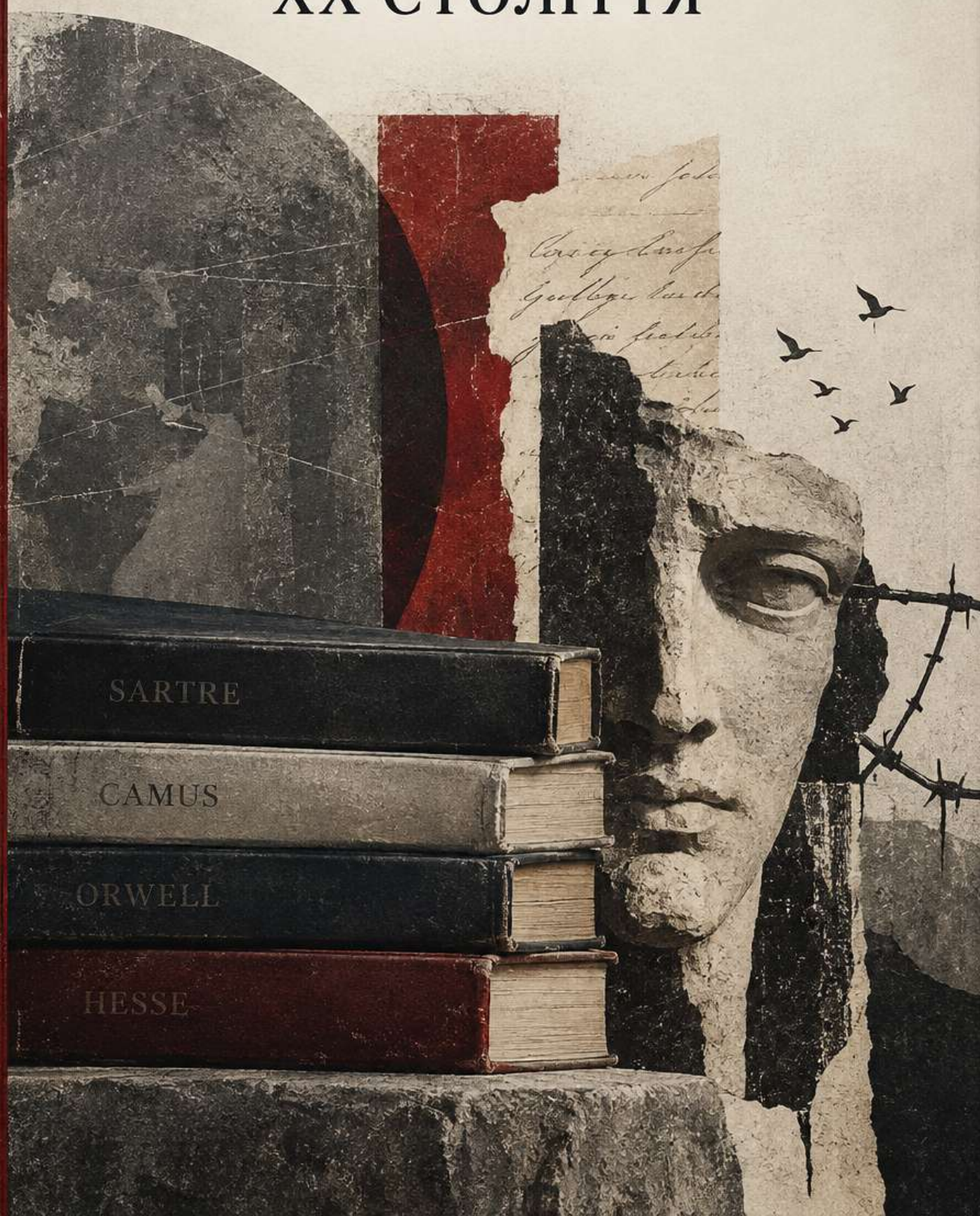


ФЕЛІКС ШТЕЙНБУК

НОНКОНФОРМІЗМ У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ XX СТОЛІТТЯ



**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

ФЕЛІКС ШТЕЙНБУК

**НОНКОНФОРМІЗМ
У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ XX СТОЛІТТЯ**

Монографія

**Київ
«Видавничий центр КНЛУ»
2026 р.**

**УДК: 82.09(100):316.647.6]“19”
Ш 88**

Друкується за рішенням вченої ради
Київського національного лінгвістичного університету
(протокол № 13 від 26.002.2019 р.)

Штейнбук, Фелікс

Нонконформізм у світовій літературі XX століття: [монографія]. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2026. 244 с.

ISBN 978-966-638-460-0

Монографія становить теоретично обґрунтований історико-літературний нарис, присвячений розгляду творчості тих митців, які у несамолюбний спосіб збурювали суспільну цноту, до нестями шокували пересічних громадян своїми скандально-брутальними текстами і доводили до адміністративно-судового сказу офіційну частину відповідного національного істеблішменту.

Зокрема, «героями» цієї книги стали Ш. Бодлер, Лотреамон, М. Семенко, Г. Тракль, Г. Бенн, А. Стріндберг, Д. Г. Ловренс, Г. Міллер, Ж. Жене, Є. Косинський, А. Моравія, Е. Єлінек, В. Рудан, А. Арто, Е. Йонеско, С. Беккет та Л. Подерв'янський.

Для викладачів, учителів, докторантів, студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів, а також для всіх тих, хто цікавиться непростими шляхами поступу світової літератури.

Рецензенти:

Анненкова О. С. – докторка філологічних наук, професорка кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

Назарець В. М. – доктор філологічних наук, завідувач кафедри української мови та літератури ПВНЗ «Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка Степана Дем'янчука»;

Романова О. І. – докторка філологічних наук, професорка.

ISBN 978-966-638-460-0

© Штейнбук Ф., 2026

Видавничий центр КНЛУ, 2026

**Ця книга присвячується моєму дядькові
Михайлу Григоровичу Штейнбуку,
не часті, але неймовірні розмови з яким
надихнули автора, у тому числі,
на легітимацію нонконформізму
у світовій літературі XX століття.**

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Формально ця книга постала внаслідок читання свого часу курсу лекцій з вибіркової дисципліни, і цю упослідженість остаточно подолати автору, либонь, виявилось не до саги. Натомість фактично й ідея цього курсу, і його змістове наповнення, а навіть його, якщо бажаєте, концептуальне обґрунтування – це результат мого чи не онтологічного зацікавлення тією частиною літератури, яка із засади ніколи не вписувалася у, сказати б, суспільно-етичний канон.

Йдеться ж бо про художні твори, так би мовити, «на межі», про тих митців і ті їхні тексти, які у несамопитий спосіб збурювали суспільну цноту, до нестями шокували пересічних громадян своїми скандально-брутальними змістами і доводили до адміністративно-судового сказу офіційну частину відповідного національного істеблішменту.

