежуємо одну й ту ж ситуацію любовної інтриги Марата у чотирьох інтерпретаціях його найближчих друзів. Тривога наскрізно структурує цю частину роману, від початку запрограмує його подальше сприйняття. Особливістю твору виступає й його своєрідне символічне обрамлення: друзі сходяться на поминки Марата, а в кінці знову збираються на день народження (може й останній) хворо-

го на рак Луки. У першому розділі, що має назву «Марат», головний його персонаж – мертвий, і читач лише конструє його образ із фрагментів історій його життя, по-різному інтерпретованих його друзями. Поруч із цим центральним сюжетом фрагменту поступово вибудовується інший, спочатку ледь примітний, який стає повністю зрозумілим у подальших історіях – це тривожна до сліз реакція на кожну із розповідей дружини Марата, Аліни. Лише згодом у процесі оповіді стає зрозумілим, що Марат її зраджував, що його поведінка і стосунки з оточенням були для неї нестерпними. Важливо, що про це ніде прямо не йдеться – все залишається в підтексті, в натяках, які й вибудовують тривожий наратив, пронизаний лейтмотивом жіночої образи. Поступово в зафіксованих друзями особливостях поведінки і вчинків Марата проступають і риси його невротичної тривоги – тривоги молодого чоловіка, що зайшов у глибокий конфлікт із володарями міста, які врешті й зводять із ним рахунки. На зовнішньому – поведінковому – рівні його тривоги компенсуються прагненням до першості, до домінування над іншими, що найчастіше проявляється в агресії, у т.ч. й сексуальній. Невротична тривога Марата приховує в собі його власну неусвідомлену неповноцінність, яка виникає в результаті чи то неможливості, чи то невміння піднятися над іншими людьми, понизити престиж інших й за рахунок цього піднятися над оточенням. К.-Г. Юнг вважав, що тривога є реакцією людини на втручання в її свідомість ірраціональних сил, вихід яких на поверхню становить пряму загрозу для її упорядкованого стабільного існування [Див.:11]. Справді, прагнення Марата до володіння над іншими здобуває ірраціональне, навіть містичне офарблення. Особливо яскраво це проявляється у спогадах про нього Івана (сцена на горищі, зібрані в мішок голуби, уламок скла, в якому половиниться місяць...):

Добре було б усе купити.

– Для чого? – не зрозумів я.

Як для чого? – здивувався він. – Для престижу <...>. Я коли виросту, обов'язково все куплю. Все і всіх. Тут усе буде моїм» [3, с. 53-54].

За спостереженнями психологів, невротична тривога переважає, як правило, в середньому класі, а саме до такого й належать головні персонажі твору – інженерно-фінансова номенклатура

поруйнованих радянських заводів, яким психологічно важко впоратись із кризовими життєвими ситуаціями. На думку К'єркегора, тривога означає стан людини, яка зіштовхується зі своєю свободою в ситуації, коли не вдається рухатися вперед, розвиватись, що провокує переживання руйнівних внутрішніх конфліктів [Див.: 6]. Бо тривога й передбачає, в першу чергу, наявність внутрішнього конфлікту, порушення міжособистісних стосунків, які, у випадку Марата, провокують бійки, затасний страх, сексуальну агресію тощо.

Дев'ять персонажів твору, історіям яких присвячений кожен із дев'яти розділів роману «Месопотамія» належать до двох поколінь, серед яких молодшими є Ромео, Маріо і Боб, а окрім їх, маємо ще й образи дітей, зокрема сина Даші Аміна, який уважно стежить за любовними пригодами своєї матері, ревнуючи і всіляко перешкоджаючи їй. Діти у «Месопотамії», як, зокрема, й малий Сашко – племінник Паші з роману «Інтернат», також травмовані, найчастіше вони кинуті батьками, що втекли з країни у пошуках кращих заробітків. Травми тривожного дитинства, непорозуміння з батьками, почуття особистої ущербності, накладають слід на все їх наступне життя. Такі тривоги психологиня Карен Хорні означила як «базові», бо з'являються вони ще на початку життя внаслідок порушення стосунків між дитиною і батьками. За Хорні, така тривога нерозривно пов'язана з базовою ненавистю, і невротичні риси в такому разі є нічим іншим як зброєю захисту від базової тривоги [Див.: 10]. Саме така складна сув'язь руйнівних почуттів яскраво простежується на прикладі Пашиної родини. Дорослого Пашу переслідує спогад із 90-х, коли його збіднілі батьки не змогли докупити дітям путівки в санаторій, і складена ним у радісному передчутті поїздки торба до осені залишиться нерозібраною, а разом із нею – «крик, сварка, і дитяче ниття». Вироблену з дитинства неповноцінність психолог Адлер кваліфікував як *органічну* (яку людина, навіть стаючи дорослою, може не усвідомлювати) [Див.: 5]. Не кращі згадки про своє дитинство і в Пашиного племінника Сашка, – хворого, позбавленого батьківських почуттів і відданого до інтернату. Лише внаслідок пережитих трагічних воєнних подій Сашко і Паша долають родинну відчуженість, стають ріднішими, повертаючись додому.

У кожного з персонажів невротичну тривогу породжує своя конкретна індивідуальна загроза. Іноді вона набуває рис тривоги катастрофічної – ще одного різновиду тривоги, майстерно розкритого автором. У даному випадку тривога є суб'єктивним переживанням людини в умовах катастрофи, де вона не може адекватно реагувати на навколишнє середовище, відчуває порушення стосунків між собою і навколишнім світом. Таку тривогу психолог Курт Гольдштейн визначає як переживання розпаду Себе, «зникнення своєї особистості» [Див.: 8], коли під загрозою знаходиться власне існування. Яскравим втіленням такої тривоги у романі виступає хворий на туберкульоз Юра, який переховується в тубдиспансері, не маючи змоги сплати борги, за які його починає переслідувати позичальник. Персонаж відчуває себе загнаним у пастку, бо загрозу він відчуває звідусіль, куди б не повернувся: несплачені борги, смертельна хвороба й відсутність коштів на лікування, відчуття провини перед покійною дружиною, страх покарання тощо.

Приватні тривоги персонажів романів Жада-на буквально «дихають» наскрізним передчуттям смерті, що мотивує загострене відчуття ними потреби любові й ніжності. На поминках Марата, розмірковуючи про смерть, його товариш Сем вдається до піднесено метафоричної мови поезії: «Смерть, говорив він, ніколи не ступає нам назустріч. Вона має час і можливість вичікувати, вона стоїть посеред свіжої смарагдової трави, невидима й неминуча, й спостерігає, як легковажно та необачно ми забігаємо в її тінь. ... Ми беззахисні перед нею. Нас паралізують страх і приреченість. І мало хто цю приреченість здатен у собі перемогти» [3, с. 45]. Від імені Луки проголошується головна істина: «Смерть є... але вона не має жодного значення... Єдине, що по-справжньому має вагу, – це наша закоханість, любов... присутність її в нашому диханні... є чи не найбільшою інтригою в нашому житті» [3, с. 45].

Смерть, яка загострює відчуття цінності дружніх стосунків, приязні і любові, дивним чином відслонює тривогу, надаючи твору оптимістичного, майже урочистого звучання. Зустріч із тривоною психолог Гаррі Салліван пов'язує з ростом самосвідомості, він зауважує, що, зустрічаючи тривогу, людські «Я» розвиваються, вони рухаються крізь неї і долають її [Див.: 7].

Одним зі способів спротиву тривозі у романі при ближчому його прочитанні означено строго ритуалізовану поведінку персонажів, що проявляється в певних родинних ієрархіях, кумівстві, днях народження, поминальній і весільній обрядовості, взаємопідтримці тощо: «*Ми всі – одна родина. У родині головне що? Довіра...?*» [3, с. 150] – скаже Коля, який у романі «*наче липку павутину*» «*плів <...> систему родинних стосунків*» [3, с. 142]. Як зауважує Алла Васьковська, це є ще одною ланкою, що об'єднує усі оповідання в цій збірці – «*спільна ідея любові, на якій тримається весь світ, яку виробляє кожен із героїв оповідань: «любов належить цьому місту... без любові місто помре від холоду і спраги»*» [1].

Особливо щемкими у творах Жадана є жіночі образи (Даша, Соня, Настя з «Месопотамії», Ніна з «Інтернату» тощо). Можна цілком погодитися з думкою Наталки Корчак про те, «*хоча в «Месопотамії» розповіді названі чоловічими іменами, та ключову роль у кожній з них виконують саме жінки. Вони, вочевидь, роблять те, що хочуть <...>, домінування чоловіків дуже уявне*» [4].

Поведінку жіночих персонажів у романах Жадана відрізняє загострена потреба уваги й любові. Вони завжди загадкові й непередбачувані. Їх внутрішні тривоги найчастіше криють у собі переживання недолюбленості, ущербності власної долі, вони сповнені семантики сексуального голоду. Особливо яскравим у романі «Месопотамія» постає образ Дашиної подруги Соні. Внутрішні тривоги й передчуття героїні письменник майстерно закодує у її снах. Символічного значення у розкритті образу Соні набирає її сон перед власним весіллям. Любовна складова Сониного життя залишилась глибоко нереалізованою, вона не любить свого нареченого, але, йдучи за нього заміж, прагне якимось чином покінчити зі своїм минулим, витіснити з себе потребу глибоких почуттів. Проте в день весілля повертається її пристрасний коханець Олег, й ірраціональне, затиснуте, вибухає з нічим неприборкуваною силою. Сон зраджує її тривогу, він сповнений передчуттям катастрофи від підсвідомо передбачуваної зустрічі: «*Снилась їй ріка, якою піднімалися кораблі. Старі, іржаві, з жовтими від води бортами й чорними від сажі трубами. Ставали посеред ріки й відчайдушно сигналили. З бортів у воду стрибали моряки –*

втомлені, неголені, від цього злі й рішучі. Добиралися вплав до берега, вибрідали на пісок у важкому одязі, розбитих черевиках, ішли причалом, гнівно озирючись на кораблі...» [3, с. 99]. Від цілковитої нездатності вийти за межі своїх тривог зовсім не випадково в одному зі снів Соні постають образи невірників: «*Дивно, говорила Соня мамі, я веду здоровий спосіб життя, правильно харчуюсь, давно підв'язала з наркотиками <...>. Але сниться мені таке, що я починаю сумніватись, чи вірно я все роблю. Скажімо, невірники, Що я можу знати про невірників? Де я їх бачила? <...> А ось мені сняться невірники, сняться їх тюремні співи, сняться їхні плачі. Сниться, як вони тяжко працюють, як ранять пальці, як виконують накази, як відпочивають по праці, як помирають. Потім лежать у тісних могилах, присипані ванном, і тяжко скриплять зубами – від люті й божевілля»* [3, с. 112].

Приватне, глибоко приховане підсвідомістю письменник зображує не лише у снах своїх персонажів. Урізноманітнюючи способи зображення внутрішнього світу своїх героїнь, прозаїк часто вдається до метонімічних парафраз, як, скажімо, у випадку з Настею (розділ «Маріо»), внутрішній світ якої розкривається через зміст пісень, які вона слухає, й на фоні яких її вперше сприймає Маріо: «*...два хрипкі жіночі голоси оповідали про тяжку долю дівчини з невеликого портового містечка, яка рано зазнала журби й розчарувань <...> Всі в містечку вважали мене курвою, – плакала перша жінка в радіо»* [3, с. 145]. Одна з жінок розповідає, як коханий кинув її, «*забравши її радість*», і відтоді вона «*продає свою любов вантажникам і листоношам – всім, хто погоджується заплатити за неї бодай щось. Адже <...> за все потрібно платити*» [3, с. 146-147]. У контексті цієї мелодії стає зрозумілою подальша поведінка Насті й цілком небезпідставні передбачення Колі, який при згадці про племінницю «*стискав кулаки*», а згодом, хоча й запізно, все ж узяв ситуацію під контроль. Окрім слів пісні, яку слухає Настя, символічним натяком на сексуальну поведінку героїні стала її розповідь про те, як після зради коханого вона «*одягла* брекетти», аби ні з ким більше не цілуватись, але згодом їх *зняла* – «*Тепер я цілуюсь з усіма*».

В образах Соні й Насті, як і в образі Марата, невротична тривога набирає ірраціональних рис.

Такою невротичною поведінкою Еріх Фромм пояснює шляхи втечі від самотності, коли та перевищує пороговий рівень, неминуче породжуючи тривогу, а з нею – й девіантну поведінку, прагнення до своєрідної саморуйнації [Див.: 9].

Серед найважливіших засобів у художньому зображенні світу тривог персонажів романів Жадана можна виділити два: пейзаж і тілесність. Пейзажі, інтер'єри, ландшафти і краєвиди у творах письменника завжди адекватні почуттям і настроям його персонажів, вони ж спроектовують і загальну тональність твору, скажімо, як тривожний вечірній морок, що заходить із перших сторінок роману «Месопотамія», поступово огортаючи Маратових друзів за поминальним столом, нагадуючи про смерть. Пейзажні картини у творах Жадана, *«уважне ставлення до деталей та краєвидів»*, на думку самого письменника, – *«це можливість зафіксувати емоцію й спробувати передати її через зрозумілі й відчитувані образи, певний інструментарій, який дозволяє говорити про багато речей, напряду з цим ландшафтом не пов'язаних. Ландшафт тут виступає як абетка, з його складових витворюються дуже різні комбінації. Та сама панорама здатна відтворити як меланхолію, так і істеріку»* [Див.: 14]. Ці думки письменник висловив із приводу засобів розкриття внутрішнього світу героя своєї останньої поетичної збірки *«Псалом авіації»*, однак цілком правомірно застосувати їх до будь-яких художніх текстів письменника, в яких органічно поєднуються людські й природні стихії. *«Меланхолії й істеріки»* персонажів «Месопотамії» й «Інтернату» нерозривно пов'язані з розмаїттям пейзажних фонів: чи то парк, чи лікарняне подвір'я, чи перспективи приміських краєвидів, гаражів, складських приміщень, чи воєнне тло і т. ін. – усі вони складають якусь єдину універсальну картину людського буття у світі.

За спостереженнями Фрейда, тривога людини найчастіше має тілесне вираження, тому він схильний розглядати її як *«зв'язаний»* симптом, підкреслюючи прямі зв'язки невидимої сфери почуттів і видимої *«мови тіла»*. При цьому Фрейд наполягав, що тривога завжди має *«внутрішній локус»*, і доки ми не зрозуміємо цього, сенс людської тривоги буде вислизати від нас [Див.: 8]. У даному випадку цілком доречною видається запропонована Ф. Штейнбуком мето-

дологія аналізу літературного тексту з огляду на феномен тілесності, обґрунтування вченим поняття *«тілесного міметизму»* як важливого способу репрезентації тілесного буття людини у художньому дискурсі [19, с. 7]. Портрети персонажів Жалана дискретні, плинні, фрагментарні, проте в сукупності своїй вони постають цілісними і строго індивідуалізованими: Аліна постійно здригається й плаче; Соня за сміхом приховує істеріку; Паша ховає хвору руку, викриваючи тим самим драматичні почуття власної неповноцінності, в такій же ситуації підкреслено зухвало себе поводить Боб; Юра невротично прагне побачити знаки долі, знайти бодай якусь рятівну підказку; фобічні форми тривоги простежуються в образах Хоми і Матвія, і т.п.

В екстремальних ситуаціях простежується прямий зв'язок між наявністю тривоги і поведінкових стереотипів. Зазвичай конфлікти формуються в минулому, а тривога, що стоїть за невротичними страхами, надає їм нереалістичного, ірраціонального забарвлення. Будучи базовою, вона психологічно й фізіологічно руйнує людину. У площині тілесно-міметичного методу йдеться про породжувані тілесною формою людського існування і, ширше, тілесним буттям людини *«константні, сталі та універсальні онтологічні змісти»* [18, с.9].

Висновок. Отож, аналіз романів Сергія Жадана засвідчує глибоку увагу письменника до внутрішнього світу сучасної людини, до сфери її приватного, інтимного життя, яка є глибоко прихованою, а разом із тим важливою і часто такою, що мотивує й визначає її зовнішню поведінку. Сучасна людина тотально охоплена тривоگو, яку не завжди усвідомлює, яка пронизує сферу її ірраціональних, невловимих, проте потужних і всеохоплюючих чуттєвих стихій, що почасти деструктивно позначаються на формуванні її ідентичності, конструюванні її життєвого світу, стосунках із життям і зі смертю. Жадан створює цілу переконливу палітру людських тривог, відшукуючи адекватні художні форми їх вираження: сні, ілюзії, марення, повторення одних і тих же ситуацій у контекстах різних бачень, цілокупне представлення персонажної спільноти, організоване за міфопринципом перетікання/впізнання одне в одному як персонажів, так і їх життєвих ситуацій. Широко вдається прозаїк до засобів

«отілеснення» переживань, психологізації природно-матеріального оточення, що набуває іноді антропоморфних рис (як, скажімо, одяг у романи «Інтернат»). Поставлені у статті проблеми

далеко не вичерпуються нею, вони є лише спонукою до подальшого наукового діалогу, на який дедалі більше заслуговує творчість талановитого письменника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Васьковська, Алла. *Сергій Жадан – проповідник із харківської Месопотамії*. – Режим доступу від 30 жовтня 2014: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/10/141028_book_2014_reader_review_zhadan
2. Жадан С. *Інтернат* / Сергій Жадан. – Чернівці: Meridian Czernowitz, 2017. – 336 с.
3. Жадан С. *Месопотамія* / Сергій Жадан. – Харків: Клуб сімейного дозвілля, 2014. – 364 с.
4. Корчак, Наталія. «Месопотамія»: книжка, яка може змінити життя 5 грудня 2014. – Режим доступу від https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/12/141205_book_2014_reader_review_zhadan10.
5. Мэй, Ролло. *Адлер: тривога и чувство неполноценности* [Електронний ресурс] / Ролло Мей. *Смысл тревоги* / Перевод М.И.Завалова и А.Ю.Сибуринной. – М.: Независимая фирма «Класс», 2001К.: PSYLIB. – 2005. – Режим доступу: <http://psylib.org.ua/books/meuro02/index.htm>
6. Мэй, Ролло. *Кьеркегор: тривога в девятнадцатом веке // Смысл тревоги* / Перевод М.И.Завалова и А.Ю.Сибуринной. – М.: Независимая фирма «Класс», 2001К.: PSYLIB. – 2005. – Режим доступу: <http://psylib.org.ua/books/meuro02/index.htm>
7. Мэй, Ролло. Салліван: *Тривога как боязнь неодобрения* [Електронний ресурс] / Ролло Мей. *Смысл тревоги* / Перевод М.И.Завалова и А.Ю.Сибуринной. – М.: Независимая фирма «Класс», 2001К.: PSYLIB. – 2005. – Режим доступу: <http://psylib.org.ua/books/meuro02/index.htm>
8. Мэй, Ролло. *Тривога и опустошение личности* [Електронний ресурс] / Ролло Мей. *Смысл тревоги* / Перевод М.И.Завалова и А.Ю.Сибуринной. – М.: Независимая фирма «Класс», 2001К.: PSYLIB. – 2005. – Режим доступу: <http://psylib.org.ua/books/meuro02/index.htm>
9. Мэй, Ролло. *Фромм: одиночество современного человека* [Електронний ресурс] / Ролло Мей. *Смысл тревоги* / Перевод М.И.Завалова и А.Ю.Сибуринной. – М.: Независимая фирма «Класс», 2001К.: PSYLIB. – 2005. – Режим доступу: <http://psylib.org.ua/books/meuro02/index.htm>
10. Мэй, Ролло. Хорни: *Тревога и ненависть* [Електронний ресурс] / Ролло Мей. *Смысл тревоги* / Перевод М.И.Завалова и А.Ю.Сибуринной. – М.: Независимая фирма «Класс», 2001К.: PSYLIB. – 2005. – Режим доступу: <http://psylib.org.ua/books/meuro02/index.htm>
11. Мэй, Ролло. Юнг: *Тревога и угроза иррационального* [Електронний ресурс] / Ролло Мей. *Смысл тревоги* / Перевод М.И.Завалова и А.Ю.Сибуринной. – М.: Независимая фирма «Класс», 2001К.: PSYLIB. – 2005. – Режим доступу: <http://psylib.org.ua/books/meuro02/index.htm>
12. Мейзерська, Тетяна. *Поетика приміщень/переміщень у художньому світі романів Сергія Жадана (Ворошиловоград, Месопотамія)* / Тетяна Мейзерська // Поетика дому. Сучасні літературознавчі студії. – 2016. – № 13. – с. 390-399.
13. Мейзерська, Тетяна. *Роман Сергія Жадана «Месопотамія»: жанрова своєрідність та ідейний зміст* / Тетяна Мейзерська // Проблеми сучасного літературознавства. – 2016. – № 22. – С. 139-150.
14. Поляков, Олег. *Письменник Сергій Жадан мені цікаво говорити про речі прості й очевидні // Українська правда. Життя*. – Режим доступу від 13 червня 2021: <https://life.ppravda.com.ua/culture/2021/06/13/245165/>
15. Родзін, Руслан. *На ріках Вавилонських – рецензія на книгу Жадана*. – Режим доступу від 12 листопада 2014: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/11/141110_book_2014_reader_review_mesopotamia3
16. Тривога // Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%B3%D0%B0>
17. Шкала тривоги Спілбергера (STAI) – Режим доступу: <http://mozok.ua/depressiya/testy/item/2703-shkala-trivogi-splbergera-STAI>
18. Штейнбук Ф. *Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі* : [монографія] / Штейнбук Ф. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 248 с.
19. Штейнбук Ф. *Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ-початку ХХІ століття*. К. : Педагогічна преса, 2007.

REFERENCES

1. Vas'kovs'ka, Alla. Serhiy Zhadan – propovidnyk iz kharkivs'koyi Mesopotamiyi. – Accessed on October 30, 2014 from https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/10/141028_book_2014_reader_review_zhadan (in Ukrainian).
2. Zhadan S. Internat / Serhiy Zhadan. – Chernivtsi: Meridian Czernowitz, 2017. – 336 s. (in Ukrainian).
3. Zhadan S. Mesopotamiya / Serhiy Zhadan. – Kharkiv: Klub simeynoho dozvillya, 2014. – 364 s. (in Ukrainian).
4. Korchak, Nataliya. «Mesopotamiya»: knyzhka, yaka mozhe zminyty zhyttya. – Accessed on December 5, 2014 from https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/12/141205_book_2014_reader_review_zhadan10 (in Ukrainian).
5. Mey, Rollo. Adler: trevoga i chuvstvo nepolnotsenosti [Elektronnyy resurs] / Rollo Mey. Smysl trevogi / Perevod M.I.Zavalova i A.YU.Siburinoy. – M.: Nezavisimaya firma «Klass», 2001K.: PSYLIB. – 2005. – Accessed on <http://psylib.org.ua/books/meyro02/index.htm> (in Russian).
6. Mey, Rollo. K'yerkegor: trevoga v devyatnadsatom veke // Smysl trevogi / Perevod M.I.Zavalova i A.YU.Siburinoy. – M.: Nezavisimaya firma «Klass», 2001K.: PSYLIB. – 2005. – Accessed on <http://psylib.org.ua/books/meyro02/index.htm> (in Russian).
7. Mey, Rollo. Sallivan: Trevoga kak boyazn' neodobreneye [Elektronnyy resurs] / Rollo Mey. Smysl trevogi / Perevod M.I.Zavalova i A.YU.Siburinoy. – M.: Nezavisimaya firma «Klass», 2001K.: PSYLIB. – 2005. – Accessed on <http://psylib.org.ua/books/meyro02/index.htm> (in Russian).
8. Mey, Rollo. Trevoga i opustosheniye lichnosti [Elektronnyy resurs] / Rollo Mey. Smysl trevogi / Perevod M.I.Zavalova i A.YU.Siburinoy. – M.: Nezavisimaya firma «Klass», 2001K.: PSYLIB. – 2005. – Accessed on <http://psylib.org.ua/books/meyro02/index.htm> (in Russian).
9. Mey, Rollo. Fromm: odinochestvo sovremennogo cheloveka [Elektronnyy resurs] / Rollo Mey. Smysl trevogi / Perevod M.I.Zavalova i A.YU.Siburinoy. – M.: Nezavisimaya firma «Klass», 2001K.: PSYLIB. – 2005. – Accessed on <http://psylib.org.ua/books/meyro02/index.htm> (in Russian).
10. Mey, Rollo. Khorni: Trevoga i nenavist' [Elektronnyy resurs] / Rollo Mey. Smysl trevogi / Perevod M.I.Zavalova i A.YU.Siburinoy. – M.: Nezavisimaya firma «Klass», 2001K.: PSYLIB. – 2005. – Accessed on <http://psylib.org.ua/books/meyro02/index.htm> (in Russian).
11. Mey, Rollo. Yung: Trevoga i ugroza irratsional'nogo [Elektronnyy resurs] / Rollo Mey. Smysl trevogi / Perevod M.I.Zavalova i A.YU.Siburinoy. – M.: Nezavisimaya firma «Klass», 2001K.: PSYLIB. – 2005. – Accessed on <http://psylib.org.ua/books/meyro02/index.htm> (in Russian).
12. Meyzers'ka, Tetyana. Poetyka prymishchen'/peremishchen' u khudozhn'omu sviti romaniv Serhiya Zhadana (Voroshylovhrad, Mesopotamiya) / Tetyana Meyzers'ka // Poetyka domu. Suchasni literaturoznachchi studiyi. – 2016. – № 13. – s. 390-399. (in Ukrainian).
13. Meyzers'ka, Tetyana. Roman Serhiya Zhadana «Mesopotamiya»: zhanrova svoyeridnist' ta ideynnyy zmist / Tetyana Meyzers'ka // Problemy suchasnoho literaturoznavstva. – 2016. – № 22. – S. 139-150. (in Ukrainian).
14. Polyakov, Oleh. Pys'mennyk Serhiy Zhadan meni tsikavo hovoryty pro rechi prosti y ochevydni // Ukrayins'ka pravda. Zhyttya. – Accessed on June 13, 2021 from <https://life.ppravda.com.ua/culture/2021/06/13/245165/> (in Ukrainian).
15. Rodzin, Ruslan. Na rikakh Vavylons'kykh – retsenziya na knyhu Zhadana. – Accessed on November 12, 2014 from https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2014/11/141110_book_2014_reader_review_mesopotamia3 (in Ukrainian).
16. Tryvoha // Accessed on <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A2%D1%80%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D0%B3%D0%B0> (in Ukrainian).
17. Shkala tryvohy Spilberhera (STAI) – Accessed on mozok.ua/depressiya/testy/item/2703-shkala-trivohy-splberhera-STAI (in Ukrainian).
18. Shteynbuk F. Konverhentsiya tilesnykh mikrotoposiv u suchasniy svitoviy literaturi : [monohrafiya] / Shteynbuk F. – K. : Vydavnychyy dim Dmytra Bura-ho, 2014. – 248 s. (in Ukrainian).
19. Shteynbuk F. Zasady tilesnoho mimetyzmu u tekstoviykh stratehiyakh postmodernist's'koyi literatury kintsya KHKH--pochatku KHKHI stolittya: [monohrafiya] / Shteynbuk F. – K. : Pedahohichna pressa, 2007.

УДК 82.09

Мунько Дар'я Олександрівна

аспірантка кафедри зарубіжної літератури
Дніпровський національний університет ім. Олесь Гончара
<https://orcid.org/0000-0002-3048-3416>
dmunko333@gmail.com

«EVERYDAY LIFE» У ТВОРАХ В.К.ВІЛЬЯМСА ТА ДЖ. ДЖАРМУША: ВІД ПОЕЗІЇ ДО ПОЕТИКИ. ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ВИМІР

Анотація. У статті досліджується поезія Вільяма Карлоса Вільямса, що звертається до буденного, звичайного і поетизує повсякденність життя, що було властиво літературі модернізму. У наш час поезія Вільямса надихає режиссера Джима Джармуша на створення поетичного кіно про повсякденність та про поетичність/поетичний потенціал звичайного рутинного життя «Патерсон» («Paterson»). Режисер переосмислює ідеї Вільямса і знімає складний постмодерністський фільм про звичайне життя у маленькому місті Патерсон, де зображує рутину головного героя-водія автобуса. При зовнішній простоті і тривіальності це життя спонукає героя на ім'я Патерсон читати поезію модерністів та писати свої вірші, які темами і образами перегукуються з творчістю відомого жителя міста Патерсона – поета Вільямса. Зокрема, розглядається те, як саме відбувається інтермедіальна взаємодія творчості Вільяма Карлоса Вільямса (на прикладі поеми «Paterson» та твору «This Is Just To Say») із фільмом і безпосередній перехід однієї знакової системи в іншу. Крім більш-менш прямого і явного впливу літератури на кіномистецтво через алюзії або ж цитування творчості американського поета-модерніста, поезія Вільямса стає прецедентом для створення стилізованих віршів головного персонажу фільму, написаних у свою чергу сучасним американським поетом Рonom Паджеттом («Another One», «The Run», «Love Poem») та самим Джармушем («Water Falls»). У цій статті ми також порівнюємо поезію Паджетта і Джармуша з деякими віршами Вільямса («Blizzard», «To A Poor Old Woman»), щоб продемонструвати схожість мотивів та образності. Роботу режисера можна тлумачити як втілення ідеї шукати поезію у буденному або що повсякденність – вже поезія. Фільм Джармуша про буденність дає можливу відповідь на питання літературної антропології чому література як медіум важлива у житті людини: творчість – це сенс життя. Таке проникнення одного виду мистецтва (поезії) в інший (кінематограф) дає підставу говорити про актуальність тем модерністської поезії в контексті сучасності та про значення і цінність простого, буденного для творчості загалом.

Ключові слова: Вільям Карлос Вільямс; «Патерсон»; Джим Джармуш; «поетичне кіно»; інтермедіальність; модернізм.

Daria Munko

PhD student at World Literature Department
Oles Honchar Dnipro National University
<https://orcid.org/0000-0002-3048-3416>
dmunko333@gmail.com

«EVERYDAY LIFE» IN THE WORKS BY W. C. WILLIAMS AND J. JARMUSCH: FROM POETRY TO POETICS. INTERMEDIALITY

Abstract. The article examines William Carlos Williams' works that focus on the everyday, mundanity, and poetize daily life which was common in modernist literature. In our time, Williams' poetry inspired director Jim Jarmusch to make a poetic film «Paterson» about everyday life and the poetic potential of ordinary routine life. The director reinterprets Williams' ideas and makes a complex, postmodern film about everyday life in the small town Paterson, where he depicts the routine life of his main character, a bus driver. This life, despite its external simplicity and triviality, encourages the hero named Paterson to read modernist literature and write his own poems whose themes and images are intertwined with the work of the well-known Paterson resident, William Carlos Williams himself. In particular, we examine the intermedial interaction of Williams' works («Paterson» and «This Is Just To Say») with the film and the indirect transition of one sign system into another. In addition to the more or less direct and explicit influence of literature on film through allusions or quotations from the work of the American modernist poet, Williams' poetry becomes a precedent for the stylized poems of the film's main character, written by a contemporary American poet Ron Padgett («Another One», «The Run», «Love Poem») and Jarmusch himself («Water Falls»). In this article, we also compare Padgett's and Jarmusch's poetry with some of Williams' poems («Blizzard», «To A Poor Old Woman»), to demonstrate the similarity of motifs and imagery. The

director's work can be interpreted as a manifestation of the idea of looking for poetry in the everyday, or that everyday life is already poetry. Jarmusch's film about everyday life provides a possible answer to the question of literary anthropology «why is literature as a medium important in people's lives» – creativity is the very meaning of life. This penetration of one art form (poetry) into another (cinema) gives grounds for speaking about the relevance of the themes of modernist poetry in the context of modernity and about the meaning and value of simplicity for creativity in general.

Key words: *William Carlos Williams; «Paterson»; Jim Jarmusch; «poetic cinema»; intermediality; modernism.*

Постановка проблеми. Відображення повсякденності у тій чи іншій мірі у літературному творі можна зустріти у будь-яку культурну епоху. Однак більш конкретний інтерес до впливу повсякденного та буденного на формування особистості простежується з 19-го століття. Особливо яскраво це відобразилось у реалістичному та натуралістичному напрямі. Буденність у цих естетичних напрямках була здебільшого зображена авторами негативно, як у Е. Золя, або ж їх герої критикували її та відмовлялися приймати, як героїня «Пані Боварі» Г. Флобера – водночас ставали її (повсякденності) жертвами і уособленнями.

Зовсім іншу характеристику буденність отримує від модерністів. Д. Джойс та В. Вульф, наприклад, вже бачать у повсякденності творчу силу. Саме у ній людиною проживається життя; саме у щоденній рутині народжуються думки, почуття, мрії, які і по суті формують наше життя, а не лише події, що з нами відбуваються. Модерністи звернулися до повсякденності та перетворили її у предмет естетичного осмислення. Сюрреалісти, імажисти, дадаїсти по-різному рефлексували щодо значення простого, рутинного у житті. Яскраво демонструють зміну поглядів митців початку 20-го ст. відомі реди-мейди М. Дюшана, який арт-об'єктами обрав звичайні повсякденні речі, без яких не можна уявити собі життя будь-якої людини, але які в той же час ніяк не асоціюються з чимось поетичним чи високим. Автори прози також включали предмети повсякденності (оголошення, меню, вивіски) та побутові щоденні ритуали у свої твори. В. Вульф і Д. Джойс особливо цінували творчий потенціал повсякденності для своїх модерністських пошуків. Можна говорити, що вже в цей період відбувається зближення високого і низького у мистецтві.

Серед причин звернення до цієї теми було бажання людини віднайти спокій та стабільність у мінливому світі. Традиційні форми здавалися письменникам нездатними висловити нове світовідчуття у час між світовими війнами, висловити погляди на новий устрій життя, суспільства і на місце людини у ньому. Модерністи піддавали

сумніву стабільність існуючої цивілізації, міркували про сутність людини. Не було більше єдиних істин, правда стала відносною і ніщо не може бути повністю пізнаним, визначеним. Ці погляди відображались як на темах їх творів, так і на формі вираження (потік свідомості). Саме тому буденність та рутинність стають для модерністів у парадоксальному сенсі тим орієнтиром, тією основою, яка може повернути це відчуття стійкості, заземленості та захищеності. Поети-модерністи також експериментували с формами вираження та темами, у тому числі вони торкалися теми повсякденності. Серед такої поезії особливе місце посідає творчість американського поета Вільяма Карлоса Вільямса, адже його зображення повсякденності піддається подальшому інтермедіальному переосмисленню сучасним мистецтвом, що і аналізується у статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом ХХ ст. явище повсякденності («everyday life») та її аспекти неодноразово розглядалась у філософії, соціології, культурології, філології. Вважається, що першим про повсякденність заговорив З. Фрейд («Психопатологія повсякденного життя», 1904 р.). Далі вона досліджувалась у феноменології, зокрема Е. Гуссерлем. Протягом 20-го ст. і в наш час до неї зверталися у своїх роботах П. Бергер («Соціальне конструювання реальності. Трактат з соціології знання», 1966 р.), А. Лефевр («Критика повсякденного життя», 1947-1981 pp.), М. Де Серто («Винаходження повсякденності» 1980 р.), А. Шюц («Структури життя-світу», 1973 р.) та ін. У філології та літературознавстві її торкалися У. Еко, Ю. Лотман, досліджували О. Лаптева, Т. Струкова. Ця тема стає актуальним предметом дослідження крізь призму літературної антропології, яка дозволяє по-новому подивитися на текст та поглибити варіанти його прочитання. Саме тому у свою чергу стає цікавим аналіз повсякденного у модерністській поезії В. К. Вільямса та його інтермедіальний вплив на інші види мистецтва, у чому і полягає **мета статті**.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Поет вмів бачити красу у буденному й звичному, можливо саме тому, що вів просте життя лікаря і повсякденні зустрічі, деталі, що оточували його, надихали творити вечорами після роботи: «he recognized that his role as a doctor gave him the access to lives that would otherwise remain unknown and unrecorded» [6, p.2]. Поезія Вільямса відрізняється від творчості інших американських модерністів як смислами, так і мовою. Для нього важливо було використовувати розмовну «американську мову» з «американськими ідіомами», щоб наблизити творчість до читача. Метою було показати, що звичайне, тривіальне життя будь-якої людини може бути поетичним і може надихати саме по собі.

Його «everyday life» поєднувалось з «індустріальною» проблематикою. Індустрія втручалась у звичне життя, трансформуючи його і викриваючи проблеми, що тепер вимагали від мистецтва філософського осмислення. Очевидно, що поета того часу не можуть не хвилювали наслідки американської індустріалізації – відчуження між людьми, раціоналізм, прагматизм духовного життя. Вільямс прагнув передати особливе світовідчуття людини, що живе у такому новому суспільстві, та передати специфічний вигляд промислової дійсності, її ритми, пейзажі. Він намагається зрозуміти упорядкований, замкнений у собі світ, створений індустріалізацією і поетично віднайти у ньому гармонію [1, с.340].

Вільямс протягом свого творчого життя дотримувався принципу зображуваності та предметності: «No ideas but in things» [13, p. 174], що значить, ідеї мають бути вираженими у речах. Це, по суті, означало переверот у сприйнятті поезії (але й продовження ідей і практик Т. С. Еліота). Поет має не описувати своє враження від речей, а підібрати такі слова, щоб в уяві читача одразу народився образ.

Вірш Вільямса був лаконічним, строгим за формою і, звичайно, яскраво образним. Ліричний герой, узагальнюючи, проти насильницької раціоналізації духовного життя і прагне возз'єднатися з реальністю і всесвітом [1, с. 341]. Поезія Вільямса навчає індустріальну людину подолати відчуження через возз'єднання із світом, заново бачити красу, знаходити внутрішню цілісність (self-reliance) та сприймати світ довко-

ла, у тому числі і через повсякденність. У цьому можна побачити подібність чи продовження ідей трансценденталістів, зокрема Волта Вітмена.

