

ISSN 2411-3883

СУЧАСНІ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ
ГЕОГРАФІЯ, ПЕРЕМІЩЕННЯ
ТА ІДЕНТИЧНОСТІ У
ХУДОЖНЬОМУ ДИСКУРСІ

CONTEMPORARY LITERARY STUDIES
GEOGRAPHY, RELOCATIONS,
AND IDENTITIES IN LITERARY
DISCOURSE

2020
ВИПУСК 17

УДК 82-25 (73) Геддон

ІДЕНТИЧНІСТЬ ЯК ДЕРИВАТ ЧАСОПРОСТОРУ: РОМАН МАРКА ГЕДДОНА «ДЕЛЬФІН» (2019)

Наталія Олександрівна Висоцька

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

literatavysotska@gmail.com

доктор філологічних наук, професор, професорка кафедри теорії та історії
світової літератури імені професора В. І. Фесенко,
Київський національний лінгвістичний університет

Анотація. У статті розглядається феномен становлення ідентичності персонажів роману сучасного англійського письменника М.Геддона «Дельфін» (2019) як продукту часопросторових переміщень. Твір можна назвати постмодерністською фантазією за мотивами трагікомедії В.Шекспіра «Перікл, цар Тірський». Геддон буквально втілює у своєму романі сучасне розуміння ідентичності, що на противагу есенціалістському погляду, вважає цю категорію непостійною, рухливою та фрагментарною. Аналізуються причини, з яких, на погляд авторки, прозаїк ХХІ ст. звернувся до маловідомого драматичного твору Шекспіра. Ідентичнісні аспекти висвітлені через жанрову призму роману виховання, феміністичні переконання письменника, його явлену у творі увагу до геоглобалізаційного та екопоетикального дискурсів сьогодення. Розглянуто «поетику ідентичнісної плинності», яка дозволяє персонажам вільно перетікати одне в одне, долаючи кордони часу, простору і гендеру. Зроблено висновок про значний потенціал топо- і геопоетики для дослідження проблем ідентичності з позицій сучасності.

Ключові слова: Вільям Шекспір; Марк Геддон; ідентичність; часопростір; переміщення; плинність; роман виховання; фемінізм; геопоетика; екопоетика.

Сучасне розуміння ідентичності як фрагментарної, множинної, такої, що «конструюється через різні, часто антагоністичні дискурси, практики та положення» [р.4], реалізується у романі британського письменника Марка Геддона «Дельфін» (*The Porpoise*, 2019) буквально. Ідентичності персонажів твору (постмодерністська фантазія за мотивами пізньої романтичної драми В.Шекспіра «Перікл, цар Тірський») «перетікають» одна в одну в залежності від хронотопу, в який вони вміщені, постулюючи тожсамість як динамічну та плинну.

Попри акцентований науковцями «просторовий поворот» у гуманітаристиці останніх десятиліть, не втрачає значущості і категорія часу. «На новому витку теоретизування простору» час розуміється і як «іманентна властивість» цього останнього, і як «чинник, що дається взнаки у формах перцепції і конструювання простору» [2, с. 41]. У романі Геддона становлення ідентичностей персонажів відбувається, головню, у результаті переміщень – як географічних, так і хронологічних, оскільки вони рухаються не лише у горизонтальній площині земної поверхні, а й у вертикальному вимірі, уздовж історичної вісі, а також у вимі-

рі екзистенційному. Отже, метою цієї розвідки є дослідження художніх механізмів переплавлення часопросторових дислокацій на особистісну динаміку ідентичності.

Українському читачеві Марк Геддон відомий, насамперед, романом «Загадковий нічний інцидент із собакою» (2003), де елементи детективного жанру та «роману виховання» поставлені на службу гуманній меті – допомогти читачеві (а наразі й глядачеві, бо твір став основою для низки театральних вистав) проникнути у внутрішній світ підлітка з ознаками синдрому Аспергера. Цей твір, що мав гучний читацький та критичний розголос, був орієнтований водночас і на дорослу, і на підліткову аудиторію, тоді як всі попередні книжки Геддона давали підстави розглядати його творчість як автора та ілюстратора у контексті літератури для дітей. Після «Загадкового нічного інциденту...» він продовжує писати для дорослих, і четвертим його романом у цій категорії став багатоплановий та амбітний твір «Дельфін» (2019).

Прикметно, що англійською мовою роман має у назві не загальноприйняте *dolphin* (дельфін), а набагато менш вживане *porpoise*, що позначає конкретний різновид дельфінів, тобто є вужчим за

семантикою. Такий вибір, вочевидь, пояснюється тим, що одним з епіграфів Геддон обирає рядок з п'єси Шекспіра «Перікл, цар Тирський» (1608), де вжито саме це слово, – «The rogroise, how he bounced and tumbled» (II, 1) («дельфін...ото вже крутився та скидався у воді» – пер. Ю.Лісняка). А сам роман британського письменника являє собою сучасний переспів цієї пізньої трагікомедії – не найзначнішої у шекспіровому доробку, та ще й написаної, як переконані фахівці з елізаветинської драми, у співавторстві з таким собі Дж. Вілкінсом, торговцем, драматургом-невдахою, а за сумісництвом звідником, тобто персоною не найкращої репутації.

Фактично, цю п'єсу включили до Шекспірового канону лише після публікації видання, відомого як *Third Folio* (1664 р.). На два наступні століття про неї начебто забули – її не передрукують і не ставлять на сцені, попри її яскраву сценічність, наголошувану Гарольдом Блумом та іншими шекспірознавцями. У XIX ст. починається повільне повернення «Перікла» до театральнo-літературного дискурсу, а в наші дні спостерігається поживлення інтересу до п'єси, яка надає широкі можливості для розгляду у світлі сучасних соціокультурних та літературознавчих концепцій.

Джерелами «Перікла» Шекспіра були грецький роман про Аполлонія Тірського, поема Гауера *Confessio amantis* (1393) (поет Джон Гауер, до речі, фігурує як персонаж і у Шекспіра, і у Геддона), а також прозовий твір Лоренса Твайна 1576 р. Ім'я «Перікл» персонаж отримав лише у Шекспіра – припускають, що драматург запозичив його з твору Ф.Сідні «Аркадія». Коротко окреслюючи мотиви трагікомедії, не можна не помітити, що вони характерні для всіх пізніх п'єс Шекспіра: це втрата і повернення (практично, воскресіння) (мертвої) коханої, знаходження втраченої дочки, впізнавання, возз'єднання родини, стосунки батька і дочки, дещо забарвлені тут зловісним інцестуальним відтінком, морські подорожі, корабельні аварії. Геддон зберіг основні мотиви та сюжетні вузли п'єси, посутньо змінивши їхню конфігурацію та внутрішній світ персонажів, наділивши цих останніх психологічною складністю, притаманною пізнішій, пост-шекспірівській літературі.

Видається, ключем до прочитання роману слугує сцена, де неоковирний вигляд приватного літака, що зазнав аварії, на тлі мирного сільського краєвиду порівнюється з «величезним ренесансним полотном, котре зображує якийсь новий міф»

[4, р.13], – адже твір Геддона і постає цим «новим міфом», пропущеним крізь призму міфу античного та його ренесансної версії.

Що ж підштовхнуло нашого сучасника шукати джерело натхнення в далеко не першорядному шекспірівському творі? Відповідь на це питання варто шукати, на мою думку, у кількох текстових площинах, на яких і зосередимося далі.

«Дельфін» Марка Геддона як *Bildungsroman* з феміністичним ухилом

По-перше, скидається на те, що у по-ренесансному авантюрному, пригодницькому сюжеті, сповненому перипетій, що розгортаються, значною мірою, на тлі знакового для британської літератури топосу моря, автор побачив цікаві можливості для створення чергового роману виховання, актуального саме для нашого часу. Як вже зазначалося, персонажі набувають тотожності самим собі, перебуваючи у постійному русі. За волею автора, вони переміщуються між північною й західною Європою та середземноморським регіоном, занурюються вглиб азіатського континенту, потрапляють із сучасності у фантастичний світ античного міфу та/або його шекспірівської інтерпретації, а також у ренесансний Лондон... Пітер Акройд підсумовує, що дія роману розподілена між XXI та XVII століттями нашої ери і V століттям до неї.

При цьому, подібно до античного Протея або персонажів Овідієвих «Метаморфоз», змін зазнає як зовнішня форма персонажів, так і їхня внутрішня сутність. У цьому творі Геддона суттєво відрізняється від першоджерела – якщо у шекспірівському Періклі О.А.Анікст підкреслює його «незмінність» («від початку і до кінця він залишається шляхетною й чудовою людиною, сповненою доброзичливості») [1, с. 812], – то у Геддона всі персонажі переживають кардинальні трансформації.

Найцікавішим у цьому плані є образ протагоніста, Дарія/Перікла, який через мандри і тяжкі випробування у різновимірних світах долає шлях від легковажного, поверхневого, егоїстичного юнака до примудреного стражданнями зрілого чоловіка. В результаті накопичування життєвого досвіду він отримує здатність до емпатії та емоційного відгуку, наприклад, туги з приводу загибелі друзів. Адже раніше він «ніколи не відчував жалю. Завжди надто швидко рухався. Ніколи не створював тих уз, які можна розірвати лише зі

шкодою для себе. Наразі вперше відчув це» [4, р.111]. Це відчуття поглиблюється після того, як він стає свідком «загибелі» (нехай лише позірної) своєї коханої дружини Хлої, а пізніше дізнається про (таку ж позірну) смерть дочки. «Він був чоловіком, котрий міг перенести будь-який фізичний біль, зустріти будь-яку небезпеку, прийняти раціональні рішення у ситуації, в якій чоловіки меншого калібру могли зламатися. Тепер він бажає смерті», хоча до цього ніколи не розумів такого прагнення. Наразі йому стає ясно, що це рішення приймаєш не головою або серцем, а нутром» [4, р.170]. Почувши про себе чутки, що цар тірський з'їхав з глузду, Дарій/Перікл гірко жартує, що це було б для нього порятунком – але ні, йому не дають забути тяжкі спомини та сни. Автор підкреслює, що перед нами вже не той безтурботний юнак, що вирушив з Пентаполісу, – він виглядає як мертвий, начебто зіщулився, зблід, спорожнів. Чотирнадцять років протагоніст проводить в Азії, де перетворюється на виснаженого напівварвара, який виглядає старшим за свій вік. Приголомшений загибеллю, як він гадає, найрідніших йому людей, він навмисно обирає життя, сповнене небезпеки, де весь час має бути насторожі, постійно рухатися з місця на місце, щоб не думати про свої втрати. Цю номадичну еволюцію від хлопчика до стражденного чоловіка відтворено з психологічною достеменністю і точністю добротної реалістичної прози. Наприкінці роману, говорить автор, фокалізуючи ситуацію через Дарія/Перікла, «він нажаханий. Він – маленький хлопчик. Він загубився і він безкінечно самотній. Він починає ридати» [4, р. 282].

Механізми і наслідки подібних перетворень для жіночих персонажів невід'ємні від дуже відчутного у романі феміністичного струменю, який і позначає трансформаційні вектори жіночих ідентичностей. Письменник згадує, що під час навчання на першому курсі університету він «прочитав твори Жермен Грір, Кейт Міллет та Андреа Дворкін [знані теоретикіні феміністичного руху – Н. В.] і зрозумів, що мало не все, що мені втлумачували про те, як працює суспільство, було перевернене з ніг на голову. Це відкриття і шокувало, і надихнуло мене». Ці враження не пройшли для майбутнього літератора марно. Говорячи про свій роман, Геддон пояснив, що однією з цілей його написання було бажання виправити моральне зло, заподіяне і автором, і героєм у п'єсі «Перікл» одній з дійових осіб – безіменній царівні, що перебуває в інцестуаль-

них стосунках з батьком (царем Антіохії). «Вона використана просто як трамплін, щоб запустити у дію ширший мелодраматичний сюжет», – обурюється сучасний романіст. – «В неї немає імені, їй виділено всього два рядки тексту, і її зневажливо відкидає протагоніст, хоча спочатку вона його приваблює. Але дізнавшись про те, що з нею сталося, він просто тікає». Геддон звинувачує у цих мізогінних неподобствах співавтора Шекспіра, Вілкінса (оскільки це перша сцена п'єси, а прийнято вважати, що Шекспір долучився до написання твору лише починаючи з III дії). Саме тому Вілкінс, введений у «Дельфіні» в момент своєї смерті та короткого посмертного життя, наділений мерзенними рисами гвалтівника, звідника, та сутенера. Цей образ не може не відштовхнути читача, і кара, якої його привід зазнає від рук знедолених ним жінок (тобто, їхніх духовних еманцій), сприймається з катартичним жахом, але й з моральним задоволенням.

На палітурці книжки наведено думку критиків про те, що перед нами історія викрадення жіночої дієздатності (agency) хижими чоловіками та засобів, якими архетипові історії можуть спотворювати сучасні жіночі життя. Дозволю собі дещо не погодитися з такою інтерпретацією, оскільки, на мою думку, роман Геддона розповідає не так про викрадення, як про важкий шлях повернення собі героїнями жіночої дієздатності.

Втіленням спалпленої жіночості постає, перш за все, сучасна іпостась «безіменної царівни» – дочка мільйонера Анжеліка. Її батько, не будучи в змозі змиритися зі смертю дружини, переносить своє обожнювання на дочку і примушує її до сексуальних стосунків у підлітковому віці. В умовах повної влади всесильного (і по-своєму люблячого!) батька та відсутності навколо інших людей, коли спротив є практично неможливим, Анжеліка поступово виробляє власні методи боротьби, зокрема, відмовляється від їжі та словесної комунікації. За словами наратора, якщо раніше вона була як лозинка, то наприкінці стала як лезо, яке не можливо зігнути. Звичайно, кінець не може не бути трагічним і для самої Анжеліки, але її дух залишається нескореним. У фіналі роману масток, як і палац нечестивого Антіоха в «Періклі», гине в очищувальному полум'ї пожежі, але Геддон вигадує для своєї героїні іншу долю. Її забирає з собою богиня жіночої цноти Діана, яка відіграє значну роль в «античному» вимірі твору, щоб включити до свого почту. І саме войовнича тінь Анжелі-

ки, разом з тінями інших понівечених Вілкінсом жінок, виступає головною месницею за загублені ним жіночі життя, буквально «проковтуючи» його привид в одному з «ренесансних» розділів тексту. Цей епізод, явно нав'язаний фрейдистською демонізацією жіночності, іронічно коментує наратор, деконструючи патріархальні стереотипи: «Відкриття, що представниці статі, надто слабкої для того, щоб верховодити у фізичному світі, мають демонічну силу у світі потойбічному, важко перенести» [4, р.164].

Інші героїні Геддона також зображені з незмінною симпатією, розумінням та захопленням. Їхнім фізичним та психологічним випробуванням, ризику смерті під час пологів, натуралістичному опису клаустрофобії під час перебування однієї з (живих) героїнь у труні, приділено чималу увагу в різних площинах наративу. Це стосується і «реальних» у художньому світі роману Майї та Анжеліки (персонажі первинної оповіді), і їхніх «фікційних» аватар Хлої і її дочки Марини. Обом останнім в ході сюжетних перипетій доводиться стати борчинями. На початку своїх історій і Хлоя, і Марина – це випещені та зманіжені царівни, які зовсім на знають життя. Через досвід страждань і поневірянь, зустрічей з людською жорстокістю та людською добротою вони набувають своєї жіночої ідентичності як сильні та самодостатні представниці своєї статі. Голосно лунають у «Дельфіні» мотиви сестринства між жінками різних національностей та соціальних верств. Приклади «реабілітованих» жінок являють не лише четвірка головних героїнь, а й персонажі другорядні – безстрашна подруга Дарія, яка в «античному» хронотопі набуває чоловічої ідентичності його найкращого друга, або його сестри, які стають ефективними правительками держави, тоді як він нездатний до цього (тут прочитується явна полемічна алюзія на негативні жіночі образи у «Королі Лірі»).

Геоглобалізаційна та екопоетикальні складові роману М.Геддона

Ще однією площиною зустрічі між Шекспіром та Геддоном є багатий географічний дискурс їхніх творів. І трагікомедія «Перікл», і роман «Дельфін» – це історії мандрів або історії, які народжуються під час мандрів. На мою думку, «відкриття світу» Європою доби Відродження, зачудування його природними та культурними дивовижами, запаморочення ренесансної людини від раптового відчуття необмеженості земних обширів та її

захоплення далекими подорожами напрочуд вдало резонує з сучасними глобалізаційними процесами, які незрівнянно «зменшили» у нашому сприйнятті земну кулю, зробили доступними її найвіддаленіші кутки. Як зазначено у ремарці до шекспірової п'єси, місцем її дії є «узбережжя Егейського моря і східне Середземномор'я». Доля і випадок, що виявляють себе через примхи вітру та штормів, жбурляють її персонажів з Антіохії до Тарсу, з Тіру до Пентаполісу, з Мітілен до Ефесу... Недарма протагоніст Шекспіра порівнює світ зі штормом, що постійно відриває його від друзів й уносить далеко від них.

У Геддона географічний обшир включає у себе не лише середземноморський ареал, а й віддалені від нього частини поверхні земної кулі. Його персонажі, за словами автора, «маючи мусульманське, християнське, єврейське коріння, є громадянами світу не через прагнення бути ними, а просто як факт» [4, р.31], що характеризує сучасну соціодемографічну ситуацію на планеті Земля. При цьому субстанцією, що поєднує розсіяні локуси в одне наративне ціле, постає море як одна з давніх метафор життя та/або світу.

Як вже зазначалося, персонажі Геддона змінюються в результаті химерних переміщень всередині величезного часо-просторового континууму. Дія «сучасної» частини оповіді починається у Франції, де відбувається аварія маленького приватного літака; потім, у сцені похорону, переміщується до Швеції, бо загинула в аварії дружина мільйонера була шведською кінозіркою; далі вдівець зі своєю новонародженою донькою мешкають в Англії на віллі під промовистою назвою Антіохія, названу на честь прадідуся а коли дівчинка підрослає, постійно змінюють своє місце перебування на теренах Європи, щоб не привертати надмірну увагу оточення. Після того, як персонажі переживають свою фантастичну трансмутацію у героїв та героїнь шекспірівського «Перікла» (одна з найсильніших сцен роману), географічна прив'язка подій відповідає шекспірівській, з короткими рейдами в інші хронотопи.

Геопоетика доповнюється у Геддона елементами екопоетики. Протягом розгортання подій на шляху різних персонажів постійно з'являються тварини, щоб про щось попередити, від чогось застерегти людей, які їх не розуміють. Це може бути олень («Як символ чогось, але чого – він не має гадки»), галка, що начебто намагається передати якесь послання, або пес-безхатько, або біла

чапля. Дарій, що став Аполонієм/Періклом, спостерігає за «сніжно-білим дельфіном– альбіносом, чи, може, тупорилим дельфіном (porpoise)» [4, р. 78], який є епонімним двійником корабля. Цей анімалістичний рефрен, суголосний з нинішньою постгуманістичною критикою антропоцентризму, привертає увагу читача до постульованої Д.Геревей тези про «становлення разом» всієї земної біосистеми, яке людина перестала відчувати у процесі еволюційного віддалення від свого коріння [6, р. 5].

Коли йдеться про зв'язок між жіночими та анімалістичними образами, можна говорити про використання автором ідей екофемінізму. Як відомо, ідейним ядром цієї течії сучасної думки, що пов'язує фемінізм з екокритикою, є теза про ідентичність / аналогічність практик нещадної експлуатації та упослідження жінок і доквілля патріархальними системами, з чого випливають особливі стосунки між цими двома традиційними об'єктами домінування. Крім того, їхня близькість часто-густо містифікується на підставі специфіки жіночої фізіології та розподілу гендерних ролей у суспільстві. Згадуючи про несподівану появу перед нею оленя, який «не міг там бути, саме в той час. Їх рідко побачиш після світанку чи перед сутінками, і вона ніколи не бачила, щоб вони так надовго зупинилися на такій відкритій місцині», Емілія/Хлоя бачить в цій зустрічі знак «сестринства дурних істот, мудрість, яка приходить з розумінням того, що ти можеш стати здобиччю» [4, р. 278].

Поетика ідентичнісної плинності

У зв'язку з поетикою роману варто зазначити, що жанрову трансформацію шекспірової п'єси у прозовий твір полегшила притаманна трагікомедії «Перікл» нарративність, яскраво виражений епічний первень. Адже драматичні сцени у Шекспіра/Вілкінса занурені в оповідний потік, де наратором постає сучасник

Чосера, середньовічний англійський поет Джон Гауер (1330? – 1408). Мотиватором для Геддона могла бути і композиція п'єси – розірвана, фрагментарна, епізодична, за яку її так критикували з позицій класицизму, просвітницького раціоналізму, реалістичної вірогідності, добре зробленої п'єси у XVII, XVIII, XIX століттях. Оскільки саме брак зв'язності та послідовності характеризують пост (і пост-пост)модерністську поетику, ці якості твору могли наштовхнути сучасного автора на ідею опертися саме на «Перікла» для художнього втілення актуальних для нього сучасних проблем.

Заплутана шекспірово-вілкінсова інтрига начебто розшаровується нашим сучасником на три пласти, які чергуються у наративі, як у листовому пирогу: мотив інцесту розгортається у сучасності, що займає лише близько п'ятої частини обсягу тексту і формує рамковий наратив; основна оповідь слідує сюжету «Перікла»; а присутній в оригіналі локус будинку розпусти перенесений у ще один нарративний рівень, дія якого відбувається у Лондоні доби пізнього Відродження за участі духів як Шекспіра, так і злощасного Вілкінса.

Рух персонажів не обмежується подорожами у часі та просторі, він отримує ще й онтологічно-ідентичнісний вимір, створюючи своєрідний 3D– ефект. Адже вони постійно перетікають одне в одне, набуваючи нових аватар у різних хронотопах, але при цьому зберігаючи свої сутнісні характеристики. В цьому очевидний вплив на роман Геддона (опосередкованих Шекспіром) «Метаморфоз» Овідія як одного з популярних джерел образів та топосів у культурі елизаветинської Англії. Тактика цих переливів полягає у використанні ідентичних характеристик, описів, сюжетних епізодів, що супроводжують мерехтливих персонажів в їхніх різних іпостасях і не пройдуть повз увагу зацікавленого читача. Так, про Майю (сучасність) і її «двійника» Хлою (античний пласт) сказано тими самими словами: «на її щоці є шрам – через грака, який залетів у вікно її спальні, коли їй було десять років» [4, р. 4, р. 122]. І у Анжеліки (сучасність), і у Марини (античність) – «такі темні очі, що відчуваєш, ніби дивишся всередину людини, а не на неї» [4, р. 30, р. 236] тощо.

При цьому завіса між трьома текстуальними світами прозора і проникна, персонажі різних рівнів мають частковий доступ до інших реальностей, нехай одивнених для них обмеженнями власного досвіду – так, Дарій/Перікл бачить у своєму видінні молоду жінку, колись гарну, наразі змучену, у ліжку, з її тіла виходять гладкі прозорі мотузки, що робить її схожою на павучиху, що плете навколо себе світ. З одного боку, йдеться про очуження сучасних медичних систем підтримки життя в ході їх сприйняття архаїчною свідомістю, з другого виникає важлива у плані смислотворення алюзія на міфологічну Арахну з її плетінням (жіночих) історій.

Парадоксально, але у сучасній площині застосовано інтонацію усної оповіді (рос. «сказ»), а у фантастичній (історико-міфологічній) – натуралістичний та психологічний модус. Слід зазна-

чити, що функціонування цієї останньої площини у творі амбівалентне. Цілком виправдано її прочитання як «плетива» історій, що їх вимріює собі Анжеліка, як спробу начитаної дівчинки-підлітка вирватися з кошмару своєї реальності через втечу у світ фантазій. Вона ж постійно читає давні історії, які «декорують бруталний матеріал сексу, жорстокості, долі та талану у чудові слова», і через них «переноситься у ті світи, далеко від тіла, яке її батько використовує заради власного задоволення» [4, р. 39]. Вона раз у раз повертається в уяві до жінок, які виплітали свої альтернативні історії на килимах, у піснях, в оповідках (гобелен Єлени Троянської, Арахна, Філомела). Отже, цілком можливо, що весь «античний» шар роману – це її фантазії, тобто оповідь другого рівня, яка в кінці залишається єдиним, що прив'язує її до життя.

Але можлива й інша інтерпретація «періклової» лінії сюжету – як «іншої» автономної художньої реальності тексту. Безперечно, перед нами варіант кількох текстів у тексті. Але, згідно з орієнтацією на активізацію читача, як їх сприймати, залежить від нас – як співположення чи як підпорядкування. Тобто читачі визначають для себе, в яких граматичних стосунках перебувають ці історії – сурядності або підрядності. Щодо третього, ренесансного пласту, то це метатекст, авторські роздуми, які стрімким нарративним жестом переведено у містичну притчу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аникст А.А. Статьи и примечания // Шекспир У. Полное собрание сочинений в 8 томах. Т.7. – М.: Искусство, 1960. – С. 815-819.
2. Кабанова И. Геокритика и современные подходы к художественному пространству в литературе // Миргород. Международный филологический журнал. 2018, №1(11). – Lausanne-Siedlce. – С. 39-52.

REFERENCES

1. Anikst A.A. Statyi i primechaniya [Essays and Notes]. In: Shekspir W. Polnoye sobraniye sochineniy v 8 tomakh. T.7. [W. Shakespeare. Complete Works in Eight Volumes. V.7]. – М.: Iskustvo, 1960. – P.819-815 (in Russian).
2. Kabanova I. Geocritika I sovremennye podkhody k khudozhestvennomu prostranstvu v literature [Geocriticism and contemporary spatial studies], Mirgorod. International Journal of Philology. 2018, №1(11). – Lausanne-Siedlce. – P. 39-52. (in Russian)

Для граматичного оформлення твору характерно використання теперішнього часу, яке, як завжди, надає оповіді динамічності. Текст рясніє множинними пролеписами, як від особи наратора, так і пропущеними крізь призму свідомості персонажів всіх трьох нарративних пластів. Назвами частин обрані короткі, часто односкладові слова. Закономірно, що текст багатий на шекспірівські алюзії, як п'єси, так і сонети (вже згадувалося про «Короля Ліра», остання частина («Шторм») багато чим завдячує «Бурі», турнір борців начебто деталізує відповідну сцену з комедії «Як вам це сподобається», миттєва іскра кохання зі сценою на балконі відсилає до «Ромео і Джульєтти», тощо)

Роман, як і годиться сучасному творові, має відкритий кінець. Як і у «Періклі», доля нарешті зводить членів родини в той самий момент в тому самому місці. Але якщо у Шекспіра у фінальній сцені панує (майже) безхмарна радість возз'єднання, то у Геддона лунає болісний сумнів – чи впізнають вони одне одного? Адже в результаті мандрів простором, часом, глибинами власного несвідомого їхні особистості змінилися майже до невпізнанності. Таким чином, ще раз підтверджується характеристика місць як «(спів)відносних, історичних та пов'язаних з ідентичністю...» (Auge, 1995, р.77), здатних і у реальному, і у фікціональному світі надавати нових форм матерії, що мислить.

3. Auge M. Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity. Transl. by John Howe. L. – 1995
4. Haddon M. The Porpoise. – N.Y.: Doubleday, 2019. – 305 p.
5. Hall S. Introduction: Who Needs “Identity”? // Questions of Cultural Identity. L.: Sage. – 1996. – P.1-17.
6. Harraway D. When Species Meet. – Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2008. – 402 p.

3. Auge M. Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity. Transl. by John Howe. L.: Verso, 2009. – 128 p.
4. Haddon M. The Porpoise. – N.Y.: Doubleday, 2019. – 305 p.
5. Hall S. Introduction: Who Needs “Identity”? In Questions of Cultural Identity. L.: Sage. – 1996. – P.1-17.
6. Harraway D. When Species Meet. – Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 2008. – 402 p.

**IDENTITY AS DERIVATIVE OF RELOCATIONS IN TIME AND SPACE IN
MARK HADDON'S *THE PORPOISE* (2019)****Natalia Vysotska***<http://orcid.org/0000-0002-2841-311X>**literatavysotska@gmail.com*

Doctor of Sciences (Philology), Professor, Department of Theory and History of
World Literature named after Professor V.I. Fesenko, Kyiv National Linguistic University

Abstract. *The paper examines the shaping of characters' identities in Mark Haddon's *The Porpoise* (2019) as a product of their movements and relocations in time and space. The novel can be treated as a postmodern fantasy based on William Shakespeare's late-period tragicomedy *Pericles, King of Tyre*. It is argued that Haddon literalizes in his work the present views of identity, which, contrary to its essentialist paradigm, regard this category as inconstant, movable, and fragmentary. The paper looks at the reasons motivating our contemporary to seek inspiration in an obscure Shakespeare's drama. Aspects of identity formation are discussed through the generic prism of a *Bildungsroman*, the writer's Feminist proclivities, and his manifested attention to relevant geoglobal and eco-poetic discourses. The paper also addresses the poetics of fluctuating identity enabling the characters to flow freely into each other negotiating the barriers of time, space and gender. It is concluded that topo- and geo-poetics present massive potential for carrying out identity studies from promising current perspectives.*

Key words: *William Shakespeare; Mark Haddon; identity; time and space continuum; relocations; fluidity; Bildungsroman; Feminism; geo-poetics; eco-poetics.*

УДК 821.111+130.2

ПРОСТІР ВЛАСНОГО ІМЕНІ: МОВОЗНАВЧИЙ ТА ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ КОНТЕКСТ

Олена Павлівна Горенко

<http://orcid.org/0000-0002-3406-7559>

gorenkoelena57@gmail.com

доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри філології,
Закарпатський угорський інститут імені Ференца Ракоці II

Анотація. У статті висвітлюється пізнавальний потенціал літературного антропоніму, який актуалізується у добу інформаційного суспільства/суспільства знань. Акцентується необхідність методологічного зближення й активної взаємодії мовознавства та літературознавства для поглибленого наукового осмислення цього феномену. Саме тому особлива увага приділяється генезі мовознавчих (Потебня, Лосєв, Соссюр, Вітгенштайн) та літературознавчих (Флоренський, Бахтін, Кристева) підходів до проблеми власного імені. Мовознавчий напрямок розглядається в контексті взаємозв'язку з філософською лінгвістикою. Такий методологічний синтез уможливорює різнобічний підхід до проблематики простору власного імені. Зокрема аналізуються основні положення праці О. Потебні «Слово і міф» й відзначається плідність їх використання для вивчення літературного імені. Висвітлюються певні положення доробку мовознавця В. Д. Вітні, котрі були використані й розвинуті Ф. де Соссюром. Вони увійшли до посмертного видання „Курсу загальної лінгвістики”, де вчений окреслив новий семантичний вимір мовознавства. Простір власного імені досліджується також у системі координат літературознавчого аналізу художнього тексту. Увага приділяється інтертекстуальному потенціалу літературного антропоніма, оскільки не лише окремі мотиви та сюжети включаються у процес інтертекстуальності, а й окремі імена, особливо коли вони мають ознаки прецедентності.

Вивчення епістемологічного досвіду тлумачення імені слугує теоретико-методологічним підґрунтям для концептуалізації проблеми значення як власного імені взагалі, так і літературного антропоніма зокрема. Це відкриває нові горизонти для поглибленого дослідження поетики простору.

Ключові слова: власне ім'я; літературна антропонімія; внутрішня форма (О. Потебня); інтертекстуальність (Ю. Кристева); інтерпретація; онтологічний; епістемологічний.

Для людини не існує простору без імені, оскільки це – порожнеча, яка лякає своєю байдужістю. Поетика імені – це згорнутий простір і прихований час. Людина не лише приречена жити у двох світах, Божому граді і граді земному, про які писав Августин Аврелій. Парадокс полягає у тому, що людина живе й у просторі тексту. «Спочатку було Слово!», яке невпинно нарощувало свій потенціал, поки не виявилось здатним творити цілі нові світи. Одним із них став «світ імен». Цей унікальний феномен, так само як зоряне небо у нескінченних мандрах людини, почав слугувати надійною мапою для адекватної орієнтації у багатоманітному й не менш безмежному просторі людської комунікації. Більше того, саме він, цей спільний *світ імен*, надав змогу надійно зв'язати різні простори у нерозривне ціле, допоміг витворити притаманну кожній спільноті «*географію ідентичностей*».

Художня література виявилася одним із потужних інструментів, котрий допоміг універсалізувати «світопростор імен» і, завдяки цьому, відшукати нові шляхи для людського порозуміння. У той час, коли медійні ресурси дозволяють швидко споживати літературний продукт як інформаційний ерзац роману, повісті або оповідання, одним із найдієвіших засобів збереження формату оригінального тексту, тим єдиним кодом, що запобігає розпорошенню художнього світу твору, залишається літературний антропонім. Саме цей факт актуалізує постановку задекларованої проблеми, спонукає до більш глибокого вивчення поставленої проблеми. Прогресуюче взаємопроникнення мов і літератур обумовлює потребу подальшого методологічного зближення й активної взаємодії мовознавства та літературознавства. Саме тому у даній статті робиться спроба розглянути найбільш важливі мовознавчі (Потебня, Лосєв, Соссюр, Вітгенштайн), та літературознавчі

(Флоренський, Бахтін, Кристева) підходи до проблеми власного імені з метою визначення особливостей його функціонування у постмодерному дискурсі. І це стосується не лише теоретичних пошуків і літературних експериментів визнаних представників постмодерного стилю мислення, а й визначення застосовності напрацьованих мовознавчих і літературознавчих теорій власного імені для нового прочитання і поглибленого тлумачення класичних творів світової літератури.

Мовознавче підгрунття досліджень власного імені не є цілком однорідним, оскільки існує зв'язок між мовознавчими та філософськими аспектами проблеми номінації. Філософська лінгвістика активно розробляє поняття і категорії мовознавства, у той час, коли суто мовознавчі розробки доповнюють і провокують студії у сфері філософії мови. Втім такий розподіл видається продуктивним, тому що дозволяє більш детально проаналізувати поставлену проблему.

Значний внесок у розвиток теорії імені зробив видатний український вчений Олександр Опанасович Потебня (1835-1891), якого вважають одним із засновників психологічної школи у мовознавстві. У праці «Слово і міф» вчений розглядає походження, властивості та функціонування слова у різних мовленнєвих контекстах і ситуаціях. Потебня відмовляється від теорії божественного походження слова, він критикує теорії несвідомого походження мови і підкреслює правильність визначення мови Гумбольдтом, ще раз акцентуючи його думку, що «мова – це робота духа» [11, с. 39]. Науковець визначив мовлення як постійне зусилля духа зробити членороздільний звук відображенням думки, пов'язаною з цим звуком. Ми можемо таким чином вивести, що ім'я людини також виникло як членороздільний звук, а може ще й як вказівний жест, який пов'язував певну людину з цим звуком. Потебня вважав, що звук усвідомлювався не відразу, а тільки по мірі того, як він живився з певним значенням слова, в якому вчений розрізняв три моменти: *зовнішню форму* (звук, а ми можемо говорити у цьому випадку і про графічний образ – тобто про форму написання); *зміст*, який об'єктивується через звук (чи графічну форму); *внутрішню форму* – найближче етимологічне значення. Внутрішня форма є центром образу, одним із його ознак, що домінує над усіма іншими ознаками. Ознака, яка виражена словом (іменем) відтворюється при кожному новому сприйнятті. «Внутрішня форма, окрім фактичної єдності обра-

зу, дає ще знання про цю єдність, вона не є образом предмета (людини), а є образом образу, тобто уявленням» [11, с. 131]. На ще більшу увагу заслуговують висновки О. Потебні про те, що «слово», ім'я є самі по собі «художнім твором, мистецтвом, міфом». Праця вченого «Слово і міф», за оцінкою Олексія Лосева, стала новим етапом в усвідомленні цієї проблеми, оскільки «психологізм доби не завадив йому побачити в мові орган самої свідомості і невіддільності імен від буття» [6, с. 180].

Серед науковців, які у тлумаченні питання зв'язку між позначенням та позначеним наслідували платонівського Гермогена, важливе місце належало мовознавцю Дуайту Вітні (1827-1894), котрий висунув тезу про мову як суспільний інститут. У засадничих працях 60-70 рр. XIX ст. Вітні визначав мову як систему довільних й умовних знаків [17]. Це вчення було використано й розвинуто Фердинандом де Соссюром (1851-1913) й увійшло до посмертного видання „Курсу загальної лінгвістики“, в якому вчений на основі структурального методу окреслив новий семантичний вимір у системі мовознавства. Саме тому його називають «творцем системної лінгвістики, яку пізніше назвали структуральною» [15, с. 236]. Найбільший інтерес для нашого дослідження становить здійснений Соссюром аналіз природи лінгвістичного знаку, значення якого виникає з його місця в системі, а не з властивостей предмета, який він позначає. Знак поєднує «не річ і не назву, але поняття та акустичний образ» [12, с. 87]. Соссюр цілком погоджувався з Д. Вітні у питанні щодо природи знаку, вважаючи, що «американський лінгвіст правий: мова – це угода; природа знаку, стосовно якого досягається домовленість, залишається байдужою». На думку Р. Якобсона, довільність висувається Соссюром у якості «одного із двох основних принципів, що визначають природу мовленнєвого знаку» [16, с. 114].

Втім більшою мірою нас цікавить наукова спадщина Соссюра, в якій збереглися близько 200 нотаток з «кабалістичними» дослідженнями санскритських текстів. Автор шукав у них розсіяні частки власного імені того, хто посилає прихований комунікат. Наслідки пошуків – «мовлення під мовленням» – відкрив у 1964 році Жан Старобінський. Ю. Кристева угледіла в цьому факті «другу соссюрівську революцію», анаграми Соссюра вона замінила параграмами, що є «прихованими посланнями суб'єкта неусвідомлюваного, яке треба відкрити в ритмах, що витворюються іграми signifiants». Поєднання лінгвістики з психоана-

лізом дало в результаті *семаналіз*, який займався пошуками такого *signifiant*, яке постійно супроводжує суб'єкта. Тобто, якщо Соссюр шукав одне слово, певну анаграму, то Ю. Кристева, так само як і деякі інші постструктуралісти, вважала, що «існує підземний ланцюг тем, які підсовують себе поверхневому текстові. Семіотика слугує для неусвідомлених ігор *signifiants*, у той час як символіка простежує свідомий обмін кодів» [10, с. 369]. Таким чином, Соссюр частково спростував категоричність власних поглядів на принцип довільності.

Багато цікавих думок щодо «слова-мовлення» окреслив Олексій Лосєв у праці «Філософія імені» (1927р.). Ця книга мала велике значення для розвитку деяких ідей лексичної семантики, оскільки центральна теза ім'яславія виявилась близькою до головної ідеї лексичної семантики, згідно з якою значення імені розглядається як основна форма мовленнєвого значення, що визначає всі інші засоби мовленнєвої передачі смислу – міфологічні, синтаксичні, контекстуальні, комунікативні, прагматичні тощо. По суті, дослідник розглядає простір слова на кшталт розгалуженої структури, так само як вчені-фізики розглядають простір-структуру атому. Але разом із тим для вченого «слово і, зокрема, ім'я, є необхідним результатом думки, і тільки в ньому думка досягає своєї найвищої напруги і значення» [7, с. 24]. Лосєв уважав, що у слові, й особливо в імені, втілюється «все культурне багатство, накопичене протягом століть. В імені – зосередження всіх фізіологічних, психічних, феноменологічних, логічних, діалектичних, онтологічних сфер» [7, с. 25]. Тобто це не лише простір, а й поєднання мікрокосму з макрокосмом. Для Лосєва ім'я – це явище ідеальної сутності речі, оскільки воно є містком між „суб'єктом” і „об'єктом”, містить в собі інтимне ставлення до предмета і відбиває суттєве знання його сокровених глибин, воно є «ареною зустрічі того, що сприймається, і того, хто сприймає» [7, с. 38]. Ще одним важливим аспектом лосєвської теорії імені є те, що він розглядав ім'я в контексті інтерпретації, герменевтики. Лосєв взагалі вважає «будь-який мовленнєвий знак актом інтерпретації як відповідних моментів мислення, так і відповідних моментів дійсності» [8, с. 96].

Своєрідну революцію у філософському тлумаченні мови здійснив Людвіг Вітгенштайн (1889-1951), чий здобуток можна охарактеризувати інтегральною базисною тезою – «світ то є мова». Філософ аналізував логіку мислення за допомогою

логіки мови. Він розробляв концепцію значення, яка ґрунтувалась на понятті іменування (референції), та вважав, що «іменування здається дивним поєднанням слова з предметом». У більш пізніх роботах Вітгенштайна відбувається переорієнтація від прагнення пояснити та проаналізувати онтологічно задану, базову апріорну структуру мови на дослідження різних варіантів її актуалізації у процесі мовлення: значення не є вихідним, воно виникає у ситуації контекстних слововживань (номіналістичне джерело концепції Вітгенштайна), організованих за певними правилами. У роботі «Філософські дослідження» Вітгенштайн аналізує можливості повсякденної мови та робить висновок, що люди, використовуючи мову, грають у мовні ігри, які відбивають різні форми життя. Філософ замислюється над питаннями – «Чим, власне, є те, що постає в нас перед очима, коли ми розуміємо якесь слово? Хіба воно не схоже на картину? Хіба воно не може бути картиною?» [3, с. 144]. Якщо правила побудови мовленнєвих конструкцій, які є результатом конвенції «лінгвістичної спільноти», описуються Вітгенштайном як «поверхнева граматики», то закони організації мовних ігор – як «форми життя», які співвідносяться з «глибинною граматиною», пов'язаною з фундаментальними структурами буття.

Цікавим, на наш погляд, є статус власного імені не лише у мові, а й у реаліях художнього тексту. У такому форматі важливим видається акцент на літературному антропонімі як компоненті номінативної стратегії автора. Саме тому на особливу увагу заслуговують праці однодумця Лосєва з проблем ім'яславія взагалі, й проблем власного імені зокрема, Павла Флоренського. Так само як і Лосєв він засвоїв постулат О. О. Потебні про те, що слово-ім'я є «художнім твором, мистецтвом, міфом». Учений вважав, що не може викликати заперечення думка стосовно того, що справжній письменник перш ніж заглибитися у сюжетний лабіринт свого твору, ретельно обмірковує психологічні портрети своїх героїв, прораховує мотивацію їхньої поведінки, передбачуваність або непередбачуваність їхніх вчинків та реакцій, визначає емоційну насиченість їхнього внутрішнього простору та корегує його з простором літературного твору. А потім кодує цю величезну різномірну інформацію іменем – вигаданим та вистражданим, втім яке найкращим чином відповідає цьому масиву якостей та станів. Письменник виступає не стільки у «якості батька, що дарує ім'я своїй дитині, а радше як промовець долі,

який наперед все знає і хоче відбити цей рух психологічного зростання та формування одним лише словом – іменем» [13, с. 3-21].

Для видатного теоретика літератури Михайла Бахтіна (1895-1975) не існує однозначної оцінки характеру зв'язку між іменем та його носієм. У розділі «Просторові форми героя» він торкається категорії внутрішнього тіла й відзначає, що ця категорія формується поступово, з раннього дитинства, коли дитина відчуває акти освідчення у коханні з боку близьких людей, матері. «Із їхніх вуст, в емоційно-вольовому тоні їхньої любові дитина чує й починає визнавати своє ім'я, назви всіх моментів, що відносяться до його тіла» [1, с. 46]. Таким чином, Бахтін відзначає матеріальний аспект імені, його співвіднесеність із категорією внутрішнього тіла та закріплення співвіднесеності зі свідомістю дитини у стані формування. Але у праці «Із нотаток 1970-1971 рр.» він вже пише наступне: «Гоголь. Світ без імені, в ньому тільки прізвиська різного роду. Найменування речей – також прізвиська. Не від речі до слова, а від слова до речі, слово породжує річ. Він однаковою мірою виправдовує і знищення, і народження» [1, с. 358]. Хоча Бахтін багато в чому не погоджувався з представниками формального методу (Р. Якобсон, Л. Якубинський, В. Шкловський), втім так само як і вони наголошували на самоцінності слова, яка проявляється як у вертикальному (рівневому), так і горизонтальному (фазовому) вимірах тексту. Бахтін наголошував на тому, що кожне слово має свого автора. Окрім того, надзвичайно важливу роль відіграє у ньому адресат, який стає співавтором і співрозмовником, репрезентує «іншого» в суспільному процесі поставання слова. У праці «Слово у романі» вчений відзначає, що «поетична двозначність віддає перевагу одному голосу і одній акцентній системі, тому можна тлумачити взаємозв'язок смислів у символі з позицій логіки». Як далі наголошує автор, «між словом і предметом розігрується вся подія, вся гра поетичного символу» [2, с. 141].

Активно впроваджувала теорії Соссюра та Бахтіна у практику літературознавчих досліджень Юлія Кристева. Вона наполегливо акцентувала необхідність розглядати відносини „висловлювання – інше висловлювання”. Це сприяло в літературній критиці розширенню можливостей аналізу «міжвисловлюваного простору». Досліджуючи бахтінський діалогізм, вона зокрема відзначила, що «він виявляє на письмі не лише суб'єктивне, а й комунікативне, а краще сказати – інтертексту-

альні засади» [5, с. 432]. На її думку, «проблема інтертекстуальності» виникла в сучасній літературі у той самий момент, коли «поліфонічний роман втратив риси «читабельності» (Джойс) і набув іманентності самої мови (Пруст, Кафка)» [5, с. 435]. Інтертекстуальність і є той простір, який творять літературні висловлювання (тексти, твори, а ми можемо додати сюди й літературні антропоніми), вступаючи між собою у найрізноманітніші види складних, але, що важливіше, внутрішніх зв'язків. Кристева під інтертекстуальністю в першу чергу розуміє той «вплив культури на літературні тексти», що сприяє генеруванню різноманітного простору значень. Втім ми не повинні відкидати і *свідому* стратегію автора, який через поняття інтертекстуальності, прецедентності намагається сказати щось нове, змоделювати свій власний простір значень. Кристева відзначала, що персонаж, який «зароджується у лоні анонімності, нуля, де перебуває й автор, на більш пізній стадії перетворюється на власне ім'я» [5, с. 439]. Хоча дослідниця спеціально не наголошувала на можливості моделювання такого простору з урахуванням інтертекстуального потенціалу літературного антропоніма, втім висновок щодо наявності такої можливості видається цілком логічним, оскільки не лише окремі мотиви та сюжети включаються у процес інтертекстуальності, а й окремі імена, особливо коли вони мають ознаки прецедентності.

Висновки. Таким чином, можна констатувати, що сучасні мовознавство та літературознавство суттєво збагатилися наступними ідеями: розуміння мови як роботи духу (Гумбольдт, Потебня); вживлення мови в культурний контекст (Лосєв); довільність мовного знаку як єдності позначеного й позначення (Соссюр); плюральність значень природної мови в концепції мовної гри (Вітгенштайн); співвіднесеність імені з категорією внутрішнього тіла (Бахтін); включення імені у процес інтертекстуальності (Кристева). Взаємозв'язок проблем мови й літератури в контексті такої філософської парадигми сприяє принципово новому баченню мовленнєвої реальності. «Тлумачення мови як прояву активності людської сутнісної екзистенції, ідея наповнення мовленнєвих структур буттям та інтелектуально-вольовим людським зусиллям інспірує сучасну парадигму філософії мови, що кристалізується в контексті культури постмодерна» [4, с. 66].

На нашу думку, за умов такого бурхливого урізноманітнення типів і стилів філософського мислення проблема імені виконує важливу інтегруючу

функцію своєрідного «атому» цілісності людського світогляду як в онтологічній, так і у гносеологічній площині. Саме це і відкриває нові горизонти для поглибленого дослідження поетики простору, як це, приміром, зробили Гастон Башляр («Поетика

простору») та Жерар Женетт («Фігури»). Використання семиотичного й, зокрема, антропонімічного інструментарію може посилити загально-методологічний ефект використання їх підходів завдяки розширенню комунікативного змісту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества: сб. избр. тр. – Москва: Искусство, 1979. – 423 с.
2. Бахтин М. М. Слово в романе / М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – Москва: Худож. лит., 1975. – С. 72-233.
3. Вітгенштайн Л. Філософські дослідження Tractatus logico-philosophicus. – Київ: Основи, 1995. – 311 с.
4. Горенко О.П. Антропонімічний вимір американського романтизму: Монографія / Інститут філології КНУ ім. Т. Шевченка. – Київ: ТОВ «Пан Тот», 2008. – 312 с.
5. Кристева Ю. Бахтин, слово, діалог і роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. URL: https://zar-literature.ucoz.ru/magistratura/kristeva_ju-bakhtin-slovo-dialog_i_roman.pdf.
6. Лосев А. Ф. Вещь и имя / Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1997. – С. 168-245.
7. Лосев А. Ф. Философия имени / Из ранних произведений – Москва: Правда, 1990. – С. 11-192.
8. Лосев А.Ф. Специфика языкового знака в связи с пониманием языка как непосредственной действительности мысли // Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: труды по языкознанию. – Москва: Изд. Моск. ун-та, 1982. – С. 92-113.
9. Мітосек З. Структуралістські орієнтації в літературознавчих дослідженнях / Література. Теорія.