Щоправда, за деякий час ці книги набували ледь не статусу вітчизняної і навіть світової класики, а їхні автори, якщо і не номінувалися на Нобелівську або ж інші престижні премії, то принаймні посідали чільні місця у пантеоні найбільш шанованих митців слова.

Втім, попри такі карколомні метаморфози, певно, через непозбутній флер двозначності ці твори і сьогодні залишаються на маргінесі якщо не читацької, то, безумовно, дослідницької уваги. А тому інтенції автора монографії «Нонконформізм у світовій літературі ХХ столітті» полягають передусім у тому, аби запропонувати концентрований, але водночас і теоретично обґрунтований історико-літературний нарис того, що, за словом філософа-нонконформіста Фрідріха Ніцше, вочевидь, перебуває «по ту сторону добра і зла». Адже, либонь, саме за такої перспективи можна буде сподіватися на те, що вдасться хоч трішки наблизитися до кращого розуміння не тільки цих... своєрідних феноменів зокрема, а й до художньої літератури загалом.

* * *

Монографія складається з чотирьох розділів, у першому з яких розглядається та обґрунтовується у різноманітних дискурсах зміст такого

поняття, як «нонконформізм», а у позоставих трьох за вибірково-репрезентативним принципом пропонується аналіз творчості відповідно – групи поетів (Ш. Бодлер, Лотреамон, М. Семенко, Г. Тракль та Г. Бенн), групи письменників (А. Стріндберг, Д. Г. Ловренс, Г. Міллер, Ж. Жене, Ю. Місіма, Є. Косинський, А. Моравіо, Е. Єлінек, В. Рудан) та групи драматургів (А. Арто, Е. Йонеско, С. Беккет і Л. Подерв'янський), творчість яких апріорі надається на відповідну, себто нонконформістську, ідентифікацію.

Монографія може бути використана викладачами та студентами філологічних спеціальностей як теоретична основа для вивчення окремого спецкурсу з історії нонконформістської літератури, а також у якості додаткового джерела у процесі засвоєння систематичних курсів з історії світової літератури.

м. Київ, 17 січня 2019 р.

СУЧАСНЕ ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Рукопис цієї монографії «припадав пилом» у моєму комп'ютері понад сім років з різних і вже немає значення з яких причин. Однак, як мені здається, зміст книги не лише не втратив на актуальності, а й, навпаки, ще більшою мірою посилився у цьому плані. Адже, попри широкомасштабну війну з росією, рух України на шляху до свободи, незалежності і європейської цивілізації за останні роки тільки прискорився. І розгляд творчості тих, для кого ці цінності чогось вартували і хто за обстоювання цих цінностей заплатив чималу ціну, на моє глибоке переконання, є сьогодні не менш важливим, ніж вчора, особливо враховуючи наявність у списку обраних імен і українських прізвищ, які природно та гідно вписалися у загальноєвропейський нонконформістський канон. Тож сподіваюсь, що, будучи відредагованою у частині небажаних посилань, книга виявиться цілком на часі.

м. Київ, 11 червня 2026 р.

РОЗДІЛ 1

НОНКОНФОРМІЗМ У РІЗНОМАНІТНИХ ДИСКУРСАХ

Колись Олександр Олесь пристрасно вигукнув: «О слово! Будь мечем моїм!» Щоправда, далі поет ніби оговтався і буцімто заперечив сам себе, мовляв, «Ні, сонцем стань! Вгорі спинися, / Осяй мій край і розлетися / Дощами судними над ним». Та останній рядок своїм змістом все одно повернувся до ідеї, так би мовити, слова-меченосця, що здатне не тільки милувати, а й карати чи, принаймні, судити і, отже, виносити вирок.

Зрозуміло, що український митець мав на думці певні національні реалії, але якщо абстрагуватися від цих реалій, то виявиться, що сказане ним певною мірою відповідатиме сенсу такого неоковирного поняття, як «нонконформізм», – терміну, який найчастіше вживається у соціології та психології і означає заперечення загальноприйнятих правил і засад, що закріпилися в певній групі або спільноті.

Разом з тим цей термін є актуальним і для мистецької сфери, і ось те, якого змісту він набуває в естетичному дискурсі, яким чином він корелює із соціальною сферою і психологією окремої людини та які особливості притаманні, сказати б, художньому нонконформізму, і стане предметом розгляду у цьому розділі.

Втім почну я здалеку, себто з контексту – суспільно-історичного і, звісно, філософського.

1.1. Нонконформізм у суспільно-історичному контексті

Отже, якщо звернутися до першого з них, тобто до контексту суспільно-історичного, то тоді на нас чекатиме перша, проте не остання велика несподіванка, яка полягатиме у тому, що питання стосовно суспільно-історичних єдностей, їхнього змісту, походження та характеру функціонування є сповненим суперечностей і неоднозначностей. Так, існує декілька підходів, за якими історія суспільства розглядається як становлення та розвиток або

цивілізацій, або формацій, або етносів і т. ін. І справа зовсім не у тому, що йдеться про відмінні терміни, а у тому, що за цими поняттями криється суттєво відмінний сенс.

Зокрема, категорія «цивілізація» (за Тойнбі, цивілізації – це суспільства з неабиякою тяглістю як у просторі, так і у часі) використовується такими теоретиками, як Освальд Шпенглер, Арнольд Тойнбі, Карл Ясперс тощо, кожен з яких став автором певної культурологічно зумовленої теорії, що мала б пояснити сутність людських суспільств. Так, дехто із цих теоретиків вважав, що «форми історичного життя людства <...> не тільки змінюються і вдосконалюються відповідно до вікових особливостей, а ще й відрізняються за культурно-історичними типами» (Сандюк та ін., 2012, с. 37). Кожен такий тип становить, передусім, специфічний для певного народу або групи споріднених народів самостійний і незалежний від інших «план» релігійного, соціального, побутового, промислового, політичного, наукового, художнього та історичного розвитку, і таких типів, на думку вченого, було десять: 1) єгипетський, 2) китайський, 3) асирійсько-вавилонно-фінікійський або, інакше, халдейський (давньосемітський), 4) індійський, 5) іранський, 6) єврейський, 7) грецький, 8) римський, 9) новосемітський, або арабський, 10) германо-романський, або європейський.

Своєю чергою, Шпенглер виокремив 9 цивілізаційних культур: єгипетську, вавилонську, китайську, індійську, аполлонівську (греко-римську), магічну (візантійсько-арабську), фаустівську (західноєвропейську) і культуру майя (мексиканську). За його припущенням, очікувалось також народження російсько-сибірської культури (цит. за Ковальчук, 2009, с. 165–166).