Згідно з думкою дослідника творчості Вільямса Еріка Б. Вайтом (2016), вірші поета досліджують теорію американського філософа-прагматика Джона Дьюї – «the locality is the only universal» [11, с.9]. Тому одним з принципів поета стало писати про локальне, про конкретний світ, адже у окремих деталях, фрагментах, можна побачити цілісну, масштабну картину будь-чого: «to make a start,/ out of particulars/ and make them general» [13, p.3]. Цей принцип поєднуються з фокусом на повсякденність, яка здатна надихати на творчість. Локальність тем і мотивів та використання простої розмовної мови дозволили В. К. Вільямсу зробити вклад у розвиток національної літератури.

Інтерес до локального найяскравіше демонструє поема із п'яти частин, magnum opus Вільямса «Paterson» – енциклопедія життя типового індустріального міста. Писалась поема у період з 1946 по 1958 рік. На її створення автора надихнув «Улісс» Дж. Джойса. Вільямса цікавила роль Дубліну у романі Джойса. Для поета місто було героєм роману і він хотів знайти аналогічне місто в Америці для свого твору. Обрав він знайоме йому «непоетичне» місто Патерсон, що знаходиться близько до його рідного Нью-Джерсі; воно також сподобалось йому з точки зору географії, яку можна описати у поемі. Поема також стоїть в одному ряду з великими модерністськими поемами Т. С. Еліота «The Waste Land» та Е. Паунда «The Cantos», однак пафос «Патерсона» в іншому: локальне та повсякденне варті того, щоб бути темами поезії. Як говорив сам Вільямс: «Anything is good material for poetry. Anything» [13, p. 225].

Поему можна назвати масштабним колажем, у якому поезія Вільямса поєднана з різними видами прозових текстів – від історичних документів до тогочасних листів від друзів-поетів. Тому, як зазначає дослідник Пітер Халтер (2006), з точки зору стилю «Патерсон» скоріш гетерогенний, ніж гомогенний твір, бо він складений з розрізнених частин, що не повністю інтегруються [3, с. 51]. Вільямс хотів, щоб «Патерсон» відображав багатогранний американський досвід, тому він включив у поему голоси різних людей різного віку, різного соціального стану, як із його сучасності, так і з минулого. Головною думкою

поеми можна вважати нероздільність поета та його світу (Патерсон – це і місто, і ім'я ліричного героя) [1, с.342].

Отже, особливий інтерес до типового і повсякденності, відмінний від типізації чи зображення середовища в літературі 19-го століття, – важливий аспект модернізму. З ходом історії та розвитком суспільства епістемологічна невпевненість, відчуття хаосу та тривога людини зростали, що тепер почало відображатися на творах письменників-постмодерністів. Вони бачать у монотонній та ритуальній повсякденності складне явище, яке відображає але й моделює життя. У складному і вічно мінливому сучасному світі, що важко (або і неможливо) пізнати одним із варіантів «порятунку» для людини може стати рутинна повсякденність, що дозволяє відчувати себе належним до певного місця і часу.

Саме повсякденність дає шанс віднайти стабільність у нестійкому глобалізованому постмодерному світі завдяки своїй охоронній якості. Варто говорити тут про роль індивідуальної повсякденності, яка стає дійсно цінною, власною гаванню, де людина може проживати своє життя гармонійно, спокійно і осмислено.

Таку цінність повсякденного у наш час досліджує і постмодерністський кінематограф. Так, наприклад, американський режисер незалежного кіно Джим Джармуш, продовжує рефлексувати щодо краси і поетичності буденного і створює поетичне кіно «Paterson» (2016 р.), вочевидь надихнувшись творчістю Вільяма Карлоса Вільямса. Поет-модерніст мав значний вплив на постмодерністську американську поезію, тому не дивно що його роботи виходять за рамки одного медіа у вимір кіно.

Джармуш – великий поціновувач поезії. Вивчаючи англійську літературу у Колумбійському університеті, він знайомиться з поетами-викладачами – Кеннет Кох та Девід Шапіро, які надихнули його писати та вивчати поезію [10]. Першим дійсно поетичним фільмом став «The Dead Man» (1995 р.), де режисер звертався до лірики Вільяма Блейка. Тепер же, у 2013 році, Джармуш створює фільм «Paterson», у якому намагається дослідити феномен самої поезії і пояснити, що її народжує.

Фільм «Патерсон» не пряма адаптація поеми і він не намагається нею бути. Проте за настроєм та окремими ідеями вони дуже близькі. Сюжет

максимально простий - він не слідує класичній структурі наративу, у ньому немає конфлікту. Фільм демонструє сім днів із життя головного героя на ім'я Патерсон, що живе у місті Патерсон. Він водій автобуса, але у вільний час він пише вірші, що аллюзивно відсилає нас до реального Вільямса-лікаря/поета. Кожен день Патерсон прокидається рано, а його дружина Лора ще спить. Він йде пішки на роботу. По дорозі чи в перервах між рейсами він складає вірші, у самому автобусі слухає випадкові розмови пасажирів. Ввечері, повернувшись пішки додому, він вигулює пса Марвіна, йде в бар випити пиво і повертається додому. І так майже щодня з незначними змінами. Рутинні та ритуальні епізоди з життя героя розбавлені віршами, розмовами з дружиною (хоч більше говорить вона), зустрічами з випадковими людьми та іншими поетами.

Патерсон не хоче опублікувати свої вірші; вони для нього – це щось особисте, приватне. Пише він наодинці, і надихає його все довкола. Знає про його талант лише дружина Лора, яка, може здатися, зовсім не підходить тихому інтроверту Патерсону. Їхнє кохання, наче поезія, гармонійне, проте дещо незрозуміле. Життя Лори, до речі, також доволі просте і монотонне, хоча і контрастне до життя Патерсона: вона експресивна, активна, тому щодня захоплюється новою справою – то випіканням кексів, то грою на гітарі (при чому всюди присутні чорно-білі патерни). Однак у цьому також можна побачити інтерпретацію іншого варіанта повсякденності від Джармуша.

Життя героя видається простим і щасливим. Єдиним серйозним інцидентом стало те, що його пес Марвін зруйнував зошит з віршами. Патерсон, звичайно, засмучений, але є надія в кінці, що він продовжить писати.

Цікаво те, як саме у фільмі відбувається цей інтермедіальний перехід однієї знакової системи (текст поезії) у іншу (кіномова). Наприклад, у фільмі згадуються Петрарка (листівка у ланчбоксі; Лора порівнює Патерсона з ним, бо вона його «Лаура»), Емілі Дікенсон (у розмові з дівчинкою-поетесою), Френк О'Хара (його збірка у підвалі героя), Аллен Гінзберг (поет, який також жив у місті Патерсон). Джармуш включає до фільму друковане видання Вільямса «Патерсон»: одну має Патерсон вдома; іншу у перекладі читає японець, якого герой зустрічає у кінці фільму. Дізнавшись, що герой водій

автобуса і пише вірші, він каже: «A bus driver in Paterson. Ahhh. This very poetic. This could be a poem by William Carlos Williams» [4]. Режисер включає відомі рядки-цитати з поеми: «to make a start./ out of particulars» [13, p.3] і «no ideas but in things» [13, p.174]. Повністю Патерсон зачитує дружині із збірки один із найвідоміших віршів Вільямса «This is Just to Say», який більше нагадує залишену вдома записку. Можна також помітити фото поета у будинку Патерсона. Водоспад, до якого часто приходять герой – той водоспад, що зображений на обкладинці «Патерсона» Вільямса.

Вірші, що пише сам герой безперечно схожі на вірші самого Вільямса. У фільмі це звучать вірші (деякі написані саме для фільму) Рона Паджетта – представника нью-йоркської школи поетів. Він консулював Джармуша під час роботи над фільмом та спочатку не хотів писати нові вірші, але потім прийняв цей виклик: «Why can't I just really accept this challenge?» [9]. Першою в фільмі ми чуємо і бачимо його «Love Poem» (1974), яку герой у фільмі, як і сам автор, присвячує дружині. Епізод, у якому ми знайомимося з віршем, починається повільною зміною кадрів, що зображують різні частини ландшафту міста, перехожих, дітей. Камера розташована з точки зору героя, тому ми розуміємо, що таким місто бачить Патерсон щодня. На фоні грає спокійна інструментальна музика, що налаштовує на меланхолічний, «поетичний» лад. Далі з'являється кадр із самим героєм, що веде автобус і він розмивається у кадр з водоспадом, на тлі якого курсивом з'являється текст «Love Poem». По мірі того, як рядки впливають, Патерсон їх озвучує. Крупний план (close-up) водоспаду змінює його ж вигляд здалеку. Далі ми бачимо героя, що дописує цей вірш, дивлячись на цей водоспад. Поступово кадр розмивається у зображення згаданих у вірші сірників «Ohio Blue Tip» та того, як вони горять, водоспаду, а потім додається шар з кадром записника Патерсона. Завершується перехід крупним планом з Лорою у ліжку. Це доволі художнє поєднання тексту, музики, кадрів допомагає краще відчутти поезію, настрій героя і показує глядачу, як саме ця поезія могла народитися у монотонній рутині днів.

Подібним чином інші вірші, написані Паджеттом, вплетені у канву фільма. Камера часто слідує

за переміщенням Патерсона містом, за його спостереженнями, письмом. Ми бачимо пусті індустріальні локації, фабрики, заводи, що відсилає нас до індустріальної епохи міста, зображеного Вільямсом, і це місто тепер стає музою поета Патерсона.

Світ довкола предстає глядачу через його погляд. Також окремі деталі, такі як розміщення збірок його улюблених поетів, комунікують нам, що ще, крім міста та людей, надихає героя на написання своїх віршів. Серед інших візуальних засобів фільм використовує мотив близнюків, які постійно зустрічає Патерсон, що є образним варіантом внутрішньої рими для поетичного кіно, яким є «Патерсон».

Хід думок героя та його «творчий процес» найкраще відображено у вірші «Another One»:

Another One

When you're a child you learn there are three dimensions

Height, width and depth

Like a shoebox

Then later you hear there's a fourth dimension

Time

Hmm

Then some say there can be five, six, seven...

I knock off work

Have a beer at the bar

I look down at the glass and feel glad (Padgett)

Ми вже побачили, у які моменти герой пише та що, його спонукає до філософських міркувань. У цьому вірші ми бачимо, як зароджується думка героя і як він повертається до реальності під час свого ритуального щоденного походу у бар на пиво. Ліричний герой у кінці стверджує, що йому радісно. У повільному ритмі, йому вдається помічати і цінувати життя. Ось як рутинна, буденність, на прикладі Патерсона, недивлячись на свою зовнішню простоту, є творчо плідною та стає його спокійним, але щасливим варіантом існування. В останніх рядках можна помітити схожість з віршем Вільямса «To a Poor Old Woman»: «Comforted/a solace of ripe plums/ seeming to fill the air/ They taste good to her» (Williams).

Інший вірш Паджетта «The Run» перегукується з «Blizzard» Вільямса:

Blizzard by W.C.W

Snow:

years of anger following

hours that float idly down —

the blizzard

The Run by R. Padgett

I go through
trillions of molecules
drifts its weight
deeper and deeper for three days
or sixty years, eh? Then
the sun! a clutter of
yellow and blue flakes —
Hairy looking trees stand out
in long alleys
over a wild solitude.
The man turns and there —
his solitary track stretched out
upon the world (Williams)

to make way for me
while on both sides
trillions more
stay where they are.
The windshield wiper blade
starts to squeak.
The rain has stopped.
I stop.
On the corner
a boy
in a yellow raincoat
holding his mother's hand (Padgett)

Обидва вірші схожим чином описують спостереження ліричного героя за світом; обидва вірші меланхолічні і описують самотній стан героя. Самотність у Вільямса дика («wild») і це підкреслено сніговою бурею («blizzard»). Паджетт, для Патерсона, обирає дощ («The rain has stopped. I stop»), бо тут герой не стільки самотній, скільки просто наодинці з собою під час своїх звичних автобусних рейсів. Образність різна (хоч і близька), однак прийоми для її досягнення обрані подібні - предметні описи речей або явищ довкола.

Один із віршів у фільмі «Water Falls», написаний самим Джармушем (2016):

Water falls from the bright air
It falls like hair
Falling across a young girl's shoulders
Water falls
Making pools in the asphalt
Dirty mirrors with clouds and buildings inside
It falls on the roof of my house
It falls on my mother and on my hair
Most people call it rain (Jarmusch, 2016)

Тут фігурують схожі образи природи (водоспад, хмари, дощ) та порівняння (волосся-водоспад), які використовують і Вільямс, і Паджетт аби передати внутрішній стан ліричного героя.

Результати дослідження. Джармуш вважає, що його фільм скоріше слідує поетичній формі; це не поезія у формі фільму [5], тому, дійсно, назвати фільм екранізацією важко. Описуючи свій стиль та любов будувати кіно із сцен, які інші режисери зазвичай вирізають, Джармуш порівнює свої роботи з поезією: «Poetry allows you to do this more than prose, for example» [5].

Він створив фільм, якому вдається викликати у глядача почуття любові до простого, повсякденного, якому вдається показати красу такого життя, і який стає власною поезією режисера, його поетичним фільмом, що «працює» подібно до віршів самого Вільямса. Такий фільм-оммаж, наче вірш – можна лише відчувати, а не зрозуміти.

Роботу режисера можна тлумачити як втілення ідеї шукати поезію у буденному. Проте, насправді, ідея може бути глибшою: повсякденність – вже поезія.

Крім повсякденності та феномену людини, літературна антропологія досліджує явище самої літератури як медіуму, чомусь необхідного у житті людини. Джармуш дає можливу відповідь своїм фільмом: творчість – це сенс життя.

Як «Патерсон» Вільяма Карлоса Вільямса говорить про нероздільність поета з його світом, так і фільм «Патерсон» підтримує цю думку. Вільямс так говорив про важливість повсякденного в поезії: «No one believes that poetry can exist in his own life. The purpose of an artist, whatever it is, is to take the life, whatever he sees, and to raise it up to an elevated position where it has dignity» (А poem and its parodies). Фільм Джармуша зміг передати своєю кіномовою актуальність тем модерністської поезії в контексті сучасності та значення і цінності простого, буденного для творчості.

Перспективи подальших розвідок. Перехід у нове медіа може спровокувати новий інтерес публіки до поеми Вільямса. Звичайно, більшість буде шукати у творі оригінальну ідею повсякденності, якої торкається фільм, або ж просто шукатимуть цитати, згадані у фільмі. Тим не менш, навіть ті нові читачі, що звернуться до оригіналу з такою метою, мають шанс познайомитися з поезією модернізму та відкрити для себе нові рівні прочитання поезії

минулого. Саме через ці нові рівні важливо досліджувати подібні інтермедіальні переходи літератури

у вимір кіно і у подальшому, особливо такі не прямо адаптовані твори, чий перехід важко визначити.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Зверев, А. (1978) *Индустриализм и литература США. В Я. Н. Засурский (Ред.), Литература США XX века. Опыт типологического исследования (Авторская позиция, конфликт, герой)* (с. 313-358). Москва: Издательство «Наука».
2. *A poem and its parodies - This is Just to Say*. Retrieved from: <https://www.theattic.space/home-page-blogs/2019/7/19/a-poem-and-its-parodies-this-is-just-to-say>
3. Halter, P. (2016) *Williams and the visual arts*. In C. MacGowan (Ed.) *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*. (pp.37-52) Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCO9781316154991>
4. Jarmusch, J. (Director). (2016) *Paterson*. USA: Amazon Studios
5. Kelsey, C. (2016, December 19) *Jim Jarmusch's Poetic Verse*. Retrieved from: <https://www.interviewmagazine.com/film/jim-jarmusch-paterson>
6. MacGowan, C. (2016) *Introduction: the lives of William Carlos Williams*. In C. MacGowan (Ed.) *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*. (p.1-7) Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCO9781316154991>
7. Padgett, R. *Another One*. Retrieved from: <https://www.lyrikline.org/en/poems/another-one-14572>
8. Padgett, R. *The Run*. Retrieved from: <https://www.lyrikline.org/en/poems/run-14571>
9. Staff, H. (2017, January 26) *Ron Padgett's Four Original Poems for Jim Jarmusch's Paterson*. Retrieved from: <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2017/01/ron-padgetts-four-original-poems-for-jim-jarmuschs-paterson>
10. Taubin, A. (2018, May 14) *Dead Man: Blake in America*. Retrieved from: <https://www.criterion.com/current/posts/5619-dead-man-blake-in-america>
11. White, E. B. (2016) William Carlos Williams and the local. In C. MacGowan (Ed.) *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*. (p.8-23) Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCO9781316154991>
12. Williams, C. W. *Blizzard*. Retrieved from: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45496/blizzard-56d225206b7ca>
13. Williams, W. C. (1963) *Paterson*. Retrieved from <https://archive.org/details/PatersonWCW/page/n247/mode/2up>
14. Williams, C. W. *To a Poor Old Woman*. Retrieved from: <https://www.poetryfoundation.org/poems/51653/to-a-poor-old-woman>

REFERENCES

1. *A poem and its parodies - This is Just to Say*. Retrieved from: <https://www.theattic.space/home-page-blogs/2019/7/19/a-poem-and-its-parodies-this-is-just-to-say>
2. Halter, P. (2016) *Williams and the visual arts*. In C. MacGowan (Ed.) *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*. (p.37-52) Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCO9781316154991>
3. Jarmusch, J. (Director). (2016) *Paterson*. USA: Amazon Studios
4. Kelsey, C. (2016, December 19) *Jim Jarmusch's Poetic Verse*. Retrieved from: <https://www.interviewmagazine.com/film/jim-jarmusch-paterson>
5. MacGowan, C. (2016) *Introduction: the lives of William Carlos Williams*. In C. MacGowan (Ed.) *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*. (p.1-7) Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCO9781316154991>
6. Padgett, R. *Another One*. Retrieved from: <https://www.lyrikline.org/en/poems/another-one-14572>
7. Padgett, R. *The Run*. Retrieved from: <https://www.lyrikline.org/en/poems/run-14571>
8. Staff, H. (2017, January 26) *Ron Padgett's Four Original Poems for Jim Jarmusch's Paterson*. Retrieved from: <https://www.poetryfoundation.org/harriet-books/2017/01/ron-padgetts-four-original-poems-for-jim-jarmuschs-paterson>
9. Taubin, A. (2018, May 14) *Dead Man: Blake in America*. Retrieved from: <https://www.criterion.com/current/posts/5619-dead-man-blake-in-america>
10. White, E. B. (2016) William Carlos Williams and the local. In C. MacGowan (Ed.) *The Cambridge Companion to William Carlos Williams*. (p.8-23) Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CCO9781316154991>
11. Williams, C. W. *Blizzard*. Retrieved from: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45496/blizzard-56d225206b7ca>
12. Williams, W. C. (1963) *Paterson*. Retrieved from <https://archive.org/details/PatersonWCW/page/n247/mode/2up>
13. Williams, C. W. *To a Poor Old Woman*. Retrieved from: <https://www.poetryfoundation.org/poems/51653/to-a-poor-old-woman>
14. Zverev, A. (1978) *Индустриализм и литература США. В Я. Н. Засурский (Ред.), Литература США XX века. Опыт типологического исследования (Авторская позиция, конфликт, герой)*, (pp. 313-358). Москва: Издательство «Наука».

УДК 82.09

Павленко Юлія Юхимівна

докторка філологічних наук, доцент,
кафедра теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко,
Київського національного лінгвістичного університету
<https://orcid.org/0000-0002-4128-122X>
pavlenkoyulia1@gmail.com

**ПИСЬМО ПРО СЕБЕ У ВИМІРІ ПОВСЯКДЕННОСТІ:
ДИНАМІКА, ВИКЛИКИ, ПЕРСПЕКТИВИ**

Анотація. *Стаття представляє дослідження дискурсу побутовості / повсякденності в письмі про Себе фікційного суб'єкта. Особлива увага приділена тексту-письму епохи Просвітництва. Дослідження засвідчує, що побутовість як міцний ґрунт самоствердження суб'єкта була відкрита саме завдяки ресурсам особистісного письма в романі XVIII ст., проте це відкриття стало втраченим заповітом тексту-письма епохи Просвітництва. Зміна картини побутового життя під впливом новітніх технологій не стає на заваді тексту-письму. В динамічній картині повсякденності, яку пропонує нам XXI ст., письмо про Себе фікційного суб'єкта відкриває нові грані потужності дискурсу побутового життя для антропологічної лабораторії літератури. Положення проведеного дослідження ілюструються на матеріалі текстів: «Робінзон Крузо» Д. Дефо, «Черниця» Д. Дідро, «Спогади двох молодих дружин» О. де Бальзака, «Отрута кохання» Е.-Е. Шмітта, «Автопортрет у радіатора» К. Бобена.*

Ключові слова: *письмо про Себе; побутовість; повсякденність; самопізнання; Дефо; Дідро; Бальзак; Шмітт; Бобен.*

Yuliia Pavlenko

DSc. in Philology,
Assistant Professor of the Valentyna Fesenko Department of Theory
and History of World Literature at Kyiv National Linguistic University
<https://orcid.org/0000-0003-4157-2550>
pavlenkoyulia1@gmail.com

**SELF-WRITING IN THE DIMENSION OF EVERYDAY LIFE: DYNAMICS,
CHALLENGES, PERSPECTIVES**

Abstract. *The article presents a study of the everyday life discourse in writing about the Self of a fictional subject.*

It seems obvious that involvement of self-writing in everyday practice calls into question the power of self-writing in the context of everyday life for the self-knowledge of the individual. The purpose of this scientific research is to debunk this illusion and explain the connection between the everyday life and self-writing. It transforms the practice of incorporating one's own «I» in writing into the dimension of constructing the subject's identity. There are no works on this topic in modern literary criticism and this fact also indicates the relevance and novelty of the research that is unfolding in the following article.

Nowadays, the history of everyday life is booming. It is evidenced by a whole array of scientific papers on this issue. The study of self-writing in the dimension of everyday life appeals to the semiotic approach of Y.M. Lotman and G. Knabe for the analysis of the sign-symbolic nature of everyday life, to the sociological studies of A. Schutz, P. Berger and T. Lukman to identify the ways of constructing everyday life as reality or as a «life world», to the works of V.D. Leleko in the field of aesthetics and culturology of everyday life. The works of the philosophical and anthropological school serve the basis for the research. Particular attention is given to the text-letter of the Enlightenment. The protagonists of the Enlightenment Age invest the issues of everyday life in the work of writing that is a daily practice in the XVIII century. Due to its characteristics, the sphere of everyday life is a measure of self-knowledge and self-affirmation of the individual that was first artistically embodied by enlightened characters. The study shows that everyday life as a strong ground for self-affirmation of the subject was discovered with the help of the personal writing in the novel of the XVIII century, but this discovery became a lost testament to the text-writing of the Enlightenment. Changing the picture of everyday life under the influence of new technologies does not interfere with the text-writing. In the dynamic picture of everyday life offered to us by the 21st century, writing about the Self of a fictional subject opens up new facets of the power of everyday life discourse for the anthropological laboratory of literature. The study is illustrated by the

such texts as: «Robinson Crusoe» by D. Defoe, «Nun» by D. Diderot, «Memoirs of two young wives» by O. de Balzac, «Poison of Love» by E.-E. Schmitt, «Self-portrait of the radiator» by K. Boben.

Key words: *Self-Writing; household; everyday life; self-knowledge; Defoe; Diderot; Balzac; Schmitt; Boben.*

Традиційно збільшення прикладів письма про Себе пов'язують з глобальними процесами в європейській культурі: посиленням інтроспекції та прагненням до самопізнання. Втім, аргументом на користь цієї думки виступав аналіз обмеженого кола текстів великих письменників (насамперед, Руссо та Гете), тоді як, на думку Ю. Зарецького, «вивчення еґодокументів en masse може намалювати зовсім іншу картину» [3]. Фактографічний щоденник та «безособові» мемуари, позбавлені авторської інтроспекції, не можуть вважатися простором утвердження «Я» суб'єкта, що пише. Проекцією «маленької» людини — у тому значенні, в якому використовується цей вислів у працях Ю. Зарецького — є герой роману, що репрезентує письмо фікційного суб'єкта. Корпус романів, аналіз яких розгортається в цій роботі, представляє роботу письма звичайної людини. В історії французької літератури XVIII ст. — початку XXI ст. відсутні романи, художній простір яких визначає письмо героя, який в світі свого тексту займав би місце визначної особистості. Цей факт вказує на органічне переплетення дискурсів письма про Себе фікційного суб'єкта та повсякденності / побутовості.

Почесний професор Сорбонни (Париж IV), провідний спеціаліст із французької літератури XVIII ст. Лоран Версіні, простежуючи розвиток епістолярного жанру від Давньої Греції, відстоює походження епістолярного роману саме з побутового листування [12].

Здавалося б, очевидна причетність письма про Себе до повсякденної практики, ставить під питання потужність самовиписування у контексті побутового життя для самопізнання індивіда. Розвінчати цю ілюзію та пояснити зв'язок побутового/повсякденного з письмом про Себе, що перетворює практику вкладання власного «Я» у письмо на вимір конструювання ідентичності суб'єкта є метою цієї наукової розвідки. У сучасному літературознавстві відсутні праці на цю тему, що також вказує на актуальність та новизну дослідження, яке розгортається у цій статті.

В наш час історія повсякденності переживає справжній бум, про це свідчить цілий масив наукових праць, присвячених цьому питанню. Дослідження письма про Себе у вимірі повсякденності / побутовості апелює до семіотичного підходу Ю. М. Лотмана [1975, 1994, 2004] та Г. Кнабе [1989] для аналізу знаково-символічної природи повсякденності, до соціологічних студій А. Шютца [1988], П. Бергера та Т. Лукмана [1995] для виявлення способів конструювання повсякденності як реальності, як «життєвого світу», до праць В. Д. Лелеко [2002] в галузі естетики та культурології повсякденності. Також дослідження спирається на положення праць вчених філософсько-антропологічної школи. Не присвячуючи конкретну працю виключно особливостям письма в найширшому його семантичному вираженні, В. Подорога, К. Петровська, О. Аронсон, А. Парамонов, І. Чубаров [Авто-біографія, 2001] окреслюють горизонт, на який виводить особистісне письмо, засвідчують, що письмо є умовою і одночасно теоретичною рамкою для розмови про дуже широке коло питань, пов'язаних з антропологічними смислами, які хоч і проявляють себе в інших режимах, все одно виявляються співвіднесеними з ним (це і невідчутний вимір повсякденності, банальність буднів, способи проживання тощо).

Наразі, різноманітні науки, що займаються вивченням повсякденності, не розробили єдиного всеохоплюючого визначення цього поняття. По-перше, як слушно зауважив видатний російський вчений Ю. М. Лотман, безпосередня повсякденність вислизає від точної дефініції, адже сприймається як «належне», «природне, нормальне», «самозрозуміле», «звичайне» [8; 5]. Тому повсякденність визначається розмито як щоденне життя, щоденна поведінка, буденна поведінка, «щось звичне, рутинне, нормальне» [2]; дефініції ускладнюються за рахунок конотацій та оціночних суджень, наприклад, негативна, занижена оцінка повсякденності як пересічності, банальщини [2; 5; 9]. З метою забезпечення конкретного аналітичного базису для інтерпретації заявленої проблематики варто зупинитися на

деяких теоретичних моментах. По-перше, треба чітко визначити, що мається на увазі, мислиться за виразом «повсякденне життя» і який смисл в нього вкладається. Дуже часто повсякденність ототожнюють з побутом та звичаями. Втім знання деталей побуту є лише попередньою, хоча і необхідною умовою вивчення повсякденного життя, за яким стоять повсякденні турботи, тривоги, надії людей певної епохи. Досліджувати тему побутовості в конкретний історичний час означає дивитися на життя століття «зсередини», зрозуміти смисли, якими люди того періоду його наповнювали.

Деталі повсякденного життя несуть схований за ними культурний код, що дозволяє зрозуміти суспільну позицію людини.

В основі аналізу повсякденного життя, за трактуванням видатного семіотика культури Ю. М. Лотмана, лежить контраст «звичайного»/ «незвичайного». Повсякденність є сферою побутового життя, повторюваних подій, відмінних від одиничних зрушень, «великих подій», що вивчаються в традиційній політичній історії. Побутове розуміється через протиставлення до свята, екзотики. Побутове – це рутинне на противагу екстраординарному, це життя народних мас на противагу життя видатних особистостей, це приватне життя (сім'я, любов, діти) на противагу офіційному чи професійному життю, і, нарешті, це сфера спонтанного, невідрефлексованого переживання та мислення на противагу сфері рефлексії, штучного та особливо наукового досвіду.

Герої-просвітники вкладають питання повсякденного життя в роботу письма, що у свою чергу також є в XVIII ст. повсякденною практикою. На екзотичному острові Робінзон наповнює історію подіями повсякденного життя. Здійснюючи сентиментальну подорож Йорик створює розповідь про побутові реалії. Діставшись Парижа герої Монтеस्क'є ремаркують устрій звичайного життя. Перелік можна продовжувати, допоки в ньому не прозвучать усі твори XVIII ст. Жоден герой художніх творів епохи Просвітництва не залучений в процеси «подолання повсякденності», за винятком початкового етапу історії Робінзона. В тексті Просвітництва представлена мікроісторія, яку в координатах культури XVIII ст. можна ототожнити з сферою повсякденного життя. В

жодному творі ми не знайдемо згадки про події історико-політичного характеру: якщо читати художні твори як єдине свідчення про історію епохи, то може навіть здатися, що історичний рух цивілізації завмер, настільки герої-оповідачі занурені в своє побутове життя. Інтерпретація повсякденної реальності в письмі героїв-просвітників засвідчує, що побутовість має для них суб'єктивну значимість в якості цілісного світу.

Найближчою до людини є та зона повсякденного життя, яка безпосередньо доступна її фізичній маніпуляції. Тобто повсякденність в історії кожного окремого героя художнього твору матиме конкретний прояв, що може не повторюватися в історіях інших героїв цієї епохи. Зокрема, повсякденне життя Сюзанни з роману Дідро «Черниця» не перегукується у своїх проявах з побутовістю Вертера. Найближча зона повсякденності включає в себе світ, що знаходиться в межах досяжності індивіда, в якому герой здійснює певні вчинки, щоб видозмінити цю реальність. Герой постає в світі праці і його свідомість керується прагматичними мотивами. Монастирські будні мають свій особливий регламент, під який Сюзанна намагається підлаштуватися шляхом вивчення кодексу, а коли усі спроби виявляються марними використовує останні можливості: позов та втечу. Попри свою варіативність проявів в літературі Просвітництва повсякденна реальність залишається спільним знаменником усіх творів: і Сюзанна, і Вертер розгортають (кожен у свій спосіб) тему пізнання людської природи, основ гармонійного існування у своїй роботі письма.

Завдяки своїм характеристикам сфера повсякденного є виміром самопізнання та самоутвердження індивіда, що в художній формі вперше проілюстрували герої-просвітники. З усіх реальностей лише побутова реальність не піддається сумніву. Реальність повсякденного життя не вимагає додаткової перевірки, окрім свого існування. Безпосередня повсякденність є настільки «належною», «природною, нормальною», «самозрозумілою», «звичайною», що навіть вислизає від точного визначення. Вона існує як самоочевидна та неподолана фактичність. Людина може, звичайно, сумніватися в її реальності, але ці сумніви не можуть мати конструктивної природи: оскільки людина живе

відповідно до заведеного порядку і піддати його одноосібно сумніву означає заперечити власне існування. Саме ця ознака дозволяє назвати повсякденну реальність вищою реальністю. Її присутність в людському житті не можливо послабити. Стійкість та непорушність побутової реальності виступає тією характеристикою, що утверджує повсякденність як міцний ґрунт для пізнання *Себе* героя роману епохи Просвітництва. Наступною рисою природи повсякденності, що сприяє розумінню її як виміру самопізнання індивіда, є впорядкованість. Феномени повсякденного життя подаються людині як вже систематизовані в зразках, що потребують додаткового розуміння [2]. Не менш важливим нюансом повсякденної реальності в аспекті реалізації головного проекту героя-просвітника є її інтерсуб'єктивність. Побутовість – це світ, який «Я» поділяє з іншими людьми. Саме завдяки інтерсуб'єктивності повсякденне життя різоче відрізняється від інших усвідомлюваних реальностей. Навіть на безлюдному острові Робінзон може не почуватися самотньо, коли фізично перетворює реальність острова і тим самим розгортає сферу повсякденності, інтерсуб'єктивну за своєю природою. Але коли Робінзон передає свої сни чи марення під час хвороби, він постає абсолютно самотнім. Герой Дефо знає, що елементи його побутовості на острові дублюються у буднях родичів, що залишилися далеко в Англії, навіть більше, вони віддзеркалюють структуру повсякденності усієї цивілізації. Цього не можна сказати про індивідуальність та неповторність реальності сну. Можливо, саме тому за все багаторічне перебування на острові Робінзон-просвітник наводить лише дві сцени оніричної реальності. Щоб вижити Робінзон має ґрунтувати своє існування на безлюдному острові на реконструкції слідів цивілізації. Не одноразово зазначались в дослідженнях роману Дефо, що буквально з п'ятого дня перебування на острові Робінзон робить те, що робить звичайний мешканець Йорку щодня. Проте залиши Дефо свого героя дома, всі дії Робінзона по впорядкуванню буденного життя, не були б цікаві не лише читачу XVIII ст., а й наступних епох. Реалізований на екзотичному острові дискурс побутовості сам набуває ознак екзотичності, святковості. В екзотичних декораціях буден-

ні дії стають не просто цікавими, а набувають значення засобів самоствердження індивіда. Так, поєднавши реальне (комплекс повсякденних справ) та уявне (вигаданий острів) Дефо вперше в світовій літературі зробив безпрецедентний хід, що забезпечив роману «Робінзон Крузо» місце в списку незнищених шедеврів: довів, що навіть вдягаючи нитку в вушко голки, можна стверджувати власне «Я».

Завдяки своїй стійкості, спільності, очевидності повсякденна реальність здатна бути переконливим доказом і аргументом в дискусії на різноманітні теми, оскільки побутовість є базисом існування суспільної людини.

Підсумовуючи характеристики повсякденної реальності, варто наголосити на таких її особливостях, що безпосередньо впливають на письмо про *Себе*. Перше: повсякденність є сферою природного життя людини, а це означає, що саме в побутових справах герой художнього твору постає таким, яким він є, без маскуванню та вдавання. Друге: в повсякденній реальності усі рівні, незалежно від соціального статусу та професійного амплуа в інших реальностях. Третє: побутовість вимірюється календарним часом; часова модель кола, що передає вічність на макрорівні, дублюється на мікрорівні, де виражає тяглість побутовості.

Виокремлюють наступні рівні повсякденності: просторовий (приватний простір), суспільний (публічний), особистісно-культурний (перебіг індивідуального життя, що обумовлюється індивідуальним устроєм життя та засвоєними культурними стереотипами), предметно-культурний (світ речей, що оточують людину у повсякденному житті) та соціальний (система форм повсякденної взаємодії, спілкування між людьми). При розгляді художніх творів епохи Просвітництва за цими рівнями повсякденного життя стає очевидним, що представлення жодного рівня не виділяється з-поміж інших. Втім, можна говорити про більшу увагу просвітницької свідомості до просторового рівня на протигагу суспільного. В представленні просторових локусів в літературі Просвітництва домінує приватний простір та нівелюється міський.

Однією з провідних характеристик літератури Просвітництва є вихід на перший план героя, що належить до середнього класу. Неодноразово

в літературно критичному дискурсі зауважувалось, що сама форма письма XVIII ст. містила в собі зрівнювання. За попередньо встановленими критеріями літератури за предметом опису закріплювались особливості стилю. Трагедія змальовувала героїчний вимір життя героїв, що належала до верхніх соціальних щаблів, у належному стилі. Для опису повсякденного життя простолюду використовувався антонімічний стиль. Цю різницю можна побачити в творах Шекспіра, де комічний ефект дає зображення персонажів, що належать до нижчих суспільних верства. Револьюційний хід літератури Просвітництва стає зрозумілим, якщо врахувати, що в французькому класицизмі, який прямо передусь просвітницькому напрямку, такий підхід розрізнення стилів був засадничим (згадаймо для прикладу комедії Мольєра, трагедії Корнеля). Роман Просвітництва відрізняється від усієї попередньої літератури тим, що в фокус літературної оптики потрапляє буденність. Він розповідає про звичайних людей у всіх подробицях. Загальне і типове в романі XVIII ст. постає із змалювання окремого, змалювання людей з усіма їхніми особливостями, людей з іменами та прізвищами. Новочасовий роман утворює оповідь про події звичайного життя, ланцюг яких покликаний явити їх смисл. Окремі деталі обставин та подій, а також їхній порядок у часі стають основним матеріалом літератури Просвітництва, яка закладає фундамент розумінню письма про *Себе* як антропологічної лабораторії.

Відповідно до законів організації художнього твору при дослідженні дискурсу повсякденності в літературі варто подивитися на специфіку розповіді героя-просвітника про побутову реальність.

В літературно-критичних студіях неодноразово зазначалось, що сама форма розповіді в літературі Просвітництва сприяла посиленню ефекту реальності зображуваних в творах подій. Провідна жанрова форма письма героя-просвітника, лист, більшою мірою, ніж інші нарративні форми, включений в повсякденне життя людини XVIII ст.

Про побутовість на рівні розповіді має підстави говорити, коли проявляються характеристики повсякденної реальності в нарративних прийомах. Зокрема, використання оповідачем календарного часу, стабільного темпу розповіді в певній частині твору веде до підкреслення побутовості опи-

суваного явища, оскільки маркером історії стає звичайність події (на протипагу мовленню про свято). Візьмемо для прикладу твір Дефо. В розповіді Робінзона про подорож перші елементи (спроби) щоденникового дискурсу з'являються під час морської мандрівки. На протипагу рутинному способу життя, який пропонує йому батько, Робінзон висуває екзотику життя моряка. Перебуваючи на кораблі описує події морського життя за календарним принципом. Тож за рахунок стилістики подорож морем перетворюється на побутову рутину, змінити хід якої здатен лише шторм. Як бачимо, дискурс побутовості, що знайде найяскравіше вираження в описі острівного життя Робінзона, бере свій початок вже під час мандрівки морем. Вказана особливість подорожі Робінзона варта уваги тому, що врівноважує екзотику та повсякденність, долає їх розмежування, за рахунок чого герой Дефо (а за ним і читачі XVIII ст.) мали змогу передивитись сутність повсякденного життя та побачити в ньому потенціал для самоствердження.