- Методологія: зб. наук. ст – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 198-215.
10. Мругальський М. Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм / Література. Теорія. Методологія: зб. наук. ст. – Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 333-377.
 11. Потебня А. А. Слово и миф – Москва: Правда, 1989. – 282 с.
 12. Соссюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики – Київ: Основи, 1998. – 324 с.
 13. Флоренский П. Имена. – Москва: ООО “Издательство АСТ”; Харьков: Фолио, 2001. – 336 с.
 14. Чаплєвич Е. Діалогічне мислення Михайла Бахтіна / Література. Теорія. Методологія: зб. наук. ст.– Київ: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 176-197
 15. Шари-Мативецька Є. Мовлення і література. До проблеми теорії мовлення Джона Л. Остіна / Література. Теорія. Методологія: зб. наук. ст. – Київ: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. – С. 235-271.
 16. Якобсон Р. В поисках сущности языка / Семиотика: антология. – Москва: Академ. Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – С. 111-126.
 17. Whitney W. D. The Life and Growth of Language: An outline of Linguistic science. [Електронний ресурс] Режим доступу: https://books.google.com.ua/books?id=rglZAAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. Estetika slovesnogo tvorcestva: sb. izbr. tr. – M. : Iskusstvo, 1979. – 423 s. (in Russian)
2. Bakhtin M. M. Slovo v romane /M. M.Bakhtin. Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniya raznykh let. – M. : Khudozh. lit., 1975. – S. 72-233. (in Russian)
3. Wittgenstein L. Filosofski doslidzhennia Tractatus logico-philosophicus. – K. : Osnovy, 1995. – 311 s. (in Russian)
4. Gorenko O. Antroponimichniy vymir amerykansko romanyizmu: Monohrafiia / Instytut filolohii KNU im. T. Shevchenka. – TOV «Pan Tot», 2008 - 312s. (in Ukrainian)
5. Kristeva Yu. Bakhtin, slovo, dialog i roman // Dialog. Karnaval. Khronotop. URL: [https://zar-](https://zar-literature.ucoz.ru/magistratura/kristeva_ju-bakhtin-slovo-dialog_i_roman.pdf)

- literature.ucoz.ru/magistratura/kristeva_ju-bakhtin-slovo-dialog_i_roman.pdf. (in Russian)
6. Losev A. F. Veshch i imya / Izbrannye raboty, perevody, besedy, issledovaniya, arkhivnye materialy – S.-Pb. : Aleteiya, 1997. – S. 168-245. (in Russian)
 7. Losev A. F. Filosofiya imeni / Iz rannikh proizvedenii – M. : Pravda, 1990. – S. 11-192. (in Russian)
 8. Losev A. F. Spetsifika yazykovogo znaka v svyazi s ponimaniem yazyka kak neposredstvennoi deistvitelnosti mysli // Losev A. F. Znak. Simvol. Mif : trudy po yazykoznaniyu. – M. : Izd. Mosk. un-ta, 1982. – S. 92-113. (in Russian)
 9. Mitosek Z. Strukturalistski orientatsii v literaturoznavechikh doslidzhenniakh / Literatura. Teoriia.

- Metodolohiia: zb. nauk. st – K. : Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2006. – S. 198-215
10. Mruhalskyi M. Dekonstruktivna – poststrukturalizm – dekonstruktyvizm / Literatura. Teoriia. Metodolohiia: zb. nauk. st. – K. : Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 2006. – S. 333-377. (in Ukrainian)
 11. Potebnya A. A. Slovo i mif – M. : Pravda, 1989. – 282 s. (in Ukrainian)
 12. Saussure F. de. Kurs zahalnoi linhvistyky– K. : Osnovy, 1998. – 324 s. (in Ukrainian)
 13. Florenskii P. Imena– M. : OOO “Izdatelstvo AST” ; Kharkov : Folio, 2001. – 336 s. (in Russian)
 14. Chapleievych E. Dialohichne myslennia Mykhaila Bakhtina / Literatura. Teoriia. Metodolohiia: zb. nauk. st.– K. : Vyd. dim ”Kyievo-Mohylianska akademiia”, 2006. – S. 176-197. (in Ukrainian)
 15. Shary-Matyvetska Ye. Movlennia i literatura. Do problemy teorii movlennia Dzhona L.Ostina / Literatura. Teoriia. Metodolohiia: zb. nauk. st– K. : Vyd. dim ”Kyievo-Mohylianska akademiia”, 2006. – S. 235-271 (in Ukrainian)
 16. Jakobson R. V poiskakh sushchnosti yazyka / Semiotika: antologiya– M. : Akadem. Proekt ; Ekaterinburg: Delovaya kniga, 2001. – S. 111-126. (in Russian)
 17. Whitney W. D. The Life and Growth of Language: An outline of Linguistic science. Available at: https://books.google.com.ua/books?id=rglZAAAAMAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_book_other_versions_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (accessed 17 December 2020)

THE SPACE OF A PROPER NAME IN LINGUISTICS AND LITERARY STUDIES

Olena Gorenko

<http://orcid.org/0000-0002-3406-7559>

gorenkoelena57@gmail.com

Doctor of Sciences (Philology), Associated Professor, Department of Philology,
Ferenc Rákóczi II. Transcarpathian Hungarian Institute

Abstract. *The article broaches cognitive potential of a Literary Proper name, which is actualized in the epoch of informational society/society of knowledge. The necessity of methodologic interaction of Linguistics and Literary studies is accentuated here for the study of such a phenomenon. That is why special attention is paid to the problem of a Proper name's genesis within the frames of Linguistics (Saussure, Wittgenstein, Potebnya, Losev) and Literary Criticism (Bakhtin, Florenskiy, Kristeva). The Linguistic direction is investigated in its close relation to Philosophy of Linguistics, which actively works out the notions and categories of Linguistics, while purely Linguistic studies provoke research in the sphere of Philosophy of Language. Such a differentiation allows to analyse the defined problem with more details. The article also outlines the basic aspects of O. Potebnya's work "The word and myth" and emphasises the fruitfulness of their application for the study of literary anthroponomy. Special attention is paid to theoretic contribution of W. D. Whitney, who put forward the thesis "language as social institute". Some of his concepts were later developed by F. de Saussure who introduced them into his "Course of general Linguistics". The space of a Proper name is investigated not only in the sphere of language but also in the realities of a literary text. The article also focuses on intertextual potential of literary anthroponomy, as not only certain motives are included into the process of intertextuality but proper names as well, especially if they are precedent ones.*

Theoretical and methodological techniques help to outline the diversity of epistemological experience in studying proper names as well as to lay the foundations for interpreting literary anthroponomy and its functions in the text. It opens new horizons for a thorough analysis of poetics of space.

Key words: nomination; proper name; literary anthroponomy; intertextuality (J. Kristeva); internal form (O. Potebnya); interpretation; ontological; epistemological.

УДК 140.8

САКРАЛІЗАЦІЯ ТА ДЕСАКРАЛІЗАЦІЯ ПРОСТОРУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА

Наталія Володимирівна Дев'ятко

<http://orcid.id/0000-0003-0162-1194>

Natalia_ptah@ukr.net

кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії,
КЗВО «Дніпровська академія неперервної освіти» ДОР

Анотація. У статті проаналізовано характеристики сакрального і десакаралізованого простору у сучасній українській літературі для дітей та юнацтва. Сакралізація простору дуже важлива для національної самоідентифікації читача, який є громадянином держави. Сакралізація є просторовою, коли важливими сакральними точками є центр (столиця) і пограничний простір (кордон). Водночас сакральний весь простір, але кожне місце має свою ідентифікацію. Це здорова міфологічна сакральність, яка існує на протилежному варіанту, коли вся сакральна енергія концентрується у «столиці», а «провінція» є місцем «небажаного перебування». Іншою формою сакральності є історична, яка реалізується через чітку прив'язку до місць важливих історичних подій далекого минулого і сучасності (кризові епохи). В іншому варіанті (мирні епохи) ця форма сакралізації реалізується у позначенні місць дії. Завдяки цьому читач упізнає конкретні міста, дізнається нове, стає співпричетним.

У сучасній Україні спостерігається деформація сакрального простору, що сприяє його пошкодженню та загальній десакаралізації. Ці процеси кодуються у літературі для дітей та юнацтва, що легітимізує їх. Досліджуючи твори сучасних українських авторів, бачимо велику кількість «не помічених» місць. Сакральними і «поміченими» є Карпати, Львів та прилеглі території (здебільшого замки), а також, у значно меншій мірі, – Київ. До початку російсько-української війни у творах згадувався Крим, після 2014-го згадки про нього майже зникають. Якщо історична сакральність у творах присутня, то сучасні історичні події згадуються поодинокі. Подібна деформація національного сакрального простору є небезпечною, оскільки може використовуватися у «гібридних війнах» проти нашої держави.

Ключові слова: світогляд; міф; сакральність; «гібридні війни».

Питання сакральності та десакаралізації часто розглядаються у контексті вивчення релігії та міфології, хоча набагато актуальніше досліджувати проблемні питання, пов'язані із сакральністю, саме у контексті світогляду. Сакральність є підсвідомим маркером на позначення цінності того чи іншого об'єкта, явища, історичної події, особи тощо. Сакральність не може бути абстрактною, вона завжди конкретна і прив'язана до певних історичних епох. Проте, завдяки своїй архетипній природі та енергетичній наповненості, сакральність може слугувати потужній актуалізації минулого у сучасному через перепрочитання подій, образів або символів та їхнє нове наповнення смислами завдяки людським вчинкам. Звісно, цей процес має і зворотній зв'язок: позначене як сакральне, отже – цінне, впливає на світогляд людини та її реальність не лише під час читання, перегляду чи іншого формату комунікації з художнім твором, але й після, за

її межами. Саме тому так важливо, що позначається як сакральне у художньому творі, бо тим самим воно сакралізує реальне та легітимізує символи, події, моделі поведінки і світоглядні установки у масовій свідомості. Останнє є головною причиною, чому сакралізація та десакаралізація є важливими інструментами впливу під час «гібридних війн», внаслідок чого відбувається перекодування свідомості людини, суттєво коригуються її переконання, моделі поведінки, спосіб життя.

Проблематика сучасних «гібридних війн» здебільшого активно розглядається у політичному та інформаційному контекстах (О. Кундеус, Б. Параконський, А. Сухраков, М. Требін, Г. Яворська), як спосіб вивчення методів роботи пропаганди та критичного мислення (А. Криськов, К. Семчинський), способу ведення військових дій (К. Міщенко, П. Пацек, І. Юзова), і значно менше – у психологічному (О. Караман) і культурному (А. Дубяга,

V. Shpakovych). Однак, питання саме протидії ворожим атакам завдяки потужній національній самоідентифікації молодого покоління українців у контексті засобів впливу сучасної літератури на теоретичному рівні наразі не вирішене. Ця стаття є однією з перших спроб такого осмислення.

Метою статті є дослідження сакралізації і деса-кралізації простору у сучасних творах для дітей та юнацтва, які мають вплив на масову аудиторію і формують світогляд молодого покоління. Для цього потрібно виконати такі завдання: дослідити у художніх творах світоглядні опозиції «столиця-провінція», «місто-село», «територія Порядку» і «територія Хаосу»; описати просторову карту сучасної України у контексті наявності сакральних, деса-кралізованих та «не помічених» місць; показати принципи і механізми історичної актуалізації сакрального у літературі через минулі та сучасні вагомі історичні події; проаналізувати характеристики природної сакральності та імперської сфальшованої сакральної структури; дослідити впливи деса-кралізації українського національного простору у контексті сучасних «гібридних війн» та означити шляхи протистояння маніпулятивним впливам.

У дослідженні використовуються герменевтичний, порівняльний, компаративний, системно-структурний і структурно-функціональний методи, а також концептуальний аналіз, текстуально-аналітичний метод «уважного читання» для прочитання архетипного і кодового змісту текстів та ін.

Література завдяки своїй метафорично-архетипній природі, можливості занурення читача у простір свого світу та психологічному асоціюванню читача з персонажами має дуже сильний вплив на формування і корекцію світоглядних установок. Особливо це актуально для літератури, адресованій дитячій та юнацькій аудиторії, оскільки у цьому віці базовий світогляд лише формується, і все прочитане та пережите матиме на читача суттєвий вплив.

Якщо розглядати сучасну літературу через призму міфологічних категорій, щонайперше бачимо особливості, пов'язані з усвідомленням часу і простору. Цей хронотоп складний, та для розуміння сучасних світоглядних загроз варто насамперед звертатися до аналізу просторового аспекту.

Сакралізація простору дуже важлива для національної самоідентифікації читача, який є громадянином держави. Сакралізація є просторовою, коли важливими сакральними точками є центр (столиця) і пограничний простір (кордон). Водночас сакральним є весь простір, але кожне місце має свою іден-

тифікацію. Це здорова міфологічна сакральність, яка існує на противагу імперському варіанту, коли вся сакральна енергія концентрується у «столиці», а «провінція» є місцем «небажаного перебування». Іншою формою сакральності є історична, яка реалізується через чітку прив'язку до місць важливих історичних подій далекого минулого і сучасності (кризові епохи). В іншому варіанті (мирні епохи) ця форма сакралізації реалізується у позначенні місць дії. Завдяки цьому читач упізнає конкретні міста, дізнається нову інформацію, стає співпричетним.

Аналізуючи літературний масив творів українських авторів, написаних для дітей та юнацтва, можемо спостерігати доволі небезпечні тенденції. Україна – велика країна з багатим історичним минулим, проте сакральних місць, описаних у літературі, або хоча б ясно позначених як місце дії, у сучасних творах доволі мало. Здебільшого місцем дії у творах, як реалістичних, так і фантастичних, що вийшли на всеукраїнський рівень, стають Київ або Львів (останнє місто значно частіше). Серед таких найбільш значимими, на мій погляд, є казкові повісті О. Росича «Отто, Принц Львівський»¹ і «Джовані Трапатоні»², реалістичні твори А. Бачинського «140 децибелів тиші»³ і О. Сайко «Кав'ярня на розі»⁴ та постмодерне фентезі Г. Пагутяк «Королівство»⁵, де основна дія відбувається у Львові. Серед «київських» творів можна назвати збірник З. Мензатюк «Київські казки»⁶, а також фентезі І. Цілик «МІСТОрія однієї дружби»⁷ і М. Макущенко «Темний бік будинку»⁸. У творах, відомих на всеукраїнському рівні, де у наш час чітко упізнається місце дії, є Харків у психологічній повісті В. Бердта «Мій друг Юрко Циркуль»⁹, Луцьк у пригодницькому детективі Н. Гуменюк «Зустріч на Босому мосту»¹⁰ і Черка-

1 Росич Олекса. Отто, Принц Львівський. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2009. – 272 с.

2 Росич Олекса. Джовані Трапатоні. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2010. – 376 с.

3 Бачинський Андрій. 140 децибелів тиші. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. – 128 с.

4 Сайко Оксана. Кав'ярня на розі. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2013. – 176 с.

5 Пагутяк Галина. Королівство. – Вінниця : Теза, 2010. – 376 с.

6 Мензатюк Зірка. Київські казки. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2006. – 96 с.

7 Цілик Ірина. МІСТОрія однієї дружби. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2016. – 128 с.

8 Макущенко Марина. Темний бік будинку. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2018. – 328 с.

9 Бердт Валентин. Мій друг Юрко Циркуль. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2010. – 276 с.

10 Гуменюк Надія. Зустріч на Босому мосту. – К. : Грані-Т, 2009. – 184 с.

щина у фентезійному циклі М. Павленко «Русалонька із 7-В»¹¹.

Окремо можна розглядати значний масив творів, де події відбуваються у Карпатах та прилеглих до них територіях. Більшість таких творів є казковими та фентезійними, наприклад, повісті О. Дерманського «Танок Чугайстра»¹², А. Бачинського «Неймовірні пригоди Остапа і Даринки»¹³, або реалістичними, як повість Т. Стрижевської «Файні товсті дівки, йо!»¹⁴. Зрозуміло, що Карпати – привабливе місце дії як для тих авторів, які пишуть пригодницькі і психологічні повісті та романи, так і для авторів, що працюють у жанрі фентезі та казках, але подібна сакральна просторова деформація дуже шкідлива для країни в цілому. Змалечку юного читача привчають (свідомо чи ні – інше питання) до того, що все «по-справжньому українське» має зв'язок з Карпатами, Львовом та Києвом. При цьому столиця явно програє і по кількості, і по якості згадок у художніх творах. Таким чином формується дуже небезпечний стереотип, який лягає на історичну основу, що сучасна «Україна» має бути в кордонах князівства Данила Галицького, а отже, будь-які посягання на інші, умовно «не українські» території сусідніми державами є цілком легітимними. Такий поділ часто можна зустріти нині і в політиці та антиукраїнській пропаганді.

Велика кількість «не помічених» місць, які насправді є українськими і мають не менш цікаву та важливу історію, ніж те, що сакралью позначається в нині існуючих творах, створює ефект великої сірої плями, яка вкриває ледь не всю нашу країну. Це впливає на масову свідомість ще в одному аспекті, оскільки створюється неправдиве уявлення, що «справжні» українські автори мають якимось чином бути пов'язані з уже сакралью позначеними просторовими фрагментами. А отже, всі інші письменники, які мешкають на умовно «сірій території», не можуть створити справжні українські тексти. Тим самим під вплив стереотипу потрапляють самі письменники і, щоб збільшити уявну «цінність» своїх творів і бути прочитаними, обирають місцями дії ті самі сакралью позначені Київ, Львів, Карпати та прилегли до них території, замість того, щоб розвивати інші частини

простору та поширювати національну сакральність на всю територію України і тим самим захищати країну від маніпулятивних впливів та інших інструментів, які використовуються проти нашої країни у «гібридних війнах».

Наявність опозиції «місто-село» притаманна українській літературі, як і більшості літератур світу, особливо європейського типу, оскільки між цими просторами можливий діалог, але набагато частіше виникає світоглядний конфлікт, особливо коли якийсь із головних персонажів змінює простір свого перебування і має таким чином перебувати свій світогляд, щоб почуватися комфортно і бути успішним у світі з новими реаліями. У літературах імперського типу ця опозиція трансформується у символічну пару «столиця-провінція». При цьому «столиця» має значно більшу цінність, ніж «провінція», оскільки тільки у столиці можливо досягти успіху і повністю реалізувати себе.

Цікаво також, що в сучасній російській масовій культурі (одному з найяскравіших інформаційно-культурних просторів з імперськими світоглядними кодами) останні десять років спостерігається вельми неоднозначна тенденція, коли успішні люди «тікають» зі столиці у провінцію і лише тоді знаходять своє щастя і «місце під сонцем». Імовірно, ця тенденція є певним ідеологічним замовленням, щоб легітимізувати такі моделі поведінки і так покращити ситуацію у суспільстві і геть десакралізованій провінції. Але в Україні, на щастя, ця тенденція наразі має відображення лише у масових серіалах виробництва кінокомпаній із сумісним міжнародним фінансуванням.

Опозиція «місто-село» в українській літературі для будь-якого віку, а особливо у творах для підлітків, здебільшого вирішується на користь «села». Відповідно до традиції, закладеної ще В. Нестайком, «село» розглядається як місце розваг і пригод, неможливих у місті, де все зрозуміле і відоме. Це дуже цікавий просторовий контекст, де підліток може подивитися на себе і світ зовсім з іншої точки зору, краще зрозуміти себе, усвідомити, що є цінним, а що – ні. Найчастіше останнє реалізовується через конфліктні ситуації, пов'язані з мобільними телефонами і комп'ютерами. Залишаючись без зв'язку, підліток не витрачає час на віртуальне спілкування і тому знаходить реальне, вчиться цікавішим й ефективнішим способам комунікації, знаходить справжніх друзів.

І все було б добре, якби це дивовижне «село» у більшості творів також не було б «стертим».

11 Павленко Марина. Русалонька із 7-В або Прокляття роду Кулаківських. – Вінниця : Теза, 2005. – 224 с.

12 Дерманський Сашко. Танок Чугайстра. – Вінниця : Теза, 2008. – 157 с.

13 Бачинський Андрій. Неймовірні пригоди Остапа і Даринки. – К. : Грані-Т, 2010. – 152 с.

14 Стрижевська Тетяна. Файні товсті дівки, йо! – К. : Фонтан казок, 2017. – 192 с.

Часто неможливо навіть зрозуміти, де відбувається дія. Село умовне. Воно знаходиться «десь», де мешкають бабуся, дідусь, або ще якісь родичі старшого покоління. Поряд із селом обов'язково є річка або озеро, ліс, іноді – болото чи луки. Та все це не має географічної прив'язки, і тому, хоча такі твори працюють на розвиток особистості, до сакралізації національного простору вони нічого не додають. Серед таких якісних творів із чітко не визначеним місцем дії є, наприклад, повісті І. Роздобудько «Арсен»¹⁵, В. Бердта «Все починається в 13»¹⁶ і А. Коршунової «Комп і компанія»¹⁷.

Цікаво відзначити ще один аспект: світоглядне протиставлення цивілізації і природи у цих творах зазвичай має гумористичний характер і не створює по-справжньому конфліктних ситуацій, які б не могли бути вирішені зусиллями головних героїв твору або одним із них, якого часто дорослі насильно перемістили у «чужий і некомфортний» простір «села».

Окремо потрібно досліджувати сакралізацію простору у контексті історичного заглиблення, резонування з відповідними історичними подіями та постатями. У сучасній літературі для дітей та юнацтва є кілька найбільш популярних серед письменників способів актуалізації історичної пам'яті. Дія сучасних творів може відбуватися у відповідних історичних епохах, тоді їхніми головними героями можуть ставати реальні історичні особи, або умовні сучасники важливих історичних персон. Це твори О. Гавроша «Неймовірні пригоди Івана Сили, найдужчої людини світу»¹⁸ і «Пригоди тричі славного розбійника Пинті»¹⁹, М. Мартинюка «Під мурами твердині»²⁰ (про Данилу Галицького), М. Морозенко «Іван Сірко»²¹. Читач проживає разом із героями певну історичну епоху: часи Козаччини – романи О. Зубченка з циклу «Перемагаючи долю»²², В. Рутківського «Джури»²³ і «Сині

Води»²⁴, часи Голодомору – О. Мак «Каміння під косою»²⁵, останні роки перед руйнуванням СРСР – З. Мензатюк «Як я руйнувала імперію»²⁶.

Але таких творів у сучасній літературі наразі доволі мало, а ті, що є, здебільшого стосуються козацького періоду, який найбільш міфологізований. Зрозуміло, що цього недостатньо для повноцінної історичної актуалізації і посилення рівня сакральності для захисту під час «гібридних війн».

Іншим варіантом є так званий спосіб, коли головний герой або кілька з них потрапляють у певний історичний період і стають важливими дійовими особами. Цей спосіб активно використовують автори казок, фантастики та фентезі, іноді роблячи структури своїх творів дуже складними. Найбільш цікаві, на мій погляд, – філософська казка З. Мензатюк «Ангел Золоте Волосся»²⁷ і пригодницька фентезійна повість В. Рутківського «Сторожова застава»²⁸ (часи Київської Русі), фантастичний роман О. Есаулова «Зоряна електричка»²⁹, де одна з сюжетних ліній повністю присвячена часам татаро-монгольської навали, і фентезійні повісті Р. Рабатко «Пригоди Северина при дворі Короля Данила»³⁰ та В. і Н. Лапікурів «Чарівна брама»³¹, де головний герой завдяки комп'ютерній грі переноситься в міфічний простір і зустрічається з козаками-характерниками та чарівними істотами.

Подібний спосіб письма є доволі ефективним, оскільки не лише дозволяє переміщуватися у просторі самим персонажам та адекватно показувати зовсім інші побут та суспільний устрій, але і зменшує психологічне навантаження на читача, якому не потрібно підсвідомо перевіряти на правдивість кожен історичну деталь. Водночас це накладає велику відповідальність на авторів, щоб навіть їхні казкові і фантастичні твори були цілком правдиві у своїй історичній та соціально-психологічній частині.

Третій варіант історичної актуалізації – найскладніший, але потенційно найбільш ефективний.

15 Роздобудько Ірен. Арсен. – К.: Грані-Т, 2012. – 224 с.

16 Бердт Валентин. Все починається в 13. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. – 224 с.

17 Коршунова Анна. Комп і компанія. – К.: Час майстрів, 2017. – 232 с.

18 Гаврош Олександр. Неймовірні пригоди Івана Сили, найдужчої людини світу. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2007. – 192 с.

19 Гаврош Олександр. Пригоди тричі славного розбійника Пинті. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2008. – 280 с.

20 Мартинюк Микола. Під мурами твердині. – Луцьк: Твердиня, 2012. – 128 с.

21 Морозенко Марія. Іван Сірко. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2015. – 368 с.

22 Зубченко Олександр. Перемагаючи долю. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2014. – 560 с.

23 Рутківський Володимир. Джури козака Швайки. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2009. – 430 с.

24 Рутківський Володимир. Сині Води. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2015. – 440 с.

25 Мак Ольга. Каміння під косою. – К.: Українська видавнича справа, 2017. – 198 с.

26 Мензатюк Зірка. Як я руйнувала імперію. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2014. – 272 с.

27 Мензатюк Зірка. Ангел Золоте Волосся. – Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. – 128 с.

28 Рутківський Володимир. Сторожова застава. – К.: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. – 304 с.

29 Есаулов Олександр. Зоряна електричка. – Вінниця: Теза, 2012. – 282 с.

30 Рабатко Роман. Пригоди Северина при дворі Короля Данила. – Львів: Панорама, 2007. – 92 с.

31 Лапікури Валерій і Наталія. Чарівна брама. – К.: Грані-Т, 2008. – 184 с.

Головні герої мають дізнатися про історію місця свого перебування, свого краю і часто країни в цілому, щоб розгадати загадки або вирішити існуючі проблеми, що разом із ними робить і читач. Застосування цього способу найрізноманітніше, оскільки підходить як для фантастики і фентезі, так і для психологічної та пригодницької прози і детективів. Історія у цьому контексті може бути реальною і міфологізованою, а коли мова йде про казкові, містичні чи фентезійні твори, то можлива й наявність містичних подій, пов'язаних з історією, або чарівних артефактів. Серед реалістичних творів можна насамперед назвати повість А. Кокотюхи «Тасмниця козацького скарбу»³², а серед казкових – повість З. Мензатюк «Тасмниця козацької шаблі»³³; різні історичні і сучасні локації, як-то Гуляйполе, Кодацька фортеця, Київ, Карпати тощо описані у фольк-реалістичному романі Н. Дев'ятко «Злато Сонця, синь Води»³⁴.

Окремо можливо розглядати фольклорний аспект сакрального, який реалізується у творах через наявність у них персонажів української міфології. Цікаво, що це можуть бути не лише фентезі і казки, але й певні міфологічні метафори, проявлені у традиціях, що приходять у простір сучасного твору з давнини і впливають на національну ідентифікацію читача. Ці твори можуть бути дуже різноманітні: казка – В. Рутківський «Бухтик з тихого затону»³⁵, казкове фентезі – Д. Корній «Петрусь Химородник»³⁶, міфологічне фентезі, що буде цікавим і для дорослої аудиторії, – Н. Сеньовська «Прокляття Лади»³⁷ і Н. Савчук «Літописи Семисвіття»³⁸.

Проте, як й у попередніх випадках, якщо місце дії означене, найчастіше і найбільш повноцінно персонажі українського фольклору та міфології «проживають» у Карпатах та Львові, таким чином знов-таки створюється своєрідний «заповідник українськості». Якщо ж мова йде про інші місця дії, то там бачимо здебільшого відьом (найчастіше у Києві, що вже є стереотипним проявом) або фоль-

клорно стертих домовиків, які можуть жити будь-де. Хоча деякі образи домовиків та інші фольклорні персонажі національно самобутні і дуже цікаві: традиційні – Г. Малик «Вуйко Йой і Лишиня»³⁹, фентезійні – О. Радущинська «Зелен-день, або Чарівні русалчині коралі»⁴⁰, сучасні – О. Лань «Бурдебач»⁴¹.

Дуже важливим для природної сакральності є розуміння у контексті інформаційно-культурного простору характеристик «території Порядку» і «території Хаосу». Нині це особливо актуально, бо в імперському просторі така опозиція буде представлена абсолютно інакше. Для імперського світогляду «територією Хаосу» є будь-яка територія, де не визнають владу імперської столиці, звідти приходять вороги, і цей чужий та ворожий простір має бути завойований або знищений. Його сакральність смішна або демонічна, з представниками іншого простору неможливий діалог, а часто взагалі будь-яка комунікація.

Для природного світогляду все зовсім інакше. З «території Хаосу» також можуть приходити вороги, але вони конкретні – це особистості або відповідні сили, що мають свою волю, розум та прагнення. Це найбільш яскраво можна побачити у фантастиці та фентезі, хоча подібні образи присутні і в реалізмі, як у дитячих детективах А. Кокотюхи. З такими сильними головними ворогами можлива комунікація, та непорозуміння, бо такий ворог з іншого простору хоче підкорити собі «територію Порядку», повністю змінивши або знищивши його мешканців. Комунікація і порозуміння з іншими представниками чужого простору, які не виказують свідомої ворожості, за певних умов цілком можливі, що принципово відрізняє природний світогляд від імперського. Якщо жоден із просторів не зазіхатиме на спосіб життя в іншому, вони можуть співіснувати.

Водночас для української літератури притаманне розглядати «територію Хаосу» як незвіданий простір, куди головний герой відправляється у подорож, щоб пізнати себе, стати сильним, успішним та повернутися додому на «територію Порядку», і вже в іншому статусі здолати ті проблеми, які є в його власному житті, чи навіть у його місті чи країні. При цьому простір незвіданого дає персонажу досвід, а сам може глобально не змінюватися. Це цілком європейська традиція, яка особливо гарно прижилася у фентезі.

32 Кокотюха Андрій. Тасмниця козацького скарбу. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2010. – 224 с.

33 Мензатюк Зірка. Тасмниця козацької шаблі. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2006. – 160 с.

34 Дев'ятко Наталія. Злато Сонця, синь Води. – Луцьк : Твердиня, 2014. – 140 с.

35 Рутківський Володимир. Бухтик з тихого затону. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2012. – 240 с.

36 Корній Дара. Петрусь Химородник. – Вінниця : Теза, 2016. – 256 с.

37 Сеньовська Надія. Прокляття Лади. – Тернопіль : Крок, 2017. – 162 с.

38 Савчук Наталія. Літописи Семисвіття. Кн. 1. Діти переступу: роман-міфологема. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2017. – 416 с.

39 Малик Галина. Вуйко Йой і Лишиня. – К. : Грані-Т, 2007. – 56 с.

40 Радущинська Оксана. Зелен-день, або Чарівні русалчині коралі. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2013. – 180 с.

41 Лань Олена. Бурдебач. – Львів : Априорі, 2012. – 156 с.

У сучасній українській реалістичній літературі наразі формується окремих цікавий корпус творів, які мають зв'язок із сучасними історичними подіями. Насамперед це Революція Гідності 2013-2014 рр., яка є потужним чинником становлення нації, і російсько-українська війна, яка триває і донині. Персонажі таких творів можуть бути учасниками цих подій, проте в опублікованих творах для дітей та юнацтва подібне поки зустрічається рідко. Значно частіше цей зв'язок реалізується через причетність: волонтерство, допомога пораненим, батьки або друзі на фронті чи на Майдані, друзі головних героїв є біженцями тощо. Один з яскравих прикладів, де все це об'єднується в одному творі, повість Г. Кирпи «Мій тато став зіркою»⁴². Також можливий варіант, коли сучасні історичні події переказуються у казковий спосіб, і таким чином допомагають у національній ідентифікації найменших читачів (Х. Лукашук «Казка про Майдан»⁴³, Л. Ніцой «Незламні мураші»⁴⁴).

Територія АТО сприймається водночас як «територія Хаосу» і місце справжнього пізнання себе, а лінія розмежування є сакралізованим кордоном (В. Теремко «16 весна»⁴⁵). З іншого, ворожого боку у наш простір також можуть приходити вороги, які прагнуть знищення нашої держави. Наприклад, як у повістях А. Кокотюхи «Гімназист і Чорна Рука»⁴⁶ і «Гімназист і Вогняний Змій»⁴⁷, де вороги є імперськими маніпуляторами, вони хочуть завойовувати сучасну Україну і знищити нашу історичну пам'ять. У таких творах на символічному рівні показується, як природній світогляд бореться із зазіханнями на українську дійсність і майбутнє з боку міфологізованої та реальної світоглядної «імперії».

Дуже цікаво, що територія Криму після окупації взагалі майже зникає зі сторінок опублікованих творів для дітей та юнацтва. Хоча до окупації Крим ставав місцем дії як реалістичних, так і казкових творів: казка К. Штанко «Драconi, вперед!»⁴⁸, де події розпочинаються у Києві, а завершуються подорожжю у Крим, і пригодницьке фентезі А. Бачинського

«Канікули Остапа і Даринки»⁴⁹, коли під час канікул головні герої потрапляють до фентезійного простору Кримських міфів та легенд. Окремої уваги заслуговують повість З. Мензатюк «Дике літо в Криму»⁵⁰, події якої відбуваються в останній рік перед окупацією, а головними героями є українські і татарські діти, яким потрібно знайти порозуміння між собою не лише в сучасності, але і в контексті нашої суперечливої історії; а також пригодницькі повісті А. Бачинського «Детективи в Артеку»⁵¹ і «Детективи з Артеку. Таємниці Кам'яних Могили»⁵², де події першого твору також відбуваються до окупації Криму, а в другому підлітки зі Львова, Києва, Донбасу і центральної України мають навчитися жити і зберегти свою дружбу в реаліях російсько-української війни і потужної антиукраїнської пропаганди. Це наразі єдиний твір, який мені вдалося знайти, де герої підліткового віку якийсь час перебувають на території, захопленій псевдо-республіками та російськими військами. Також наразі єдиний твір, що вийшов на всеукраїнський рівень, де була б у казковій формі описана окупація Криму, – це книга Н. Кримської «Казки сонячного півострова»⁵³. Хоча, зважаючи на важливість національної ідентифікації під час війни, яка має в основі світоглядне протистояння, подібних різноманітних творів наразі мало б бути дуже багато. Їхня відсутність в інформаційно-культурному просторі свідчить про те, що у культурі проти України успішно діють ворожі сили, а ці твори написані, та досі не видані, і тому не доступні масовому читачу юного віку.

Національна ідентичність дуже важлива для розуміння свого місця у сучасній реальності і бажання розбудувати простір своєї держави. Але це можливе лише у тому випадку, коли такий простір сприймається як сакральний, чим підтверджується його цінність. Якщо цінність простору вимірюється лише його потенційною комфортністю і розглядається людиною як місце тимчасового перебування, то такий простір є слабким і може піддаватися ворожим впливам і бути завойованим. Це одна з найважливіших причин, чому для сучасної української літератури для дітей та юнацтва

42 Кирпа Галина. Мій тато став зіркою. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. – 38 с.

43 Лукашук Христина. Казка про Майдан. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. – 36 с.

44 Ніцой Лариса. Незламні мураші. – К. : Самміт-книга, 2017. – 48 с.

45 Теремко Василь. 16 весна. – К. : Академія, 2017. – 128 с.

46 Кокотюха Андрій. Гімназист і Чорна Рука. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. – 224 с.

47 Кокотюха Андрій. Гімназист і Вогняний Змій. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. – 272 с.

48 Штанко Катерина. Драconi, вперед! – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. – 272 с.

49 Бачинський Андрій. Канікули Остапа і Даринки. – К. : Грані-Т, 2011. – 176 с.

50 Мензатюк Зірка. Дике літо в Криму. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. – 192 с.

51 Бачинський Андрій. Детективи в Артеку. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2014. – 192 с.

52 Бачинський Андрій. Детективи з Артеку. Таємниці Кам'яних Могили. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2017. – 272 с.

53 Кримська Наталка. Казки сонячного півострова. – К. : Гамазин, 2018. – 100 с.

важливо, щоб наш простір мав сильну природну сакральність, а не піддавався імперським світоглядним впливам під час потужних «гібридних війн». І досягти цього можливо лише за умови адекватного збільшення рівня природної сакраль-

ності національного простору в усіх літературних жанрах за рахунок позначення різноманітних місць дії, зменшення кількості «не позначених» та «стертих» місць, а також актуалізації історичних подій і сучасної історії.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Дубяга А. Роль симулякрів у гібридних конфліктах сучасності / А. Дубяга // Література та культура Полісся. Серія «Історичні науки». – 2020. – Вип. 99. – С. 79 – 86.
2. Караман О. Л. Методологічні засади проблеми соціалізації особистості в умовах гібридної війни на сході України : філософський рівень / О. Л. Караман // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. – 2020. – № 2 (333). – Ч. II. – С. 157–166.
3. Криськов А. Пропагандистські міфологеми у гібридній війні / А. Криськов // Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті : збірник наукових праць за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю, 11–12 червня 2020 року, Львів. – Львів : Друкарня Львівського національного медичного університету імені Данила Галицького, 2020. – С. 35 – 37.
4. Кундеус О. М. Теоретичні аспекти гібридної війни РФ проти України / О. М. Кундеус // Регіональні студії : наукове видання. – 2020. – № 20. – С. 120 – 124.
5. Міщенко К. Інформаційно-комунікативна та психологічна складові сучасного воєнно-політичного конфлікту на Сході України / К. Міщенко // Роль держави та громадського сектору в соціально-психологічній адаптації переміщених осіб із зони агресії РФ та учасників АТО. Круглий стіл до Дня захисника Вітчизни 19

- жовтня 2020 року. Матеріали доповідей. – Київ, 2020. – С. 86 – 89.
6. Парахонський Б. О. Онтологія гібридної війни : гра прихованих смислів / Б. О. Парахонський, Г. М. Яворська // Стратегічна панорама. – 2017. – № 1. – С. 7 – 16.
7. Семчинський К. В. Особливості гібридних конфліктів у контексті російської агресії проти України / К. В. Семчинський // Міжнародні відносини : теоретико-практичні аспекти. – 2020. – Вип. 5. – С. 66 – 75.
8. Сухраков А. С. Сучасні виклики російсько-української інформаційної війни / А. С. Сухраков // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 22. Політичні науки та методика викладання соціально-політичних дисциплін. – 2020. – Вип. 27. – С. 83 – 88.
9. Требін М. П. Феномен «гібридної» війни / М. П. Требін // Гілея : науковий вісник. – 2014. – Вип. 87. – С. 366 – 371.
10. Юзова І. Ю. Інформаційно-психологічний вплив противника та протидія йому в умовах ведення гібридних війн / І. Ю. Юзова, П. Пацек // Наука і техніка Повітряних Сил Збройних Сил України. – 2020. – № 3 (40). – С. 61 – 68.
11. Shpakovych V. Wybrane przykłady społeczno – politycznej i kulturowej wojny hybrydowej Rosji z Ukrainą po Rewolucji Godności / V. Shpakovych // Jagiellonian University Repository. – 2020. – Режим доступу : <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/241845>.

REFERENCES

1. Dubyaha A. Rol symulyakriv u hibrydnykh konfliktakh suchasnosti [The role of simulacra in hybrid conflicts of today]. *Literatura ta kultura Polissya. Seriya "Istorychni nauky"*, 2020. no. 99. P. 79–86. (in Ukrainian).
2. Karaman O. L. Metodolohichni zasady problemy sotsializatsiyi osobystosti v umovakh hibrydnoyi viyny na skhodi Ukrainy: filosofskyy riven [Methodological principles of the problem of socialization of personality in the conditions of hybrid war in eastern Ukraine: philosophical level]. *Visnyk Luhanskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka*, 2020. no. 2 (333). P. 157–166. (in Ukrainian).

3. Kryskov A. Propahandyst·ski mifolohemy u hibrydnyy viyni [Propaganda mythologies in a hybrid wa]. *Totalitaryzm yak systema znyshchennya natsionalnoyi pam'yati: zbirnyk naukovykh prats za materialamy vseukrayinskoyi nauково-praktychnoyi konferentsiyi z mizhnarodnoyu uchastyu, 11–12 chervnya 2020 roku, Lviv*, Lviv: Drukarnya Lvivskoho natsionalnoho medychnoho universytetu imeni Danyla Halytskoho, 2020. P. 35–37. (in Ukrainian).
4. Kundeus O. M. Teoretychni aspekty hibrydnoyi viyny RF proty Ukrainy [Theoretical aspects of the hybrid war of the Russian Federation against Ukraine]. *Rehionalni studiyi: nauкове vydannya*, 2020. – no. 20. – P. 120–124. (in Ukrainian).

5. Mishchenko K. Informatsiyno-komunikatyvna ta psykholohichna skladovi suchasnoho voyenno-politychnoho konfliktu na Skhodi Ukrayiny [Information-communicative and psychological components of the modern military-political conflict in eastern Ukraine]. *Rol derzhavy ta hromadskoho sektoru v sotsialno-psykholohichniy adaptatsiyi peremishchenykh osib iz zony ahresiyi RF ta uchashnykiv ATO. Kruhlyy stil do Dnya zakhysnyka Vitchyzny 19 zhovtnya 2020 roku. Materialy dopovidey*, Kyiv, 2020. P. 86–89. (in Ukrainian).
6. Parakhonskyi B. O., Yavorska H. M. Ontolohiya hibrydnoi viyny: hra prykhovanykh smysliv [Ontology of hybrid war: a game of hidden meanings]. *Stratehichna panorama*, 2017. no. 1. P. 7–16. (in Ukrainian).
7. Semchynskyi K. V. Osoblyvosti hibrydnykh konfliktiv u konteksti rosiyskoyi ahresiyi proty Ukrayiny [Peculiarities of hybrid conflicts in the context of Russian aggression against Ukraine]. *Mizhnarodni vidnosyny: teoretyko-praktychni aspekty*, 2020. no. 5. P. 66–75. (in Ukrainian).
8. Sukhrakov A. S. Suchasni vyklyky rosiysko-ukrayinskoji informatsiynoi viyny [Modern challenges of the Russian-Ukrainian information war]. *Naukovyy chasopys NPU imeni M. P. Drahomanova. Seriya 22. Politychni nauky ta metodyka vykladannya sotsialno-politychnykh dysyplin*, 2020. no. 27. P. 83–88. (in Ukrainian).
9. Trebin M. P. Fenomen “hibrydnoi” viyny [The phenomenon of “hybrid” war]. *Hileya : naukovyy visnyk*, 2014. no. 87. P. 366–371. (in Ukrainian).
10. Yuzova I. YU., Patsek P. Informatsiyno-psykholohichnyy vplyv protyvnyka ta protydiya yomu v umovakh vedennya hibrydnykh viyn [Information and psychological influence of the enemy and counteraction to him in the conditions of conducting hybrid wars]. *Nauka i tekhnika Povitryanykh Syl Zbroynykh Syl Ukrayiny*, 2020. no. 3 (40). P. 61–68. (in Ukrainian).
11. Shpakovych V. Wybrane przykłady społeczno – politycznej i kulturowej wojny hybrydowej Rosji z Ukrainą po Rewolucji Godności [Selected examples of social - political and cultural war of hybrid Russia from Ukraine after the Revolution of Dignity]. *Jagiellonian University Repository*, 2020. (in Poland). Accessed December 20, 2020. <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/241845>.

SACRALIZATION AND DESACRALIZATION OF LOCATION IN MODERN UKRAINIAN LITERATURE FOR CHILDREN AND YOUTH READERS

Nataliia Volodymyrivna Deviatko

<http://orcid.id/0000-0003-0162-1194>

Natalia_ptah@ukr.net

Candidate of Philosophy,

Associate Professor of the Department of Philosophy

Dnipro Academy of Continuing Education

Abstract. *The article analyzes the characteristics of sacred and desecrated space in modern Ukrainian literature for children and youth. The sacralization of location in literature is very important for the national self-identification of a citizen. Sacralization is related to space. The important sacred points are the center (capital) and border space (border). The whole space is sacred, but each place keeps its own identification. This is a healthy mythological sacralization, which exists in contrast to the imperial version when all the sacred energy is concentrated in the “capital”, while the “province” is a place of “undesirable stay”. Another form of sacralization is historical, characterized by a clear link to the places of important historical events of the distant past and present (crisis epochs). In another version (peaceful epochs), this form of desacralization designates the place of action. Thanks to this, the reader learns about specific cities, gets new information, and becomes involved.*

In modern Ukraine, there is a deformation of the sacred space, which contributes to its damage and general desacralization. These processes are reflected in the literature for children and youth, thus getting legitimized. In the works of modern Ukrainian authors, there is an abundance of “unnoticed” places. Sacred and “noticed” are the Carpathians, Lviv, and surrounding areas (mostly castles), as well as, to a much lesser extent, Kyiv. Before the beginning of the Russian-Ukrainian war, Crimea was mentioned in the works. After 2014, mentions of it almost disappear (with the exception of Z. Menzatyuk “Wild Summer in Crimea”). If historical sacralization is present in the works (V. Rutkivsky, N. Humeniuk), then modern historical events are mentioned occasionally: the Revolution of Dignity (G. Kyrpa’s “My Dad Became a Star”), the Russian-Ukrainian war (A. Kokotiukha’s “Gymnasium Student and the Black Hand”, A. Bachynsky’s “Artek Detectives. The Secrets of the Stone Graves”).

Such deformation of the national sacred space is dangerous because it can be used in “hybrid wars” against our state.

Key words: worldview; myth; sacralization; “hybrid wars”.

УДК 821.112.2(436)Бахман.09

ІНГЕБОРГ БАХМАН ТА АВСТРІЙСЬКА СТОЛИЦЯ: «МАЛІНА» ЯК ВІДЕНСЬКИЙ РОМАН

Юлія Вікторівна Ісапчук

<http://orcid.org/0000-0001-7542-6100>

y.isapchuk@chnu.edu.ua

кандидатка філологічних наук, асистентка кафедри зарубіжної літератури,
теорії літератури та слов'янської філології,
Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

Анотація. *Аналізується роман видатної австрійської письменниці І. Бахман «Маліна» («Malina», 1971), що входить до авторського циклу «Види смерті» («Todesarten»). Наголошується на ролі автобіографічних компонентів тексту, які прояснюють суперечливий імідж австрійської столиці крізь простір спогадів та місця пам'яті. Звертається увага на післявоєнну атмосферу Відня, що вносить свої корективи в образ клішований культурної метрополії. Прослідковується топографія міста, що розкриває характер взаємин жіночого Я роману з його персонифікацією. Сильний емоційний взаємозв'язок між оповідачкою та австрійською столицею показано на основі стосунків з головним чоловічим персонажем (локус Унтаргассе); іронічно-сатиричний образ виникає при зображенні повсякдення тодішнього бомонду, особливо знатного подружжя, яке плекає традиції старої доброї Австрії. Пропонується розглядати «Маліна» як віденський роман на основі просторової комунікації індивідуума з містом.*

Ключові слова: *І. Бахман; «Маліна»; віденський роман; топографія; місто; метрополія/столиця; просторова комунікація.*

Єдиний завершений роман видатної австрійської письменниці І. Бахман (1926–1973) «Маліна» («Malina») вийшов друком у березні 1971 р. Він мав належати до її так і до кінця нереалізованого проекту «Види смерті» («Todesarten»). Плануючий свій цикл романів, авторка покликала на «Людську комедію» О. де Бальзака, зокрема, її приголомшила та здивувала передмова французького класика. У свою чергу за місце основної дії І. Бахман обрала Відень середини ХХ ст., «у цілому це буде історія суспільства, від каринтійських селян, від провінції до інтелектуалів» (тут і далі переклад наш. – Ю.І.) [10, с. 127]. В результаті, використовуючи Відень як географічний топос, письменниця перетворила його на романний топос [4, с. 250]. Аналізуючи образ австрійської столиці у пізній прозі авторки, дослідник Р. Піхль вважає, що по відношенню до історії рання І. Бахман, як і деякі з її персонажів «оцінюють Відень минулого позитивно, Відень майбутнього залишається у невизначеній темряві, теперішній Відень сприймається як арена постійних конфронтацій, проте й хаотичним, небезпечним, чужим» [22, с. 185].

За задумом авторки роман «Маліна» мав бути увертюрою до циклу «Види смерті», тому Відень

й тут – «місце скоєння історичних злочинів, які зачіпають дух і при яких не тече кров» [14, с. 70]. Поряд з визначенням «Маліни» як роману про любов, виховання, детективу, цілком доречно говорити про нього як про віденський роман.

У першу чергу, в тексті чітко прослідковується топографія міста, особливо його центру. Читач з легкістю може собі уявити прогулянку лабіринтом віденських вулиць, з вказівкою на найважливіші місця столиці (до прикладу, Штадтпарк, палац Бельведер, площі Гоймаркт та Ам Гоф). Подібно до беньямінівського фланера [3, с. 141–162], тільки вже фемінного варіанту, прослідковується «швендяння» жіночого Я роману по місту з зупинками у найрізноманітніших ресторанчиках, кафе, крамницях, на що вказує Б. Агнезе. Дослідниця вбачає аналогію в описі бахманівської та бальзаківської метрополії в епізоді з порівнянням красивих вулиць з вродливими жінками; розмірковує про асоціації між Віднем І. Бахман та Дубліном Дж. Джойса чи Лондоном В. Вулф, якщо розглядати «Маліну» як міський роман [8, с. 51–55]. У такому випадку, орієнтуючись на літературну географію [20; 21], доречно говорити про створення бахманівської карти Відня, яка б

фокусувала найважливіші локуси міста в романі та служила орієнтиром при аналізі переміщень головних фігур роману.

Детально описано маршрут до домівки жіночого Я, що розташовується по вул. Унгаргассе. Він пов'язаний з утопічним хронотопом у вставній легенді «Тасмниці принцеси Кагранської» у романі «Маліна». Зокрема на Унгаргассе живуть жіноче Я і Маліна (будинок № 6) та Іван (будинок № 9). У кінці роману це вже видно неозброєним оком: «моє королівство, мій краю на Унгаргассе, який я тримала у своїх тлінних руках, мій краю прекрасний» [2, с. 269]. Власне вулиця розташована у «великопанському кварталі» (Третій район) Відня [2, с. 11], де невеликий простір навколо будинків утворює цей край – «мій прекрасний край, він не цісарсько-королівський, не має ні корони святого Стефана, ні корони Священної Римської імперії, край, в основі якого новий союз, йому не потрібні жодні засвідчення та жодні легітимації» [2, с. 40]. Для жіночого Я цей простір ототожнюється зі справжнім домом, що гарантує захист та асоціюється з країною Великого Серця та землею обітваною [2, с. 139, 159].

Однак поряд з цією вулицею І. Бахман декілька разів згадує іншу – Беатріксгассе 26, де спочатку мешкала оповідачка, і яка викликала у неї почуття захищеності [2, с. 111]. Варто зазначити, що ця адреса є також першим помешканням письменниці у Відні (поряд з коротким проживанням у родичів на Северінгассе 15). Разом з тим у романі абсолютно відсутня згадка про іншу вулицю, де вона жила досить тривалий час (з червня 1949 до серпня 1953), а саме Готтфрід-Келлергассе 13. В. Топоров звертає увагу на ієрархічність у виборі вулиць, які розглядаються різновидом міфопоетичного шляху [6, с. 267], що ми враховуємо і у випадку з І. Бахман.

Отож хоча обидві вулиці розташовані поруч і є боковими по відношенню до Унгаргассе, однак тільки Беатріксгассе відстежується у тексті: «з почуттям провини оминала номер 26, який усе ще залишався для мене щасливим ... А втім, сьогодні минаю Беатріксгассе 26 так, мовби там не було ніколи нічого, майже нічого, однак ні, був колись на тім місці аромат старої доби, хоча тепер його тут уже не відчуєш» [2, с. 14]. До прикладу, Б. Люке наводить аналогію між назвою цієї вулиці та тлумаченням імені Беатріс, що буквально перекладається як щаслива, викликає асоціації з Дантівською коханою Беатріче, у той же час натякаючи на напе-

ред визначену несправжність стосунків для бахманівських героїв. Дослідниця звертає також увагу й на номер 26 у стосунках жіночого Я та Маліни [18, с. 46–47]. Очевидно, у цьому епізоді змальовані особисті моменти з раннього віденського періоду життя авторки, що викликають у неї позитивні спогади на протигагу умовно пізньому перебуванню у столиці. Пригадується прагнення юної І. Бахман втекти з її провінційного Клагенфурта до такого недосяжного та омріяного Відня після завершення Другої світової війни [9, с. 301].