Натомість, на думку Тойнбі, за всю історію людства існувало 37 цивілізацій, з яких залишилося тільки 5, а саме: західна християнська (країни Західної Європи, Америки, Австралії, де розповсюдилися католицизм або протестантизм); православна християнська (країни Південно-Східної Європи і росія); ісламська на Близькому Сході; буддистська на Далекому Сході (у Китаї та Японії); індуїстська в Індії (Демешук, 2013).

Проте мене, перш за все, цікавлять причини, які обґрунтовують саме такі типології. І ось виявляється, що в обґрунтуванні практично усіх цих типологій йдеться приблизно про подібне, тобто про те, що, наприклад, за Тойнбі, виникнення цивілізації і її розвиток визначається здатністю людей успішно протистояти як природним (за термінологією вченого, це – «стимул безплідної землі» і «стимул нової землі»), так і соціальним загрозам (відповідно – «стимул удару» (реакція на напад), «стимул тиску» («форпост») і «стимул утиску» (бідність, рабство, національна дискримінація і т. ін.)) (Брило, 2014, с. 398), що походять із оточуючого середовища. Втім ця здатність притаманна тільки творчій меншості чи навіть, я б додав, одинакам, які мають хист до продукування нових ідей і наснагу, аби втілити їх у життя, змушуючи при цьому більшість йти за собою – згадаймо з цього приводу хоча б біблійного Мойсея!

Зрештою, і Тойнбі також визначальну роль в історії цивілізацій вбачає у видатних творчих особистостях, які зустрічаються не так вже й часто і яких він називає героями, «надлюдьми» і сильними особистостями. А Ясперс, характеризуючи один із періодів у культурній історії людства відповідно до сформульованої ним типології, – зокрема, йдеться про так званий «осьовий час», – навіть персоніфікує ці сильні особистості, вважаючи, що культурний переворот, який водночас і незалежно один від одного стався між 800 и 200 рр. до н. е. у трьох регіонах світу – на Сході (у Китаї та Індії), на Близькому Сході (у Палестині та Ірані) і на Заході (у Давній Греції), – цей переворот спричинили такі особистості, як Конфуцій, Лао-цзи і Будда, давньоєврейські пророки і Заратустра, давньогрецькі філософи і Гомер (див. про це Павленко, 2001, с. 14–21).

Натомість марксизм, що його розробили і обґрунтували Карл Маркс і Фрідріх Енгельс і що оперував поняттям «формація», пропонував, сказати б, деперсоніфікований підхід, оскільки керувався переконаннями, за якими історичний розвиток людства був зумовлений класовою боротьбою. При цьому у кожній формації – чи то рабовласницькій, чи то феодальній, чи то

капіталістичній – на чолі боротьби теж перебуває певна класова спільнота – раби, буржуа, пролетарі, – які хоч і здатні висунути сильних вождів – Спартака, Робесп'єра, Че Гевару тощо – але сила цих постатей вбачається не в їхній особистісній могутності, а в силі того класу, який вони репрезентують і енергією якого вони намагаються.

Та у будь-якому разі якщо узагальнити все, про що йшлося вище, то можна дійти висновку, за яким натеper відсутнє не тільки однозначне розуміння змісту суспільно-історичної єдності, що на думку одних ґрунтується на духовних засадах, на думку других – на матеріальних і на думку третіх – поєднує у собі як перші, так і другі, а й навіть причини її формування становлять проблему остільки, оскільки залишаються до кінця незрозумілими рушійні сили такого формування, тобто чи це є наслідком дій невеличкої частини спільноти, чи лідерів цих спільнот, чи діалектичної взаємодії між цими двома чинниками. Але спільним для усіх концепцій є переконання, за яким тільки менша частина будь-якої громади здатна претендувати на, сказати б, пасіонарний статус, тобто такий, що у певному сенсі можна трактувати і в категоріях нонконформізму.

У зв'язку із цим виникає необхідність розглянути філософський контекст, який, як я сподіваюсь, дозволить подолати окреслені суперечності.

1.2. Філософське обґрунтування нонконформізму

Передусім необхідно ствердити, що аналіз нонконформістської проблематики у філософському дискурсі передбачає звернення до антропологічного аспекту і, зокрема, до такого надзвичайно складного, але водночас цікавого поняття, як антропосоціогенез, тобто історично тривалого процесу трансформації людини з біологічної істоти в істоту соціальну і культурну, що, своєю чергою, складається з єдності двох процесів, які протікають паралельно: антропогенезу і соціогенезу.

Поєднання цих двох складників є не випадковим, оскільки, з одного боку, суспільство – це і є організована сукупність людей, об'єднаних характерними для них відносинами на певному етапі історичного розвитку, а з іншого – про людину як про свідому істоту можна, вочевидь, говорити тільки тоді, коли вона, на відміну від істоти біологічної, починає функціонувати у рамках певних суспільних відносин. Адже ані свідомість, ані мова, які радикально відрізняють людину від тварини, навряд чи могли б виникнути поза цими відносинами. Навпаки, передусім якраз потреба у спільній взаємодії задля виживання, певно, й зумовила виникнення свідомості та мови як найбільш ефективних чинників, що й забезпечили *Homo sapiens* екзистенційною перспективою.

Зрештою, ці чинники детермінують й інші фундаментальні відмінності між людиною і твариною, а саме:

- тварина пристосовується до середовища – людина здатна пристосовувати середовище до себе;
- тварина діє, керуючись фізіологічними потребами, – людина може змінювати природу відповідно до суспільних потреб;
- тварина не може змінити спосіб і середовище існування – людина здатна розповсюджувати свою присутність на нові для неї сфери природи (водяна, підводна, підземна, повітряна, космічна);
- тварина користується знаряддями праці епізодично – людина створила величезну індустрію виробництва засобів виробництва;
- тварина керується інстинктами та безпосереднім чутливим сприйняттям оточуючого світу – людина наділена свідомістю, розумом, мисленням, які втілюються у систему наукового пізнання;
- тварина прагне до безпосередньої корисності своїх дій – людина може створювати етичні та естетичні цінності, а також здатна до творчості.

Проблема, натомість, полягає у тому, що, попри теорію Чарлза Дарвіна щодо природного відбору і попри нібито очевидність закономірностей, що детермінували становлення людського суспільства, остаточних відповідей на питання про те, як виникла сучасна людина, наразі не існує. Принаймні за

останніми висновками антропологів, наприклад, неандертальці, які довгий час вважалися однією з проміжних ланок у родоводі людини, хоч і вміли виготовляти примітивні знаряддя праці та зброю, втім не мали мови, у чому, до речі, вбачається одна з можливих причин, внаслідок якої кроманьйонці захопили території, що були заселені неандертальцями, і всуціль винищили та/або частково асимілювали останніх. Адже як довели генетичні дослідження кожна сучасна людина, в залежності від місця проживання, має у своєму геномі від одного до чотирьох відсотків генів неандертальців.