Текст-письмо епохи літературного романтизму на позір відмовляється від розгортання дискурсу побутовості, винятком можна назвати «Спогади двох молодих дружин» («*Mémoires de deux jeunes mariées*») О. де Бальзака (1842 р.). Твір входить до сцен приватного життя «етюдів звичаїв». Повсякденне знаходить вираження у датуванні епістолярію, що дозволяє простежити чітку хронологію подій у творі — від 1823 до 1835 року. 47 листів першої частини твору охоплюють період у шість років, 10 листів другої частини передають картину життя героїнь протягом двох років. Дві частини твору розділяє також припинення листування між подругами на чотири роки. Рене та Луїза вкладають в письмо невеликий проміжок часу, що не вимагає від них активної роботи пам'яті. Письмо героїнь допомагає передати їхнє приватне життя та змалювати контрастну картину звичаїв подружнього життя (головним чином, питання материнства та почуттів до чоловіка). Просвітницька традиція епістолярію фікційних суб'єктів у творі Бальзака виражена виключно у переданні приватної інформації за допомогою листа.

Технологічні новинки кінця XX – початку XXI століть змінюють картину побутового життя людини цього часу, що знаходить відобра-

ження і на модусі письма про *Себе* фікційного суб'єкта. Рудиментом листа з класичної моделі епістолярного роману можна вважати листування в інтернет-просторі чи телекомунікаційних мережах (смсповідомлення, чат). Роман як гнучкий жанр, чутливий до змін у житті, вирушає в новий технологічний простір (створюються мобільні романи за допомогою сервісів текстових повідомлень, в Китаї вже є премія за смс-літературу; Жан-Філіп Самарк створив популярний роман «Анна і я», де читачу пропонується не лише читати смс-повідомлення героїв, а й писати до них), але і звичні (у форматі книги) романи вбирають в себе нові види діалогу. В романі Е.-Е. Шмітта «Отрута кохання» художній простір формують щоденникові записи чотирьох подруг-однокласниць. Окрема подія відображається в суб'єктивному письмі кожної з героїнь. Той факт, що романна історія викладається не з індивідуальних точок зору дівчат по черзі (як, наприклад, в романі Дж. Фаулза «Коллекціонер» читач знайомиться спочатку з версією Клетга, потім Міранди) — на манер протоколу допитів («Примха» Дж. Фаулза, «Відьма» О. де Бальзака), а формується з матеріалу їхніх щоденників, надає щоденниковим записам в сприйнятті читача ефекту епістолярного повідомлення, точніше — листа, а, отже, завдяки асоціації з побутовим / повсякденним набуває яскраво вираженого ефекту реальності, відповідно, формує довіру читача до зображуваного. Щоденники чотирьох дівчат ніби перетасовані в романі Шмітта — а читач рухається від запису однієї з подруг до іншої, складаючи лінію історії. Спільним коридором чотирьох щоденників стає обмін повідомленнями між дівчатами (де саме, в романі не зазначається, але форма діалогу відсилає до чату). В інших аспектах дискурс побутовості / повсякденності не проявляється у цьому тексті.

«Автопортрет у радіатора» К. Бобена спростовує думку про супротив письма про Себе у творах нашого часу дискурсу побутовості. У щоденник герої Бобена вкладає своє споглядання буденного, де у фокус уваги потрапляє виключно найменше, те, що залишається непоміченим у звичайному житті. Мінімізація не лише зовнішньої, а й внутрішньої діяльності, що виражена на письмі, стає шляхом до особливого

внутрішнього стану суб'єкта, для якого спокій неодмінно пов'язаний з божественним началом у світі. Сам герой Бобена так визначає завдання свого письма: «Спіноза стверджував, що радість примножує наше існування. Саме з цією ціллю я і пишу: щоб ростити себе та інших піснею та коханням. Те, що дощ, сніг та сонце роблять з тротуаром, покриваючи його тріщинами і виманюючи через них травинки, мені подобається робити з чистим аркушем паперу» [11, р. 139]. Усе інше для героя Бобена не цікаве, позаяк вимагає від людини вдавання, прикидання. Тобто, письмо цінне своє щирістю та справжністю і підкорюється у варіанті суб'єкта з «Автопортрета біля радіатора» лише ідеї нести радість та змушувати дивуватись дрібницям, тим самим пере-відкриваючи для себе повсякденне/побутове.

Проведене дослідження засвідчує, що побутовість як міцний ґрунт самоствердження суб'єкта була відкрита саме завдяки ресурсам особистісного письма в романі XVIII ст., проте це відкриття стало втраченим заповітом тексту-письма епохи Просвітництва. Посилання письма про *Себе* як модусу оповіді в текстах кінця XX – початку XXI ст. проявляє переплетення традицій особистісного письма героїв роману різних епох (уважного до побутовості Просвітництва та зверхнього щодо неї романтизму, який здійснив вибір на користь вияскравлення та рефлексії сфери почуттів). Зміна картини побутового життя під впливом новітніх технологій не стає на заваді текту-письму. В динамічній картині повсякденності, яку пропонує нам XXI ст., письмо про *Себе* фікційного суб'єкта відкриває нові грані потужності дискурсу побутового життя для антропологічної лабораторії літератури. Не випадково нарративна модель письма про *Себе* починає відгукуватись на бажання сучасної людини зазирнути у майбутнє. В тексті «Сканери» (автор навіть поступився своїм ім'ям та статусом заради героя-оповідача, Роберта М. Зонтаг) в письмо фікційного суб'єкта вкладаються антиутопічні погляди на прийдешню картину побутовості. В тексті «Світклокопія» Ш. Кернер та «Не відпускай мене» К. Ішігуру можлива побутовість визначена існуванням клонів також впритул наближається до перевіреної віками практики особистісного письма, що потребуватиме продовження дослідження письма про *Себе* у вимірі повсякденності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии.* № 1. (2001). Под. ред. В. Подороги. Москва: Логос.
2. Бергер, П., Лукман, Т. (1995). Социальное конструирование реальности: Трактат по социологии знания. Пер. Е.Руткевич. М.: «Медиум». <http://evolkov.net/soc.psychol/Berger.P.Luckmann.T/index.html>
3. Зарецкий, Ю. (2011). «Свидетельства о себе «маленьких» людей: новые исследования голландских историков». <http://visantrop.rsu.ru/article.html?id=1167089>
4. Кнабе, Г. (1989). Диалектика повседневности / http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Knabe_DialPovs.php
5. Лелеко, В.Д. (2002). Пространство повседневности в европейской культуре. http://tik.spbguki.ru/scientfic/leleco_book_03/
6. Лотман, Ю.М. (1994). Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства XVIII – начала XIX вв. СПб.: Искусство.
7. Лотман, Ю.М. (1975). «Декабрист в повседневной жизни: Бытовое поведение как историко-психологическая категория». *Литературное наследие декабристов: сб.* / под ред. В. Г. Базанова, В. Э. Вацура. Ленинград: Наука. С. 25–74.
8. Лотман, Ю. М. (1992). «Поэтика бытового поведения в русской культуре». Лотман *Избранные статьи: В 3-х т.* Таллинн: Александра. Т.1.
9. Шюц, А. (1988). «Структура повседневного мышления: повседневное мышление как система конструируемых типов». *Социологические исследования.* № 2. <http://www.countries.ru/library/texts/shutz.htm>
10. Balzac, Honoré de. *Mémoires de deux jeunes mariées.* Etudes de moeurs. Scènes de la vie privée. Т. 2. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/168126.pdf>
11. Bobin, Chr. (2000). *Autoportrait au radiateur.* Paris: Gallimard.
12. Versini, L. (1979). *Le roman épistolaire.* Paris: P.U.F.
13. Avto-byo-hrafyia. K voprosu o metode. Tetrydy po analytycheskoi antropolohy. № 1. (2001). pod red. V. Podorohy. Moskva: Lohos.
14. Berher, P., Lukman, T. (1995). Sotsyalnoe konstruyrovanye realnosti: Traktat po sotsyolohyy znanya. Per. E.Rutkevych. M.: «Medyum». <http://evolkov.net/soc.psychol/Berger.P.Luckmann.T/index.html>
15. Zaretskyi, Y. (2011). «Svydetelstva o sebe «malenkykh» liudei: novye issledovanyia holland-skykh istorykov. <http://visantrop.rsu.ru/article.html?id=1167089>
16. Knabe, H. (1989). Dyalektyka povsednevnyosti / http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/Knabe_DialPovs.php
17. Leleko, V.D. (2002). Prostranstvo povsednevnyosti v evropeiskoi kulture. http://tik.spbguki.ru/scientfic/leleco_book_03/
18. Lotman, Yu. M. (1994). Besedy o russkoi kulture: Byt i tradytsyi russkoho dvorianstva XVIII – nachala XIX vv. SPb.: Yskusstvo.
19. Lotman, Yu. M. (1975). «Dekabrist v povsednevnoi zhyzni: Bytovoe povedenye kak istoriko-psykholohycheskaia katehoryia». Lyteraturnoe nasledye dekabrystov: sb. / pod red. V. H. Bazanova, V. Э. Vatsuro. Lenynhrad: Nauka. S. 25–74.
20. Lotman, Yu. M. (1992). «Poetika bytovoho povedeniya v russkoi kulture». Lotman *Izbrannyye staty: V 3-kh t.* Tallynn: Aleksandra. T.1.
21. Shiuts, A. (1988). «Struktura povsednevnoho myshleniya: povsednevnoe myshlenye kak sistema konstruyruemykh tyfov». Sotsyolohycheskye yssledovanyia. № 2. <http://www.countries.ru/library/texts/shutz.htm>
22. Balzac, Honoré de. *Mémoires de deux jeunes mariées.* Etudes de moeurs. Scènes de la vie privée. Т. 2. <http://www.biblioteca.org.ar/libros/168126.pdf>
23. Bobin, Chr. (2000). *Autoportrait au radiateur.* Paris: Gallimard.
24. Versini, L. (1979). *Le roman épistolaire.* Paris: P.U.F.

УДК 82.0(045)

Садовская Екатерина Юрьевнакандидат филологических наук, доцент,
докторант кафедры общего языкознания,
УО «Минский государственный лингвистический университет
kutka2000@mail.ru**ПОКОЛЕНЧЕСКИЙ И МЕЖПОКОЛЕНЧЕСКИЙ ДИСКУРСЫ
КАК КРАЕУГОЛЬНЫЙ КАМЕНЬ ПОВСЕДНЕВНОСТИ
В ПРОЕКЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Аннотация. Поколенческое и межпоколенческое взаимодействие присутствует в повседневной коммуникации и является основой любого социума, формируя, упорядочивая и поддерживая существование общества посредством накопления, сохранения и передачи опыта и знаний от поколения к поколению в их ежедневном общении. Интеракция поколений практически ориентирована, она рационализирует действия индивидов в социуме, опираясь на здравый смысл ради сохранения потомства и трансформируя личностный опыт предшествующих поколений в объективное знание для последующих поколений. Это осуществляется в повседневном и обыденном взаимодействии разных поколений. Именно художественная литература вобрала и ярко демонстрирует не только насыщенность (меж)- и поколенческим дискурсом, но и его повседневный и вместе с тем жизненно необходимый характер. Художественная литература вобрала этот опыт и демонстрирует не только насыщенность меж- и поколенческим общением, но и его повседневный и вместе с тем жизненно необходимый характер. Наиболее заметна демонстрация повседневности меж- и поколенческого взаимодействия в произведениях, посвященных взаимоотношениям в семье, взрослению детей и внуков и в бытописательных произведениях.

Ключевые слова: дискурс; меж-/поколенческий дискурс; поколение; повседневность; передача опыта; сохранение опыта; трансмиссия ценностей.

Ekaterina SadovskayaCandidate of Philology, Associate professor, postdoctoral student,
dept of general linguistics, Minsk State Linguistics University, Belarus
kutka2000@mail.ru**INTER- AND GENERATIONAL DISCOURSE AS THE CORNERSTONE OF
THE EVERYDAY FROM THE PERSPECTIVE OF FICTION**

Abstract. Inter- and generational interaction takes place in everyday communication and serves as the basis of any society as it forms, regulates and maintains the existence of society by collecting, preserving and transferring knowledge and experience from generation to generation. The interaction of generations is practice based; it rationalizes the actions of individuals in society relying on common sense for the purpose of preserving the descendants and turning individual experience into objective knowledge for the following generations. This is done in everyday mundane interaction of generations. It is fiction that has accumulated this experience; it demonstrates not only the abundance of inter- and generational interaction but also its daily presence and vital character. The most vivid description of such generational or intergenerational interaction is seen in fictional works dealing with the relationships in the family, growing up of children and grandchildren and in novels of morals.

Keywords: discourse, inter-/generational discourse, generation, everyday life, experience transfer, preservation of experience, transmission of values.

Существование любого социума строится на взаимодействии представителей различных социальных групп, которые состоят из разных поколений, т.е. базисом выступают поколенческие когорты. Взаимодействие поколений постоянно, даже ежедневно порождает «кон-

фликт поколений», который нередко является вынужденным. Художественная литература, как никакой другой вид искусства, отражает все особенности меж- и поколенческого взаимодействия, носящего как глобальный, так и повседневный характер. **Цель** статьи – выявление повседневно-

ного характера (меж-) и поколенческого дискурса в проекции художественной литературы. Это обусловлено потребностью понимания все более сложной и конфликтной человеческой коммуникации в рамках разных поколений, а также малой исследованностью проявлений меж- и поколенческого взаимодействия, что ярко проявляется в произведениях художественной литературы, позволяя увидеть меж- и поколенческие задачи, которые решаются в процессе ежедневного взаимодействия, с точки зрения повседневности.

Становление любого индивида в социуме начинается в семье, продолжается в дошкольных и учебных заведениях и далее на рабочем месте. В процессе роста и взросления индивид постоянно находится в повседневном межпоколенческом пространстве, что нашло свое отражение в таких разноплановых и одновременных произведениях, как «Отцы и дети» И.С. Тургенева, «Расскажи мне о море» Э. Сафарли, «Сага о Форсайтах» Д. Голсуорси, «Горький вкус соли» Е. Оуэнс, «Прощание с матерью» В. Распутина. Художественные произведения, как правило, обращены как к событиям глобального масштаба, так и к проблемам, с которыми сталкиваются поколения в процессе обыденного ежедневного взаимодействия, вербально закрепляя социально детерминированные действия и/или предписания, регулярно воспроизводимые в повседневной реальности взаимодействующих поколений.

Многочисленные работы лингвистов, социологов, культурологов (А. Кравченко, К. Трейси и др.) позволяют дать определение «поколению»: «1) Реальное поколение (когорты) – совокупность сверстников, образующая возрастной слой населения. 2) Генеалогическое поколение (генерация) – степень происхождения от общего предка (отцы, сыновья, внуки и т.д.). 3) Хронологическое поколение – временной промежуток, в течение которого живет или активно действует данное поколение. 4) Условное поколение – общность современников, чья жизнь неразрывно связана с определенными эпохальными историческими событиями или которым приписывается некая символическая общность» [1, с.632], т.е. как группу индивидов, объединенных по наличию и/или сходству определенных признаков. Проблемы повседневности, ее места в жизни общества и человека стали предметом рассмотрения в целом

ряде работ отечественных и зарубежных ученых (М. Вебер, Б. Вальденфельс, Д. Безнюк, Ю. Борсяков, Т. Струкова, Л. Чернейко и др.).

Художественная литература демонстрирует наличие трактовки поколений во всех представленных категориях в зависимости от цели произведения. Тенденция обращаться к поколению как к генеалогической категории чаще представлена в произведениях, описывающих взаимоотношения родителей и детей, в романах взросления, в то время как условное либо реальное поколение широко представлено в исторических, социальных и философских романах. Произведения идеологической направленности и романы-эпопеи зачастую оперируют категорией реальных поколений, которые взаимодействуют в рамках определенной поколенческой программы, подразумевающей, среди прочего, передачу опыта и знаний, трансмиссию ценностей, формирование определенных установок и т.д. Осуществление подобных задач возможно в рамках повседневного взаимодействия поколений, что находит свое отражение в бытописательном романе и произведениях воспитательного характера, подразумевающих взаимодействие генеалогических генераций, понимаемых как совокупность родственников одной ступени родства по отношению к общему предку [4]. Преимущественно это взаимодействие бабушек-дедушек, родителей и детей и внуков, которые объективно взаимодействуют друг с другом на ежедневной основе. В данном случае можно рассматривать повседневность как среду нахождения и сферу функционирования меж- и поколенческого дискурсов: «Повседневность – это целостный мир, в котором человек существует и взаимодействует с другими...» [7], а существует индивид всегда в рамках того или иного поколения: «...индивид, как бы он ни был неповторим и стремился таковым быть, есть часть своего поколения, которому присущи тот же горизонт понимания, время, пространство, история и социальные проблемы» [7].

Межпоколенческий и поколенческий дискурсы в настоящий момент представляют собой малоизученные виды дискурсов. Заметим, что межпоколенческий дискурс подразумевает четко эксплицированную обращенность одного поколения к другому и их интеракцию, в то время как поколенческий предполагает участие одного

поколения в процессе взаимодействия без идентификации собеседника в качестве представителя иного поколения. Два данных вида дискурса помогают выстраивать поведение и общение в мире в процессе преимущественно рутинного ежедневного взаимодействия, и этот мир отличается для разных поколенческих когорт.

С социологической точки зрения, повседневность обращена на проживание и действие поколений в мире обыденного. Повседневность «...наделялась рядом характеристик, которые должны были выделить ее из ряда культурных феноменов знаниевого порядка (науки, философии, религии и пр.). В качестве таких характеристик были предложены: практический характер, проявляющийся в постоянном удовлетворении потребностей; несомненность и очевидность (самоочевидность); типизирующая интерсубъективность (способы и характер «работки» жизненного материала, его упорядочивания); постоянная рационализация как состояние сознания; удаленность от высокой рефлексии (опора на здравый смысл); ряд темпоральных характеристик повседневности (доминирующий характер и пр.); высокая степень самодостаточности и сопротивляемости вторжения из вне; субъективный характер, интерпретируемый и расширяемый до объективного мира» [2, с.23]. Произведения художественной литературы демонстрируют приложимость данных характеристик к проявлениям рассматриваемых дискурсов на уровне повседневных практик.

Прежде всего, взаимодействие поколений направлено на удовлетворение определенной группы потребностей, включая сохранение рода и, соответственно, передачу опыта и знаний с одновременным обучением молодых поколений, трансмиссию (уже зафиксированных) социальных ценностей и поддержание социальных норм, необходимых для существования социума, со стороны старших поколений. Потребности младших и/или молодых поколений представляют собой необходимость получения заботы, той или иной формы поддержки, а также доступа к ресурсной базе (будь то психологическая либо материальная поддержка). Эволюционное развитие подразумевает несомненность межпоколенческого взаимодействия, так как социум существует благодаря преем-

ственности поколений, задействуя как биологическую, так и социальную составляющую поколений. Обработывая и передавая информацию и накапливаемый опыт, поколения используют определенные алгоритмы, также транслируемые из поколения в поколение и упорядочивающие окружающий мир и жизненно необходимые действия определенным образом, позволяющим безбарьерно пользоваться данной «копилкой» последующим поколениям в рамках обыденного дискурса. Обыденный дискурс является базовым для любой культуры, достигшей определенного уровня цивилизации, так как отражает накопленный поколениями опыт стихийного постижения действительности и представляет собой вербализацию обыденной картины мира со всей ее логикой и мифологией [9, с.68].

Обыденная картина мира невозможна без повседневной культуры и «охватывает небольшой объем мира (микромир). Человек осваивает ее с первых дней жизни – в семье, в общении с друзьями. Через тесные спонтанные контакты он овладевает теми навыками, знаниями и стереотипами поведения, которые в дальнейшем служат базой для приобщения к специализированной культуре», это «сфера общепонятных знаний и общедоступных навыков, полученные благодаря трем источникам: общению в малой группе (семья, ровесники, родня), обучению в школе и получению общего образования, средствам массовой информации» [5, с.421]. Бытовой дискурс в целом критичен для экзистенции, так как ограничивает бесконечную реальность (идея постструктуралистов), базируется на накопленных социумом знаниях (в рамках идей социального конструкционизма) и, наконец, непосредственно вовлечен в социальные события.

Следующим важным параметром повседневных практик является обращенность к здравому смыслу, который лежит в основе выживания любой человеческой когорты, а также к рациональности и полезности принимаемых решений, подразумевающих одновременно наименее ресурсно затратные способы решения проблем. Происходит введение знаний и опыта предшествующих поколений в существующую реальность. Соединяются здравый смысл и рациональность, основывающиеся на повторяемых из поколения в поколение действиях. Ю. Дроз-

дова считает, что феноменологический подход позволяет «рассмотреть [повседневность] как целостный социокультурный жизненный мир, конструируемый и репрезентируемый в постоянных, привычных социальных практиках типичными представителями в определенной пространственно-временной локальности [3].

Повторяемость и вырабатываемая в процессе ежедневного повторения каких-либо действий определенная бессознательность при их совершении – формы культурных практик как повседневности, так одновременно и межпоколенческого дискурса, где неотъемлемым элементом выступает регулярное ежедневное взаимодействие на уровне семейных статусно-иерархических отношений: родители – дети, внуки/внучки – бабушки/дедушки и прабабушки/прабабушки. Повседневность межпоколенческих интеракций подразумевает необходимость справляться и с бытовыми проблемами, так и потребность в решении более масштабных и даже глобальных задач, о чем свидетельствует следующий пример:

«Майкл, отец-одиночка, постоянно спорил с сыном-подростком, требовавшим купить ему машину. В конце концов Майкл спросил:

- Тебе кажется, что я тебя не люблю, раз не покупаю тебе машину?

- Я не понимаю, - ответил Джейсон, его сын, - почему у тебя есть машина, а мне иметь ее нельзя.

- Это кажется тебе несправедливым?

- У всех моих друзей есть машины!

- Ты думаешь, родители любят их сильнее, чем я люблю тебя? – спросил Майкл.

- Нет, – сказал Джейсон. Но я не понимаю, почему не могу иметь машину.

- Как ты думаешь, почему я не покупаю тебе машину?

- Ты сказал, что мы не можем себе это позволить.

- Ты считаешь, что я тебе вру?

- Нет. Но почему мы не можем себе этого позволить?

- Давай сядем, и я расскажу тебе о нашем финансовом положении, - предложил Майкл. – Я покажу тебе, почему эти траты для нас непосильны.

- Не надо, - отказался Джейсон. – Я тебе верю.» (Г. Чепмен. Любовь как образ жизни)

Повторяемость и цикличность являются типичными чертами поколений и, соответственно, поколенческих интеракций. Каждое пятое поколение похоже на первое. Определенные действия, совершаемые представителями одного поколения, будут позднее повторены последующим поколением. Это и есть характеристики повседневности: «В обыденности есть темпоральность и повторяемость, событийность и бессобытийность, цикличность и линейность, неразрывность и дискретность, движение и остановка» [7].

Еще одной особенностью поколений является их целостность. Объединяясь, поколения могут противостоять любому сопернику/давлению извне (как прямо, так и косвенно). В частности, вне зависимости от географической локации и страновой принадлежности, старшие поколения отстаивают сохранение определенных социальных норм, правил поведения и речи, этикета. Это зачастую приводит к конфликту поколений; младшие поколения отрицают конформизм и консерватизм старших и бунтуют; в таком случае возникает конфронтация «младшие против старших» и наоборот:

«Смотрите, ребята, – говорит она, кладя телефон в центр стола. – Предлагаю для обсуждения очередное слово, которое меня бесит: «позже». – Позже?

– Ага, как способ дать понять, что разговор окончен. «Позже» – это когда? Завтра? Или сегодня, но позже? Или это просто такие подростковые отмазки, которые вообще ничего не значат?» (Джоджо Мойес. Последнее письмо от твоего любимого)

В случае событий глобального масштаба или иных исторических событий высокой степени важности поколения также объединяются (военное поколение, сражавшееся во время Второй мировой войны, поколение шестидесятников периода хрущевской оттепели и т.п.).

Прожив, испытав и осознав свой личностный опыт, поколения его трансформируют и транслируют вовне, превращая его, таким образом, в объективное знание, которое усваивается потомками и применяется без дополнительного обдумывания либо обсуждения, т.е. повседневность определяет мышление и образ мысли индивидов и, соответственно, взаимодействие с

другими індивідами в соціумі, а передаване знання превращається в соціальний продукт:

«— Знаєш, в грусті нет нічого плохого, — прозвучав Ентоні, отдаючи сину фотографію. — Коли ти втрачаєш любимого чоловіка, можна і погустити, — ретельно підбираючи слова, пояснив він. — Вообщем-то, — почав він, але голос підвел його, серце защемило, і йому потрібувалися всі сили, щоб зібратися, — вообщем-то, мені теж грустно. Дуже грустно. Невыносимо втрачати любимого чоловіка, так що я тебе прекрасно розумію. — Але я дуже рад, що тепер ти зі мною, тому що ... тому що я думаю, разом ми з цим впоримося. Що скажеш?»

Філіпп уткнувся отцю в плече і обняв його своїми худими ручонками. Поступово його дихання стало рівномірним, але батько з сином ще довго сиділи, обнявшись і думаючи кожен про своє» (Джоджо Мойсес. Останнє лист до твого любимого)

В процесі побутового взаємодія формуються соціальні норми, правила поведінки, закріплюється главенство певного суспільного порядку через вплив суспільства на індивіда і навпаки: «Домінуючі властні стратегії епохи впливають на побутову життя (навіть якщо людина не усвідомлює цього), а особистість формує стосунки з суспільством через власні повсякденні тактики» [7]. Подібні практики здійснюються в межах між- і поколінського взаємодія, яке базується на досвіді попередників і накопленій історичній пам'яті, з яких складаються алгоритми дій в побутовій житті, адже, за словами Д. Безнюка, «Повсякденність — проживання повсякденності, рутинізація ходу життя ... історична пам'ять вимагає певної політики її презентації і інтерпретації. Ця політика — механізм вторгнення в повсякденність, механізм, запускаючий нагадування — втілення причин зустрічі і інклюзії історичної пам'яті в світ повсякденності» [2, с.24]. Саме взаємодія поколінь формує і змінює практики і їх оцінку з боку суспільства:

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Безнюк Д.К. Повсякденність: інклюзія історичної пам'яті / Д. К. Безнюк // Исто-

«— Діти, не перешкоджайте, — відсунув нас банками мій батько, — і взагалі, заручите себе на носу — коли чоловік діє, жінка повинна мовчати. І тремтати. Чітко?» (Н. Абганян. Манюня)

Слідуючою рутинно-повсякденною практикою є передача досвіду, який фіксується в формі віровань (необов'язково релігійного характеру), «... в яких зосереджено основне спадкоємство минулого...» [7] і які «формують колективне несвідоме. Консолідоване несвідоме розміщує реальність всередині повторюваних схем, за якими людина діє протягом дня» [Там же]. Ці схеми забезпечують економію зусиль індивідів, що складають поколінські когорти, і звільняють енергію для досягнення цілей вищого порядку, ніж задоволення потреб першого і другого рівня ієрархії потребностей А. Маслоу:

«— В житті є не занадто приємні речі, але їх всі однаково треба робити, — стискає плечима Марк. — Не можна робити лише те, що любиш, і те, що хочеш» (П. Друкерман. Французькі діти не їдять їжу. Секрети виховання з Парижа)

Висновки. Мистецтвенна література дозволяє фіксувати між- і поколінські практики, зберігати і передавати накоплені знання і досвід за допомогою трансформації мовної діяльності героїв літературних творів: «Мовна діяльність здійснюється індивідом ... для того, щоб шляхом знакового управління діяльністю реципієнта як адресата сприяти успішності діяльності говорячого індивіда» [6, с.24]. Вона демонструє не тільки насиченість між- і поколінським дискурсом, але й його повсякденний і разом з тим життєво необхідний характер. Найбільш помітна демонстрація повсякденності між- і поколінського взаємодія в творах, присвячених взаємостосункам в родині, дорослінню дітей і онуків і в побутових творах.

ричеська пам'ять про Білорусь як фактор консолідації суспільства : матеріали Междун.

- науч.-практ. конф., г. Минск, 26-27 сентября 2019 г. / ред. кол. : Коршунов Г.П. (гл. ред.) [и др.]; НАН Беларуси, Ин-т социологии НАН Беларуси. – Минск : ООО «СУГАРТ», 2019. – С.23-24.
2. Большой энциклопедический словарь: философия, социология, религия, эзотеризм, политэкономия / Главн. науч. ред. и сост. С.Ю. Солодовников. – Мн: МФЦП, 2002. – 1008 с.
 3. Дроздова Ю. А. Дискурсы повседневности и аффектов в тексте регионального пространства (на примере Волгоградской области) / Ю. А. Дроздова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://cyberleninka.ru/article/n/diskursy-povsednevnosti-i-afektov-v-tekste-regionalnogo-prostranstva-na-primere-volgogradskoy-oblasti> – Дата доступа : 20.05.2021.
 4. Картаслов. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : - <https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D0%BF%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5> – Дата доступа : 10.05.2021.
 5. Кравченко А. И. Культурология: Словарь / А. И. Кравченко. – Изд. 2-е. – М.: Академический Проект, 2001. – 672 с.
 6. Сидоров Е. В. Онтология дискурса [Текст] / Е.В. Сидоров. – Москва : URSS : Издательство ЛКИ, 2008. – 228 с.
 7. Струкова Т. Г. Проблема обыденности в дискурсе о литературе / Т. Г. Струкова. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylosophy/2017/01/2017-01-06.pdf> – Дата доступа : 22.05.2021.
 8. Трейси К.. Повседневный разговор. Строение и отражение идентичности / Пер. с англ. / К. Трейси, Дж. Роблз. – Харьков : изд-во «Гуманитарный центр» / А.В. Коченгин, 2015. – 448 с.
 9. Чернейко Л. О. Дискурс: языковая реальность или лингвистическая мифология? / Л. О. Чернейко // Дискурс и стиль : теоретические и прикладные аспекты : колл. монография / под ред. Н.И. Клушиной, Н.В. Смирновой. – М. : ФЛИНТА : Наука, 2014. – С. 52-71.

REFERENCES

1. Beznyuk D.K. Povsednevnost: inkluzia istoricheskoi pamyati [The Everyday: inclusion of historical memory]. Istoricheskaya pamyat o Belarusi kak faktor konsolidatsii obshchestva: materialy Mezhdunar. nauch.-prakt. konf., Minsk, Sept. 26-27, 2019 [Historical memory of Belarus as a factor of society consolidation: proceedings of the international scientific practical conf.]. Minsk, Sugart, 2019, P. 23-24. (in Russian)
2. Bolshoi Encyclopedicheskii slovar: philosophia, sotsiologia, religia, esoterism, politekonomia [Big Encyclopedic Dictionary: philosophy, sociology, religion, esoterism, poliical economy]. Minsk, MFSP, 2002, 1008 p. (in Russian)
3. Drozdova Yu. A. Diskursy povsednevnosti i affektov v tekste regionalnogo prostranstva (ne primere Volgogradskoi oblasti) [Discourse of the everyday and affects in the text of regional space (on the example of Volgograd region)]. Web: <https://cyberleninka.ru/article/n/diskursy-povsednevnosti-i-afektov-v-tekste-regionalnogo-prostranstva-na-primere-volgogradskoy-oblasti> – Accessed: 20.05.2021. (in Russian)
4. Kartaslov. Web: <https://kartaslov.ru/%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5-%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0/%D0%BF%D0%BE%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D0%B5> Accessed: 10.05.2021.
5. Kravchenko A. I. Kulturologia: Slovar [Cultural Studies: Dictionary]. 2nd ed. Moscow, Akademicheskii proekt, 2001. 672 p. (in Russian)
6. Sidorov E. V. Ontologia diskursa [Discourse Antology]. Moscow, URSS. LKI publishers, 2008. 228 p. (in Russian)
7. Strukova T. G. Problema obydennosti v diskurse o literature [The problem of the everyday in literature discourse]. Web: <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phylosophy/2017/01/2017-01-06.pdf> Accessed: 22.05.2021. (in Russian)
8. Tracy K. Povsednevnyi pazgovor. Stroenie I otrazhenie identichnosti / trans. From English [Everyday talk. Building and Reflecting Identities]. Kharkov, Gumanitarnyi centr publishers, 2015. 448 p. (in Russian)
9. Cherneiko L. O. Diskurs: yazykovaia realnost ili lingvisticheskaia mifologia? // Diskurs i stil: teorēticheskie i prikladnye aspekty: koll. monografia. Moscow, Flinta: Nauka, 2014. P. 52-71. (in Russian)

УДК 82.01/.09: 85-31: 821.111

Свербілова Тетяна Георгіївна

докторка філологічних наук, провідний науковий співробітник
 Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
<https://orcid.org/0000-0002-3252-0719>
sverbilova@izt.kiev.ua

**ПОСТРЕАЛІЗМ І НАЦІОНАЛЬНІ МОДЕЛІ ПОВСЯКДЕННЯ
 В СУЧАСНІЙ ЖІНОЧІЙ ПРОЗІ ВЕЛИКОЇ БРИТАНІЇ
 (АННА БЕРНС І БЕРНАДІН ЕВАРИСТО)**

Анотація. У статті аналізується поетика повсякдення в романах Анни Бернс «Молочник» і Бернадін Еварісто «Дівчина, жінка, інша» з погляду сучасних теорій постреалізму, що існує у парадигмі як постмодернізму, так і метамодернізму. Відповідно змінюється наративне призначення риторики повсякдення у бік символізації банального як щоденного. Розглядаються такі традиційні наративні реалії і деталі різних національних моделей повсякдення як ірландських, так і чорношкірих жінок Британії, як тілесність, їжа, одяг, топоси відкритого простору та інтер'єри приватного життя, родинні і сексуальні стосунки тощо. Виявляється подібне та різноманітне у різних локальних національних, расових та культурних матрицях у межах британського постреалізму гендерного типу, що протистоїть традиційному міметичному реалізму своїм тяжінням до символізації і метафоризації дійсності. У добу постреалізму це є спробою в умовах глобального світу модернізувати повсякденність до рівня основних сучасних проблем людства.

Ключові слова: поетика повсякдення, сучасний британський роман, жіночий роман, Анна Бернс, Бернадін Еварісто, постреалізм, глобалізм, імагологема Іншої.

Tetiana Sverbilova

Doctor of Philology, Associate Professor, Leading Researcher
 Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-3252-0719>
sverbilova@izt.kiev.ua

**POSTREALISM AND NATIONAL MODELS OF EVERYDAY LIFE IN MODERN
 WOMEN'S PROSE OF GREAT BRITAIN
 (ANNA BURNS AND BERNADINE EVARISTO)**

Abstract. The article analyzes the poetics of everyday life in the novels of Anna Burns «Milkman» and Bernardine Evaristo «Girl, Woman, Other» in terms of modern theories of postrealism, which exists in the paradigm of both postmodernism and metamodernism. Accordingly, the narrative purpose of everyday rhetoric changes towards the symbolization of the banal as everyday. The traditional realities and details of the various national models of everyday life of both Irish and black British women, such as corporeality, appearance, food, clothing, topos of open space and interiors of private life, family and sexual relations, details of career and professional occupations, education and leisure, sports, various hobbies, etc. It is determined similar and diverse in different local national, racial and cultural matrices within the British postrealism of the gender type, which opposes traditional mimetic realism by the tendency to symbolize and metaphorize reality. In the age of postrealism, this is an attempt in the global world to modernize everyday life up to the level of the main modern problems of mankind. Postrealistic processes of symbolization of everyday life in the aspect related to the processes of globalization of culture is considered. This is the interaction of totalitarian thinking and new global practices of mankind. In this case, according to the principles of transculturation of global culture, it is not a one-sided influence, but interaction and interpenetration. The imagologem of the Other is analyzed as a cultural phenomenon and as a subject of narration. The difference of female images is identified as a national betrayal from the point of view of the patriarchal-tribalist community in the novel by Anna Burns. But the view of «others» in Bernardine Evaristo's novel is characterized too by a certain monopoly in deviating from this otherness, both in the direction of trying to preserve national, racial identity, and in the direction of the traditional norm as the oppression of a peculiar and diverse personality. The struggle for the right to an independent identity becomes the main plot of both novels, which move, on the one hand, in the traditional gender themes and, on the other hand, go beyond traditional women's prose, not least due to symbolic stylistics and poetics in the display of everyday life in postrealist discourse.

Key words: poetics of everyday life, modern British novel, women's novel, Anna Burns, Bernardine Evaristo, postrealism, globalism, the image of the Other.

Традиційно літературознавчі дослідження поетики повсякденного базуються на міждисциплінарних джерелах, передовсім історичних, соціологічних, філософсько-антропологічних. Втім, ще не вироблені власне літературознавчі теоретичні методології, які характеризуються різноманітністю підходів і потребують подальшого узагальнення і конкретизації. Звідти «сформована в гуманітарних науках відмова від спроб сутнісних дефініцій категорії повсякденного і переміщення дослідницького фокуса з питання «що?» на питання «як?»» [1, с. 58].

Одним із можливих аспектів цієї теми може бути застосування методологій дослідження нового літературного стилю кінця 20-початку 21 ст., що починає сусідити з постмодерним світом, і ще не має однозначної назви. Це постреалістичні тенденції у постмодернізмі. Старий міметичний реалізм 19 ст., як і новий реалізм початку 20 ст., своїм головним бастионом впливу мав завжди деталізацію повсякдення. Ми намагаємося актуалізувати аналіз поетики повсякдення з погляду постреалізму, невід'ємного від сучасного літературного поля, що відрізняється від міметичного реалізму символізацією і метафоризацією деталей будення. Від побуту до символу – так можна було б означити цей шлях.