Порівняємо образ жіночого Я у «Маліні» з постаттю самої письменниці. На початку роману подається характеристика походження, зовнішній вигляд, зауваження про професію і адреси проживання оповідачки, що суголосно з автобіографічними моментами у житті І. Бахман. Ближче до кінця роману згадується дитинство під час повітряних атак штурмовиків та руїн у рідному місті Клагенфурт. Відомо, що у другому розділі «Маліни» тема фашизму, Голокосту та травматичного досвіду авторки вводиться через сніг про «цвинтар убитих дочок» на озері Вертерзее, що у Каринтії. На розсуд читачів подається хоч і фрагментарна, але історія дитинства оповідачки у провінції у межах хронотопу Відня середини минулого століття, що перегукується з життям письменниці.

Подібні висновки можна зробити і при аналізі образу австрійської метрополії у романі. Авторка переважно осмислює власний життєпис крізь призму віденського післявоєнного стану речей, у такий спосіб, активізуючи простір спогадів про це місто як місця пам'яті. До прикладу, А. Ассман говорить, що «навіть коли місце не має іманентної пам'яті, воно все-таки має неабияке значення для конструювання просторів культурної пам'яті. Місце дає змогу не тільки укріпити та підтвердити спогади, що локально в ньому укріпилося, воно також утілює неперервність періодів, які несуть у собі більше пам'яті, ніж сконцентровані в артефактах порівняльні короткочасні спогади індивідів, епох, навіть культур» [1, с. 318]. Зокрема, А. Штоль наголошує на «Маліні» як на композиційному компендіумі усіх рівнів спогадів авторки [24, с. 23, 220–228], Д. Гьоттше акцентує увагу на амбівалентності спогадів через деконструкцію оповідних структур роману [12, с. 80–82].

Жіноче Я згадує свої перші повоєнні роки у Відні з напівзруйнованими будинками без опа-

лення, купую сміття на вулиці, порожніми магазинами та чорним ринком недалеко від парку Расселя. Останній назавжди закарбовується у пам'яті оповідачки, нагадуючи атмосферу кримінальної австрійської столиці у британському фільмі 1949 р. «Третій чоловік» режисера Р. Керола. Дослідниця А. Крезімон аналізує інтермедіальні зв'язки цього фільму з «Маліною» на основі тотожності назви кінострічки та другого розділу роману [16, с. 75–84]; Г. Гендрікс спостерігає за тісними взаємозв'язками усередині віденського суспільства як реалізацією концепту вбивства у циклі «Видів смерті» [15, с. 102–106]. У такий спосіб письменниця підтверджує своє звання істинного знавця віденських справ [17, с. 73]. Доповнює «похмуру» ауру Відня робота жіночого Я у службі новин, коли вона вночі спільно з чотирма своїми колегами вигадувала новини, поширюючи у такий спосіб обман. За Дж. Мак-Веєм, в основі лежить досвід авторки під час роботи в американському бюро та на радіо у Відні [19, с. 75, 217], поділеному після війни на чотири окупаційні сектори між союзниками, які вели агітаційну боротьбу за місцеве населення.

Б. Агнесе звертає увагу на подібні до чорного ринку кристалізаційні пункти австрійської столиці, які вона пропонує розглядати місцями пам'яті за П. Нора. До них дослідниця зараховує ще будівлю Національної бібліотеки (зразок культурної пам'яті) та палац Юстиції (приклад історичної пам'яті) [8, с. 58–61]. За Д. Мельник, згадка у тексті пожежі палацу Юстиції у 1927 р. пов'язується з символікою вогню та його значенням у романі І. Бахман [5, с. 167–169]. Недаремно місія Відня у романі іменується крематорієм, а його роль у сучасному світі зводиться до спостерігача. Тут авторка розгортає свою ідею про Австрію як державу, що вийшла з історії разом з розпадом Австро-Угорщини, на чому письменниця неодноразово наголошувала у своїх інтерв'ю [10, с. 63–64, 80, 106]. Водночас, на переконання І. Бахман, у цьому можна віднайти й позитивні моменти, а саме набутий досвід та вміння вчитися з власної історії.

Відень у романі сприймається й через кохання оповідачки до Івана, про що свідчить наступна цитата: «Його ім'я стало для мене делікатесом, необхідною розкішшю у житті моїм вбогому, я докладаю зусиль, щоб ім'я ІВАН усюди звучало у місті, вимовляю його, шепочу, повторюю тихо

в думках. Навіть коли я сама, коли сама ходжу Віднем, у багатьох місцях можу сказати собі: тут я ішла з Іваном, там на Івана чекала, в ЛНДЕ з Іваном обідали, на Кольмаркті пила з Іваном каву-еспресо, на Кернтеррінгу Іван працює, тут Іван купує свої сорочки, он там – бюро подорожей, до послуг якого вдається Іван. ... А там, де я не була ще з Іваном, кажу собі: треба якось буде прийти сюди з Іваном, треба це показати Іванові, хотілося б якось з Іваном подивитися з Кобенцлю на місто, або з останнього поверху на Герренгасе» [2, с. 70]. Найвищий захват шаленства у почуттях жіночого Я проявляється під час поїздки з Іваном в автівці по Відню з перерахуванням ключових місць у топографії міста. Вони минають Набережну Франца-Йозефа, канал Дунаю, Шоттерінг, далі Бургтеатр, ратушу та парламент, і схвильована оповідачка описує свій стан: «я бачу тепер оце чудо з чудес, бо він називається ІДУ ПО ВІДНЮ З ІВАНОМ, бо він називається ЩАСЛИВА, ЩАСЛИВА З ІВАНОМ і ЩАСЛИВА У ВІДНІ, і ВІДЕНЬ ЩАСЛИВИЙ» [2, с. 48]. Л. Цибенко підкреслює роль слова у цьому епізоді для адекватного відтворення емоційних процесів своєї героїні, що проявляється у деструкції мови [7, с. 113]. Авторка додатково графічно наголошує на стані ейфорії жіночого Я, що суголосний назві першого розділу роману «Щаслива з Іваном». Крім того, оповідачка наважується на зміни в архітектурі міста, щоб поширити своє щастя й втіху по всьому Відню: «якщо Іван цього хоче, я побудую Мур Радості навколо цілого Відня, там, де були старі бастіони і де тепер Рінг, та про мене, ще й Щастя Мур навкруги потворного Гюртеля – кільцевої навколо Відня» (підкреслення наше. – Ю.І.) [2, с. 49].

Відповідно у період розлуки з Іваном змінюється й ставлення до міста: від сповільнення життя у ньому («розпочинається найдовше літо. Усі вулиці спорожніли. У глибокому сп'янінні я можу йти крізь оцю пустелю, великі портали на Альбрехтсрампе та на Йозефсплатц вже зачинені») [2, с. 140] та до остаточної констатації завершення стосунків наприкінці першого розділу роману («Відень мовчить») [2, с. 140]. Подібна тенденція спостерігається і у третьому розділі, коли оповідачка поступово готується до своєї смерті: «однак Відень уже не має багато часу, він завмирає ... місто сповзає в занепад» [2, с. 198].

Відень у «Маліні» якнайвдаліше репрезентує взаємопов'язаність персонажів з циклу

«Види смерті». Саме у цьому романі згадуються центральні фігури її проєкту: Франциски та Лео Йорданів, Фанні та Гаррі Гольдманів, Антона Марека та Карін Краузе, Мартіна Раннера та Ельфі Немец, а також Елізабет Михайлович та Бертольда Рапаца. Вони були пов'язані одне з одним «у такий чудернацький спосіб» [2, с. 222]. І. Бахман має на увазі віденське «всезагальне повійництво», коли ці пари несподівано змінювали своїх партнерів, демонструючи коловорот людських доль у суспільстві. Початок зав'язок цих стосунків, зазвичай, відбувається у домі Альтенвілів та Гебауерів, як і їх розв'язки, коли, під час світських розмов «бувають слова, бувають погляди, які убивають, ніхто їх не помічає, усі дивляться на фасад, на розцяцькований образ» [2, с. 223]. Тут авторка обґрунтовує концепт суспільства як найбільшої сцени убивств, що проходить крізь усю її творчість [15; 23; 25], а також Відня як топосу пліток та прихованої масакри. Власне і жіноче Я, на перший погляд, непомітно для усіх зникає у тріщині в стіні власного будинку наприкінці роману.

Разом з тим Відень демонструє традиції та звичаї тодішнього столичного бомонду на прикладі подружжів Альтенвілів, Ванчурів та Мандлів. Останні дві сім'ї відображають післявоєнний Відень, який видозмінюється і активно приймає тогочасні нові віяння (американський спосіб життя), що наразі можна пов'язати з глобалізаційними процесами у світі, зародки яких І. Бахман відчула ще у середині минулого століття.

Їм на противагу перед читачами вимальовується образ, «смертельно консервативн(их)» Антуанетти та Артура (Атті) Альтенвілів [2, с. 125]. Вибір авторкою фігури з іменем Антуанетта Альтенвіль додатково підкреслює інтретекстуальний зв'язок з австрійською літературою Модерну та атмосферою довоєнної австрійської метрополії. Мається на увазі поєднання двох імен з комедії Г. фон Гофманстала «Важкий характер» («Der Schwierige», 1922) Гелени Альтенвіль та Антуанетти Гехінген [11, с. 290; 13, с. 123–127].

Наприклад, в домогосподарстві останніх панує традиційний лад, який підтримують стара кухарка Йозефіна та прислуга Ані. Для переконливості дозволимо собі досить розлогу цитату: «Для Антуанетти це принципово, надто, тут у будинку в Санкт-Вольфгангу, дотри-

муватися старої віденської кухні. На її столі не має права з'явитися нічого непевного й новомодного, нічого французького, іспанського чи італійського, ви не будете неприємно здивовані перевареними спагеті, як то буває у Ванчурів, або в'язким та убогим сабайоном, як у Мандлів. Можливо, Антуанетту зобов'язує прізвище Альтенвіль, щоб назви страв та вони самі залишалися автентичними, вона знає також, що більшість гостей та родина цей принцип цілком усвідомлює. Навіть якби нічого віденського більше не існувало, у Альтенвілів, поки вони живуть, завжди їстимуть сливовий компот, картоплю по-цісарськи та гусарську печеню, не буде у них ні водогону, ані централізованого опалення, рушники будуть завжди із домотканого полотна, а вдома вестиметься конверзація, яку не можна плутати із „розмовами” або „дискусіями”, а чи звичними „обговореннями”, це має бути той майже зниклий різновид невагомої балаканини один попри іншого, який добре впливає на травлення та настрої присутніх» [2, с. 127–128]. Ці «порожні» балачки розглядаються як втрата та пошук втраченого часу [15, с. 148–150]. З одного боку, вони додатково підкреслюють снобізм та елітарність господарів дому та їх гостей, з іншого, вказують на поверховість у стосунках, критику суспільства у соціально-політичній сфері.

Отож, у романі «Маліна» проаналізовано австрійську столицю на основі топографічних, автобіографічних, культурно-історичних маркерів у дотик до місць пам'яті І. Бахман. Образ Відня безперечно містить відбиток рефлексії авторки щодо її безпосереднього перебування у місті, що сформувало її як (творчу) особистість. Післявоєнна атмосфера відкориговувала імідж культурної метрополії при прямому контакті з її мешканцями. Сильний емпатичний взаємозв'язок між оповідачкою та австрійською столицею показано на основі стосунків з головним чоловічим персонажем та в образі локусу Унгаргассе; іронічно-сатиричний контекст виникає при зображенні повсякдення тодішнього бомонду, особливо знатного подружжя Альтенвілів, яке плекає традиції старої доброї Австрії. Тому «Маліна» сприймається ще й віденським романом на основі (часо)просторової комунікації авторки через її ключових персонажів з містом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / А. Ассман ; пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдін. – К. : Ніка-Центр, 2012. – 440 с. – (Серія «Зміна парадигм» ; Вип. 15).
2. Бахман І. Маліна / Інгеборг Бахман ; пер. з нім. Лариси Цибенко. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. – 271 с.
3. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / В. Беньямин ; предисл., сост., пер. с нем. и прим. С.А. Ромашко ; под. ред. Ю.А. Здорового. – М. : Медиум, 1996. – 240 с.
4. Гаврилів Т. Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі : монографія / Т. Гаврилів. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2009. – 480 с.
5. Мельник Д. Функціонування біблійних образів, мотивів та символів у художньому світі роману І. Бахман «Маліна» / Д. Мельник // Питання літературознавства : наук. зб. / гол. ред. Червінська О.В. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – Вип. 82. – С. 163–171.
6. Топоров В.Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура. – М. : Наука, 1983. – С. 227–284.
7. Цибенко Л. Подолання відчуття близькості «втрати мови» / Л. Цибенко // Вікно в світ. – 2002. – Вип. 3 (18). – С. 106–120.
8. Agnese B. Wien als «lieu de mémoire» in Ingeborg Bachmanns Malina / Barbara Agnese // Topographien einer Künstlerpersönlichkeit : neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns ; Internationales Symposium Wien 2006 / [Hrsg. von Barbara Agnese und Robert Pichl]. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2009. – S. 47-68.
9. Bachmann I. Kritische Schriften / Ingeborg Bachmann ; [Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche]. – München ; Zürich : Piper-Verl., 2005. – VI, 828 S.
10. Bachmann I. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews / Ingeborg Bachmann ; [Hrsg. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum]. – München : Piper-Verl., 1983. – 164 S.
11. Eberhardt J. «Es gibt für mich keine Zitate»: Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns / Joachim Eberhardt. – Tübingen : Niemeyer, 2002. – IX, 505 S.
12. Göttsche D. Erinnerung und Zeitkritik bei Ingeborg Bachmann, Gert Hoffmann und Botho Strauß / Dirk Göttsche // Germanica. – H. 13. – 1993. – S. 79–95.
13. Grimkowski S. Das zerstörte Ich: Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns «Der Fall Franza» und «Malina» / Sabine Grimkowski. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 1992. – 193 S.
14. Gürtler Ch. Ingeborg Bachmann : Klagenfurt-Wien-Rom / Christa Gürtler. – 1. Aufl. – Berlin : Edition Ebersbach, 2006. – 127 S.
15. Hendrix H. Ingeborg Bachmanns «Todesarten»-Zyklus : eine Abrechnung mit der Zeit / Heike Hendrix. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2005. – 238 S.
16. Kresimon A. Ingeborg Bachmann und der Film: Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption / Andrea Kresimon. – Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Bruxelles ; New York ; Oxford ; Wien : Lang, 2004. – 293 S.
17. Krylova K. Bachmann zwischen Provinz und Metropole / Katya Krylova // Mythos Bachmann: zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung / [Hrsg. von Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer]. – Wien : Zsolnay, 2011. – S. – 72-90.
18. Lücke B. Ingeborg Bachmann, «Malina» : Interpretation / Bärbel Lücke. – 1. Aufl. – München : Oldenbourg, 1993. – 193 S.
19. McVeigh J. Ingeborg Bachmanns Wien 1946–1953 / Joseph McVeigh. – 1. Aufl. – Berlin : Insel Verl., 2016. – 313 S.
20. Moretti F. Atlas des europäischen Romans : wo die Literatur spielte / Franco Moretti ; [Übers. Daniele dell' Agli]. – 1. Aufl. – Köln : DuMont, 1999. – 245 S.
21. Piatti B. Die Geographie der Literatur : Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien / Barbara Piatti. – Göttingen : Wallstein, 2008. – 423 S.
22. Pichl R. Das Wien Ingeborg Bachmanns. Gedanken zur späten Prosa / Robert Pichl // Modern Austrian Literature. – 1985. – Vol. 18. – Iss. 3/4. – S. 183–193.
23. Schlinsog E. Berliner Zufälle : Ingeborg Bachmanns «Todesarten»-Projekt / Elke Schlinsog. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2005. – 248 S.
24. Stoll A. Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns / Andrea Stoll. – Frankfurt am Main ; Bern ; New York ; Paris : Lang, 1991. – 265 S.
25. Thau B. Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns : Untersuchungen zum «Todesarten-Zyklus» und zu «Simultan» / Bärbel Thau. – Frankfurt am Main ; Bern ; New York : Lang, 1986. – 166 S.

REFERENCES

1. Assman A. *Prostory spohadu. Formy ta transformatsii kul'turnoi pam'iaty* [Spaces of memory. Forms and transformations of cultural memory]. Kyiv, 2012, 440 p. (in Ukrainian).

2. Bachmann I. *Malina* [Malina]. Lviv, 2003, 271 p. (in Ukrainian).
3. Benjamin W. *Proizvedenie iskusstva v jepohu ego tehnikeskoj vosproizvodimosti. Izbrannye jesse* [Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Selected Essays]. Moscow, 1996, 240 p. (in Russian).
4. Havryliv T. *Forma i fhura. Identychnist' u khudozhn'omu prostori* [Shape and Figure. Identity of Artistic Space]. Lviv, 2009, 480 p. (in Ukrainian).
5. Melnyk D. Funktsionuvannia bibliinykh obraziv, motyviv ta symvoliv u khudozhn'omu sviti romanu I. Bachmann «Malina» [Functions of Biblical Images, Motives and Symbols in the Artistic World of I. Bachman's Novel «Malina»]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2011, no. 82, P. 163–171. (in Ukrainian).
6. Toporov V.N. Prostranstvo i tekst [Space and Text]. In: *Tekst: semantika i struktura: [Text: Semantics and Structure]*. Moscow, 1983, P. 227–284. (in Russian).
7. Tsybenko L. Podolannia vidchuttia blyz'kosti «vtraty movy» [Overcoming the Feeling of Closeness «Loss of Speech»]. *Vikno v svit*, 2002, no. 3 (18), P. 106–120. (in Ukrainian).
8. Agnese B. *Wien als «lieu de mémoire» in Ingeborg Bachmanns Malina*. In: *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit: neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns; Internationales Symposium Wien 2006*. Würzburg, 2009. S. 47–68.
9. Bachmann I. *Kritische Schriften*. Munich, Zurich, 2005, VI, 828 S.
10. Bachmann I. *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Munich, 1983, 164 S.
11. Eberhardt J. «Es gibt für mich keine Zitate»: *Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*. Tübingen, 2002, IX, 505 S.
12. Götttsche D. Erinnerung und Zeitkritik bei Ingeborg Bachmann, Gert Hoffmann und Botho Strauß. In: *Germanica*. H. 13, 1993. S. 79–95.
13. Grimkowski S. *Das zerstörte Ich: Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns «Der Fall Franza» und «Malina»*. Würzburg, 1992, 193 S.
14. Gürtler Ch. *Ingeborg Bachmann: Klagenfurt-Wien-Rom*. Berlin, 2006, 127 S.
15. Hendrix H. *Ingeborg Bachmanns «Todesarten»-Zyklus: eine Abrechnung mit der Zeit*. Würzburg, 2005, 238 S.
16. Kresimon A. *Ingeborg Bachmann und der Film: Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption*. Vienna, 2004, 293 S.
17. Krylova K. *Bachmann zwischen Provinz und Metropole*. In: *Mythos Bachmann: zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung*, Vienna, 2011. S. 72–90.
18. Lücke B. *Ingeborg Bachmann, «Malina»: Interpretation*. Munich, 1993, 193 S.
19. McVeigh J. *Ingeborg Bachmanns Wien 1946–1953*. Berlin, 2016, 313 S.
20. Moretti F. *Atlas des europäischen Romans: wo die Literatur spielte*. Cologne, 1999, 245 S.
21. Piatti B. *Die Geographie der Literatur: Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen, 2008, 423 S.
22. Pichl R. Das Wien Ingeborg Bachmanns. Gedanken zur späten Prosa. *Modern Austrian Literature*, 1985, vol. 18, no. 3/4. S. 183–193.
23. Schlinsog E. *Berliner Zufälle: Ingeborg Bachmanns «Todesarten»-Projekt*. Würzburg, 2005, 248 S.
24. Stoll A. *Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt am Main, 1991, 265 S.
25. Thau B. *Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns: Untersuchungen zum «Todesarten-Zyklus» und zu «Simultan»*. Frankfurt am Main, 1986, 166 S.

INGEBORG BACHMANN AND AUSTRIAN METROPOLIS: «MALINA» AS A VIENNESE NOVEL

Yulia Isapchuk

<http://orcid.org/0000-0001-7542-6100>

y.isapchuk@chnu.edu.ua

Candidate of Philological Sciences (Ph. D.), Assistant Professor
Department of Foreign Literature, Theory of Literature and Slavic Philology
Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University

Abstract. *The report analyzes the novel by the prominent Austrian writer I. Bachmann «Malina» (1971), which is part of the author's cycle «Death Styles» («Todesarten»). The role of the autobiographical components of the text is emphasized: characteristics of origin, appearance, job of the female narrator. It clarifies the contradictory image of the Austrian capital using the space of remembrance and places of memory. Attention is drawn to the post-war atmosphere of Vienna, which adds its modifications to the image of the clichéd cultural metropolis.*

The topography of the city is studied. The reader can easily imagine a walk through the labyrinth of the central Viennese streets, pointing to its most important places (Stadtpark, Belvedere Palace, Squares Heumarkt and Am Hof) and special locations of food infrastructure.

They also reveal the relationship's patterns of the novel's characters. The strong emphatic connection between the narrator and the Austrian capital is shown on the basis of the relations with the main male character Ivan and the locus of the Ungargasse. The route to the home of the female narrator and Malina (house № 6) and Ivan (house № 9), located on street Ungargasse, is described in detail. It is associated with a utopian chronotope in the inset legend «The Mysteries of the Princess of Kagran» in the novel. Due to the locus Ungargasse, the city became a topos of happiness because of love to Ivan for a short period, ending with another invisible «death style» (the female narrator disappears into a crack in the wall). I. Bachmann also mentions several times another street (Beatrixgasse 26). This is a real address, where the writer and the narrator in the text originally lived. This place of memory evokes a sense of security and reminds positive moments in the author's Viennese life.

In «Malina» as an overture to the «Death Styles», the Austrian capital represents in the best way the interconnect-edness of the characters from this cycle. I. Bachmann refers to the Viennese «universal prostitution», when the couples suddenly changed their partners, demonstrating the circulation of human destinies in society. The author makes evident the concept of society as the biggest scene of murders, which runs through all her work.

The ironic-satirical image of the Austrian metropolis is shown by the depicting of the beau monde's everyday life. Two families reflect post-war Vienna as changing and actively adopting the new trends (American way of life). It can be associated with globalization in the modern world. Opposite to them, we observe a noble couple of Altenwyls, who venerates the traditions of the good old Austria. The choice of a figure with such a name emphasizes the intertextual connection with Austrian Modern literature and the atmosphere of the pre-war Vienna (H. von Hofmannsthal's comedy «Der Schwierige», 1922).

As a result, our research determines the Austrian capital according to the topographical, autobiographical, cultural and historical indicators, using the places of memory of I. Bachmann. That's why we propose considering «Malina» as a Viennese novel based on the spatial communication of an individual with the city.

Key words: I. Bachmann; «Malina»; Viennese novel; topography; city; metropolis / capital; spatial communication.

УДК 159.922.24:82-312.9

ДИНАМІЧНЕ ОДИВНЕННЯ ЯК ЕМОЦІЙНЕ ОСВОЄННЯ ЛАНДШАФТУ (НА ПРИКЛАДІ ФЕНТЕЗИ ДІАНИ ВІНН ДЖОНС)

Євгенія Орестівна Канчура

<https://orcid.org/0000-0003-1232-1920>

ivha89@gmail.com

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри теоретичної та прикладної лінгвістики
Державного університету «Житомирська політехніка»

Анотація. У творах англійської письменниці Діани Вінн Джонс (1934–2011), адресованих, насамперед, підліткам та юнацтву, географічні локації британського ландшафту виступають як оприявлені у фентезі-оповіді потенціал окремого місця, такий, що перебуває у постійній динаміці. Подібно до культурних героїв космогонічних міфів, персонажі письменниці впорядковують простір, відновлюючи порушений баланс сил та встановлюючи гармонію духовного і матеріального. В розвідці розглядаються художні засоби властиві метажанру фентезі, які дозволяють змодельовувати трансформацію ландшафту. Так трансформація здійснюється через переосмислення й вербальне переформулювання ландшафту, яке втілюється у фізичній дії (ткання, розплутування нитки, гра на музичному інструменті тощо). Вербалізація взаємин людини й землі передбачає угоду сторін, засновану на визнанні свободи волі.

Ключові слова: фентезі доби постмодернізму; доместикація; культурний герой; одивнення; Діана Вінн Джонс; «Змова Мерліна».

Постановка проблеми

Однією із засадничих ознак метажанру фентезі є світотворення – розбудова вторинної реальності, яка, за задумом автора, являє собою світ істинний, сакральний центр мультиверсуму. Різноманіття фентезійних світів у кожного автора має свої особливості, але, як правило, один з таких світів є першоджерелом, серцем творіння (напр., Фйонавар Г. Г. Кея, Амбер Р. Желязни, Світ Стрижню Макса Фрая), від якого тією чи іншою мірою походять всі інші світи як його варіації та віддзеркалення. Подібним чином організовані й світи англійської письменниці останньої чверті ХХ – початку ХХІ сторіччя, Діани Вінн Джонс (1934–2011), в романах якої Острови Благословенних (*the Islands of Blest*) є не лише альтернативною моделлю Англії, але й першоосновою для всіх інших світів, міфопоетичним сакральним центром мультиверсума, від благополуччя якого залежать всі інші світи. Тому збереження балансу сил та гармонійного ладу центрального світу стає першочерговим завданням героїв творів, а канонічний для метажанру фентезі сюжет порятунку світу фентезійного набуває додаткове значення порятунку, тобто відновлення рівноваги, світу реального. Деміургійність метажанру фентезі передбачає не лише розроблення автором деталей нової світобудови, але й впорядку-

вання та доместикацію ландшафту, який вже існує, через активну взаємодію людини й землі (один з домінуючих мотивів літератури фентезі). Таким чином, прийоми доместикації ландшафту розглядаються в цьому дослідженні як елементи засадничої світотворчої складової поетики метажанру фентезі та, в ширшому плані, в контексті дослідження способів зображення красним письменством поєднання свідомості людини й матеріальності ландшафту з опертям на міфологічне підґрунтя мотиву взаємодії людини з землею.

Мета, завдання, актуальність дослідження

Посилення світових міграційних процесів, зрушення екологічного балансу, зміщення традиційно закріплених гендерних ролей викликають суттєві зміни у сталій географічній ідентичності людини кінця ХХ – початку ХХІ століть. Віддзеркалення змін у свідомості літературою фентезі як метафоричного наративу, який апелює до архітипічних першооснов свідомості, й при цьому є загальнодоступною частиною масової культури, зумовлює **актуальність** дослідження прийомів доместикації в літературі фентезі як прикладів емоційного освоєння ландшафту. Таким чином, розвідка має на меті аналіз прийомів доместикації, заснованих на фентезійному одивненні, яке, в творах Діани Вінн Джонс, я визначаю як динамічне. Відповідно до поставленої мети, **завдан-**

нями роботи є охарактеризувати рівні одивнення, до яких вдається письменниця, розглянути види доместикаційних прийомів, які зустрічаються в творах Д. В. Джонс, виявити їхню міфологічну базу та проаналізувати роль локусу саду як доместикованого фрагменту ландшафту в квесті героїв роману «Змова Мерліна» (*The Merlin Conspiracy*, 2003). Окрім згаданого роману, я залучаю до роботи романи «Візок та квіддера» (*Cart and Swidder*, 1975) та «Чарівні шати» (*The Spellcoats*, 1979) з циклу «Квартет Дейлмарка» як такі, що містять приклади міфологічних мотивів, втілених у доместикаційних прийомах. Приклади реалізації міфологічного мотиву «чоловічого дому» вибрані з романів «Мандрівний замок Хаула» (*Howl's Moving Castle*, 1986) та «Будинок безлічі шляхів» (*House of Many Ways*, 2008) – цикл про чарівника Хаула. Дослідження локусу саду в «Змові Мерліна» підкріплено концепцією саду як місця контакту світів, оприявленою в романі «Вогонь та болиголов» (*Fire and Hemlock*, 1984). Тобто, прийоми доместикації в творчості Діани Вінн Джонс розглядаються у часовому інтервалі 1975 – 2003 (2008) рр.

Аналіз попередніх досліджень і публікацій

Творчість Діани Вінн Джонс отримала досить широку рецепцію академічного літературознавства. Слід згадати ґрунтовні монографії Тейї Розенберг та ін. [19], Фари Мендлесон [18], розвідки Дебори Каплан [17], Тетяни Рязанцевої [4]. Теми «англійськості» та взаємодії людини з ландшафтом у доробку письменниці торкалися в своїх роботах Пітер Хант [9], Фара Мендлесон [18], Чарльз Батлер [7] та Кетрін Батлер [6]. Як зазначають дослідники, поєднання фентезійного сюжету з реальним англійським ландшафтом, точність його деталей – специфічна риса поезики Джонс [7, с. 31], яка вписує її в загальний контекст саме британського фентезі, адже за твердженням П. Ханта, є особливістю англійського конструювання фантастичного [9, с. 11]. При цьому, Ф. Мендлесон підкреслює роль емоційного й динамічного проживання ландшафту героями Джонс: «*In Deep Secret and in The Merlin Conspiracy, the journey elsewhere becomes a journey through a landscape*» [18, с. 81]. Проте детальний аналіз та систематизації засобів взаємодії героя і ландшафту досі здійснено не було.

Виклад основного матеріалу дослідження

Доместикація ландшафту як ключовий елемент міфологічного наративу є процесом перетворення незнаного, хаотичного світу на космос, світ людей. Цей процес, як зазначає О. В. Тихомирова, перед-

бачає етапи номінації фрагментів ландшафту введення в історію племені, заснування поселень та королівств і визначення сакрального ядра [5, с. 77]. Названі кроки відповідають логіці встановлення контакту зі світом: акт номінації є первинним актом вербального впливу на ландшафт, закріплення його у свідомості людини; своєю чергою, заснування поселень та королівств є актом фізичного приєднання людини до ландшафту, а створення сакрального ядра – вищим рівнем фіксації взаємодії людини та ландшафту, актом обґрунтування такого зв'язку на метафізичному рівні.

Зазначені процеси, актуальні для первинної розбудови фентезійного світу як віддзеркалення деміургійних міфів, в книгах Д. В. Джонс набувають нового звучання, адже застосовуються до фентезійного світу, який вже існує як даність та не потребує опису процесу первинного творіння. Тому прийом одивнення у Джонс працює на двох рівнях. Насамперед, це фентезійне одивнення, адресоване читачеві, яке відрізняється від канонічного фентезійного одивнення (зіставлення фентезійного та реального світів з метою оновлення погляду на останній) тим, що фантастичне, як підкреслює Ф. Мендлесон, послідовно відбувається на реальному, добре знайомому англійському читачеві ґрунті [18, с. 108]. Фантастичне безпосередньо прив'язується до ландшафту, вплітається в його текстуру, мов нитка у основу гобелену. Особливість сприйняття ландшафту не як окремого місця, а як потенційної можливості місця, його глибинної динамічної суті, зазначає сама Діана Вінн Джонс: «*нечесно дражнити дітей зображенням місць, яких вони ніколи не бачили <...> але, що як гірський хребет Англії – то на справді хребет дракона?*» [19, с. 164.]. Таким чином, одивнення погляду на реальний світ через вплетення в його текстуру фантастичного оживляє звичний ландшафт, розкриває його потенціал та наділяє його особистісними рисами.

Поряд із фентезійним одивненням письменниця вдається до одивнення як елемента сюжету, адресованого безпосередньо персонажам твору. Таке одивнення я пропоную назвати *динамічним*, адже воно відбувається через активну взаємодію героя та місця дії, перетворення місця на процес, контакту як постійного руху. В цьому аспекті мотив подорожі стимулює оновлення погляду героя на ландшафт, його осмислення та встановлення контакту з ним. Ф. Мендлесон підкреслює: «*Місця – не просто об'єкти, вони – дороги, патерни, прокладені людьми*. Вони не статичні, міс-

це постійно перебудовується, і це конструювання створює сенс місця як процесу» [18, с. XXVII].

Доместикація, представлена через одивнення, передбачає фізичне оновлення місця. Види доместикації, до яких вдаються персонажі письменниці, вкорінені в найдавніших архетипових діях: ткацтво, розплутування нитки (прядіння) та гра на музичному інструменті, а також прибирання (функції шляху героя: XI-XIII «герої потрапляє у самотній дім» [3, с. 33-34]). Мотив прибирання як струшування тканини ландшафту присутній в романах «Змова Мерліна» та «Чарівні Шати». В романах циклу про Хаула прибирання є першим суттєвим поворотом сюжету. Мотив прибирання як випробування для героїні, характерний для чарівної казки, походить, як зазначає Володимир Пропп, від інституції чоловічого дому, властивої родовому ладу [2, с. 203-206]. Дім, де ізольовано від роду мешкають парубки, є територією, забороненою для жінок, проте жінка не заборонена в такому домі. Вона знаходиться там на особливому положенні, її функція – приготування їжі, підтримання дому в чистоті й збереження вогню. Дж. Фрезер зазначає, що це може бути дівчина або стара [цит. за 2, с. 214]. Мандрівний замок Хаула, в який потрапляє дівчина Софі, перетворена на стару, є саме таким відокремленим від громади «чоловічим домом», що може рухатися на ногах, подібно до хатинки Баби Яги, й має виходи до різних вимірів (чоловічий дім будувався на стовпах, мав приставну драбину та декілька потаємних виходів). Софі одразу ж береться до прибирання, тим самим завойовуючи собі контакт із вогняним демоном, хранителем дому та свій законний статус «дівчини/старої в чоловічому домі» (Дж. Фрезер [цит. за 2, с. 213] підкреслює лицарське ставлення до такої гості). Дівчинці Чарліні («Будинок безлічі шляхів», 2008), яка потрапляє в дім старого чарівника, доводиться наглядати за домом, але вона категорично відмовляється від прибирання та делегує це завдання учневі чарівника Пітеру, а сама займається впорядкуванням королівської бібліотеки. Примітно, що безлад в будинку дідуся Вільяма перемагає саме Пітер, який є втіленням хаосу (він постійно плутає напрямки), а ретельна й систематична Чарліна, навпаки, тільки збільшує безлад, аж поки не здогадується *поговорити* з дірв'яною трубою водогону, тобто, вступити із простором у вербальний контакт, підкріплений чітким наміром.

Один з найдавніших міфологічних мотивів – робота з ниткою, ткацтво та прядіння – втілюється у образі дівчини-ткалі Танакві («Чарівні шати» [16]),

яка переносить травматичний досвід переживання війни у візерунки на тканині. Візуальна символізація досвіду (візерунки є прадавніми символами та прочитуються як розповідь) перетворює прожиті події у наратив, переформатовує реальність через сприйняття й переосмислення їх Ткалаєю. Танакві фіналізує ткацтво, вкриваючи полотном ландшафт та звільнюючи поневолену стихію. Тривалий акт символізації та зв'язування подій започатковує міфологію Дейлмарку: в авторських примітках до роману Д. В. Джонс пояснює, що персонажі роману, яких ми бачимо в образах звичайних підлітків, є культурними героями цього світу та вшановуються як боги річок, гір і землі [16, с. 183]. Своєю чергою, героїня «Змови Мерліна» Родді (чиє ім'я – Аріанрод – викликає асоціації з персонажем валлійської міфології, атрибутом якої є веретено з чарівною ниткою, – посилення на архетип Пряхи) задля відновлення рівноваги світу розплутує перемішані нитки реальності, змотує їх у клубок та вивільняє поневолену й спаплюжену землю Островів.

Творчий діалог митця й землі як приклад доместикації ландшафту втілено у образі хлопчика-барда Моріла («Візок та квіддера» [11]) і його міфологічного попередника культурного героя, барда Осфамерона (представленого підлітком у приквелі «Чарівні шати»). Моріл, як і його попередник, граючи музику, рухає гори, заступаючи шлях ворогові.

Парадигма контакту з простором як доместикації ландшафту в романі «Змова Мерліна» заснована на протиставленні динаміки й статичності. Сакральний центр мультиверсуму, Острови Блажених, це альтернативна Британія, де Англія, Шотландія та Вельс є окремими королівствами, а жива міфологічна основа прихована під напашуваннями симулякрів сьогодення. Так, об'їзд королем території країни перетворюється із обґрунтованої дії (контакту з землею) на тягар формального обов'язку. Офіційна посада «Мерліна», коли її займає чарівник, що прагне лише влади й самоствердження, втрачає функції збереження магії королівства. Посаду Мерліна врівноважує Леді Управителька (*Lady of Governance*). Порушена рівновага сил в сакральному центрі проявляється в мотивах дощу та сухої землі, як ознак вихолощення королівської сили. Проте архетипічні сили зберігаються самою землею: міста королівства представлені як особистості, в пагорбі спить Білий Дракон, ліс приховує Лорда Хранителя, Володарка Северна зберігає чистоту землі. Місця сили, між якими мандрує королівський почет, упізнаванні, всі вони є на мапі

Англиї (напр., Уффінгтонський Білий кінь, Стоунхендж тощо) [6, с.13-15] Окрім загальновідомих місць сили, поворотними точками подорожі як проживання англійського ландшафту є сади.

Контраст руху і статичності як функцій чоловічого й жіночого початків, втілений у системі персонажів роману, представлено у таблиці 1:

Таблиця 1.

	Чоловіки	Жінки
Офіційні посади	Король із поштом	Леді Управителька
Рух / Статика	Відтворює ритуал: об'їжджає королівство. Дискомфорт у дорозі, відсутність нормальних умов для життя та розвитку.	Постійно мешкає в Солсбері, спілкується з одухотвореним містом. Дім, чай з пирогом, затишок, сад. Обмежена рухомість – поранене стегно.
Порушники балансу	Мерлін та його поплічники. Ритуал як насильство над землею та її духами.	Родина Дімбер, спадкові відьми, заборона на чоловіків, поневолені духи в реліквіях.
Діти, вільні від закріплених гендерних ролей та шаблонів. Відновлювачі балансу.		
Родді (неприйняття шаблонів, одивнення як сприйняття); Грундо (“дивний” хлопчик, дислексик); Нік («жертва» з іншого світу, чужий) Поступове розуміння землі як живої особистості. Шлях через ландшафт із садами як точками усвідомлення		

Ідея саду як концентричної реальності фантазії є провідною для письменниці. В автобіографії вона пише про три сади, які обов'язково оточують будинок, та де народжується розповідь: *«Перша ділянка – всипаний гравієм широкий двір, де відбувається пересічні Життя і Смерть <...>, місце, де все починається, коли я пишу книгу. Впорядкований сад, оточений цегляним парканом, – сад, куди ти заходиш із вигаданими друзями, сад формальної фантазії, <...> місце, де твориться оповідка <...>, основна частина книги. Зачарований замкнений сад, оточений кам'яним муром, – царица таємниці та краси <...>, серце всього оповідання. Тут живуть старі перекази й магія, що чарує життя. <...> Жодна книга мені не добра без такого таємного серця. <...> Але й існувати без перших двох неможливо»* (скорочений, за браком місця, переклад мій – Є.К.) [10, с. 391-392]. Таким чином, сад у фентезі Діани

Вінн Джонс несе особливе смислове навантаження. Якщо дивитися на сад у фентезі Джонс як на доместиковану ділянку ландшафту, слід усвідомлювати, що така локація поєднує первинну природну хаотичність з результатом діяльності доместикатора. Саду властива потенційна хаотичність, і, відповідно, потреба в доместикаторі. При цьому його простір чітко обмежений при обов'язковій наявності отвору для входу/виходу. Показово, що в романі «Вогонь та болиголов» [12] сад є місцем переходу між реальністю та іншосвітом, вибору між *now here* (тут і зараз, профанною реальністю) та *nowhere* – сакральною реальністю недосяжного.

Шлях героїв «Змови Мерліна» – Родді й Ніка – пролягає через сади як поворотні точки пошуку та усвідомлення істини. Функція кожної точки буде розглянута окремо.

1. Таємний сад в долині р. Северн. «Сад в саду» [15, с. 68], місце концентрації сили, сповнене чистих джерел. В перших рядках опису тричі повторюється прийменник *inside*, що підкреслює прихованість та внутрішнє розташування саду: *«<...> a garden inside a garden. There was a garden inside the old walls – a garden inside a garden – cupped inside its own small valley and as old and green as the hills»*. Письменниця підкреслює древність саду (*old, ancient*), його ізольованість (*inside, cupped, most secret place*), його тишу (*It was a quiet place. quiet strength, hushed and holy*). Це місце сповнене життєдайної сили води, що струменить із джерел та криниці: *Above all, it was alive with water – та призначене для спокійного перебування (dwell with the garden)*. Істинний відвідувач мав запросити цей сад прийти до нього, з повагою та благоговінням. *«Це – острів іншосвіту, сповнений сили»*. Діти (Родді та Грундо) стають свідками звалтування цього саду учасниками змови Мерліна. Через порушення тиші, насильство та прагнення влади сила й чистота залишають сад, разом з цим уходить з нього Володарка Северна, згортаючи, немов тканину, ту чистоту, яка залишилася: *«all the power and virtue and goodness that was left»* [15, с. 309]. Після спаплюження сад засихає, життя змінюється гниллю: *«I found a yellow-white ghostly layer of rotteness over everything»* [15, с. 308]. Вода зникає, вона вже не біжить вільно. Домінує відчуття загибелі, знищення й поневолення. Функція цього місця – усвідомлення сакрального центру та свідчення про порушення балансу. Таємний сад – відправна точка квесту Родді для підняття землі.

2. Неолітичне село. Древнє поселення, яке перетворилося на дикий сад, оточений кам'яними бри-

лами. Зарості диких трав та кущів від горобини до вересу (перелік налічує 14 найменувань у невеличкому абзаці, кожна рослина згадується в легендах і народній медицині) живляться від водоспаду. Місце заховане від стороннього ока – воно «*secret*». Дикий сад, що утворився на місці колишнього неолітичного поселення, є інверсійним прикладом зворотної доместикації, по суті, зміна ландшафту проводиться самою землею: там, де зникли люди, виникає таємний сад. Функція цієї точки квесту Родді – встановлення діалогу з землею (саме в цьому пошуку вона чує про необхідність «підняти землю») та отримання й символізація знань через рослини й пам'яті про поневолену скривджену відунку.

3. Сад родини Дімбер. Сад в садибі спадкових відьом, які практикують суто жіночу магію та зневажають чоловіків, розриваючи шлюб, щойно в ньому народжується дівчинка здатна продовжувати родинне ремесло. В домі Дімбер зберігаються сосуди з поневоленими духами місцини, які для відьом є джерелом сили. Земля в їх саду пересихає, рослинність дуже бідна, це «*bare garden*», з кошлатою травою та єдиним підстриженим деревцем (символ насильства проти природи). Родді усвідомлює, що за станом саду криється якесь викривлення: «*Як дивно, подумала я. Я завжди гадала, що відьми розводять трави та взагалі навколо них все має бути оповите плідністю*» [15, с. 289]. Функція цього місця – сигнал про зрушення балансу, небезпеку поневолення землі та ізоляції жіночого початку.

4. Сад Джерома Кірка, учасника змови Мерліна. Описується очима Ніка. Сад знаходиться неподалік від лісу, де перебуває Лорд Хранитель Островів, та пагорба, де спить Дракон. Попри близькість до місць сили, сад занедбаний та зловісний. В ньому ростуть понівечені фруктові дерева, що чіпляють відвідувачів гілками та шипами, плоди на хворих гілках бліді та червиві, заболочена місцина породжує бур'ян та кропиву [15, с. 373]. При цьому сам господар пишається своїм садом і варить сидр з гнилих плодів. Сад розкриває суть змовників – хижацьке виснаження землі та неповага до її дарів, спроба брати, та нічого не давати у відповідь.

5. Сади мага Максвелла Гайда (Лондон) й чарівника Романова (між світами), які також описуються Ніком, виступають як індикатори стану землі та її господаря.

Таким чином, кожен сад усвідомлюється героями роману як свідчення, зумовлює динамічне одивнення та оновлення світосприйняття персо-

нажів. Перехід від саду до саду переконує дітей в необхідності здійснити радикальний акт доместикації: «підняти землю» задля відновлення балансу сил на Островах.

Обряд підняття землі чинять одночасно два персонажі: Мерлін, який керується насильницькою волею та апелює до землі через криваву жертву, та Родді, яка звертається до землі за допомогою «квіткових файлів» давньої відунки та ретельно розпускає нитки магії, що зв'язувала землю. Дії Родді описуються через синоніми розплутування та образ спіралі: *unbinding, unravel, unbound the vortex, you fed into it each of the other Great Spells*. Вступаючи у діалог із землею, Родді йде від уяви до створення моделі переплутаних ниток («котяча коліска»), вербалізує свої дії, та підтримує ментальну роботу жестами, тобто відбувається ментальна, тілесна та емоційна взаємодія з ландшафтом. Зрештою, коли земля повністю звільнена від магії, що її зв'язувала, Родді бачить леді Володарку Северна, яка розстилає очищену землю, мов тканину, та впорядковує її. Таким чином, доместикаційні дії Родді полягають у відторгненні шаблонного світосприйняття, свідченні про порушення балансу, отриманні й впорядкуванні знань, розплутуванні й змотуванні переплутаних ниток (апеляція до архетипу Пряхи) та звільнення поневолених сил землі. Звільнення землі передбачає добровільну відмову людини від угоди, знань та магії, укладання нової добровільної угоди та відновлення балансу.

Висновки

Динамічне одивнення в романі «Змова Мерліна» Діани Вінн Джонс, адресоване персонажам, а через них – читачеві, передбачає осмислення взаємодії людини (доместикатора) і ландшафту, засноване на презумпції первинної угоди між людиною і землею, протидії насильницькому підкоренню, яке породжує хаос і дисбаланс, оновленню світогляду людини через розторгнення угоди та звільнення поневолених сил, укладанні нової – добровільної – угоди. Процес динамічного одивнення відбувається через рух ландшафтом з точками сили в садах та історичних місцях (дракон – Уфінгтонський Білий Кінь, кузня Вейланда, Стоунхендж, Старий Сарум тощо). Наслідком динамічного одивнення є відновлення балансу сил. Доместикація, яку в міфології здійснює культурний герой [1, с. 665], облаштовуючи світ, в романах Діани Вінн Джонс чиниться архетиповими фігурами Ткалі, Пряхи та Барда. Але, на відміну від традиційної міфології, культурний герой не підкоряє землю, а розуміє

її, виступаючи посередником між нею та людьми (племенем, народом). Її дії спрямовані на винайдення каналів спілкування із землею, символізації та номінації явищ, вони засновані на

неантропоцентричному й екологічному мисленні. Дослідження прийомів символізації та вербалізації досвіду в романах Діани Вінн Джонс потребує продовження та поглиблення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Мифология: Энциклопедия / [гл. ред. Мелетинский Е. М.] – М. : Большая Российская Энциклопедия. Дрофа, 2008. – 736 с.
2. Пропп В. Я. Исторические корни Волшебной сказки / Владимир Пропп. – М.:Лабиринт, 1998. – 361 с.
3. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / Пропп В. Я. – М. : Лабиринт, 1998. – 512 с.
4. Рязанцева Т. М. Магія метафор : механізми взаємодії «Пісні» Джона Донна і «Мандрівного замку Хаула» Діани Вінн Джонс / Т.М. Рязанцева // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. – Львів, 2016. – Вип. 24, ч. 2. – С. 64–69.
5. Тихомирова О. Священні дерева в альтернативній міфології Дж.Р.Р.Толкіна // Наукові праці: Науково-методичний журнал. – Т. 118. Вип. 105. Філологія. Літературознавство. – Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили. 2009. С. 76–81
6. Butler C. Enchanting Places: Readers and Pilgrimage in the Novels of Diana Wynne Jones [Електронний ресурс] / Catherine Butler // Strange Horizons. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/enchanting-places-readers-and-pilgrimage-in-the-novels-of-diana-wynne-jones/>.
7. Butler C. Four British fantasists: place and culture in the children's fantasies of Penelope Lively, Alan Garner, Diana Wynne Jones, and Susan Cooper / Charles Butler., 2006. – 322 p.
8. Crowe E. The Wit and Wisdom in the Novels of Diana Wynne Jones / Crowe E. A. – Brigham Young University, 2005. – 77 p.
9. Hunt P. Landscapes and Journeys, Metaphors and Maps: The Distinctive Feature of English Fantasy / Peter Hunt. // Children's Literature Association Quarterly. – 1987. – №12. – p. 11.
10. Jones D. W. Birthing a Book / Diana Wynne Jones. // Horn Book Magazine. – №80. – С. 379–393.
11. Jones D. W. Cart and Cwiddler / Diana Wynne Jones. – New York : Greenwillow Books, 2001. – 240 p.
12. Jones D. W. Fire and Hemlock / Diana Wynne Jones. – New York : Greenwillow Books, 1985. – 239 p.
13. Jones D. W. Howl's Moving Castle / Diana Wynne Jones. – New York : Greenwillow Books, 2001. – 336 p.
14. Jones D. W. House of Many Ways / Diana Wynne Jones. – New York : Greenwillow Books, 2009. – 432 p.
15. Jones D. W. The Merlin Conspiracy / Diana Wynne Jones. – New York : Greenwillow Books, 2004. – 480p.
16. Jones D. W. The Spellcoats / Diana Wynne Jones. – New York, : A Greenwillow Book, 2001. – 185 p.
17. Kaplan D. Diana Wynne Jones and the World-Shaping Power of Language / Kaplan Deborah. // Chrestomanci Castle, 2012. [Електронний ресурс] – Режим доступу до статті : <http://suberic.net/dwj/thesis.txt>
18. Mendlesohn F. Diana Wynne Jones : children's literature and the fantastic tradition / Farah Mendlesohn. – N.Y., L. : Routledge, 2005. – 240 p.
19. Diana Wynne Jones: An Exciting and Exacting Wisdom / [T. Rosenberg, M. Hixon, S. Scapple та ін.]. – New York: Peter Lang, 2002. – 187 с.