Зрештою, як пише Андрій Заморока, «дотепер антропологи вимальовують дві альтернативні лінії еволюції людини. Перша – класична, яка виводить рід Людини від Австралопітеків (*Australopithecus* R.A. Dart, 1925) через Людину умілу (*Homo habilis* Leakey et cet., 1964), відтак Людину випрямлену (*Homo erectus* (Dubois, 1892) і до нас – Людини розумної. Друга ж у якості предків роду Людина пропонує Кеніантропа плосколицього (*Kenyanthropus platyops* Leakey et cet., 2001), а не Австралопітеків (хоча декотрі з антропологів і схильні вважати його саме представником роду Австралопітеків). Нащадком Кеніантропа згідно з цією версією еволюції Людини стала Людина рудольфійська (*Homo rudolfensis* Alexeev, 1986), від неї сформувалась Людина працююча (*Homo ergaster* Groves et Mazak, 1975), що породила Людину попередника (*Homo antecessor* Bermudez de Castro et cet., 1997), а та – Людину родезійську (*Homo rhodesiensis* Woodward, 1921), і відтак з'явилася Людина розумна (Заморока, 2013).

З іншого боку, не зовсім зрозумілою залишається ситуація і з людиною як істотою розумною, тому що, як пише той самий Андрій Заморока, великий мозок – це взагалі парадокс природи. По-перше, він не вигідний з енергетичної точки зору, оскільки потребує величезних затрат ресурсів у вигляді їжі. По-друге, такий великий мозок абсолютно недоцільний з точки зору біології, адже два мільйони видів тварин мають успішну життєву стратегію і без великого мозку (а декотрі взагалі без мозку!), і, певно, тому власниками такого мозку є, щонайбільше, лише з десяток видів. По-третє, тварини з таким мозком не

можуть існувати самотійно – їм необхідна певна спільнота, плем'я, група, стадо тощо, оскільки існує залежність від комунікації з іншими (Заморока, 2013).

Своєю чергою, до останнього часу залишається невідомим і те, що стало причиною збільшення мозку не тільки людини, а й, наприклад, дельфінів. З іншого боку, як вважають науковці, саме здатність обдурювати і у такий спосіб моделювати поведінкові реакції інших стала одним із визначальних факторів розвитку інтелекту та соціалізації, спричинених отриманням, в першу чергу, особистої вигоди. Омана і брехня на ранніх етапах еволюції дозволяли більш кмітливим приматам ефективніше передавати свої гени і забезпечувати індивідуальне виживання, поступово еволюціонувавши в людину (Заморока, 2008).

Очевидно, що вміння брехати, крім певного інтелектуального підґрунтя, потребувало і сприятливих соціально зумовлених умов. Але для ефективного суспільного способу функціонування самої брехні було, вочевидь, все ж таки замало – це надзавдання було до снаги тільки мові, адже мова у загальноприйнятому сенсі виникла як засіб комунікації згуртованих в єдину спільноту людей, які в повсякденному житті більше спілкувалися з представниками своєї групи і меншою мірою – з представниками інших груп. Розподіл людей на громади супроводжувався диференціацією їхніх мов, внаслідок чого мова стала своєрідною перешкодою, яка єднала тих, хто говорив на ній, але водночас елімінувала із спілкування тих, хто нею не володів.

Правила вживання мови змушені дотримуватися усі члени громади, якщо вони хочуть, аби їх розуміли одноплемінники, але паралельно з цими правилами у більшості випадків набувають розвитку інші правила – закони, звичаї, традиції, яких також повинні обов'язково дотримуватися члени громади, якщо вони не хочуть (а якщо хочуть?!) стати білими воронами чи й взагалі знедоленими вигнанцями.

Соціальні групи, які спілкуються однією мовою, становлять зазвичай популяції, що розмножуються ендегамічно. Звісно, шлюби поза своєю мовною

групою можливі, але вони є, радше, винятком, аніж правилом. Отже, індивід зростає серед людей, які говорять на тій чи іншій мові, і перебуває серед них все своє життя. Натомість ті, хто послуговуються іншою мовою, вважаються чужими, а навіть ворогами.

Як же з'явилися великі ендегамні громади, об'єднані унікальною спільною мовою? Можна припустити, що розвиток соціуму, який складається із сотень і тисяч індивідів, важко уявити без наявності у них спільної мови. Але, з іншого боку, спільна мова вже, так би мовити, за замовчування передбачає наявність великих спільнот, які повинні жити разом досить тривалий час, аби сформувати єдиний вокабуляр і граматичні правила.

Мабуть, мови і політичні спільноти у діалектичний спосіб навізаєм сприяли формуванню один одного, а отже, подібні до неандертальців популяції, що були позбавлені одного з компонентів, не могли мати й другого. На відміну від неандертальців, *Homo sapiens* мали мови, які дозволяли їм жити більш крупними соціальними одиницями, завдяки чому вони могли вдаватися до кооперації і розподілу праці, а також мали змогу мобілізувати чималі ресурси під централізованою владою. Можливо, саме це і забезпечило їхній успішний еволюційний розвиток.

Прикметно, що у середньому мозок неандертальців був навіть більше мозку «людини розумної», а тому необхідно, певно, визнати той факт, за яким неандертальці, либонь, були розумнішими за кроманьйонців. Проте у підсумку саме *Homo sapiens* виявився більш успішним видом і створив, безумовно, більш складні культурні моделі. Вочевидь, наявність мови у *Homo sapiens* у суттєвий спосіб компенсувала його відносно невеликий розмір мозку. Спільна розмовна мова (а у подальшому – також і спільна писемність) поєднала мислення усіх членів громади, внаслідок чого кожний індивід отримував користь з досвіду своїх одноплемінників. Таким чином, розумові здібності окремих особин ставали менш значимими, але якраз на такому суспільному тлі тільки і могли з'явитися ті, хто з певних біологічно чи генетично зумовлених причин не тільки

не хотіли, а й не могли залишатися частиною маси і були приречені на порушення загальноприйнятих норм.

Тим більше що розвиток мови, якщо погодитися з припущенням, що вона виникла у період *Homo sapiens*, сприяв (або «товаришував») появі більш великих політичних та економічних суспільних утворень, а отже, укрупнення економіки означало більший розподіл праці, спеціалізацію умінь і появу безлічі нових технічних прийомів. Натомість розвиток нових технологій у межах великих громад стрімко змінив відношення між людиною та оточуючим середовищем, і людина стала домінуючим видом та через деякий час майже повністю захопила контроль над світом.