Американські дослідники безпосередньо пов'язують питання про повсякденність в літературі з новим реалізмом. Так, Ендрю Епштейн (Andrew Epstein) досліджує підйом експериментального реалізму як поетичного стилю та поворот до «проектів повсякдення», що лежать в основі літератури XX і XXI століття [8]. Також, аналізуючи маніфести авангардиста Рона Сіллімана, дослідник говорить про те, що Сілліман, попри те, що вважав реалізм нездатним адекватно відобразити повсякденне, не заперечував його і не відмовлявся від нього, а намагався розширити і модернізувати цей проект [9].

Мадью Дабей (Madhu Dubey) у статті «Пост-постмодерний реалізм?» зазначає, що значна кількість дослідників упевнена в тому, що на зміну постмодернізму приходить новий стиль художньої літератури, що повертається до соціального світу. Але якщо навіть і виявиться рух від формальних технік постмодернізму до гранд-реалізму, все одно це не буде повною ревізією і докорінною трансформацією у напрямку до нового типу соціального роману через відродження нарративного реалізму [7, р. 364 – 371].

Ейлен Вил'ямс-Ванквет (Eileen Williams-Wanquet), услід за Фредеріком Регардом, пропонує називати нові явища в літературі постреалізмом, враховуючи те, що як постреалізм, так і постмодернізм мають бути віднесеними до доби постмодерну [12, р. 389 – 419]. Відображення щоденного часу повсякденності знаходиться на перетині цих стильових пошуків, і в цьому його важливість. Наприклад, Сіобан Філліпс (Siobhan Phillips) позиціонує щоденний час як життєво важливу категорію в модерністській естетиці, американській літературі та поетичній теорії. У кінцевому рахунку Філліпс демонструє, що поетика повсякденного часу сприяє не тільки глибшому розумінню літератури, але також опису епохи, оцінкам жанру та постійній реконфігурації питань, які відображає та висвітлює література [11].

Постреалізм у своїй увазі до повсякденності може розглядатися, по-перше, згідно з традицією символічного реалізму старої школи С. Бойм [6], присвяченій дослідженню лише радянського повсякдення, а, по-друге, позаяк сам цей термін був запропонований Н. Лейдерманом [3; 4] як взаємодія спочатку модернізму з реалізмом, а потім постмодернізму з реалізмом і, по-перше, викликав значну полеміку і критику, а, по-друге, аналізувався виключно на матеріалі російської літератури, – то він потребує модернізації в умовах глобального світу.

Недостатньо вивченими є також і постреалістичні тенденції в сучасних теоретичних описах повсякдення з погляду нарративної поетики як одного з найперспективніших напрямів теорії роману [2, с. 157-164]. За узагальненням О. Харлан, увага до повсякдення допомагає «розумінню ступеня свободи індивіда в історико-політичних, хронологічних, етнокультурних та інших обставинах; <...> дослідження питання про способи життя і екстремального виживання в умовах воєн, революцій, терору, голоду.» [5,]. Не менш важливими є умови виживання в умовах расової, гендерної, мовно-культурної тощо дискримінації не лише у тоталітарних, але й навіть у неоліберальних суспільствах.

Два британські романи, що отримали Букерівську премію останніх років, – «Молочник» (Milkman, 2018) ірландської письменниці Анни Бернс (Anna Burns) і «Дівчина, Жінка, Інша» (Girl, Woman, Other, 2019) Бернандін Еварісто (Bernardine

Evaristo), письменниці англо-нігерійського походження, – написані жінками, і якщо сьогодні термін «жіноча проза» не сприймається багатьма дослідниками, то все ж таки у своїй багатовіковій історії вона характеризувалася особливим письмом і зазвичай зверталася до описів повсякденного життя. У добу постреалізму це є спробою в умовах глобального світу модернізувати, символізувати і метафоризувати повсякденність до рівня основних сучасних проблем людства.

Ми розглядаємо сучасні процеси символізації повсякденності лише в одному аспекті, безпосередньо пов'язаному с процесами глобалізації культури. Це взаємовплив тоталітарного мислення і нових глобальних практик людства. При цьому, згідно з принципами транскультурації глобальної культури, це зовсім не однобічний вплив, а взаємодія і взаємопроникнення.

Дія роману Анни Бернс відбувається у замкненому традиційними патріархальними цінностями, націоналістичному ірландському суспільстві, охопленому війною 1970-х років, в одному із районів міста, контрольованому націоналістами. Але цей роман зовсім не політичний. Патріархальне суспільство, здійснює психологічний тиск на 18-річну героїню. Їй нав'язують неіснуючий зв'язок із загадковим літнім ватажком одного з підрозділів I.R.A., якого називають Молочником (Milkman), доводячи її до межового психологічного стану. Те, що сама його фігура символізована, абстрагована, позбавлена реальних рис, – переводить конфлікт у метафізичний план. І, навпаки, наявність його двійника – справжнього молочника – цілком реалістично окресленого персонажа, який вважається диваком, бо не приймає законів мілітаризованого суспільства примусу, – руйнує цю патріархальність з позицій незалежної від політичної історії особистості.

Парадокс і абсурдність полягає в тому, що єдине прізвище, що з'являється в цьому романі, взагалі позбавленому географічних і історичних назв, імен і прізвищ персонажів, – це справжнє прізвище майже уявного Молочника – Milkman, – що є аглійським, а не ірландським. Це робить усю його атрибуцію до національного руху сумнівною. Адже в цьому середовищі легально існує впізнавана і в українському суспільстві пара спостерігачів, яка споглядає за наданням «правильних» національних імен дітям і зовсім

не припускає можливості будь-яких англійських імен, навіть історично відомих. Мова теж розподіляється на «нашу» і «не нашу» з невластивими словами, що належать «країні за морем», тобто Англії, а отже, чужими.

Конфлікт будується навколо зіткнення замкненого у своїй обмеженості національно-етнічного світу, – і світу глобальної культури з відчуттям різноманітності і багатоголосся. Це відбувається завдяки включенню в описи деталей повсякдення, які поступово перетворюються на знаки символічного навернення до багатобарвного світу. Ключовою в цьому відношенні є сцена в центрі міста на вечірніх курсах французької мови, які відвідує нараторка. Слухачаів не вдовольняє те, що опис неба у французького письменника не відповідає традиційним уявленням про небо, яке, на їх погляд, лише блакитного кольору. Навіть коли вони підходять до вікон, і спостерігають вечірнє небо на заході сонця, що має всі кольори спектру, навіть зелений, вони не довіряють цьому. Тобто спостереження з боку внутрішнього замкненого простору за простором зовнішнім, розкутим, зводить це повсякденне явище – вечірнє небо – до символічного виходу з обмеженого простору патріархальної націоналістичної свідомості.

Можна було б припустити, що в такому сучасному для культури глобалізму романі Бернандін Еварісто гендерний світ позбавлений тоталітарного примусу і диктату. Але виявляється, що у такому дуже незвичному лондонському світі колишніх дискримінованих груп, як і у вільному світі американських колоністок, – чорношкірих жінок – існують тоталітарні відносини. Як і у патріархальному ірландському суспільстві, людські стосунки не позбавлені тоталітарного психологічного примусу і психологічного насильства, не кажучи вже про фізичне виживання. Ця несвобода, тиск і примус не настільки очевидні, як у суспільстві трайбалістському і мілітарному, де всі атрибути життя поділено на правильні і неправильні, – але вони існують. Дискримінація існує, наприклад, у невизнанні димломів про вищу освіту іммігрантів з країн третього світу.

Ми розглядаємо наступні рівні традиційної деталізації різних моделей повсякдення, що несуть символічний зміст в обох романах: тілесність; їжа; одяг; замкнені інтер'єри приват-

ного життя як внутрішній простір; топоси розімкненого простору з його вулицями, оклицями, місцевостями; деталізація приватного життя: родинні, сексуальні стосунки різних орієнтацій; деталізація суспільно-приватного життя: кар'єра, професійні заняття, навчання, дозвілля, заняття спортом, хоббі тощо.

У стилістиці постреалізму ця деталізація має не лише конкретизуючий, але й узагальнюючий, символічний зміст. Так, повсякденний світ роману «Молочник» – це світ приватного життя, світ тотального тиску на особистість. Тут складається парадоксальна ситуація, коли, навіть на погляд самостійно мислячих персонажів, що виламуються з-поза загального ряду психології місцевих обивателів, – головною вадою героїні є зовсім не її міфічний неіснуючий зв'язок з літнім Молочником, ватажком націонал-терористів, – а читання книжок 19 століття на вулиці на ходу.

Клер Кілрой (Claire Kilroy) у рецензії на роман зазначала його дивну екосистему – психо-політичну атмосферу зі своїми правилами і ідентифікацією за родо-племінними ознаками, що відображено реалістично: «Попри те, що роман відбувається в Північній Ірландії протягом 1970-х років, він навіює думки про інші режими та їх вплив: сталінську Росію, талібан. <...> Незважаючи на сюрреалізм, все в цьому романі звучить правдиво» [10].

Імагологічний світ Іншого – це завжди світ ворога, якого треба знищити, відчужити, навіть якщо цей ворог «по той бік дороги», тобто ті ж самі ірландці, але іншої віри. Символом цього відчуження стає деталізація їжі: «Було правильне масло. Було неправильне масло, – розповідає нараторка. – Чай лояльності. Чай зради. Були «наші крамниці» та «їх крамниці»...

Отже відмінність «нового реалізму» – постреалізму – від традиційного «старого реалізму» міметичного типу в описах повсякдення полягає у високому ступені символізації деталей побуту, які вже перестають слугувати супроводником свідомості персонажів, конкретизуючи тло дії, а перетворюються на принципові опорні моменти в самій цій свідомості. Стиль роману «Молочник» критика називає потоком свідомості у дусі Джойса. Цікаво, що сама нараторка звертається до термінології художніх стилів, аналізуючи вуличну бійку двох чоловіків, яку вона оцінює як

арт нуово і яка не цікавить перехожих, схильних до примітивного реалізму.

Але роль деталей повсякдення у Бернс виходить далеко за межі свідомості нараторки. Так, згадки про їжу – це зовсім не деталізація побуту, а символізація політичного простору у суспільстві, зануреному у війну мілітарну і війну суспільно-психологічну із нав'язуванням псевдопатріотизму і пошуками ворога навіть серед своїх. Проте їжа, продукти не можуть бути лише «нашими». Тому однією із знакових сцен роману є відвідування середньою сестрою –нараторкою – на прохання молодших сестер продуктової крамниці з метою купівлі чипсів, так би мовити, глобалістської їжі. Вся місцева громада завдяки пліткам вже приймає дівчину за коханку впливової особи парамілітарних сил, тому чіпси їй відпускають безкоштовно, а вона не може з цим змиритися і віддає пакунок вуличним собакам. Цих собак ледь помічає напівсліпа дівчина, яка йде, тримаючись за вуличну огорожу. Символ непотрібної їжі поєднується з символом решітки, що звужує навколішній простір вулиці, і з символом сліпоти, що хоча й пояснюється сюжетно, але залишається головною ознакою тоталітарної громади.

З іншого боку, їжа може перетворитися на психо-фізіологічний примус в умовах абсолютної як індивідуальної так і політичної глобальної свободи на хрестоматійно вільних територіях Америки, де опиняється одна з героїнь роману Бернандін Еварісто. Вегетаріанські і веганські страви перетворюються на своєрідний примус для мешканки Лондона, яка не звикла не лише до важкої фізичної праці на будівництві, але й до незвичної для себе їжі.

Загалом в романі Еварісто описам страв і одягу присвячено чимало місця. Різноманітні незвичні для європейців страви чорношкірої Африки, Азії, Латинської Америки, Карибів у чотирьох-п'яти поколіннях жінок-іммігрантів у Британії протягом більше, ніж століття, символізують як намагання зберігти свою неповторну національно-расову ідентичність для старшого покоління, якому ще доводилося стверджувати своє право бути британцями, і передати цю ідентичність дітям і онукам, – але й неможливість такого ідентичнісного збереження у процесі глобалізації і транскультурації. Дочки, онуки і правнучки першопрохідниць вже стають англійками, членки-

нями загального глобального світу, і обирають їжу і одяг за індивідуальними особистісними як гендерними, так і загальнолюдськими смаками. Завдяки освіті і професійним якостям, чорношкірі жінки Британії, як і мулатки і кватеронки, позбавляються ознак соціальної маргінальності, що є, власне, головним мотиваційним чинником усіх численних героїнь роману. Метафорою такої транскультурації є поступова зміна кольору шкіри у бік світлої (міжрасові шлюби), що непокоїть старше покоління чорношкірих жінок. Їжа і одяг сучасного покоління чорношкірих жінок з самого початку символізує включення усіх культур світу, глобальність деталей повсякдення. Так, наприклад, в домі Амми її багатонаціональні друзі їдять страви усіх націй світу, враховуючи також наднаціональні індивідуальні особливості: турецький горошок, ямайське курча у маринаді, грецький салат, мароканське ягня, африканський рис з лободою а також паста без рослинного білка для особливо дратівливих. Але це не відмова від власних коренів, а символ єдності світу. Наскрізним сюжетом роману є історія Пенелопи, травмою життя якої було те, що її всиновили від невідомих батьків, і яка лише у 80 років за допомогою тесту на ДНК знаходить свою справжню смагляву мати-британку Хетті. Тест на ДНК, що виявляє безліч найрізноманітніших генетичних походжень з усього світу у британців, зокрема, африканські крові, є запереченням чистоти етносів європейців, спростуванням теорій етнічного націоналізму і доводить єдність і спордненість європейського і іншого людства. Цей історичний роман із розгалуженим нарративом за принципом ризоми, на перший погляд, будується як традиційно феміністський для старшого покоління героїнь і гуманітаріанський, багатогендерний і різнобарвний для молодшого покоління, яке завдяки відмінній університетській освіті має надію очолити інтелектуальну верхівку суспільства, – тобто як нарратив, прив'язаний нелегкому індивідуальному самоствердженню і самовираженню за допомогою освіти і індивідуальної кмітливості, розуму і наполегливості у здобутті гідного місця в англійському суспільстві різних чорношкірих жінок. Але він поступово перетворюється на роман глобалістський, що свідчить про перехід до глобального людства – з національними ознаками повсякдення, включеними в загальноєвропейське життя.

Деталізація одягу, якому приділено велику увагу, теж має символічний зміст. В романі Еварісто незвичність і неспіввідносність віку одягу немолодої чорношкірої театральної діячки Амми – деталь, яку помічає навіть її донька, – свідчить про розкутість її індивідуальної творчої натури. Хіджаб однієї зі студенток позбавлений релігійного змісту, але є деталлю національного самоствердження. Затрапезний одяг і відсутність взуття патріархіні цього жіночого роману – старої 94-річної фермерки Хедді – не має ніякого значення ані для її улюбленої онуки-трансгендера, людини без певної статі, ані для її знайденої через 80 років дочки – цілком традиційної жінки. Світ і жінки в ньому дуже різні, стверджує роман.

Символізація одягу в романі Бернс дещо складніша. Так, деталізація одягу відіграє трагікомічну роль в історії закоханості у справжнього молочника літньої матері десятиох дітей – вдови. Цей чоловік – з тих диваків, хто «порушує звичні межі» у цьому етнічному звіринці. Він викидає на вулицю знайдену ним у своїй коморі зброю, приховану бойовиками. Закохана в нього мати нараторки тягає потайки з кімнати своєї 18-річної доньки її сучасний одяг, навіть білизну, – замість свого старовжитного одягу, щоб сподобатися молочнику. Роману притаманний як чорний гумор абурдистської нарації, так і гумористична спрямованість в описах родинної єдності, що на рівні індивідуальних родинних взаємин протистоїть тиску тоталітарної громади. Так, донька не лише не ображається на мати, але й запевняє її, що вона ще достатньо вродлива, щоб сподобатися молочнику. На доказ цього молодші сестри витягають і викидають старе бабусине крісло, в яке вже не влазить мати, яка з віком погладшала, що її дуже гнітить.

Ці три молодші сестри описані зовсім недостовірно, зважаючи на середовище і умови, в яких вони зростають. Маленькі дівчинки – кандидатки на школу геніїв – вільно розмовляють про египтологію і другий закон термодинаміки, про безліч невластивих їх віку і стану речей. Але саме з ними пов'язана надія на звільнення від гніту парамілітарного націоналізму і вихід до глобального світу. В їх районі жила колись пара танцівників, які перетворилися на першу міжнародну пару переможців у танцях. Молодші сестри, одягши вбрання середньої сестри, заве-

лике і довге для них, танцюють вальс на вулицях перед будинком разом з іншими дівчатками. Вони граються у «міжнародну пару». Це мрія про вихід із замкненого простору трайбалізму до глобального світу культури, що не обмежується правильними і неправильними речами і думками.

Така ж символізація повсякденності відбувається і в описах домівок, внутрішнього простору, і вулиць та місцевостей – зовнішнього простору.

В розімкненому у своїх топосах романі Еварісто житло настільки ж різноманітне, як і світ цього нарративу: від покинутих фабрик і старих офісних кварталів Лондона і кімнати у гуртожитку для мігрантів – до чотириповерхового коттеджу вчительки на пенсії Пенелопи чи затишного будиночку Амми у Брікстоні, від студентських кімнат до багатого маєтку близ Гайд-парку, і від професорської лондонської квартири – до бунгало на Карибах. Власне, внутрішній простір, топос житла, оселі в романі, лондонський передусім, є символом різнобарвності глобального світу.

Традиційним інтер'ерам патріархальної спільноти у романі Барнс протистоїть будинок «можливого бойфренда», автомеханіка. Цей будинок забитий у всіх кімнатах частинами двигунів автомобілей, які збирає «можливий бойфренд». Власне, ця відмінність від звичайного інтер'єру не лише робить його диваком, який виходить «поза межі звичного», але й слугує приводом для звинувачень його у національній зраді: він приносить додому частину двигуна старої знакової англійської машини Бентлі-Блоуер. Детективно-символічний мотив сюжету виникає з приводу фірмової емблеми виробника – прапорця іншої ворожої країни. Сусіди доносять про це ватажку бойовиків, і з того часу життя «можливого бой-френда» вже знаходиться під загрозою. Тобто побутова деталь

– шильдик з прапорцем іншої країни, що навіть відсутній на двигуні в інтер'єрі приватного будинку, – стає приводом для абсурдного звинувачення.

Деталі навколишнього середовища, зовнішнього простору, теж набувають символізації псевдореальності. Так, в романі Барнс символічною метафоричною місциною на шляху від центру до будинку нараторки є міфічний «десятихвилинний майданчик», який можна пройти за 10 хвилин. На цьому мертвому майданчику розташовані церкви, одну з яких вщент зруйновано невідомо як старою бомбою часів минулої війни, а також двері крамниць, які, вочевидь, не працюють. Це місце – немов портал до якоїсь неіснуючої реальності, де невідомо як, звідки і куди, з'являються і зникають фігури бойовиків. Лише справжній молочник спокійно перетинає на своєму білому молоковозі цей ілюзорний портал. Реальністю наділені ті, хто виходить поза межі трайбалістського парамілітарного світу, диваки, трикстери.

Отже, інакшість ототожнюється з погляду патріархальної спільноти як національна зрада в романі Анни Барнс. Але й погляду «інших» в романі Бернандін Еварісто відступ від цієї іншості як у бік намагання зберігти національну, расову ідентичність, так і у бік традиційної норми як пригноблення різнобарвної особистості, – властивий певний монополізм. Така подібність світу мілітарно-трайбалістського і світу глобального, на перший погляд, вільного для особистості у всіх вимірах, застерігає від безмежного захоплення як тоталітарним суспільством національної обмеженості, так і неоліберальним суспільством необмежених можливостей. Національні моделі повсякдення, різні за своєю структурою, але подібні за виявленням несвободи, це підтверджують.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Воротынцева К.А. Проблема повседневности / К.А. Воротынцева // Новый филологический вестник. – 2011. – №3(18). – С. 58-71.
2. Воротынцева К.А., Силантьев И.В. Повседневность как категория нарративной поэтики / К.А. Воротынцева, И.В. Силантьев // Филология и человек. – 2014. – №1. – С. 157-164.
3. Лейдерман Н. Л. Постреализм: теоретический очерк / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург, 2005. – 244 с.
4. Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Русская литература XX века. 1950–1990-е годы. В 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Академия, 2008.
5. Харлан О. Поетика повсякденності в «Щоденнику» Михайла Драй-Хмари / О. Харлан // Українська мова і література в школі. – 2010. – №1. – С.50-54.
6. Boym, Svetlana. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge: Harvard University Press, 1994. 356 pp. Рос. мовою: Бойм С. Мифология повседневной жизни. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 320 с.

7. Dubey, Madhu. «Post-Postmodern Realism?» [Electronic resource]. *Twentieth Century Literature*. 2011. vol. 57. № 3/4. pp. 364–371. Access mode from 07.04.2021: <https://www.jstor.org/stable/41698756?seq=1>.
8. Epstein, Andrew. *Attention Equals Life: The Pursuit of the Everyday in Contemporary Poetry and Culture* [Electronic resource]. New York, NY. Oxford University Press, 2016. 385 p. Access mode from 07.04.2021: <https://books.google.com.ua/books?id=B-KOjwEACAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>
9. Epstein, Andrew. «‘There Is No Content Here, Only Dailiness’: Poetry as Critique of Everyday Life in Ron Silliman’s ‘Ketjak.’» [Electronic resource] *Contemporary Literature*, vol. 51, no. 4, 2010, pp. 736–776. Access mode from 07.04.2021: <https://www.jstor.org/stable/41261814?seq=1>
10. Kilroy, Claire. *Milkman by Anna Burns review – creepy invention at heart of an original, funny novel* [Electronic resource] // *The Guardian*, 2018, 31 May. Access mode from 07.04.2021: <https://www.theguardian.com/books/2018/may/31/milkman-anna-burns-review-northern-ireland>
11. Phillips, Siobhan. *The Poetics of the Everyday: Creative Repetition in Modern American Verse* [Electronic resource]. New-York, Columbia University Press, 2009. 319 p. Access mode from 07.04.2021: <http://cup.columbia.edu/book/the-poetics-of-the-everyday/9780231149303>
12. Williams-Wanquet, Eileen. *Towards Defining «Postrealism» in British Literature* [Electronic resource]. *JNT-Journal of Narrative Theory*. Eastern Michigan University. September 2006. № 36(3). pp. 389–419. Access mode from 07.04.2021: https://www.researchgate.net/publication/236755803_Towards_Defining_Postrealism_in_British_Literature ; <https://muse.jhu.edu/article/215049>

REFERENCES

1. Vorotynceva K.A. *Problema povsednevnosti [The problem of everyday life]* / K.A. Vorotynceva. *Novyj filologicheskij vestnik*, 2011, №3(18). S. 58-71. (in Russian).
2. Vorotynceva K.A., Silant'ev I.V. *Povsednevnost' kak kategorija narrativnoj pojetiki [Everyday life as a category of narrative poetics]* / K.A. Vorotynceva, I.V. Silant'ev. *Filologija i chelovek*, 2014, №1. S. 157-164. (in Russian)
3. Lejderman N. L. *Postrealizm: teoreticheskij ocherk [Postrealism: a theoretical essay]* / N. L. Lejderman. Ekaterinburg, 2005. 244 s. (in Russian).
4. Lejderman N. L., Lipoveckij M. N. *Russkaja literatura XX veka. 1950–1990-e gody. V 2 tt. [Russian literature of the XX century. 1950s-1990s. In 2 vols.]* / N. L. Lejderman, M. N. Lipoveckij. Moscow, Akademija, 2008. (in Russian).
5. Kharlan O. *Poetyka povsiakdennosti v «Shchodennyku» Mykhaila Drai-Khmary [The Poetics of Everyday Life in Mykhailo Dry-Khmara's Diary]* / O. Kharlan. *Ukrains'ka mova i literatura v shkoli*, 2010. # 1. – S.50-54. (in Ukrainian).
6. Boym, Svetlana. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Cambridge, Harvard University Press, 1994. 356 pp. ; Bojm S. *Mifologija povsednevnoj zhizni*. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 320 s. (in Russian).
7. Dubey, Madhu. «Post-Postmodern Realism?» [Electronic resource]. *Twentieth Century Literature*. 2011. vol. 57. № 3/4. pp. 364–371. Access mode from 07.04.2021: <https://www.jstor.org/stable/41698756?seq=1>.
8. Epstein, Andrew. *Attention Equals Life: The Pursuit of the Everyday in Contemporary Poetry and Culture* [Electronic resource]. New York, NY, Oxford University Press, 2016. 385 p. Access mode from 07.04.2021: <https://books.google.com.ua/books?id=B-KOjwEACAAJ&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false>
9. Epstein, Andrew. «‘There Is No Content Here, Only Dailiness’: Poetry as Critique of Everyday Life in Ron Silliman’s ‘Ketjak.’» [Electronic resource] *Contemporary Literature*, vol. 51, no. 4, 2010, pp. 736–776. Access mode from 07.04.2021: <https://www.jstor.org/stable/41261814?seq=1>
10. Kilroy, Claire. *Milkman by Anna Burns review – creepy invention at heart of an original, funny novel* [Electronic resource]. *The Guardian*, 2018, 31 May. Access mode from 07.04.2021: <https://www.theguardian.com/books/2018/may/31/milkman-anna-burns-review-northern-ireland>
11. Phillips, Siobhan. *The Poetics of the Everyday: Creative Repetition in Modern American Verse* [Electronic resource]. New-York, Columbia University Press, 2009. 319 p. Access mode from 07.04.2021: <http://cup.columbia.edu/book/the-poetics-of-the-everyday/9780231149303>
12. Williams-Wanquet, Eileen. *Towards Defining «Postrealism» in British Literature* [Electronic resource]. *JNT-Journal of Narrative Theory*. Eastern Michigan University. September 2006. № 36(3). pp. 389–419. Access mode from 07.04.2021: https://www.researchgate.net/publication/236755803_Towards_Defining_Postrealism_in_British_Literature ; <https://muse.jhu.edu/article/215049>

УДК 82.09

Стовба Ганна Сергіївна

кандидатка філологічних наук, доцент,
доцент кафедри історії зарубіжної літератури
і класичної філології Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна
<https://orcid.org/0000-0001-8027-5941>
a.s.stovba@karazin.ua

**ПОДОЛАННЯ МЕЖ ПОВСЯКДЕННОСТІ У РОМАНІ
НІЛА ГРІФФІТСА «КУКСА»**

Анотація. У статті аналізується поетика роману сучасного уельського англомовного письменника Ніла Гріффітса «Кукса» (2003 р.) під кутом зору художнього осмислення екзистенції людини у світі повсякденності. Розуміючи повсякденність згідно філософії Б. Вальденфельса як звичайне, впорядковане життя, сповнене автоматичними діями кожної людини, автор статті має на меті вивчити у романі «Кукса» межі повсякденності і досвід їхнього подолання. Мотиви справжнього буття, екзистенційного визначення, зустрічі з трансцендентним для героїв роману пов'язані з досвідом подолання повсякденності, виходом за її межі. Існування головного героя роману – однорукого каліки найбільш точно осмислюється у координатах «межової ситуації» (К. Ясперс). Щохвилине подолання побутових труднощів буття каліки перетворюють його тіло на екзистенційну і часову межу, а усе його існування на безперервну боротьбу. Перетин просторової межі обертає подорож двох ліверпульських гангстерів до ворожого і незнайомого світу Уельсу на «межову ситуацію», у якій виявляється екзистенційна сутність обох.

Ключові слова: Ніл Гріффітс; межова ситуація; повсякденність; екзистенція; уельська англомовна література; трансцендентне.

Ganna Stovba

Candidate of Philology, Associate Professor,
Department of Foreign Literature and Classic Philology,
V.N. Karazin Kharkiv National University
<https://orcid.org/0000-0001-8027-5941>
a.s.stovba@karazin.ua

**OVERCOMING THE BOUNDARIES OF EVERYDAYNESS IN
NIALL GRIFFITHS'S NOVEL «STUMP»**

Abstract. The paper presents the research of poetics of the fourth novel «Stump» (2004) written by contemporary Welsh Anglophone author Niall Griffiths. The early works of Niall Griffiths have long been associated with the off-center tendency in contemporary British fiction, with novels written by Scottish authors such as Irvine Welsh, James Kelman, John King. This study attempts to demonstrate that Welsh writer doesn't merely articulate the problems of the fringe groups of the society as well as shocking and taboo topics. Also to overcome the common postcolonial approach to Griffiths's works which focuses on the concepts of «colonial othering», «forms of disability» etc. in the novels, the author of the article proposes the existential philosophy as methodological basis for this research. The study concentrates over the central problem of the human Being-in-the-world, the human life in the world of everydayness in Griffiths's novel «Stump». Understanding «the everyday life», «everydayness» as common, routine life, full of daily automatic human actions (according to B. Waldenfels) the author aims to consider the boundaries of everyday life and the experience of overcoming the borders of everydayness in the novel discussed.

The analysis demonstrates that narrative structure of the novel combines several modes and forms of narration. Interior monologue with stream of consciousness fragments is the form of representing the first plot line focusing on the one day of nameless recovering alcoholic who has lost his left arm to gangrene. «Style indirect libre» in first person plural form is used to finish each of the chapter devoted to one-armed hero and expresses his contradictory point of view on the «12 steps addiction recovery» program. The non-diegetic impersonal narrator (according to V. Shmid classification) introduces the second plot line devoted to the two gangsters who have set out from Liverpool on a mission to find and punish the one-armed man for a past misdeed. Their continual dialog sometimes is interrupted by the omnipresent narrator voice who conveys in form of indirect speech one of the gangster's thoughts and his perceptive and ideological «point of view».

A Griffiths's fictional space can be divided on close/open, secular/sacral, everyday/non-everyday types. In the novel Wales natural world is opposed to any closed and narrow spaces. One-armed protagonist fills himself free and happy in the open space, where he communicates with birds, animals and meets a pantheistic God. Oppositely, two gangsters are afraid of open space in the middle of dangerous nature of Wales, when they leave native Liverpool.

Having the works of K. Jaspers and M. Merleau-Ponty as the basis for our research, we conclude that the body for one-armed hero is an existential and temporal border, which transforms each moment of his life into an endless «boundary situation» (germ. Grenzsituation, according to K. Jaspers). A journey to unknown Wales gives a start to personal transformations for one of the gangsters – Alastair. Crossing the geographical border becomes a time of «boundary situation» in Alastair's existence. Consequently, the motives of the real Being, existential self-identity, meeting with the transcendent are concerned with the experience of overcoming the everydayness, crossing its boundaries.

Key words: Niall Griffiths; boundary situation; everyday life; existence; Welsh literature in English; transcendence.

Постановка проблеми. Проблеми маргіналів, аутсайдерів, представників «соціального дна», що постають у художніх творах, завжди відкривають читачеві «зворотній бік» повсякдення, шокуючи тематикою насилля, проміскуїтету, наркоманії. У літературі Британії 90-х років ХХ століття, у творах шотландських авторів – Джеймса Келмана, Ірвіна Велша, Джона Кінга, Алана Ворнера та ін., вказані питання артикулюються у контексті національного протистояння і класової нерівності [7, с. 81]. Окрім тематизації різного роду соціального аутсайдерства, письменники намагаються відтворити стилістику мови найнижчих верств суспільства, вони транскрибують діалектну вимову, використовують розмовний стиль, що рясніє жаргонізмами і ненормативною лексикою, для того, щоб виразити маргіналізовані голоси соціальної меншості. Наративна епатажність і викривлення мовної норми, з одного боку, відтворює повсякденну мову певного соціального середовища, з іншого – є прийомом «відчуження», шокуючи читача своєю ненормативністю, незвичайністю, неповсякденністю.

У цьому контексті **актуальності** набувають твори Ніла Гріффітса (Niall Griffiths), ліверпульського письменника, що наразі мешкає в Уельсі. Його перші романи («Grits», 2000; «Kelly+Victor», 2002) зазвичай порівнюють з ключовим для шотландської контркультури романом «На голці» («Trainspotting», 1993) Ірвіна Велша. Однак, у цілому, творчість Н. Гріффітса виходить за рамки вузьких меж уельської контркультури, вона багатопланова та різноманітна. По-перше, Н. Гіффітс – «межовий автор»: «Він займає проміжне місце, виростаючи з маргінальності англійської культури (Ліверпуль, як підкреслює Гріффітс, не є суто англійським містом) та вливається в Уельс,

залишаючись все ж таки поза уельськомовним середовищем. Така позиція «поміж» примушує до постійного руху за межі (географічні, культурні або лінгвістичні)...»[6, с. 11], – констатує Олександр Беднарські в одному з небагатьох фундаментальних досліджень прози Н. Гріффітса. Уельс та Англія, Ліверпуль та Аберіствіт – це два полюси гріффітсового Всесвіту, навколо яких сконцентрована дія усіх восьми його романів. По-друге, незважаючи на зовнішні ознаки подібності до текстів шотландських авторів, стилістика Гріффітса набагато складніша: жаргонна індивідуалізована мова його персонажів, як привило, контрастує з авторським епічно-ієратичним нарративом і є поетичним прийомом, що покликаний підкреслити обмеженість і скінченність людського існування на тлі величної природи, трагічної історії народу, давньої культури. У численних інтерв'ю Н. Гріффітс звертає увагу на те, що Уельс для нього – це простір справжнього буття, місце, де людина може почути Бога, відчувачи глибинний зв'язок з місцевим ландшафтом: «Повільні геологічні процеси, – каже в одному з інтерв'ю уельський автор, – звичайно, ніколи не бувають статичними, але ми не можемо збагнути та фактично відчуті цієї часової міри, яку ми застосовуємо, тому я намагався навести епічний фокус на людське життя, а саме цей фокус дає геологія<...> Те, як ландшафт впливає на людину, схоже на тугу, це як пульс вашої крові, що відбивається у ритмі ріки або морському прибої <...>» [12, с. 121-122]». **Аналіз останніх досліджень і публікацій.** На жаль, зазначені аспекти гріффітсової прози залишаються не вивченими у світлі не лише контркультурних, але і постколоніальних студій його романів, що переважають на сьогодні. Вписуючи прозу Гріффітса у контекст англомовної уельської літерату-

ри, дослідники (О. Беднарські, Г. Гаррод Робертс, М. Колбрук, П. Луомала [6; 9; 8; 11]), головним чином, акцентують теми постколоніального протистояння, колоніальної травми і втрати, національної ідентичності, не приділяючи належної уваги екзистенційній проблематиці романів цього автора. І якщо для деяких творів, наприклад, для роману «Скотоложець» («Sheepshagger», 2001), назва якого відсилає до термінів-образ, що застосовують англійці на адресу валлійців, постколоніальна оптика може бути застосована, то для інших романів теми національної травми мають другорядне значення.

До таких творів, зокрема, належить четвертий роман Н. Гріффітса «Кукса» («Stump», 2003), який присвячено одному дню однорукого безіменного героя, що виконує повсякденні для кожної людини дії, від приготування сніданку, закупівлі продуктів і до відвідування лікаря. Він – травмована, виснажена людина, що намагається прожити кожний свій день, і через страждання, самотність, відповідальність, про які він весь час міркує, знайти смисл життя, відчутти справжнє буття, знайти Бога. Сучасний німецький філософ Б. Вальденфельс, розуміючи повсякденність як звичайне, упорядковане життя, сповнене автоматичними щоденними людськими діями, протиставляє їй неповсякденність, як профанне – сакральному, несправжнє буття – справжньому: «На межі добре знайомого світу на нас чатує невідоме та несподіване, що одночасно вабить і лякає. Часто невідоме з'являється перед нами у тонкому єднанні раптового і могутнього» [1, с. 42]. І далі: «У якості обмеженого, замкнутого у собі самому повсякденне протиставлено справжньому життю й істинному світові, де усе партикулярне повільно розмивається, де місцеві провінційні порядки розтікаються в універсальність» [1, с. 43]. Вважаємо, що досвід виходу за межі повсякденності для героїв Н. Гріффітса найчастіше пов'язаний з проблемою екзистенційного визначення, а також із зустріччю з трансцендентним, з Богом. Тому метою нашого дослідження стає вивчення меж повсякденності і досвіду їх подолання у романі Н. Гріффітса «Кукса».

Виклад основного матеріалу дослідження. Перш за все, необхідно звернутися до двох епіграфів, які з самого початку визначають ракурс інтерпретації роману: перший – це цитата з нека-

нонічної «Книги премудрості Соломона» 16:9-11 «бо їх убивало жаління сарани і мух, і не знайшлося зцілення для душі їх, тому що вони були достойні мучення від цих. А синів Твоїх не здолали і зуби отруйних зміїв, тому що милість Твоя прийшла на допомогу і зцілила їх<...>», а другий – слова Т.С. Еліота про антарктичну експедицію Шеклтона: «...розповідали, що партії дослідників, коли їх сили були на межі, постійно ввижалася наявність зайвого члена, на одного більше, ніж дійсно виявлялося під час підрахунку» [10, с. 8]. Мотив зустрічі людини з трансцендентним, який вводиться у текст епіграфами, пов'язаний з мотивами страждання і травми. Якщо Б. Вальденфельс протиставляє повсякденність – неповсякденності як профанне – сакральному, то прорив до справжнього буття, що у художньому світі Н. Гріффітса є невід'ємним від сакрального виміру, здійснюють лише ті герої, які пережили досвід страждання.

Наративна структура роману утворена поєднанням декількох типів і форм оповіді, які розгортають дві сюжетні лінії роману. Ці лінії вводяться главами-епізодами, що навперемінно чергуються: перша – один день однорукого героя, колишнього п'яниці і наркомана, який після ампутації переїхав до Уельсу. Друга – це одноденна мандрівка двох ліверпульських гангстерів до Аберіствіта, з метою знайти і покарати однорукого чоловіка, який нібито два роки тому обдурих їхнього боса і вкрав гроші. Дві сюжетні лінії перехрещуються у кульмінаційній точці – на мосту, але зустрічі так і не відбувається, оскільки у життя втручається випадок, вищі сили, Бог...