REFERENCES

1. *Mifologiya: Entsiklopediya*. gl. red. Meletinskiy E. M. [Mythology: Encyclopedia. Ed. Meletinskiy E. M.] М. : Bolshaya Rossiyskaya Entsiklopediya. Drofa. , 2008, 736 p. (in Russian).
2. Propp V. Ya. *Istoricheskie korni Volshebnoy skazki* [The historical roots of the Fairy Tale]. М.:Labyrinth, 1998, 361 p. (in Russian).
3. Propp V. Ya. *Morfologiya volshebnoy skazki* [Morphology of a fairy tale] М. : Labyrinth, 1998, 512 p. (in Russian).
4. Riazantseva T. M. *Mahiiia metafor : mekhanizmy vzaiemodii «Pisni» Dzhona Donna i «Mandrivnoho zamku Khaula» Diany Vinn Dzhons* [The Magic of Metaphors: The Mechanisms of the Interaction of John Donne's "Songs" and Diana Wynn Jones's "Howl's Moving Castle"] in *Visnyk Lvivskoho universytetu* [Visnyk of the Lviv University]. *Seriia inozemni movy* [Series Foreign Languages]. Lviv, 2016, issue 24, part 2, P. 64–69. (in Ukrainian)
5. Tykomyrova O. *Sviashchenni dereva v alternatyvniif mifolohii Dzh.R.R.Tolkina* [Sacred trees in the alternative mythology of J.R.R. Tolkien] in *Naukovi pratsi: Naukovo-metodychnyi zhurnal* [Scientific works: Scientific and methodical journal] vol. 118. issue. 105. *Filolohiia. Literaturознаvstvo* [Philology. Literary Studies]. – Mykolaiv: Vyd-vo ChDU im. Petra Mohyly, 2009, P. 76-81. (in Ukrainian)

6. Butler C. Enchanting Places: Readers and Pilgrimage in the Novels of Diana Wynne Jones [Електронний ресурс] / Catherine Butler // Strange Horizons. – 2014. – Режим доступу до ресурсу: <http://strangehorizons.com/non-fiction/articles/enchanting-places-readers-and-pilgrimage-in-the-novels-of-diana-wynne-jones/>.
7. Butler C. Four British fantasists: place and culture in the children's fantasies of Penelope Lively, Alan Garner, Diana Wynne Jones, and Susan Cooper / Charles Butler., 2006. – 322 p.
8. Crowe E. The Wit and Wisdom in the Novels of Diana Wynne Jones / Crowe E. A. – Brigham Young University, 2005. – 77 p.
9. Hunt P. Landscapes and Journeys, Metaphors and Maps: The Distinctive Feature of English Fantasy / Peter Hunt. // Children's Literature Association Quarterly. – 1987. – №12. – p. 11.
10. Jones D. W. Birthing a Book / Diana Wynne Jones. // Horn Book Magazine. – №80. – С. 379–393.
11. Jones D. W. Cart and Cwiddler / Diana Wynne Jones. – New York : Greenwillow Books, 2001. – 240 p.
12. Jones D. W. Fire and Hemlock / Diana Wynne Jones. – New York : Greenwillow Books, 1985. – 239 p.
13. Jones D. W. Howl's Moving Castle / Diana Wynne Jones. – New York : Greenwillow Books, 2001. – 336 p.
14. Jones D. W. House of Many Ways / Diana Wynne Jones. – New York : Greenwillow Books, 2009. – 432 p.
15. Jones D. W. The Merlin Conspiracy / Diana Wynne Jones. – New York : Greenwillow Books, 2004. – 480p.
16. Jones D. W. The Spellcoats / Diana Wynne Jones. – New York, : A Greenwillow Book, 2001. – 185 p.
17. Kaplan D. Diana Wynne Jones and the World-Shaping Power of Language / Kaplan Deborah. // Chrestomanci Castle, 2012. [Електронний ресурс] – Режим доступу до статті : <http://suberic.net/dwj/thesis.txt>
18. Mendlesohn F. Diana Wynne Jones : children's literature and the fantastic tradition / Farah Mendlesohn. – N.Y., L. : Routledge, 2005. – 240 p.
19. Diana Wynne Jones: An Exciting and Exacting Wisdom / [T. Rosenberg, M. Hixon, S. Scapple та ін.]. – New York: Peter Lang, 2002. – 187 с.

DYNAMIC DEFAMILIARIZATION AS A WAY TO DOMESTICATE THE LANDSCAPE EMOTIONALLY IN DIANA WYNNE JONES' FANTASY NOVELS

Yevheniia Kanchura

<https://orcid.org/0000-0003-1232-1920>

ivha89@gmail.com

Associate professor of the Theoretical and Applied Linguistics Department
“Zhytomyr Polytechnic” State University

Abstract. *In the works by D. W. Jones, British landscape is not just a geographical location but presents the dynamic potential of a separate place which is manifested in fantasy-narrative. The characters of her novels, like the cultural heroes of cosmogonic myths, organize the space, restoring the disturbed balance of forces and establishing the harmony of the spiritual and the material. The paper examines the literary tools of fantasy allowing to model the transformation of the landscape as carried out through rethinking and verbal reformulation of the landscape and embodied in physical action (weaving, untangling the threads, playing a musical instrument, etc.). Verbalization of the relationship between a man and the land involves an agreement between the parties based on the recognition of the freedom of will. The process of domestication is regarded as the transformation of the unknown, chaotic world into space by nomination, incorporation into the history of the people and the defining of the sacred core. The writer resorts to two types of defamiliarization: the one which is typical for the fantasy meta-genre, addressed to the reader, and a kind of dynamic defamiliarization as a means of domestication, the driving vehicle of the plot, embodied in the system of characters and geographical locations. The main heroes in *The Merlin Conspiracy* (2003) travel through the landscape of alternative England, where the turning points are the gardens, the parts of landscape representing the concentric reality of fantasy, domesticated fragments of the landscape. The dynamic defamiliarization determines the understanding of the interaction of man (domesticator) and the landscape. The functions of a postmodern cultural hero combine archetypal actions with new non-anthropocentric and eco-feminist thinking.*

Key words: *postmodern fantasy; domestication; defamiliarization; cultural hero; Diana Wynn Jones; The Merlin Conspiracy.*

УДК 821.112.28

ІМАГІНАТИВНИЙ ПРОСТІР СУДУ В РОМАНІ ФРІДРІХА КРІСТІАНА ДЕЛІУСА «МІЙ РІК У СТАТУСІ ВБИВЦІ» (2006)

Таміла Анатоліївна Кирилова

<http://orcid.org/0000-0001-7891-701X>

tkirillowa@bigmir.net

Кандидат філологічних наук,

кафедра теорії та історії світової літератури імені проф. В. І. Фесенко

Київського національного лінгвістичного університету

Анотація. У статті представлений аналіз роману сучасного німецького письменника Фрідріха Крістіана Деліуса «Мій рік у статусі вбивці» (2006). Дослідницька увага зосереджується навколо теми суду та обумовлюється сучасним станом літературознавства, зокрема німецької германістики. Основною методологічною настановою новітнього спрямування науки про літературу в умовах глобального культурного повороту є модель культурного імажинарного, спрямованого на виявлення імагінативної динаміки тексту як культури. Багатоманітність культурних уявлень про суд як одну з найдавніших літературних парадигм демонструє роман «Мій рік у статусі вбивці», репрезентуючи екстремальну соціокультурну ситуацію Німеччини 1968 року, вписаного в століття національних катастроф. У тексті можна узагальнити три стрижневі уявлення просторовості суду: приватизований внутрішній простір суду як смислообраз метафізичного голосу совісті героя-оповідача (рівень індивідуального), суд-лабіринт як місце політичного злочину, зіп'ятого на ідеологічну сітку хибних уявлень (рівень колективного) та суд як універсалізований міфогенний простір, репрезентований символом гідри (рівень культурного).

Ключові слова: Ф. К. Деліус; культурне імажинарне (Р. Беренс, К. Касторіадіс); імагінативний простір (Д. Бахманн-Медік, К. Касторіадіс, М. Фуко); суд у літературі (Г. Еммель, П. Проді, Р. Вайсберг).

Сучасний стан науки про літературу ознаменований фундаментальним культурним поворотом («cultural turn»), зосередженим, у першу чергу, навколо художньої літератури як сфери імагінації. Серед варіантів нової парадигми Д. Бахманн-Медік виокремлює «literary turn», «spatial turn» та «iconic turn» [3, с. 7-10]. Всеохоплююче реформування літературознавчих учень націлене на подолання кризи теорії і полягає в розробці перспективних пропозицій трансдисциплінарного тлумачення художнього тексту як культурного середовища. Виходячи із суміші досліджень текст вказує на нескінченну динаміку продукування смислообразів у процесі символізації індивідуальних та колективних уявлень. При цьому гуманітаристика декларує повернення до психоаналітичного дискурсу, активно розробляючи аналітичну категорію культурного імажинарного. Багатовекторність остаточно не визначеного поняття, що є точкою перетину трансдисциплінарних підходів, сягає множинних образних конфігурацій завдяки площині Уявного, рухаєть-

ся від індивідуальних до культурних уявлень у будь-якій сфері антропологічного досвіду на усіх епохальних віхах його формування. Тому художня література найбільш придатна для вивчення динаміки культурного імажинарного.

Коротко окреслений актуальний методологічний характер літературознавства визначає логіку дослідження, в якому частково розкрито художнє освоєння знакової для німецької літератури ХХ та ХХІ ст. теми суду із залученням імагінативного потенціалу категорії простору. Складність запропонованого концепту та його глибока вкоріненість як у німецькій традиції, так і в антропологічному досвіді загалом унеможлиблює вичерпні відповіді [6, с. 6]. Крім того, бракує фундаментальних праць, хоча уявлення про суд як специфічний простір та процес вказують на цілий комплекс суміжних юридичних, релігійних, етично-філософських, ідеологічних, соціокультурних понять, таких як влада, закон, мораль, справедливість, злочин, вирок, провинна, відповідальність, ідентифікаційні моделі злочинця / жертви / співучасника тощо.

Серед німецьких дослідників глибокий аналіз окресленої проблематики представлений у працях Я. Ассманна (справедливість в західноєвропейській традиції), Х. Еммеля (суд в німецькій літературі ХХ ст.), К. Кум (провина в німецькій літературі ХХ ст.), В. Леш (імагінація та мораль), П. Проді та Р. Х. Вайсберга (справедливість у літературі). Щодо категорії культурного імажинарного слід відмітити праці Р. Беренса, К. Граббе, К. Касторіадіса, М. Фуко (відповідно імагінативний вимір національно спільноти, імагінативна організація та інституалізація суспільства, імагінативність простору як гетеротопії). Актуальне поміщення в центр антропологічного досвіду уявлень, які попри латентність імагінативного потенціалу дозволяють пізнати сутність людини через видимі матеріалізовані зовнішні проєкції, обумовлюють іконічний поворот. Виходячи з природи людини, час та простір тлумачаться як продукти імагінативного мислення. Нині розкриття імагінативного потенціалу простору відбувається в контексті новітніх тенденцій просторового повороту («spatial turn»), де простір вважається не як фізично-територіальна категорія, а як реляційне поняття, що репрезентує відношення соціального процесу продукування сприйняття у тісному зв'язку з символічним рівнем репрезентації простору (код, знак, карта), тобто включає іконічний поворот («іконічний поворот») [3, с. 292].

Таку релятивізацію простору не як порожнечі, а як наповненого фантазмами обширу, відстоює М. Фуко в розвідці «Інші простори», пояснюючи поняття гетеротопії як специфічного простору в культурі на відображення кризового досвіду суспільства і бажання організації соціального порядку. Вчений відмічає десакралізацію простору в ХХ ст., тобто його приватизація суб'єктом як внутрішньої категорії, що вже відбулося з категорією часу [7, с. 37]. Простір мислиться по іншу сторону видимого світу, проєктуючи в об'єктивну дійсність різноманітні фантазматичні конфігурації з виявленням оберненої сторони суспільства та організуючи його. З логіки М. Фуко суд може представляти дивергентну гетеротопію, підкреслюючи ставлення до нормативної поведінки в суспільстві та кризи долання межі між легітимним (норма) і забороненим (відхилення від норми).

Інституції як уявні системи дуже детально описує К. Касторіадіс у роботі «Уявні встановлення суспільства». На думку вченого динаміка суспільства визначається радикальними (індивідуальними) та колективними уявленнями, що нагадують

нестримний потік магми. Разом з тим, площина уявного не є опозицією до об'єктивної дійсності, натомість встановлює з нею щільні реляції у той парадоксальний спосіб, що обумовлюється нею і одночасно детермінує її. Окремі елементи магми відбираються, закріплюються та цементуються культурно-соціальними практиками, на основі чого постають інституції, що в основі своїй є уявними системи упорядкування часу і простору [2].

Крім того, імагінативність простору суду як інституції чи гетеротопії не суперечить ілюзорності юридичного закону, покладеного в основу будь-якої ідеології, що заручається підтримкою мови, зокрема юридичної риторики, в річищі критики ідеології. С. Жижек слушно характеризує закон через статус «реальної абстракції» соціальної дійсності як фундаментальний вимір ідеології, кожна універсалія якої, приміром, свобода, справедливість, є оманливою [1, с. 25-29]. Абсурдність характеру закону – це не істинність, а необхідність виконання, не справедливість, а реалізація влади [1, с. 43-44].

Оригінальну художню модель простору суду можна сконструювати на основі автобіографічного роману західнонімецького письменника Ф. К. Деліуса «Мій рік у статусі вбивці» (2006). Текст відображає досвід небезпечного радикалізму покоління 1968 року, одним із основних представників якого й до нині лишається сам автор. У пошуках нових гарантів людської гідності після фашистської катастрофи головний герой розвиває успадковану німецькою літературною традицією тему суду, що набуває особливо гострого звучання в ХХ ст. [8, с. 5]. Багато в чому документальний сюжет твору, історичний фактаж в якому подається окремими короткими фрагментами судових архівів та спогадів курсивом, відображає один рік життя студента германістики із Західного Берліна з часової перспективи 1990-х рр. Тобто хронологічно роман охоплює найбільш критичні моменти історії Німеччини ХХ ст., повністю перевертаючи уявлення про суд як специфічний простір та процес, що включає багато суміжних понять, приміром, закон, право, справедливість, злочин, провина, покарання тощо.

Безіменний герой-оповідач випадково чує по радіо повідомлення про виправдання нацистського судді Ганса-Йоахіма Резе, реальної історичної особи, представника судової системи націонал-соціалістичної диктатури. Відповідальний за численні смертні вирoki через політичні мотиви, суддя Резе нещадно порушував права людини

в нацистській Німеччині, проте в 1968 році був реабілітований. Каральна система безневинних гітлерівських часів в повоєнний період псевдодемократії спрямовувалася на служителів закону, виправдовуючи їх, що ставить під питання існування найдавнішої інституції правопорядку та справедливості. Подібні новини, хоч і викликали хвилю обурення у молоді, проте були звичними для повоєнної Східно-Західної Німеччини. Адже судочинство продовжувало функціонувати в ситуації абсурду. Руйнація людських цінностей після голокосту спричиняє особливо вороже ставлення до юриспруденції [9, с. 13].

Так, радіозвістка сакрального вечора 6 грудня (День святого Миколая) про виправдання по 9 пунктам обвинувачення судді Резе стимулює у юного героя нав'язливе бажання вбивства нацистського судді і поступове болюче призвичаювання до статусу вбивці. З одного боку, подібна симптоматика є передбачуваною для кризового покоління буремного 1968 року. У цей період загострення холодної війни та одночасного громадянського спротиву проти неї було вбито Роберта Кенеді, Мартіна Лютера Кінга, відбувалися криваві виступи проти російських танків у Празі, погроми в Парижі, насилля в Мексиці та В'єтнамі тощо. З іншого боку, цілком свідомий, схильний до філософських рефлексій студент-романтик, про що свідчить його внутрішній глибокий розкол після імпульсивного рішення стати вбивцею, так реагує на почуте, оскільки керується особистим мотивом помсти. А вже 1944 році суддя Резе виніс смертну кару одному з найвизначніших лікарів, Георгу Гроскурту, обвинуваченого в державній зраді, що також є реальною частиною історії Третього Райху. Знаменитий берлінський лікар, викладач та вчений, пацієнтом якого був сам Рудольф Гесс, організував групу спротиву «Європейський союз». Особливо чітко у творі витримується лінія історизму у зображенні судових справ зраджених та заарештованих учасників антинацистського опору, у ході якої Георга Гроскурта було страчено через повішення 8 травня 1944 року. Згодом після його героїчної загибелі і завершення війни численні судові засідання, немов кола пекла Данте, змушена витримувати вдова лікаря Аннеліз Гроскурт. По обидва боки розділеної Німеччини, оскільки Аннеліз, змушена з дітьми виживати, працює у ворогуючих Східному та Західному Берліні, її обвинувачують в колабораціонізмі з фашистами, з комуністами, з імперіалістами, відмовляють в

роботі та пенсії, відбирають у неї та її двох синів пільги родини героя.

Власне, з історії родини Гроскурт, що пролягає далеко в дитинство протагоніста, починається психологічний портрет убивці, його дитячі переживання, в яких поміщено ключ до фантазій героя [5, с. 26]. Життя Гроскуртів та оповідача перетинаються у відвойованому американцями селищі Верда в Тюрингії в 1940-х рр., куди до родичів приїздила родина лікаря. Одного разу, ставши близьким другом оповідачеві, син пана Гроскурта Аксель розповідає про героїзм і мученицьку загибель батька, якому відтяли голову. Згодом Аксель завжди іменував суддю «Р.», відтявши від його прізвища літери, тоді коли суддя відтяв батькові голову. За сюжетом роману лікаря засудили до страти на гільйотині, що стало шокуючим для дитячого сприйняття оповідача. Тому не менш шокуюча звістка про невинність судді-злочинця спричиняє гостре бажання особистої помсти, що згодом трансформується у пошуки моральної справедливості як оберненої сторони юридичного закону. При цьому судово-слідча перспектива оповідача ковзає між правовим полем та його філософсько-мистецькими саморефлексіями, дитячими та історичними спогадами, архівними записами, поступово увиразнюючи конфігурації простору суду завдяки яскравій художній образності.

У парадоксальний спосіб протагоніст зізнається у фантазматичному вбивстві, утаємничуючи, тим не менше, від інших присвоєний собі статус злочинця, що дає підстави стверджувати про голос совісті, бажання віднайти власні координати в центрі порушених людської моралі та справедливості. Як доказ, зміщення сцен суду у внутрішній простір героя. При цьому, надаючи непереборному бажанню насилля містичності та метафізичності, гіперморальний оповідач відразу відмежовується від релігійно-християнської парадигми злочину та кари. «...не диявол, не Бог, а диктор новин» з мужнім чоловічим голос спонукав з ефіру до насилля [5, с. 7]. Перенесення героєм судового процесу у свій внутрішній світ увиразнює уявний простір суду як місце конфлікту між совістю та бажанням помсти, конструюючи водночас субверсію абсурдних корумпованих судів.

Відтак, психологічно виснажлива судова процедура розслідування, обвинувачення і винесення вироку відбувається тільки в імагінативній площині протагоніста замість скоєння реального злочиння. Через надміру складне пристосування до

статусу вбивці студент ретельно обґрунтовує акт помсти. Вияскравлюючи невмотивовані злочини нацизму, герой поволі протиставляє їм власну жагу до кривавої помсти. Тим самим, оповідач здобуває досвід небезпечної межової ситуації свідомості, розуміючи, що між злочином та мораллю, як і між злочином та законом дуже тонка грань. Він постійно балансує між суддею та вбивцею, перевіряючи на міцність людську мораль. В імаґінованих сценах суду над собою герой виносить собі смертний вирок.

Можна відмітити, що у справі самосуду прочитується культурна екзистенційно-психологічна ситуація Гамлета. Не дивно, що оповідач підкреслює містичність своєї історії, в якій тіні минулого в образі привида батька Гамлета заміщуються не менш містичним голосом радіодиктора. Крім того, задум акту помсти протагоніста та його психологічні сум'яття є вираженням соціоісторичної та політичної ситуації 1968 року. Мотив убивства прочитується ще й як культурна єдипальна ситуація між генераціями батьків та синів. Перші хочуть уникнути відповідальності та залишитися в статусі авторитету, другі повстають проти фальшивої демократії розділеної навпіл країни.

Суд, зокрема народний трибунал Volksgerichtshof – вищий народний суд з політичних злочинів, що має бути нейтральним простором встановлення порядку та справедливості, поступово перекодовується на ідеологічно корумповане місце злочину у формі лабіринту. У частині роману «Закон говорить» через прикриття гасла «В ім'я німецького народу» ідеологічний лабіринт суду нівечить долі людей [5, с. 92-93]. Не випадково у фантазмі студента сцена вбивства судді уявляється біля споруди суду [5, с. 36]. При цьому уявлення простору нацистського трибуналу вписуються в культурний образ видовищної середньовічної інквізиції, детально відтвореної у наведених фрагментах нацистських протоколів. Головним інквізитором виступає Гітлер, на день народження якого замість подарунку було катовано Георга Гроскурта.

Поза тим, суд як простір вписування ідеологічної сітки, що закріплює хибні уявлення ілюзорної політичної ідеології, має цілком реальні катастрофічні наслідки, адже формує людський світ. Простором наслідків пропаганди є не лише суди в Східному та Західному Берліні, а й вся столиця з підкресленим лицемірством сімей перед Різдом, які забули подвиг в ім'я людяності Георга Гроскурта. Берлін – голодний продажний, лайливий, де

поліцейські стріляють в мирних демонстрантів, трощать їх черепи об стіну, а люди почуваються переслідуваними штазі, жертвами комунізму чи фашизму, що причаївся. У відчаї герой піднімається на гору Тойфельсберг та вже в ролі судді проголошує згори вниз обвинувачення столиці, що постала з повоєнних руїн. Він проклинає її рабів, які не вміють користуватися свободою: підкуплені батьки, раби кайзера, Гітлера та росіян, боягузи і банда юристів [5, с. 283-284].

Простір суду в романі як соціальна інституція співвідноситься не тільки з глобальним культурним простором міста, але й міфологізується. Так, зображаючи виснажливу судову колізію Аннеліз Гроскурт, протагоніст з притаманними йому короткими літературними відступами порівнює життєву ситуацію вдови, яка мусить відстоювати свої права в правовій країні, з долею Міхаеля Кольхааса у незламній боротьбі проти судової бюрократії. Зрештою, як і в художній поетиці моторошного згущення образів Г. фон Кляйста, простір суду набуває міфогенних рис в образі багатоголової гідри. Лише в епілозі роману оповідач уточнює, що справа пані Гроскурт вирішилась успішно в 1972 році.

Реальний злочин так і лишається не реалізованим. Суддя Р. банально помирає від серцевого нападу в 1969 році. Натомість героєві, на зразок Йозефа К., лишається пережити власний суд совісті, вдаючись зрештою до мистецької легалізації злочину. Бажання вбивства поступово трансформується в ідею написання історичного роману, аби кримінальний кодекс перекласти літературною мовою попри те, що безліч деталей минулого розчиняються в тіні Третього Райху. Позаяк, вистріл таки пролунав. За імаґіноване вбивство герой все ж несе тяжке покарання. Фонову історію роману становить сюжетна лінія любовних стосунків героя з Катеріною, занедбаних за браком часу через нав'язливу ідею вбивства і активні пошуки слідів минулого. Мрію поїхати до Мексики удвох та фотографувати картини життя здійснила тільки кохана оповідача, яку у далекій Мексиці застрелили грабіжники.

Таким чином, аналіз роману дозволяє залучити нині перспективну аналітичну категорію культурного імажинарного для розкриття імаґинативних уявлень про простір суду як однієї з найдавніших універсальної парадигми. Суд в літературі, об'єднуючи цілий комплекс проблем, мотивів та образів, становить одну з вічних, найбільш про-

вокативних та ризикованих тем, володіючи потужним імагінативним потенціалом. Тим самим невичерпна множинність та одночасна диференціація значень у відношенні уявлень про суд становить невід'ємну частину глобального функціонування культури і культурної комунікації. При цьому видається продуктивним методологічне комбінування психоаналітичного та культурологічного

кодів з критикою ідеології. Завдяки цьому в аналізованому романі вдалося встановити ключові імагінативні конфігурації простору суду, зокрема індивідуалізовані сцени суду у внутрішньому просторі героя, суд як уявне соціальне утворення та як широка просторова парадигма для репрезентації культурних уявлень.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Жижек Славой Возвышенный объект идеологии / Славой Жижек; [Пер. с англ.: Владислав Софронов]. – Москва: Худож. Журн., 1999. – 237 с. http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Fuko_intel_power/Fuko_07.php
2. Касториадис Корнелиус Воображаемое установление общества. / Корнелиус Касториадис. Пер с фр./Пер Г. Волковой, С. Офертаса. Москва: «Гнозис», «Логос», 2003. – 480 с.
3. Bachmann-Medick Doris Cultural turns : Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften / Doris Bachmann-Medick. – Orig.-Ausg., 3. neu bearb. Aufl. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt-Taschenbuch-Verl., 2009. – 419 S.
4. Behrens, Rudolf, 1951-: Ordnungen des Imaginären : Theorien der Imagination in funktionsgeschichtlicher Sicht / hrsg. von Rudolf Behrens. — Hamburg : Meiner, 2002. – IX, 196 S.
5. Delius, Friedrich Christian, 1943-: Mein Jahr als Mörder : Roman / Friedrich Christian Delius. — 1. Aufl.. – Berlin : Rowohlt, 2004. – 301 S.
6. Emmel, Hildegard, 1911-1996: Das Gericht in der deutschen Literatur des 20. Jahrhunderts / Hildegard Emmel. - Bern ; München : Francke, 1963. - 168 S.
7. Foucault Michel Andere Räume // Herausgegeben von Karlheinz Barck u.a. Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Aus dem Französischen von Walter Seitter. – Leipzig 1992, – S. 34 – 46. // <http://www.containerwelt.info/pdf/FoucaultAndereRaume.pdf> 08.07.2019
8. Prodi, Paolo, 1932-: Eine Geschichte der Gerechtigkeit : vom Recht Gottes zum modernen Rechtsstaat / Paolo Prodi. Aus dem Ital. von Annette Seemann. - 2. Aufl. - München : Beck, 2005. - 488 S.
9. Weisberg, Richard H., 1944-: Rechtsgeschichten : über Gerechtigkeit in der Literatur / Richard Weisberg. Mit einem Nachw. von Bernhard Schlink. Aus dem Amerikan. von Walter Popp. — 1. Aufl.- Berlin : Suhrkamp, 2013. - 291 S.

REFERENCES

1. Zhyzhkek Slavoi Vozvyshennyi obyekt ideolohii [High Object of Ideology] / Slavoi Zhyzhkek; [Per. s anhl.: Vladyslav Sofronov]. – Moskva: Khudozh. Zhurn., 1999. – 237 s. (in Russian)
2. Kastoryadys Kornelyus Voobrazhaemoe ustanovlenye obshchestva. [Imagined Communities] / Kornelyus Kastoryadys. Per s fr./Per H. Volkovoi, S. Ofertasa. Moskva: «Hnozys», «Lohos», 2003, – 480 s. (in Russian)

IMAGINATIVE SPACE OF THE COURT IN THE NOVEL OF FRIEDRICH CHRISTIAN DELIUS «MEIN JAHR ALS MÖRDER» (2006)

Tamila Kyrylova

<http://orcid.org/0000-0001-7891-701X>,

tkirillowa@bigmir.net,

Ph.D. in Philology, Assistant Professor, Department of Theory and History of
World Literature named after Professor V.I. Fesenko Kyiv National Linguistic University

Abstract. *The paper presents the analysis of the novel «Mein Jahr las Mörder» (2006) with historical and autobiographical elements written by contemporary German author Friedrich Christian Delius. One of the main exponents of the 1968 generation describes the hard psychological confession of a nameless narrator from his perspective of thirty years later after Germany's reunification how he has planned to assassinate former Nazi judge Hans-Joachim Rehse in the years 1968/69 at the time, he was studying literature in Berlin. Young and politically active someone has seemed hardly to be a murderer. That's why his act of assassination is only an imaginative scene with deep and complicated thoughts about catastrophic past of the country and violence in the Nazi Court in case of famous doctor Georg Groscurth and his family after his death in the next 20 years after Second World War.*

By means of the new productive category cultural imaginary as an overlap point in the contemporary cultural turn including literary turn (text as like a cultural product), spatial turn (imaginative dimensions of the space) and iconic turn (cultural images) it becomes to be possible to uncovers powerful and endless imaginary potentials of cultural associations and images in the text.

In the confession of a nameless narrator his imagination of the court discovers such eternal topics as justice, law, morality, responsibility, crime and punishment, violence in the system of the roles of a murder and a victim during catastrophically hard times of the World War Two. The protagonist tries to recognize the German past and involves himself to a huge political, ideological and cultural context. Through narrator's retrospection of his childhood and the family's story of his friend Axel, whose father famous doctor Georg Groscurth with his wife have become victims of the Nazi Court because of saving many Jewish people. After violent execution of the doctor his wife suffers because of West and East German Courts. All three Court's systems make guilty guiltless people covering terrible crimes of the judges.

The way to focus on the latent imaginary as the main part of human nature according to the literary topic and plot of the court gives the variable spectrum of images and their symbolical representations. In the text of the analyzed novel are differenced 3 dominant imaginative spaces of the court: privatized (inside) space of the court like metaphysical voice of conscience of the protagonist (individual level), court like space of political crime symbolized like labyrinth based on ideological nets of fake images (social level) and court like nontemporal mythogene space represented in the symbol of hydra (cultural level).

Key words: *F. Ch. Delius; cultural imaginary (R. Behrens, C. Castoriadis); imaginative space (D. Bachmann-Medick, C. Castoriadis, M. Foucault); court in the literature (H. Emmel, P. Prodi, R. H. Weisberg).*

УДК 821.111-312.9(73)

МОДЕЛЮВАННЯ ТЕРИТОРІЇ США АВТОРАМИ АЛЬТЕРНАТИВНОЇ ІСТОРІЇ У ВИПАДКУ ПЕРЕМОГИ КРАЇН «ОСІ» В ДРУГІЙ СВІТОВІЙ ВІЙНІ

Наталія Ігорівна Криницька

<http://orcid.id/0000-0001-9591-542X>

nataliakrin@gmail.com

кандидат філологічних наук, доцент,
кафедра романо-германської філології,

Полтавський національний педагогічний університет імені В.Г. Короленка

Анотація. Одним із елементів національної міфології США є перемога в Другій світовій війні та неминучість поразки країн «осі», тобто нацистського блоку. Утім, зворотнім боком цієї національної гордості є підсвідомий страх втрати демократичних інституцій та «американської мрії». Своєрідним «краш-тестом» міцності американської державності стає альтернативна історія, яка вивчає закономірність чи випадковість подій минулого.

Сіріл Корнблат у повісті «Дві долі» (1958), Філіп Кіндред Дік у романі «Людина у високому замку» (1962), Френк Спотніц та інші автори однойменного телесеріалу за мотивами цього твору (2015–2019) й Ерік Норден у романі «Остаточне вирішення» (1973) наважуються на дистопічний експеримент поразки союзників і моделюють окупацію США Німеччиною та Японією, враховуючи «підводне каміння» демократії, роль пропаганди та вади масового суспільства. В центрі уваги – проблема збереження американської ідентичності в умовах перетворення країни на колонію, здатність пересічного американця до опору завойовникам чи, навпаки, колаборації та пристосування.

Ключові слова: американська література; телесеріал; альтернативна історія; дистопія; Сіріл Корнблат; Філіп Дік; Френк Спотніц; Ерік Норден.

Постановка проблеми. Сьогодні, навіть 75 років потому, попіл Другої світової війни стукає в серця і переможців, і переможених, а її трагічний досвід залишається невичерпним джерелом натхнення письменників та кіномитців. Перемога союзників у цій війні стала однією з причин піднесення США до рівня наддержави й увійшла до канону американської культурної міфології як привід для національної гордості та впевненості у своїй правоті, у закономірності поразки країн «осі», тобто нацистського блоку. Утім, зворотнім боком цієї гордості та впевненості є підсвідомий страх втрати демократичних інституцій та «американської мрії», про що свідчить і популярність дистопічних сюжетів на тему «Гітлер переміг» в жанрі альтернативної історії (АІ). Альтернативна історія (синонімічні назви – альтернативний всесвіт, контрфактична історія, ретропрогноз тощо), яка традиційно розглядається в межах наукової фантастики (НФ), за допомогою мисленневих експериментів вивчає закономірність чи випадковість подій минулого, моделює його суб'єктивно та/

або об'єктивно вірогідний варіант. В АІ завжди є точка біфуркації, або «точка зв'язку» чи «пункт Джонбара», а саме початок розбіжностей подій у творі з реальною історією. Автори АІ намагаються показати, що у вирішальні моменти існує розвилка історичних шляхів, і той шлях, який сьогодні здається неминучим, був лише одним із можливих.

Проблема часопростору в АІ вивчалася Барні Ворфом, який наголошує, що в цьому жанрі має значення не тільки переосмислення часу, а й реконфігурація географії, адже ці історії «розгортаються просторово, оскільки різні часові траєкторії створюють різні карти людської поведінки» [14, с. 32]. «Отже, хоча, здається, що саме час є найважливішим поняттям і матерією для науково-фантастичних та альтернативних історій, час і простір – культурна історія та географія – вимагають рівнозначного розгляду», – робить висновок Мет Хілз [12, с. 436]. Дослідник простору в НФ Джеймс Ніл пише: «По-перше, простір не є природним або абстрактним, або буквальним „там“, а є відносним, живим і жвавим. Останні дебати в географії відки-

нули думку про те, що простір – це... лише полотно, на якому намальоване життя, або сцена, на якій воно розігрується... Зараз ми можемо припустити, що простір і суспільство творять одне одного... По-друге, тексти не є міметичними репрезентаціями (простору чи чогось іншого)... якщо НФ – „вигадка у квадраті” (fiction squared) [13, с. 117], то її текстові простори також повинні бути „подвійно вигаданими”: репрезентації місць, яких немає або не може існувати» [12, с. 423]. Однак, у випадку АІ автор, як правило, працює зі звичним земним простором, імітуючи реальність та намагаючись, за допомогою екстраполяції та аналогії, представити максимально обґрунтовані альтернативні варіанти трансформації цього простору, відповідно до соціально-політичних змін. Тут виникає наступне питання, що саме є «звичним земним простором» у добу умовностей та невизначеності? Наприклад, фахівець із літературної географії Шейла Хоунс стверджує, що ідея літературної «обстановки» (setting) спирається на три помилкові припущення: що можна просто розрізнити реальні та вигадані місця; що реальний світ має остаточну й зрозумілу географію, більш авторитетну, ніж географія тексту; і що справжня географія – це «сукупність названих місць, які цілком взаємопов'язані та цілком пізнавані» (цитуються за: [12, с. 423]). Відтак, часопростір в АІ, яка само по собі є соціально-історичним мисленнєвим експериментом, включає суспільство як невід'ємний компонент альтернативного світу.

У зв'язку з викладеним вище, вважаємо **актуальним** звернення до проблеми часопростору в АІ, з точки зору вивчення моральних, естетичних, онтологічних та когнітивних засад і виховної функції наукової фантастики та художньої літератури взагалі, для розвитку теорії можливих світів тощо.

У цій статті ми ставимо **за мету** розглянути окремі аспекти особливостей часопростору в АІ, а саме моделювання території США у випадку її окупації країнами «осі» в повісті Сіріла Корнבלата «Дві долі» (*Two Dooms*, 1958), романі Філіпа Кіндреда Діка «Людина у високому замку» (*The Man in the High Castle*, 1962), однойменному телесеріалі Френка Спотніца за його мотивами (2015–2019) й романі Еріка Нордена «Остаточне вирішення» (*The Ultimate Solution*, 1973). Мета зумовила такі **завдання**: 1) здійснити огляд досліджень цих творів в цілому та часопростору в них зокрема; 2) розглянути й порівняти сюжетні та нарративні особливості, альтернативне історичне тло подій, суб'єктивні й об'єктивні чинники можливості запропонованих

авторами ретропрогнозів; 3) узагальнити особливості часопростору цих творів у контексті моделювання окупації території США.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Стислий опис цих творів, з-поміж яких найбільш вивченим є роман Ф. Діка, можна знайти на декількох ресурсах, присвячених темі перемоги країн «осі» в АІ, але цей огляд, як правило, позбавлений порівняльного аналізу альтернативних реальностей і розуміння глибинних причин звернення американських авторів до такої вельми болючої для них проблеми [5]. Наприклад, Гавріель Д. Розенфельд у першій і останній на сьогодні монографії на цю тему [11] ретельно збирає бібліографію АІ щодо перемоги «осі», але він, на нашу думку, далекий від розуміння дидактичних і моральних мотивів НФ, її превентивної функції, інколи вважаючи інтерес фантастів до теми намаганням «нормалізації» та «естетизації» фашизму, тоді як ті, навпаки, намагаються вказати на неприпустимість такого ставлення до злочинної ідеології та попередити сучасників про небезпеку її відродження в будь-яких формах.

Особливості всесвіту роману Ф. Діка «Людина у високому замку» та телесеріалу за його мотивами вивчалися Френком Джейкобсом [6] та авторкою цієї статті [1; 2], але без порівняння з доробком С. Корнבלата та Е. Нордена. Ф. Джейкобс на основі роману Діка та телесеріалу здійснює детальне порівняння карт світу й США зокрема у цих творах, не роблячи однак висновків щодо причин таких відмінностей. У попередніх публікаціях ми вивчали онтологічні особливості цього роману на основі двійкового коду «Книги змін», проблеми реальності й моделей світу «китайська шкатулка / тор» та «Інь-Ян»: «Дік, один із претеч постмодерну, приділяє увагу проблемі ілюзорності реальності, «фейковості» артефактів і історії як науки взагалі» [1, с. 94]. Розглянемо тепер реальність роману Діка в порівнянні з іншими творами, де зображена окупація США країнами «осі».

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням. Учасник Другої світової війни Сіріл Корнблат (Cyril Michael Kornbluth, 1923–1958) у повісті «Дві долі» змальовує перенесення в майбутнє (у 2155 р.) вигаданого вченого Едварда Ройланда – одного з творців ядерного «Мангеттенського проекту» (1942–1946). На початку твору Ройланд, який працює у лабораторії Лос-Аламос, шт. Нью-

Мексико, досягає успіху в дослідженнях, але вагається щодо передачі такої інформації керівництву – адже тепер він нестиме відповідальність за створення ядерної зброї. Ройланд іде за порадою до старого індіанця і, скуштувавши «Їжу Богів» – сушені чорні гриби, – опиняється в альтернативному світі, де США, які програли «Триумфальну війну 1940–1955 років», розділені по Міссісіпі на «Японську Пасифіду» та «Германську Атлантику». Герой перебуває на підконтрольній німцям території, потім тікає на захід до японців, які створили там новий суворий феодалізм, знову змушений тікати до німців, готовий навіть поділитися з ними секретом атомної бомби, заради збереження свого життя. Проте деградація місцевого населення, над яким панують «вищі раси», занепад інфраструктури й науки, рабське голодне існування, знищення та стерилізація всіх «небезпечних», «трудові табори» – риси обох окупованих територій, на жодній з яких Ройланд не може вижити, і лише знайдені ним ті самі чорні гриби допомагають ученому повернутися до нашого світу. Тепер Ройланд не вважає божевільним свого колегу Блюма, який розповідав про експерименти нацистів над в'язнями в концтаборах, і негайно поспішає доповісти керівництву про своє відкриття.

Сюжет повісті утворено двома кільцевими подорожами Ройланда: з нашого світу до альтернативного й назад, і в межах альтернативного світу – від німців до японців і знову до німців. Основні локації в повісті: Нью-Мексико (японсько-німецька територія); Південна Каліфорнія, долина Сан-Фернандо та руїни Лос-Анджелеса (японська територія); Чикаго (німецька територія). Учений є єдиним наратором у творі, і разом із ним читач ніби проходить стадії «виховання» – від намагання пристосуватися до напівтваринного життя на окупованій території до готовності до боротьби, від страху перед відкриттям секретів атома до радісної надії на порятунок завдяки бомбі.

У світі Корнבלата точкою біфуркації стає обрання фюрером Геббельса, а не Гітлера, якого ледве пам'ятають як одного з агітаторів раннього періоду партії, страченого за бунт проти Геббельса. Оскільки історію пишуть переможці, то про події Другої світової Ройланд вислуховує від нацистів: це на них у 1940 р. віроломно напали французи, слов'яни та британці (операція «бліцкриг»), майже знищивши Німеччину

разом з євреями та циганами, і лише героїчний опір японців, який відволік сили британців та американців, дозволив німцям на чолі з білявим красенем Геббельсом «піднятися з колін» і влаштувати реванш у Європі. «Стояв 1946 рік. Примхливі як діти американці втомилися від війни й були на межі бунту. На той час загинули практично всі кращі з них» [7], – чує Ройланд. «Втомлені від війни» британці капітулювали в 1947 р., американці – в 1955 р. Атомна бомба в цьому світі так і не з'явилася – неможливість її винайдення Гейзенберг довів іще в 1953 р., а з того часу нацистська наука тільки деградувала (у нашому світі Вернер Гейзенберг був ведучим теоретиком німецького ядерного проекту, але не досяг у цьому успіху, – за окремими версіями, свідомо саботуючи замовлення уряду).

На нашу думку, твір Корнבלата має агітаційну спрямованість, метою якої є виправдання застосування США ядерної зброї проти Японії в 1945 р. Колишній фронтовик, Корнблат захищає правду рідної країни: щоб зберегти свою державність, територію, свободи та права, ми маємо бути сильними у військовому плані та технічно розвиненими, і бомба – запорука нашої безпеки, бо без такого вагомого аргументу ми – нація, що звикла до комфорту, – не здатні витримати довготривалий натиск більш войовничих і ідейних супротивників. Отже, підводним камінням державності США в Корнבלата стає матеріальний добробут, який розслаблює більшість його співвітчизників, робить їх нездатними на боротьбу. Альтернативний сценарій письменника є відносно вірогідним, з точки зору як суб'єктивних чинників (перемога пропагандиста Геббельса над агітатором Гітлером), так і об'єктивних – країни «осі» дійсно мали достатній потенціал для перемоги в Другій світовій війні, – але все ж таки застосування американцями атомної бомби проти Хіросіми та Нагасакі не стало рятівним моментом для країн-союзників, позаяк перелом у війні на їхню користь відбувся ще 1943 р., і тому це був радше акт залякування, аби пришвидшити кінець війни з мінімальними жертвами зі свого боку.

Дія роману Філіпа Діка (Philip Kindred Dick, 1928–1982) «Людина у високому замку» відбувається на території США в 1962 р., через 15 років після капітуляції США перед країнами «осі» та розділу країни між переможцями: північно-східне узбережжя (The United States of America), як і в Корнבלата, належить нацистській Німеччині,

а західні штати (the Pacific States of America) – імперській Японії. Утім, у романі значна частина країни не окупована: Південні Сполучені Штати (the South) – квазінезалежна держава з маріонетковим урядом; Штати Скелястих гір (the Rocky Mountains States), які включають Гірські штати, Великі рівнини, Техас і значну частину Середнього Заходу, поки що незалежні, оскільки не представляють економічного інтересу для переможців. Точкою біфуркації для Діка є суб'єктивний фактор – вбивство президента США Ф. Д. Рузвельта в 1933 р. Наступні президенти – Джон Гарнер і Джон Брікер – не змогли відродити Америку після Великої депресії та проводили політику ізоляціонізму, тому США не підтримали союзників, і ті програли. Більшість слов'янських народів знищена, решта – поміщені в резервації, Україна – лише “бездонний резервуар пшениці” [4, с. 24]. Технологічно розвинені німці викликають повагу частини американців: нацисти широко застосовують атомну енергію, винаходять атомну та водневу бомби, високими темпами розвивають телебачення, авіацію та космонавтику; Середземне море висушено та перетворено на орні землі, євреї та африканці майже стерті з лиця землі (більш розлогий аналіз світу Діка представлений нами в попередніх публікаціях [1; 2]).

У промові «Як створити всесвіт, що не розсиплеться через пару днів» Дік стверджує: «...є багато свободи в тому, що ви можете сказати, коли пишете про неіснуючу тему» [3]. Його свобода полягає в ретельному перемішуванні реального та фантастичного, при цьому письменник не прагне енциклопедичної точності та всеосяжності. Основні локації в романі: Тихоокеанське узбережжя (передусім Сан-Франциско), окуповане японцями; частково – нейтральні Штати Скелястих гір (зокрема Каньйон-Сіті, шт. Колорадо, та Шаєнн, шт. Вайомінг). Дік бачить середовище очима нараторів, передаючи лише окремі деталі оточуючого світу – так він сприймається більш вірогідно, ніби все само собою зрозуміло, проте притаманне НФ «когнітивне одивнення» [13] підсилюється. У згаданій вище промові Дік цитує фрагмент 54 Геракліта: «Прихована структура керує очевидною структурою», – вочевидь віддаючи належне ролі підтексту, своєрідному «методу айсберга». Ф. Джейкобс схвалює «економічне використання письменником геополітичних деталей»: «Читачі, збираючи ці крихти інформації, йдуть слідом своєї уяви до ілюзії власного

виготовлення. Як і будь-яка оптична ілюзія, ця ілюзія виграє від нечіткості деталей і створюється у свідомості спостерігача» [6]. На нашу думку, Дік намагається створити щось подібне до «когнітивної карти» у своїх персонажів, у якій читачі впізнають дещо схоже на те, як вони самі сприймають навколишній простір, адже людина не може охопити всі деталі, правильно виміряти відстані та пропорції, – вона бачить середовище вельми суб'єктивно, орієнтуючись на власні «мітки». Поняття «когнітивна карта» було введено американським психологом Едвардом Толманом 1948 р. і згодом отримало поширення в суспільних і гуманітарних науках. Американський урбаніст Кевін Лінч сформулював на його основі поняття «когнітивного картографування»: спираючись на знаки, мітки й ключові місця міста, свідомість людини створює когнітивні карти, завдяки яким індивід орієнтується в міському просторі, відчувачи його своїм [9].

На відміну від Корнבלата, який зображує стороннього спостерігача у світі майбутнього, Дік показує сучасний йому 1962-й рік, але в альтернативному світі, мешканці якого звикли до свого простору та лише в окремих випадках готові до спротиву окупантам. Зосередившись на Тихоокеанському узбережжі, де панують вельми гуманні порівняно з німцями японці, Дік показує давно окуповану, колоніальну країну з білими американцями як людьми другого гатунку та чорношкірими рабами. Тут національна культура США зведена до сувенірної бізнесу, позаяк «Американа» (предмети історії та побуту зниклої країни) користується попитом у переможців (Дік ніби віддзеркалює ситуацію з американськими індіанцями в сучасній йому країні). За нашими спостереженнями, для Діка певну небезпеку демократії в США представляють об'єктивні чинники: споживацька психологія, домінування матеріалізму над ідеалізмом, гонитва за успіхом, грошима й науково-технічним прогресом, любов до динаміки й комфорту, байдужість, расизм, ксенофобія тощо.

Утім, у телеекранізації роману [8] Френка Спотніца (Frank Spotnitz, народ. 1960 р.), яка є вільним розширенням і продовженням кожної сюжетної лінії книги, гра Діка на півтонах значно втрачена заради досягнення успіху в масового глядача: тут акценти «добро-зло» розставлені чіткіше, наявна запекла боротьба між поневоленими американцями та окупантами як на Заході

країни, так і на Сході. Карта країни теж перекартається (вона представлена на вступній заставці серіалу): Південь тепер, разом зі Сходом, належить Великому нацистському рейху (можливо, це натяк на те, що нацисти та расисти знайшли спільну мову). Телесеріал лоскоче нерви глядачів показом свастик на вулицях Нью-Йорка, однак заспокоює їх тим, що вільна Америка не здається, і тому перемога можлива. Американці капітулюють лише в 1947 р., через 2 роки після ядерного удару по Вашингтону (бомба названа «засобом Гейзенберга»). Японці знову трохи гуманніші за німців і люблять автентичні сувеніри, тоді як нацисти намагаються елімінувати все американське минуле, проте не залишаються безкарними: національне приниження США сягає піку під час повалення гітлерівцями статуї Свободи, але у відповідь підпільники здійснюють вдалий замах на Гімmlера, який змінив на посту вождя Гітлера, і т.д. На жаль, підтекст Діка теж значно втрачений, передусім у зв'язку з необхідністю візуалізувати та деталізувати на екрані те, що в романі можна було передати імпліцитно. У результаті, заради збереження інтриги та «когнітивного одивнення», автори серіалу рухаються не вглиб, а вшир, ніби перевіряючи на міцність «дім, який побудував Дік», розробляючи нові локації: Нью-Йорк, Денвер, Берлін, Пенсильванія, Чикаго, Вашингтон, Японська імперія та ін. Контакти з нашою, «справжньою» реальністю стають частішими, а німці навіть будують портал для переміщення між світами. Поліфонія роману перетворюється на цілу панораму та епопею, яка йде в ногу з нашим часом: наприклад, в останньому сезоні Західне узбережжя звільняють від японців саме афроамериканські комуністи, яких немає в оригіналі.

У серіалі одними з головних героїв виступають члени родини Смітів: рейхсфюрер Північної Америки (тобто головний нацист США) Джон Сміт, його дружина Хелен, їхні діти – син Томас, доньки Емі та Дженніфер. Усі вони відсутні в романі Діка, але саме введення цих дійових осіб допомагає авторам серіалу підняти болочу тему колабораціонізму з нацистами та навіть повного прийняття їхніх ідей пересічними американцями. Сміт-нацист – успішна людина, чудовий сім'янин, майже супермен; він вижив, досяг вершин влади й фінансового добробуту, навчився навіть відстоювати певну незалежність своєї Батьківщини від Берліна, тобто його життєвий

шлях цілком вписується в матеріальний аспект «американської мрії». Але Джон Сміт зрадив цю мрію з точки зору ідеалів демократії та свободи, як і більшість героїв роману Е. Нордена «Остаточне вирішення».