Прикметним видається і те, що усі ці зміни, на думку науковців, вочевидь, відбулися за відносно короткий проміжок часу – протягом життя декількох тисяч поколінь, і тому за такий період суттєві генетичні зміни були просто неможливі, а отже, еволюція людини втратила зв'язок з генетичними трансформаціями, проте набула соціальної і технологічної зумовленості та через ці причини рушила прискореними темпами ще й тому, що, либонь, як соціальний, так і ще більшою мірою технологічний процес потребував особистої ангажованості тих індивідів, які мали насагу бути не такими, як усі, і намагалися порушити усталені та звичні правила, норми і уявлення про світ.

Наприклад, одними із найяскравіших і таких, що не потребують якихось спеціальних доказів, явищ, які надзвичайно виразно демонструють, як відбувався антропосоціогенез, є два табу, притаманні для усіх, без винятку, культур – це заборона на вбивство членів свого роду і заборона на інцест.

З одного боку, немає жодних сумнівів стосовно того, з яких рацій ці табу набули універсального ґтибу, адже смертельна ворожнеча між своїми послаблювала громаду, зменшуючи її шанси на виживання, а хворе потомство теж загрожувало майбутньому певної людської спільноти. Втім, з другого боку, через те, що ці табу, хоч і ґрунтувалися на біологічному фундаменті, а проте мали суспільний вимір, їхнє значення стосовно становлення людської істоти

важко переоцінити, оскільки дослухання чи нехтування цими заборонами вимагало свідомого вибору, який в засаді суперечив тваринним інстинктам.

Та якщо додати до цього ще одну універсальну вимогу, яка стосувалася того, аби обов'язково піклуватися про життя (годування) усіх одноплемінників, незалежно від їхньої фізичної пристосованості до життя, то тоді вже не залишається сумнівів, що становлення людини і справді відбувалося не тільки на біологічному підґрунті, бо годування нікчемних калік чи старих особин жодною тваринною доцільністю пояснити неможливо — ця вимога вже цілковито перебувала у площині моралі, а її (вимоги) актуальність також дозволяє і два згадані шойно табу розглядати у моральній площині.

Зрештою, на думку французького філософа Жоржа Батая, який посилається на Клода Леві-Стросса, «заборона на інцест є не так правилом, яке забороняє вступати у шлюб з матір'ю, сестрою чи донькою, як правилом, яке зобов'язує віддавати матір, сестру чи доньку іншому. Це винятково правило дару» (Батай, 2021, с. 41–42), бо йдеться про правило приносин *par excellence*. А тому французький мисленник не без пафосу проголошує у якості засадничого принципу «незаперечний факт, за яким [йдеться про] тварину, яка не погоджується з тим, що пропонує природа, [і] відкидає її дари». Внаслідок цього «людина змінює довколишній природний світ, дістає з нього штучно виготовлені знаряддя й предмети, з яких складається новий світ, *людський світ*» (тут і далі курсив авт. — Ж. Б.), а до того ж «водночас людина заперечує саму себе, вона навчається, відмовляючись, наприклад, *давати волю* задоволенню своїх тваринних потреб, якому тварини віддаються нестримно» (Батай, 2021, с. 49).

Крім цього, Батай вважає, що людина — це не тільки тварина, яка заперечує природу за посередництвом праці, що власне і «руйнує природу та заміняє її штучним світом», а це також тварина, яка заперечує смерть. Втім смерть, а точніше, «пізнання смерті поглиблює безодню еротизму», тобто «сексуальної активності людини, що протистоїть сексуальній активності тварин» (Батай, 2021, с. 28).

Вказує Батай і ще на одну суто людську рису, яка відрізняє людину від тварини, – на здатність сміятися, бо, як вважає філософ, «сміх сам собою не є святом, однак по-своєму він втілює значення свята...», та найголовніше, що «...немає нічого більш далекого від тваринності, ніж сміх...» (Батай, 2021, с. 82).

А тепер спробуємо поєднати усе це у більш чи менш струнку концепцію. Отже, людина такою, якою вона є на сучасному етапі, постала внаслідок діалектичної взаємодії біологічних і соціальних чинників, які зумовлювали і детермінували один одного:

- збільшення мозку призвело до необхідності об'єднуватися у великі популяції;
- чисельність популяцій зумовила необхідність більш продуктивної комунікації у середині громад, і це спричинило розвиток мови і мислення;
- мова та мислення розвивалися теж у діалектичній єдності і через кооперацію та розподіл праці забезпечили переваги щодо виживання людини, порівняно з іншими біологічними видами;
- більш гарантоване виживання, у тому числі і тих, хто не здатен був прогодувати себе самотійно, дозволило людині протиставити себе не тільки зовнішній природі, а й своїй власній тваринній сутності – і як такий, що здатна на милосердя, і як такий, що може сміятися, і як такий, що схильна жахатися, зокрема смерті, яку людина хоч тепер і усвідомлює, але не бажає приймати, і як такий, що здатна обмежувати свої агресивні та/або сексуальні потенції штучними, тобто людськими, заборонами;
- здатність жахатися смерті і табу на інцест зумовили виникнення еротизму, який, на думку Ж. Батая, найбільшою мірою репрезентує жах людини перед сексуальністю, а все це разом склало фундамент ритуалів, тобто синкретичної праоснови мистецтва.

Інакше і тенденційно кажучи, людина такою, якою вона є на сучасному етапі, постала внаслідок різноманітних порушень законів і заборон, починаючи з мікромутацій, які зумовили виникнення певного біологічного виду, та з

формування нетривіального способу комунікації і порушення традиційних способів біологічного виживання та закінчуючи встановленням вже власних, почасти біологічно детермінованих, а почасти таких, які постали не як біологічно, а як антропологічно чи навіть морально-етично зумовлених заборон.

Зрештою, саме останні і спричинили не тільки остаточне формування людини як істоти більшою мірою соціальної, а й відкрили скриньку Пандори, з якої постала вічна, онтологічно вкорінена людська драма, пов'язана з тим, що через легітимацію цих заборон людина завзято заходила або мріяти про їх порушення, або й насправді порушувати численні табу, первинна мета яких і полягала у тому, аби з тварини постала людина.

Проте на цьому історія не закінчилася, і тому людина, яка постала з тварини, перетворилася на істоту, яка водночас хоче залишатися, та й зрештою не може не залишатися людиною, втім прагне поводити себе як тварина, хоча це вже й неможливо, бо людина, один раз позбавлена певною мірою тваринності, повернутися до своєї первісної природи вже ніколи не зможе, — і це становить другу частину цієї незбагненої діалектичної людської драми.

1.3. Нонконформізм і література

Яким же чином долалася ця драма протягом усієї людської історії? Отже, на парадоксальну думку того ж таки Ж. Батая, ідеї якого видаються мені і переконливими, і обґрунтованими і книга якого «Історія еротизму» вже цитувалася вище, «відчуття страху (мова не про переляк) в людей викликає не те, — як вважає більшість — що є для них поганим і шкодить їхнім інтересам. Навпаки, об'єкти, які жахають нас і в іншому випадку не були б нам цікаві, набувають таким чином більшої цінності» (Батай, 2021, с. 94).