Глави, що присвячено однорукому, представлені у формі внутрішнього монологу головного героя, який час від часу переходить у потік його свідомості. Надто суб'єктивна розповідь сповнена різного роду порушеннями мовної норми: транскрибуванням розмовної мови, використанням скорочених форм, нецензурної лексики тощо. Незважаючи на те, що читач так і не дізнається про ім'я, вік, зовнішність героя, завдяки цим прийомам з перших рядків утворюється дуже вірний образ людини з нижчих шарів суспільства, а з діалогів двох гангстерів, жаргон яких подібний до мови однорукого, вимальовується картина «ліверпульського дна». Внутрішній монолог синхронний діям головного героя, про що свідчать ознаки спонтанної артикуляції, на

кшталт: «Влізаю у душ, – ай, дідько, гаряче!»[10, с. 14]. Центральне місце у монолозі головного героя відведено ретельному опису-переліку звичайних, повсякденних дій, які ускладнюються, розтягуються, стають нездоланною перешкодою для нормального життя: «Тож, давай, спробуй приготувати собі сніданок однією чортовою рукою; тра взяти чайник, поставити на край раковини, включити холодну воду, підняти чайник та наповнити його, знов поставити, виключити воду, вставити вилку в розетку та увімкнути<...> Відкрити дверки бухвета, дістати чашку і поставити на стіл, закрити дверки бухвета, дістати пакетик чаю з коробки та покласти у чашку»[10, с. 11]. Звернення до уявного читача кожного разу підкреслюють цю утрудненість, примушуючи сприймати будь-яку елементарну дію як своєрідний подвиг. Тілесне каліцтво відчувається щохвилини і визначає усе існування героя. Саме тіло стає глибинною нездоланною межею його сутності, воно перетворює буденне життя на боротьбу або на «межову ситуацію». «Межові ситуації – смерть, випадковість, провина, ненадійність світу – показують мені крах, – говорить К. Ясперс, вводючи у філософський ужиток це поняття. – Вирішальним для людини буде те, як вона зазнає у своєму досвіді цей крах: залишається цей крах прихованим від неї і здолає її лише фактично під кінець життя, або ж людина здатна бачити його образ без покривів і усвідомлювати як тривку межу свого існування» [5, с. 21].

У просторі свідомості героя, у його швидкоплинних спогадах, роздумах, бесідах з уявним співрозмовником, тіло усвідомлюється як екзистенційна межа. Моріс Мерло-Понті у книзі «Феноменологія сприйняття» вперше звернув увагу на те, що наше тіло є «віссю світу», тому, коли людина втрачає будь-який тілесний член, звичні зв'язки зі світом руйнуються. «Але у той момент, коли звичайний світ пробуджує в мені звичні бажання, я виявляю, що вже не можу по-справжньому злитися з ним, якщо, наприклад, у мене ампутована рука, адже слухняні об'єкти тягнуться до моєї руки, якої я вже не маю. Таким чином у цілісності мого тіла визначаються регіони мовчання»[3, с.104]. Так, для героя роману «Кукса» тіло стає і часовою межею, яка відділяє життя колишнє, «двуруке», що зводилося до пошуку наркотичного забуття, здатного звільнити від нудьги і порожнечі, від життя «однорукого», теперішнього, в якому

є книжки, маленький городець, кролик Чарлі, лис з одним оком, птахи. У цьому житті після травми з'являється велична природа, океан, гори Уельсу, що «обступають, немов варта»[10, с. 150] – усе це відкриває світ справжнього існування, рятує від тяжкої рутини життя. Однак залишатися у цьому житті, у цьому новому світі неймовірно складно. Внутрішня боротьба зі спокусою зайти у паб передається лавиноподібним потоком свідомості, у ньому домінують болісні тілесні переживання: «10:45 спрага трясця ця спрага глибоко у горлі смак заліза у порожнинах лица за очима у носі губи такі сухі чорт зараз потріскаються та уламки полетять цей смак<...> 10:46 корябаю підборіддя відчуваю щетину тра було поголитися воно шкрябає у горлі репає горлянку там так сухо що пішли пухирі як від сонця покинутий під сонцем<...>»[10, с. 51]. Суб'єктивний час, що нескінченно триває (кожна секунда болісно тягнеться), розтягує художній час, перетворюючи декілька хвилин на ціле життя. Внутрішня боротьба часто переходить у гостре відчуття смерті, яке, як правило, супроводжує перебування у «межовій ситуації»: «Авжеж, частина мене вже мертва, у буквальному сенсі, була спалена у шпитальній печі, частка мене – тепер вже масна пляма у небі... Смерть і розпад всюди зі мною, там, де колись була рука» [10, с. 168].

Оповідний голос змінюється на колективне «ми» у виділених курсивом фрагментах тексту, що завершують кожний епізод, присвячений однорукому. Форма невластиво-авторської мови, на думку російського наратолога Л. Соколовой, зазвичай відтворює «<...>не лише мову колективу, але й загальний зміст мови і думок головного героя» (цит. по В. Шмід [4, с.235]). Як зазначає німецький наратолог В. Шмід, «...невластиво-авторська оповідь дає можливість відірватися від актуального внутрішнього стану персонажа і від конкретної ситуації внутрішнього мовлення»[4, с.232], тому у цих фрагментах наводяться філософські роздуми головного героя з приводу тез всесвітньо відомої програми реабілітації алкоголіків «12 кроків», згідно з якою він тепер намагається жити, але бачить лише брехню і неможливість реалізації цієї програми. Колективно прийняте розкаяння, визнання провини, надія на прощення, чесність, відповідальність знищуються егоїзмом, гординою, слабкістю, самотністю, що обумовили і спрямували шлях алкоголіка,

і нікуди не зникли після реабілітації. Завдяки зміні оповідної форми читачеві відкриваються дві суперечливі точки зору у свідомості героя: з одного боку, програма реабілітації дозволяє йому почати нове життя, з іншого – він не вірить майже жодному принципу, що нав'язуються психологами.

Лише одна теза знаходить відгук у душі героя – віра у вищу силу: *«Крок 2. Ми повірили, що сила більша за нас може повернути нам душевну рівновагу<...>Може, це буде море; може, небо, яке-небудь дерево, історія<...> Деяким доведеться чекати, щоб Вища Сила увійшла в їхнє життя раптово, тому що шукати цю силу недоцільно<...> це може бути лис, наприклад, одноокий лис, що сходить з гори понюхати твій садок, поки ти стоїш у вікна, абсолютна неможливість прямо у твоєму садку<...>»* [10, с. 38] (курсив оригінальний – Г.С.). Саме про присутність у світі вищої сили казав і К. Ясперс, аналізуючи кризові ситуації у житті людини: *«У межових ситуаціях або виявляється ніщо, або ж стає відчутним те, що дійсно є, незважаючи на усе світове буття, що зникає, і те, що понад ним. Навіть відчай, через свою фактичність, тим, що він є можливим у світі, вказує по той бік світу»* [5, с. 21].

Бог однорукого розчинений у природі. Він кожної ночі приходиться з однооким лисом, Його посланці – птахи, яких зі скрупульозністю орнітолога описує герой: хижі (канюк, крук) завжди пильнують його, маненькі пташки (зяблики, дрозди, крачки) – оберігають, як шпак, що з'явився в мить страшної небезпеки на мосту. Світ природи захоплює героя, тут він відчуває себе щасливим, навіть каліцтво не завдає особливого клопоту: *«Двох рук для сього не треба, дійсно, одной досить, щоб виростити хавчик з нічого. Практично з нічого. А я до нестями це люблю, авжеж; осьь мій клаптик землі, і з нього я буду ростити хліб свій<...> Уявіть, усе це відбувається під землею поки я сплю, насіння репається, проростає, тягнеться вгору, до сонця<...>»* [10, с. 108]. Так, у романі простір повсякденного побуту, який перетворив життя каліки на довготривалу «межову ситуацію», протиставлено простору справжнього буття: щоразу новому, таємничому і чарівному світу природи, місцю зустрічі з трансцендентним. Маркером того, що героя прийнято у цей сакральний світ, стають скалічені звірі – лис з

одним оком, голуб на одній лапці, якого б'ють інші птахи. Однорукий так само відчувається самотнім серед людей в обивательському оточенні, банальному й порожньому.

Символічним є те, що у замкнених, закритих приміщеннях він відчуває задуху, сморід, спеку, його переслідує жовтий колір, що асоціюється зі смертю і розпадом, герой бачить жовті квіти – кульбабки і нарциси, які нагадують про гангренозне гниття руки від забутої у ній голки. У супермаркеті, кафе, лікарні на героя знаходять хвили паніки. Він намагається вийти за поріг, за межу побутового замкненого простору, оскільки відкритий простір заспокоює «Світло між нами та усім іншим, ви повинні дивитися крізь світло на весь світ; ось як ті гори, що подалі, на березі, вони здаюцца синюватими, тому що між ними і мною – небо. Це повітрясвітло. Я дивлюсь на ці гори крізь масу блакитного неба. Усе буде добре. Усе буде ок» [10, с. 26]. Таким чином, художній простір роману поділяється на такі типи, як закритий / відкритий, профанний / сакральний, повсякденний / неповсякденний. Замкнений, повсякденний простір немовби виштовхує однорукого, викликає стійкі негативні асоціації, а от відкритий, неповсякденний простір, навпаки, лякає обох гангстерів своєю невизначеністю і незвичайністю.

Дійсно, абсолютно іншим постає світ природи для двох бандитів, що мандрують з кровожерливою метою зі звичного і добре знайомого Ліверпуля до невідомого Уельсу. Оповідь у цих главах віддана неідегетичному безособовому нарратору (класифікація В. Шміда, [4, с. 81-82]), який однозначно оцінює мандрівників: *«Але ці двоє у цій машині – зовсім інші номади. Немає в них та їх пошуку нічого ані від правди, ані від істини, краси, справедливості чи моралі і закону, лише щось від войовничих істот, що б'ються між собою на відрогах гір або у коренях подагрично-покручених вітром дерев, прихилених до землі»* [10, с. 82]. Однак більша частина епізодів відтворює пряму мову Алістера і Даррена, їх діалоги. Із вбогої малограмотної розмови перед читачем виникає світ їх повсякдення, сповнений насилля, сумнівної справедливості, ксенофобії, алкогольного сп'яніння. Їх первісно-примітивна логіка поділяє світ на «своїх» та «чужих». Відповідно, «своє» (англійське, зрозуміле, добре зна-

йоме) наділяється позитивними характеристиками, а «чуже» (шотландське, уельське, незнайоме, незрозуміле) – негативними. Особливою жорстокістю і категоричністю вирізняється Даррен, для котрого усі «руді» не мають прав на існування, Уельс – це край виродків, а валлійська мова – собака. «Не подобається мені тут, браток. Уся ця країна. Ніколи не подобалася, блін. Самі виродки, скотоложці. Вони, тряся, надто відстали. Вони й досі своїх дітей-вилупків у жертву богу сонця приносять, нехай їм грець»[10, с. 65].

Якщо однорукий намагається піти із замкнених приміщень, то гангстери, коли залишають добре знайомий світ і перебувають у дорозі, підсвідомо уникають відкритого простору. Їхня просторова точка зору майстерно передається наратором: «Праворуч схил здійснюється, сягає неба ножами та різцями побатованих вітром і дощем скель, що рвуть і ріжуть сіре похмуре небо, і, час від часу, відтятий валун, завбільшки з машину, гуркотить, немов слон, схилом полонини, а далі – униз, летить через дорогу і знаходить понурий спокій на самому дні балки<...>»[10, с. 161]. Просторова точка зору гангстерів зливається з ідеологічною, тому природа Уельсу ввижається їм невідомим і жахливим таємничим світом, сповненим усіляких небезпек. Навіть в обідню перерву, на березі озера Бале вони не наважуються вийти зі старезної, некомфортної машини на свіже повітря.

Подолання просторової межі стає початком низки невдач і перешкод, які призводять до негативних наслідків усієї мандрівки. Бандити їдуть на дуже старезній і несправній машині, вони страждають від голоду і спраги, їх душить сморід від заводів та коров'ячих туш, що спалюють, переслідує чорна дощова хмара, яка виливається страшенною зливою наприкінці їх подорожі, а в містах натовпи місцевих жителів і туристів заступають путь. У кульмінаційну мить, коли гангстери знаходять-таки однорукого чоловіка на мосту, той примірює протез руки, тому вони вирішують, що помилилися. Нелегка подорож перетворює звичайну дорогу на «межову ситуацію», як зазначає А. Ван Ганнеп у книзі «Обряди переходу»: «Кожний, хто переходив з одної території на іншу, протягом достатньо довгого часу перебував і в житті, і в магічно-релігійному сенсі у винятковій ситуації: він опинявся поміж

двох світів. Цю ситуацію я називаю проміжною (marge)»[2, с. 22]. І якщо охоплений ненавистю, злістю і жорстокістю Даррен у цій мандрівці відчуває межі свого існування і мріє якнайшвидше залишити чужу територію: «Що раніше ми переважили на наш бік, тим краще, до дідька усе<...> Зробимо справу, хай йому грець, і хутко додому, до Лівера, блін, більш мені нічого не треба»[10, с. 103-104], то для Алістера подорож стає поворотним моментом у бутті. Річ у тім, що в нього є валлійське коріння, він не зовсім «чужий» в Уельсі: спогади про дитинство у бабусі, валлійська мова, якою він трішки володіє і може щось прочитати, давні легенди про чудову рибу Сіг, про дивовижне чудовисько озера Бале раптом оживляють у ньому таємні грані особистості, які з віком стерлися і забулися. Часом наратор у формі непрямой мови передає його перцептивну та ідеологічну точку зору «Алістер дивиться на чорні руїни, на темне бурхливе море, на хвилі, що штурмують гальку, і якщо ці хвилі і можна порівняти з білими конями, то вони – дикі, невіджені мустанги<...> А може, вони лихі келпі, водяні коні, що здійснюються скрегогучи зубами з мулкою темряви, і з дикою жадобою полюючи на чийсь душі, жадають затягти та втопити чужоземців, які заблукали далеко від дома»[10, с. 208]. У цій подорожі Алістер знов відкриває для себе чарівний, дивовижний світ Уельсу, і тому помічає «шестифутову бронзову форель, яка вистрибує з мілкого бурого ставочка»[10, с. 61], згадує окуня і «зміюку, що куняла під гіллям верби»[10, с. 86], дивується зграї чорних круків, що кидаються у сморід і дим скотомогильника [10, с. 104]. Мандрівка щось змінює в Алістері, тепер жорстокість Даррена відлякує його, він таємно радіє, що їх кривава місія зазнала поразки, а скоєне Дарреном вбивство бабусі-поштарки на зворотному шляху, яке описується у наступному романі «Катастрофа» («Wreckage», 2005) викликає відчуття провини. Через докори совісті Алістер зраджує Даррена, їх міцна дружба розсипається, тому що ця подорож являє собою не лише прострову, але й екзистенційну межу у житті Алістера.

Висновок. Таким чином, незважаючи на те, що роман «Кукса» присвячений одному дню буденного життя, герої протягом цього дня переживають досвід подолання меж повсякденності. Для однорукого тіло стає екзистенційною і часо-

вою межею, що перетворює кожну хвилину життя на «межову ситуацію», яка нескінченно триває. Але лише в цьому «існуванні на межі» він зазнає зустрічі з трансцендентним, відчуває присутність вищих сил, що чатують і ведуть його. У художньому просторі роману світ природи Уельсу протиставлений будь-яким закритим, замкнутим приміщенням, саме цей світ є сакральним виміром на протилежність усьому звичному,

рутинному, повсякденному. У відкритому просторі, за порогом домівки, однорукий герой відчуває трансцендентне; вирушаючи у мандрівку, залишаючи знайомий Ліверпуль, двоє гангстерів виявляються беззахисними сам-на-сам з невідомими вищими силами. Подолання просторової межі перетворює подорож бандитів на «межову ситуацію», у якій виявляється екзистенційна сутність обох.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вальденфельс, Б. (1991). *Повседневность как плавильный тигль рациональности*. Прогресс. <http://www.filisif.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000927/st000.shtml>
2. Ганнеп, А. (1999). *Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов / Арнольд ван Ганнеп*. (р. 198). Восточная литература.
3. Мерло-Понті, М. (2001). *Феноменология сприйняття*. (р. 552). Український центр духовної культури.
4. Шмид, В. (2003). *Нарратология* (р. 312). Языки славянской культуры.
5. Ясперс, К. (2017). *Введение в философию. Философская автобиография*. (р. 304). Канон+РООИ «Реабилитация»
6. Bednarski, A. (2012). *Inherent Myth. Wales in Niall Griffiths's Fiction*. (р. 177). Wydawnictwo KUL

REFERENCES

1. Val'denfel's, B. (1991). *Povsednevnost' kak plavil'nyy tigl' ratsional'nosti*. Progress. <http://www.filisif.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000927/st000.shtml>
2. Gannep, A. (1999). *Obryady perekhoda. Sistematicheskoye izucheniye obryadov / Arnol'd van Gannep*. (р. 198). Vostochnaya literatura.
3. Merlo-Pontí, M. (2001). *Fenomenologiya spriynyatya*. (р. 552). Ukraïns'kiy tsestr dukhovnoï kul'turi.
4. Shmid, V. (2003). *Narratologiya* (р. 312). YAzyki slavyanskoy kul'tury.
5. Yaspers, K. (2017). *Vvedeniye v filosofiyu. Filosofskaya avtobiografiya*. (р. 304). Kanon+ROOI «Reabilitatsiya»
6. Bednarski, A. (2012). *Inherent Myth. Wales in Niall Griffiths's Fiction*. (р. 177). Wydawnictwo KUL
7. Bentley, N. (2017). Special Topic 1: Rewriting National Identities in 1990s British Fiction. The

7. Bentley, N. (2017). Special Topic 1: Rewriting National Identities in 1990s British Fiction. *The 1990s. A Decade of Contemporary British Fiction*. (pp. 67–94). Bloomsbury.
8. Colebrook, M. (2017). *Literary History of the Decade: Fictions from the Borderlands*. (The 2000s. A Decade of Contemporary British Fiction., pp. 27–52). Bloomsbury.
9. Garrod, R. H. (2009). *Embodying Identity, Representations of the Body in Welsh Literature*. (р. 302). University of Wales Press.
10. Griffiths, N. (2011). *Stump*. (р. 240). Random House.
11. Luomala, P. (2019). *Welsh Writing in English as Postcolonial Literature: Reading Niall Griffiths*. (pp. 77–96). University of Turku.
12. Peddie I., & Griffiths, N. (2008). Warmth and Light and Sky: Niall Griffiths in Conversation. *Critical Survey*, 20(3), 116–127. <http://www.jstor.org/stable/41556287>

- 1990s. A Decade of Contemporary British Fiction. (pp. 67–94). Bloomsbury.
8. Colebrook, M. (2017). *Literary History of the Decade: Fictions from the Borderlands*. (The 2000s. A Decade of Contemporary British Fiction., pp. 27–52). Bloomsbury.
9. Garrod, R. H. (2009). *Embodying Identity, Representations of the Body in Welsh Literature*. (р. 302). University of Wales Press.
10. Griffiths, N. (2011). *Stump*. (р. 240). Random House.
11. Luomala, P. (2019). *Welsh Writing in English as Postcolonial Literature: Reading Niall Griffiths*. (pp. 77–96). University of Turku.
12. Peddie I., & Griffiths, N. (2008). Warmth and Light and Sky: Niall Griffiths in Conversation. *Critical Survey*, 20(3), 116–127. <http://www.jstor.org/stable/41556287>

УДК 821.111 (73)-3.09(045)

Стулов Юрий Викторовичкандидат филологических наук, доцент,
доцент кафедры зарубежной литературы,

Минского государственного лингвистического университета, Беларусь

<https://orcid.org/0000-0001-6395-2170>

yustulov@mail.ru

**РАЗРУШАЯ СТЕРЕОТИПЫ ПОВСЕДНЕВНОСТИ: ВЫЗОВ
МОЛОДОГО ПОКОЛЕНИЯ
(РОМАН ЭНДЖИ ТОМАС «ВПЕРЕД, К ВЕРШИНАМ»)**

Аннотация. Крах традиционных ценностей, вызванный резкими изменениями рубежа XX–XXI вв., сильно повлиял на все сферы жизни и искусства, включая литературу. Новейшие мультимедиа, социальные сети и мессенджеры трансформировали характер общения, что привело к усилению разрыва между людьми, которые, обмениваясь сообщениями, при этом оказываются замкнутыми в различных формах самоизоляции и обыденных практик. Повседневная реальность, представленная в романе молодой афроамериканской писательницы Энджи Томас «Вперед, к успеху!», напоминает о продолжении борьбы с расизмом и дискриминацией, несмотря на трансформации, которые произошли в общественно-политической жизни США. Шестнадцатилетняя героиня романа бросает вызов стереотипам, фобиям и предрассудками, пытаясь найти свой путь в жизни и связывая свою дальнейшую судьбу в качестве рэпера, чья песня «Вперед, к успеху!» становится ее жизненным кредо и вселяет надежду.

Ключевые слова: афроамериканский роман; повседневность; расовая дискриминация; стереотипы; рэп.

Yuri Stulov

Candidate of Philology, Associate Professor,

Dept of World Literature, Minsk State Linguistics University, Belarus

<https://orcid.org/0000-0001-6395-2170>

yustulov@mail.ru

**DESTROYING THE STEREOTYPES OF THE EVERYDAY:
YOUNG GENERATION'S CHALLENGE
(THE NOVEL «ON THE COME UP» BY ANGIE THOMAS)**

Abstract. The collapse of traditional values caused by the dramatic changes of the last decades of the 20th century greatly affected all spheres of life and art including literature. The newest multi-media, various networks, etc. have led to the growing gap between people who are locked down in different forms of self-isolation and mundane practices. Everyday reality as it is presented in the novel «On the Come Up» by the young African American writer Angie Thomas reminds of the continuation of the struggle with racism and discrimination – in spite of the transformations that have taken place in US social and political life. The 16-year-protagonist of the novel challenges the stereotypes, phobias and prejudice and is on the way to success as a rapper whose song «On the Come Up» becomes her creed in life and inspires hope.

Key words: African American novel; the everyday, race discrimination, stereotypes, rap.

Крах традиционных ценностей, вызванный резкими изменениями рубежа XX–XXI вв., сильно повлиял на все сферы жизни и искусства, включая литературу. Новейшие мультимедиа, социальные сети и мессенджеры трансформировали характер общения, что, неожиданно для пользователей, привело к усилению разрыва между людьми, которые, обмениваясь сообщениями, при этом оказываются замкнутыми в

различных формах самоизоляции и обыденных практик. Повседневная реальность, представленная в романе молодой афроамериканской писательницы Энджи Томас «Вперед, к успеху!» (On the Come Up, 2019), напоминает о многочисленных проявлениях продолжающейся борьбы афроамериканцев с расизмом и дискриминацией, все еще имеющих место, несмотря на трансформации, которые произошли в обще-

ственно-политической жизни США в последние десятилетия. Шестнадцатилетняя героиня романа Брианна (родные и знакомые также называют ее Бри, Принцессой, Юной Бунтаркой) бросает вызов стереотипам, фобиям и предрассудкам, которые не исчезли из сознания американцев, пытаясь найти свой путь в жизни и связывая свою дальнейшую судьбу творческой деятельностью в качестве рэпера, чья песня «Вперед, к успеху!» становится ее жизненным кредо и вселяет надежду на возможность преодолеть пропасть, разделяющую белых и черных американцев.

Новейший афроамериканский роман демонстрирует значительное разнообразие жанровых форм, и книга Э. Томас весьма интересна в этом отношении, поскольку ее можно причислить к т.н. рэп- или хип-хоп-романам, которые отличаются тем, что включают тексты песен в стиле рэп, созданных в виде речовок, т.е. рифмованных текстов идеологического содержания, и рваных ритмов. На протяжении всего произведения читатель знакомится с несколькими песнями, в которых героиня выражает свое отношение к происходящему с ней и с окружающими ее людьми под влиянием расизма. При этом читатель становится свидетелем как самого процесса написания рэпа (способа создания цепляющего стихотворного текста, поиска адекватных слов, нахождения рифмовки, припева, необходимого для усиления эффекта), так и реакции людей на них. Томас объясняет выбор героини и форму книги значением рэпа для молодого поколения, отталкиваясь от своего жизненного опыта (сама она в подростковом возрасте была довольно успешным рэпером): «Хип-хоп показал мне саму себя, когда этого не могли сделать книги; он рассказывал мне истории, с которыми я более всего была связана. Это необыкновенно важно особенно для молодых людей, часто напоминая им, что они не одиноки. Плюс хип-хоп заставляет людей осознавать общественные проблемы. Мы бы не знали правду о том, что происходит в американских городах, если бы не хип-хоп» [2]¹.

Писательница принадлежит к поколению миллениалов (род. в 1988 г.). Она родилась и

выросла в самом сердце американского Юга – городе Джексоне, штат Миссисипи, где закончила Белхейвенский университет. Известность ей принес первый же роман «Вся ваша ненависть» (The Hate U Give, 2017, рус. перевод Н. Зркха, 2019), удостоенный ряда американских литературных премий, а также отмеченный немецкой литературной премией за произведение для юношества. Книга вышла на гребне волнений, вызванных убийством белым полицейским черного подростка Трейвона Мартина, а также других подобных инцидентов и приведших к появлению движения «Черные жизни важны» (Black Lives Matter), распространившегося по всему миру в знак протеста против полицейского насилия. На настоящее время ее творчеству посвящены лишь отдельные рецензии, отклики и интервью с писательницей в связи с выходом ее книг (Алийя Вил, Мария Руссо, Патрис Лоренс, Карен Вэлби и др.), хотя такие популярные компании, как Spark Notes, Smart Notes и E-Notes, создающие и распространяющие учебные пособия по литературе, включили в свой каталог ее роман «Вся наша ненависть» с глубоким анализом произведения. Важно отметить, что литературоведы начинают обращать больше внимания феномену рэпа в художественной литературе.

Все вышеназванное определяет **цель** данной статьи: представить русскоязычному читателю книгу, адресованную молодому читателю и написанную в необычной форме рэп-романа, которая уже входит в список наиболее значительных книг для юношества, созданных в США за последнее десятилетие. **Актуальность** определяется противоречивым отношением к движению BLM, которое в определенной мере определило идеологическую основу романа Томас, и необходимостью выработать объективный подход к явлениям, связанным как с ним, так и с современными тенденциями в афроамериканской общине. Это становится особенно явным при знакомстве с повседневной реальностью жизни чернокожих американцев как в собственной среде, так и американском обществе в целом.

Э. Томас не скрывает своей ангажированности, но подчеркивает направленность своего творчества на юное поколение, исходя из соб-

1 Здесь и далее перевод с англ. – автора. – Ю.С.

ственного опыта, когда шестилетней девочкой она стала свидетелем перестрелки между соперничающими бандами наркоторговцев, испытав нервное потрясение. К тому же ее дом находился недалеко от того места, где был убит один из наиболее активных борцов за гражданские права 1960-х гг. Медгар Эверс, чьим именем сейчас назван международный аэропорт Джексона. В ее романах действие происходит в городке Садовые холмы, весьма напоминающем окружение, в котором росла сама Томас. Писательницу интересует процесс формирования личности «сердитой» черной девочки-подростка, которая каждый день сталкивается с проявлениями расовой дискриминации и несправедливости и поставлена перед выбором: то ли сделать вид, что она ничего не замечает, то ли бросить вызов системе, осознавая возможные серьезные последствия для себя и своей семьи. Именно подобное происшествие становится центральным в судьбе героини романа «Вся наша ненависть» Старр Картер, друга которой Халиля убивает белый полицейский. Жюри присяжных его оправдывает, а сам Халиль предстает в средствах массовой информации как малолетний преступник и распространитель наркотиков. Явная несправедливость вызывает в городе бунт, и Старр занимает активную жизненную позицию – в память об убитом друге и в надежде изменить Америку. Книга была успешно экранизирована режиссером Дж. Тиллманом-младшим (в русском прокате – «Чужая ненависть», 2018).

Второй роман Э. Томас тоже привлек внимание кинематографистов, и это вполне понятно: вновь перед читателем взрослеющий подросток, выросший в нездоровой среде. Отец Бри стал популярным репером и был застрелен гангстерами; мать, не в силах оправиться от потрясения, подселла на наркотики и вынуждена была лечиться; избавившись от зависимости, она находит работу в местной церкви, но в связи с материальными трудностями церковь отказывается от ее услуг, и семья Джейды вынуждена с трудом сводить концы с концами. За неуплату в доме отключают электричество, и в холодильнике портится еда, в результате чего семье нечего есть. Тетка торгует наркотиками и связана с местными банда-

ми; талантливый старший брат Трей вынужден подрабатывать разносчиком пиццы, несмотря на хорошее образование и отличные успехи в учебе. Район, в котором она живет, постоянно находится под контролем полиции, поскольку считается, что в негритянском районе должно быть все время опасно, и их задача – предотвратить насилие. Однако, Бри с иронией замечает: «Район постоянно объезжают полицейские, но это новая нормальность для Садов. Ну, как бы, вроде как дерьмовый коп типа «Привет, я дружественный коп в вашем районе, я не буду стрелять в вас, но на самом деле выходит, что он типа «Мы следим за вашими черными задницами» (Thomas, p. 27). Дети лишены возможности спокойно общаться и играть; сам воздух отравлен атмосферой страха и недоброжелательства. Все это делает девочку крайне восприимчивой к любым проявлениям несправедливости и дискриминации, которую она с ее остро критическим умом постоянно ощущает как со стороны школьных охранников, так и белых учителей и учеников школы (в школе работает только одна чернокожая учительница, которая пытается предостеречь легко вспыхивающую Бри от необдуманных поступков).

Подростку намного сложнее, чем взрослому вписаться в современный мир, поражающий своими противоречиями. Каждодневная реальность Бри полна драматических переживаний: холодный дом, пустой холодильник, безработная мать, брат, который вместо учебы в университете вынужден заниматься низкооплачиваемой работой, чтобы как-то поддержать семью в трудный момент... Проф. Т.Г. Струкова обращает внимание на то, что «современный человек живет в стремительно меняющейся техно и информационной среде обитания, а, следовательно, столь же быстро ему необходимо подстроиться к окружающему миру и адаптировать возникающую повседневность под собственные интересы и жизненные ценности» [1, с. 27]. Писательнице удалось убедительно показать, почему подросток с таким упорством пытается осуществить свое главное желание – выбраться из этой нищеты и убогой повседневности, осознавая, что талант репера дан ей не просто для того, чтобы нравиться сверстникам. Рэп для нее – это способ откликнуться на самые

острые проблемы, с которыми сталкиваются афроамериканцы в стране, гордящейся своим стремлением к свободе. Эти рифмованные куплеты являются непосредственным откликом на происходящее в жизни, включая как важные события, так и удручающую повседневность. Бри постоянно занята поисков нужных слов и рифм, чтобы выразить свои ощущения, ищет соответствующий музыкальный ритм, в результате чего возникает песня, ставшая ее девизом и заглавием книги – «On the Come Up». Эта же строка легла и в основу главной метафоры книги. Для нее это особенно важно и потому, что историю американского рэпа делали мужчины, что, по ее словам, было «настоящей женоненавистнической херней» (*total misogynistic fuckery*) [3, p. 29], а она стремится доказать, что женщины тоже могут успешно творить в стиле рэп. Победа на баттле над своим соперником-юношей становится для нее шагом к признанию у широкой публики, тем более что ее композиции прямо обращены к серьезным общественным проблемам. Во время баттла Бри вспоминает основные правила, которые составляют сущность рэпа, взаимопроникновение слова, его остроты, музыкальной составляющей и бита, и это помогает ей одержать верх над более опытным юношей.

Важно вспомнить, что сама писательница с ранних лет увлекалась хип-хопом, будучи уверенной в способности этого музыкального направления передать боль и протест чернокожего населения США против расизма и ужасных условий жизни. Юность Энджи Томас совпала с огромной популярностью таких рэперов, как Тупак, Кристофер Уоллес (более известный под названием Notorious B.I.G.), Кендрик Ламар и др., творчество которых оказало на нее существенное воздействие. Особенностью хип хопа является его сосредоточенность на социальных вопросах, проблемах жителей негритянских гетто, преступности, наркомании, а также опоре на живое слово, часто табуированное, что обеспечивало ему столь широкую аудиторию. По словам писательницы, хип хоп «помогает большому количеству людей осознавать социальные проблемы» [2]. Стоит обратить внимание на существовавшее между рэперами ужасное соперничество, связанное с

огромными доходами, вращавшимися в этом бизнесе, и выразившееся в трагических обстоятельствах жизни ведущих рэперов (Уоллес был убит, Тупак был смертельно ранен). Если посмотреть, что было продано более 80 миллионов записей Тупака и 40 миллионов записей Уоллеса, то понятно, почему это соперничество приобретало еще и криминальную составляющую.

В определенной степени эти обстоятельства определили тематическую сетку романа Энджи Томас, где героиня, живущая в негритянском гетто городка Гарден Хайтс, стремится вырваться из этой среды, добившись признания как репер, и вместе с тем испытывает тяжесть груза соперничества, который она вынуждена нести на себе, приняв правила своего окружения. Она еще не знает, что общество уже определилось с теми ожиданиями, которые должен отражать в своем творчестве репер, и не понимает, что ее тексты могут быть истолкованы совсем не так, как задумывались ею: бизнес-среда, а искусство реперов успешно эксплуатируется людьми, делающими на них деньги, диктует свои правила. Уход от этих требований чреват неприятными последствиями, что Бри скоро понимает. Но девочка бросает вызов: она должна оставаться сама собой и петь о том, что выстрадано ею, а не пользоваться чужими текстами, даже если они «хорошо упакованы» для коммерческой выгоды. Пережив тяжелые испытания, связанные с бедностью, повседневным мраком жизни в черном гетто, унижением, дискриминацией, непониманием со стороны друзей, Брианна принимает вызов судьбы, утверждая, что она не свернет со своего пути, но только если «я смогу делать это по-своему» [3, p. 435].

Выводы. Перед читателем возникает сложный образ подростка, который коррелирует с персонажами современной подростковой литературы: с одной стороны, безапелляционного и прямолинейного в своих реакциях, с другой – ищущего, ироничного и анализирующего не только окружающий мир, но и свои собственные ощущения, нередко вступающие в противоречие с мыслями и поступками даже родных людей. Томас удалось передать особенности речи Бри, говорящей молодежным сленгом со своими приятелями и контролирующей свой

словарь в разговоре с матерью, которая надеется, что хорошее образование поможет девочке выбраться из нищеты и отчаяния негритянского гетто. В романе огромное количество ссылок на популярные у молодежи имена музыкантов, телевизионных программ, кинофильмов, книг, и все это сопровождается бесконечным обращением к твитам, телефонным разговорам,

сообщениям, которыми обмениваются персонажи, передавая манеру общения современного молодого поколения: им проще послать смску, чем что-то объяснить словами. Писательница выразила дух этого поколения, которое пытается преодолеть будничность и серость жизни за счет творчества и вызова общепринятому, обычному.

ЛИТЕРАТУРА

1. Струкова, Т. Г. (2011). Повседневность как феномен литературы. *Гуманитарные аспекты повседневности: проблемы и перспективы развития в XXI веке., материалы II всероссийской научно-практической интернет-конференции под ред. Т.Г. Струковой*, 21–30.

REFERENCES

1. Strukova, T. H. (2011). Povsednevniyst yak fenomen literatury. *Humanitarni aspekty povsednevnosti: problemy ta perspektyvy rozvytku u KHKHII stolitti., Materialy II vserosiyskoyi naukovopraktychnoyi internet-konferentsiyi pid red. T.H. Strukovoy*.

2. *On The Come Up Q&A with Angie Thomas*. (2019). Режим доступа <https://www.amazon.com/Come-Up-Angie-Thomas/dp/0062498568>
3. Thomas, A. (2019). *On The Come Up*. Walker Books.

2. *On The Come Up Q&A with Angie Thomas*. (2019). Amazon.com; <https://www.amazon.com/Come-Up-Angie-Thomas/dp/0062498568>
3. Thomas, A. (2019). *On The Come Up*. Walker Books.

УДК 82.09

Сушко Сергій Олександрович

доцент кафедри іноземної філології,
Донецький інститут ПрАТ ВНЗ «МАУП», м. Краматорськ
<https://orcid.org/0000-0001-6954-0046>
erehwonado@gmail.com

ДИСКУРСИВНО-НАРАТИВНА ПОЛІФОНІЯ ПОВСЯКДЕННОГО ТА СУСПІЛЬНОГО У РОМАНІ ІЕНА МАК'ЮЕНА «SATURDAY» (2005)

Анотація. Предметом наукового пошуку у статті є можливість поліфонічного поєднання дискурсивних та наративних ознак художнього твору у єдине оповідне ціле. У циркадному романі «Субота» І. Мак'юена професійний дискурс нейрохірургії та інші дискурси майстерно вплетено в оповідно-подієву площину твору, тобто в його наративну організацію. Проаналізовано полісемантичну структуру термінів «повсякдення», «дискурс», «наратив» і виокремлено аспектні наративи роману – повсякденності, медичний, психологічний, літературний, політичний, медійний, топографічний, музичний, спортивний. Окреслено ознаки сюжетоутворюючої функції Нео-вікторіанського коду роману та підкреслено лейтмотивну організацію окремих цитатій, алюзій та ремінісценцій. У статті обґрунтовується принцип наративізації дискурсу, згідно якому дискурсна інформація подається через подієвий наратив, у наративі. Цей принцип утворює поліфонічний перебіг дискурсів та наративів у творі.

Ключові слова: повсякдення, дискурс, наратив, аспектний наратив, наративізація, психологічний, рефлексія, подієвий, лейтмотивний, вікторіанський / неовікторіанський.