Варто зауважити, що на початку 1970-х років на Заході спостерігається сплеск інтересу до нацизму (так звана «гітлерівська хвиля» – *Hitler Wave* [11, с. 217–219]): демонічний образ Гітлера та його прибічників, який домінував у масовій свідомості протягом декад, змінюється на більш суперечливий, людяний. У США, на фоні загальнополітичної та економічної кризи, кількість симпатиків нацизму теж почала зростати. Роман Еріка Нордена (Eric Norden, справжнє ім'я Eric Pelletier, 1899–1979) мав на меті вказати суспільству на небезпеку таких симпатій. Цей твір уже своєю назвою натякає на тему Голокосту, адже це майже початок назви політики Третього рейху «Остаточне вирішення єврейського питання» (нім. *Endlösung der Judenfrage*, англ. *the Final Solution to the Jewish Question*), спрямованої на повне знищення єврейського населення Європи. У романі Нордена йдеться про знищення євреїв у всьому світі, тому, мабуть, замість слова *final* письменник використав синонім *ultimate*. Твір з'явився під враженням від 10-тиденного інтерв'ю, взятого автором-журналістом у колишнього архітектора Гітлера Альберта Шпеера, чії слова стали епіграфом «Остаточного вирішення»: «Якби нацисти перемогли, то, звичайно, на поверхні зрештою все б утряслося й повернулося до нормального стану речей. Молочник розвизив би молоко, поліцейський виконував би закон, лікар лікував би хворих, люди все ще тряслися б за свою роботу, сварилися з дружинами, збирали гроші на нову машину. Але вони жили б у кошмарі, поховані на кладовищі людської надії та гідності, у пастці пекла, яке вони ніколи б не впізнали, більше того – не піддали б сумніву. Почалася б довга темна ніч, і нарешті людина просто б не пам'ятала про світло» [10, с. 142].

Буденність зла – ключові слова, що спадають на думку при читанні роману Нордена. Автор змальовує американське суспільство 1974 р., передусім життя Нью-Йорка, під владою нацистів. У 1946 р. США прийняли Ультиматум, висунутий гітлерівцями після атомного бомбардування Пітсбурга та Чикаго. На наш погляд, альтернативний сценарій Нордена був вельми вірогідним, урахувавши його суб'єктивні та об'єктивні фактори.

Автор доводить: споживацьке суспільство «проквітне» і нацизм, якщо «расово правильне» населення отримає права на рівні з «чистокровними» нацистами та збереже свій комфорт і добробут при новій владі. Цей світ теж будується за допомогою підтексту й дещо нагадує реальність роману Діка, починаючи відлік із тієї самої точки біфуркації: Рузвельт убитий 1933 р., тому США довго не вступають у Другу світову та програють; триває «холодна війна» між переможцями – німцями та японцями; німці – криваві карателі, японці – більш толерантні; Схід США знаходиться під владою Рейху; японці володіють третиною земної суші; після Гітлера до влади приходять Гейдріх, але, якщо в Діка він проти ядерного удару по Японії, то в Нордена – за, всупереч своєму опонентові Шпееру, тощо.

Головний герой, від першої особи якого ведеться оповідь, – нью-йоркський поліцейський Білл Галдер – отримує таємне завдання від одного із найстаріших нацистів Йогана фон Лееба, який терміново прибув із Берліна: знайти нападника на власника антикварної крамнички, де зокрема продавалися сувеніри із концтаборів. Нападник, судячи з окремих доказів, міг бути євреєм, тоді як у світі роману всі представники цієї нації були знищені ще в середині 1960-х рр. Старий нацист боїться розголосу такого «жахливого» факту, що дискредитує ефективність його багаторічної діяльності, і доручає розслідування опергрупі у складі Білла та двох гестапівців – Еда Кьолера та Пітера Бека, яка отримує карт-бланш на будь-які дії в рамках розслідування.

Роман має лінійний детективний сюжет і показує страшну реальність асиміляції американського способу життя з нацистською системою. Матеріальний рівень країни відповідає реальній Америці 1970-х рр., останні осередки опору нацистам знищені, а самі нацисти – це місцеві американці (фон Лееб – єдиний європеєць у романі). З-поміж них і колишній комендант концтабору в Кротоні-на-Гудзоні полковник Кастендік, який знищив 4 мільйони євреїв, а зараз працює директором музею на місці концтабору, де увіковічується «важка праця по очищенню країни від зайвих елементів». Норден показує, що цей музейний комплекс нікого не шокує – це вже рутинне місце для екскурсій, пікніків тощо. Ті американці, які намагалися рятувати євреїв, передусім християни, теж давно вбиті – так, мешканці сусіднього з концтабором селища Маунт-Кіско були знищені разом з будинками, а

на місці загиблого населеного пункту побудовані величезні автостоянка й торгівельний центр. Чорношкірі та слов'яни не знищені повністю – вони використовуються як гладіатори, раби (в тому числі для сексуальних розваг) або домашні тварини. Садизм стає нормою – тут Норден вказує на патологічну сексуальну сутність нацизму. Слід зауважити, що сам Галдер – мужній, добросовісний служитель закону, він не стає збоченцем, але бажає вижити сам і виконати свої обов'язки. У фіналі твору Білл виходить на Бека, учасника своєї опергрупи, – антифашиста, який ховає прибульця з нашої реальності – єврея Фелікса Хірша. Бек переконує Галдера перейти на їхній бік, бо Хірш – це «прохід до іншого світу... який не залитий кров'ю» [10, с. 138]. Однак Галдер – людина Системи, він убиває Бека та Хірша (це навіть «гуманно», бо позбавляє їх тортур) і повертається до своєї роботи на поліцейській дільниці. «Бідні невинні монстри, які навіть не бачать власного зла» [Там само], – так називає Галдера та йому подібних Хірш перед смертю.

Це зло міг бачити друг Хірша – старий католицький пастор Френсіс Коннор, який гине під тортурями: «Інколи історія йде не туди, повертає в невірному напрямку на вирішальному перехресті і сходить з рейок. Маятник з незвичною силою гойдається між полярними силами всесвіту, між добром і злом, Інь і Ян, негативним і позитивним. Космічний баланс порушено, утворюється розрив у тканині часу й простору, і на мить завіса розкривається, і Інші вдивляються в нас, Інші, які пишуть наші долі, як книги... І коли з'являється похибка, розрив у цій тканині, то його лагодять, ніби переписуючи останній акт п'єси або картину... гасячи сонце, знищуючи всесвіт і починаючи все знов і знов» [10, с. 115–116]. У фіналі роману Нордена, як і у творі Діка, Німеччина готова завдати ядерний удар по Японії, і цей паралельний світ знаходиться на межі знищення. «Полум'я богів» – так називається й останній епізод телесеріалу «Людина у високому замку», що, ймовірно, символічно означає крах нацистського світу в цій реальності.

Висновок. Спробуємо узагальнити особливості часопростору в розглянутих творах. По-перше, у всіх авторів він «американоцентричний»: від США, наявності в них «правильного» лідера, атомної зброї та сил для боротьби, залежить доля іншого світу, тому й відповідальність на цій країні лежить найбільша. По-друге, усі ці

варіанти альтернативного часопростору презентують біполярний світ, із двома наддержавами (Німеччина та Японія, де остання трохи гуманніша), які, за винятком повісті Корнבלата, де немає ядерної зброї, знаходяться у стані конфронтації. Така конфігурація відповідає часам «холодної війни», коли колишні союзники США та СРСР ділили між собою зони впливу у світі. Східне узбережжя США відходить до Німеччини, а західне – до Японії. У романі Діка та його екранізації значна частина США (the flyover country) залишається відносно вільною, але вона не в змозі допомогти узбережжям (найбільш економічно й інтелектуально значущим територіям) звільнитися від окупантів. В усіх творах, де є ядерна зброя, вона належить більш технологічно розвиненій Німеччині, яка водночас є агресивнішою. Американська ідентичність в такому світі стирається або майже зникає під колоніальним впливом, особливо в міського населення.

По-третє, кожен твір відповідає викликам саме свого часу: Корнблат у 1958 р. доводить необхідність винайдення й застосування ядерної зброї; Дік у 1962 р. і Норден у 1973 р. відображають протистояння двох наддержав і попереджають про ядерну небезпеку; Спотніц слідує за Діком, але додає багато нових сюжетних ліній, що відповідають кон'юнктурі нашого часу.

Однак, альтернативне тло подій більш художньо й імпліцитно змальовано Діком і Норденом, зокрема за допомогою підтексту та «когнітивного картографування», а також зображення реальності «зсередини», очима її мешканців. Їхні романи вельми діалектичні, насичені грою на півтонах, тоді як у Корнבלата та Спотніца підсилені «чорно-білі» контрасти та майже відсутній притаманний цим книгам показ непомітності й

буденності зла для тих, хто знаходиться в полі дії пропаганди.

Впустивши заради мисленнєвого експерименту війну на власну територію, автори вивчених нами творів влаштовують «краш-тест» для американської державності та змальовують самокритичну картину, де США, як і інші країни, не є «землею обітованою», народ якої має стійкий імунітет до тоталітарних та негуманних ідеологій. У цих книгах і в телесеріалі вказано на міни вповільненої дії для сучасного суспільства, зокрема масову свідомість, якою легко маніпулювати, відсутність критичного мислення в більшості населення, споживацтво, домінування матеріалізму над ідеалізмом, гонитву за успіхом будь-якою ціною, байдужість до інших та любов до комфорту, антисемітизм, расизм, ксенофобію тощо. Корнблат, Дік, Норден і Спотніц нагадують, що політична міць Америки тримається передусім на високому військовому та економічному потенціалі, і якщо вона його втратить, то її місце на світовій арені буде зайнято менш гуманними й більш небезпечними силами.

У перспективі плануємо залучити до порівняння інші твори АІ на тему перемоги країн «осі»: новелу Альфреда Бестера «Переплутані дроти» (1964), роман Нормана Спіррада «Залізна мрія» (1972), оповідання Гаррі Тьортлдава «Останній параграф» (1988), роман Лео Рутмана «Зіткнення орлів» (1990), кінострічку Стівена Корнвелла «Філадельфійський експеримент 2» (1993) тощо. У контексті подальшого вивчення літературних просторів на особливу увагу заслуговують дослідження психологів і урбаністів щодо ментальних карт середовища та спроби письменників відтворити ці карти у свідомості персонажів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Криницька Н. І. Альтернативна історія США в романах Філіпа Діка «Людина у високому замку» (1962) та Філіпа Рота «Змова проти Америки» (2004) / Н. І. Криницька // Вісник Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна. Серія «Філологія». – 2019. – Вип. 83. – С. 88–97.
2. Криницька Н. І. Онтологічні моделі в романі Філіпа К. Діка «Людина у високому замку» (The Ontological Models in Philip K. Dick's Novel *The Man in the High Castle*) / Н. І. Криницька // Аспекти дослідження іноземних мов і лінгвометодич-

ні основи викладання : Збірник статей. Випуск 17: [За ред. Ленської С.В.]. – Полтава, 2016. – С. 28–32.

3. Dick Ph. K. How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later: speech. [Electronic Resource] / Philip Kindred Dick (1978). Accessed on December 14, 2020 from https://urbigenous.net/library/how_to_build.html
4. Dick Ph. K. *The Man in the High Castle* / Philip Kindred Dick. – NY : Vintage, 1992. – 259 p.
5. Jacobi C. Themes: Hitler Wins [Electronic Resource] / Carl Jacobi // *The Encyclopedia of Science Fiction:*

- Third Edition / John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight, editors. – London, 2011 (online: revisions and additions added regularly). Accessed on December 14, 2020 from http://www.sf-encyclopedia.com/entry/hitler_wins.
6. Jacobs F. What If World War II Had Ended Differently? [Electronic Resource] / Frank Jacobs // *Big Think*. – 03 February, 2015. Accessed on December 14, 2020 from <https://bigthink.com/strange-maps/the-map-in-the-high-castle-ii>.
 7. Kornbluth C. Two Dooms / Cyril Kornbluth // *One Lamp: Alternate History Stories from the Magazine of Fantasy & Science Fiction* / Gordon Van Gelder, ed. – New York : Four Walls, Eight Windows, 2003. – P. 1–58.
 8. *The Man in the High Castle*. TV Series (2015–2019). Amazon Studios. Produced by Ridley Scott and Frank Spotnitz. Accessed on December 14, 2020 from https://www.imdb.com/title/tt1740299/?ref_=nv_sr_1.
 9. Lynch K. *The Image of the City* / Kevin Lynch. – Cambridge : The MIT Press, 1960. – 194 p.
 10. Norden E. *The Ultimate Solution* / Eric Norden. – NY : Warner paperback library, 1973. – 142 p.
 11. Rosenfeld G. D. *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism* / Gavriel D. Rosenfeld. – New York : Cambridge University Press, 2005. – 524 p.
 12. *The Routledge Companion to Science Fiction* / Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, eds. – London : Routledge, 2009. – 560 p.
 13. Suvin D. *Metamorphoses of Science Fiction: on the poetics and history of a literary genre* / Darko Suvin. – New Haven, CT : Yale University Press, 1979. – 317 p.
 14. Warf B. *The Way it Wasn't: alternative histories, contingent geographies* / Barney Warf // *Lost in Space: geographies of science fiction* / R. Kitchin and J. Kneale (eds). – London and New York : Continuum, 2002. – 240 p.

REFERENCES

1. Krynytska N. I. Al'ternatyvna istoriya SSHA v romanakh Filipa Dika «Lyudyna u vysokomu zamku» (1962) ta Filipa Rota «Zmova proty Ameryky» (2004) [Alternative US History in Philip Dick's Novel *The Man in the High Castle* (1962) and Philip Roth's Novel *The Plot Against America* (2004)]. *Visnyk Kharkivs'koho natsional'noho universytetu imeni V.N. Karazina. Seriya «Filolohiya»*, 2019, Vol. 83, P. 88–97. (in Ukrainian).
2. Krynytska N. I. Ontolohichni modeli v romani Filipa K. Dika «Lyudyna u vysokomu zamku» (The Ontological Models in Philip K. Dick's Novel *Man in the High Castle*). *Aspekty doslidzhennya inozemnykh mov i linhvometodychni osnovy vykladannya: zbirnyk statey*. Poltava, 2016, Vol. 17, P. 28–32 (in English).
3. Dick Ph. K. How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later: speech. [Electronic Resource] / Philip Kindred Dick (1978). Accessed on December 14, 2020 from https://urbigenous.net/library/how_to_build.html
4. Dick Ph. K. *The Man in the High Castle*. NY, Vintage, 1992, 259 p.
5. Jacobi C. Themes: Hitler Wins [Electronic Resource]. In: *The Encyclopedia of Science Fiction: Third Edition* / John Clute, David Langford, Peter Nicholls and Graham Sleight, editors. London, 2011 (online: revisions and additions added regularly). Accessed on December 14, 2020 from http://www.sf-encyclopedia.com/entry/hitler_wins.
6. Jacobs F. What If World War II Had Ended Differently? [Electronic Resource]. *Big Think*, 03 February, 2015. Accessed on December 14, 2020 from <https://bigthink.com/strange-maps/the-map-in-the-high-castle-ii>
7. Kornbluth C. Two Dooms. In: *One Lamp: Alternate History Stories from the Magazine of Fantasy & Science Fiction*. Gordon Van Gelder, ed. New York, Four Walls, Eight Windows, 2003, P. 1–58.
8. *The Man in the High Castle*. TV Series (2015–2019). Amazon Studios. Produced by Ridley Scott and Frank Spotnitz. Accessed on December 14, 2020 from https://www.imdb.com/title/tt1740299/?ref_=nv_sr_1.
9. Lynch K. *The Image of the City*. Cambridge, The MIT Press, 1960, 194 p.
10. Norden E. *The Ultimate Solution*. NY, Warner paperback library, 1973, 142 p.
11. Rosenfeld G. D. *The World Hitler Never Made: Alternate History and the Memory of Nazism*. New York, Cambridge University Press, 2005, 524 p.
12. *The Routledge Companion to Science Fiction*. Mark Bould, Andrew M. Butler, Adam Roberts, Sherryl Vint, eds. London, Routledge, 2009, 560 p.
13. Suvin D. *Metamorphoses of Science Fiction: on the poetics and history of a literary genre*. New Haven, CT, Yale University Press, 1979, 317 p.
14. Warf B. *The Way it Wasn't: alternative histories, contingent geographies*. In: *Lost in Space: geographies of science fiction* / R. Kitchin and J. Kneale, eds. London and New York, Continuum, 2002, 240 p.

MODELING THE UNITED STATES TERRITORY BY ALTERNATE HISTORY AUTHORS IN CASE OF AXIS VICTORY IN WORLD WAR II

Nataliya Krynytska

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

nataliakrin@gmail.com

Candidate of Philology, Associate Professor

Department of Romance and Germanic Philology

Poltava V.G. Korolenko National Pedagogical University

Abstract. *One of the elements of American national mythology is the victory in World War II and the defeat of the Axis countries (the Nazi military alliance). However, the downside of this national pride is the subconscious fear of losing democratic institutions. Alternate history (AH) as a «thought experiment» presents a «crash test» for the U.S. sovereignty in dystopia where the Allies lost WWII.*

The author of the paper aims to consider modeling the U.S. territory occupied by the Axis in Cyril Kornbluth's «Two Dooms» (1958), Philip Dick's «The Man in the High Castle» (1962), the eponymous TV series by Frank Spotnitz (2015–2019), and Eric Norden's «The Ultimate Solution» (1973). This is the first attempt of studying these works from such a perspective. The previous researches prove that space, time, and society are closely connected in the AH. Therefore, the author considers and compares not only the setting but also the plot and narrative features, AH background, and the possibility of the offered scenarios. The focus is on the problem of preserving the American identity in the country colonized by Germany and Japan and on how the average American is able to resist the invaders.

The author concludes that, first, all the works are American-centric since the fate of the entire world depends on the USA, its leaders, nuclear weapons, etc. Second, these variants of AH present a bipolar world, with two superpowers (Germany and Japan where the latter is slightly more humane), which are in a state of confrontation (except Kornbluth's novella where the nuclear weapon does not exist). This configuration corresponds to the Cold War when the USA and the USSR, the former Allies, divided the world into spheres of influence. The East Coast of the United States lies under Germany, and Japan rules the West Coast. In Dick's novel and its TV adaptation, much of the USA (the flyover country) remains relatively independent, but the non-occupied states are unable to help the Coasts free themselves from the invaders. In all the works with a nuclear weapon, it belongs to Germany as a more technologically advanced and aggressive country. American identity in AH is fading or almost disappearing under colonial influence especially in the cities. Third, each work meets the challenges of its time: Kornbluth proves the need to invent and use nuclear weapons; Dick and Norden show the confrontation between the two superpowers and warn of nuclear danger; Spotnitz follows Dick but adds many new storylines to suit our day. As a result, these authors reveal the pitfalls of democracy, the role of propaganda, and the shortcomings of mass society and prove that the USA is not immune from totalitarian and inhumane ideologies. However, Dick and Norden depict the alternate background more convincingly, with the help of subtext and «cognitive mapping». These authors are more skillful in creating the atmosphere of invisibility and ordinariness of evil for those who are zombified by propaganda.

The further research can involve more AH works for comparison. Another perspective is mental mapping and its reflection in literary geography.

Key words: *American literature; TV series; alternative/alternate history; dystopia; Cyril Kornbluth; Philip Dick; Frank Spotnitz; Eric Norden.*

УДК 821.133.1-3(09)-31«17/20»(091)

МОДУСИ ПЕРЕМІЩЕНЬ В ПИСЬМІ ПРО СЕБЕ ФІКЦІЙНОГО СУБ'ЄКТА

Юлія Юхимівна Павленко

<https://orcid.org/0000-0002-4128-122X>

pavlenkoyulia1@gmail.com

доктор філологічних наук, доцент,
кафедра теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко,
Київський національний лінгвістичний університет

Анотація. У статті висвітлюються результати дослідження модусів переміщення в художньому тексті, дієгезис якого є письмом про Себе героя роману. Взяті до уваги французькі романи від Просвітництва до сучасності дозволили пояснити переміщення в діахронічному вимірі тексту-письма французької літератури принципів організації художнього ландшафту, створеного особистісним письмом фікційного суб'єкта. Ще один модус переміщення дозволив проявити аналіз руху протагоністів на сюжетно-фабульному рівні: мандрівки, блукання персонажів розглянуті у метафоричному полі. В контексті теми конструювання ідентичності суб'єкта переміщення на рівні оповіді виявили свою конструктивну природу. Положення проведеного дослідження ілюструються на матеріалі текстів різних культурно-історичних епох: Е. Фромантена (романтизм), Ф. Моріака (модернізм), Д. Пенака, П. Кіньяра, А.-Д. Гарі, А. Маалуфа.

Ключові слова: письмо про Себе; переміщення; подорож; французький роман; фікційний суб'єкт; *homo scribens*; Моріак; Пенака; Кіньяр; Гарі; Маалуфа.

Письмо про Себе ніколи не знало браку уваги — як з боку наукової думки, так і з боку літературної критики, проте концепт «переміщення» ще не набув необхідного аналітичного наповнення у цьому дискурсивному полі. Концепти «Я» та «письмо» перехрещувались в психоаналітичних та філософсько-антропологічних дослідженнях, що у висновках обов'язково експлікували потужну силу процесу самописання суб'єкта на шляху до самопізнання. Студії, в яких особистісне письмо посідало чільне місце, мали на меті глибший аналіз структур людської психіки, засобів збереження минулого, формування досвіду, стосунку процесу творчості до зовнішнього боку життя, зв'язків людини з мовою. Наголос на одному з цих аспектів обов'язково призводив до порушення й усіх інших питань або відсилання до них, тож можна стверджувати, що особистісне письмо як предмет аналізу є фігурною дужкою цілого комплексу важливих тем. Перебуваючи на перетині різних наук, індивідуальне письмо про «Я» послуговується досягненнями і психоаналізу, і філософії, і літературознавства. Спільним маркером усіх студій про письмо стає широке використання метафор у мові дослідження, що природно мало призвести до розгляду письма про Себе у площині художньої літератури.

Вивчення зразків особистісного письма проєктує дослідження широкого кола питань, серед яких головними постають екзистенційно-психологічні особливості письма про Себе, «Я» автора та розповідь про пережите як мовні конвенції, особливості рефлексії суб'єкта письма, жанрова палітра еґодокументів, лексико-стилістична специфіка окремих форм письма.

Метод мікрочитання, який запропонував Ж.-П. Рішар, дає можливість змінити масштаб літературознавчої мапи художнього ландшафту і розглянути окремі деталі як мікрорепрезентацію прихованої природи письма. Естетична робота героя французького роману, що виступає в амплуа *homo scribens*, з боку художньої літератури підтверджує думку, розгорнуту в «Мікрочитаннях II» Рішара, про те, що письмо завжди є поштовок, імпульсом, тропізмом [11, с. 55]. Для опису роботи тексту тематичні критики в числі перших використовують, як правило, метафори руху. Для пояснення роботи письма та її особливостей в дієгезисі метафори руху (серед яких базовою є переміщення) підходять якнайкраще, оскільки передають / звільняють природу письма. Механізм оперування методом мікрочитання скеровує дослідження до занурення в текст з метою пошуку образів, що можуть стати такими метафорами письма.

Текст-письмо XVIII ст. багато в чому виконує роль донора у генетикоконтактних зв'язках французького роману. Роман «Юлія, або Нова Елоїза» Руссо для письма про Себе героїв наступних епох має підстави зайняти місце претексту в аспекті вибудови комунікативної арки (зокрема, єдності адресата та адресанта у просторі письма), влади письма над автором, перетворення образів зовнішньої дійсності на метафори внутрішнього світу, розгортання письма як маршруту самопізнання суб'єкта. Роман «Небезпечні зв'язки» Лакло логічно визначити як претекст ігрового начала тексту-письма, мультиспрямованості комунікативної арки. «Черниця» Дідро, своєю чергою, виступатиме претекстом наступних зразків у аспекті творення ресурсами письма нового тіла, пористості жанрових модусів особистісного письма. Роман «Історія сучасної грекині» Прево — претекст такої грані тексту-письма як неоднозначність правди / вигадки (мотиву осмислення щирості / брехні), а також такого вектора комунікативної арки як діалог героя-оповідача із зовнішнім гіпотетичним читачем.

Текст-письмо французького романтизму на перший план вивів сповідальну модальність, аргументовану зануренням суб'єкта розповіді в глибини власного внутрішнього світу. Практика письма героя-романтика стає способом визначення смислу життя, яке ще не завершено. Письмо про Себе дозволяє уникнути нестерпної для романтика зупинки, яка є необхідною умовою погляду в дзеркало з метою пізнання. Інакше кажучи, герой Констана, Мюссе, Гюго письмом долає свій головний романтичний конфлікт: письмо зупиняє рух життя, не перериваючи його, множить часові пласти, відкриває нові можливості, завдяки чому перетворюється на іншопростір.

Письмо про Себе фікційного суб'єкта епохи літературного модернізму, відкидаючи багато в чому здобутки попередніх культурних парадигм, водночас увиразило вимисел як грань роботи письма. Художній простір текстів-письма цього періоду позбавлений вказівок, за якими читач міг би розрізнити правду про життя героя від брехні. Реалізація естетичної роботи героя-просвітника та героя-романтика як фікційних суб'єктів письма містила цілий комплекс елементів, що працювали на досягнення ефекту реальності та формування довіри зовнішнього читача до предмета виписування. Серед арсеналу цих засобів зворотне листування, в якому відповідь адресата є множенням точок зору та, відповідно, засобом об'єктивізації історії адресанта; передмова екстра-

дігетичного суб'єкта, що була містком між реальною дійсністю зовнішнього читача та світом фікції, утвореним письмом героя. Ефект реальності та стилізація письма фікційних суб'єктів під документ з реальної дійсності мали за мету передання досвіду від героя до читача. Натомість у письмі героя Ж.-П. Сартра, С. де Бовуар, Ф. Моріака, Ж. Бернаноса, Жульєна Грака, А. Жіда, М. Юрсенар, Л.-Р. Дефоре, Ж. Батая, С. Бекета навіть за умови наявності передмови ніщо не порушує фікційної природи роботи homo scribens, не кидає тінь на письмо як вимисел. На контрасті з письмом фікційних суб'єктів попередніх культурно-історичних періодів текст-письмо епохи літературного модернізму увиразнює стирання дистанції між героєм та реципієнтом, неможливість надання читачу поради, поготів передачі сформованого досвіду. Письмо героя модернізму нівелює інформацію, що пов'язана з необхідністю правдоподібності, натомість дух оповіді, мистецтво якої репрезентує homo scribens, позбавлений цієї залежності, повністю занурений у вимисел, що звільняє смисли внутрішніх імпульсів суб'єкта. Естафету в цьому питанні переймають герої-оповідачі роману рубежу XX–XXI ст.

У світлі постмодерністської гри в тексті і з текстом стали можливі фікціоналізація тих деталей, які раніше апіорі вважалися документальними (ім'я автора, топографія тощо). Підпис «Е. Ф.» під передмовою до твору «Одне літо в Сахарі» може за бажанням читача як відсилати до особи первинного автора, так і сприйматися як деталь фікційного простору за аналогією до ситуації з передмовою роману XVIII ст., коли автор вводив себе у твір обов'язково під маскою видавця, редактора тощо. Фікціоналізація автора у просвітницькому романі працювала на формування в читача довіри до вигаданих героїв. Металепсис уможлилював зрівняння у правах вигаданих та реальних суб'єктів за принципом: щоб читач вірив у реалістичність героїв, автор мусить представити себе у фікційному амплуа (Руссо в передмовах та ремарках до роману «Юлія, або Нова Елоїза» представляв себе як видавця, редактора, що перебуває на крок ближче до листів героїв, ніж читач; Прево в «Історія кавалера де Грійє та Манон Леско» — як зустрічного, якому герой розповів свою історію; Лакло — як збирача листів героїв тощо). Опис роботи письма у передмові до «Одного літа в Сахарі» несе важливі доповнення для пояснення багатьох питань, що розгортаються в цій роботі, знехтувати ними лише на підставі біографічного начала (оскільки в дискурсі оповідача вгадуються паралелі-

лі з життям реального Ежена Фромантена) було б помилкою. «Гра у правду» (про яку пише Лежен в «Автобіографічному пакті») автора та читача передбачає рівність учасників творчого акту. Фромантен використав комплекс елементів, що надають історії у творі «Одне літо в Сахарі» документальності (підпис, рік, місто). Водночас передмова, паратекстуальні деталі якої працюють на формування у читача віри у правдивість історії, містить низку контраргументів пріоритетності документального начала. Оповідач зазначає, що пише історію, перебуваючи далеко від місця описуваних подій і в географічному, і в часовому аспекті, що допомагає йому відтворити минулі події виключно пам'ять, і саме ці обставини (більше, ніж будь-які інші випробування) надали йому можливості зрозуміти, «в чому істина мистецтва, яке надихається природою, що нам дає сама природа і чим її наділяє наша чуттєвість». Шукає істину оповідач «не в точності та суворій копії», які він вважає «другорядним фактором в творі такого жанру». Особливість «такого жанру» полягає в напрузі між досягненням документальності та підкресленням того факту, що «мистецтво проникло в оповідь». За таких обставин читач володіє достатньою кількістю аргументів, щоб на власний розсуд обрати напрямок конвенції, багатовекторність якої закладена самим автором. У межах фікціонального пакту текст Фромантена може бути підданий теоретичному абстрагуванню, у тому числі бути задіяним в координатах літературознавчого дослідження письма про Себе у французькому романі. Це ж стосується і «Подорожі на Схід» Ж. де Нерваля.

Приклад роману «Планета мавп» (1963 р.) П'єра Буля засвідчує серйозне ставлення у французькій культурі до розрізнення між масовою та інтелектуальною літературою. Екранізація роману стала класикою світового кінематографу, але текст не посів гідного місця в історії французького роману. І хоча роман П. Буля містить рукопис фікційного суб'єкта Уліса Меру («Я довіряю цей рукопис Всесвіту не для того, щоб закликати на допомогу. Єдина моя надія, що моя розповідь, можливо, зуміє запобігти жакхливій загрозі, що нависла над родом людським...») [3, с. 7]), якому відведено більшу частину романного простору, у цій роботі його не зараховано до корпусу текстів французького роману, в яких представлено письмо про Себе фікційного суб'єкта. Роль письма в романі «Планета мавп» може бути прокоментована у контексті романів Жуля Верна, які містять маркери письма героя. Втім, романи «20 000 лье під водою» та «Подорож до центру Землі»,

будучи одними з найвідоміших текстів наукової фантастики, у діалозі з іншими текстами-письмом фікційного суб'єкта здатні проявити метафорику глибини, і цим значно збагатити уявлення про фігури письма, натомість локус рукопису в романі «Планета мавп» окрім претензії на ефект реальності іншого повідомлення не несе.

Відношення між суб'єктом письма та історією, яку він продукує, є тим проблемним полем, у якому переміщення виявляє себе особливо виразно, а тому вимагає детального аналізу. Ф. Лежен вказує на відмінність між пактом автобіографічним та романним, розкриваючи аргументовано природу першого. У ситуації письма про Себе фікційного суб'єкта відбувається своєрідне накладання двох пактів. Від автобіографічного контракту письмо героя-оповідача отримує ефект збудження реального читача (збуджує зацікавленість, довіру, пряме включення, спонукає думати про Себе). Ситуація з письмом фікційного суб'єкта позбавлена конфлікту, описаного в Ф. Лежена, суть якого полягає у відсутності логіки поєднання між реальністю людини, яка пише, і вигадкою в її щоденнику чи іншому виді письма. За переконанням Лежена, вигадане життя, описане в щоденнику, є брехнею перед іншими та повним безглуздом стосовно себе самого [7]. У континуумі, що має назву дієгезис, поняття правди та вигадки переосмислюються у порівнянні з життям реальної людини – зазнає семантичного переміщення. Вигадана героєм-оповідачем історія може глибше розкрити внутрішній світ протагоніста, ніж чітко структурована історія його зовнішнього життя. Виписана історія легендарного героя (наприклад, в «Скелі Таніоса» Аміна Маалуфа) може стати правдою внутрішніх пошуків фікційного суб'єкта письма. Діалектика достовірності описаного та правдивості свідчення про Себе утворює ще одне проблемне поле, в якому особливості письма героя як рушійної сили роману здатні проявитися більш повно.

Цікавим винятком з оминання традиції письма героя художнього твору як маркера літературного періоду другої половини XIX ст., що увійшов до історії французького роману як позначений орієнтацією на раціоналізм та науковість, є два романи Жуля Верна. Письмом героя-оповідача Ж. Верн надає достовірності зображуваній історії в романах «Подорож до центру Землі» (1864) та «20 000 лье під водою. Навколосвітня подорож в морських глибинах» (1870), чим яскраво засвідчує потужність письма як засобу створення ефекту реальності, закріплену епістолярним романом Просвітництва. Пан Аронік

закінчує свою розповідь словами: «Хіба не жив я десять місяців його надзвичайним життям? Вже три тисячі років тому Еклезіаст поставив таке питання: “Хто міг колись виміряти глибину безодні?”. Але дати на це відповідь з усіх людей мають право лише двоє: капітан Немо і Я» [12]. Новим нюансом роботи фікційного суб’єкта у творах Ж. Верна є те, що герой не так прагне переконати інших у достовірності своєї історії, як надати певності самому собі. У реалізації цього бажання письмо про Себе допомагає і як слід, і як комунікативна ситуація. Неймовірні пригоди героїв Ж. Верна відображено в письмі пана Аронікса, що надає їм підтвердження, а також виходять на рівень діалогу суб’єкта письма зі собою (персонажем пережитої історії) та з зовнішнім реципієнтом. Маркери письма в романах Ж. Верна містяться в кінці творів, на роботу письма протягом розгортання художнього ландшафту ніщо не вказує. Отримуючи у фіналі роману вказівку на те, що вся попередня історія є продуктом письма фікційного суб’єкта (очевидця подій), читач потрапляє в пастку тексту, адже усі попередні конвенції щодо рецепції твору виявляються порушеними — утверджується особливий вид відкритого тексту. Саме заява героя-оповідача, притримана до останньої сторінки, про письмо як власну естетичну роботу запускає механізм поезики твору в русі [5].

Зіставний аналіз французьких романів, художній простір яких визначено роботою письма *homo scribens*, дозволяє окреслити коло найчастіше повторюваних та оригінально виражених мотивів і дискурсів, що розгортаються у тексті-письмі. Виходячи з мети цього дослідження, зупинитися варто на тих дискурсивних питаннях, що безпосередньо пов’язані із процесом конструювання ідентичності суб’єкта. Художній простір письма про Себе фікційного суб’єкта спонукає визначити іманентними йому такі проблемні поля: тіло, подорож, дім.

Письмо про Себе як діяльність, процес та модус розгортання історії передбачає вмотивованість людської поведінки. Використовуючи аристотелівську термінологію, що встановлювала залежність між праксисом та проайресисом (здатністю людини обмірковувати результати своєї поведінки), Барт назвав код дій та вчинків проайретичним. З метою наближення до художньої своєрідності та семантичного значення письма про Себе фікційного суб’єкта доцільно проаналізувати акціональний код *homo scribens*, виділивши родові назви найважливіших рядів дій героя, що пише: мандрівки, пошуку дому, формування нового

тіла. Саме ці дискурси проявляють переміщення в письмі про Себе фікційного суб’єкта — як на сюжетно-фабульному рівні, так і на рівні оповіді.

Єдність дискурсу подорожі та дискурсу письма аргументована спільним семантичним полем названих концептів. Всі семантичні реєстри цих двох тем зводяться до головної проблеми — конструювання суб’єктом самоідентичності. Розгортання подорожі, як і розгортання письма, має вихідною точкою приховану чи експліковану потребу індивіда в самовизначенні. Подорож, як і письмо, має відкритий горизонт. Неможливість вичерпання руху подорожі, як і практики письма, зумовлена поєднанням в їхній динаміці зовнішнього простору з внутрішнім виміром суб’єктивності.

У письмі перехрещуються характеристики різних модусів подорожі, що не дозволяє ототожнити процесуальність письма виключно з одним типом мандрів. При зіставленні реєстрів письма з ключовими елементами модусів подорожі можна виділити певні семантичні єдності. Оскільки письмо корелює з заглибленням суб’єкта в себе, воно тим самим перехрещується з внутрішньою мандрівкою, і його корелятом може виступати уявна подорож. Цей жанр подорожі реалізується в процесі письма одразу двома значеннями: як рух у просторі уяви і як вигадана мандрівка. Як і у варіантах творів золотого віку уявної подорожі (Д. Дефо «Робінзон Крузо», Дж. Свіфт «Мандри Гуллівера», Вольтер «Кандід»), письмо на рівні історії не мусить відповідати реаліям зовнішнього життя автора (бути міметичним у вузькому розумінні). Письмо є реалізацією мандрівки уяви автора.

Як подорож передбачає єдність мандрівника та шляху, так письмо — єдність суб’єкта з його естетичною роботою. Але мета подолати простір, яку ставить перед собою людина у варіанті зовнішньої мандрівки, не може з’явитися у варіанті роботи письма (герої Батая та Бекета виводять на поверхню руйнацію, спростовують семантичне навантаження провідних концептів письма в історії французького роману, але навіть ці інтенції не можуть прирівнюватися до бажання подолати простір письма). Суб’єкт письма А. Д. Гарі «S, або Надія на життя» метатекстуальною силою алюзій акцентує письмо як внутрішню мандрівку. Свої блокнотики герой Гарі називає записами, які він робив, «як письменник Асорін, вечорами в прохолоді постійних дворів, на старих дорогах, що зберегли сліди Дона Кіхота» [9, с. 180]. Порівняння історії виникнення блокнотиків (що слугують протописьмом для роботи *homo scribens* рома-

ну Гарі) з історією праці Асоріна над «Дорогою Дона Кіхота» дає ключ до пояснення мандрівки суб'єкта письма в «S, або Надія на життя». Подорож Асоріна у пошуках координат маршруту героя Сервантеса переводила вигадку у реальність, а праця, що вмістила результати мандрівки, включала портрети людей, з якими спілкувався письменник під час своїх пошуків. Дорога героя Гарі не має чітких координат маршруту зовнішньої подорожі: Париж і Сан-Себастьян позбавлені в письмовій історії фікційного суб'єкта конкретики. Париж для героя, насамперед, місце розгортання подій що стали спогадами, а Сан-Себастьян — місце для письма. Зважаючи на зв'язок Давида Алехандро (героя подій, що стали спогадами) і Декого із СанСебастьяна (того, хто може виписати історію минулого), можна стверджувати про відсутність дороги між цими двома місцями. Не виявляється можливим і розділити ці топоніми на реальний, зовнішній та уявний, вигаданий — місце письма та місце пам'яті входять один в один, міцно зав'язуючи вузол екзистенції протагоніста, вигадку та реальність у просторі письма. За таких умов нівелюється зовнішня подорож і виростає за своїм значенням внутрішня мандрівка — в часі, у спогади без хронології. Процес письма дозволяє наближатися до травматичного спогаду, розкладаючи його на літери: у героя в пам'яті спливають початкові букви дорогих серцю імен, що дозволяють створювати портрети близьких людей і в такий спосіб рухатися від спогаду до спогаду, вибудовуючи маршрут письма як внутрішньої подорожі. Саме ця внутрішня подорож у глибини пам'яті стає розгортанням дії письма, дозволяє зустрітися різним іпостасям героя Гарі, поєднати його «Я» з собою самим. Тож письмо у цьому варіанті підтверджує свою силу як прокладання суб'єктом дороги до Себе, створення ландшафту мандрівки, а не подолання простору як у зовнішній подорожі.

Новий тип мандрівки пов'язується з новим типом письма в історії героя Маалуфа, а тому простеження за розгортанням його подорожі є одним із способів наблизитися до особливості роботи письма за принципом: зовнішня подорож — це ланцюг означників письма як внутрішньої мандрівки (позначуваного).

Історія письма героя Маалуфа за своїм включенням у життєві пошуки Бальдасара багато у чому перегукується з досвідом подорожі героя-просвітника. Герой Маалуфа повторює стратегію мандрівки у двох вимірах: зовнішню подорож здійснює його тіло, внутрішню — дух. Віддзеркалення у просто-

рі письма зовнішньої мандрівки сприймається як умова пізнання смислів усіх подій, що мають місце в подорожі, та гармонізації «Я» героя, що відірвався від коріння та мандрує різними континентами, з собою самим. У зовнішньому світі герой спрямовує подорож свого письма (мандрує неодмінно зі щоденником, а, втрачаючи один зошит, одразу заводить новий). Таким чином щоденник подорожує з Бальдасаром як його незмінний супутник. Водночас, письмо апріорі не може займати пасивне місце в історії героя, який сам підтверджує рівність прав та можливостей — своїх та письма. «Я володію пером, а воно володіє мною; воно веде мене, а я — його». Герой Маалуфа не повторює думку про зрадливість пера (вперше в історії фікційного суб'єкта письма французького роману висловлену героїнею Руссо в романі «Юлія, або Нова Елоїза»): перо не може в його свідомості виступати зрадником, адже воно (як метонімія роботи письма) виконує для нього функцію того єдиного іншого, що є завжди близьким. Заглиблюючись у роботу письма, що з часів епістолярної практики героя-просвітника виступає еквівалентом внутрішньої мандрівки, герой втрачає «лідерську» позицію та добровільно підкорюється своєму перу.

З наміром вписати Себе в історію, що «стане змістом книжки ціною в три франки, в дешевій палітурці», починає свою роботу письма після переїзду до Парижа герой Моріака «Старосвітський хлопчина». Для об'єктивного погляду на пережите він потребує дистанціювання від Себе у будь-який з можливих способів. Перед тим, як відкрити ресурси письма як оповіді у цьому процесі, Ален звертається до найбільш дієвого, зрозумілого та очевидного способу — він не може писати про всі болючі події та ситуації, наближатися до примирення зі собою в просторі, що став координатами усіх його помилок, тому змінює родинний маєток у Мальтаверне на Париж. Траєкторія письма героїв Моріака («Гадючник», «Старосвітський хлопчина») умовно закінчується метафорою валізи, в яку герої складають свої записи. Символічно, що усі вони з цієї валізкою їдуть до Парижа (як і Рокантен з «Нудоти» Сартра, а героїня «Зломленої» С. де Бовуар не виїжджає з Парижа). Таким чином, валіза передає багаж досвіду, утворений ревізією активної індивідуальної пам'яті, необхідний для досягнення успіху, ідею якого втілює Париж. У варіанті Алена успіх, перш за все, пов'язаний з реалізацією замисленого проекту письма («за цю історію відповідаю лише я ..., лише я зможу простежити, щоб з неї не зникла ані крупинка, щоб не зникло ані крупинки юності, не схожої на

усі інші»). Аленове записування топографічних реалій Парижа на початку нового етапу роботи над майбутньої книжкою про Себе пояснюється природнім бажанням суб'єкта письма задати координати власного існування. Елементи урбаністичного простору, що має свою мапу, тобто володіє усталеною структурованістю, вселяють у суб'єкта, який приступає до роботи письма, якщо не впевненість, то принаймні надію на можливість систематизації пережитого. Герой спочатку вказує на деталі зовнішнього простору, в якому знайшов собі прихисток з пером в руках, щоб мати змогу поринути у стихію письма. Прикметно, що кімната в Парижі нагадує герою його кімнату в Мальтаверне — завдяки чому Ален одночасно і дистанціюється від простору свого минулого, і відчуває необхідний комфорт для роботи письма. «Вікно її дивиться в вузький садок готелю “Есперанс” на вулиці Вожірар, проти семінарії кармелітів. Гомін Парижа глухіший, ніж гомін сосен у парку під диханням бур у пору рівнодення; я спокійний, я не страждаю» [8, с. 187]. Герой-оповідач в характеристиках урбаністичного простору відштовхується від природніх локусів краю свого дитинства, у такий спосіб вписуючи природу Мальтаверне в свою «перцепційну форму» міста. Спокою Алену надає сама думка про те, що в Парижі його ніхто не знає, завдяки чому він почуває себе безіменним. У світлі минулого, яке він має переосмислити, і від якого — у певному розумінні — звільнитися, стає зрозумілою потреба героя у творенні нового Себе. Як юнаки з романів Бальзака, він входить у Париж з метою почати нове життя і на початковому етапі живе у районі, головним мотивом опису якого є тиша (алюзія на квартал, де мешкав Растіньяк у «Батькові Горію»). На відміну від Растіньяка, Ален не прагне дійти до вершини світу — йому важливіше повернутися до себе справжнього, а тому вибір помешкання на вулиці Вожірар набуває додаткових конотацій. Знаменита поміж іншим музеєм загублених речей (одним з найбільших у Європі і найстаріших у світі) вулиця Вожірар стає прикладом того, що топоніми урбаністичного простору виконують у просторі письма про Себе функцію метафори: і виражають глибинні пошуки героя, і пояснюють спрямованість його естетичної роботи. Ален не втомлюється перераховувати маршрути своїх піших прогулянок, в яких зливається з потоком людей, підпадаючи, за його словами, під «чаклунську силу» Парижа. Як Рафаель Бальзака, герой Моріака ритуально переходить на інший бік Сени. «Паризькі вулиці варті всіх музеїв» [8, с. 202], — у топографію Алена входять твори літера-

тури (імена письменників зринають біля топонімів), входить історія (місця визначних подій) — і письмо про місто починає нагадувати крамничку антиквара з «Шагренової шкіри». Ален усвідомлює, що історія, відображена в топонімах Парижа, звернена не лише у минуле, а й у прийдешнє — топографія як складова простору письма про Себе відкриває орієнтованість героя Моріака на майбутнє: «я думаю про те, що зріє в цій Ліліпутії 1907 року і що мені судилося побачити...» [8, с. 203].

У письмі фікційного суб'єкта роману початку ХХІ ст. топографія промовляє більше, ніж мовчання героя.

В романі Д. Пенака «Щоденник тіла» зникає топонімічна конкретика, але продовжується започаткована літературою ХVIII ст. традиція поєднання внутрішнього стану людини з елементом урбаністичного простору. Герой Пенака, який звик усі зміни в своєму житті передавати через образи тіла, екстраполює усвідомлення процесу старіння на враження від міста. Перенесення героєм свого настрою на міський простір породжує надміру лаконічний запис у щоденнику: «Схоже, сама вулиця вирішила вести щоденник тіла» [10, с. 186]. Без пояснень, розшифрувань, контексту щоденниковий запис, що фактично є поетикальною фігурою (здійснюється спроба олюднити вулицю), наближається до хайку (суб'єкт письма замикає те, що бачить та почуває, вузьким горизонтом слів). Цим записом герой Пенака спонукає у реципієнта створення уявного образу людини, що дуже близька до образу, про який, за словами Р. Барта, мріє більшість: «скільки західних читачів мріяли так прогулюватися по життю з блокнотиком в руці, відмічаючи тут і там певні “враження”, стислість яких була б гарантією досконалості, а простота — критерієм глибини» [3, с. 158]. У цій спробі топографії в щоденнику тіла має місце заперечення «розгортання», про що пише Р. Барт, інтерпретуючи хайку. Звуження запису до одного речення-фігури у випадку фіксування перцептивної формули міста на противагу поширеним записам на тему тіла продиктоване бажанням героя Пенака відділити тілесне від психологічного. Не переходячи на опис, стираючи власне «Я» з цього запису, фіксуючи графічно погляд, герой передає свої переживання, про яке не мав наміру писати, в щоденник тіла вулиці. Стилізація під хайку дозволяє суб'єкту письма уникнути непрозорості смислу в цьому записі — розтікання смислу в сфері символів, замикання його на собі. Фігуративність письма за манерою хайку всупереч стратегії *homo scribens* Пенака не дозволяє реалізуватися плану відділення тілесного від психологічного.

Топографія Карла з роману П. Кіньяра «Салон у Вюртенберзі» є інтертекстом до тлумачення функціонального значення міста в письмі героя-романтика. На це вказує локус саду у місті, що контр-аунктом проходить крізь письмо Карла. Згадки про міський простір, що покликані створити для мнемографії героя необхідні координати її розгортання, зводяться до будинку з садом в Сен Жермен-ан-Ле. Усі інші топоніми, що виринають у просторі письма Карла, насаджуються на семантичне осереддя топографії, розгорнутої зі спогадів про Сен-Жермен-ан-Ле. Кожен будинок, до якого тяжіє опис міського простору і яким він обмежується, має біля себе сад, що для героя асоціюється з раєм. Своєю топографічною манерою герой Кіньяра викриває ностальгію за дружніми стосунками, любов до того минулого, що мало місце в закріплених на письмі координатах міських декорацій — ті почуття та внутрішні стани, які не може назвати / визнати з причин їх втрати. Письмо ж виступає наслідком переміщення-віднайдення смислів подій.

Всі герої аналізованих творів звертаються до практики письма як подорожі-повернення, через яку реалізується загострення оптичного фокусу. В тексті-письмі досвід постає не точкою відліку, а результатом письмової оповіді. Пережите вимагає від героїв оформлення та, відповідно, пізнання. За допомогою письма фікційні суб'єкти формують свій досвід, а віртуальний реципієнт включається у цей процес як повноправний учасник, тож замість поради від героя він отримує практику піклування про Себе.

Чи не найцікавіший модус переміщення презентує рівень оповіді. Герої-оповідачі текстів-письма акцентують питання неможливості зізнання як такого, позаяк суб'єкт, що береться за перо, шукає — а не знає наперед — яким він є. Усі знання про себе, що передують письму, формують події зовнішнього світу, від якого герой відходить, обираючи роль суб'єкта письма. Сам факт письма свідчить: відношення героя з пером у руках до протагоніста виписуваних подій передають слова: я не такий, я є іншим. Беру-

чи на себе роль суб'єкта письма, герой виявляється включеним у процес вироблення смислів пережитих подій, що уможлиблюється завдяки лінії письма. Таким чином, сповідь не може бути складовою стратегії письма про Себе, натомість сповідальність є маркером відношення утвореного письмом простору до «Я» (героя, оповідача, оновленого суб'єкта в процесі становлення — всіх в одному).

Аналіз героя в естетичній діяльності письма про Себе дозволив пояснити, що тканина письма плететься з петель, які зв'язує становлення нового суб'єкта з читачем як зовнішнім Іншим, а через нього, з собою минулим та теперішнім. Метаморфози суб'єктивності можна назвати однією з головних характеристик тексту-письма: трансформація персонажа історії зовнішнього життя на героя свого власного тексту пережитих подій, на оповідача про Себе, на розсіяного суб'єкта письма.

Аналіз *homo scribens* як героя в естетичній діяльності письма про Себе підводить до думки про трансгресію, притаманну природі письма, в якій відбувається творення оновленого «Я». В роботі суб'єктів письма нівелюється жест розриву зовнішнього та внутрішнього, есплікується буття відмінності [6]. Письмо персонажів, що починається з потреби героя у порятунку «Я» суб'єкта, що пише, поза спрямованістю [2] виявляється творенням світу, досягненням недосяжного, переходом через непрохідне.