У зв'язку з цим французький філософ звертається передусім до феномену жертвопринесення, що, безперечно, поєднує у собі і жах перед смертю, і надзвичайно важливу для первісної людини цінність, яка гарантує їй на певний

час прихильність вищих сил, і пише (філософ) про те, що жертвопринесення – «...це не засудження на смерть по-справжньому небезпечне, або злочинне, це не злочин, але його репрезентація, це гра» остільки, оскільки «жертвопринесення має такий самий стосунок до сфери вигадки, як і роман» (Батай, 2021, с. 96).

Натомість, наприклад, привабливість роману пов'язана власне з нещастями героя, із небезпеками, які йому загрожують, адже без труднощів, без тривог у його житті не було б нічого, що могло б нас зацікавити; нічого, що зумовлювало б нашу пристрасть і змушувало б співчувати герою. Разом з тим фікційний кшталт роману допомагає пережити те, що, будучи реальним, могло б видатися нам нестерпним і розтрошити нас, втім ми користуємося перевагою, завдяки якій переживаємо за рахунок інших те, що не наважуємося пережити самі (Батай, 2021, с. 95).

Щобільше, на переконання Батая, «...література [взагалі] тільки тим і займається, що продовжує ігрову дію релігій, прямою спадкоємицею яких вона є. А у спадщину вона, перш за все, отримала жертвопринесення: це прагнення втрати, загибелі і безпосереднього споглядання смерті спочатку задовольнялося в ритуалі жертвопринесення, а тепер задовольняється через читання романів...», бо «...у певному сенсі жертвопринесення і було романом, казкою, ілюстрованою у кривавому дусі» (Батай, 2021, с. 96).

З цими тезами Ж. Батая перегукуються і твердження французьких авторів книги «Історія тіла у середні віки» Жака Ле Гоффа та Ніколя Трюона, які, коментуючи праці Норберта Еліаса, пишуть про те, що останній (Норберт Еліас) «...вивчав звичаї і „техніки тіла” передусім в Середні віки і в епоху Відродження і намагався зрозуміти, у який спосіб влаштований „процес цивілізації”», внаслідок чого «...вчений дійшов висновку про те, що, говорячи спрощено, він [цей процес] заснований на контролі людини за імпульсами особистої агресії і на інтеріоризації власних емоцій» (Le Goff & Truong, N., 2017, с. 18).

Вторує цим ідеям і Рене Жирар, який у книзі «Насилля і священне» у виразно діалектичний спосіб стверджує, що «люди не поклоняються насильству як такому: вони не практикують „Культ насильства” в розумінні сучасної культури, вони поклоняються насильству, оскільки воно їм дарує єдиний світ, що ним вони будь-коли насолоджувалися. Крізь страшне для людей насильство їх поклоніння звернене до не-насильства» (Жирар, 2002).

А Герман Коген вдається і зовсім вже до радикальних та однозначних заперечень, стосовно значення релігії для мистецтва. На його думку, виводити мистецтво з релігії є методично хибним, а тому він, зокрема, пише про те, що у корні неправильно є методика, яка керується поглядом, мовляв, мистецтво живиться від релігії. Правильним є прямо протилежне: релігія живиться суцільно від мистецтва в тому, що стосується всіх її змістів та осіб, за допомогою яких вона так чи інакше приводить у дію культ. Ба більше: «Чи потребує мистецтво поняття божества, це велике питання. Цілком можливо, що греки отримали своїх богів завдяки мистецтву, і повсюдно мистецтво, ймовірно, було причетним до їх формування» (Cohen, 1912, s. 186).

Своєю чергою, Мірча Еліаде, який дотримувався, на відміну від Г. Когена, релігійних поглядів, є цілком суголосним у своїх висновках якщо не з останнім, то принаймні з попередньо згаданими авторами, бо, досліджуючи проблематику сакрального, цей румунський філософ описав подібні механізми, наприклад, стверджуючи, що священне завжди дається взнаки як реальність зовсім іншого рівня, яка відрізняється від «природної» реальності. Так, на думку Еліаде, «священним камінням або священним деревам поклоняються власне тому, що вони становлять ієрофанії, тобто „показують” вже щось зовсім інше, ніж просто камінь або дерево, а саме – священне, ganz andere*» (Еліаде, 2001, с. 8).

У цьому сенсі мистецтво, репрезентоване художніми образами, або естетичними феноменами, і твориться у такий спосіб, коли звичайні слова, звуки чи фарби та лінії перестають позначати те, що вони позначають у

* Абсолютно різне (нім.).

реальності, і утворюють якийсь чудернацький та водночас несамовитий комплекс змісту, що відсилає інколи навіть до цілком протилежних сенсів. Так, «Садок вишневий коло хати...» Тараса Шевченка вже давно, а точніше, від початку перестав бути і «садком», і «вишневим», і «коло хати», перетворившись на важко артикульований, проте надзвичайно вагомий через свою зворушливість зміст чи не для кожного українця.

В окресленому контексті безпосередній стосунок до мистецтва має і еротизм. Принаймні так вважає Майк Епстін, який переконаний у тому, що «„еротичне мистецтво” – це у певному сенсі „масло масляне”, оскільки мистецтво й еротика співпадають у своєму головному „прийомі”, який <...> можна назвати очудненням», бо «очуднення – це репрезентація звичного предмету як незнайомого, як незвичного чи як дивного, що дозволяє нам сприймати його як новий і ніби вперше» (Epshtein, 2003, p. 27).

А отже, якщо поєднати окреслений Еліаде механізм виникнення священного з інтерпретацією еротизму Батаєм та Епстіном, то мистецтво взагалі і література зокрема цілком автентично впишуться у такий симбіоз, за яким для людей незаангажованих «священний камінь залишиться каменем; зовні (точніше, з мирської точки зору) він нічим не відрізнятиметься від інших каменів. Але для тих, для кого в цьому камені дається взнаки священне, навпаки, його безпосередня, дана у відчуттях реальність трансформується на реальність надприродну» (Еліаде, 2001, с. 16) – трансформується, варто додати, і завдяки, у тому числі, очудненню.