Sergii Sushko

Associate Professor, Foreign Philology Chair,
Donetsk Institute Private Joint-Stock Company «Higher Education Institution «Interregional Academy of
Personnel Management»,
Kramatorsk
<https://orcid.org/0000-0001-6954-0046>
erehwonado@gmail.com

THE DISCOURSE-AND-NARRATIVE POLYPHONY OF THE QUOTIDIAN AND THE PUBLIC-RELATED IN IAN MCEWAN'S SATURDAY (2005)

Abstract. In the English-written literature, the «one day novel» genre modification is represented by an appreciable number of novels. V. Woolf's *Mrs Dalloway* and J. Joyce's *Ulysses* are the famous paragons of the subgenre. Ian McEwan's *Saturday* also joins this category. The novel's protagonist's inner speech intensification as well as retrospective inclusions and digressions help the narrator to go beyond the conventional boundaries of the «one day novel» genre variety.

The research undertaken in the given paper pursues exploration of the possibility of combining the discourse and narrative elements of the literary text into one narrative entity. In the Ian McEwan's circadian novel *Saturday*, the professional discourse of the neurosurgery as well as other discourses are skillfully and masterfully interwoven into the story-action-and-event governed textual terrain, that is into its narration. In the paper, the polysemantic structure of the terms «quotidian», «discourse», «narrative» has been analyzed. Also, such aspectual narratives of the novel as the quotidian narrative, medical, psychological, literary, mass media, topographical, musical, sports ones have been identified and some of them explored. Also, the plot-building function of the Neo-Victorian code of the novel has been specified and the Leitmotiff recurrence of some quotations, allusions and reminiscences has been dwelt on.

In the paper, the principle of narrativization of a discourse is hypothesized; in keeping with it, the discourse-contained information is delivered through the action-and-event-based narrative. The discourse-governed knowledge is not distanced from the narrative, both are fused into one narrative whole. This principle accounts for a polyphonic interplay of discourses and narratives in the novel treated here.

Key words: quotidian, discourse, narrative, aspectual narrative, narrativization, psychological, reflection, action-based, Leitmotiff, Victorian / Neo-Victorian.

У нашому аналізі поетикальної площини роману *Saturday* І. Мак'юена ми зосереджуємо увагу на дискурсивно-нарративному вимірі твору. У романі спостерігаємо художню актуалізацію дискурсу у формах нарративу, нарративної події. У межах твору принципова відмінність дискурсу від нарративу полягає в очевидній автономності певного дискурсу від подієвого, тобто нарративного, шару. Дискурс – це загальне інформативне поле з певної тематики, це сукупність мовних і мовленнєвих виразень певних знань, це множина текстів. Коли говорять про дискурс англійської мови, то мають на увазі увесь неосяжний масив того, що виражене цією мовою. Коли говорять про історичний дискурс, то розуміють його як сукупність тих матеріалів і форм їх вираження, що відносяться до науки історії. У художньому творі це, звичайно, частина, аспект, фрагмент певного дискурсу. Таке розуміння дискурсу є цілком коректним і для художнього дискурсу, художнього твору як елементу дискурсу. Вітчизняні фахівці (Фролова, Омечинська, 2018) констатують у своїй статті множинність підходів та інтерпретацій до поняття дискурсу, зауважуючи, що «кожний підхід є по-своєму цінним і науково валідним, а їхнє розмаїття дозволяє розглядати художній дискурс у різних ракурсах», і приводять низку визначень дискурсу. Одне з них повністю кореспондує з потрактуванням дискурсу у нашому дослідженні: «художній дискурс є сукупністю художніх творів (текстів), створених як результат взаємодії цілей та намірів автора, різноманітних можливих реакцій читача, а також тексту, котрий виводить текст художнього твору у простір семіосфери - сукупність використаних людиною знакових систем: тексту, мови і культури в цілому». [8].

Залученість дискурсу до нарративного простору твору переконливо демонструє яскравий епіграф до роману. Для епіграфу Мак'юен обирає уривок з роману *Herzog* Сола Белоу (1964). Протагоніст роману Мозес Герцог намагається визначити, сформулювати для себе, що ж це таке – у великому місті, у своєму часі, у вік нових технологій, тотального контролю, військових конфліктів й водночас суспільного безладу у власних великих містах (цей перелік у цитаті продовжується) – бути людиною. Як відгукується ця цитата у романі Мак'юена, що спільного,

чи не спільного, має Генрі Пероун «Суботи» з епонімічним героєм «Герцога» Белоу? Процитуємо частину епіграфу:

For instance? Well, for instance, what it means to be a man. In a city. In a century. In transition. In a mass. Transformed by science. Under organised power. Subject to tremendous controls. In a condition caused by mechanization. After the late failure of radical hopes. In a society that was no community and devalued the person. Owing to the multiplied power of numbers which made the self negligible. Which spent military billions against foreign enemies but would not pay for order at home. Which permitted savagery and barbarism in its own great cities. At the same time, the pressure of human millions who have discovered what concerted efforts and thoughts can do. ... [6].

За жанровими ознаками «Суботу» Мак'юена зараховують до категорії «романів одного дня» (one-day novel), уподібнюючи до романів В. Вулф і Дж. Джойса, «Місіз Делуей» та «Уліс». Інше жанрове увиразнення цієї категорії – «циркадний роман» (circadian novel), тобто роман, у якому події відбуваються протягом доби (за латинською етимологією). «Суботу» також відносять до градації романів «post 9/11». Це романи, у яких відчутним є синдром перестороги, викликаний трагічним терактом 11 вересня 2001 р. у Нью-Йорку.

«Субота» Мак'юена привернула увагу фахівців своєю літературною довершеністю, що засвідчує зростання майстерності письменника, інтерпретаційним потенціалом, відповідністю дискурсивно-нарративної проблематики реаліям сьогодення.

Полісемантична структура термінів «повсякденність», «дискурс», «нарратив»

Перейдемо до розгляду феномену повсякденності у гуманітаристиці. Наукова парадигма визначень термінів «повсякденність», «повсякдення», «повсякденне» конкретизує і поглиблює наші уявлення про те, що утворює ці поняття. Відомим фахівцем у дискурсі повсякденності є Ольга Колястрок, історик за фахом, авторка першого, теоретичного розділу колективної монографії [4]. У пункті 2 Розділу «Зміст понять «повсякденність», «повсякденне життя», «історія

повсякденності»», дослідниця зазначає: «Справді, хоча зацікавленість повсякденням засвідчили за останні десятиліття історики, філософи, соціологи, культурологи, антропологі, лінгвісти, етнологи, історичні психологи, поняття не набуло чіткої наукової визначеності» [4].

Про ситуацію поліформізму поняття «повсякденність» свідчать, зокрема, майже два десятки визначень, які О. Коляструк наводить у своєму нарисі. Систематизуючи сучасний стан наукової проблематики повсякденності, учена уточнює онтологічний статус повсякденності: «При всіх відмінностях у підходах до повсякденності, в вітчизняній і зарубіжній науці виділяють наступні групи, що стосуються даної проблематики: 1) макро- і мікросередовище (природа, країна, місто / село, помешкання); 2) людське тіло і турботи про його біологічні і соціокультурні функції ...; 3) дозвілля (ігри, розваги, громадські і сімейні свята і обряди) тощо.» [4].

Повсякденність як феномен не обмежується лише онтологічним статусом, вона має також аксіологічний та когнітивний виміри. Стосовно останніх дослідниця викладає підхід М. Жулевої, на думку якої «повсякденність охоплює все те, з чого складається життя людини: її становище, потреби та можливості їх вдоволення. До повсякдення вона зараховує також взаємовідносини, вчинки, ідеали, звичаї і традиції, ціннісні орієнтації, які регулюють поведінку людей, індивідуальну і колективну практику, форми комунікації. Поняття і явище повсякденності стосується також «ментальних стереотипів»: думок, переживань, ідеалів, норм, звичок тощо.» [4].

Методологічно цінним для аналізу художньої палітри повсякденності у романі «Субота» І. Мак'юена є включення «ментальних стереотипів» та ціннісних орієнтацій до атрибутів феномену повсякденності. Ці атрибути сутнісно доповнюють «класичну тріаду повсякденності»: харчування, одяг, житло.

У фікціональному дискурсі поворот до художнього відтворення повсякденності виникає у західноєвропейському письменстві у ХІХ ст. з появою напрями класичного реалізму. Флагманом цього повороту від романтичного до підкреслено повсякденного, провінційного став Гюстав Флобер зі своїм геніальним романом «Пані Боварі». Видатним увиразненням повсякденності

стала 7-томна епопея Марселя Пруста «У пошуках втраченого часу». Англійський модернізм початку ХХ ст. надав новий імпульс, новий вимір фікціональному відтворенню повсякдення. Своєрідним еталоном, точкою відліку літератури повсякдення вважають романи «Місіз Делоуей» В. Вулф та «Уліс» Дж. Джойса. Прикметно, що фахівці знаходять спорідненість повсякдення та «одноденності» у «романах одного дня», піджанрі, який започатковують названі романи. Брайоні Рендол, британська дослідниця, з цього приводу зауважує: «But it remains a paradox ... that while in principle the one-day novel ought to be very poorly suited to capture everyday temporality, in practice novelists often use the frame of the one-day novel in order to evoke the habits and routines of everyday life.» [7].

Вихід за темпоральні обмеження одного дня є сутнісною ознакою «роману одного дня», атрибутом його нарративного простору. Порівнюючи низку романів даної категорії, у тому числі *Saturday* Мак'юена, Брайоні Рендол зауважує: «Indeed, none of the novels I describe confine themselves strictly to narrating a day's events, by which I mean events taking place only on that day». Дослідниця продовжує: «In many ways ... these narratives support a more general application of James Hafley's assertion about Mrs Dalloway that Woolf «used the single day ... to show that there is no such thing as a single day»; that is, while having the singly day as their primary temporal structure, these texts extend beyond this frame.» [7].

Розглянемо поняття дискурсу і нарративу у більшій конкретиці. Російська фахівець з лінгвістики тексту проф. В.Є. Чернявська виокремлює множинність текстів як рису дискурсу: «...він [дискурс] дозволяє від тексту як відносно закінченої, формально обмеженої сутності, побудованої за законами, що оперують у цьому тексті, іти до інших текстів. Тут під дискурсом розуміється комунікативна подія як інтегративна сукупність окремих висловлень/текстів. Зміст дискурсу розкривається не одним окремим текстом, але в комплексній взаємодії багатьох текстів.» – переклад з російської [9].

Одне з базових визначень дискурсу належить Мішелю Фуко: «Foucault presents possibly the best definition of discourse. He defines discourse as, «Systems of thoughts composed of

ideas, attitudes, and courses of action, beliefs and practices that systematically construct the subjects and the worlds of which they speak.» [3]. На перебіг дискурсивних і наративних площин і вимірів художнього тексту звертає увагу Мацевко-Бекерська, цитуючи Жерара Женетта, одного з засновників сучасної наратології: «... Ж. Женетт зазначає, що «в дискурсі майже завжди є певна частка оповідності, в оповіді – відома частка дискурсивності»» [5].

Слід визнати, що тлумачення наративу як теоретичного конструкту є не менш складним та диверсифікованим. На відміну від дискурсу, наратив як об'єкт наратології у першу чергу відтворює певну подію, певну і с т о р і ю. У художньому творі його асоціюють із сюжетом, перебігом подій. У цьому сенсі наратив позначає оповідний, подієвий, динамічний план твору, на відміну від описового, статичного або ретроспективного плану.

Поліфонію термінів «нاراتив» і «історія» увиразнює розуміння першого як історій, що ми привласнюємо і якими послуговуємося у наших поведінкових реакціях. Мона Бейкер (Mona Baker), англійська дослідниця у галузі перекладознавства, вивчаючи сфери перетину наратології й перекладознавства, надає перевагу саме такому баченню терміну: «Narratives in this view are public and personal 'stories' that we subscribe to and that guide our behaviour. They are the stories we tell ourselves, not just those we explicitly tell other people, about the world(s) in which we live. The terms 'narrative' and 'story' are interchangeable in this context. Ewick and Silbey define narratives as 'sequences of statements connected by both a temporal and a moral ordering'.» [1].

Проте окреслені коректні тлумачення наративу як м е т а т е р м і н у гуманітаристики не утворюють повну множину його наукових визначень. Під наративом в літературній теорії також розуміють структуру художнього тексту, його архітекtonіку, систему нараторів і наративних голосів, зокрема. У такому ракурсі наратив не є тотожним повіствуванню, сюжету чи дискурсу. Відоме увиразнення цьому ракурсу надав англійський учений Пол Коблі (Paul Cobley), один із світових провідних фахівців у галузі семіотики й наратології. Він чітко й прозоро розмежував ці три інстанції, або категорії, художнього тексту:

«... what is essential to the separation of all these terms is the recognition that narratives consist of a presentation of something, which is always, in fact, a re-presentation. Alternatively, it might be said that story comprises «all the events that take place in a narrative»; plot comprises the «underlying causality that binds these events together and demands that some events be narrated and not others»; and narrative is «how all these events with underlying causality are narrated» —in what sequence, through which devices, and with what kind of narratorial voice (Cobley).» [2].

Аспектно-виокремлені наративи у романі *Saturday*

Ієна Мак'юєна

У нашому аналізі дискурсивно-нاراتивної палітри роману *Saturday* ми запроваджуємо поняття а с п е к т н о г о н а р а т и в у, який кореспондує з тематичним наративом та розумінням дискурсу як масиву текстів з певної сфери буття і діяльності. Аспектний, або аспектно-виокремлений, наратив є сутнісною рисою творів класичної літератури. Прикладами є топографічний, карнавальний, гастрономічний наративи, наративи виховання, війни, схоластики, античності у «Гаргантюа і Пантагрюєлі» Рабле, наратив великодушності у «Знедолених» Гюго, марнославства у «Мідлмарчі» Джордж Еліот, Новоязу у «1984» Джорджа Оруела. Слід зазначити, що ці наративи діалектично поєднуються з відповідними дискурсами як сукупностями, масивами текстів. Адже знаменита передмова Гюго до свого роману є прикладом дискурсу соціальної справедливості й великодушності, тоді як грандіозна оповідь у романі є прикладом наративізації цього дискурсу у конкретному творі.

До аспектних наративів роману Мак'юєна відносимо провідні наративи повсякденності, приватного життя, топографічний, медичний, психологічний, політичний, музичний, літератури і літературної творчості, спорту, фоновий наратив медійних новин.

Подієвий та аспектно-виокремлений наратив поєднуються у романі Мак'юєна в одне поліфонічне ціле. У «Суботі» віслідковуємо такий продуктивний спосіб художнього зображення, якому ми даємо назву н а р а т и в і з а ц і я д и с к у р с у. У цей прийом ми вкладаємо здатність письменника перекладати інформативне поле дискурсу, як сукупності мовних увиразнень, у

формах конкретного наративу, тобто в окремих оповідно-зображувальних планах.

Суспільно – політичний наратив. Лейтмотивом суспільної тематики у романі є сюжетно фоновий наратив з транспортним літаком, який терпить аварію у небі над Лондоном. Автор майстерно вибудовує цей наратив, застосовуючи елементи кінематографічної техніки: з вікна свого будинку у передранковому небі Пероун бачить, як, начебто, падає зірка, а потім дізнається з новин, що це був транспортний літак, який заходив на вимушену посадку в аеропорту Хітроу; протягом дня він декілька разів бачить телерепортаж, крупним планом, про цю подію.

Ця подія та її висвітлення у випусках новин перекликаються у думках Пероуна з запланованою на цю суботу у Лондоні грандіозною демонстрацією протесту проти участі Великої Британії у військовому розв'язанні конфлікту в Іраку.

Зображення подій суспільного плану у романі «Субота» відтворено у формах психологічного нарративу та оповідної ретардації, коли Пероун пригадує розповідь свого пацієнта про жахи тюремного ув'язнення. Ми сприймаємо панораму суспільного життя у міжнародному та внутрішньополітичному аспектах саме через свідомість протагоніста, через його невпинні роздуми про зміни суспільного життя у гірший бік.

Прикладом вставки фрагменту медичного дискурсу (фізіогноміки) у політичний наратив може бути епізод, коли увагу Пероуна, який повертається додому з маркета рибопродуктів, привертає вітрина магазину телевізорів. На кожному екрані включених телевізорів транслюється інтерв'ю прем'єр-міністра Ентоні Блера. Повільний крупний план, можливо, подається з метою розпізнати, а чи говорить цей політик правду?

But can anyone really know the sign, the tell of an honest man? There's been some good work on this very question. Perowne has read Paul Ekman on the subject. In the smile of a selfconscious liar certain muscle groups in the face are not activated. They only come to life as the expression of genuine feeling. The smile of a deceiver is flawed, insufficient. ... [6].

Наведена цитата є одним з прикладів того, як політичний дискурс психологізується та виразняється у фреймі наративу, тобто зображення події, епізоду. За таким же способом, а саме

включенням дискурсної інформації у перебіг подій та епізодів, тобто у наративний план твору, відтворюються інші фрагменти політичного дискурсу та дискурсу суспільного життя. Про диктаторську сваволю режиму іракського лідера Садама Хусейна, політичне безправ'я та тортури політичних в'язнів Пероун дізнається, так би мовити, «з перших вуст». Його пацієнт, професор багдадського університету Мірі Талеб, спеціаліст по шумерології, розповів йому історію свого безпідставного, протягом десяти місяців, ув'язнення, обвинувачення йому так і не було пред'явлено.

Мак'юен висвітлює дискурс політичних подій, тиранії, мас-медійного викривлення новин не ізольовано від оповідного плану, а саме у фреймах подієвого нарративу, коли він дискутує з дочкою Дейзі про обґрунтованість війни в Іраку, коли він розмірковує над маніпулятивним впливом мас-медіа (*He suspects he's becoming a dupe, the willing, febrile consumer of news fodder, opinion, speculation and of all the crumbs the authorities let fall. He's a docile citizen, watching Leviathan grow stronger while he creeps under its shadow for protection.*), коли він спостерігає марш протесту у Лондоні 15 лютого 2003 року проти війни в Іраку.

Розглянемо наступний наратив роману. Н а р а т и в п о в с я к д е н н о с т і домінує на початку роману, охоплюючи звичний ритм життя героя, жителя Лондону, обдарованого нейрохірурга Генрі Пероуна. Повсякденне життя героя передусім складає професійна складова – щоденні складні операції на мозку, безупинна рефлексія стосовно проведених та запланованих операцій. Мак'юен розгортає цей аспект даного нарративу через щільне застосування медичного дискурсу, який несе ознаки наративності, подієвості. Інші аспекти нарративу повсякденності роману відтворюють побутовий шар щоденного життя героя – прокинувшись від сну, герой неквапливо спостерігає за рухами на площі, на яку виходять вікна оселі Пероунів, спілкується з дружиною та сином, пригадує, що він запланував на цей начебто звичайний суботній день, їде до спорткомплексу, щоб зіграти в сквош зі своїм колегою-анестезіологом. За кермом свого нового «Мерседесу» Генрі подумки повертається до обставин придбання цієї автівки, до пам'ятного епізоду, коли він нарешті позбавився комплексу ніяковості від володіння

такою дорогою маркою (*One wet afternoon, glancing over his shoulder while casting, Henry saw his car a hundred yards away, parked at an angle on a rise of the track, picked out in soft light against a backdrop of birch, flowering heather and thunderous black sky—the realisation of an ad man’s vision—and felt for the first time a gentle, swooning joy of possession.*). Пероун розмірковує над змінами на вулицях, якими він проїжджає. Потім він відвідує матір, яка знаходиться у стані деменції і перебуває у закладі для літніх людей, купує провізію до святкового сімейного столу, зустрічає доньку з Парижу та Джона Граматікуса, батька дружини, подружжя Пероунів сподівається на примирення онуки з дідусем.

До плану повсякденного життя Пероуна належить і його літературна рефлексія – він щоденно і старанно виконує програму читання, яку йому окреслює дочка Дейзі, поетеса, що вже має видані збірки власних поезій. У цьому плані повсякденного життя протагоніста твору інтегруються дискурсивна та наративна складові твору.

Наратив повсякденного і буденного поєднується у творі з іншими дискурсами й наративами. Генрі подобаються прилади для гоління, щоранковий ритуал гоління (*But Henry likes the wooden bowl, the badger brush, the extravagantly disposable triple-bladed razor, with cleverly arched and ridged jungle-green handle—drawing this industrial gem over familiar flesh sharpens his thoughts.*). Процес гоління знову привертає його увагу до спроби пригадати, що саме його дещо гнітить. Йому спадає на думку прочитати у Вільяма Джеймса, славетного американського психолога, брата не менш знаменитого письменника Генрі Джеймса, що писав психолог стосовно забутого слова чи імені. Пероуну більш до вподоби літературний стиль Вільяма Джеймса, чим його брата-письменника. (*James had the knack of fixing on the surprising commonplace—and in Perowne’s humble view, wrote a better-honed prose than the fussy brother who would rather run round a thing a dozen different ways than call it by its name. Daisy, the arbiter of his literary education, would never agree.*).

Як можна зазначити, базуючись на цьому та подібних прикладах, Мак’юен подає дискурсивну інформацію через наратив, у наративі.

Психологічний наратив «Суботи» Мак’юена відслідковує у формах художнього зображення емоційний стан та рефлексію героя

роману. За методом контрасту з подальшим драматичним розвитком подій автор акцентує увагу свого героя, який прокидається ще вдосвіта, на незвичному відчутті абсолютної легкості, свободи, відсутності будь-яких проблем.

It’s as if, standing there in the darkness, he’s materialised out of nothing, fully formed, unencumbered. He doesn’t feel tired, despite the hour or his recent labours, nor is his conscience troubled by any recent case. In fact, he’s alert and empty-headed and inexplicably elated. With no decision made, no motivation at all, he begins to move towards the nearest of the three bedroom windows and experiences such ease and lightness in his tread that he suspects at once he’s dreaming or sleepwalking. If it is the case, he’ll be disappointed. [6].

Цей стан дещо турбує Пероуна, він подумки, як фахівець, шукає йому пояснення на фізіологічному рівні: *«An habitual observer of his own moods, he wonders about this sustained, distorting euphoria.»*. Рефлексія Генрі переноситься на виснажливу робочу неділю, що вже позаду, і на книгу, біографію Чарльза Дарвіна, яку він читає за програмою того, що варто прочитати, яку йому окреслила дочка Дейзі, Вона поетеса, займається літературою професійно.

Увесь цей суботній ранок Пероуна не покидає відчуття повного вдоволення власним буттям, станом справ у сімейному житті. *«There is grandeur in this view of life»* – тричі повторюється ця фраза на початку другого розділу роману. Проте вона не лише відтворює відчуття героя, але і контрастує з його доволі постійним станом сорому і бентеження стосовно зневіри у збереження усталених цінностей на тлі цивілізаційних викликів:

And it’s at this point he remembers the source of his vague sense of shame or embarrassment: his readiness to be persuaded that the world has changed beyond recall, that harmless streets like this and the tolerant life they embody can be destroyed by the new enemy—well-organised, tentacular, full of hatred and focused zeal. ... The world has not fundamentally changed. Talk of a hundred-year crisis is indulgence.

[6].

Таке ж саме, спочатку не усвідомлюване, відчуття бентежності охоплює героя після драматичного інциденту з вторгненням в оселю Пероунів бандитів Бакстера і Найджела. Вторгнення бандитів створило реальну загрозу життю сім'ї, бандитів вдалося приборкати. Бакстер непритомний, поліція готова заарештувати його, коли він опритомніє у лікарні, але Пероун поволі усвідомлює, що варто відмовитися від помсти і, з його, Пероуна, професійного боку, зробити усе можливе, щоб прооперувати Бакстера. Дзвінок з лікарні з проханням професійної підтримки допомагає Пероуну прийняти рішення.

There are other surgeons Jay can call on, and as a general rule, Perowne avoids operating on people he knows. But this is different. And despite various shifts in his attitude to Baxter, some clarity, even some resolve, is beginning to form. He thinks he knows what it is he wants to do. [6].

Особливо виразно та рельєфно психологічний вимір роману відслідковується у наративі пригоди з літаком, у якого загорівся двигун і він змушений робити аварійну посадку у лондонському аеропорту Хітроу. З вікна свого будинку, у передранковий Генрі Пероун спостерігає цей літак, приймаючи його спочатку за метеорит або комету.

М е д и ч н и й н а р а т и в у «Суботі» Мак'юена утворює жанровий прошарок професійного роману, дещо нагадуючи романи Артура Хейлі. Цей наратив простежується у провідних сюжетних лініях та ретроспективних відступах. Спочатку він викликає певне читацьке здивування, але потім позитивне читацьке сприйняття, особливо, коли зацікавлений читач звернеться до творчої історії роману і дізнається, що Іен Мак'юен майже два роки щільно спілкувався з фахівцем, лондонським нейрохірургом, спостерігаючи його за роботою в операційній та розпитуючи тонкощі професії. Це наратив професійного самоусвідомлення героя, масив описів симптомів, діагнозів, операцій. У формі медичного наративу розкривається історія кохання героя, ліризм якої не порушує навіть використання медичних термінів. Вибір автора на користь вживання медичної термінології є традиційним – у більшості творів медичного роману він є нормою.

Медична термінологія, процедури лікування належать, безумовно, до медичного дискурсу. Але кожний слововжиток терміну подається у контексті певних дій нейрохірурга Пероуна, деякі з термінів, детермінологізуючись, увійшли до загального слововжитку мови.

Окремим планом медичного наративу є сюжетотворююча функція, яка йому відведена у творі. Професіоналізм Пероуна дозволяє йому швидко помітити нейрофізіологічні вади у Бакстера, свого кривдника, майже миттєво діагностувати їх у відповідних термінах. Коли Пероун, отримавши сильного удару у груди, розуміє всю безвихідь свого становища, він запобігає до останнього засобу, що йому залишається. Він заявляє Бакстеру в очі, що ц того та ж сама вада, що була у його батька («Your father had it. Now you've got it too.»). Це приголомшує нападника, який відступає. Проте інцидент на цьому не завершується, а лише набирає обертів. Бакстер і Найджел встановлюють адресу Пероуна і вдираються у їхню оселю.

У медичному наративі автор, використовуючи засіб внутрішньої мови персонажу, знаходить місце і для гумористичного ефекту, використовуючи наукову термінологію для опису людини як біологічного виду :

In the lifeless cold, they pass through the night, hot little biological engines with bipedal skills suited to any terrain, endowed with innumerable branching neural networks sunk deep in a knob of bone casing, buried fibres, warm filaments with their invisible glow of consciousness—these engines devise their own tracks. [6].

Окрасою роману є л і т е р а т у р н и й н а р а т и в. Його формує низка фрагментів і епізодів, які розгортають теми читацької рецепції, письменництва, естетичного впливу літератури. Цей аспектний наратив відтворюється в оригінальному обрамленні (яке, у свою чергу, є елементом архітекtonіки твору, тобто наративу як системи засобів розбудови твору). Дочка Генрі Пероуна Дейзі вирішила, що батькові, який читає лише фахову літературу, не завадить сформувати зацікавленість у художній літературі. (*For some years now she's been addressing what she believes is his astounding ignorance, guiding his literary education, scolding him for poor taste and insensitivity.*). Для цього у неї, літератора й поетеси, завжди є черговий твір, який запропонувати

батькові прочитати. Генрі погоджується читати книги, які пропонує дочка, хоч і має стосовно цього власну думку (*On the other hand, he thinks he's seen enough death, fear, courage and suffering to supply half a dozen literatures. Still, he submits to her reading lists ...*).

У романі першою згадується біографія Дарвіна, яку Генрі зараз читає на пропозицію дочки. Дейзі пов'язує цю книгу з романом Джозефа Конрада про мореплавство, очевидно, з «Лордом Джимом». (*It was his literate, too literate daughter, Daisy, who sent the biography of Darwin which in turn has something to do with a Conrad novel she wants him to read and which he has yet to start—seafaring, however morally fraught, doesn't much interest him.*).

Аналізуючи сприйняття героєм роману біографії Чарльза Дарвіна, спостерігаємо, що цей літературний факт (книжкові біографії натурознавця, у тому числі й біографія, підготовлена та видана його сином, Франсізом Дарвіним, окремим розділом якої «Автобіографія» батька – це елементи літературного дискурсу) вмонтовується у подієвий, психологічний, науковий наративи твору, в його інтертекстуальні цитації й мотиви. Генрі Пероун читає біографію Дарвіна як елемент свого дозвілля й самоосвіти (*... he blearily read an account of Darwin's dash to complete The Origin of Species, and a summary of the concluding pages, amended in later editions.*). Початок знаменитої заключної фрази «Походження видів», («*There is grandeur in this view of life*») включається в інтертекстуальний шар твору, ця фраза безпосередньо залучається в психологічний, рефлексивний стан героя – він сприймає її амбівалентно: з одного боку, як влучний вислів, яким можна охарактеризувати гарний стан справ в особистому житті, з іншого боку – як докору власному благополуччю на тлі драматичних політичних подій і погіршення соціального становища. У його рецепції біографії знаменитого співвітчизника відчутним є вікторіанський мотив (*At times this biography made him comfortably nostalgic for a verdant, horse-drawn, affectionate England*). Сприйняття героєм біографічного жанру психологізується (*at others he was faintly depressed by the way a whole life could be contained by a few hundred pages—bottled, like homemade chutney.*).

Генрі Пероун надає набагато більшу перевагу музичному дискурсу, чим дискурсу фікціональної літератури. Він вважає останній надто примхливим продуктом письменницької уяви, який хибно відтворює людську природу. Генрі приходить до цих умовиводів, прочитавши «*Anna Karenina*» і «*Madame Bovary*», а також «*What Maisie Knew*» Генрі Джеймса. (*So far, Daisy's reading lists have persuaded him that fiction is too humanly flawed, too sprawling and hit-and-miss to inspire uncomplicated wonder at the magnificence of human ingenuity, of the impossible dazzlingly achieved. Perhaps only music has such purity.*).

Інтерполяція літературного дискурсу на подієвий наратив роману «Субота»

Найбільш яскраво поєднання дискурсу як сукупності знань про певну сферу буття й діяльності і наративу як площини твору, що зображує події, відтворено у драматичному, кульмінаційному епізоді роману, коли Бакстер зі своїм поплічником вдираються у будинок Пероуна з метою помститися за приниження, якого Бакстер зазнав вранці від Генрі під час з'ясування обставин дорожньо-транспортного інциденту.

Розбудова цього епізоду у романі демонструє здатність дискурсивного прошарку твору безпосередньо інкорпоруватися у подієвий сюжетоутворюючий наратив. Бандит Бакстер, якого Пероун приголомшив діагнозом важкої хвороби мозку, але відразу ж запропонував медичну допомогу, спочатку, при першій зустрічі, розгубився, не знаючи, що й гадати. Але, як виявилось, пізніше він отямився, сприйнявши це за розіграш. Розлютовані бандити, здається, здатні на все, вони готові перейти любую межу, але їхні наміри призупиняє несподівана обставина. Увагу розгубленого Бакстера випадково привертає книга, що лежить на канапі. Це, як дізнається Бакстер, збірка поезій Дейзі, яку вона щойно привезла з собою. Зацікавленість Бакстера зростає, коли він бачить на обкладинці ім'я Дейзі. Невже це справді її вірші? Він пропонує їй зачитати якогось з них. Дейзі вдає ніби читає свого вірша, але, за прихованою підказкою свого дідуся, вона насправді декламує знаменитий хрестоматійний вірш вікторіанського поета Метью Арнолда (1822-1888) *Dover Beach*.

The sea is calm tonight.
 The tide is full, the moon lies fair
 Upon the straits; on the French coast the light
 Gleams and is gone; the cliffs of England stand,
 Glimmering and vast, out in the tranquil bay.
 Come to the window, sweet is the night-air!
 ...

Бакстер виявляє неочікувану чутливість до магії поетичного слова. Він вимагає від Дейзі прочитати вірша знову, а потім, приголомшений, лише повторює: «You wrote that. You wrote that.» ... «How could you have thought of that? I mean, you just wrote it.» And then he says it again, several times over. «You wrote it!» [3].

Поліфонія неовікторіанського коду і нарративного дискурсу проявляється у цьому епізоді у формах перебігу сприйняття поетичного твору Бакстером і Пероуном, у миттєвому розумінні Дейзі натяку, який зробив їй дідусь Джон Граматікус, що саме зачитати Бакстеру, у неочікуваному впливі поезії на останнього, у стрімкому розвитку подій. Психологічний нарратив у цьому епізоді розбудовано у розумінні Пероуном, та певного жалкування з цього приводу, що, на відміну від нього, гангстер Бакстер виявився здатним на більш тонке, щоб не сказати витончене, сприйняття вікторіанської поезії.

Підсумовуючи окреслені аспекти щільного поєднання дискурсивної палітри і нарративів у романі «Субота» Ієна Мак'юена, ми визначаємо, що нарратив повсякденного життя й суспільно-політичних реалій у творі розгортається через низку дискурсів – медичного, літературного, музичного, політичного, мас-медійного, топографічного, сортивного. Ці дискурси майстерно вплетені в оповідну, подієву площину роману. Техніка «плину свідомості» дозволяє наратору

вийти за умовні жанрові обмеження «роману одного дня».

Наративна площина роману «Субота» не вичерпується аспектно-виокремленими наративами як умовними розмежуваннями суцільної оповідної стихії твору. До нарративного епіцентру роману належить і наратив розбудови оповіді, тобто наратив у значенні структури, послідовності, комбінуванні оповіді. Надзвичайно рельєфно цей структуроутворюючий наратив виявляється у повторенні, наголосі на відчутті безтурботності Пероуна протягом дня. Коли, нарешті, Пероуни зібралися за святковим столом з приводу приїзду гостей, дочки Дейзі і батька дружини Джона Граматікуса, Генрі втретє за день відчуває себе у стані повного внутрішнього комфорту, відстороненості від проблем; що справи, загалом, вирішуються позитивно:

Perowne abandons himself to a gentle swell of dissociation. Nothing matters much. Whatever's been troubling him is benignly resolved. The pilots are harmless Russians, Lily is well cared for, Daisy is home with her book, those two million marchers are good-hearted souls, Theo and Chas have written a fine song, Rosalind will win her case on Monday and is on her way, it's statistically improbable that terrorists will murder his family tonight, his stew, he suspects, might be one of his best, all the patients on next week's list will come through, Grammaticus means well really, and tomorrow—Sunday—will deliver Henry and Rosalind into a morning of sleep and sensuality. [6].

Звертає на себе увагу саме лейтмотивне повторення цього емоційного стану героя з очевидною метою подальшого загострення інтриги, створення саспенсу. Аналіз нарративної організації твору як його архітекtonіки заслуговує на окремий аналіз, поза межами даної статті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Copley, P. (2005). *Narratology. Second edition*. <http://davidlavery.net/Courses/Narratology/JHGTC/Narratology.pdf>.
2. *Discourse - examples and definition of discourse*. Literary Devices. (2018, November 1). <https://literarydevices.net/discourse/>.
3. Johnson, M. (n.d.). *Translation and conflict-a narrative account*. Academia.edu. https://www.academia.edu/34627136/Translation_and_Conflict_A_Narrative_Account.
4. McEwan, I. (2005). *Saturday*. New York: Nan A. Talese/Doubleday. <https://booksvoooks.com/nonscrollablepdf/saturday-pdf-ian-mcewan.html>
5. Randall, B. (2016) *A day's time: the one-day novel and the temporality of the everyday*. *New Literary History*, 47(4), pp. 591-610. <http://dx.doi.org/10.1353/nlh.2016.0031>
6. *3 історії повсякденного життя в Україні. Том / Випуск: Кн. 1, ч. 1: Доба непу (1921–1928 pp.)*. (2010). http://history.org.ua/JournALL/jittia/jittia_2010_1_1/3.pdf.

7. Мацевко-Бекерська, Л. (2009). *Наратологічна проєкція концепту «герой»*. . <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18496/32-Matsevsko-Bekerska.pdf?sequence=1>
8. Фролова, І. Є. (2018). *Специфіка художнього дискурсу та його аспекти*. http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=JUJ_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=IJ=&S21COLORTERMS=1&S21STR=
9. Чернявская, В. Е. (2014). Фантомы и синдромы дискурсивной парадигмы. *Вопросы когнитивной лингвистики*, 1, 54–61. <https://cyberleninka.ru/article/n/fantomy-i-sindromy-diskursivnoy-paradigmy>

REFERENCES

1. Copley, P. (2005). *Narratology*. Second edition. <http://davidlavery.net/Courses/Narratology/JHGTC/Narratology.pdf>.
2. Discourse - examples and definition of discourse. *Literary Devices*. (2018, November 1). <https://literarydevices.net/discourse/>.
3. Johnson, M. (n.d.). *Translation and conflict-a narrative account*. https://www.academia.edu/34627136/Translation_and_Conflict_A_Narrative_Account.
4. McEwan, I. (2005). *Saturday*. New York: Nan A. Talese/Doubleday. <https://booksbooks.com/non-scrolablepdf/saturday-pdf-ian-mcewan.html>
5. Randall, B. (2016) *A day's time: the one-day novel and the temporality of the everyday*. *New Literary History*, 47(4), pp. 591-610. <http://dx.doi.org/10.1353/nlh.2016.0031>
6. *Z istoriyi povsyakdennoho zhyttya v Ukraini*. Tom / Vypusk: Kn. 1, ch. 1: Doba nepu (1921–1928 rr.). (2010). http://history.org.ua/JournALL/jittia/jittia_2010_1_1/3.pdf.
7. Matsevko-Bekers'ka, L. (2009). *Naratolohichna proektsiya kontseptu «heroy»*. . <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18496/32-Matsevsko-Bekerska.pdf?sequence=1>
8. Frolova, I. YE. (2018). *Spetsyfika khudozhn'oho dyskursu ta yoho aspektiv*. http://www.irbis-nbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=JUJ_all&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=IJ=&S21COLORTERMS=1&S21STR=
9. Chernyavskaya, V. E. (2014). *Fantomy y syndromy dyskursivnoy paradyhmy*. *Voprosy kognitivnoy linyhvystyky*, 1, 54–61. <https://cyberleninka.ru/article/n/fantomy-i-sindromy-diskursivnoy-paradigmy>

УДК 82.09

Тарнашинська Людмила Броніславівна

докторка філологічних наук, професорка, провідна наукова співробітниця
Відділу української літератури ХХ ст. та сучасного літературного процесу,
Інституту літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України
<https://orcid.org/0000-0003-2540-2658>
tarnashynska@gmail.com

ЕСТЕТИКА ПОТРЯСІНЬ У КОНТЕКСТІ АКТУАЛЬНОГО ПОВСЯКДЕННЯ

Анотація. Повсякдення – незалежно від його географічного статусу – має різні виміри: з одного боку – це рутинна, а з другого – намагання вирватися з неї, створити хоч абияке свято. В контексті актуального повсякдення доцільно подивитися на інший бік повсякдення: повсякдення як стрес, афектація свідомості тощо. Цікаво спостерігати, як буквально на очах модифікується й наповнюється новими сенсами естетика потрясіння, яку принесли в українську літературу, зокрема, реалії 1990-х, як новітній час деформує людську свідомість, змінюючи при цьому «криву» сюрреалізму.