Роман початку XXI ст., граючись претекстами минулих епох, утверджує відкритість письма як оповідної моделі до широкого діапазону тем та проблем, які не можливо вичерпати. Ера інтернету вносить кардинальні зміни в життя людини, що неодмінно позначиться на романному просторі. Новим горизонтом цього дослідження може стати аналіз письма як оповіді з особливою комунікативною аркою в мобільному романі, інтернет-романі тощо. Нові технології вплинуть на розуміння класичних історій, і письмо про Себе зможе відкрити інші свої грані, адже переміщення складових елементів художнього простору, визначеного роботою письма фікційного суб'єкта, є чи не єдиною його константою.

REFERENCES

1. Barthes, Roland. *Oeuvres complètes* (nouv. éd. en cinq volumes, revue, corrigée et présentée par Éric Marty). Paris: Seuil, 2002.
2. Blanchot, Maurice. «Le journal intime et le récit». An *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959: 253–259.
3. Boulle, Pierre. *La planète des singes*. Paris: Julliard, 1963.
4. Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: éditions P.U.F., 1968.
5. Eco, Umberto. *L'oeuvre ouverte*. Traduit par : Chantal Roux de Bézieux, André Boucourechliev. Paris: Points Essais, 2015.
6. Foucault, Michel. «Self Writing». In *Ethics: Subjectivity and Truth*. V. 1. Translated by Robert Hurley and

- others. New-York: The New Press, 1997: 207–223. https://monoskop.org/images/0/00/Foucault_Michel_Ethics_Subjectivity_and_Truth.pdf
7. Lejeune, Phillipe. *On Autobiography, The Autobiographical Pact, Autobiographical Contract*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. https://edocs.uis.edu/Departments/LIS/Course_Pages/LNT501/RN/R
 8. Mauriac, François. *Un adolescent d'autrefois*. Paris: Flammarion, 1982.
 9. Gary, Alexandre Diego. *S. ou l'espérance de vie*, Paris: Gallimard, 2009, 169 p.
 10. Pennac, Daniel. *Journal d'un corps*. Paris: Gallimard, 2012.
 11. Richard, Jean-Pierre. *Pages Paysages. Microlectures II*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
 12. Verne, Jules. *Vingt mille lieues sous les mers*. https://fr.wikisource.org/wiki/Vingt_mille_lieues_sous_les_mers

MODES OF MOVEMENT IN FICTIONAL SUBJECT'S SELF-WRITING

Yuliia Pavlenko

pavlenkoyulia1@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-4157-2550>

Doctor of Sciences (Philology), Professor, Department of Theory and History of World Literature named after Professor V.I. Fesenko, Kyiv National Linguistic University

Abstract. *This article explains the Modes of movement in the fictional landscape of the character's letter about himself. It offers the notion of the self-writing of the fictional subject as one that allows the reader to see the peculiarities of the text as a whole, the fictional landscape of which is the character's letter.*

The analysis offered confirms the efficiency of the methodology of micro-reading for the investigation of the fictional subject's letter. The study of the letter about oneself is a topic of the French novel that gives the opportunity to demonstrate its functioning on the different levels of the piece of fiction.

The analysis of self-writing on the level of metaphorical originality demonstrates the functional meaning of the personal letter as the body of the refreshed subject, the itinerary of his learning and his home, and the metaphors of water, fire, air and earth help to articulate the meanings of the letter without mentioning its specific titles.

Within the interaction of the personal letter and the novel, the character-narrator's self-writing creates a multiplicity which Deleuze associates with the rhizome. The process of multiplicity operates on every textual level of the novel. On the historical level (according to J. Jannet) the plot tells one thing, but with the help of the letter's narration modus, new elements are added, creating another, different story. The self-writing confirms that the story does not coincide with the plot, as the character relates to his past (more or less distant in time), but the letter creates his present. The genre models of the fictional character's self-writing also find themselves inside the rhizome maze. Moreover, multiplicity even examines physicality: from negation to formation.

Renouncing a climax and changing the mechanism of intrigue are characteristic for this type of fictional structure of the letter-novel (self-writing). A new meaning is formed with the help of a specific description of life episodes. This new meaning is made possible due to the constructive meeting of the character (in the past), the character-narrator, the subject of the letter (in the present) from the new aspect of his ego, and addressing another ego, the person who will be reborn with the help of the letter (in the future).

With the help of fictional self-writing, subjects form their experience and the virtual recipient is included in this process as a participant enjoying full rights. Thus, instead of receiving advice from the character, he acquires practice in caring for himself.

The real reader of novels, whose fictional space is determined by the work of homo scribens, is included in the communicative arch of self-writing. The personal letter about oneself is a journey into the depths of the true essence of the man and the creation of the map of subjectivity and initiation. The method of self-writing leads inevitably to the path of the harmonization of the subject's own ego.

Key words: *French novel; metaphor; self-writing; displacement; fictional subject; homo scribens; journey; Gary; Mauriac; Pennac.*

УДК 821.134.2.-31.09

ОСВОЄННЯ ПРОСТОРУ ЯК НАРАТИВНА СТРАТЕГІЯ КОНСТРУЮВАННЯ ІДЕНТИЧНОСТІ У РОМАНІ РОСИ МОНТЕРО «ІСТОРІЯ ПРОЗОРОГО КОРОЛЯ»

Світлана Володимирівна Романова

<https://orcid.org/0000-0003-3032-8130>;

svitlana.romanova@knlu.edu.ua;

кандидат філологічних наук,

старший викладач кафедри теорії та історії світової літератури

імені професора В.І.Фесенко Київський національний лінгвістичний університет

Анотація. Дана розвідка присвячена аналізу освоєння персонажами відкритого простору як авторської стратегії конструювання постмодерністської ідентичності у романі Роси Монтеро «Історія прозорого короля» (2006). Відкритий простір виступає у Монтеро метафорою Іншого по відношенню до внутрішнього світу героїв. «О-освоєння» Іншого трактується як процес інтеграції структур Іншого у власну цілісну структуру з метою збагачення і вибудовування гармонійної ідентичності. Дослідження демонструє, що в обраному тексті відкритий простір є водночас місцем трансформації Самості протагоністки, перетину реальних та фікційних локусів, а також одним з інструментів де/реконструкції класичного міфу. У такий спосіб романістка робить спробу створити в культурі новий функціональний міф, референтний потребам людини епохи постмодернізму, такий, що допоможе сучасному індивіду вирішити проблему конструювання власної ідентичності.

Ключові слова: Роса Монтеро; простір; наративна стратегія; постмодерністська ідентичність; міф; ритуали переходу.

Постановка проблеми. Вивченню проблеми постмодерністської ідентичності у різних аспектах присвятили свої праці З. Бауман, Ж. Бодрійяр, Ю. Габермас, Ж. Дерріда, Ж. Ф. Ліотар, П. Рікер, Е. Саїд, Е. Фромм, М. Фуко, В. Хесле, С. Холл та інші. Ідентифікаційні практики були важливою складовою людського світогляду, починаючи з прадавніх культур. Орієнтаційну базу ідентичності традиційно складали змістотворчі інститути міфу, символу та ритуалу. Постмодернізм як специфічна форма осягнення дійсності у самосвідомості західної цивілізації, що характеризується, поміж іншим, недовірою до метанаративів, деконструкцією цілісних світоглядних систем, релятивізмом, фрагментарністю тощо відкидає можливість існування та/або схоплення визначеної, сталої ідентичності. Специфіка ситуації кінця ХХ – початку ХХІ століття полягає у тому, що криза світоглядних орієнтирів поставила перед важким світоглядним вибором кожного члена суспільства.

Людина опинилася у ситуації, яка у філософському осягненні за своєю структурою співвідноситься з ситуацією первісного міфу. Відбулася «втрата ідеального «золотого століття», заміна його хаосом, що у подальшому належить пере-

творити на космос» [3, с. 635]. Людина лишилася самотньою у своїх спробах зорієнтуватися у світі, що так швидко розпадається і трансформується.

Описана ситуація, типологічно тотожна закономірному процесу міфологічного відтворення світобудови, з усіма належними міфологічними фазами (хаос, зародження світу, народження героя, боротьба героя, перемога, утвердження нового світу та ін.).

Виходячи з текстуальної природи сучасного міфу за Р. Бартом, ми пристаємо на думку радянського філолога В. Топорова, який стверджує, що всякий текст є просторовим, а всякий простір текстологічним, тобто простір є невіддільним елементом міфу і його атрибутом [6, с. 227]. Говорячи про роль простору у процесі міфотворення, В. Топоров називає його «одним з найважливіших елементів міфопоетичної архаїчної моделі світу, особливою категорією, що відіграє виключно важливу роль у відповідних уявленнях» [6, с. 227]. На думку дослідника, міфопоетичний простір структурується через взаємодію низки бінарних опозицій, основаних на антонімії внутрішній – зовнішній у різних варіаціях «дім – вулиця», «центр – периферія» тощо. Метою даної розвідки

є дослідити текстуальні можливості категорії «відкритий» простір і проаналізувати авторські нарративні стратегії конструювання ідентичності через моделювання відкритого простору.

Моделювання текстуального простору – специфічна авторська стратегія, що є визначним елементом розбудови ідентичності персонажів Монтеро, є показовою для усієї романної творчості письменниці. Серед прикладів виписаний нею детальний опис Мадрида, з його широкими площами і вузькими вуличками південного міста, величними будинками шикарних кварталів і халулами небезпечних окраїн у романах «Дочка людоджера», «Серце Тартару» та «Інструкції зі спасіння світу». Загадковий, оригінальний світ майбутнього детально витворений письменницею у трилогії про першу у світі жінку детектива-андроїда Бруну Хаскі. Актуальність роботи пояснюється інтересом сучасного літературознавства до стратегій конструювання постмодерністської ідентичності загалом та роллю моделювання текстуального простору у цьому процесі зокрема. Ці феномени повною мірою представлені у романах Роси Монтеро і не набули досі належного вивчення. Для більш детального аналізу моделювання відкритого простору як художньої стратегії конструювання постмодерністської ідентичності у романах Роси Монтеро ми обрали текст роману «Історія прозорого короля» як найбільш показовий.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У процесі конструювання ідентичностей своїх персонажів Роса Монтеро вдається до стратегії де/реконструкції структури класичного міфу. На цьому терені вона не обходить увагою і іспанську національну міфотворчість. Вірна традиціям іспанської літератури, письменниця обирає середньовічну Європу і лицарську подорож– ініціацію тлом розгортання основних подій роману «Історія прозорого короля». Образ мандрівного лицаря, що є за О. Пронкевичем одним з символів «кастеляноцентристського міфу», уособлює «героїчний ентузіазм оновленої іспанської віри» [4, с. 66]. Хоробрий Лицар став беззаперечним символом Іспанії і високих духовних шукань загалом. Роса Монтеро філігранно виписує відтінки народних уявлень, закладених в образ мандрівного лицаря, переписуючи при цьому його бурхливу подорож для жінки в ролі головної героїні. Так авторці вдається реконструювати зсередини стереотип лицарства і заповнити його жіночою енергією дії, яка не мала досі власного простору для волевиявлення.

Дія роману розгортається у Середньовіччі (орієнтовно XI-XII ст.), проте реальні історичні події (два хрестових походи 1095 та 1212 років, героїчна блокада фортеці Монтсегур 1244 року) та ціла плеяда історичних осіб (Ричард Левове Серце, королева Леонора Аквітанська, Марія Французька, Абелья та Елоїза та інші) описані в романі в анахронічному порядку, що визнає сама авторка у післямові до роману. Книга наповнена темпоральними стрибками, в ній зустрічаються люди, що мали різницю у віці майже 200 років, тому не можна вважати цей твір суто історичним романом. Що є очевидною ілюстрацією гіпотези про провідну структурну роль саме простору, а не часу у романі.

Основу сюжету роману «Історія прозорого короля» складає мотив великого шляху, який за визначенням В. Топорова відтворює «в міфопоетичній і релігійній моделях світу образ зв'язку між поміченими точками» [5, с. 352]. Головна героїня представленого роману, Леола – середньовічна дівчина, що змушена тікати з рідного села, перевдягнувшись у лицарські лати, щоб врятувати своє життя. Жінка-протагоніст зазнає низки кардинальних перетворень, що повністю змінюють її ідентичність: зовнішність, соціальний статус, спосіб життя, самоусвідомлення та світогляд. Мотив освоєння відкритого простору, що відіграє одну з провідних ролей у творчості Монтеро, є важливим під час вивчення цих перетворень.

Важливою складовою будь-якої подорожі є точка відліку, початковий пункт майбутнього шляху. Такою відправною точкою стає для Леоли рідний дім, суто чоловіче, прагматичне, раціональне середовище, що залишає кволий і нежиттєздатній жіночій Самості дівчини-підлітка єдино можливу перспективу: існувати у блаженному невіданні про Інші світи, під покровом батьківського закону в чоловічому оточенні батька, брата та нареченого. В такому щільному маскулінному оточенні немає місця жіночій енергії дії, а знекровлена відсутністю жіночого досвіду інтуїція нездатна стати рушійною силою змін. Фігове дерево біля хатинки унаочнює алузію на Едемський сад з його щасливими мешканцями. Незважаючи на те, що інтерес до Іншого світу, Іншого життя був на початку відкинтий героїнею, саме він складає умови інтенціональності подальшого пошуку і становлення її жіночої Самості.

Проходячи обряди ініціації, Леола, сходячи за сходячкою, просувається до кінцевої мети свого шляху, яка виражена «через зміну статусу персонажа, що досяг кінця шляху, нерідко і його зовнішнього вигляду» [5, с. 353]. Символічним є

кінець великого шляху героїні, який у романі не сходиться з його сакральним центром. Леола приймає отруйний еліксир зі смаком материнського молока, запахом квітів і кольором полум'я (символами відродження), щоб прокинутися в Авалоні, містичній країні гармонії та щастя.

Мотив «втраченого раю», туги за кращими світами актуалізується в романі в образі Авалону – острова де «живуть самі лише жінки і править дуже гарна і мудра королева (...) вони не знають чоловіків, ні їхніх законів (...) це земля вічної весни, де немає ані смерті, ані хвороб, ані старості» [8, с. 19], – так описує його юний наречений протагоністки. Авалон, місце, куди прагне потрапити Нінев – вірна подруга і мудра наставниця Леоли. Нінев стверджує, що знайома з легендарним королем Артуром, який чекає на неї на чарівному острові. Щоразу, як жінки змушені переїхати і оселитися у новому місці, Нінев прикрашає стіни їхнього помешкання малюнками з видами берегів Авалону, до того ж ці береги стають все ближчими. Так авторка візуалізує прагнення героїнь до Цілісної Самості, через освоєння простору, і, водночас, через органічне поєднання реальної і уявної географії, що корелює на сюжетному рівні з ідеєю осмислення протиріч у собі (реального та ідеального Я) не як полюсів опозиції, а як «аспектів утаємниченої Єдності» [7]. Багатозначна метафора острова використовується авторкою на позначення місця, або стану задоволення людиною своїм існуванням, «парадоксального стану, в якому протиріччя співіснують, мирно уживаючись один з іншим» [7]. Саме так відчуває себе Леола в останні дні свого життя: «мені затишно у своєму жіночому вбранні і покрайяному шрами тілі. Це те, чим я є, і це є добре» [8, с. 568].

Авалон є островом героїв, куди можна потрапити, лише вийшовши поза рамки нормального, опинившись у категорії «іншості». Отже те, що на останній сторінці роману Леола потрапляє в Авалон, прийнявши отруйний еліксир, переконує, що їй вдалося здійснити свій подвиг.

На своєму шляху протагоніста проходить усі необхідні етапи переходу, що супроводжуються відповідними ритуалами. Так, на початку оповіді алюзією хрещення виступає сцена омовіння Леоли у баюрі. Стомлена дівчина занурюється у ставок і залишає у воді «пил, піт і липучі спогади про кров вояків, весь цей біль і злість» [8, с. 16]. Вода виступає «джерелом всякого життя, вихідним станом всього сущого, еквівалентом первісного

хаосу» [1, с. 240]. На відміну від річки, що могла б принести героїні надію на оновлення/зміни, стояча вода неглибокої «калюжки», як називає її Леола, обмежує будь-які прагнення дівчини. Інше значення води – стихія зародження життя, плодючості, материнства, що виступає маркером єдиного можливого горизонту очікування середньовічної дівчини-селянки. Відведені їй ролі робочої худоби та матері сприймаються героїнею не як неминучі, а як бажані: «Я хочу бути його теличкою.. Хочу мати з ним дітей і прожити гарне життя» [8, с. 18].

Іншими маркерами, що вказують на міфологічну основу роману, є багаторазове повторювання дій героїні, низка її символічних смертей/народжень, просторовий збіг початку і кінця її подорожі, її сприйняття світу – «протягом якогось часу світ був дивом, потім повернулася темрява» [8, с. 9]. Фіолетова стрічка, що вінчає горизонт – перше що бачить Леола, вийшовши з води, символ нездійсненності, втрати, пам'яті й вірності. Її потаємні мрії про далекі краї обмежені на початку роману горизонтом нездійсненності.

Того ж дня Леола була викинута зі свого світу – самотня, бездомна, безвладна, розгублена, позбавлена будь-якої надії на виживання. Цей другий етап ритуалу переходу, «період поза часом», триває для героїні декілька днів. Саме тоді вона робить першу спробу освоїти Інший простір. Селянка, що зросла у полі визнає, що ліс міг би надати їй кращого притулку, проте не наважується увійти у «цю огидну темряву, що загрожує своїми прадавніми тайнами» [8, с. 22]. Ліс, як і поле, відігравав важливу роль у житті середньовічної людини. В епоху раннього середньовіччя на теренах Середземномор'я культура місцевих землеробів протистояла, а згодом асимілювала з культурою варварських (германських) племен. Ж. Ле Гофф зазначає, що «простором землеробів виступало поле, простором варварів – ліс» [2, с. 132]. Моделлю харчування землеробів, яка згодом набула християнської сакральності, була тріада: злаки, виноградне вино і оливкова олія. На відміну від хліборобів варвари надавали перевагу м'ясу і ячмінному пиву, що незабаром стало символом варварської цивілізації. Так і Леола у скруті п'є пиво, символічно повертаючись до варварського тваринного стану, регресує у долученні до цивілізації. Таким чином, як показує авторка роману, ліс у свідомості середньовічної людини несе парадоксальне амбівалентне значення: з одного боку, він збагачує раціон землеробів, з іншого – у їх уяві – він є «осередком прадавніх варварських та поганських вірувань» [2, с. 132]. На межі лісу й

поля Леола зустрічає знакову тварину – дикого кабана, «він став майже рівним Великій Матері Землі, що їй поклонялися середземноморські народи» [2, с. 132]. Тваринний жах, який викликає в дівчині близька присутність цього хижого звіра, змушує її померти для існування «поза часом» «думаю я вмерла, чи хочу вмерти» (гра іспанських слів *сео/quiero*) [8, с. 23] і відродитися для життя у новому статусі. Невипадково символіка смерті повторюється двічі: полум'я винищує зовнішній світ минулого дівчини, а пекельний жах випалює минуле з її серця, з її ідентичної сутності, «страх може винищувати страх» [8, с. 23].

Виконуючи обряд третього етапу ритуалу переходу, дівчина вбирається в обладунки одного з вбитих лицарів і повністю зрікається своєї жіночої природи, зрізавши своє волосся наче «смертельно пораненого звіра» [8, с. 26]. Алюзія на жертвоприношення через ритуальне вбивство тварини підкреслює незворотність перетворення.

Мотив подорожі на структурному рівні виступає формальним поєднувальним маркером багатоліких фікціональних світів. Тема мандрів вбирає в себе і фізичний світ дівчини-лицаря і світ її мрій. Вона вміє вправлятися з мечем і арбалетом, а вночі мріє про короля Артура, з яким пов'язана її наставниця Нінев. Недосяжні світи давніх філософів, до яких так прагне доторкнутися кріпосна селянка, в романному просторі співіснують з міфом про Священний Грааль та чарівний світ Авалону, куди мріє потрапити Нінев. Загадковий світ історії прозорого короля, світ алхімії, герменевтів і філософського каменю, магічний світ чаклунства, населений єдинорогами і драконами, вище суспільство при дворі королеви Леонори Аквітанської і такий бажаний закритий, утаємничений світ монастирської бібліотеки – багатолікі фікціональні світи переплітаються, накладаються, перехрещуються і знову розходяться, щоб остаточно зійтись у фокусі письма.

Набувши сакральних знань, героїня потрапляє до укріпленого селища Монтегур у Піренеях. Ця фортеця, що «знаходиться на схилах гори, що здавна вважається священною і за формою нагадує солярний храм» [53, с. 12], стала символом загадок і героїзму катарського руху. Роса Монтеро використовує тяжіння сучасного читача до поєднання фактуальної і фіктивної оповіді і за прикладом «Коду Да Вінчі» Дена Брауна вписує пригоди своєї вигаданої героїні в легендарний контекст історії катарів. Легенда стверджує, що тим скарбом, якого так прагнула католицька церква під час альбігойського хрестового

походу на початку XIII століття, скарбом, який фанатично захищали, а згодом винесли і сховали катари, був священний Грааль. Героїня виступає захисним талісманом Монтегура і допомагає групі молодих катарських монахинь втекти з обложеної фортеці. Закута у металеві лати, які стали її другою шкірою, вона сама перетворюється на священну чашу, в яку зібрано всю кров, пролиту жінкою впродовж життя: краплини крові і поту, якими вона поливала своє життє поле; синці, подряпини, кров як плата за навчання мистецтву лицарського бою; кров власних ран; липка, пекуча кров тих, хто загинув від її меча; менструальна кров нездійсненого материнства. Кров вбирає досвід існування і перетворюється на ту рідину, якою можна виписати все життя. «Моя кров ховається у найглибших венах, чорнила пульсують у чорнильниці, я німію від жаху» [8, с. 4] – саме так артикулює свій стан Леола, коли страх позбавляє її можливості говорити. «Кров, що сховалася», перетворюється на «чорнила, що пульсують». Ця теза, що зустрічається на першій і останній сторінці твору, безсумнівно налаштовує читача на прочитання тексту у термінах саморефлексивної оповіді.

Висновок. Таким чином, висновуємо, що у своїй творчості Роса Монтеро широко застосовує мотив освоєння відкритого простору як наративну стратегію конструювання постмодерністської ідентичності своїх персонажів, майстерно поєднуючи цей прийом з де/реконструкцію тих складових світового наративу, що сформували світобачення сучасної людини, зокрема іспанця (світові та національні міфи, архетипи, гендерні стереотипи). Письменниця ревізує антропологічний досвід сучасної людини і створює новий художній світ. У такий спосіб романістка робить спробу створити в культурі новий функціональний міф, референтний потребам людини епохи постмодернізму, такий, що допоможе сучасному індивіду вирішити проблему конструювання власної ідентичності.

Аналіз структурного рівня обраного тексту продемонстрував наявність чіткої, логічної структури розвитку індивіда на шляху конструювання власної ідентичності, з усіма передбаченими класичним міфом етапами (зародження, несвідомий стан, ініціація, бунт – відрив від материнського, окреме гармонійне існування, або смерть і розчинення у несвідомому) обґрунтованих у класичних дослідженнях М. Еліаде, Е. Ноймана, К. Юнга. Особливу увагу авторка приділяє кризовим, перехідним етапам розвитку свідомості, що супроводжуються у Монтеро ритуалами переходу (Е. Ліч).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Вода / С. С. Аверинцев // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1980. – Т. 1. – С. 240.
2. Гофф Ж. Л., Трюон Н. История тела в средние века / Жак Ле Гофф, Николя Трюон; [пер. с фр. Е. Лебедевой]. – М.: Текст, 2008. – 188 с.
3. Мифологический словарь / [Гл. ред. Е. М. Мелетинский] // М.: «Советская Энциклопедия», 1990. – 672 с.
4. Пронкевич О. В. Нація-нарація в іспанській літературі доби модернізму: [монографія] / О. В. Пронкевич. – К.: Пед. преса, 2007. – 256с. – Бібліогр. в кінці розд.
5. Топоров В.Н. Путь / В. Н. Топоров // Мифы народов мира: [энциклопедия]. – М., 1980. – Т. 2. – С. 352-353.
6. Топоров В. Н. Пространство и текст / В.Н. Топоров // Текст: семантика и структура; [отв. редактор Т. В. Цивьян]. – М., 1983. – с. 227 – 285.
7. Элиаде М. Мефистофель и андроген [Электронный ресурс] / Мирча Элиаде. – СПб.: Алетейя, 1998. – 374 с. – (Миф, религия, культура). Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/eliade/mefist.php
8. Montero R. Historia del rey transparente: [роман] / Rosa Montero. – Madrid: Punto de lectura, S.L., 2006. – 591 p.

REFERENCES

1. Averincev S.S. «Voda» [The water]/ Mify narodov mira: Enciklopedia [Myths of the peoples of the world: Encyclopedia]. M, 1980. – Book 1.– p. 240. (in Russian).
2. Goff J.L., Truon N. Istoria tela v srednie veka [History of the body in the Middle Age]. – М.: Text, 2008. – 188 p.
3. Mifologicheskyy slovar [Dictionary of Mythology] / [Ed. E. M. Meletynsky]/ М., “Sovetskaya encyclopedia”, 1990. – 672 p.
4. Pronkevich O.V. Nacia – naracia v ispansky literaturi doby modernizmu: [monografia] / [Nation-narration in Spanish literature of the modernist era: [monograph]. К.: Ped.presa, 2007. – 256 p.
5. Toporov V.N. Put [The way] / Mify narodov mira: Enciklopedia [Myths of the peoples of the world: Encyclopedia]. M, 1980. – Book 2.– p. 352-353. (in Russian).
6. Toporov V.N. Prostranstvo y text [Space and text] // Text: semantika y struktura [Text: semantics and structure]. – М., 1983. – p.227-285.
9. Eliade M. Mefistofel y androgen [Mephistopheles and androgen]. SPb, Altea, 1998. – 374 p. [Electronic Resource]: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/eliade/mefist.php

SPACE AS A NARRATIVE STRATEGY OF CONSTRUCTING IDENTITY IN ROSA MONTERO'S NOVEL THE “HISTORY OF A TRANSPARENT KING».

Svitlana Romanova

<https://orcid.org/0000-0003-3032-8130>;svitlana.romanova@knlu.edu.ua;

Candidate of Philology, Senior Lecturer, Department of Theory and History of World Literature named after Professor V.I. Fesenko, Kyiv National Linguistic University

Abstract. *The article is dedicated to the analysis of an open space discovery made by the protagonists. That discovery constitutes the author's strategy of a postmodern identity construction in Rosa Montero's "A Story of a Transparent King" (2006). Open space serves a metaphor of Other dealing with the inner world of the protagonists. Discovery of Other is interpreted as an integration process when Other is integrated into one's solid structure in order to enrich and rebuild a harmonious identity. The research reveals that open space is at the same time a space of a protagonist's Solitude transformation as well as the intermingling of both real and fictional locuses It serves one of the instruments to re / deconstruct a classic myth. In such a way fiction tries to create a new functional myth in culture that is referent to human needs in the era of postmodernism and helps that same human fix the problem of self identity construction.*

Key words: Rosa Montero; space; narrative strategy; postmodern identity; myth; transition rituals.

УДК: [821.161.2-3Шевчук.09:821.161.2-3Дрозд.09]:82.091

«ЙОКНАПАТОФА» ВАЛЕРІЯ ШЕВЧУКА ТА ВОЛОДИМИРА ДРОЗДА ЯК ТОПОС «ВТРАЧЕНОГО РАЮ»: МОДЕЛЮВАННЯ «МАЛОЇ БАТЬКІВЩИНИ»

Людмила Броніславівна Тарнашинська

<https://orcid.id/0000-0003-2540-2658>

tarnashynska@gmail.com

Доктор філологічних наук, професорка,
провідний науковий співробітник Відділу української літератури ХХ ст.
та сучасного літературного процесу,
Інститут літератури імені Т.Г. Шевченка НАН України

Анотація. У центрі уваги дослідниці – наративи «малої батьківщини» (з проєкціями на світову літературу) українських письменників-шістдесятників: житомирський текст Валерія Шевчука та поліський текст Володимира Дрозда – з їхніми топосами, геоментальними моделями, проєкціями на «образи свідомості». Йдеться про художню топографію топосів метафоричного наповнення «землі обітваної», «Кастальського джерела», «втраченого раю» (через розгортання вектору *сім'я/родина – оселя/дім – вулиця/юрба – околиця/передмістя/місто, дорога*, ключовим у якому є *топос дому*), які вибудовують модель сприйняття світу й себе у цьому світі.

У фокусі дослідження – художня репрезентація національної ідентичності у її регіональних варіантах як локальної автентичності, спроектованої на візію «великої України» (колективна та індивідуальна ідентичність у її соціокультурних виявах). Це дає можливість дослідити етно-національні текстові проєкції ідентичностей у художньому дискурсі. Простежено, як із допомогою поетики локального простору цим прозаїкам вдалося художньо відтворити візію України у її розмаїтих часопросторових векторах, спроектувати «колективний портрет» української людини з її самобутньою ідентичністю.

Ключові слова: Йокнапатофа; «втрачений рай»; топоси; житомирський текст; поліський текст; ідентичність.

Хроногеометрія українського шістдесятництва знаходить своє відображення в поетиці, художньо-естетичні координати якої визначаються векторами простір/час, де перше також включає простір внутрішній. Антропний простір/час, укладений шістдесятниками у відповідні топоси (як-то *дім, мала батьківщина, чужина* та ін.), віддзеркалює зміст буття «тут-і-тепер» або «ось-тут-існування» як перехідний, переломний етап людської свідомості, що вивільняється від тоталітарних пут і виходить поза межі самої себе (тобто за межі раніше дозволеного/дозованого). Адже топоси – це ще й ті чи ті факти життя і думки, котрі здатні зробити силогізми переконливими, попри їх матеріальну невідповідність і незрозумілість» [7, с. 26]. Це виразно простежується на прикладі творчості Валерія Шевчука з його підкреслено маніфестованим персонажем околиці невеликого міста (конкретно Житомира) і, скажімо, Володимира Дрозда з його антропологічним виміром українського Полісся.

Ще з раннього періоду своєї творчості В. Шевчук, маючи унікальну здатність репрезентувати своєрідні зразки синтезу засобів художнього мислення, створює власну Йокнапатофу, свою художню «житомирську галактику», сконцентровану на локальній території (фактично це околиці міста Житомира, де народився і виріс письменник), населяючи її героями, яких добре знає з повсякденного життя. Адже простір «як порядок співіснування є множинність кореляцій, що структурують інтервали з позицій відносин типу околиці, прилягання і т. д.) [4, с.164]. З часом письменник дедалі більше розпросторює цей простір, усе щільніше заповнюючи його характерами, колізіями, побутовими реаліями, центральним у якому залишається Шевчукова ідея *дому* як духовного осердя людини. Маючи хист синтезатора традиційних художніх набутоків зі стильовими пошуками прозаїків європейської школи (як-то засад французьких екзистенціалістів, голдінівської манери письма в стилі англій-

ських притч, засвоєння фолкнерівських прийомів творення власної «художньої галактики», а також тяжіння до «магічного реалізму», химерної прози, що визначає часово-просторові структури латиноамериканського роману) [Див.: 8], В. Шевчук напрацював і розгорнув у своїх творах злагоджену систему *топосів*. Відповідно до середньовічних універсалізованих уявлень про землю загалом і життя на ній письменник зазвичай вплітає у художній задум описи рідної землі, надто своєї *малої батьківщини* – через те на сторінках його творів найчастіше знаходимо житомирські пейзажі, фантастичні народні оповідки, а також сьогоденні побутові реалії, що дають уявлення про специфіку та усталений уклад життя сучасного передмістя. Певна універсалізація описів природи виправдана авторським намаганням звести її до рівня філософської категорії, метафори, тобто універсального, синтетичного образу. Послугуючись бароковим інструментарієм творення універсальної картини світу, прозаїк зазвичай іде від часткового до образу цілого (й навпаки: знаходить часткове в цілому), прикладом чого є витворення локальної місцевості, житомирської околиці, яка розгортає Шевчукову візію України (тобто цілісний образ через часткове, свідомо локалізоване). Тому в описах житомирських околиць (чи то берегів ріки, чи то вуличок та приміських кварталів), вгадується загальне «обличчя» всієї України.

Для прози Шевчука наскрізним залишається вузол проблем, що формують аполוגію *дому з широким розгалуженням відповідних топосів*, що визначають зв'язок людини та її родоводу. Поетика будня, що її активно апробує письменник, принесла з собою й реабілітувала (після репресивних інтенцій тоталітаризму) таку лакуну, як приватність людського життя. На «території» *топосу будня* у свій спосіб прирошується людський дух, набирають сенсу нібито незначні, навіть другорядні, а насправді сутнісні речі, як, скажімо, поглиблена рефлексивність. У цьому просторі приватного особливо помітний «Роман юрби. Хроніка «безперспективної» вулиці (1972–1991)», побудований за принципом своєрідної саги (в даному випадку напрошується означення, цілком нове для української літератури, – *вуличної саги* з її наскрізним *топосом вулиці*). Події, локалізовані в просторі цього топосу, де все пов'язано між собою видимими й невидимими нитями, взаємозалежне/взаємоопромінене емоціями, енергетиками чужих душ/думок/

учинків, які найповніше відлунюють саме в *топосі околиці*. Цей роман із його концептуальною назвою несе потужне смислове навантаження, адже розгортає також наповнені особливим сенсом топоси, що антропологізують художній простір письменника. Так, у своєму автобіографічному творі «На березі часу» В. Шевчук, зокрема, порушує проблему: *юрба – індивідуальність*, яка здавна його хвилювала. Саме соціоантропологічне окреслення *хронотопу*, маркованого *топосом «юрба»* (як наголошує В. Шевчук, це поняття в українській літературній мові веде свій «родовід» від «Енеїди» П. Котляревського; його ж вразило тією сугестивною силою, що її вклала в нього Леся Українка при аналізі творів В. Стефаника) вказує на спів-дію в одному просторі багатьох індивідуальних «Я». Шевчуків *топос юрби* вказує не на натовп, який сприймає реальність на рівні масової свідомості, інфікованої вождизмом і фанатизмом, а швидше – *топосу юрми*: як багатолюддя, багатоголосся, (власне, це та поліфонія, яку М. Бахтін визначає головною передумовою будь-якого роману), де вирізняється окремий індивідуальний голос, який репрезентує окремішню свідомість.

Шевчукові герої зазвичай мають власний дім на околиці як місце для осідку й гармонії, бо міські, «інкубаторні» форми буття для них неприйнятні. Цей особливий тип мешканця *околиці/передмістя* (і ці топоси треба також розрізняти) зі своїм специфічним психологічним комплексом найчастіше стає об'єктом художньої обсервації письменника. Міфологізуючи так звану «маленьку людину», яка борониться від ворожого їй світу у своєму *домі* (однак повсякчас відчуваючи й «прокляття світу в собі») письменник наповнює цей наскрізний топос цілою мережею співзалежних топосів, які розгортають, поглиблюють смислами й конкретизують деталями/станами наскрізний.

Будь-які роздуми про апологетику *дому* у творчості В. Шевчука повертають нас у минуле, явлене романом-преамбулою «Дім на горі», що викликає уявлення про усталений уже *топос дому* як місця людського самовизначення з його потужною енергетикою *роду/родоводу*, «запатентованого» цим письменником в історії української літератури в другій половині ХХ ст. Кидаючи потужний відсвіт на всю подальшу творчість, цей твір залишається метафорою багатозначності *топосу «дім»* – пердусім як «обителі духу». Аполוגія рідного дому, якою перейнята творчість письменника, чи не най-

більше проявляється через образ провінційного поета Сильвестра («Білецькі»: роман «Стежка в траві»): саме він актуалізує метафоричний *топос стежки в траві* як символу ідеалу. Уже «пізній» В. Шевчук, захоплений можливістю побачити будинок «як живу істоту», антропологізує архетип дому, наділяючи (топологізуючи) його людськими властивостями. Роман «Привид мертвого дому» також розгортає *метафору дому*, яка, однак, несе інше смислове навантаження. Тема людської оселі постає тут у новій для письменника іпостасі – як *топос «мертвого дому»*: дім сфокусовує в собі минуле й теперішнє, проєктуючись на майбутнє як можливість (чи неможливість) самореалізації людини. При цьому сам *топос дому* набуває різних статусних інваріантів: як *прихисток* (притулок), як *фортеця* (захист від навколишнього, зчаста непривітного світу), як власний «*острівець щастя*» (або його антиподів), як «*вежа приватності*», як своєрідна «*лабораторія*» міжлюдських стосунків, зрештою, дім як «*рай*» або «*текло*», як *храм* чи «*земля обітована*», відвойована у «ворожого» простору. Але завжди – як осердя, носій «автентичної подоби людини» і водночас як «внутрішній диктат» і «рушій» її вчинків (Р. Мовчан).

Фактично в прозі В. Шевчука вибудовується соціовекторний ланцюжок антропологічних топосів обсервованого письменником повсякдення: *сім'я/родина – оселя/ дім – вулиця/юрба – околиця/передмістя/ місто, дорога*, ключовим у якому є *топос дому*. *Топоси дому/вулиці/околиці* – найяскравіші складові соціуму, його найточніше віддзеркалення, бо тільки в тісних міжлюдських стосунках індивідуум проявляє себе повною мірою, наближається до себе істинного. Територіальна «вузькість», геометричне обмеження в «Романі юрби...» компенсується широкими часовими рамками (1972 – 1991), що охоплюють долі мешканців нібито безперспективної вулиці, великою кількістю персонажів, кожен з-поміж яких – то цілий окремий світ.

Дослідники окреслюють семіопростір Шевчукової околиці (де *топос околиці* – знак маргінальної культури) від людини околиці до духовного маргінала [Див.: 2]. *Топос околиці* постає у В. Шевчука не тільки осередком маргінальної культури/свідомості, а й генератором смислів – у такому разі він корелює не стільки зі своєрідним хронотопом, географічно-антропологічним маркером, скільки наближається до «смислового обрамлення світу міста» (М. Карповець). При цьому «окраїнність»

(передмістя) здобувається на широку амплітуду маркувальних геоантропологічних топосів, як-то *пори́г* дому/помешкання, *міст/межа* між сакральним/профаним світами, своєрідне як табу, що визначає систему антропологічних координат і т. д. Уже сам межовий *топос країни/передмістя* передбачає місце перебування як специфічного роздвоєння, місце вибору між двома типами культури, моделями поведінки тощо. Людина значно щільніше «вмонтована» в «окраїнний» простір, оскільки околиця (передмістя) зазвичай нею «переживається» екзистенційно (як місце народження/смерті, самоідентифікації, тіснішої, ніж у місті, комунікації, сказати б, тотального спілкування, меншої міри відчуження і т. д.), тому це середовище має всі ознаки антрополого-екзистенційного й формує відповідний психоповедінковий стереотип, ментальний комплекс. Однак саме *топос околиці* (передмістя) постає у прозі Шевчука центром даного людині Богом буття, Кастальським джерелом, серединністю/межею між сакральним/профаним, своєрідним аксіологічним буфером, переходом від однієї поведінкової моделі до іншої, межею між своїм/чужим, духовним/тілесним, що визначає ціннісні координати, формує стереотипи спілкування, форми вибору між добром/злом. У В. Шевчука *топос околиці* маркується як географічно, так і метафорично (напр., топологічна метафора «стежка в траві», «дім на горі» тощо). *Топос країни* хоч і постає автономним урбаністичним і антропологічним, до певної міри замкненим часопростором, має спільні з містом (типові) ритуали, через проєкцію яких розкриваються людські характери. Однак вона не завжди дорівнює топосу *передмістя* – останній несе значно більше урбаністичних конотацій, «змішаних» типажів і ситуацій. Герої Шевчукових творів – і віковічні посельці цієї околиці, й недавні переселенці з села, а саме: люди, які вже відживають своє (оповідання «Дім», «Хміль»), інтелігенти з поколінь (герої повісті-балади «Дім на горі», Мирослава з «Крику півня на світанку»), інтелігенти в першому поколінні (Віктор з «Крику півня на світанку»), робітники, які працюють на підприємствах у місті, але живуть у передмісті в так званому приватному секторі, а також люмпени міської околиці («П'ятий номер» з житомирської саги «Стежка в траві»). Звертання письменника до цієї лакуни пояснюється не тільки тим, що він сам родом із отакої околиці (з роду шевців та

столярів) і засадничо постановив писати про те, що достеменно знає і в цьому вбачає свій естетичний керунок, а головно тим, що про таке коло людей в сучасній українській літературі другої половини минулого століття ніхто не писав.

Окрім антрополого-соціовекторних топосів, поетика В. Шевчука насичена й т. зв. «*рухомими*» топосами, чільним з-поміж яких є *топос дороги*, адже людина у його творах – завжди в дорозі (*топос дороги* виступає ще й символом, наскрізною метафорою, архетипом, бароковим концептом), завжди у пошуку: себе, істини, сенсу буття. Топоси у творах В. Шевчука набирають різних просторових (і відповідно смислових) конфігурацій. Так, замкнений простір тут – це *острів*, як, скажімо, у В. Голдінга («Повелитель мух», «Злодюжка Мартін», де традиційний, як у попередньому творі, топос острова звучується до *топосу голої скелі*, на якій гине герой), – ідеться, зокрема, про повість «Птахи з невидимого острова», або обнесений мурами *монастир* (роман «На полі смиренному», повість «Початок жаху»), або топос *даму* – як ще локальніша змодельована територія, де відбуваються найважливіші події, покликаний розкрити авторську ідею, як-то в романі-баладі «Дім на горі», сама назва якої вказує на просторову обмеженість того художнього «лабораторного майданчика». Біблійні мотиви в творчості Вал. Шевчука, сконденсовані в поняттях гріха/спокути, провини, любові, блудного сина, біблійного вогню, біблійних юнаків тощо у виразнюються символічними бароковими топосами, як-то *коло*, *сад*, *лабіринт*, *безодня*, *око* тощо: так, традиційне для барокової антропології уявлення про «самість» людини як кулю, сферу, коло, німб святого трансформується в письменника в символічні образи Ока Прірви, розсіченого кола, черева апокаліптичного звіра – вони маркують характерну для барокового світопорядку ідею «антитетичного розламу світової гармонії» (О. Солецький). Так, топос *сфери* (кола), актуалізований письменником ще в ранньому періоді творчості як відповідність космогонічному сприйняттю буття, «пізній» В. Шевчук, трансформуючи вчення Г. Сковороди про «світ видимий і світ невидимий», образно розгортає в багатозначну емблему «розсіченого кола» («Розсічене коло», 1999) як еквіваленту життя в його дуалістичному наповненні, де топос *розсіченого кола* розгортає темпорально-топологічну спіраль людського буття.

Подібним методом творення власної художньої «Йокнапаатофи» користується й Володимир Дрозд. Однак, внутрішній конфлікт між позицією митця-самітника, відгородженого від перипетій зовнішнього світу у башті зі слонової кістки (в реальності це був «халеп'ївський рай» – сільська хата-дача в мальовничому селі Халеп'я, де народилося чи не найбільше творів письменника), та соціальною заангажованістю, «розчиненням» у колективному середовищі та його потребах (займані посади у різних творчих структурах) змінює оптику бачення художнього часопростору, окреслену дещо іншою парадигмою топосів. Певна міра автобіографічного «допуску» до художньої структури твору дозволяє письменникові різною мірою абстрагуватися від внутрішнього «Я», змінювати фокус бачення загальних проблем соціуму через призму рефлексивного персонажа. Безперечно, спільне буття залишає «відбитки загальнотипового, урівнюючи індивідуальності. Міметизм соціального вторгається в приватне життя людини, але в людському протистоянні цьому антропологічне нівелювання й асиміляція (соціальна топіка) починають відтворюватися з урахуванням його особистісних рис і якостей» [6, с.177]. Тому за всієї типовості персонажів В. Дрозда вони не зливаються в одне суцільне «обличчя зла», а зберігають свою психологічну неповторність й упізнаваність навіть у середовищі собі подібних.

Звідси – такий калейдоскоп «масок», що розгортають ідею соціальної мімікрії та індивідуального пристосування, що зазвичай межує зі зрадою «істинній людині» в собі самій. Ніби граючись, В. Дрозд жонглює масками/ролями, спостерігаючи за метаморфозами своїх колоритних персонажів. Амплітуда топосів у цьому «карнавалі масок» В. Дрозда надзвичайно широка – від *топосу трибуни*, обмеженого надзвичайно локальним простором, – до всеосяжного *топосу українського Полісся*. Топос *трибуни* корелює у письменника насамперед з особистісною ідентифікацією, а саме, з «портфельною хворобою» («Балада про Сластьона»): устами односельців уже покійного Йосипа Сластьона він створює трагікомічну картину гіпертрофованого самолюбства й чиношанування колись звичайного селянина, котрий запродав свою душу дияволу заради ілюзії «потрібності» й жадоби слави. Маска усім «потрібної людини» приростає до нього настільки, що перетворює його на носія манії величчя місцевого масштабу й після усунення з «високої» посади він не покидає

облюбованої трибуни: тільки тепер встановлює її вдома й забезпечує собі «оплески» бодай в особі власної дружини. І навіть після відходу в інші світи Сластьон претендує на «верховного» трибуна-оратора, котрий повчає з небес своїх односельців. Просторова ідентичність героя замикається у вузькі межі *топосу трибуни*, дозволяючи моделювати відповідні характери. Так створюється специфічний *мандрівний топос*, що набуває гіпертрофованих форм й апелює не стільки до зовнішньо-просторових, скільки до внутрішньо-психологічних маркерів: спостерігаємо іронічно-саркастичний дискурс «скидання масок» письменником зі своїх персонажів, вражених хворобами соціуму. Цю тему поглиблює повість «Маслини. Історія однієї душі», що прямо вказує на внутрішні, психологічні колізії, душевні метаморфози самоідентифікації героя. Солодкий життєвий успіх маркований у свідомості героя повісті смаком маслин як своєрідним атрибутом «вищості», який став у селі символом, «поняттям широким, збірним, все одно, що вершки співати» [3 с. 80]. «Маслинова спокуса» виступає тут аналогом ексклюзивного варіанту життя – «начальницького», красивого, «вищого». Приміряння соціально владних масок героями творів, керованих непереборним бажанням бути «над» (іншими людьми, ситуацією, обставинами, моральними приписами, зрештою, забезпечити собі вирізнення з маси й відповідні умови життя), дає необмежені можливості творити різні варіації соціальних топосів.

Вузькомарковані топоси у В. Дрозда зазвичай розгортаються в амбівалентному просторі *топосів міста/села*. Тож особливо гротескно, але водночас і болісно звучить у його творчості тема роздвоєння свідомості між звичним патріархальним світом українського села й новим, урбанізованим простором, де герой зазвичай шукає можливості самореалізуватися. Так, головний герой «Ірїю» Михайло Решето в селі виношує мрії про місто, а в місті ностальгує за селом. Такою ж амбівалентністю позначений і Андрій Шишига з повісті «Вовкулака» («Самотній вовк»), котрий намагається «вичавити» з міста максимум власних вигод, однак у гонитві за примарним матеріальним щастям зазнає морального краху й душевного спустошення. У «Маслинах» автор нібито проводить демаркаційну лінію між метушливою зоною міста, що маркується в його свідомості гримотінням шухляд канцелярських столів, і спокійною гармонійністю предківського села. Тож куплена героєм люлька у вигляді Мефістофеля стала

наче перекидним місточком між містом/селом, адже, з одного боку, нагадувала сивих сільських дідуганів із рідних країв, котрі курять лише люльки, а з другого, у проникливому погляді Мефістофеля «було щось філософське, інтелектуальне...» [3 с. 92]. Цей водорозділ між містом/селом, болочий для багатьох персонажів творів В. Дрозда, маркується різними художніми засобами: пейзажем з його багатоманіттям «живих» топосів, що промовляють «устаами» природи, розмаїттям предметної атрибутики (трибуна, шухляда, портфель і т. д.), специфічним портретуванням, а головне – внутрішніми переживаннями, ситуативною настроєвістю, емоційно забарвленою несилуванним ліризмом або ж урбанізованою агресивністю, яка часом пом'якшується ностальгією за тим, що живе хіба що в спогадах деформованої душі. Зрештою, «запах паперів ніколи не заступить для людини віковичного запаху зораної землі» [3, с. 84]. Проте місто також може відкритися справжнім своїм «обличчям» як величне в своїй «замисленій тисячолітній тиші», скинувши свою метушливу «базаркувату маску». І тоді герой твору може досягти бажаної гармонії, подолавши ті соціальні дисонанси, що виповнюють його душу часто неусвідомленим почуттям невдоволення від життя.

Суб'єктивізація внутрішнього часопростору, передана за допомогою внутрішнього мовлення героя, виопуклює – через виразну, промовисту деталь, спроектовану на різні моделі *владних топосів* – траєкторію суспільного зламу, що спричиняє метаморфози повсякденної свідомості. За рахунок цього проєкція соціальних катаклізмів і деформацій на внутрішній «екран» рефлексивної особистості дає незвичайний ефект достовірності й переконливості. Тож автобіографічність, яка має як внутрішній, так і зовнішній вимір, і межі якої встановлює сам В. Дрозд згідно зі своїми уявленнями про міру допуску свого alter-ego у мистецький твір, дозволяє письменникові глибоко зануритися у внутрішній світ героя, використати максимальну дозу нищівної іронії й самоіронії тощо, що забезпечує від зсуву художньої свідомості у бік зумисної ідеалізації. Письменницьке перевтілення як данина специфіки психології творчості само собою передбачає своєрідну «гру масок» – у межах правил, визначених природою таланту і самим митцем: вони виокреслюють соціально-індивідуальний простір твору, його психологічні інтенції, зони впливу на читача тощо. Тема «маски» в його творчості виходить поза межі психології творчості, і цей другий рівень «перевтілення», використовуючи розроблену письменником власну систему топосів,

продиктований проблематикою пристосування людини в нездоровому соціумі. Адаже тенденції пристосування передбачають постійну зміну соціальних масок, таких, що зазвичай «грають» на публіку, забезпечуючи їх носіям прихильність тих, хто встановлює «правила», а відтак і належне матеріальне забезпечення. Метаморфози сучасної людини як носія соціальних масок (маски людини-портфеля, маска вічного трибуна з активно діючим топосом трибуни, маска невмирущого начальника, маска блазня, маска успішної людини, маска генія і т.д.) та поглиблення антропологічної мімікрії перед «лицем соціуму» зрештою дає можливість зрозуміти, що «...обман перед «незрячими» очима іншого обертається обманом власних очей» [4, с.189]. Така облудність пошуку нібито успішності за рахунок компромісу із власною совістю завжди призводить героїв В. Дрозда до краху, який усвідомлюється ними як втрата самих себе, втрата в собі чогось первозданного, що практично неможливо ні регенерувати, ні «відкупити» у долі найщемливішими спогадами про «золотий вік» дитинства з його *топосом втраченого раю*, на повернення в яке остаточно втратив моральне право. Цю тему письменник символічно заклав у своїй творчості одним із ранніх своїх оповідань «Білий кінь Шептало» (однойменна збірка 1969 р.), де проблема уніфікації людини, нівеляції, роздвоєння й пристосування психологічно глибоко й майстерно подана крізь призму «долі» й сприйняття гордого білого коня Шептала, якому обставини диктують необхідність прикидатися сірим – таким, як інші.