Дотичним до аналізованої проблематики буде і феномен так званого «Сакрального Часу», про який пише Еліаде і який (Сакральний Час) «може бути повернений і повторений безкінечну кількість разів» (Еліаде, 2001, с. 37). Більш того, на думку Еліаде, у певному сенсі про Час можна сказати, що він не «тече», що він не становить незворотної «тяглості», бо він характеризується як онтологічний «парменідовий» час, який завжди дорівнює самому собі, не змінюється і не витікає. Натомість на кожному святі, яке періодично повторюється, актуалізується той самий Священний Час, що і під час свята, яке

відбувалося рік чи навіть століття тому назад. Адже йдеться про Час, створений і освячений богами, внаслідок чого «ритуальне відтворення *illud tempus**, першої епіфанії реальності, покладено в основу усіх священних календарів», оскільки «свято – це не церемонія <у пам'ять> про якусь міфічну (а отже, і релігійну) подію, а її відтворення у теперішньому» (Еліаде, 2001, с. 39).

Та якщо порівняти описану Еліаде модель з моделлю хронотопу, ідея якого якраз і полягає передусім у тому, що час і простір літературного (або, взагалі, мистецького) твору радикально відрізняється від реального часопростору саме тим, що хронотоп відтворюється і повторюється завжди – скільки б разів ми не відкривали одну й ту ж саму книгу чи не дивилися б на одне і те ж саме полотно, – то і у цьому пункті можна побачити несподівану кореляцію між сакральним і мистецтвом.

Тим більше що оскільки ритуальна декламація космогонічного міфу передбачає відтворення у теперішньому відповідної первинної події, а отже, той, для кого цей міф читається, магічно прямує до «початку Світу» і стає сучасником космогонії, то «терапевтична мета такого повернення у Час, у якому все зародилося, полягає у тому, аби розпочати нове життя, тобто знову народитися (символічно)» (Еліаде, 2001, с. 41), чи, наприклад, за термінологією Аристотеля, пережити катарсис, зумовлений співчуттям до трагедії того чи іншого героя – трагедії, пов'язаної, зокрема, із суїцидом («Еант» Софокла, «Антигона» Евріпіда), матеревбивством («Електра» Софокла), чоловіковбивством («Клітемнестра» Есхіла), брато- і дитиновбивством («Медія» та «Іфігенія в Авліді» Евріпіда), батьковбивством («Хоефори» Есхіла, «Цар Едип» Софокла, «Електра» Евріпіда), інцестом («Цар Едип» Софокла, а також «Едип» Сенеки, «Едип» П'єра Корнеля, «Едип» Вольтера, «Едип-цар» Жана Кокто) тощо.

При цьому є очевидним, що і в ритуалах, і в античних трагедіях йдеться про речі страшні, криваві і жахливі, але засаднича відмінність полягає у тому, що у літературних творах розповідається про порушення певних

* Виникнення часу (лат.).

фундаментальних законів, натомість у ритуалах – про усталення цих законів, оскільки, як пише Еліаде, аби, наприклад, зберігся рослинний світ, людина повинна вбити і бути вбитою; вона повинна, крім того, виконувати свою дітородну функцію, доходячи при цьому до найбільш крайніх форм – оргій. Таак, в одній абіссинській пісні проголошується: «Та, що не народжувала, хай народить; той, хто не вбивав, хай уб'є!». І «це лише інша форма вираження ідеї про те, що обидві статі „приречені” на фатальність своїх долі» (Еліаде, 2001, с. 43). Інакше кажучи, Еліаде підкреслює, що релігійна людина прагнула наслідувати своїм богам і вірила, що вчиняє належним чином навіть тоді, коли вдавалася до дій, які межували з божевільям, мерзенністю та злочином (Еліаде, 2001, с. 44).

Отже, на думку кубинського теолога Еміліо Бріто, мовлення (поетичне) і культ наводять місток між стихійною силою «священного» та інституційною осмисленістю «сакрального», яке відтепер постає як маніфестація, як репрезентація священного. Принагідно згадує він і мексиканського поета, лауреата Нобелівської премії Октавіо Паса, що, будучи добре обізнаним у передових дослідженнях сакрального (з працями Р. Отто, М. Мосса, М. Еліаде), у своїх есе характеризував досвід сакрального як «освячення миті» і «явлену таємницю»; зокрема, поділяючи ідею Р. Отто про те, що сакральне передуює явленню про богів (які, по суті, є лише раціоналізаціями початкового досвіду). Так, О. Пас описує його через гайдегтерівську ідею розімкнення, тільки у ще більш драматичній манері. Інакше кажучи, розімкнення переживається у Паса не в абстрактно-тотальному вигляді розімкнення світу, як у Гайдегтера, а як «відкритість» чийогось існуючого у світі тіла, що схоже на те, як розкривають рану та оголюють, «викидають» назовні щось сокровенне, інтимне. Натомість ця інтимність, яка виходить назовні, є нічим іншим, як життєвою самотністю людини, тобто знову ж таки посиленою, драматизованою версією «почуття тваринності», про що писав услід за Шлейєрмахером Рудольф Отто. І «у такому початковому досвіді людина відчуває себе не створеною, що

забезпечувало хоча б якусь спорідненість між творінням і творцем, а взагалі безрідною сиротою» (Бріто, 1991, pp. 72–73).

Ще більш прикметними у цьому контексті є ідеї французького поета та есеїста Іва Бонфуа, який прийшов у літературу після Другої світової війни і поставив перед собою завдання подолати сюрреалістичну естетику, що привчила поезію до гри довільними знаками та образами – до гри сміливої і вільної, проте саме остільки, оскільки вона нехтувала безпосередньою присутністю речей, позначуваних словами. Відтак Бонфуа спробував повернути поезію до її буттєвої присутності – повернути не прямо, в дусі якогось наївного «реалізму», а через освоєння та переосмислення художньо-філософської традиції, включно з філософією Буття у Гайдеггера.

Зокрема, за словами Бонфуа, абсолютна повнота буття традиційно приписувалася сакральним об'єктам, бо, на його думку, ми відчуваємо наближення їхньої присутності, благодатне чи згубне, але завжди змішане з тим «жахом», який усвідомлюєш, наближаючись до сакрального. Проте традиційні інститути сакрального – релігія, віра у богів – сьогодні у занепаді, а тому і завдання поезії, яка прагне воскресити почуття самодостатності речей, ускладнюється, адже «коли тебе оточують боги, то бути поетом нескладно. Та у нашому випадку усе виглядає інакше: ми приходимо у світ, де богів більше немає». За їхньої відсутності пізнання сакрального можливе або через «негативне богослов'я» (і на думку Бонфуа, це єдиний шлях, яким загальне може входити у поезію), або через містичне осяяння, що має, як підкреслює Бонфуа, специфічний просторовий ефект: воно створює замість раціонально-однорідного простору геометричної перспективи простір сутнісно заповнений, невіддільний від «речовини», а ім'я йому – вже не «простір», а місце, сакральне «місце істини», додатне, за виразом Бонфуа, для жертвоприношення (див. про це докл. Bonnefooy, 1991, p. 112–114).