Йдеться про явище глобального світу – пандемію як новий досвід, що актуалізувало проблему спів-життя та спів-відповідальності. Досвід, превентивно досліджений засобами художньої літератури і кінематографу (якщо «Чума» А. Камю – про минуле, то антиутопія Д. Кунца «Очі п'ятьми» про вбивчий мікроорганізм «Ухань 400» в редакції 1989 р., що в оригіналі твору 1981 р. мав назву «Горки-400», – попередження з минулого), нині потребує нового осмислення. Після «Чуми» А. Камю можна апелювати також до книг на цю ж пандемійну тематику, досі не перекладених українською: наприклад, п'єса Карела Чапека «Біла хвороба» (1937), книжка шведського письменника Пера Фредріка Вальо «Сталевий стрибок» (1968), а також антиутопія «Сліпа віра» британця Бена Елтона (2007), де дія відбувається в недалекому майбутньому на тлі постійних епідемій, а у фокусі дослідження – актуальна нині тема вакцинації.

Література як чутливий інструмент отримала для художньої рефлексії і по-новому осмислювану тему ейд-жизму (разючу співзвучність можна знайти, скажімо, в японській літературі, зокрема в новелі Ситиро Фукадзава «Сказання про гору Нараяма»), як і тему дискримінації за іншими ознаками, соціальної нерівності; тему людини, наділеної владою/можливостями і її вибір давати/чи не давати право на життя іншому; тему зони особистої/колективної відповідальності, меж відкритості/закритості суспільств, як і тему межі прагматизму/раціоналізму, межі/глибини цинізму. Тобто йдеться про актуалізацію презумпції права на життя, збереження людяності, що проблематизує інше/інакше наповнення старих, вічних сюжетів української та світової літератур.

Ключові слова: актуальне повсякдення, естетика потрясіння, пандемія, досвід, поріг чуттєвості, свідомість.

Lyudmyla Tarnashynska

Doctor of Philology hab., Professor,
Leading Researcher T. Shevchenko Institute of Literature,
National Academy of Sciences of Ukraine
<https://orcid.org/0000-0003-2540-2658>
tarnashynska@gmail.com

AESTHETICS OF SHOCKS IN THE CONTEXT OF CURRENT EVERYDAY LIFE

Abstract. *Everyday life – regardless of its geographical status – has different dimensions: on the one hand, it is a routine, and on the other hand, it is an attempt to escape from it, to create at least some holiday. In the context of current everyday life, it makes sense to look at its other side: everyday life as stress, affectation of consciousness, etc. It is interesting to observe how the aesthetics of the shock, brought to Ukrainian literature, in particular, by the realities of the 1990s, is modified and filled with new meanings literally before our eyes, and how modern times deform human consciousness, herewith changing the «curve» of surrealism.*

This is about a phenomenon of the global world – a pandemic as a new experience that has actualized the issue of coexistence and co-responsibility. Experience, preventively studied through fiction and cinema (if «The Plague» by Albert Camus is about the past, then the «The Eyes of Darkness» dystopia by Dean Koontz is about the lethal microorganism «Wuhan 400» in the 1989 edition, which was called «Gorki-400» in the original 1981 version and is a warning from

the past), now needs a new understanding. After A. Camus's «The Plague,» one can also appeal to books on the same pandemic theme that have not yet been translated into Ukrainian: for example, Karel Čapek's play «The White Plague» (1937), «The Steel Spring» by Swedish writer Per Wahlöö (1968), as well as «Blind Faith» dystopia by Ben Elton (2007), where the action takes place in the near future against the background of constant epidemics, and the research focuses on the current topic of vaccination.

As a sensitive tool, literature received the reinterpreted theme of ageism for artistic reflection (one can find striking consonance, say, in Japanese literature, in particular in «The Ballad of Narayama» novel by Shichirō Fukazawa), as well as the theme of discrimination on other grounds and social inequality; the theme of a person endowed with power/opportunities and his/her choice to give or not to give the right to life to another; the topic of the area of personal/collective responsibility, boundaries of openness/closedness of societies, as well as the topic of the limit of pragmatism/rationalism, the limits/depth of cynicism. That is, it is about actualizing the presumption of the right to life, the preservation of humanity, which problematizes the other/different content of old, eternal plots of Ukrainian and world literature.

Key words: actual everyday life, aesthetics of shock, pandemic, experience, threshold of sensuality, consciousness.

Повсякдення – незалежно від його географічного статусу – має різні виміри: з одного боку – це рутина, а з другого – намагання вирватися з неї, прорватися крізь повсякденний біль, хвороби, стреси, створити хоч аби яке свято [9, с.11]. У контексті *актуального повсякдення* доцільно подивитися на інший бік повсякдення: повсякдення як стрес, афектація свідомості тощо; тобто, як вектор часу у його деформаціях змінює людську свідомість. При цьому цікаво спостерігати, як буквально на очах модифікується й наповнюється новими сенсами *естетика потрясіння*, яку в українську літературу принесли, зокрема, реалії 1990-х; як новітній час (чи (пост)час) коригує/деформує людську свідомість, змінюючи при цьому «криву» сюрреалізму (скажімо, те, що відбувається в нашому актуальному пандемічному сьогодні, означають як сюр, Задзеркалля, палата №6 тощо, хоча майже все це знайшло своє відображення на сторінках «Чуми» А. Камю). І в житті, особливо сьогоднішньому, і в літературі вистачає потрясінь, і кожен час має свою *естетику потрясіння*, як і *естетику смерті*. Оскільки все пізнається у порівнянні, така «перекличка часів», зокрема, на рівні літератури, допомагає нам пізнати самих себе, просканувати адаптогенні можливості людської психіки. Тож з початком пандемії виникло бажання апелювати до естетики 1990-х рр., оскільки в свідомості почали надмірно резонувати рядки з назви моєї давньої статті у мас-медіа «Не поспішайте помирати, панове...» [12], які попри весь новий сюрреалістичний досвід повсякдення як «суцця пошесть» (А. Камю) таки дозволяли залиша-

тися на хвилі оптимізму. Власне, що спонукало до перерефлексування колишніх рефлексій? Мабуть, думки про зміну *порогу чуттєвості* (болю), межі цинізму, адаптаційні ресурси свідомості, хоча насправді все значно глибше. Отже, в тому літературному огляді йшлося про *естетику потрясіння*, яку принесли в літературу реалії 1990-х рр. Для відтворення соціального контексту (який відомий молодшим хіба з розповідей батьків) дозволю зачитувати вступні рядки: «Що нас, нинішніх, здатне потрясти? Мітинги? Ціни? Приватне життя чергового «князя тьми»? Голодування юних студентів на холодних гранітних плитах? Семирічні професійні повії? Оголошення в газеті «Народжу й продам дитину»? А людська брутальність? Чи, може, чиясь несподівана доброта й безкорисливість на тлі усезагального відчуження й недобррозичливості?». І далі: «А в літературі? Що може потрясти нас у літературі? Після цілого масиву свідчень про голодомор та низки спогадів колишніх дисидентів про сзуйтські методи слідчих органів та нелюдські табірні порядки? Що здатне вразити нашу сум'ятливу душу? Світлий рядок сонета? Чи взагалі можливе оце, останнє? Я не про тих літературних гурманів, кому один-єдиний вірш Воробйова може перевернути цілий світ, а про людей звичайних, з вулиць і черг, засмиканих життям часом до повного збайдужіння – стосовно літератури насамперед. Його, отого гіпотетичного читача, «пробереш» хіба що трагедійним життєвським фактом, уміло сфокусованим, вихопленим із самого плину життя, опукло, зримо змальованим словом, точним і вивіреним [...] за

великим рахунком у літературі потрясає особистість. Та чи ми, незрячі, здатні подивитися доокруж? Чи можемо адекватно сприймати тих, хто творить літературу сьогодні, з усіма їхніми вадами – честолюбством, задрощами, дріб'язковістю, а відтак – і їхні твори?» [12]. Проте фактично йшлося не про окреслені вище тогочасні «прикмети часу», до яких поступово звикли як до неодмінних атрибутів переходу до ринкового життя, а про теми вічні... Отже, що «може бути більш вічним – даруйте за такий вислів – як сама смерть? Якої нікому не уникнути і яка не запитує ні погоди надворі, ні епохи, ні твоєї до неї готовності, ні статків твоїх близьких» [12].

Мова йде і про новелістику В. Стефаніка, і про ближчу до нас новелістику Гр. Тютюнника («Поминали Маркіяна», «Три плачі над Степаном»), Б. Харчука («Новосілля»), а також Є. Гуцала («Повістка», «Портрет у жалобній рамці»), О. Жовни «Марфині похорони», «Мар'янівські похорони» В. Ковалюка – більшість з-поміж цих новел потрясала якимось особливим нюансом, пов'язаним із темою смерті/поховання, що ставило під сумнів саму моральність, показувало корозію моральності у часи перемін кризь оптику самої смерті. В основі кожної – житейський факт, достойний пера самого Стефаніка. Так, О. Жовна, тоді прозаїк-дебютант, змальовує епізод, коли старій Марфі, котра «думала про останній свій день як про щось хороше, спокійне і благе», довелося натомість після смерті й процесу (недо)поховання почувати на цвинтарі у домовині разом із псом, бо найняті копачі, пропивши завдаток, так і не спромоглися викопати яму. Менш відома, мабуть, новела В. Ковалюка, оскільки це газетна публікація. Йдеться про те, як стару Серафиму ховали з усіма сільськими почестями й того ж дня «закопали разом з її горем». І не цим таки фактом поховання вирішив вразити автор. Хоч жінка нібито й була готова до смертного дня, але раптом перед самою смертю застрайкувала: не буду помирати – і край. Ще й табличку на грудях повісила: «Смерть моя відкладається на невизначений строк у зв'язку з порушенням у Мар'янівці прав людини». Автор хотів вразити причиною того страйку: ця досить умовна ситуація була змодельована заради розкриття соціальної проблеми – відсутністю у колгоспі дощок для

виготовлення труни. На бабине обурення тим, що ховають старих, «ніби собак здохлих», голова колгоспу виправдовувався: «Лісу нема... А целофан беремо за так із теплиці. Сказали б спасибі і за це». І все ж після Серафиминого «страйку» на очах усього села мусив звеліти зарізати колгоспних бичків і «в Расеї» по бартеру поміняти м'ясо на ліс, однак митники м'ясо конфіскували, а «в Расею» не пустили... Тож і поховали Серафиму, котра заслужила на особливо поважне ставлення до себе, в т. ч. і поховання, «бо, як-не-як, а три ордени має», поховали хоч і не в целофані, а «обгорнутою простиралом» і везли на кладовище у «цвинтарному таксі» – так мар'янівські дотепники називали з осикових дощок труну напрокат... Гуцалові ж новели не буду переповідати – їх досить легко знайти й варто перечитати. Так, за останні десятиліття світ (а з ним усі ми) пройшов непрості випробування, набувши нового досвіду, віддзеркаливши його в масивах новітньої літератури – геніальних і менш геніальних, розтиражованих і менш відомих чи геть непомічених, і навряд чи йому вдалося розчинити в нових потрясіннях молекулу болю/співпереживання – попри весь цього світу неозорий цинізм. Нині вже не справляють емоційного враження ті соціальні виразки, що їх висвітлювали у своїх творах письменники старших поколінь (напр., «Південний комфорт» чи «Юлія, або запрошення до самовбивства» П. Загребельного, чи, скажімо, «Обвал» Ю. Мушкетика, «Мертва зона» Є. Гуцала), адже суспільні хвороби нашого корозійного світу, де править бал Мамона, викликають значно сильніші емоції, а точніше, вже й не викликають, оскільки свідомість таки має надзвичайну адаптаційну силу.

На тлі моторошних мас-медійних кадрів масових коронавірусних смертей і поховань (не буду нагнітати страху, переповідаючи, опуклюючи, сфокусовуючи – все це ми бачимо й відповідно співпереживаємо цілому світу) цей літературний ретро-екскурс, звісно, видається таким собі легеньким читивом, що ледь подразнює якісь приглушені рефлекси. Так, у 1990-х рр. це справді була нова естетика потрясіння, що заторкувала найчутливіші струни одвічної моральності й навіть відтісняла на маргінес ту естетику потрясіння, яку принесла в наше повсякдення Чорнобильська катастрофа. Найголовніша емоція, яка

мала виникати при читанні подібних творів – це сором (або, краще сказати, встид, як артикульне подібну емоцію І. Дзюба). Саме вона найтісніше корелює з поняттям совісті – і ці емоції, моральні кореляти, звісно ж, актуалізовані нині в новому контексті, новому форматі й на іншому рівні сприйняття, через оптику естетики потрясіння. Звісно, йдеться про пандемію як явище глобального світу, що стало «справою всіх» [5, с. 160], як висловлюється один із героїв роману «Чума» А. Камю, як новий *досвід повсякдення* (принаймні для нас із вами), що актуалізувало новий досвід спів-життя, спів-відповідальності і, сказати б, спів-моральності, превентивно досліджений засобами художньої літератури й кінематографу. Артикульючи це поняття, ми найперше апелюємо до «Чуми» (1947) А. Камю – твору, перечитуючи який, зримо бачиш, як події/колізії/рефлексії 194... року в Орані накладаються на події 2020-2021 рр., скажімо, у Києві. Більше того, впізнається не тільки алгоритм подій/дій (у т. ч. й такий рух, як волонтерство), зокрема й алгоритм комунікативних маніпуляцій, «кривої» статистики, а й алгоритм рефлексій, психологічних станів тощо. Ідея роману, безперечно, виходить поза межі проблематики пандемії й корелює зі значно ширшими контекстами, тому «*читачі «Чуми» – і сучасні, і ті, які читали роман у 1947 році – не помилялися, трактуючи книжку як алегорію окупаційних років*» [3]: «*Це та біда, яка тягарем лягла на Францію 1940 року з військовою поразкою, занепадом Республіки та встановленням режиму Віші під німецьким зверхництвом*» [3; 14]. Книжка щойно виданих українською есеїв визначного британо-американського історика й публічного інтелектуала Тоні Джадта «*Коли змінюються факти*» (упорядниця – дружина автора Дженніфер Гоманс, Львів: Човен) містить його есей «*Про «Чуму»*», основним лейтмотивом якого є думка, що наполягання А. Камю на тому, щоб у «*серцевину будь-якого громадського вибору власти індивідуальну моральну відповідальність, разюче суперечить зручним звичкам нашого часу*», а його визначення героїзму, «*коли звичайні люди здійснюють надзвичайні речі з причин простої порядності – звучить правдивіше, ніж ми могли колись визнати*» [3]. Однак висновки героя твору Тарру сягають далі звичайного визнання політичної помилки: «*...всі ми живемо в чумній скверні /.../ Знаю тільки, що треба*

робити, аби перестати бути зачумленим /.../ Ось чому я вирішив відкинути все, що хоча б віддалено, із добрих чи лихих намірів, завдає смерть або виправдовує вбивство» [5, с. 239]. Це автентичний голос А. Камю, і ці слова окреслюють можливість вибору стосовно «*всіх видів етичної безвідповідальності*» [3]. «*У пам'яті тих, хто пережив страшні дні чуми, вони осталися не в образі грізної пожежі, без краю довгої та немилосердної, а радше як нескінченне тупцювання на місці, що чавить усе на своїй дорозі*» [5, с. 191], – читаємо в романі А. Камю. Ба більше: «*Усі сходилися на тому, що колишнє життя з усіма його вигодами повернеться не відразу, що легше руйнувати, ніж створювати*» [5, с. 249]. А тим часом інфіковане місто «*населяли соньки з ледь розплющеними очима*»; згодом, коли чума відступила, надійшла амнезія: «*вони заперечували вришті, що ми були тим збезумілим народом*» [3]. Так, Коттар перекоаний, що «*чума – надто потужна, щоб її можна було подолати*», тож вважає «*санітарні дружини*» марнуванням часу, явно символізує долю міста «*колаборанта*», тим більше, що він процвітає за нових обставин, а повернення до «*давнього життя*» означає для нього втрату всього [3]. Однак, на думку Т. Джадта, його зображено зі співчуттям, адже всі, хто з ним спілкується й навіть обговорює власні дії, просять його принаймні «*тостаратись не розповсюджувати чуми свідомо*» [3]. «*Можливо, ця думка здається вам сміховинною, але єдина зброя проти чуми – це чесність*» [5, с. 182], – проголошує романіст таку нібито банальну, а насправді досить прозору сентенцію. Участь у «*санітарних дружинах*» як така не була актом значної важливості – радше «*було б незбагненим, якби вони не взяли до того*» [5, 156]. Цю думку А. Камю проговорює знову і знову, ніби непокоїться, щоб нею не знехтували, тож в один із моментів Ріє зауважує: «*Але ж коли бачиш, скільки біди й горя приносить чума, треба бути божевільним сліпцем або просто негідником, аби примиритися з чумою*» [5, 156].

«*Усе це і набагато більше – чорний ринок, неспроможність чиновників називати речі своїми іменами та морально підтримувати націю – так добре відображали недавнє минуле Франції, що наміри Камю складно було не відчитати*» [3], – зазначає Т. Джадт, немовби апелюючи до нашої реальності, характерної тим, що в ній поді-

бні «наміри», властиві романній прозі А. Камю, значною мірою перекладаються на електронні мас-медіа та соцмережі. **На тлі таких до болю впізнаваних реалій сьогодення проступають ті моральні уроки, моральні максими, що їх намагається донести до читача письменник (принагідно – суттєве уточнення: Т. Джадт якраз і вважає роман «Чума» з його «героїзмом добра» «моралістичним»: «Камю був моралістом, але не був моралізатором» [3]). Так, автор есею слушно наголошує, що непохитне розуміння А. Камю «різниці між добром і злом, попри його співчуття щодо тих, хто вагається, хто йде на компроміс, щодо мотивів та помилок недосконалого людства проливає непривабливе світло на релятивістів та шукачів вигоди нашого часу» [3]. «Чи слід «Чуму» розуміти лише як алегорію французької травми часів війни – як її, без сумніву, зрозуміли?», – запитує Т. Джадт, поступово розгортаючи тему роману і його асоціативні контексти, щоб зрештою *«представити та висвітлити власну особливу моральну концепцію»* [3], що зачіпає такі теми, як солідаризований опір спільній біді чи відсторонення від цього, проблема лідерства в екстремальній ситуації, вибудовування системи аргументацій «необхідного оптимізму», виправдовування смертного вироку/ прийняття/неприйняття несправедливості/компромисів, етичної безвідповідальності: більшість з них резонують у нашому суспільстві гатунку 2020-2021 рр. Тому недалекоглядною видається позиція декого з-поміж інтелектуалів, сучасників А. Камю, які, як зазначає Т. Джадт, не надто оцінили «Чуму», оскільки очікували від нього *«більш «заангажованого» письма і сприйняли неоднозначності роману й інтонації толерантності та поміркованості, позбавлених ілюзій, політично некоректними»* [3] (зокрема, Симона де Бовуар чи пізніше Р. Барт, чи, скажімо, теперішні студенти). Відповідь Т. Джадта однозначна, адже такі коментарі, на його думку, подвійно промовисті: *«По-перше, вони демонструють те, наскільки оповідь Камю, така прямолінійна на позір, відкрита до неправильного розуміння. Алегорія може бути пов'язана з вішистською Францією, але «чума» переростає політичні ярлики. Камю цілився не в «фашизм» – зрештою, то була надто легка мішень, особливо 1947 року – а в догматизм, постуливість та малодушність у***

всіх їхніх публічних формах та перетинах», а сам роман «не тільки переріс свої джерела як алегорію окупованої Франції, але й перейшов за межі своєї епохи» [3]. *«Озираючись на понурі підсумки ХХ століття, – пише він, – нині ми можемо чітко розгледіти, що Альберові Камю вдалося визначити центральні етичні дилеми того часу»* [3]. Як і Г. Арндт, він бачив, що *«проблема зла стане фундаментальним питанням повоєнного інтелектуального життя в Європі – так, як смерть стала фундаментальною проблемою після минулої війни»* [3].

У такий час як на фотоплівці (чи хто насправді пам'ятає цей заворожуючий процес?) проявляється все – від найкращого до найгіршого. Тож і сучасна література отримала для художньої рефлексії і по-новому осмислювану тему ейджизму (як і дискримінації за іншими ознаками, зокрема, соціальної нерівності); тему людини, наділеної владою/можливостями і її вибір давати/не давати право на життя іншому; тему людини, котра наділяє себе повноваженнями Бога на цій грішній землі (у цьому контексті також згадуються рядки з «Чуми» А. Камю: *«Тепер я знаю тільки одну конкретну проблему: чи можна стати святим без Бога»* [5, с. 241]); тему зони особистої/колективної відповідальності, меж відкритості/закритості суспільств, як і тему межі прагматизму/раціоналізму, межі/глибини цинізму.

Так, разуючу співзвучність із темою ейджизму, актуалізованою нинішньою пандемією, а також тему *«богорівності»* також можна знайти в художній ретроспективі, скажімо, в японській літературі, зокрема в новелі Ситиро Фукадзава «Сказання про гору Нараяма», датованій 1956 р. Той «синдром потрясіння», який мені довелося відчути ще в 1980 р. (дата виходу збірника новел, до якого апелюю, і моє ознайомлення з твором), залишився в моїй читацькій свідомості назавжди. Колізія новели не має нічого спільного з творами, що торкаються теми пандемії, однак їх поєднує тема смерті, а ширше – *естетика потрясіння*, яка, виявляється, невіддільна часо-ві. Автор описує певні передритуальні колізії в японській родині і сам ритуал «очищення» громади від «зайвих людей», «освячений» певними правилами для того, хто виконує роль «носія» на гору своїх батьків (літніх людей зазвичай садили в заплічні ноші й виносили нагору): один запо-

віт напучував: «*Піднімаючись на гору, зберігай мовчання*», другий – «*З дому виходь тасмно від усіх*», третій – «*Будеш повертатися з гори, не озирайся*» [15, с.181]. Була ще й четверта заповідь, яку промовляли пошепки: якщо неохота підніматися на вершину гори Нараяма, «*можеш повернутися від Нанатані*» [15, с.181] (назва прірви між горами – «*наче шлях у пекло*»). Тацухей, син О-Рин, зрозумів значення цієї поради, лише коли сам опинився в тому місці і став свідком, як односелець безжально скинув у прірву свого батька. Лицемірна угода з обох сторін: із боку літньої людини, котра досягла 70-річного віку й попри посильну жертвну допомогу родині все ж залишається «зайвим ротом». І тут жертвність сягає вищого рівня «гуманізму» (якщо так можна висловитися), і з боку сина чи дочки, котрі зі змішаним почуттям полегкості й провини зустрічають час Х, щоб виконати свій неписаний обов'язок: позбутися рідної людини нібито з благословення вищих сил, оскільки всі у селі вірили, що «*на горі Нараяма живе бог*» [15, с.161], котрий на тебе чекає. Вся внутрішня колізія сина сторої О-Рин, котра задовго до цього почала відчувати кепкування й нетерпіння навколишніх, зводиться до того, чи піде в цей день сніг, оскільки в селі вірили: «*...якщо в день, коли людина пішла на гору Нараяма (ні, не за дровами, а вмирати насамоті від голоду – Л.Т.), випав сніг, значить, ця людина щаслива*» [15, с.162], адже це означало померти під нібито теплим покривом снігу й не бути відданим на розтерзання ненаситним воронам. Коли Тацухей побачив гору Нараяма, «*він відчув себе слугою бога, котрий на ній живе, і крокував уже начебто по його наказу*» [15, с.183-184]. Побачене, змальоване письменником досить натуралістично, показувало весь масштаб такого «милосердя»: ця нібито священна місцина на горі стала кладовищем померлих від голоду літніх людей, котрих «милостиво» залишили наодинці зі смертю. Порушивши всі заповіді й поради, люблячий син знаходить у собі сили повернутися на гору, аби сказати матері, що її сподівання справдились: «*А сніг-то й справді пішов!*» і ще запитати: «*А тобі не холодно?*». І ще раз заспоїти себе: «*Ти щаслива, якщо сніг пішов*» [15, с.186]. Скрупульозно, на всіх рівнях осмислення відображено нібито пом'якшену версію «етики виправдання» такої смерті – «похован-

ня» рідних батьків живими у час Х, або ж геть немилосердну практику скидання їх у безодню, і культивовану тут етику (й естетику) лицемірства (що насправді віддзеркалює спробу подати це лицемірство як удаваний гуманізм) стає тим побільшувальним склом, яке дає розуміння цинізму, возведеного у ранг нібито освяченої богом традиції.

Література – чутливий інструмент впливу на людську свідомість, тільки, на жаль, її провидчопопереджувальні інтенції далеко не завжди спрацьовують. Якщо «Чума» А. Камю – це про минуле (однак минуле, яке дивовижно нагадує актуальне сьогодення), то антиутопія Д. Кунца «Очі п'їтьми» з його естетикою потрісання на випередження (про вбивчий мікроорганізм «Ухань 400» в редакції 1989 р., що спершу, в оригіналі твору 1981 р. мав назву «Горки-400») – попередження з минулого про нашу шойно зреалізовану реальність, що потребує нового осмислення [6] Після «Чуми» А. Камю можна апелювати також до книг на цю ж пандемійну тематику, досі не перекладених українською. Так, можемо згадати п'єсу Карела Чапека «Біла хвороба», написану за два роки до смерті автора й видану за рік до неї – у 1937-му. Такий розмах часу – і так усе до болю впізнавано. Ось картина перебігу вигаданої письменником моровиці з уст провідного лікаря Сігеліуса в інтерв'ю одному з журналістів: «...наша газета, бажаючи інформувати публіку, хотіла б почути з найавторитетніших вуст... – *...про так звану білу хворобу, або пекінську проказу? /.../ На жаль, про неї пишуть занадто багато. І надто по-дилетантськи, пане. На мою думку, хворобами повинні займатися тільки медики. Бо варто написати про хвороби в газеті, як більшість читачів відразу починає шукати в себе симптоми. Чи не так? – Так, але наша газета саме хотіла б заспокоїти публіку. – Заспокоїти? А чим її заспокоїти? Хвороба, бачте, дуже важка й поширюється як лавина... Правда, всі клініки світу гарячково шукають засіб, але... /.../ поки що наука безсила. Напишіть у своїй газеті, що за перших ознак хвороби кожен повинен звернутися до свого лікаря, ось і все. – А лікар? – Лікар пропише мазь. Бідним – марганцеву, багатим – перуанський бальзам... – І це допомагає? – Так... проти поганого запаху, коли відкриваються виразки. Це друга стадія хвороби. – А третя? – А в третій допомагає морфій...*

Тільки морфії. І досить про це, так? Мерзенна хвороба...» [17]. Далі стає відомо, що хвороба походить з Китаю, вражає людей віком понад 45 років, надії на порятунок не має ніхто. Однак після потрясіння все ж з'являється новина: надія є. І покладають її на скромного лікаря. Колізії, як і моральні уроки, досить упізнавані...

Книжка шведського письменника Пера Вальо «Сталевий стрибок» (1968) з цієї ж тематичної царини [2]. Сюжет подібний: столицю умовної скандинавської держави охопила загадкова хвороба з дивними симптомами, паралізувавши волю людей, тож у хаосі потрясіння владу беруть медики й ізолюють їх у домівках. Попри те, що загиблих небагато, методи, якими медики борються з хворобою, викликають запитання, адже як наслідок – вмирає значно більше людей. Власне, тут закладена ідея, співзвучна популярним нині теоріям змов [2]. І нарешті антиутопія «Сліпа віра» (2007) британця Бена Елтона: контекст подій – постійні епідемії, а сама дія відбувається в недалекому майбутньому (хоча насправді нібито й у далекому, проте технічно заммерлому). З нашими подіями перегукується у темі вакцинації, однак акцент тут інший: у Британії «майбутнього» таємні вакцинатори фактично є справжніми диверсантами. Автор апелює не тільки до загроз повністю прозорого життя суспільства, де «непростимою ерессю» оголошена теорія Дарвина, а уряд виконує волю тільки жреців всемогутнього Храму (однією з умов є, напр., «прописка» в соцмережах: кожен, оточений веб-камерами, які щосекундно ведуть пряму трансляцію, зобов'язаний фіксувати кожен свій крок у персональному блозі й викладати звіт про будь-яку подію свого життя (включаючи втрату невинності) у YouTube; панує тут – завдяки пластичній хірургії – і стандартизований культ тіла; а заборона права на приватність позбавляє можливості й волі боротися навіть за право своєї дитини вижити у цих умовах), а й до небезпеки викривлення уявлень щодо соціальної справедливості [2].

Однак і в українській літературі маємо традицію висвітлення «карантинної» теми: досить згадати відомий документальний роман Юрія Щербака (епідеміолога, згодом дипломата за фахом, письменника за покликанням) «Причини і наслідки» (1986) про самовіддану боротьбу вітчизняних

лікарів зі спалахом сказу. Йому передувала робота письменника над сценарієм радянського фільму «Карантин» (1968, кіностудія ім. О. Довженка, режисер С. Цибульник, композитор В. Сильвестров): не плутати з американсько-іспанським фільмом «Карантин» («Quarantine», 2008, режисер Д. Е. Даудл), римейком іспанського фільму «Репортаж» (2007, режисери Ж. Балагеро, П. Пласа). Події кіносценарію Ю. Щербака досить локальні, однак виводять на низку моральних проблем. Отже, під час експерименту в інституті епідеміології сталася аварія, і щоб вірус не «покинув» стіни лабораторії, п'ять її співробітників вимушено перебувають у карантинному режимі. Ось тут і розгортаються етико-психологічні колізії: Ігор Лозинський, пильнуючи власні інтереси, на деякий час покидає лабораторію, щоправда, уникаючи контактів із людьми. Лаборантка Ліля зізнається колезі, що очікує на дитину й не хоче загинути так безглуздо. Заздрісний боягуз Махов звинувачує професора Баландина у кар'єризмі та в аварії. Після завершення роботи по вакцині над вірусом стає відомо, що саме Баландин заразився невиліковною хворобою. Із закінченням карантину всі інші покидають лабораторію – їх очікує важкий період переосмислення неординарної події. Подібна тема, однак на іншому рівні, порушується Ю. Щербаком в заключній частині трилогії «Час смертохристів. Міражі 2077 року» (2011), «Час Великої Гри. Фантоми 2079 року» (2012) – в романі-антиутопії «Час тирана. Прозріння 2084 року» (2014, 2021). У романі, написаному в жанрі політичного трилера-антиутопії, на тлі політичних колізій (після подолання наслідків Великого Спалаху й відбиття нападу загарбників Україна, де влада зосередилася в руках воєнного режиму, активно розвивається й залишається останнім оплотом православ'я, оскільки Стамбул уже захоплено ісламістами) вияскравлюється ще одна колізія, не менш важлива для прогнозування майбутнього: над Україною з'являється подібна на чорне сонце хмара дивної сарани (як справдження видіння одного з героїв про два сонця), яка просувається вглиб країни, нищачи на своєму шляху все живе. Зразок комах, доставлений до Києва для дослідження, починає швидко розмножуватися. Евакуація населення, залучення до боротьби армії не дає значних результатів. Дослідження показують, що насправді це результат поєднання органіки й техніки: проти сарани за допомоги американ-

ських хакерів розробляється комп'ютерний вірус, який вражає її машинну частину, та отрута, яка вражає тіло. Стає зрозумілим, що ця навала комах – попередження про агресію від Глобального джихаду, очолюваного Омаром аль-Бакром, котрий претендує на світове панування й вимагає від українців припинити опір і здатися, оскільки маніфестує погляди на місце українців у світі як рабів [18].

Звісно, нині в українській літературі пріоритетніші інші проблеми новітньої історії, особливо російської воєнної агресії на східному кордоні – і це окрема велика й «гаряча» тема. Однак цікаво, що на тлі актуалізованого нинішньою пандемією повсякдення з його естетикою потрясіння та, скажімо, творів на тематику російсько-української війни, а також окремих творчих конкурсів на «карантинну» тематику з'являються книжкові новинки і «від супротивного». Скажімо, книжка «мур» Андрія Любки, що розшифровується як «малий український роман» і яку цілком можна назвати свідомою провокацією – вона показує дещо інший бік повсякденного буття [7]. Сам автор стверджує, що «це був його маленький хуліганський задум. Він давно чує масні історії своїх колег за пером, до того ж у нього була перерва між важливими проектами, а тому хотілося чимось зайнятися на карантині» [8]. Це легке розважальне читиво з його штучністю «культурної насолоди», насичене формами *первертної приватності*, очевидно, не апелює до очікувань інтелектуального гурмана, а розраховане на перемикання уваги/психіки на «легкість буття», естетики *потрясіння* на, умовно кажучи, *карнавальну естетику* чи, за Є. Гуцалом, певну «ексцентричність» з «тілесним заломленням» погляду на тривожне повсякдення, котре прагне буденної святковості [10, с.370-373], в якій, однак, за Н. Хамітовим, відбувається «заміна циклічності роботи на таку ж циклічність розваг» [16, с.162]. І такі твори, сказати б, відволікаючого спрямування й ситуативного стибу, мають право на існування, принаймні для певної категорії читачів. Однак на цьому тлі проблемної літератури проступає й відчуття певного розмивання художньо-естетичних критеріїв, що, очевидно, можна було би умовно назвати *постковідним синдромом* у літературі, якби він не розпочався значно раніше. Ба більше, про виразний контекст розмивання самого літературного процесу, який

все більше фрагментується: замість функціонування магістрального літпроцесу (за спостереженням літературознавця й есеїста О. Бойченка) розпадається на «багато маленьких літпроцесиків» із відсутністю загальних критеріїв: «*С окремі групи письменників, критиків, читачів, які часто не здогадуються про існування одні одних або не звертають одні на одних уваги і мають зовсім різні уявлення про те, що таке добра література, як її писати і як її читати. І це закономірно*» [1] в умовах (пост)постмодернізму. Відносний консенсус, слушно вважає дослідник, був можливий в епоху великих напрямів і стилів: «*Класицисти чи романтики, реалісти чи модерністи – всі вони формулювали принципи своєї творчості, а критики на підставі цих принципів пояснювали читачам, чому такий-то твір є хорошим чи поганим. Тепер, у епоху суцільного постусього, таких загально визнаних принципів немає, кожен сам собі напрям і стиль, будучи при цьому більшою чи меншою мірою епігоном чогось давно минулого. Епігоном не тому, що бракує таланту, а тому, що в постмодерному русі по колу неминуче потрапляєш у чужі сліди*» [1].

Підсумовуючи, можна наголосити на актуалізації теми емпатії, ширше – моральності, котра – попри всі гримаси часу – присутня у нас на підсвідомому, архетипному рівні, збереження людяності й людської гідності («Єдине, що мені важливо, – це бути людиною» [5, с. 241], – говорить лікар Ріє у «Чумі»), що проблематизує інше/інакше наповнення старих, фактично вічних сюжетів і ставить у центр уваги антропоцентричні аспекти. Недаремно ж Т. Джадт зазначає: «*Через 50 років від моменту першої публікації, у час посттоталітарного задоволення нашим становищем та перспективами, коли інтелектуали проголошують Кінець історії, а політики пропонують глобалізацію як універсальний паліатив, прикінцеве речення великого роману Камю звучить правдивіше, ніж будь-коли досі, як пожежний дзвін серед ночі самовдоволення та забуття*» [3]. Ось воно, це прикінцеве застереження А.Камю: «*Бо він знав те, чого не відала ця щаслива юрма і про що можна прочитати в книжках: бацिला чуми ніколи не вмирає, ніколи не щезає, десятиліттями вона може дрімати десь у закутку меблів або в стосі білизни, вона терпляче вичікує своєї години в спальні, в підвалі, у валізі, в носовичках та в паперах, і, можливо, настане*

день, коли на лихо і в науку людям чума розбудить паціюків і пошле їх конати на вулиці щасливого міста» [5, с.276], адже «якщо нічого не відомо, виходить, не сьогодні-завтра все може початися спочатку?» [5, с.255] і «чума, безперечно, залишить слід, принаймні в серцях людей» [5, с. 256]; у цьому контексті ще раз згадаймо застереження роману-антиутопії Ю. Щербака «Час тирана. Прозріння 2084 року». Зрештою, можна апелювати й до думки Т. Дžadта: «А контрверсійне використання біологічної епідемії, щоб проілюструвати дилеми моральних захворювань, успішне набагато більше, ніж письменник міг собі уявити. Не можна вигадати кращого місця і часу, ніж Нью-Йорк у листопаді 2001 року, щоб якнайкраще відчувати попереджувальний удар останнього речення роману» [3]. (Есей Т. Дžadта «Про «Чуму»» вперше з'явився у «The New York Review of Books» у листопаді 2001 р.). З усього цього можна зробити висновок, що естетика потрясіння має свою пам'ять, як і навпаки – пам'ять має свою естетику потрясіння – і, може, саме це, перше, і є її основною функцією у соціокультурних практиках

суспільств. Недаремно ж у романі А. Камю звучить не надто оптимістичне: «Все, що людина здатна виграти у гри з чумою і з життям, – це знання і пам'ять. Може, саме це і називав Тарру – виграти партію!» [5, с. 264]. Тож сучасній літературі є над чим замислитися й над чим попрацювати, осмислити/переосмислити новий/старий досвід, освоюючи новітню поетику потрясіння. Як їй це вдасться реалізувати – покаже час, засвоївши/асимілювавши естетику потрясіння як потужний важіль впливу на свідомість читача. Так виробляється нова іпостась культури: її ж наповнення й пропорції того наповнення залежать від авторської свідомості, зануреної у наше актуальне повсякдення. Письменники знову шукатимуть у вічній і притягальній темі смерті фактурне тло для характеротворення, несподівані повороти сюжету, щоб розкрити людську індивідуальність, а не просто сфокусувати житейський факт, аби він міг по-справжньому потрясати. «Бо що нас, нинішніх, може потрясти?.. А завтрашніх? Чи не рядок сонета?..» [12]. Залишається хіба ще раз повторити: «А й справді?!».