Однак є й інший бік творчості В. Дрозда: це моделювання ним *топосу малої батьківщини* з максимально можливими проєкціями на велику Україну як своєрідне дзеркало всіх типів «локальних» ментальностей з їхніми різновидами смислоформуючих топосів. На протигагу вигаданій Йокнапатофі В. Фолкнера роман-епопея В. Дрозда «Листя землі», що став значною віхою у його творчості, окреслює *топонім* реальної місцевості – *Сіверського Полісся* з його особливим психотипом людини, чії геопсихологічні особливості значною мірою визначають і її долю в розрізі загальнонаціональної еволюції. Власне, вся творчість В. Дрозда – це пошуки землі обітваної, втіленої ним у *топосі рідного Краю* під іменем Пакуль (маленьке село у Чернігівській області), тяжіння до якого письменник задекларував ще в повісті «Ірій» устами Михайла Решета, фактично ототожнюючи *топос Пакуля* з *топосом ирїю*, до якого завжди поривати-

меться людська душа, аби потім зриватися звідтіля у широкі світи. Так *топос рідного Краю* корелює з біблійним мотивом про блудного сина, який завжди повертається до рідного порогу (і топос порогу тут також є визначальним), аби, повернувшись, знову вирушати у великий світ. Такі просторово-часові метаморфози наповнюють топоси особливими буттєвими сенсами, витворюючи особливі параметри й маркери тієї міфологічної моделі, яку творить письменник у межах рідного Сіверського Полісся.

Особливості індивідуальної й колективної самоідентифікації в романі «Листя землі» передано «голосами» реальних людей, записаних письменником і відтворених на сторінках твору як своєрідні монологи, виділені при цьому в тексті курсивом (чи можемо говорити тут про фіксований на папері, *графічний топос голосу?*). Це розгорнутий у слові міф про пошуки поліською людиною *топосів втраченого раю, землі обітваної*, символом яких постає земля Горіхова (висока й світла ілюзія Гаврила Латки) – як *топос благодатного краю*, де людина має можливість бути самою собою, вдивлятися в «обличчя» природи як у дзеркало, пізнаючи вищі, гармонійні закони співіснування світу природного й світу людського. Космогонічний міф про Пакуль як сакралізований центр міфологічного *топосу Краю* розгортається у творі з допомогою зміщення часово-просторових площин, різних проєкцій тих самих подій, що створює ефект циклічності, використання біблійних символів (Бог, Богоматір як «матір дітей людяцьких», Божий суд, *топоси раю, некла, райського саду* тощо), глибоких християнських паралелей й водночас відчутної пантеїстичної наснаженості, що живить глибоке письменницьке розуміння природи як живої складової людського світу. Система міфології прочитується в романі на кількох рівнях: символіка топосів, способу організації та структури тексту, моделювання характерів тощо. Вже сама назва твору «Листя землі», що несе біблійний код, дешифрує складну символіку твору: сезонно-циклічна метафорика образу листя означає зміну, оновлення – через процес руйнації, оновлення й невмирущість роду й родоводу. А ще – єдність землі і неба, той метафізичний часопростір, де й накопичується людський дух. Все це, відповідно, розгортає ціле віяло *топосів сезонності*. Міфологічний часопростір зазвичай характеризується циклічністю: події повторюються, подаються з точки зору різних оповідачів, що надає цим подіям стереоскопічності, особливої глибини, ймовірнісної множинності, час втрачає лінійність. Відтак людська доля постає в різних проєкціях, розкриває не тільки

свою реальну іпостась, а й потенційну, закладену в природі людини, але не спроможну зреалізуватися в жорстких умовах історичних потрясінь. Використана автором циклічна замкнутість параболічно несе в собі ідею вічного оновлення, відродження, невмирущості народу. У творі немає побічних, маргінальних сюжетів: усі вони рівнозначні, магістральні, а переплетеність доль героїв подається через пов'язаність сюжетних ліній. Вузол сюжетних ліній творить своєрідний сугестивний фокус, у якому час нібито уповільнюється, повертаючи до читача – через апробовану *систему топосів* – різні грані людської долі й недолі, вияскравлюючи таким чином характери численних героїв, кожен з-поміж яких несе власний код прочитання історії людської душі. Також це глибока проекція того, як має еволюціонувати суспільство, щоб на цьому шляху було якомога менше людських і моральних втрат, породжених злом як втіленням недосконалості людської природи.

Окремою важливою темою в творчості письменника залишається філософія влади: у В. Дрозда це завжди сила, що маніпулює людиною, спричиняючи руйнівні трансформації у людській душі, яка не завжди здатна чинити опір метафізиці влади. Потужно розгортається в романі «Листя землі» й тема зради, що має свої модифікації – відступництва, продажності. Письменник виводить причину цього ганебного явища від психологічного феномену страху, який підточує моральні засади людини, руйнує її цілісність. Однак це також трансформація біблійного мотиву відступництва, до якого В. Дрозд звертався вже в ранній творчості. Так, в оповіданні «Іскаріот» (написане 1972 р., уперше надруковане 1990) спостерігаємо накладання семантики євангельського образу на життєподібні ситуації й колізії, де акт зради набуває онтологічної множинності в контексті мотиву «постійного воскресіння Іуди, який ніби мандрує в часі і просторі і змушений попри свою волю і бажання вершити євангельське діяння» [1, с.195]. Саме таку темпоральну проекцію в розрізі столітнього буття української людини подає автор у «Листі землі», виводячи з цього криву національних негараздів і втрат. Утілення зла в діяннях людських у їхній дорозі до побудови ілюзорного *земного раю* (ідеалізований топос недосконалості) розкривається через криваві злочини сталінського тоталітаризму. У цій площині особливої ваги набирає ціна людського життя у вимірі історичного поступу – її письменник виважує на терезах совісті та родового обов'язку перед нащадками, що допомагає залучити читача

до активного діалогу з письменником, з власною та колективною пам'яттю.

Бінарні опозиції (життя/смерть, любов/ненависть, відданість/зрада, добродійність/гріховність і т. п.) несуть в романі не ідею протистояння, а ідею взаємозумовленості, втіленій у авторській концепції добра/зла як сув'язі взаємообернених, але й взаємозумовлених понять, відповідно, формують і систему аксіологічно забарвлених топосів. Перед читачем постає ціла галерея героїв твору, наділених міфологічною свідомістю, в якій закодовані архетипні первні, онтологічні цінності і моральні константи, «просвічені» через систему вивіренних топосів, чільним з-поміж яких залишається *топос утраченого раю*. Варіативність доль, крізь які зримо проглядаються всі етапи російської, а потім радянської імперії і мозаїка яких витворює панораму буття української людини з широким розгалуженням топосів, – це те поле художньо-психологічного дослідження, яке підносить В. Дрозда до рівня літописців своєї доби. Адже «Листя землі» нагадує «велетенської довжини сувій білого полотна (ще один дотичний *топос – сувій полотна – Л.Т.*), розстеленого на березі вічної ріки життя. І кожен, хто з'явився на цей світ Божий, у цей жорстокий і ніжний, грішний і праведний світ, ступає босими ногами на цей білий сувій національної долі й залишає на ньому свій слід...» [5, с 30].

Отже, з допомогою поетики локального простору цим прозаїкам вдалося художньо відтворити візію України у її розмаїтих часопросторових векторах, спроектувати «колективний портрет» української людини з її самотньою ідентичністю. Наративи «малої батьківщини» українських письменників-шістдесятників: житомирський текст Валерія Шевчука та поліський текст Володимира Дрозда – з їхніми топосами, геоментальними моделями, проекціями на «образи свідомості» моделюють художню топографію топосів метафоричного наповнення «землі обітваної», «Кастальського джерела», «втраченого раю» (через розгортання вектору *сім'я/родина – оселя/дім – вулиця/юрба – околиця/передмістя/місто, дорога*, ключовим у якому є *топос дому*), які вибудовують модель сприйняття світу й себе у цьому світі. Художня репрезентація національної ідентичності у її регіональних варіантах як локальної автентичності, спроектованої на візію «великої України» (колективна та індивідуальна ідентичність у її соціокультурних виявах) дає перспективи дослідження етно-національних текстових проекцій ідентичностей у художньому дискурсі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ:

1. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття: Монографія/Володимир Антофійчук. Чернівці: Рута, 2001. – 335 с.
2. Городнюк Н. Знаки необарокової культури Валерія Шевчука: Компаративні аспекти/Наталія Городнюк. Київ: Твім інтер, 2006. – 216 с.
3. Дрозд В. Маслини. Історія однієї душі/Володимир Дрозд//Вітчизна. – 1967. – №2. – С. 72-105.
4. Ильин В. В. Философская антропология: учебное пособие / В. В. Ильин. – М.: КДУ, 2006. – 232 с.
5. Жулинський М. На самотині з Богом/Микола Жулинський// Володимир Дрозд. Листя землі. Книга І. Упорядник Ірина Жиленко/Бібліотека Шевченківського Комітету. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2009. – С. 8-35.
6. Кузин И. Маски субъекта: Стратегии социальной идентификации/И. В. Кузин. – СПб: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2004. – 310 с.
7. Мінаков М. А. Історія поняття досвіду // Михайло Мінаков. – К.: ПАПААН, 2007. – 380 с.
8. Тарнашинська Л. Художня галактика Валерія Шевчука. Постать сучасного українського письменника на тлі західноєвропейської літератури / Людмила Тарнашинська. – К.: Вид-во ім. Олени Теліги, 2001. – 224 с.

REFERENCES:

1. Antofijchuk V. Yevanhel's'ki obrazy v ukrains'kij literaturi KhKh stolittia: Monohrafiia/Volodymyr Antofijchuk. Chernivtsi: Ruta, 2001. – 335 s. (in Ukrainian).
2. Horodniuk N. Znaky neobarokovoi kul'tury Valeriia Shevchuka: Komparatyvni aspekty»/Natalia Horodniuk. Kyiv: Tvim inter, 2006. – 216 s. (in Ukrainian).
3. Drozd V. Maslyny. Istoriia odniiei dushi/Volodymyr Drozd//Vitchyzna. – 1967. – №2. – S. 72-105. (in Ukrainian).
4. Yl'yn V. V. Fylosofskaia antropohyia: uchebnoe posobyie / V. V. Yl'yn. – M.: KDU, 2006. – 232 s. (in Russian).
5. Zhulyns'kyj M. Na samotyni z Bohom/Mykola Zhulyns'kyj// Volodymyr Drozd. Lystia zemli. Knyha I. Uporiadnyk Iryna Zhylenko/Biblioteka Shevchenkivs'koho Komitetu. – K.: Vydavnychyj dim «Kyievo-Mohylians'ka akademiia», 2009. – S. 8-35. (in Ukrainian).
6. Kuzyn Y. Masky sub'ekta: Stratehyy sotsyal'noj yden tyfykatsyy/Y. V. Kuzyn. – SPb: Yzd-vo Sankt-Peterburhskoho unyversyteta, 2004. – 310 s. (in Ukrainian).
7. Minakov M. A. Istoriia poniattia dosvidu // Mykhajlo Minakov. – K.: PARAPAN, 2007. – 380 s. (in Ukrainian).
8. Tarnashyns'ka L. Khudozhnia halaktyka Valeriia Shevchuka. Postat' suchasnoho ukrains'koho pys'mennyka na tli zakhidnoievropejs'koi literatury / Liudmyla Tarnashyns'ka. – K.: Vyd-vo im. Oleny Telihiy, 2001. – 224 s. (in Ukrainian).

**“YOKNAPATAWPHA” BY VALERIY SHEVCHUK AND VOLODYMYR DROZD
AS A TOPOS OF “LOST PARADISE”: MODELING OF A “SMALL HOMETLAND”**

Liudmyla Tarnashynska

tarnashynska@gmail.com

Doctor of Philology hab., Professor, Leading Researcher, T. Shevchenko Institute of Literature,
National Academy of Sciences of Ukraine

Abstract. *The researcher focuses on the narratives of the “small homeland” (with projections on world literature) of Ukrainian writers of the sixties: the Zhytomyr text by Valeriy Shevchuk and the Polissya text by Volodymyr Drozd with their topoi, geomental models, and projections on “images of consciousness.” It is an artistic topography of topoi of metaphorical filling of the “Promised Land,” “Castalian Spring,” “lost paradise” (through the deployment of the vector family - house/home - street/crowd - neighborhood/suburb/city, road, in which a home topos is a key one), which build a model of perception of the world and oneself in this world.*

The focus of research is an artistic representation of national identity in its regional versions as a local authenticity projected on the vision of “Greater Ukraine” (collective and individual identity in its socio-cultural manifestations). This makes it possible to explore ethno-national textual projections of identities in artistic discourse. Researcher traces how, with the help of the poetics of local space, these prose writers managed to artistically recreate the vision of Ukraine in its various space-time vectors, to design a “collective portrait” of a Ukrainian person with her/his original identity.

Key words: *Yoknapatawpha; “lost paradise;” topos; Zhytomyr text; Polissya text; identity.*

УДК 821.111 (73)

ФІЗИЧНИЙ ТА УЯВНИЙ ПРОСТІР ГАРЛЕМА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Марія Мирославівна Шимчишин

<https://orcid.org/0000-0003-4980-3296>

mshymchyshyn@yahoo.com

докторка філологічних наук, професорка, завідувачка кафедри теорії та історії світової літератури імені професора В. І. Фесенко, Київський національний лінгвістичний університет

***Анотація.** На початку XX століття формування нової афро-американської суб'єктності вимагало її опросторювання на фізичному та уявному рівнях. Гарлем – столиця Нового Негра – стала втіленням расового простору та місцем локалізації расового Іншого. Варто зазначити, що існував суттєвий розрив між реальним Гарлемом і тим, який, з одного боку, уявляли бідні мігранти з Півдня, а з другого – з тим, який оприявлений у художньому дискурсі Гарлемського ренесансу. У статті розкрито шляхи творення расового простору, а також стверджується про його обмеженість класовою складовою. Відтак авторка доходить висновку, що расовий простір не був однозначним і гомогенним, в ньому існували напруження класового характеру. Крім того, Гарлем в уяві бідних новоприбульців із Півдня контрастував із реальним Гарлемом, де реалії життя примушували чорношкірих зрікатися своїх надій.*

***Ключові слова:** раса; Гарлем; простір; клас; геокритика.*

Постановка проблеми. На початку XX століття Гарлем став столицею Нового Негра і територією, де формувалася нова суб'єктність чорношкірих американців. Цей новий тип расового простору приваблював темношкірих не лише зі США, а також з інших країн, у ньому відбувалася гомогенізація новоприбульців у нову урбаністичну колективність. Територія Гарлема швидко розширювалася у зв'язку зі стрімким збільшенням населення. Кері Вінц зауважує, що ще в 1920-х роках «Гарлем обмежувався кордонами від 130-ї вулиці до 145-ї і від П'ятої авеню до Восьмої, де проживало 73 тисячі чорношкірих, а вже у 1930 році Гарлем розширився десять блоків на північ до 155-ї вулиці та на південь до 115-ї вулиці, його межі пролягали від річки Гарлем до Амстердам авеню, і там уже мешкало приблизно 164 тисячі чорношкірих» [6, р. 34].

В американській колективній свідомості Чорний Мангеттен звужений до відомого висловлювання Алена Локка «столиці Нового негра», що мала відіграти таку ж роль, як Дублін для Нової Ірландії чи Прага для Нової Чехословаччини. У цьому висловлюванні маємо чітку інтенцію до «відтворення тільки однієї риси в об'єкті імітації» [2, с. 302], тобто індивідуалізацію. Однак уважне прочитання художніх текстів того періоду дає нам

дещо інше уявлення про столицю Нового Негра. Найперше вражає те, що поза увагою залишилася класова стратифікація цього расового простору. Головним чином через те, що афро-американці традиційно вважалися приналежними лише до одного класу – бідних робітників. Хоча середній і багатий класи також існували. З цього приводу Франклін Фрейзер у статті «La Bourgeoisie Noire» стверджував, що «негрів як групу відносять до гомогенного робочого класу. У той час, як ця група надзвичайно різноманітна, з таким же відсотком широких інтересів, як і група білих американців» [4, р. 137]. Таким чином існування середнього класу цілком нівелювалося у домінуючому соціологічному чи культурно-історичному дискурсах. Іншими словами, можемо сказати, що класова ідентичність нівелювалася на користь расової. На порядку денному того часу було формування однотипної расової ідентичності та її маркерів, а ін'єкція у цей процес класового складника ускладнювала процес побудови расової колективності. Доречно тут процитувати слова А. Ріда, який пише: «Головна проблема в тому, що білі не хочуть подивитися у вічі реальності і визнати, що політичне життя чорношкірих складне, напружене та неоднозначне. Загалом, вони просто не бачать політичних відмінностей серед чорношкірого

населення. Вони не розуміють того, що чорношкірі пов'язані із соціальними, політичними та економічними інституціями по-різному, і що ці різноманітні зв'язки та відносини визначають інтереси та ідеологічні вподобання чорношкірих так само, як і білих американців» [12, р. 72].

Виклад основного матеріалу. Залучення стратегій геокритики до аналізу фікційних репрезентацій Гарлема сприятиме не лише увиразненню того, яке значення має простір для формування колективності, у нашому випадку расової колективності, але і вербалізувати негомогенність та стратифікацію расового простору, а відтак і проблематизувати ідею цілісності расової колективності. Рух від реального простору до творення фікційних локусів дає можливість досягнути, які саме елементи реального фізичного простору актуалізовано в художній літературі, а які навпаки відсунуто на маргінес. У цьому випадку маємо перетини фікційного опису місця із ідеологічною настановою часу.

Аспект класового поділу простору залишився неосмисленим у контексті Гарлемського ренесансу. Адже традиційно Гарлем був локусом расового Іншого та расового поділу території Нью-Йорка, що давало можливість управляти і контролювати життя великих мас людей, які прибували з Півдня, а також з Південної Америки. Дональд Мітчелл у роздумах про простір та расу доходить висновку, що «зосередженість на географії раси демонструє те, як раса, подібно до культури, може стати чимось дуже реальним внаслідок низки просторових стратегій, що розроблені для того, аби підтвердити факт існування раси, якщо не в природі, то, принаймні, в суспільстві» [10, р. 250]. Опросторовлення афро-американців у кордонах Верхнього Мангеттену допомогло локалізувати расу та надати їй певне місце у просторі. Таке розмежування фізичного локусу створювало перепони для змішування людей різних рас та сприяло формуванню того, що Д. Мітчелл називає «географічним привілеєм» [дет. див. 9], або просторовою формою репродукції нерівності. Для білих американців створення географії раси не лише підтримувало практику расової сегрегації, а й було способом демонстрації влади білих щодо розподілу території. У цьому контексті варто згадати твердження Анрі Лефевра про те, що простір це – політичний інструмент контролю над людьми: «Держава використовує простір для того, щоб демонструвати свій контроль над місцями, упевнитися в існу-

ванні ієрархії, гомогенності цілого та сегрегації частин. Таким чином простір адміністративно керований та перебуває під контролем поліції» [9, р. 188]. Через демаркацію простору білі американці могли дистанціюватися від чорношкірих, у той час, коли держава могла тримати під поліцейським наглядом райони з новоприбульцями.

Варто загадати, що відкрита політика поселення чорношкірих в окремо визначених районах Нью-Йорка існувала ще до періоду Великої міграції з Півдня, що розпочалася під час Першої світової війни і тривала після неї. Проте саме у 1920-х роках вона стала очевидною. Від початку руху афро-американців на Північ їм дозволяли поселятися лише в певних районах. Так, від 1800-х років на Мангеттені існували окремі поселення чорношкірих. Далі між 1900 – 1910 роками афро-американці жили в районі Мангеттена під назвою Чорна Богемія, що нагадував радше гетто, поруч з яким знаходилися будинки розпусти та гральні заклади.

Дискримінація чорношкірого населення проявилася із масовим переміщенням чорношкірих із Півдня. Як зазначає Г. Гайєнз, «щойно негри поселялися у Гарлемі, як білі тут же виїжджали звідти» [7, р.117]. Реалії жорстокого протистояння між расами описані і в романі Р. Фішера «Мури Єрихону»: «Гарлем розпочинався з погромів. Я пам'ятаю, як підлітком боявся виходити на вулицю ввечері. То були лихі часи — згряя «пацанів-феїв» могла зловити «джига¹» та відлущувати його, або ж згряя «джигів» могла схопити «хлопця-фея» та показати йому гнів Господній... То були веселі дні, — продовжував він. Люди тримали каструлі з їдкою кислотою на плитах і як тільки дзвонив дзвоник, бігли з нею до дверей. З даху свого будинку ви могли побачити, що на чотири блоки немає жодного димаря: їх усіх розібрали, а цеглу склали на вікні в передпокої, як боеприпаси» [3, р.39 – 40]. Війна за територію — це завжди трагедія, що не сприяє порозумінню між расами: «тріумф чорношкірих — це трагедія білих. Ми виграли — ми виграли територію. Всі «феї» змушені були забиратися геть, дати нам дорогу, залишити нам простір. Що ж вони робили? Очевидно опиралися, а чому б і ні. Трималися за свій район, намагалися не віддати. А ми розбивали їм голови цеглою з димарів та купали їх у кислоті. Що вони можуть почувати до нас?» [3, р. 42].

Дж. В. Джонсон у праці «Чорний Мангеттен» звернувся до формування простору Гарле-

1 Джиг (jig) — негр у негритянській англійській.

ма. Автор зазначав, що «навала» чорношкірих до Мангеттена спричинила паніку серед білих, які усвідомлювали, що їхнє перебування в одному просторі із афро-американцями не лише знижує ціну на їхню нерухомість, але й принижує їхній соціальний статус. Присутність хоча б однієї родини чорношкірих, навіть якщо це були представники середнього класу, тут же змушувала білих продавати будинок і покидати район. При цьому ціни різко падали і багато чорношкірих скористалися цим [дет. див.:8, 151].

Утвердження Гарлема як расового простору відбувалося з допомогою економічної та символічної влади. Перший афро-американський ріелтор Філіп Пайтон, якого називали «батьком Гарлема», сильно вплинув на становлення столиці Нового Негра. Зокрема, він викупував квартири на Верхньому Мангеттені і здавав їх в оренду чорношкірим клієнтам. Таким чином, на початку ХХ століття Гарлем вважався престижним районом для чорношкірої буржуазії. Згодом, потужний рух афро-американців із Півдня і їх поселення у Гарлемі зумовили конфлікт між простими, неосвіченими і бідними чорношкірими та представниками середнього класу. Останні покинули Гарлем щойно він перетворився на гетто.

Щодо символічної влади, то слід наголосити на декількох моментах її оприявлення. Зокрема, маємо на увазі паради, які щотижня організовувалися на вулицях і які разом із традиційними недільними прогулянками вулицями утверджували владу чорношкірих у цьому конкретному просторі. Ще один тип символічної влади це – переназивання вулиць, будівель, місць. Так, будинки, що викупували афро-американські агенції нерухомості, тут же називали на честь славетних чорношкірих. Наприклад, Філіс Вітлі, Пола Данбара чи Туссена Лувертюра.

Як видно з викладеного вище, фізичний простір Гарлема як територія Нового Негра формувався за допомогою економічних та символічних інструментів влади. Білі мешканці покидали і продавали за безцінь своє житло, аби не жити в одному районі із чорношкірими. Цей факт є ще одним свідченням позірності політики расової толерантності на Півночі. Іншими словами, білі підтримували антирасистські погляди поки це не торкалося їхнього особистого простору. Прописування раси в Гарлемі відбувалося через апропріацію будівель, вулиць, парків та інших громадських місць. Переназивання, встановлення

пам'ятників, паради – основні форми символічної влади, що утверджувала зміну власників території.

Окрім фізичного простору Гарлема необхідно взяти до уваги і його уявний образ, а саме, яким він був у свідомості нових мешканців чи тих, які мріяли потрапити у нього. Традиційно маємо конфлікт між сподіваннями і реальністю. Місто — це не лише зміна зовнішніх ознак: висотні будинки, метрополітен, натовп; це не просто можливість знайти кращі умови існування чи зреалізувати себе; для афро-американського мігранта з Півдня — це найперше розкріпачення та звільнення від страху тілесного покарання. Адже, як зазначає Ф. Гріффін, «Насильство як каталізатор міграції є лейтмотивом у міграційних наративах афро-американських митців. І хоча причини, жертви та гнобителі постійно змінюються, оскільки історична та культурна інтерпретації обумовлені різними соціальними й політичними реаліями, принцип залишається один: у творчості чорношкірих художників та письменників систематичне насильство над чорношкірим тілом головна причина втечі з Півдня» [5, р. 45].

Північний локус не позбавлений дискримінаційного тиску, який переважно набирає форм морального пригнічення: труднощі знайти працю через колір шкіри, низькооплачувана чи некваліфікована робота навіть для тих, що мають добру освіту, брутальність поліції, визначені локуси для проживання та розваг. Епізоди упередження чорношкірих на Півночі присутні в романах Гарлемського періоду. По-своєму вони деконструюють локус міста як місця свободи індивідуума.

Нормалізація поведінки та способу життя мігрантів з Півдня відповідно до звичок та манер містян була одним зі шляхів упокорення «неслухняних» тіл міських новоприбульців. Останні почували страх бути покараними через хибність своїх вчинків. «Невідповідна» поведінка могла спричинити байдужість, приниження, позбавлення посади, презирство чи зневагу з боку більшості. Наприклад, в одному з бюлетенів Міської ліги серед настанов для чорношкірих, що приїжджали з Півдня, були такі: не говорити голосно на вулиці чи у громадських місцях, охайно одягатися, не носити темних кашкетів, фартухів, домашнього одягу чи хатніх капців на вулиці [дет. див. 5, р. 3]. Міська мода та коди поведінки відрізняються від сільської культури. Таким чином, мігранти найперше намагаються змінити свій зовнішній вигляд на угоду смакам урбаністичної маси. Головна

героїня роману В. Термена «Чим чорніша чорниця...» — Емма Лу — перед тим, як іти на співбесіду з роботодавцем, пригадує, що в одному з офісів бачила, як секретарка припудрювала блиск на обличчі перед зустріччю з начальником. Дівчина діє так само. Набуття навичок і кодів життя в місті відбувається через наслідування поведінки містян. Мігранти намагаються не відрізнятись від більшості, не демонструвати свою інакшість.

Міський локус — це простір, де новоприбулець відчувається *чужинцем*, відірваний від свого коріння та минулого, він відчайдушно шукає своє місце в новому просторі. Втрата рідної домівки — одна з головних причин його душевного неспокою. Часто міське помешкання описується як гнітюче, тиснуче, як тимчасова зупинка індивідуума. Втрата дому породжує у новоприбульця відчуття нестабільності та незахищеності. Легкість, з якою мігранти змінюють одне помешкання на інше, засвідчує їхню внутрішню розгубленість. Наприклад, постійна зміна квартир Еммою Лу в романі «Чим чорніша чорниця...» експлікує пошук дівчиною своєї ніші в хаосі міського буття.

Окрім змалювання міського локусу важливу роль в афро-американській літературній традиції має процес міграції переважно з південних чи середньозахідних провінційних містечок і навіть міст до великих урбаністичних центрів: Нью-Йорк, Чикаго. Міграційний нарратив передбачає чотири основні етапи: подія, що зумовила рух героя на Північ; його початкова конфронтація з містом; намагання героя асимілюватися в новому місці та його опір негативним впливам міста; усвідомлення можливостей зреалізувати себе на Півночі й конструювання урбаністичної суб'єктності [дет. див. 5, 4].

У контексті афро-американського досвіду покинути Південь означало не лише позбутись нав'язливого страху перед можливим лінчуванням, але й втратити простір предків, расової пам'яті та історії. Водночас розрив із рідною спільнотою давав шанс нащадкам колишніх рабів будувати нове життя без нагадувань чи свідчень про ганьбу їхнього минулого. У романі В. Термена «Чим чорніша чорниця...» дід та бабуся головної героїні, мулати за походженням, вирішують покинути Південь, щоб «якнайдалі відірватися від фізичного та ментального простору батьківського дому» [13, р. 8]. Вони не бажають жити серед людей, які все ще пам'ятають про рабське минуле їхніх предків.

Велика міграція вплинула й на організацію, побут та культуру великих міст. Міські прибульці

ставали не лише жертвами міського способу життя, часто вони виражали свій протест через створення власних просторів, що не контролювались владою або ж були визнані нею як екзотичний простір із правом на існування. До таких безпечних місць належали більярдні, нічні клуби, приватні помешкання зі славнозвісними вечірками (*rent parties*), кабаре, де підтримувалася південна культура чорношкірих, відтворювались реалії південного життя та фольклорні надбання. Такі альтернативні локуси давали мігрантам можливість протистояти урбанізації свідомості та певним чином підтримувати зв'язок із минулим. Ф. Гріффін підкреслює подвійну природу таких безпечних місць: «З точки зору прогресу безпечні місця є такими, що живлять, зцілюють та захищають, з консервативної перспективи вони притлумлюють протест та ув'язнюють героя у гнітючому минулому» [5, р. 111].

Суттєві зміни відбулись і в церковній культурі. Зокрема популярним стало внесення госпел² у церковні богослужіння, хоча тривалий час вони заперечувались північними негритянськими спільнотами як занадто емоційні та чуттєві. Таким чином церква набула статусу безпечного простору для мігрантів. Адже у ній вони мали змогу пережити ті самі релігійні ритуали, стани душевного піднесення та короткочасного заспокоєння, утіхи як і під час відвідин церковних богослужінь «вдома». Церкви допомагали новоприбульцям адаптуватися до міських реалій, розраджували їхнє розчарування. Водночас як блюз, так і госпел тривалий час заперечувались середнім класом чорношкірих, аж поки ці прояви афро-американської культури не стали предметом захоплення білих. Відтак церкви та клуби були своєрідними оазами південної культури, за якою сумували та якої потребували мігранти. У текстах афро-американських письменників такі альтернативні локуси функціонують як безпечні місця, де новоприбульці переживали психологічний катарсис. Як зазначає Ф. Гріффін: «Якщо глянути уважніше, то можемо сказати, що ці два простори, церква та танцювальний майданчик, розкривають діалектику афро-американської ідентичності: чорношкірі є одночасно модерними та домодерними» [5, р. 82].

Отже, міграція до міста мала двовимірний характер. По-перше, вона змінювала свідомість

2 Госпел — жанр негритянської духовної християнської музики, що розвинувся у першій третині ХХ століття і продовжував традицію спірічуелз.

чорношкірих, їхнє світобачення. По-друге, прибульці до міста трансформували його культуру та містян.

Дисциплінарна влада міста. Локус міста лише на перший погляд символізує *багатоманітність та гетерогенність*. Як зазначає Д. Стівенсон: «Гетерогенність та багатоманітність прописані в міському пейзажі по-різному: наприклад, у вигляді та розміщенні будинків, ресторанів, реклами, парків та інших будівель й форм інфраструктури» [12, 32]. Міські жителі через свою приналежність до різних расових, національних, етнічних, гендерних та класових груп творять багатолічність. Дослідниця слушно зауважує, що відмінність також структурує досвід та життя мешканців, вона «є причиною та маніфестацією нерівності та невігідного становища» [12, р. 32]. Багатоманітність зумовлює виникнення маргіналізованих груп. Насправді розмаїття міського локусу чітко структуроване та є втіленням «дисциплінарної влади» (Фуко), що виражається найперше в існуванні окремих міських гетто чи районів компактного проживання різних расових, етнічних та національних спільнот. Місто постає і як структура пригноблення, і як локус толерування відмінності. Наприклад, у США в часи Великої міграції афроамериканці, що масово прибували на Північ, були вимушені поселятись лише в районах для чорношкірих. Незважаючи на перенаселеність

«чорних» районів Нью-Йорка чи Чикаго, чорношкірі не могли вільно змінювати місце проживання, тобто порушувати межі наданого їм простору. Визначений локус проживання є однією з форм дисциплінарної влади міста, яка таким чином перетворює тіла мігрантів на «покірливі тіла». Як писав М. Фуко: «Дисципліна розпочинається передусім з розподілу індивідів у просторі» [1, с. 176]. Іншими словами, дисципліна простору обертає «плутану, безвартісну або небезпечну множинність на впорядковану множину» [1, с. 184]. Це дає змогу владі контролювати та наглядати за багатоманітністю міста. Відтак афроамериканці, що масово мігрували з Півдня з надією утекти від расизму та тілесних покарань, потрапляли на Півночі в жорстку дисциплінарну систему міста, яка неухильно контролювала їхні рухи та тіла.

Висновки. Розглянутий у статті образ Гарлема як столиці Нового Негра дає підстави стверджувати, що фізичний простір раси створювався з метою контролю за великою кількістю мігрантів, які прибували з Півдня. До формування цього типу території були залучені як економічні, так і символічні типи влади. Водночас поза увагою залишився той факт, що Гарлем як расовий простір охоплював головним чином бідний робітничий клас, у той час, коли чорношкіра буржуазія прагнула відмежуватися і тому її представники переїжджали в інші райони Нью-Йорка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Фуко М. Наглядати й карати. Народження в'язниці / Фуко Мішель; [пер. з французької П. Таращук]. — Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 1998. — 391 с.
2. Штейнбук Ф. Під знаком «Саваофа», або «Там, де...» Ульяненко/ Штейнбук Фелікс. — Київ: Видавництво Дмитра Бурого, 2020.- 396с.
3. Fisher R. The Walls of Jericho / Fisher Rudolph. — With a new preface by William H. Robinson Jr. — New York: Arno Press and the New York Times, 1969. — 307 p.
4. Frazier Fr. La Bourgeoisie Noire // The New Negro: Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938. — Ed. Henry Louis Gates, Gene Andrew Jarrett, Princeton UP, Princeton, 2007. — P. 137 – 141.
5. Griffin F. «Who Set You Flowin'?» The African-American Migration Narrative / Griffin Farah / — Oxford: Oxford University Press, 1996. — 236 p.
6. Harlem Speaks. A Living History of the Harlem Renaissance. Ed. By Cary D. Wintz. Sourcebooks, Inc., 2007. — 502p.
7. Haynes G. Negroes Move North / Haynes George// The Survey. — 1918. — 4 May. — P.115 -122.
8. Johnson J. Black Manhattan / Johnson James Weldon. — Knopf, New York, 1930. — 354p.
9. Lefebvre H. State, Space, World: Selected Essays. Trans. Jerald Moore, Neil Brenner, Stuart Elden / Lefebvre Henri. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009. — 342p.
10. Mitchell D. Cultural Geography: A Critical Introduction / Mitchell Donald. Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2001. — 352p.
11. Reed Ad. Class Notes: Posing As Politics and Other Thoughts on the American Scene / Reed Adolph Jr. New York, New Press, 2001. — 240p.
12. Stevenson D. Cities and Urban Cultures / Stevenson Deborah. — Open University Press, 2003. — 169 p.
13. Thurman W. The Blacker the Berry... / Thurman Wallace. — With an Introduction by Therman B. O'Daniel. — New York: The Macmillan Company, 1970. — 231 p.

REFERENCES

1. Foucault Michel. Nahliadaty y karaty. Narodzhennia viazyntsi / Fuko Mishel; [per. z frantsuzkoi P. Tarashchuk]. — Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy», 1998.— 391 c.
2. Shteinbuk F. Pid znakom «Savaofa», abo «Tam, de...» Ulianenko/ Shteinbuk Feliks. — Kyiv: Vydavnytstvo Dmytra Buraho, 2020.- 396s.
3. Fisher R. The Walls of Jericho / Fisher Rudolph. — With a new preface by William H. Robinson Jr. — New York: Arno Press and the New York Times, 1969. — 307 p.
4. Frazier Fr. La Bourgeoisie Noire // The New Negro: Readings on Race, Representation, and African American Culture, 1892-1938. — Ed. Henry Louis Gates, Gene Andrew Jarrett, Princeton UP, Princeton, 2007. — P. 137 – 141.
5. Griffin F. «Who Set You Flowin'?» The African-American Migration Narrative / Griffin Farah / — Oxford: Oxford University Press, 1996. — 236 p.
6. Harlem Speaks. A Living History of the Harlem Renaissance. Ed. By Cary D. Wintz. Sourcebooks, Inc., 2007. — 502p.
7. Haynes G. Negroes Move North / Haynes George// The Survey. — 1918. — 4 May. — P.115 -122.
8. Johnson J. Black Manhattan / Johnson James Weldon. — Knopf, New York, 1930. — 354p.
9. Lefebvre H. State, Space, World: Selected Essays. Trans. Jerald Moore, Neil Brenner, Stuart Elden / Lefebvre Henri. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009. — 342p.
10. Mitchell D. Cultural Geography: A Critical Introduction / Mitchell Donald. Blackwell Publishers Ltd, Oxford, 2001. — 352p.
11. Reed Ad. Class Notes: Posing As Politics and Other Thoughts on the American Scene / Reed Adolph Jr. New York, New Press, 2001. — 240p.
12. Stevenson D. Cities and Urban Cultures / Stevenson Deborah. — Open University Press, 2003. — 169 p.
13. Thurman W. The Blacker the Berry... / Thurman Wallace. — With an Introduction by Therman B. O'Daniel. — New York: The Macmillan Company, 1970. — 231 p.

REAL AND IMAGINED SPACES OF HARLEM AT THE BEGINNING OF THE 20TH CENTURY

Mariya Shymchyshyn

<https://orcid.org/0000-0003-4980-3296>

mshymchyshyn@yahoo.com

Doctor of Sciences (Philology), Professor, Head of the Department of Literary Theory and World Literature named after Professor V.I. Fesenko, Kyiv National Linguistic University

Abstract. *At the beginning of the 20th century, the urgency of the regime of a new black collective racial identity caused the formation of a dominant fictional image of Harlem as a space where “racial men” live. Therefore dominant fictional Harlem spaces belonged to the corporate discourse of “new black race identity”. To some extent, Harlem was withdrawn from nature and reality only to symbolize at once the absent and present transcendent reality of race. It is important in the geocritical investigation of fictional Harlem spaces to figure out the ways it limited the collectivity of the New Negro and prescribed it according to the racial agenda of that time. Multiple points of view help to avoid fixing the geographical referent in a monologic narrative of racial rhetoric. The spectrum of individual representations of Harlem leads not only to grasp its diversity and permanent performativity but opens new horizons in understanding the way of constructing racial collectivity.*

At fin de siècle Harlem became the capital of the New Negro and the space of coining a new black subjectivity. It lured colored people from all over the world and homogenized them into the monolithic black urban collectivity. Its territory expanded rapidly because of the growing black population. A closer look at the fictional representations of Harlem disclaims the long-established idea of its homogeneity and shows that class stratification defined the nature of this racial milieu. Nevertheless, this fact was mostly neglected, because, of the idea that black collectivity belongs to the poor working class.

The racial frame of milieu limits the notion of space per se, which is at once unified and fragmented, homogeneous and divided. Injecting the geocritical perspective into the study of fictional and real Harlem will help not only to underline its role in homogenizing different groups of people, who came from such distinct places as Jamaica, the Dominican Republic, Barbados, and the South of the US into one black collective identity, but also to verbalize its diversity, multidimensional character, and distinct individual features.

Key words: *race; Harlem; space; class; geocriticism.*

УДК 821.161.2.09-31 (045)

ОСОБЛИВОСТІ ХРОНОТОПУ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕСЯ УЛЬЯНЕНКА

Фелікс Маратович Штейнбук

<https://orcid.org/0000-0002-4852-815X>

feliks.shteinbuk@uniba.sk

доктор філологічних наук, професор,
професор кафедри русистики та східноєвропейських студій
Університету Коменського у Братиславі

***Анотація.** У статті пропонується розгляд проблематики хронотопу у творчості Олесь Уляненка з огляду на те, що у романах письменника простір домінує над часом. Такий висновок робиться на підставі того, що, по-перше, радикальна чутливість зображуваного поєднується із тілесним виміром. По-друге, на формування художнього простору впливає такий важливий і багатозначний просторовий концепт, як концепт міста. По-третє, простір дається взнаки як реалізація персонажем за посередництвом шляху екзистенційної дороги, що містить у собі водночас початок і кінець або, точніше, життя і смерть. Учетверте, смерть в аналізованих творах панує винятково у просторі. Натомість така диспозиція детермінує і антропологізацію дискурсу через його утілення, і представленість тілесно зумовленої образності, і додаткову онтологізацію історій буцімто ницих постатей, які функціонують на мізерному просторовому тлі, що, втім, трансформується на вагомий змісто- і структуротворчий чинник та забезпечує поставання своєрідного і неповторного стилю Олесь Уляненка.*

***Ключові слова:** Олесь Уляненко; хронотоп; час; простір; утілення; антропологізація; онтологізація.*

Постановка проблеми. Творчість Олесь Уляненка із багатьох суб'єктивних та об'єктивних причин потребує, але водночас і заслуговує на докладні студії, зокрема, і такого надзвичайно складного поетикального аспекту, як проблематика хронотопу.

Надзвичайно цікавий, як здається, факт наводить у своєму дослідженні Я. Лукашевська, яка пише про те, що «деякі кочові народи вимірюють час не хвилинами і годинами або ідентичними їм одиницями, а кількістю подоланого простору» [===7]. Наприклад, «коли у тюркському епосі ми зустрічаємо опис того, як герой потрапляє з однієї місцевості в іншу за декілька кіл “льоту журавлиного клину”, то це не абстрактна красива метафора. Так вимірювали час» [7].

Проте якщо озвучену щойно історію екстраполювати на визначення хронотопу автором цієї ідеї, себто М. Бахтіним, то тоді стає очевидним висновок, за яким наділення домінантним статусом однієї з двох діалектичних антиномій видається не надто... діалектичним. Адже, запропонувавши діалектично чітке формулювання, що за ним «у літературно-художньому хронотопі відбувається злиття просторових та часових прикмет в осмисленому і конкретному цілому» [1, с. 121] і

що «прикмети часу розкриваються через простір, а простір осмислюється і вимірюється часом» [1, с. 121], російський літературознавець далі ствердив: «для літератури провідним началом у хронотопі є час» [1, с. 121–122].

Та, попри це, немає жодних сумнівів у доречності і продуктивності запропонованого ученим теоретичного інструментарію остільки, оскільки хронотоп М. Бахтіна дозволяє говорити про речі, які за інших обставин залишилися б просто недосяжними, – але, звісно, тільки за умови, що при цьому не будуть порушуватися початково встановлені діалектичні конвенції [про зміст хронотопу див. також, наприклад, 6; 10, с. 152; 11, с. 61; 12, с. 68].

Відтак можна висунути припущення, за яким «провідним началом у хронотопі» [1, с. 121–122] романів Олесь Уляненка є радше простір, а не час, і тому мету запропонованого дослідження будуть становити спроби довести або ж спростувати сформульовану щойно гіпотезу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Безперечно, подальші роздуми ґрунтуються на переконанні, що за ним «на загал <...> простір і час <...> не віддільні одне від одного, вони утворюють єдиний часопросторовий континуум з

нерозривним зв'язком між елементами, з яких він складається» [13, с. 231]. Проте діалектичний симбіоз певних елементів аж ніяк не заперечує можливість їхнього диференційованого розгляду, і якщо вже М. Бахтін надає перевагу одному з них, то чому б тоді не піти услід за В. Топоровим, аби більшу увагу звернути на другий складник цієї чи не сакральної дихотомії.

Отож насамперед необхідно ствердити, що, за В. Топоровим, «текст має просторовий характер (тобто він наділений ознакою просторовості, розміщується у “реальному” просторі, як це властиво більшості повідомлень, які утворюють основний фонд людської культури) і простір є текстом (тобто простір як такий можна розуміти як повідомлення)» [13, с. 227; про кореляцію простору і тексту див. також 8, с. 97; 3, с. 415; 4, с. 38; 24, с. 401].

На думку Ю. Лотмана, «мова просторових відношень <...> – це [хоч і] не єдиний засіб художнього моделювання, але вона є важливою, тому що належить до первинних та основних. Навіть часове моделювання часто становить вторинну надбудову над просторовою мовою» [6, с. ? про особливості взаємодії часу і простору у художньому тексті див. також 9, с. 85; 22, с. 61–62].

За переконаннями Г. Башляра, «йдеться про простір, що переживається», позаяк «переживається він не через свої об'єктивні якості, але з усією пристрасною, на яку тільки здатне уявлення», бо «простір, що ним оволоділо уявлення, не може залишатися індиферентним, вимірюваним і таким, який осмислюється у категоріях геометрії» [2, с. 22–23].

Вторує поглядам Г. Башляра і В. Топоров, який вважав, що «інша підстава для розуміння співвідношення між простором і текстом пов'язана із проблемою так званого “Anschauungsraum”, простору споглядання (пор. простір сприйняття, простір уявлення, простір “зовнішнього” переживання – “Erebnissraum”), тобто такої категорії змісту свідомості, яка виступає еквівалентом реального простору в непросторовій свідомості і має безпосередній стосунок до розуміння та інтерпретації» [13, с. 227; про філософію «простору споглядання» див. також 23, с. 15].

Виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням. Нарешті і, певно, чи не найголовніше у запропонованому гіпотетичному контексті – це власне зміст творів Олесе Ульяненка, бо функціонування в них часового чинника неможливо охарактеризувати інакше, ніж, м'яко

кажучи, як своєрідне. Зокрема, навіть елементарні згадки про конкретні роки трапляються у його творчості вкрай рідко, але і за таких обставин ці часові маркери дуже важко визнати саме такими. Наприклад, у романі «Перли і свині» через те, що оповідач вказує на «20013» рік, вірогідність цього темпорального атрибуту, вочевидь, дорівнює чи не нулю.

Щось схоже можна сказати і про події, які відбувалися у реальності і, які знайшли своє відображення у творах письменника, як-от, наприклад, епізод, що у ньому описується руйнація фронтона Головоштамту в Києві 1989 року при тому, що цей інцидент фігурує у романі «Вогненне око» без темпоральної прив'язки, точніше, його узалежено від утаємниченої дати: «198...», а тому він втрачає свою часову визначеність і залишається явищем переважно просторовим, тобто репрезентує місце, де загинуло водночас «до десятка роззяв» [15, с. 47].

Натомість у романі «Дофін Сатани», навпаки, вказано цілком конкретну дату: «перше серпня 1989 року». Та оскільки саме у цей день «до Івана Білозуба прийшов Ангел», то говорити про вірогідність цієї нібито незаперечної часової позначки навряд чи було б доречно.

Разом з тим, крім відсутності або сумнівності темпоральних маркерів, не можна оминати увагою також і суцільний безлад, який панує у, сказати б, хронологічно-лінійному розгортанні історій, розказаних у творах Олесе Ульяненка. Поодинокі винятки становлять лише роман «Хрест на Сатурні», який починається із немовлячого віку головного героя і закінчується його добровільним та свідомим суїцидом, а також роман «Богемна рапсодія», у якому представлено чи не взірцевий варіант послідовного, позбавленого будь-яких темпоральних несподіванок сюжету про певний період життя протагоніста. Натомість в усіх інших творах важко позбутися враження, що зображувані події відбуваються ніби водночас.

Особливо показовим у цьому сенсі видається роман «Ангели помсти», що складається із трьох частин, кожна з яких хронологічно розгортається у різні – навіть не роки, а епохи: перша частина – ще за пізнього радянського занепаду, себто у середині 80-х рр., друга – у «лихі 90-ті», а третя – на початку «нульових», коли у країні остаточно сформувалася олігархічна політико-економічна система. Проте, по-перше, крім першої частини, у який згадано – щоправда, невпевнено – 1984 рік

[14, с. 54], запропоновані вище висновки можна зробити винятково за тими суспільно-історичними ознаками, які наявні у романі. А найголовніше, що, по-друге, співіснування під однією назвою трьох окремих історій зумовлює ефект одночасності відтворених подій, про що, між іншим, може свідчити уявна зміна у послідовності цих трьох сюжетів.

Свою чергою, приклад дещо іншого типу просторової організації романів Олеся Ульяненка становить такий твір, як «Перли і свині», саме завдяки тому, що на початку і у фіналі вказується на конкретний рік – «20013»-й. Але через те, що усі описані невірогідні події розгортаються у проміжку якраз, так би мовити, між 20013 і 20013 рр., а завершуються вони остільки, оскільки таємничий чоловік «у сірому пальті, що висадився на Панагії, з дивною валізкою в руках <...> вийшов із шинку, покрутив ручку і шез, разом із шинком і островом, на якому <...> мешкав» [17, с. 183] оповідач-протагоніст Лісовські, і у постскрипті після цього дія роману знову повертається в офіс на Хрещатику, – говорити про темпоральний вимір цього твору, либонь, теж буде не зовсім доречним.

Щоправда, є все ж таки один твір, у якому друга частина складається з невеличких розділів, позначених часо-просторовими маркерами – йдеться про роман «Софія», і розділи у ньому виглядають спочатку у такий спосіб: «Саха. 1979», «Озеро. Саха. 1979», чи навіть ще так: «1979. За три місяці», або так: «1979 рік. Південь. За кілька тижнів», а згодом вже ось так: «1975 рік. Центральна Україна», або «1979 рік. Саха. Озеро», або ж «1979 рік. Південь» тощо.

Втім, по-перше, початкова послідовність, коли топос передує темпоральній позначці, говорить сама за себе. По-друге, описи у цих розділах фактично не прив'язані до дат, і тому зображені події могли б відбуватися коли завгодно. Утретє, попри буцімто чітку формальну темпоралізацію дискурсу в останньому все одно порушено хронологію, а тому після, наприклад, «2000» року згадується «1944» рік. І, нарешті, учетверте та, певно, чи не найголовніше, що один із протагоністів роману «привчив себе до того, що немає таких слів “безнадійність” або “надія”. Він знав, що є *простір*, і його треба буде пройти [курс. мій. – Ф. Ш.], як би то важко не було, але намагаючись не ускладнювати життя тим, кого він любить» [19, с. 267].

Зрештою, навіть тоді, коли незаперечним є лінійне розгортання подій, що мало б за замовчу-

ванням свідчити про переважно темпоралізований характер дискурсу, – ситуація все одно виглядає не такою вже однозначною і очевидною.