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Бен, Э. (2009). Слепая вера. In *Литмир – электронная библиотека «Иностранка»*. – 416 с. <https://www.litmir.me/br/?b=152688&p=2>
- Бойченко, О. (2020). *Дух часу в епоху віртуальності*. Дух часу в епоху віртуальності: інтерв'ю взяла Л. Таран. <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chytayte/duh-chasu-v-epohu-virtualnosti>
- Дžadт, Т. (n.d.). *Про «Чуму»*. Есей зі збірки «Коли змінюються факти». Львів: Човен. <https://nspu.com.ua/novini/toni-dzhadt-pro-chumu-esej-z-zbirki-koli-zminujutsya-fakti/>
- Камю, А. (1996). *Чума* (Вибрані твори у 3-х т., Vol. 1, сс. 75–276). Харків: Фоліо.
- Кунц, Д. (2008). *Глаза тьмы*. (с. 352). Москва: Эксмо. – 352 с. http://loveread.ec/read_book.php?id=10051&p=1
- Любка, А. (2020). *МУР: малий український роман* (с. 208). Чернівці: Meridian Czernowitz.
- Пер, В. (1988). Безжалостное небо. In *knigago.com* (р. 221). Правда. <https://knigago.com/books/sf-all/sf-social/229147-artur-charlz-klark-bezzhalostnoe-nebo/?p=9>
- Рябухіна, Ю. (2021, February 5). *Шалений день, або Ужгородське одруження Фігаро*. ЛітАкцент - світ сучасної літератури. <http://litakcent.com/2021/02/05/shaleny-den-abo-uzhgorodske-odruzhennya-figaro/>
- Тарнашинська, Л. (2016). *Антропологічні «межі» приватного: тоталітарний вимір повсякдення: Вип. 13* (Н. О. Висоцька, Ed.; Сучасні літературознавчі студії: Феномен дому в літературознавчій перспективі/Збірник наукових праць., сс. 549–567). Вид. центр КНЛУ.
- Тарнашинська, Л. (2019). *Долання самого себе: траєкторія пошуку Євгена Гуцала* (Вид. друге, доп., сс. 345–375). Київ: Смолоскип.
- Тарнашинська, Л. (2009). *Досвід повсякдення у Сквородинівському етичному вимірі людського буття (на матеріалі поезії й прози українських шістдесятників)*. (Григорій Скворода – джерело духовної величі та сучасність. – Вип. II. Збірка наукових праць. Матеріали Переяслав-Хмельницьких ХІУ Сквородинівських читань., рр. 204–214). Київ: Видавничий центр «Просвіта.»
- Тарнашинська, Л. (1992). «Не поспішайте помирати, панове...». *Літературна Україна*.
- Тарнашинська, Л. (2020, April 3). «Не поспішайте помирати, панове...»: (не)оптимістичні рефлексії з приводу рефлексій давніх. ЛітАкцент - світ сучасної літератури. <http://litakcent.com/2020/04/03/ne-pospishayte-pomirati-panove->

- ne-optimistichni-refleksiyi-z-privodu-refleksiy-davnih/
14. Тарнашинська, Л. (2019). *Філософія війни і миру: антропоцентрична дихотомія любові/ненависті як мотивація героїзму (за «Листами до німецького друга» Альбера Камю) (№4. ед., рр. 3–14)*. Київ: Слово і Час.
 15. Фукадзава, С. (1980). *Сказ о горе Нараяма. (Современная японская новелла. 1945-1978)*: Переводы с японского. Составление Ким Лечуна., рр. 159–189). Худ. литература.
 16. Хамітов, Н. (2000). *Самотність у людському бутті. Досвід метаантропології*. (р. 251). Київ: Гранослов.
 17. Чапек, К. (n.d.). *Белая болезнь*. Драма в 3-х діях і 14 картинах. Booksonline.com.ua. <https://booksonline.com.ua/view.php?book=150733>
 18. Щербак, Ю. (2021). *Час тирана. Прозріння 2084 року*. (р. 544). Київ: А-ба-ба-га-ла-ма-га.

REFERENCES

1. Ben, É. (2009). *Slepaya vera*. U Lytmyre - elektronna biblioteka (s. 416). «Inozemka». <https://www.litmir.me/br/?b=152688&p=2>
2. Boychenko, O. (2020). *Dukh chasu v epokhu virtualnosti*. Dukh chasu v epokhu virtualnosti: interv'yu vzyala L. Taran. <https://day.kyiv.ua/uk/article/ukrayinci-chytayte/duh-chasu-v-epohu-virtualnosti>
3. Dzhadt, T. (n.d.). *Pro «Chumu»*. Yesey zi zbirky «Koly zminyuyutsya fakty». Lviv: Choven. <https://nspu.com.ua/novini/toni-dzhadt-pro-chumu-esej-zi-zbirki-koli-zminujutsya-fakti/>
4. Kamyu, A. (1996). *Chuma (Vybrani tvory u 3-kh t., T. 1, ss. 75–276)*. Kharkiv: Folio.
5. Kunts, D. (2008). *Hlaza tmy*. (ss. 352). Moskva: Èksmo. http://loveread.ec/read_book.php?id=10051&p=1
6. Lyubka, A. (2020). *MUR: malyy ukrayinskyy roman (s. 208)*. Chernivtsi: Merydian Chernovits.
7. Per, V. (1988). *Bezzhalostnoe nebo*. Na sayti knigago.com (s. 221). Pravda. <https://knigago.com/books/sf-all/sf-social/229147-artur-charlz-klark-bezzhalostnoe-nebo/?p=9>
8. Ryabukhina, YU. (2021 r., 5 lyutoho). *Shalennyy den, abo Uzhhorodske viddilennyya Figaro*. LitAktsent - svit suchasnoyi literatury. <http://litakcent.com/2021/02/05/shalenyiy-den-abo-uzhgorodske-odruzhennyya-figaro/>
9. Tarnashynska, L. (2016). *Antropolohichni «mezhi» pryvatnoho: totalitarnyy vymir povsyakdenntyya: Їyp. 13 (N. O. Vysotska, Red .; Suchasni literaturoznachchi studiyi: Fenomen domu v literaturoznachchiy perspektyvi/Zbirnyk naukovykh prats., ss. 549–567)*. Vyd. tsentr KNLU.
10. Tarnashynska, L. (2019). *Dolannya samoho sebe: trayektoriya poshuku Yevheny Hutsala (Vyd. Druhe, dop., ss. 345–375)*. Kyiv: Smoloskip.
11. Tarnashynska, L. (2009). *Dosvid povsyakdennoho u Skovorodynivskomu etychnomu vymiri lyudskoho buttya (na materialy poeziy i prozy ukrayinskykh shistdesyatnykiv)*. (Hryhoriy Skovoroda-dzherelo dukhovnoyi velychyny ta suchasnosti.-Vyp. II. Zbirka naukovykh prats. Materialy Pereyaslava-Khmelnitskykh KHIU Skovorodynivskykh chytan., s. 204–214). Kyiv: Vydavnychyy tsentr «Prosvita».
12. Tarnashynska, L. (1992). «Ne pospishayte pomyraty, panove ...» . *Literaturna Ukrayina*.
13. Tarnashynska, L. (2020, 3 kvitnya). «Ne pospishayte pomyraty, panove...»: (ne) optymystychni refleksiyi z vvedennyam refleksiynykh davnikh. LitAktsent - svit suchasnoyi literatury. <http://litakcent.com/2020/04/03/ne-pospishayte-pomirati-panovene-optimistichni-refleksiyi-z-privodu-refleksiy-davnih/>
14. Tarnashynska, L. (2019). *Filosofiya viyny ta svitu: antropotsentrychna dykhotomiya lyubovi/nenavysti yak motyvatsiya heroyizmu (za «Lystamy do nimetskoho druha» Albera Kamyu) (№4. Vyd., s. 3–14)*. Kyiv: Slovo i Chas.
15. Fukadzava, S. (1980). *Skaz o hore Narayama. (Современная японская новелла. 1945-1978: Переводы с японского. Составление Кым Лечуна., S. 159–189)*. Khud. literatura.
16. Khamitov, N. (2000). *Samotnist u lyudskomu butti. Dosvid metaantropolohiyi*. (s. 251). Kyiv: Hranoslov.
17. Чапек, К. (n.d.). *Bila khvorozn*. Drama v 3-kh diyakh ta 14 kartynakh. Booksonline.com.ua. <https://booksonline.com.ua/view.php?book=150733>
18. Shcherbak, YU. (2021). *Chas tyрана. Prozirnyya 2084 roku*. (s. 544). Kyiv: A-ba-ba-ha-la-ma-ha.

УДК 82.09

Шимчишин Марія Мирославівна

докторка філологічних наук, професорка,
завідувачка кафедри теорії та історії світової
літератури імені професора В. І. Фесенко
Київського національного лінгвістичного університету
<https://orcid.org/0000-0003-4980-3296>
mshymchyshyn@yahoo.com

**НОВИЙ МАТЕРІАЛІЗМ:
ПРОЄКЦІЇ В ЛІТЕРАТУРНУ ТЕОРІЮ ТА КРИТИКУ**

Анотація. У статті розглянуто нещодавній поворот до матеріальності у гуманітаристиці. Особлива увага звернута на спекулятивний реалізм та об'єктно-орієнтовану філософію. Представники обох напрямів пропонують відхід від антропоцентричного мислення та намагаються нівелювати кордони між людським та не-людським. Тому матерія трактується як самодостатня та дієва, на відміну від традиційного її розуміння як інертної та бездіяльної. При проєкції ідей Нового матеріалізму в літературну теорію і критику маємо переосмислення ролі та завдань критики і критиків загалом. Для багатьох нових матеріалістів очевидна обмежувальна чи ув'язнювальна функція критики.

Авторка статті стверджує, що теорію Нового матеріалізму варто використати для переосмислення традиційного розуміння критики, зокрема літературної. За Б. Латуром, критика має бути продуктивною та колаборативною. Натомість традиційні критичні судження ґрунтуються на логіці репрезентації, що своєю чергою заснована на подібностях, аналогіях та опозиціях. Останні обмежують аналітичну роботу критика. Звідси, необхідно переоцінити конвенційні практики інтерпретації та пояснення.

У другій частині статті авторка проаналізувала працю Г. Гармана «Об'єктно-орієнтована літературна критика». У ній дослідник оспорив основні підходи таких напрямів, як Нова критика, Новий історизм та деконструкція. При розгляді основних ідей Нової критики Г. Гарман підкреслює таксономічну помилку цієї теорії. Він виступає проти аргументів Нових критиків з приводу того, що лише поезія має непрозовий характер, у той час, коли іншим галузям знання властива буквральність. Наступне, що заперечує Гарман, це – єдність усіх складових художнього тексту. У процесі аналізу Нового історизму дослідник вказує на те, що не слід усе контекстуалізувати. Завдання критики – стиль митця, а не виявлення відтворення історичних реалій його епохи. Щодо деконструкції, то науковець наголошує, що Дерріда помилково вважав взаємозамінними онтологічну реальність та епістемологічну. Адже об'єкт набагато складніший, аніж зв'язки, в які він вступає.

Зрештою у статті зроблено висновок, що літературний текст не варто зводити до контексту, в якому його створили, чи до його властивостей. Як і в об'єктах загалом, в літературних текстах потрібно виявляти напруженості, що існують між ними та тими рисами, що ми традиційно виокремлюємо як значущі та показові.

Ключові слова: об'єктно-орієнтована філософія, Новий матеріалізм, Г. Гарман, спекулятивний реалізм.

Mariya Shymchyshyn

D.Sc. in Philology, Professor,
Head of the Valentyna Fesenko Department of Theory and History
of World Literature at Kyiv National Linguistic University
<https://orcid.org/0000-0003-4980-3296>
mshymchyshyn@yahoo.com

**NEW MATERIALISM:
PROJECTIONS INTO LITERARY THEORY AND CRITICISM**

Abstract. The article considers the recent (re)turn to materiality in philosophy and theory, in particular, such schools as speculative realism and object-oriented philosophy. They offer rethinking of objects and criticism of anthropocentric worldview. The attention to materiality privileges matter, body, and nature. Theorists of New materialism reject the binary oppositions (nature/culture, human/nonhuman, etc.) and insist on intra-action as a new materialist orientation.

The author argues that the new materialist critique of conventional critique will be useful for literary theory and criticism. According to Latour, critique should be productive and collaborative. As far as critical judgments rely on the

logic of representation that in its turn is based on similarity, analogy and opposition they restrict the analytic enterprise. Moreover, it is necessary to rethink conventional practices of interpretation and explanation. In this context, K. Barad proposes to substitute these strategies with the practice of 'diffraction'.

*In the second part of the article, the author analyzes Graham Harman's article *The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism*. We pay attention to Harman's critique of *New Criticism*, *New Historicism*, and *Deconstruction* in their contrast to object-oriented philosophy. In his analysis of *New Criticism*, Harman figures out the taxonomic fallacy within this theory. He argues against the idea that only poetry has all the non-prose sense while other disciplines have the literal sense. His second argument against *New Criticism* problematizes the unity of all the elements in a literary work. Harman outlines the assumptions of *New Historicism* and points out that it turns everything into interrelated influences. Instead, he argues that contextuality is not universal. In his criticism of *Deconstruction* Harman underlines that Derrida wrongly believes that ontological realism automatically entails an epistemological realism. In his turn, Harman insists that the thing is deeper than its interactions are.*

Key words: *object-oriented philosophy, New Materialism, Graham Harman, speculative realism.*

Постановка проблеми та аналіз останніх досліджень. Сучасна континентальна філософія відновлює зацікавленість матеріалізмом та матеріальністю. Про це свідчать такі напрями, як матеріальний фемінізм (material feminism), новий матеріалізм, новий емпіризм, постгуманізм, теорія афекту та онтологічний зсув. Дослідження Karen Barad (2007), Gilles Deleuze (2004), Patricia Clough (2009), Donna Haraway (2007), Myra Hird (2009), Brian Massumi (2002), Rosi Braidotti (2013), Vicki Kirby (2011), Bruno Latour (2004) та Jane Bennett (2010) дали основу для подальшого розвитку студій про матерію, а також для переосмислення традиційного розуміння речі. Активізацію такого інтересу гуманітарії пов'язують із постфеноменологічним поворотом. Як пояснює Іван Готтліб (Evan Gottlieb), відновлення цікавості до реалізму трапилося «через виснаження кількох напрямів, що становили підґрунтя філософії та літературної теорії, серед них лінгвістичний чи семіотичний поворот» [11, р. 4]. Лінгвістичний зсув зумовив переорієнтацією всієї західної філософії з онтології на епістемологію. Відповідно його виснаження спричинило повернення до онтології.

Сьогодні маємо прагнення нівелювати кордони між людським та не-людським, а відтак уникнути антропоцентричного тлумачення світу. Тому матерія трактується як самодостатня та дієва, на відміну від традиційного її розуміння як інертної та бездіяльної. Такі теоретики Нового матеріалізму, як Karen Barad (2007, 2012), Rosi Braidotti (2013, 2017), Brian Massumi (2002) виходять із того, що «матерія відчуває, промовляє, страждає, бажає, тужить і

пам'ятає» [2, р. 59]. Настанова Нового матеріалізму на тому, що природні об'єкти є дієвцями, охоплює теорію дієвості (actor-network) Бруно Латура і спекулятивний матеріалізм, випрацьований у дослідженнях Рея Брасьє (Brassier), Ієна Гамільтона Гранта (Grant), Квентіна Мейясу (Meillassoux) та Грема Гармана (Harman, 2010, 2011, 2012, 2018). Сучасний поворот до матеріалізму, означений як Новий матеріалізм, не акцентує уваги на «біфуркації природи» (Альфред Вайтхед), на традиційних опозиціях духу і матерії, загального і часткового, природи і культури, абстрактного і конкретного та інших. Натомість маємо об'єднання чи одночасне співіснування таких бінарностей, або те, що К. Барад [1, р. 33] називає інтра-взаємодією (intra-action).

Одним із напрямів Нового матеріалізму є спекулятивний реалізм, що зародився під час майстер-класу у квітні 2007 року в Лондонському університеті, де зустрілися чотири філософи сучасності (Грем Гарман, Рей Брасьє, Ієн Гамільтон Грант та Квентін Мейясу), які до того часу працювали самостійно, але в одному руслі. Головне питання, що осмислюють представники цієї нової галузі філософського знання, наступне: «Чи існує реальний світ за межами людської думки?» [16, р. 184]. Як зазначає Г. Гарман, світоглядна позиція про те, що «ми не можемо думати про світ без людей, або про людей без світу» утвердилася ще з часів Ім. Канта. Такий підхід французький філософ Квентін Мейясу означає як «кореляціонізм» (correlationism) і намагається вийти за його рамки. З цього приводу Г. Гарман пише: «Аргумент кореляціонізму полягає в тому, що ми не

можемо мислити реальність поза думкою, а отже, ми постійно перетворюємо її в думку. Ми перебуваємо у вічному полоні цього кореляційного кола, і зрештою повинні залишатися у ньому, якщо вважаємо себе раціоналістами» [16, р. 185].

Свої ідеї філософи спекулятивного реалізму розвивали на ґрунті ідей Алена Бадью, Бруно Латура, Славоя Жижека, хоч останній не пов'язує себе з цим напрямом. Вони передусім висловили сумніви щодо двох основних принципів кантіанської революції у філософії, перший, що варто розмежовувати істинні об'єкти, або речі-у-собі (ноумени), та об'єкти у відношеннях до інших об'єктів, або речі-для-нас (феномени); і другий, взаємовідносини людини та природи становлять основне питання філософії. Однак у критиці позиції Канта спекулятивні реалісти розійшлися. Так, Г. Гарман згоджується із першим і заперечує друге, а К. Мейясу заперечує перше і підтримує друге. У визначальній для спекулятивного реалізму праці «Після кінечності» (2006), передмову до якої написав А. Бадью, К. Мейясу намагається довести існування речі-у-собі, і те, що речі існуватимуть на Землі навіть після зникнення людей. Відповідно, до таких речей-у-собі належать ті, властивості яких можна математизувати. Критикуючи ідею кореляції Канта, він апелює до Доісторичного, з допомогою якого можна відновити «велике Зовнішнє» або Абсолют. Доісторичне відкривається через науки, що вивчають походження Землі, її вік, формування зірок та ін.

Якщо К. Мейясу намагається діалогізувати із А. Бадью та німецьким ідеалізмом, то представники об'єктно-орієнтованої теорії (object-oriented), ще одне з відгалужень спекулятивного реалізму, намагаються порозумітися із феноменологією та спадщиною Е. Гуссерля. Зокрема, Г. Гарман стверджує, що «об'єкти спотворюють одні одних навіть під час найпростішої взаємодії» [16, р. 187]. Далі філософ звертається до інтенційних об'єктів Гуссерля, що завжди присутні у нашій свідомості. «Феноменологічний метод полягає в тому, щоб позбавити речей неважливих ознак, а натомість акцентувати увагу на те, що становить сутність будь-якого інтенційного об'єкта, тобто

те, що робить його саме таким, а не інакшим» [16, р. 186]. Гайдеггер, пише філософ, радикалізував феноменологію, оскільки зауважив, що у процесі нашого контакту з об'єктом ми зрідка звертаємо увагу на усі його властивості, а лише використовуємо його як засіб реалізації певного завдання.

Виклад основного матеріалу. Ідеї та думки представників Нового матеріалізму ефективні для літературної теорії та критики. Один із таких моментів це переосмислення ролі та завдань критики і критиків загалом. Для багатьох нових матеріалістів очевидна обмежувальна чи ув'язнювальна функція критики. Так, Брайєн Массумі вважає її (критику) «садистським заняттям», суть якого полягає в поділі на категорії, оцінці та об'єктивізації. Бруно Латур наголошує марність «бравати пояснення» як намагання розказати іншим, переважно тим, яких вважають наївними, що взагалі відбувається. Таким чином, продовжує вчений, традиційна критична теорія «перетворює людей на наївних вірян, безпорадних жертв домінування» [21, р. 243]. Критика, наполягає дослідник, має бути продуктивною та уважною, а критик повинен ставитися до твору як до чогось вразливого та крихкого [21, р. 246]. Цю ж позицію висловили Делез і Гваттарі у праці «Що таке філософія», де зазначили, що критик, який «критикує і нічого не створює це – чума філософії» [8, рр. 28 – 29]. К. Барад пропонує практику «дифракції», що полягає у пошуку «паттернів відмінності, що уможливають відмінність» [2, р. 49 – 50]. Дифракційне читання «творче і візіонерське», зазначає дослідниця. Таким чином, нова матеріалістична критика акцентує важливість об'єкта аналізу та втрату онтологічної безпечності, що гарантована догматичним мисленням чи зоною комфорту методології.

Грехем Гарман опублікував кілька текстів про об'єктно-орієнтовану філософію, де розглядає об'єкти як незалежні від людської свідомості. Основний метод цієї філософської школи полягає у виявленні пробілів між об'єктами та їхніми компонентами, між об'єктами та їхніми зв'язками, між об'єктами та їхніми властивостями. Гарман звертається і до стратегій осмислення літературного тексту. Так, у статті

2012 року «The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism» [16] у часописі «New Literary History» він зробив спробу екстраполювати (адаптувати) філософські здобутки об'єктно-орієнтованої філософії та спекулятивного матеріалізму на царину літературної теорії, або ж кажучи словами самого автора, «пролити світло на те, як найновіші напрями у філософії можуть збагатити літературну теорію» [16, р. 183]. Назва статті відсилає до ключових текстів західної теорії, зокрема, праці представника Нової критики Клінта Брукса «The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry» (1947 р.) та М. Гайдеггера «Буття і час», де актуалізовано «молоток» як засіб та інструмент.

Своє дослідження Г. Гарман розпочинає із окреслення відмінності між філософією об'єкта та панівними у ХХ столітті напрямками літературознавства: Нової критики, Нового історизму та деконструкції. Він пропонує наступне визначення спекулятивного реалізму: «Представники спекулятивного реалізму є, звичайно, реалістами, з огляду на те, що визнають існування реальності незалежно від свідомості. Але вони також є спекулятивними мислителями, у тому розумінні, що вони не вірять у традиційний середньовічний реалізм об'єктивних атомів і більйардних шарів, що перебувають за межами людської свідомості. Натомість вони пропонують тип реальності набагато дивніший, ніж той, який інші традиційні реалісти можуть уявити» [16, р. 184].

Г. Гарман стверджує про існування речей незалежно від свідомості це раз, а друге, не у зв'язках з іншими речами. Таке твердження, на його думку, дещо ризиковане з огляду на те, що для сучасного наукового світогляду властиве осмислення зв'язків між речами, адже важливими метафорами сьогочасності є мережі та ризоми. Натомість об'єктно-орієнтована філософія нехтує зв'язками, важливі для неї найперше самі речі. «Проблема з індивідуальними речами полягає в тому, що їх ніколи не вважали автономними чи індивідуальними, їх розуміли як вічні, незмінні, прості, вони були прямо доступні певній привілейованій свідомості» [16, р. 185]. Водночас Гарман додає, що

повністю не відкидає наявності зв'язків між речами, проте слід враховувати, що така взаємодія завжди позначена спотворенням, викривленням чи втратою енергії.

Далі автор застановляється над підходами Нової критики до твору, зокрема, відомого есею Клінта Брукса «Єресь перефразування», де критик зазначав, що поезію не можна переказати, бо тоді вона втрачає свою сутність. Відповідно, поетичний твір є цілісністю в собі і не конститується релятивними зв'язками з поетом чи читачем. Він також не є якимсь абстрагованим прозовим твердженням, що формується на його основі. Хоча, як писав Клінт Брукс, «критики і студенти не можуть уникнути прозових тверджень про поетичний твір, такі твердження не є власне самим твором» [16, р. 189]. Тут, як відомо, Брукс звернувся до іронії та парадоксу, які неможливо передати при буквальному перефразуванні. Проте, на думку Гармана, теорія Брукса підпадає під таксономічну помилку, а саме, що будь-яке онтологічне розмежування мусить втілюватися у певних *типах* буття реальності. Тобто, Гарман не погоджується із тим, що лише поезія має те, що Брукс називає «непрозовий сенс». Хіба ж теологія, філософія чи наука прямо відтворюють об'єкти? Звичайно, ні. Неможливість перефразування властива не лише поезії, стверджує Гарман, а будь-якій взаємодії між людиною і світом, і навіть самій взаємодії між речами. Відтак, виокремлення поезії в окремий статус, через те, що її неможливо звести до буквального значення, помилкове. Таким чином, робить висновок Гарман, ми маємо заперечити винятковий статус художньої літератури, адже і наука, і філософія, і теологія теж не є буквральними втіленнями реальності, а її інтерпретаціями.

Наступний аргумент Брукса, який проблематизує Гарман, це автономність поетичного твору, який не перебуває у зв'язку із рештою світу (біографія автора, суспільно-політична доба та ін.). Щойно ми занурюємося у світ поезії, як розуміємо, що жоден елемент у ній неавтономний. Сам Брукс писав, що поетичний твір – це структура, і кожна його деталь має стосунок до цілого. Відтак, кожен елемент структури твору перебуває у єдності із рештою елементів, а також із загальним змістом твору. Проте, деконструює цю позицію Г. Гар-

ман, трапляється так, що якщо змінити якийсь окремих рядок у поетичному тексті, то його загальне розуміння не зміниться. Іноді ж це не спрацьовує. Об'єкти можуть змінювати або не змінювати інші. Таким чином, Гарман заперечує дві основні позиції Нової критики, а саме, що лише поетичний текст має небуквальне значення, а переносне, і друге, що поетичний текст є автономною цілісністю.

Наступний момент, який намагається осмислити Гарман, це – перетини Нового історизму та теорії речей. Передусім він зазначає, що представники Нового історизму належали до білого багатого середовища. І подає цитату із спогадів Стівена Грінблатта, де останній пригадує, як приходив на зібрання у Йєлі білих багатих джентельменів, які слухали Вільяма Вімсагта, і чорні слуги в білих накрохмалених піджаках подавали їм вишукані канапки. Звідси, веде далі Гарман, треба визнати, соціо-політичну засліпленість Нових істориків.

Якщо Нові критики ратували за відмежованість, ізольованість художніх текстів від «політики, влади та інших факторів, що сильно впливають на практичне життя людей» [16, р. 192], то Нові історики своєю чергою знівельювали кордони між різними дискурсами. На їхню думку, літературні та нелітературні тексти взаємодіють і впливають одні на одних. З огляду на це, позиція Нових критиків відкинута Новими істориками, які «виставили на передній план історичні реалії у процесі літературного аналізу» [16, р. 192]. Така холистична взаємодія усяких дискурсів, яку пропонують Нові історики, як контраргумент до Нових критиків, все ж не зовсім підтримується представниками теорії речей. Оскільки засновковим для перших є вплив дискурсивних практик на суб'єкта, взаємодія між культурою та суспільством. Натомість не взято до уваги те, що незалежно від людей існують речі, як-от: каміння, рифи, місяць і так далі. Сьогодні взаємодія між людиною і світом розглядається з антропоцентричної позиції. Більш того, попри сучасні переконання, що все не має певної фіксованої позиції, суспільство винагороджує тих, хто все ж таки дотримується визначених ідентичностей. Релятивістська онтологія таким чином не відкриває простір для широкого мислення про локальне,

адже універсум, де все взаємопов'язане, не дає місця для локального. На що Гарман реагує наступним чином: «... контекстуальність – неуніверсальна. Шекспір сформований окремими аспектами своєї епохи, і водночас інші аспекти його часу не вплинули на нього, його власний характер значним чином визначив те, що він узяв зі своєї епохи, а що – ні. Шекспір як письменник це – стиль, стиль за допомогою якого ми маємо змогу розрізнити автентичні і неавтентичні його твори» [16, р. 196]. Якщо Новий історизм інтерпретує художні тексти як будинок дзеркал, в якому відображена уся реальність, то, за словами, Гармана об'єктно-орієнтована філософія відкидає концепцію будинку дзеркал, адже об'єкти постійно змінюються, вони сприймаються по-різному різними реципієнтами, вони не піддаються нашим намаганням опанувати їх. Об'єкти, з-поміж них і художні тексти, постійно змінні і водночас недосяжні для цілковитого осмислення.

У праці Гармана маємо ще одну точку перетину: між теорією речей та деконструкцією. Тут дослідник знову нагадує, що у його розумінні речі мають таку глибинність, що жодна форма не може виразити їх. «Будь-яке намагання перекласти цю реальність у форму знання для логоцентричних потреб зазнає невдачі, найперше з огляду на те, що буття набагато глибше, аніж логос» [16, р. 196]. Перше він звертається до заперечення Деррідою того, що коли об'єкт відсутній для нас, він все ж присутній для себе. Зокрема, французький філософ писав. «Так звана «річ в собі» це вже репрезентація заслонена від простоти інтуїтивної очевидності. Репрезентація функціонує через можливість виникнення інтерпретатора, що сам стає знаком і так до безкінечности» [16, р. 196]. І хоча Дерріда говорив про приховане чи невидиме, це все ж не те, що теоретики об'єктно-орієнтованої теорії називають самоідентичнісною реальністю. Дерріда писав «Буквальне значення не існує, його «видимість є необхідною функцією – і має бути проаналізована як така – в системі відмінностей і метафор» [16, р. 196]. Основна помилка Дерріди, на думку Гармана, в тому, що він вважає, що «онтологічний реалізм автоматично означає епістемологічний реалізм, відповідно до якого,

можливий прямий доступ до світу» [16, р. 197]. Натомість Гарман наполягає на тому, що річ є щось набагато глибше, аніж взаємозв'язки, в які вона вступає.

Щодо подальшого розвитку матеріалістичних літературних студій, то варто уникати логіки бінарності, що властива не лише літературознавству. У цьому контексті Чарльз Альтері так описує ситуацію з розумінням літературних текстів: «З одного боку текст розчиняється у множинності прочитань, з іншого – у елементах культури – практиках, панівній ідеології, ...» [16, р. 199]. Відповідно, слід відмовитися від цієї бінарності і виходити з того, що текст існує незалежно від нашої свідомості і його зв'язки з іншими текстами і контекстами лише частково впливають на нього. «Літературний текст це щось набагато більше аніж когерентне значення, він виходить за межі інтенцій автора чи читача» [16, р. 200]. Зрештою, Гарман ратує за те, що треба вийти за межі тих догм щодо текстів, які ми маємо сьогодні. Об'єктно-орієнтована філософія пропонує не метод, а антиметод. Звідси будь-які намагання пов'язати художні тексти з контекстом у якому їх створювали, чи з читацькою рецепцією приречені на поразку. Роздумуючи про творчість Гарман зазначає, що люди створюють шедеври не тоді, коли ідуть за епохою, за духом часу, а коли торують свій шлях, часто наперекір панівним трендам чи ідеології, пливуть проти течії. Замість того, щоб простежувати, як той чи інший твір передає/відображає/змальовує епоху, потрібно виявляти, що він заперечує і чому він противиться. Назвати

автора представником епохи це не комплімент, а образа. Головна проблема не в тому, що все взаємопов'язано у світі, а в тому, що ці зв'язки вибіркові. Відтак замість відомого заклику Джеймсона завжди контекстуалізуйте, маємо настанову – деконтекстуалізуйте. Щодо внутрішнього холізму, то Гарман пропонує деконструвати його у незвичний спосіб, наприклад, уявити, що події у «Гордість та упередження» відбуваються не в сільській Англії, а в передмісті Парижа. Чи залишатиметься цей текст і далі романом Джейн Остін? Зрештою очевидно, що певні модифікації текст може пережити, а інші перетворять його на цілком інший твір.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Використання ідей Нових матеріалістів у царині літературної теорії та критики спонукає до переосмислення усталених впродовж ХХ століття підходів до тексту. Йдеться передовсім про стратегії прискіпливого читання (школа Нової критики), читання проти шерсті (деконструкція) та паралельного читання літературних і нелітературних текстів (Новий історизм). Об'єктно-орієнтована критика пропонує антиметод, що полягає по-перше, у виявленні того, як текст чинить спротив намаганням укласти його в якусь таксономічну систему, соціально-історичний контекст чи розмістити у зв'язках з іншими текстами. Літературний текст не варто зводити до контексту, в якому його створили, чи до його властивостей. Як і в об'єктах загалом, в літературних текстах потрібно виявляти напруженості, що існують між ними та тими рисами, що ми традиційно виокремлюємо як значущі та показові для них.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Barad, K. (2007). *Meeting the Universe Halfway*. Durham: Duke University Press.
2. Barad, K. Interview. In Dolphijn, R. and Van der Tuin, I. Eds. (2012). *New Materialism: Interviews and Cartographies* (pp. 48 – 71). Ann Arbor. Open Humanities Press.
3. Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
4. Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
5. Braidotti, R. (2017). Four Theses on Posthuman Feminism // In Grusin, R. *Anthropocene Feminism* (pp. 21 – 48). Minneapolis: University of Minnesota Press.
6. Brassier, R. (2007). *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*. London: Palgrave Macmillan.
7. Clough, P. T. (2009). The New Empiricism: Affect and Sociological Method. *European Journal of Social Theory*, 12(1): 43–61.
8. Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. London: Continuum.
9. Deleuze, G. (2004). *The Logic of Sense*. (C. Boudas, Ed. M. Lester, Trans.). London: Continuum.

10. Grant, I. (2006). *Philosophies of Nature After Schelling*. London and New York: Continuum.
11. Gottlieb, E. (2016). *Romantic Realities: Speculative Realism and British Romanticism*. Edinburgh University Press.
12. Haraway, D. (2007). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
13. Harman, Gr. (2002). *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Open Court Publishing.
14. Harman, Gr. (2010). *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures*. Zero Books.
15. Harman, Gr. (2011). *The Quadruple Object*. Zero Books.
16. Harman, Gr. (2012). The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism. *New Literary History*, Vol. 43, No 2 (Spring), 3 – 203.
17. Harman, Gr. (2018). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Pelican Books.
18. Harman, Gr. 2018. *Speculative Realism: An Introduction*. Polity Press.
19. Hird, M. J. (2009). Feminist Engagements with Matter. *Feminist Studies*, 35, 2: 329 – 46.
20. Kirby, V. (2011). *Quantum Anthropologies: Life at Large*. Durham: Duke University Press.
21. Latour, B. (2004). Why has Critique Run out of Steam? *Critical Inquiry*, 30: 225 – 248.
22. Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
23. Meillassoux, Q. (2008). *After Finitude: An Essay On The Necessity Of Contingency* (Ray Brassier, Trans.). London and New York: Continuum.

REFERENCES

1. Barad, K (2007). *Meeting the Universe Halfway*. Durham: Duke University Press.
2. Barad, K. Interview. In Dolphijn, R. and Van der Tuin, I. Eds. (2012). *New Materialism: Interviews and Cartographies* (pp. 48 – 71). Ann Arbor. Open Humanities Press.
3. Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press.
4. Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.
5. Braidotti, R. (2017). Four Theses on Posthuman Feminism // In Grusin, R. *Anthropocene Feminism* (pp. 21 – 48). Minneapolis: University of Minnesota Press.
6. Brassier, R. (2007). *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*. London: Palgrave Macmillan.
7. Clough, P. T. (2009). The New Empiricism: Affect and Sociological Method. *European Journal of Social Theory*, 12(1): 43–61.
8. Deleuze, G. (1994). *Difference and Repetition*. London: Continuum.
9. Deleuze, G. (2004). *The Logic of Sense*. (C. Boudas, Ed. M. Lester, Trans.). London: Continuum.
10. Grant, I. (2006). *Philosophies of Nature After Schelling*. London and New York: Continuum.
11. Gottlieb, E. (2016). *Romantic Realities: Speculative Realism and British Romanticism*. Edinburgh University Press.
12. Haraway, D. (2007). *When Species Meet*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
13. Harman, Gr. (2002). *Tool-Being: Heidegger and the Metaphysics of Objects*. Open Court Publishing.
14. Harman, Gr. (2010). *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures*. Zero Books.
15. Harman, Gr. (2011). *The Quadruple Object*. Zero Books.
16. Harman, Gr. (2012). The Well-Wrought Broken Hammer: Object-Oriented Literary Criticism. *New Literary History*, Vol. 43, No 2 (Spring), 3 – 203.
17. Harman, Gr. (2018). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. Pelican Books.
18. Harman, Gr. 2018. *Speculative Realism: An Introduction*. Polity Press.
19. Hird, M. J. (2009). Feminist Engagements with Matter. *Feminist Studies*, 35, 2: 329 – 46.
20. Kirby, V. (2011). *Quantum Anthropologies: Life at Large*. Durham: Duke University Press.
21. Latour, B. (2004). Why has Critique Run out of Steam? *Critical Inquiry*, 30: 225 – 248.
22. Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press.
23. Meillassoux, Q. (2008). *After Finitude: An Essay On The Necessity Of Contingency* (Ray Brassier, Trans.). London and New York: Continuum.