Так, у романі «Сталінка» лінійність необхідно визнати радше позірною тому, що ця характеристика стосується лишень історії Горіка Піскарьова, тобто розповіді про його народження, дитинство, юність, особистісне становлення, утвердження його (кримінального) авторитету та жахливу страдницьку смерть. І якби Клик був єдиним протагоністом роману, то тоді і справді додати до цього навряд чи можна було б щось ще.

Натомість історія іншого протагоніста – Лорда-Йони, цілковито руйнує тривіальне «часове моделювання», бо ця частина сюжету розгортається мало того, що за концентричним сценарієм, – вона наділена до того ж і виразним циклічним штибом у тому сенсі, що Лорд виникає нізвідки вже за стінами божевільні, а потому рухається ніби по колу: від несвободи божевільні – до рабства у Нуріма, і від рабства у Нуріма – до Києво-Печерської Лаври, у якій йому теж фактично не має місця, бо він опиняється в залежності від тамтешніх господарів-монахів.

Та найголовніше, що ця сюжетна циклічність у суттєвий спосіб впливає і на колізії, пов'язані з образом Вовка, внаслідок чого його історія з лінійної трансформується на циклічну, оскільки і Горік приходиться до Йони на пагорб Лаври тільки для того, аби, у тому числі, за посередництвом споглядально-філософських бесід засвідчити безглуздість свого життєвого руху, який виявився не стільки рухом угору, скільки рухом до неминучої трагічної розв'язки.

Сказати б інакше, простір, який утворив своїм рухом по колу Йона, причому передусім рухом свого тіла, – цей простір став простором, що у діалектичний спосіб заперечив час Горіка, обернувшись на місце фізичної смерті, себто на місце смерті тіла, останнього через те, що «інша важлива особливість, яка характеризує <...> розуміння простору (або простору-часу), полягає у тому, що він не передує речам, які його заповнюють, а навпаки, конститується ними» [13, с. 234].

А отже, роман «Сталінка» може бути інтерпретованим у відповідному контексті як твір, у якому радикальна чутливість зображуваного поєднується із тілесним виміром для того, аби конституювати розгортання трьохмірного – опуклого та рельєфного чи бодай ландшафтного – простору, що постає як завдяки горизонтально спрямовано-

му руху однієї частини сюжету, присвяченої образу Горіка, так і вертикально спрямованому руху іншої частини сюжету, пов'язаної з образом Йони.

Своєю чергою, у романі «Вогненне око» ще більшою мірою, ніж у романі «Сталінка», актуалізується та впливає на формування простору, який у суттєвий спосіб визначає зміст цього твору, такий важливий і багатозначний просторовий концепт, як концепт міста, що, звісно, потребує більш детального аналізу.

Наразі варто обмежитися лише просторовими аспектами цього концепту, в рамках яких, з одного боку, згадане формування простору дається взнаки за посередництвом композиції роману, на початку і наприкінці якого події, зумовлені описом долі диктатора, що на нього перетворився один із протагоністів твору – Віталій, розгортаються навколо маленького родинного містечка цього персонажа.

Таким чином, можна небезпідставно ствердити, що композиція роману ґрунтується як на протиставленні провінції столиці, так і на своєрідній просторовій інверсії, внаслідок дії якої основний зміст роману, пов'язаний із зображенням столиці і перипетій перебування у ній основних дійових осіб, вміщено, по-перше, у майбутні події, репрезентовані у першій і завершальній главах роману, а по-друге, у меншій чи принаймні в іншій, себто провінційній, простір. І тому окреслене порушення хронологічної та лінійної логіки детермінує відповідно – діалектичне заперечення часу та домінацію просторовості.

Натомість, з іншого боку, у романі «Вогненне око» вже не тільки конкретні персонажі зображені як феномени виразно тілесні, а й місто в цілому набуває брутально утілесненого виміру. А «отже, і тут, либонь, йдеться про контрверзу між <...> залежним від життя простором і <...> залежним від простору життям» [13, с. 254], яке не стільки розтягується у часі, скільки перебуває у просторі міста.

Разом з тим необхідно зазначити, що у романі «Богемна рапсодія», попри якраз лінійно-хронологічний штиб організації цього твору, дається взнаки ще один сталий, а проте доволі вагомий просторовий аспект, який корелює із пересуваннями Кості Клюнова, що спочатку навіть намагається у безпосередній спосіб заперечити час, а тому міркує про «довг[у], нудн[у] осінь, коли чекаєш на вчора, а приходиться сьогодні, і ніколи не полишає відчуття того, що ось-ось щось кінчиться» [20, с. 213].

І у зв'язку із цим, та й, мабуть, на противагу цьому головний герой роману трішки згодом обирає переміщення у просторі – спочатку у товари-

стві Клоца містом, а невдовзі – вже самостійно за межі міста, в іншу місцевість – на Південь, радикально змінюючи у такий спосіб ницу, брудну і холодну «комірчину» [20, с. 214] на номер у невеличкому готелі на березі теплового моря.

Отож пересування протагоніста у просторі може, зокрема, свідчити про те, що у романі наявні два його різновиди, а саме: дорога і шлях чи путь. Адже справа у тому, що при усій їхній спільності засаднича відмінність між ними полягає у тому, що, за Ю. Лотманом, «“дорога” – це певний тип художнього простору, [а] “шлях” – це рух літературного персонажа у цьому просторі», і «“шлях” є реалізацією (повною або неповною) чи не-реалізацією “дороги”» [6].

Це може, у тому числі, означати, що «за умови не закріпленості початку і кінця шляху вони скріплюються саме шляхом і є його функцією, його внутрішнім сенсом». Щобільше, власне через цей початок і кінець «шлях здійснює свою установку на роль медіатора: він нейтралізує протиставлення цього і того, свого та чужого, внутрішнього і зовнішнього, близького та далекого, дома і лісу, “культурного” та “природного”, видимого і невидимого, сакрального та профанного (чи градуально: сакрального – менш сакрального)» [13, с. 260]. Або, як у разі із образом Кості Клюнова, шлях цього персонажа нейтралізує протиставлення життя і смерті чи, якщо скористатися термінами хронотопу, «виступає як один з найважливіших часо-просторових класифікаторів або – більш вузько – як ще одна модель “спеціалізації” часу» [13, с. 264].

Терміном «спеціалізація» Анрі Бергсон назвав просторизацію часу, чи, сказати б інакше, надання часу просторового характеру, а також перешкоду для чистої тривалості [див. про це 21, с. 237], що можна пояснити передусім тілесним штибом актанта, навколо якого і завдяки якому можна взагалі говорити про час і простір.

Принаймні, на думку Анрі Лефевра, автора фундаментального дослідження, присвяченого так званому «виробництву простору», це саме «тіло об'єднує циклічне і лінійне: цикли часу, потреб та бажань – і лінійність рухів, ходьби, хапання, праці за допомогою матеріальних або абстрактних знарядь», бо «існування тіла передбачає постійне відсилання одного до іншого у їхніх розбіжностях, але у таких розбіжностях, які переживаються, а не мисляться» [5, с. 202].

Отже, якщо узагальнити наведені вище роздуми та екстраполювати їх на роман «Богемна рапсо-

дія», то можна дійти висновків, за якими з огляду на хронотоп цього твору в ньому йдеться про те, що образ Кості Клюнова репрезентовано передусім через переживання останнім його присутності у просторі, який дається взнаки як реалізація персонажем за посередництвом шляху екзистенційної дороги, що і справді містить у собі водночас початок і кінець або, точніше, життя і смерть.

На окреслену щойно інтерпретацію надається також і роман «Син тіні», оскільки цілком очевидним є те, що у першому епізоді, з якого розпочинається роман і у якому «Блох з'явився, наче привид, на залізничному пероні» [18, с. 3], потенційно міститься безславний фінал цього, безумовно, талановитого авантюриста.

Про можливу доречність запропонованих вище роздумів частково свідчить і роман «Знак Саваофа», у якому, з одного боку, репрезентовано чергову спробу поміркувати про високе і вічне, а з іншого – зображено нищий герметичний простір маленького містечка, животіння якого – щоправда, нібито освяченого певним вищим порядком – визначається безчассям. Чи, точніше, міжчассям, маркованим 1991 роком [16, с. 95], що, зрештою, корелює не тільки із відсутністю часів, а й, либонь, із ще гіршим – із проваллям у темпоральну безодню, що розкрилася між однією епохою, яка скінчилася, та іншою – ще не розпочатою.

За такої перспективи роман «Дофін Сатани» набуває несподіваного сенсу остільки, оскільки образ маніяка Білозуба фактично надається на інтерпретацію як образ того, хто намагається подолати будь-які обмеження. Зокрема, релігійні, гуманістичні, сексуальні, гендерні, психологічні тощо.

Водночас видається також прикметним, що смерть панує винятково у просторі, бо вона із невідворотною фатальністю елімінує час із цьо-

го простору, а отже, простір, будучи позбавленим життя, закономірно втрачає і свій часовий вимір.

Здається також, що усі наступні романи, а саме: «Там, де Південь» і «Жінка його мрії», «Серафима» і «Софія», «Ангели помсти» і навіть «Квіти Содому», – це романи, домінацію простору в яких забезпечують жнива, що їх влаштувала на сторінках цих творів саме смерть.

Висновок. Таким чином, якщо підсумувати запропоновані вище міркування, то є достатньо підстав, аби зазначити, що сформульовану на початку статті гіпотезу можна вважати підтвердженою, бо у хронотопі творів Олесь Уляненка простір і справді домінує над часом або, сказати б інакше, відтята голова, наприклад, Тоцького з роману «Квіти Содому» – це не жахлива макабрична метафора, це тілесна репрезентація часу за посередництвом просторового об'єкту. А така диспозиція, своєю чергою, детермінує й антропологізацію дискурсу через його утілення, і представленість тілесно зумовленої образності, і романізацію цього дискурсу, коли навіть сумнівні у жанровому сенсі тексти все ж таки набувають відповідний, себто романний, статус.

Врешті-решт, отримані у підсумку результати дозволяють також ствердити, що час, безумовно, присутній у романах письменника, вимірюється все ж таки простором, ще й у такий спосіб додатково онтологізуючи історії буцімто нищих постатей, які функціонують на мізерному просторовому тлі, що, втім, трансформується на вагомий зміст і структуротворчий чинник та забезпечує, з одного боку, поставання своєрідного і неповторного стилю Олесь Уляненка, а з іншого – основу для складних, суперечливих та контroversійних проблематики і топіки, численні аспекти яких потребують розгляду у наступних дослідженнях.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – 504 с.
2. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / Гастон Башляр. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 362 с.
3. Вісич О. Ампула як метадраматичний локус в п'єсі Івана Карпенка-Карого «Житєйське море» // Олександра Вісич // *Slavia-časopis pro slovanskou filologii*. – 2019. – № 4. – С. 414–424.
4. Кропивко І. Українська і польська постмодерна проза (карнавал, фрагментація, фронтір) // Ірина
5. Кропивко . – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2019. – 524 с.
6. Лефевр А. Производство пространства / Анри Лефевр. – М.: Streike Press, 2015. – 432 с.
7. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя / Юрий Лотман // В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Москва: Просвещение, 1988. С. 251–292. Режим доступу від: 15.06.2020. <http://philologos.narod.ru/lotman/gogolSPACE.htm>.
8. Лукашевская Я. Понятие «художественный образ» и проблемы его изучения в первобытном

- искусстве / Яна Лукашевская. Режим доступу від: 05.06.2020. https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/luk_pon.php.
8. Максимова Н. К проблеме зависимости пространства и текста / Наталья Максимова // Вестник Челябинского государственного университета. – 2012. – № 5 (259). – С. 97–99.
 9. Мейзерська Т. Наратив переміщень як спосіб конструювання горизонту свідомості героя (Роман С. Жадана «Інтернат») / Тетяна Мейзерська // Синопис: текст, контекст, медіа. – 2020. – № 26 (3). – С. 84–89.
 10. Мельник М. Функціонування художнього простору в романі / Марія Мельник // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». – 2015. – № 55. – С. 151–153.
 11. Новикова М. Хронотоп как остраненное единство художественного времени и пространства в языке литературного произведения / Марина Новикова // Филологические науки. – 2003. – № 2. – С. 60–70.
 12. Олійник О. Часопросторова проблематика у літературознавчих і фольклористичних дослідженнях / Оксана Олійник // Міфологія і Фольклор. – 2010. – № 3–4 (7). – С. 66–71.
 13. Топоров В. Пространство и текст / Владимир Топоров // Текст: семантика и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 227–284.
 14. Ульяненко О. Ангели помсти / Олесь Ульяненко. – Харків: Фоліо, 2012. – 345 с.
 15. Ульяненко О. Вогненне око / Олесь Ульяненко. – Харків: Фоліо, 2013. – 313 с.
 16. Ульяненко О. Знак Саваофа / Олесь Ульяненко. – Харків: Фоліо, 2013. – 283 с.
 17. Ульяненко О. Перли і свині / Олесь Ульяненко. – Харків: Фоліо, 2015. – 185 с.
 18. Ульяненко О. Син тіні / Олесь Ульяненко. – Харків: Фоліо, 2013. – 282 с.
 19. Ульяненко О. Софія / Олесь Ульяненко. – Харків: Фоліо, 2015. – 283 с.
 20. Ульяненко О. Там, де Південь: повісті / Олесь Ульяненко. – К.: Люта справа, 2017. – 304 с.
 21. Чеснов Я. Мимесис или метателесность? / Ян Чеснов // Биоэтика и гуманитарная экспертиза. – 2010. – № 4. – С. 233–249.
 22. Шимчишин М. Трансформації в осмисленні простору та їхні діалоги з геокритикою / Марія Шимчишин // Слово і Час. – 2014. – № 8. – С. 60–71.
 23. Hartmann N. Philosophie der Natur / Nicolai Hartmann. – Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1950. – 389 p.
 24. Kryvoruchko S. The image of Laurence in the novel Simone de Beauvoir «Magic Pictures» / Svitlana Kryvoruchko, Tetiana Fomenko // Journal of Social Sciences Research. Academic Research Publishing Group. Pakistan. Punjab. – 2019. – № 5. – P. 400–407.

REFERENCES

1. Bakhtin M. *Voprosy literatury i estetiki. Issledovaniia raznykh let* [The issues of literature and aesthetics. The researches of different years]. – М.: Khudozh. lit., 1975. – 504 p. (in Russian)
2. Bashliar H. *Izbrannoie: Poetika prostranstva* [The selected collection of works: The poetics of space]. – М.: «Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia» (ROSSPEN), 2004. – 362 p. (in Russian)
3. Visych O. Amplua iak metadramatychnyi lokus v piesi Ivana Karpenko-Karoho «Zhyteiskie more» [The line of roles as a metadramatic locus in the play of Ivan Karpenko-Karyi «The life sea»]. *Slaviačasopis pro slovanskou filologii*. – 2019. – № 4. – P. 414–424. (In Ukrainian)
4. Kropyvko I. *Ukrainska i polska postmoderna proza (karnaval, frahmentatsiia, frontir)* [The Ukrainian and Polish postmodern prose (carnival, fragmentation, frontier)]. – К.: Vydavnychi dim Dmytra Buraho, 2019. – 524 p. (In Ukrainian)
5. Lefevr A. *Proizvodstvo prostranstva* [The production of space.] – М.: Streike Press, 2015. – 432 p. (in Russian)
6. Lotman Y. *Khudozhestvennoie prostranstvo v proze Gogolia* [The fiction space in the prose of Gogol]. In: Lotman Y. *V shkolie poeticheskogo slova: Pushkin. Lermontov. Gogol* [In the school of poetic words: Pushkin. Lermontov. Gogol]. Moskva: Provescheniie, 1988. P. 251–292. Accessed on June 15, 2020 from <http://philologos.narod.ru/lotman/gogolSPACE.htm>. (in Russian)
7. Lukashevskaiia Y. *Poniatiiie «khudozhestvennyi obraz» i problem iego izucheniiia v pervobytnom iskusstvie* [The notion «the fictional image» and the problems of its studying in the primitive art]. [Electronic Resource] / Yana Lukashevskaiia [translated from Russian]. Accessed on June 5, 2020 from https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Article/luk_pon.php. (in Russian)
8. Maksimova N. *K problemie zavisimosti prostranstva i teksta* [Regarding the issues of space and time dependence]. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta*. – 2012. – № 5 (259). – P. 97–99. (in Russian)

9. Meizerska T. Narativ peremischen iak sposib konstruiuvannia horizontu svodomosti heroia (Roman S. Zhadana «Internat») [The narrative of movements as a way to construct the horizon of the hero's awareness (The novel of S. Zhadan «The boarding house»)]. *Synopsys: tekst, kontekst, media*. – 2020. – № 26 (3). – P. 84–89. (In Ukrainian)
10. Melnyk M. Funktsionuvannia khudozhnoho prostoru v romani [Functioning of the fictional space in a novel]. *Naukovi zapyski Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia»*. – 2015. – № 55. – P. 151–153. (in Ukrainian)
11. Novikova M. Khronotop kak ostranennoie iedinstvo khudozhestvennogo vriemieni i prostranstva v iazykie litieraturnogo proizvedieniia [The chronotope as an estrangement unity of figurative time and space in the language of a literary work]. *Filologicheskiie nauki*. – 2003. – № 2. – P. 60–70. (in Russian)
12. Oliinyk O. Chasoprostorova problematyka u literaturoznachykh i folklorstychnykh doslidzheniakh [The time-space problematics in literary and folklore researches]. *Mifolohiia i folklore*. – 2010. – № 3–4 (7). – P. 66–71. (in Ukrainian)
13. Toporov V. Prostranstvo i tekst [The space and the text]. In: Toporov V, *Semantyka i structura* [The semantics and structure]. – M.: Nauka, 1983. – P. 227–284. (in Russian)
14. Uliianenko O. *Anhelypomsty* [The angels of revenge]. – Kharkiv: Folio, 2012. – 345 p. (in Ukrainian)
15. Uliianenko O. *Vohnenne oko* [The fire eye]. – Kharkiv: Folio, 2013. – 313 p. (in Ukrainian)
16. Uliianenko O. *Znak Savaofa* [The sign of Sabaoth]. – Kharkiv: Folio, 2013. – 283 p. (in Ukrainian)
17. Uliianenko O. *Perly i svyni* [The pearls and the pigs]. – Kharkiv: Folio, 2015. – 185 p. (in Ukrainian)
18. Uliianenko O. *Syn tini* [The son of shadow]. – Kharkiv: Folio, 2013. – 282 p. (in Ukrainian)
19. Uliianenko O. *Sofiia*. [Sophia]. – Kharkiv: Folio, 2015. – 283 p. (in Ukrainian)
20. Uliianenko O. *Tam, de Pivden: povisti* [There, where the South is: the stories]. – K.: Liuta sprava, 2017. – 304 p. (in Ukrainian)
21. Chiesnov Y. Mimesis ili metatelesnost? [Mimesis or metacorporality?]. *Bioetika i gumanitarnaia ekspertiza*. – 2010. – № 4. – P. 233–249. (in Russian)
22. Shymchyshyn M. Transformatsii v osmysleni prostrou ta ikhni dialohi z heokrytykoiu [Transformations of comprehending space and their dialogues with geocritics]. *Slovo i chas*. – 2014. – № 8. – P. 60–71. (In Ukrainian)
23. Hartmann N. *Philosophie der Natur* / Nicolai Hartmann. – Berlin: Walter de Gruyter & Co., 1950. – 389 p.
24. Kryvuruchko S. The image of Laurence in the novel Simone de Beauvoir «Magic Pictures». *Journal of Social Sciences Research. Academic Research Publishing Group. Pakistan. Punjab*. – 2019. – № 5. – P. 400–407. (In English)

THE FEATURES OF CHRONOTOPE IN THE LITERARY WORKS OF OLES ULIANENKO

Feliks Shteinbuk

orcid.id <https://orcid.org/0000-0002-4852-815X>

feliks.shteinbuk@uniba.sk

Doctor of Philology, Professor,

Professor of the Department of Russian and East European Studies
of Comenius University in Bratislava

Abstract. Due to some subjective and objective reason, the literary works of Oles Uliianenko are worth studying, including an exceedingly complicated poetical aspect, such as the problematics of chronotope. So I can assume that «the principal basis of the chronotope» (M. Bakhtin) in Oles Uliianenko's novels are rather space than time, therefore the aim of the suggested research is to prove or refute the formulated hypothesis.

In the suggested hypothetic context because of the lack or vague character of temporal markers, the content of «Stalinka» by Oles Uliianenko can be interpreted as a literary work where the radical sensitivity of the depicted is mixed with the corporal meaning in order to assert developing of the tridimensional space.

The concept of city, an exceptionally essential and multi-meaningful spatial concept, is actualized and affects the space formation in the novel «Vohnenne oko» to a greater extent than in «Stalinka» one.

The novel «Bohemna rapsodiia» is characterized by another constant, though rather significant spatial aspect, which correlates to the main hero's movements and proves that, in the novel, there are two of its variants namely the road and the route or the way. Taking all said into consideration, the image of the protagonist is represented by feeling his exist-

tence in space, which is manifested when the character realizes himself by means of the existential route, at the same time, having the start and the end or, in other words, life and death. The similar interpretation is a characteristic feature of the following novels «Syn tini» and «Znak Savaofa», the latter on the one hand represents another attempt to reflect on eternal matters, on the other hand they depict a miserable encapsulated space of a small city, the unhappy existence of which, blessed by a definite higher order though, is determined by untimeliness. Or rather inter-timeliness, dated 1991, which eventually correlates to the lack of time but also to the worse thing namely falling into the temporal abyss, opening between one epoch that ended and the other one which just began.

Gradually, the novel «Dofin Satany» gains some unexpected sense since the character of maniac Bilozub can actually be interpreted as the image of man who strives to break any rules and restrictions, such as religious, human, sexual, gender, psychological ones, etc.

Meanwhile I cannot but say, that in the mentioned above and other novels, death dominates in space because with inevitable fatality it eliminates time from this space, thus space deprived of time consequently loses its time dimension. In the novels «Tam, de Pivden», «Zhinka yoho mrii», «Serafima», «Sofia», «Anhely pomsty» and even «Kvity Sodomu» the dominating space provides the harvest caused by death on the pages of these literary works.

Thus, there are enough reasons to state that the formulated hypothesis at the beginning of this article can be considered to be proved as space indeed dominates time in the chronotope of Oles Ulianenko's works. This disposition in its turn determines anthropologizing of discourse through its corporalizing, and representing the corporally determined figurativeness.

Lastly, the obtained results allow me to attest that time, obviously represented in the writer's novels, is measured by space and this way it ontologizes the stories of miserable personalities which function in the scanty space, which is transformed into a significant content and structure forming principle providing, first, a specific unique style of Oles Ulianenko, and, second, the basis for the complicated conflicting and controversial problematics and topoi, the numerous aspects of which require detail studying in further research.

Key words. *Oles Ulianenko; chronotope; time; space; corporalizing; anthropologizing; ontologizing.*

УДК 821.161.1(430).09:394.5(64)

ІДЕНТИЧНІСТЬ ПОСТМОДЕРНОЇ ЛЮДИНИ

Мадлен Едуардівна Шульгун

<https://orcid.org/0000-0002-5167-2806>

madlenbrief@gmail.com

докторка філологічних наук, професорка кафедри теорії та історії світової літератури
імені професора В. І. Фесенко,
Київський національний лінгвістичний університет

***Анотація.** У статті проаналізовано твори Патріка Модіано і Ольги Токарчук. Розглянуто співвідношення актуальні образні моделі, які описують сучасну людину і претендують на широкі узагальнення. З'ясовано, травелог і роман-подорож розцінюються нами як пошукові зонди сучасної літератури.*

***Ключові слова:** ідентичність; часопростір; переміщення; подорож; новела; роман.*

Постановка проблеми. Потенціал найширших філософських і культурологічних узагальнень, закладених у художньому коді подорожі, підтверджується тим, що образи, символи і концепти мандрівників використовуються для характеристики радикальних змін картини світу і концепції людини. Це відображено не тільки безпосередньо у травелозі, а і у формі роману-подорожі, драми-подорожі, у філософських та культурологічних наукових працях. Тобто код травелогу проявляє себе як всеохопний, він зближує художній і аналітичний дискурси та відбиває закономірності перехідного художнього мислення.

У 1990 – 2000-ні роки з'явилася низка наукових досліджень, в яких протиставляється модерне і постмодерне бачення світу, причому відмінності втілюються у образи-метафори саме різних типів мандрівників. Серед таких наукових праць особливо репрезентативними й показовими стали розвідки Зігмунта Баумана, Джеймса Кліффорда, К. Каплана, Е. Саїда. Міркуючи над зміною ідентичності постмодерної людини, Зігмунт Бауман у якості варіанту базової моделі «туриста» називає «фланера». Такий підхід суттєво звужує семантику знаку «фланер». Але, підкреслимо, що точками перетину постмодерного «туриста» і певного типу артистичної поведінки (яка склалася у другій половині XIX століття) мають бути, по-перше, схильність до мандрів, по-друге, відсутність глобальної цілі руху і, зрештою, акцент на естетичному, а не моральному (на відміну від паломника) орієнтирах. Саме такі семантичні наголоси робилися у визначен-

нях «фланера», закріплених у словниках: «Фланер – фр. – той, що гуляє вулицями без мети й необхідності, без діла, гульгіпака» [8, с. 563]. Цей орієнтир, що увиразнився у західноєвропейському мистецтві і поведінці певних шарів творчої спільноти другої половини XIX – початку XX століття і входив у коло інших артистичних моделей самоідентифікації [3], [5], [4], дійсно, отримав розвиток у сучасних творах, але його модифікації і наповнення виявилися більш складними й тонкими, ніж схема З. Баумана [1].

Враховуючи особливості «національних версій» постмодернізму і загальних особливостей перехідного художнього мислення, швидкої динаміки зміни орієнтирів, ставимо собі **за мету** виокремити актуальні образні моделі, які описують сучасну людину і претендують на широкі узагальнення. При цьому травелог і роман-подорож розцінюються нами як пошукові зонди сучасної літератури. Перспективним видається побудова типології героїв саме на матеріалі травелогу і роману-подорожі, оскільки в цьому плані вони демонтують єдині вектори пошуку при різних жанрових настановах. Порівняння можливостей і досягнень цих форм може дати цікавий матеріал для узагальнень щодо динаміки метажанру.

Виклад основного матеріалу. Власне, яскраву характеристику саме такої творчої поведінки, що формує буттєву біографію митця, дав Шарль Бодлер в есе «Поет сучасного життя» (1863 р.). Риси певного узагальненого типу авторепрезентації Шарль Бодлер узагальнив у образі французького художника К. Гіса, утаємничено-

го під ініціалами К. Г. (що відповідає інтенції фланера лишатися непомітним і не впізнаним). Поет підкреслює складність, невловимість, але й універсальність типу блукальника-спостерігача, який насолоджується картинами сучасного життя, розчиняється у його плінні, мандрує за натовпом. «Назвіть такого художника як хочете – спостерігачем, підглядальником, філософом, але, намагаючись знайти визначення, ви подаруєте його епітетом, не придатним для характеристики побратима, який втілює нетлінні або ж довговічні героїчні чи релігійні феномени. Інколи цей художник – поет, частіше близький романисту, моралісту, він літописець тієї вічності, що відображена у швидкоплинності. У кожній країні, на її славу і вітиху, народжувалися художники такого складу» [2, с. 291].

Шарль Бодлер виокремлює низку типологічних рис такої моделі, причому той факт, що в ній домінує саме творча інтенція, суттєво відрізняє її від бездіяльного пустого гуляки, від «дозвольного фланера» [2, с. 287]. Серед таких особливостей наступні: схильність до мандрів, зацікавлення саме сучасністю, одержимість пристрасною бачити, відчувати, художньо відтворювати, описувати нрави. Окрім того, такий митець намагається бути непомітним у натовпі, він – спостерігач, інкогніто, невидимка. «Він дивиться, як тече потік життя, величний і сяючий. Він милується вічною красою і вражаючою гармонією великих міст, гармонією, яка дивом збереглася серед галасливого хаосу людської свободи» [2, с. 288].

Бодлер увиразнює не тільки манеру артистичної поведінки, невидимка, інкогніто, ніким не пізнаний принц у натовпі, а й особливості творчого бачення. Це те, що за традицією формальної школи називають «очудненням», а сам поет кваліфікує як гостроту і неупередженість дитячого зору, що пізнає світ, або ж погляд людини, яка після хвороби повертається до життя і відчуває його яскравість надзвичайно гостро.

Проголошується і наявність високої мети. Відзначимо, що така інтенція і подальша її характеристика Бодлером співвідноситься із всеохопною модерною моделлю «паломника» у класифікації типів модерної і постмодерної ідентичності З. Баумана. Французький поет створює такий портрет: «І от він ходить, поспішає, шукає. Що він шукає? Людина, яку я описав, обдарована живою уявою, це самітник, що

без втоми мандрує величезною людською пустелею, він, безсумнівно, переслідує більш високу мету, ніж безтурботний фланер, більш значущу, ніж швидкоплинне задоволення від миттєвого враження. Він шукає щось таке, що ми дозволимо собі визначити як дух сучасності <...>, намагається виокремити у швидкоплинному елементи вічності» [2, с. 287]. Саме така настанова дозволяє творцю-фланеру вилучити з людського потоку найяскравіші фігури, що увиразнюють дух епохи. У К. Гіса, за думкою Бодлера, це воїни, денді, жінки напівсвіту, тобто, додамо, фігури, що відбивають перехідність. «Денді з'являються переважно у перехідні епохи, коли демократія ще не досягла справжньої могутності, а аристократія лише частково втратила шляхетність і ґрунт <...> Денді – останній зліт героїки на фоні загального занепаду» [2, с. 300].

Відрефлектована Шарлем Бодлером модель митця-фланера, який мандрує паризькими вулицями (чи іншими містами), намагаючись відгадати таємниці людей, вловити містичний дух столиці й розгадати знаковий її код, знайшла свій розвиток у творах відомого сучасного французького письменника Патріка Модіано, який у 2014 році став лауреатом Нобелівської премії.

Вказана модель героя реалізувалася у низці романів, в яких «дух сучасності» тісно пов'язаний із історичною пам'яттю, а конкретні локуси міста набувають символічних значень, мандри героя складають основну сюжетну лінію. Серед таких творів «Лише б не загубитися серед вулиць», «Вулиця темних лавок», «Одного разу вночі».

Системотворчим стрижнем останнього роману стає саме блукання молодого героя Парижем і частково (у споминах та по мішленівській мапі) передмістями столиці. Саме це дає підставу критикам (Л. Зіміній, Д. Володарському) назвати Париж справжнім героєм твору. Місто ховає свої «таємниці», але інколи їх розкриває, повертає на коло блукання захопленого його загадками, красою, містичним духом поетично налаштованого фланера.

Найважливішими у житті героя стають саме мандри містом і вживання в дух конкретних районів. Усе інше, фактично, не описано, відсутні характеристики роботи, професії, зв'язок із родиною розірваний, а пам'ять про минуле розмита незрозуміло чому: чи то через аварію, чи через духовну й емоційну амнезію самітника.

Конкретика у змалюванні цих сфер з'являється лише у зв'язку із певними локусами міста: це райони і кафе, в яких проходили зустрічі з мовчазним і утаємниченим батьком. Це орендовані кімнати, колись покинуті і згадувані під час кружлянь. Назви передмість пробуджують непевні спогади про дитинство, а запах повітря однієї з вулиць повертає у часи загубленого кохання.

Мандри набувають екзистенціального виміру, герой намагається зібрати до купи спогади і враження, розгадати «знаки» міста, щоб змоделювати власну цілісність. Одночасно блукання зберігають самодостатність пригод і продовжують традицію розслідування «паризьких таємниць».

Подібна налаштованість героя підсилюється подією, що має стати спусковим механізмом нових мандрів, спостережень Парижу, його людських типів. Це інцидент автомобільної аварії, яку вчинила загадкова жінка. Вона виступає у ролі винуватиці (ранить героя), доброзичливого янгола (начебто, сплачує лікування й лишає велику суму грошей, що дає можливість фланеру і в подальшому безтурботно мандрувати), головної таємниці Парижу, адже незнайома зникає. Бажання її знайти підштовхує до постійного пошуку й розгадок детективних та топонімічних кросвордів міста. Отже ситуація пошуку накладається на неспокійний характер фланера, тяжіння до мандрів подвоюється. «Потрібен був шок, щоб вирвати мене з летаргії. Я просто не міг більше блукати в тумані невизначеності <...> Без сумніву, ця аварія – одна з вирішальних подій в моєму житті. Повернення до нормального ходу речей» [7, с. 38].

Зробимо спробу виокремити в образі героя «Одного разу в ночі» традиційні риси митця-фланера і увиразнити вектори модифікації моделі.

Сам герой характеризує себе як «бродягу» [7, с. 39], принаймні впевнений, що саме таке враження справляє на оточуючих у своєму старому одязі та і з закривавленою пов'язкою на носі. Оточуючим мета блукань героя невідома, і на початку вона не досить ясно зрозуміла й самому хлопцеві.

Але поступово він розуміє, що невпинні мандри Парижем мають метафізичний характер. Підкреслюється особливий ірраціональний зв'язок між цим блукачем і міським простором.

І цей зв'язок є сильнішим та якісно іншим, ніж у традиційного фланера. Певні місця, будинки, кафе, цікавини маршруту набувають значення таємних знаків, підказок, увиразнюються «реперні точки» на реальній та уявній мапах, які можуть бути дороговказами до розгадки таємниць людських долі. «Типографія, без сумніву, мала для мене занадто велике значення. Я часто питав себе, чому протягом кількох років місця, де ми зустрічалися з батьком, поступово зміщувалися з Єлисейських полів до Орлеанських воріт? Я навіть повісив на стіні моєї кімнати на вулиці Вуа-Верт план Парижу. Ручкою відмічав реперні точки. <...> чи не з'явилася раптом у кочовому житті мого батька якась константа?» [7, с. 18].

Таємничий модус загострюється ще й тим, що більшість мандрів герой здійснює надвечір або вночі, тому що це підсилює враження, надає їм містичного відтінку, очуднює і змінює систему координат сприйняття, а це співвідноситься із тим жадібним «дитячим» поглядом на світ, який, за думкою Шарля Бодлера, притаманний саме митцеві-фланеру. Деякі локуси, наприклад, Площа Пірамід, завжди манять, притягають, дають ірраціональне відчуття щастя і стають локусами, які «перемикають» життя героя з реєстру летаргії до реєстру пошуків і збирання себе. Такий простір в уяві «бродяги» окреслений кордоном (це квартали лівого і правого берегів Сени, залучення образу ріки відразу підключає міфологічні підтексти великої дороги і переходу між світами).

Топоніми Парижу стають знаками універсальної картини світу із увиразненням раю, пекла, місць сили, переходів, зрештою, концентричних кіл блукання й доцентрових маршрутів, які мають привести героя до розуміння найважливіших таємниць.

Кwartали лівого берега асоціюються із позитивним, райським полюсом світу. Вони наче «наелектризовані» навіть в ночі, коли вікна темні. Традиційну символіку раю втілюють і парки «на французький манер», до яких герой відчуває особливу симпатію і вважає, що такий вибір пріоритетів характеризує його як людину, що націлена на щастя. У подібному ж ключі виконано опис Орлеанських воріт. Саме тут знаходяться найулюбленіші знаки міста, його прикмети і цікавини, що у свідомості героя набувають містичної сили, значення «місць сили»,

захисту і дороговказу. «Влітку на фоні листя особливо виразно виглядав великий бронзовий лев, і кожного разу, коли я дивився удалину, його присутність на горизонті надавала мені душевного спокою. Мені здавалося, що він охороняє моє минуле. І майбутнє також. Цієї ночі він став для мене опорою. Такому вартівому неможливо не довіряти» [7, с. 31]. Міфологічні асоціації і тут значно розшифрують семантику сцени блукання, оскільки лев у багатьох культурах, що відображено у живописі і архітектурі, виступає як містичний страж сакрального місця (храму, гробниці, воріт) і одночасно символ певної сторони світу [6, с. 41]. В романі цей знак стоїть як дороговказ і символ переходу (як і річка) в інший простір, світ, розуміння себе. У деталях пейзажу герой налаштований бачити таємні знаки, що напрямують асоціюються із євангельським спасінням – «мені послано благу звістку» [7, с. 35].

Але є квартали, які асоціюються із пеклом, або зникненням, тобто утворюють протилежний, контрастний полюс картини світу. Вони лякають, створюють враження пустоти, породжують майже інфернальні страхи. Наприклад, прогулянка наодинці повз покинуті будинки Військової академії завершується панікою, відчуттям лабіринту, з якого не вибратися, загрози розчинитися у зимовому сніжному тумані. Деякі локуси породжують відчуття пустоти й повертають до споминів про втрати, моделюють трагічне бачення власної долі. До таких належить відрізок метро між Данфер і площею Італії, коли потяг відривається від землі і прямує мостами над бульварами й будівлями. У цьому вбачається асоціація із польотом та митарствами душі після смерті, тобто, знову актуалізуються міфологічні підтексти, кодовані знаками міського простору і блуканнями «фланера». У поверненні в підземний тунель герой вбачає запоруку відновлення звичайного, повсякденного життя, монотонності буднів, схожої на повторюваність станцій.

Так само міфологічних підтекстів набуває композиція мандрів. Постійні повтори, повернення, блукання манівцями, враження дежавю, мотиви «вічного повернення», неможливість згадати, зрозуміти суть локусу і його значення в минулому і долі в цілому, – це традиційні форми художнього втілення інфернального кола. А доцентровий рух до мети – реалізація сакрального паломницького орієнтуру. Такими центра-

ми стають місця екзистенціального прозріння, і вони характеризуються героєм із майже релігійним пафосом. «Усі мої переміщення навкруги Парижу, усі маршрути мого дитинства, переїзди з лівого берега Сени у Венсенський і Булонський ліси, з півдня на північ, зустрічі з батьком, мої власні блукання в останні роки – усе привело мене у цей квартал на схили пагорбу на березі Сени. <...> мені послано благу звістку <...> нехай я отримав це послання тільки нещодавно, не все ще втрачено» [7, с. 35].

Містичний настрій твору і його міфологічні підтексти підживлює й система символів. Усі вони пов'язані із характером реального і уявного руху в просторі й часі. Це й чорний собака, що матеріалізувався з дитячих спогадів і вказав блукальцю доцентрову дорогу до того самого місця, де його має охопити осяння й змінитися доля. Це й контрастний символ божевільної старої, яка, здається, теж якимось пов'язана із минулим, але втілює небезпеку зупинки на місці. Вони з'являються на перехрестях, у кордонів (вулиць, будинків), а потім зникають у воронці часу. Усі знаки інтерпретуються містично й екзистенціально: «Я знайшов знак-дороговказ. Це як голка, загублена у скірті сіна, або, якщо пощастить, та нитка, завдяки якій можна буде поновити рух часу» [7, с. 34].

У системі увиразнюються традиційні символи перехідного художнього мислення. Це, перш за все, корабель, але у специфічних смислових модифікаціях. Герой відчуває себе пасажиром лайнера, який опинився у відкритому морі, але залишається нерухомим, виникають асоціації з полоном. Іншим пасажиром – хитрим, який не платить за проїзд, – уявляється батько із його шахрайськими замашками і самозванством. Варіацією корабля стає і «Фіат», що збив героя, тим більше, що він має символічний колір морської хвилі, а в екзистенціальному плані переносить «блукальця» з нижчого плану самоусвідомлення («летаргії», сну, невиразності) до вищого. «<...> інколи я запитував себе, чи мають сенс мої пошуки, чому вони так мене захопили? <...> раніше <...> у мене було таке відчуття, що виник нізвідки. <...> Зараз <...> я запитував себе, чи зможу я, незважаючи на незнання власного коріння і невиразне уявлення про дитинство, відшукати точку опори, щось варте довіри – те, що допомогло б мені стати на ноги? Може, є цілий прихований від мене шматок мого

життя, здатний стати твердою землею серед хитких пісків? І мені чомусь здавалося, що “фіат” кольору морської хвилі і та, що була за кермом, допоможуть мені відкрити його» [7, с. 42].

Звертаємо увагу на показові асоціації, які виникають у загальному дискурсі подорожі: це зв'язок між великими географічними відкриттями далеких земель, що здійснювалися мореплавцями на кораблях, важким шляхом прочан крізь пустелю і екзистенціальним пошуком особистістю себе, власної цілісності.

Наступною типологічною рисою митця-фланера, за Шарлем Бодлером, є його схильність до спостереження за натовпом з позицій невидимки, виокремлення тих типів, що втілюють «дух епохи». Саме ці риси культивує у собі герой роману Модіано. Його девізом стає «Будьте спокійні й мовчазні, розчиняйтеся в оточуючому світі» [7, с. 35]. Він спостерігає за життям Парижу через вікна кафе, заглядає у вікна будівель, пристає до груп людей (наприклад, слухачів і adeptів «доктора» Був'єра), радіє, що ніхто не звертає на нього увагу, йде слідом за тими людьми, що його зацікавили.

Окрім «фланера» орієнтиром у такій творчій поведінці стає сучасник Шарля Бодлера письменник Ежен Сю, автор роману «Паризькі таємниці». Коментуючи свої розвідки й слідування шляхами певних людей, герой підкреслює: «Тоді мене по-справжньому дуже хвилювало те, що називають “паризькими таємницями”» [7, с. 16]. І в цьому випадку митця-фланера цікавить те, як змінюється людина, потрапляючи у різні райони Парижу, тобто, як локуси впливають на самовідчуття, зміну ролей, автопрезентацію. Це він намагається відстежити, зокрема, на прикладі поведінки батька і «доктора» Був'єра.

Показовим є й коло типажів, яких виокремлює і художньо «досліджує» герой роману. Воно певними точками співпадає із набором моделей тих, хто, за Бодлером, увиразнює «дух епохи», зокрема, це фатальні жінки і жінки напівсвіту. Але із актуального переліку вилучені «денді», «військовий», а залучені різного плану шахраї і самозванці (а останнє характеризує саме перехідне мислення). До таких належить батько героя, який займається темними справами, удає з себе авторитетну фігуру. Варіацією моделі є «доктор» Був'єр, він претендує вже не тільки на чужі гроші, а й на душі. Самозванець створює свою чи то релігію, чи то вчення із вульгаризо-

ваних фрагментів різних психологічних теорій і релігій, грає роль гуру та експлуатує adeptів. Більш загадковою стає фігура «неангела» – ділка Моравські, що живе під псевдонімами, тобто, знов-таки, грає ролі, наближається до самозванства. Всі ці люди, за визначенням героя, «авантюристи», «шахраї, кожний на свій манер», «кочівники». Висунення таких фігур на перший план, що характеризують сучасність, увиразнює критичне ставлення автора до стану культури, рефлексію кризи й переходності.

Показово, що герой не піддається чарам жодного із шахраїв. Сам він це пояснює іронічно власною безтурботністю та лінивою вдачею, яка не дає можливості захопитися і потрапити у пастку. Але активні пошуки нівелюють таку характеристику, проявляючи інше – «фланерську» філософську відстороненість і художній хист виокремлювати основне й типове у людській особистості, тобто прозорливість митця. Яскраво виступає поєднання рис різних моделей: фланера, митця, екзистенціальної людини, що пережила шок, відмовилася «блукати у тумані невизначеності», забажала «змінити хід <...> життя» [7, с. 34].

Певні риси «фланера» має і героїня твору Ольги Токарчук «Бігуни». Але ознаки такого типу блукальця вписуються у більш складну модель, що, на наш погляд, свідчить про часткове засвоєння такої традиції сучасним польським травелогом, увиразнює синтез із іншими, домінантними орієнтирами, притаманними національному мистецтву слова, зокрема, з моделлю мандрівного філософа, прочанина (чи «анти-прочанина», що рівною мірою актуалізує філософський і релігійний дискурс).

Серед рис «фланера», що проявилися у складному синтетичному характері героїні-оповідача, називаємо наступні. Це не просто жага до постійного руху, а й бажання спостерігати за людьми, лишаячись неполіченою. Так чинить і сама героїня, і інші персонажі історій. Вони вдають із себе людей-невидимок. Цьому сприяє те, що за інших обставин та в інакшій системі координат було б оцінено як недолік чи нещастя. Оповідачка і деякі героїні знаходять переваги в тому, що вони – жінки середнього віку й не дуже привабливі. Саме це робить їх ніякими, непомітними й відкриває можливості спостерігати за іншими, втручатися в долі, створює «алібі» у доволі сумнівних ситуаціях. Мотив «невиди-

мости» виходить за межі традицій «фланерства» і характеризує певні сторони картини світу. Зокрема, волею уяви, невидимими чи неіснуючими, віртуальними стають ті локуси, де героїню спіткала невдача, вони сприймаються як травма й стираються із внутрішньої «мапи» свого світу, а люди, що їх населяють, набувають рис привидів. Невидимою є внутрішня, незбагнена сутність світу, яка лише інколи проривається назовні чимось або прекрасним, або ж жахливим, тобто не буденним. Власне, метою подорожей стає пошук таких проривів справжньої реальності, тобто з'являється філософське надзавдання, не обов'язкове у моделі «фланера» і неможливе в моделі постмодерного «туриста». Це вже атрибут мандрівного філософа.

Тим не менш, свою «невидимість» героїня використовує, як і фланер, для спостереження й вживання у образи людей, які її зацікавили. Вона йде за ними, переслідуює, вдивляється, а потім включає творчу уяву й дописує колізії їх життя, трагедії, конфлікти, можливі виходи із лабіринтів долі.

Героїня «Бігунів», на наш погляд, подібно до фланера, намагається вловити «дух сучасності», втілений у репрезентативних фігурах. Виокремлення кола таких «типів епохи» може слугувати розкриттю авторської концепції сучасного світу й людини. На наш погляд, домінантним «типом епохи» автор «Бігунів» вважає саме блукальця у

різних його іпостасях: шукача пригод, туриста, представника певної субкультури, мандрівника шляхами історії й культури, екзистенціальної людини, яка моделює свій життєвий шлях пізнання себе й світу без жодних гарантій досягти успіху. Типами епохи обираються близькі автору пасіонарні, рухливі фігури, причому не тільки сучасні, а ті, що у попередні періоди формували зразки й традиції опору інерції й несправедливості життя. Тобто естетична складова світобачення «фланера» витісняється ідейним навантаженням, пасіонарною енергією, які притаманні польському й українському травелогу 2000-х у принципі.

Висновки. Таким чином, модель «фланера» актуалізована у сучасному романі й травелозі. Вона зберігає свої традиції (вироблені літературою XIX століття), виходить за межі її сучасних постмодерних інтерпретацій. Зберігаються її основні складові: увиразнення певного типу митця – блукальця, урбаніста, споглядальника, невидимки, який намагається вловити «дух сучасності» і змалювати образи знакових фігур, які цей дух епохи втілюють. Проявленість моделі неоднакова у різних національних літературах. В конкретних випадках вона поєднується із іншими традиціями (мандрівного філософа), формуючи синтетичну модель митця і набуваючи невластивих їй від початку рис пасіонарності й ідеологічності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бауман З. От паломника к туристу [электронный ресурс] / З. Бауман // Социологический журнал. – 1995. – №4. – С. 133-154.
2. Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Шарль Бодлер об искусстве Пер. с фр. Н. И. Столяровой и Л. Д. Липман. – М. : Искусство, 1986. – С. 283-315.
3. Kreuzer H. Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung. Stuttgart, 1968.
4. Кривцун О. А. Психология искусства. – М. : Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 2000. – 224 с.
5. Кривцун О. А. Художник и артистический мир // Человек. – 1993. – №2. – С. 22-28.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. Т. 2: К – Я / Гл. ред. С. А. Токарев. – изд. 2-е. – М.: Советская энциклопедия, 1992. – 719 с.
7. Модигано П. Однажды ночью / Пер. с фр.: Зимица Людмила. – М. : Текст, 2015. – 160 с.
8. Полный и иллюстрированный словарь иностранных слов с указанием их происхождения, ударения и научного значения. 212 рисунков в тексте. Составил И. Вайсвит. – М. ; Л. : Кооперативное издательство, 1926. – 680 с.
9. Токарчук О. Бігуни: роман / О. Токарчук; пер. З пол. О. Т. Сливинського, худож.-оформлювач О. М. Артеменко. – Харків: Фоліо, 2011. – 414 с. – (Карта світу).

REFERENCES

1. Bauman Z. Ot palomnyka k turystu [elektronny resurs] / Z. Bauman // Sotsyolohycheskyi zhurnal. – 1995. – №4. – S. 133-154.
2. Bodler Sh. Poet sovremennoi zhyzny // Charl Bodler ob yskusstve Per. s fr. N. Y. Stoliarovoi y L. D. Lypman. – M. : Yskusstvo, 1986. – S. 283-315.

3. Kreuzer H. Die Boheme. Beiträge zu ihrer Beschreibung. Stuttgart, 1968.
4. Kryvtsun O. A. Psyholohyia yskusstva. – M. : Yzdatelstvo Lyteraturnoho ynstitutu ym. A. M. Horkoho, 2000. – 224 s.
5. Kryvtsun O. A. Khudozhnyk y artystycheskyi myr // Chelovek. – 1993. – №2. – S. 22-28.
6. Myfy narodov myra. Entsyklopedyia: v 2 t. T. 2: K – Ya / Hl. red. S. A. Tokarev. – yzd. 2-e. – M.: Sovetskaia entsyklopedyia, 1992. – 719 s.
7. Modyano P. Odnazhdy nochiu / Per. s fr.: Zymyna Liudmyla. – M. : Tekst, 2015. – 160 s.
8. Polnyi y yllustryrovanyi slovar ynostrannykh slov s ukazanyem ykh proyskhozhdennia, udarenia y nauchnoho znachennia. 212 rysunkov v tekste. Sostavyl Y. Vaisvlyt. – M. :, L. : Kooperativnoe yzdatelstvo, 1926. – 680 s.
9. Tokarchuk O. Bihuny: roman / O. Tokarchuk: per. Z pol. O. T. Slyvynskoho, khudozh-oformliuvach O. M. Artemenko. – Kharkiv: Folio, 2011. – 414 s. – (Karta svitu).

IDENTITY OF POSTMODERN MAN

Madlen Shulhun

<https://orcid.org/0000-0002-5167-2806>

madlenbrief@gmail.com

Doctor of Sciences (Philology), Professor, Department of Theory and History of World Literature named after Professor V.I. Fesenko, Kyiv National Linguistic University

Abstract. *The article examines works by Patrick Modiano and Olha Tokarchuk with a focus on correlation of actual literary models describing modern man and claiming broad generalizations. Travelogue and journey novel have been considered as ‘exploratory probes’ of modern literature.*

Key words: *identity; time and space continuum, relocations; travelogue; journey novel; roman.*