Крім цього, Бонфуа нагадує, що сьогодні містика із трансцендентної перетворилася на іманентну; адже це досвід не пізнання потойбічних сфер і

сутностей, а переживання сакральної енергії, яка наповнює поцейбічні, навіть пересічні речі та події (Bonnefooy, 1991, p. 134).

У руслі такого дискурсу власне і намагається міркувати німецько-американський філософ, теоретик літератури й історик культури Ганс Ульріх Гумбрехт, який концептуальним аналогом «зосередженої інтенсивності», що визначає переживання Буття, вважає поняття краси, яку необхідно мислити не в традиціях класичної естетики як властивість об'єкту, що є прекрасно завершеним і перебуває у спокої, а в дусі модернізму XX століття, який продовжував розвивати категорію піднесеного – як «конвульсивне» вираження енергії, руху і навіть «насилля» (А. Бретон, А. Арто) (Gumbrecht, 2003, p. 77).

Щобільше, Г. У. Гумбрехт переконаний у тому, що сакральний досвід не тотожний релігійному так само, як досвід еротичний не тотожний сексуальному; він пов'язаний з відчуттям особливо потужної, грізної інтенсивності, насиченості того чи іншого предмета, моментів часу, місця у просторі» (Gumbrecht, 2003, p. 87). І останнє, тобто «місце у просторі», а власне – простір і відіграє надзвичайну роль у міркуваннях Г. У. Гумбрехта, бо, з одного боку, вчений пише про те, що «ефекти присутності неможливо утримати, що вони – а разом з ними і симультанність значення та присутності – є ефемерними» (Gumbrecht, 2003, p. 93). Натомість, з іншого боку, Г. У. Гумбрехт постійно нагадує про те, що присутність має просторовий характер: її потрібно розуміти як просторове визначення, адже новоевропейська культура утвердила пріоритет часового виміру над просторовим. Втім Гайдеггер, попри картезіанську парадигму безапеляційно ствердив тілесно-субстанційний і просторовий характер людського існування. Так, його (Гайдеггера) Буття має характер речі і займає якийсь простір, а обидві категорії, Буття і присутність, мають на увазі субстанцію, обидві співвідносяться з простором, обидві можуть бути пов'язані з рухом, і, щонайголовніше, в *«культурах присутності* [тут і далі курс. Г. У. Г.] найважливішим елементом є людське тіло, а отже, і простір, тобто сфера, яка утворюється навколо тіл, тоді

як, навпроти, фундаментальним виміром для будь-якої культури значення є час» (Gumbrecht, 2003, р. 101; див про це також Штейнбук, 2014).

Отож «категорія піднесеного якраз і позначає такий дивний *незображувальний* образ, що не показує прямо певний предмет, а зумовлює виникнення марення і благоговіння через опосередковану вказівку на щось неуявне» (Gumbrecht, 2003, р. 112). Зрештою, саме так, як слідом за Жаком Лаканом пояснює Славою Жижек, і функціонує символічне: «місце логічно передує об'єктам, які його займають, а тому один з об'єктів може загубитися, стати невидимим у процесі безперервної зміни місць» (Zizek, 2000, р. 14). Виходячи з цього, С. Жижек описує і статус піднесеного об'єкта, який вислизає від репрезентації тому, що займає чуже місце, адже у піднесеному об'єкті немає нічого власне піднесеного: за Лаканом, піднесений об'єкт – це звичайний, пересічний об'єкт, який цілком випадково зайняв місце того, що «Лакан називав *das Ding** – неможливого, реального об'єкта бажання». Піднесений об'єкт – це «об'єкт, піднесений на рівень *das Ding*». Однак «саме це його місце у структурі – те, що він займає священне/заборонене місце *jouissance*** (а не якісь, тільки йому властиві якості), – і робить його піднесеним» (Zizek, 2000, р. 19).

Крім цього, услід за Гегелем Жижек ототожнює піднесене із небуттям, оскільки вважає, що піднесене – це вже не (емпіричний) об'єкт, який через свою невідповідність Ідеї свідчить про наявність трансцендентної речі-у-собі (Ідеї); це об'єкт, що заміщує, займає, заповнює пусте місце Речі як вакууму, як «чистого Ніщо абсолютної негативності, – піднесеним є такий об'єкт, чия матеріальна наявність втілює Ніщо» (Zizek, 2000, р. 29).

У такій інтерпретації піднесене наближається до священного (сакрального). А, будучи чисто умовним ментальним утворенням, «втіленням Ніщо», піднесений об'єкт не надається на репрезентацію і тим більше на оформлене, раціональне розуміння, але водночас він не наділений і

* Річ (нім.).

** Насолода (фр.).

безпосередньою репрезентованістю, якою визначається *pimen* (божество; таємнича вища сила). Його модус існування інший: він не репрезентується, а, ніби злочинець-утікач, ховається у лабіринтах структури серед інших елементів психічного і/або ідеологічного життя, займає ненадовго місце кожного з них і, зокрема, може займати «пусте місце Священного». Разом з тим цей об'єкт є, по суті, повністю десакралізованим: не будучи наділеним власним субстанційним буттям, він виявляється хіба що, за висловом Р. Кайуа (який у такий спосіб характеризував профанне), «активним небуттям», або більш правильним було б розглядати його як джокера, як вільний елемент у структурі свідомості. Інакше кажучи, лаканівське «символічне» панує тут над «реальним» і «уявним», підкоряючи їх своїй формальній, комбінаторній грі.

Своєю чергою, проблему символізації, семантизації піднесеного (і разом з ним сакрального) глибоко, хоч й епізодично, розглянув, аналізуючи кантівську теорію піднесеного, також і Жан-Франсуа Ліотар. Зокрема, як писав Ліотар, Кант розмірковує про піднесене в рамках своєї критичної філософії, спрямованої не на осягнення самих речей, а на з'ясування нашої здатності їх осягати. З такої точки зору піднесене постає як драматичний виклик нашому мисленню: маючи з ним справу, ми болісно переживаємо «суперечку», неузгодженість двох душевних здатностей – розуму і уяви. Розум, натомість, на думку Ж.-Ф. Ліотара, кидає виклик образному мисленню: мовляв, а ну уяви у своїх формах той абсолют, яким мислю я. Відмінність між цими двома здатностями почасти відповідає опозиції між феноменом і смислом. Уява – це здатність представлення, мисленнєвого пред'явлення речей за посередництвом образів, а розум – зайнятий дедукцією чистих ідей, трансцендентальних смислів. Ці дві протилежні здатності зіштовхуються, вступають у конфлікт у процесі переживання піднесеного, створюючи справжній, як сказали б психологи, *double bind*, адже «...піднесений об'єкт вимагає від нас уявляти щось, не представлене в образі, і мислити щось таке, що не надається на мислення у формі абстрактних ідей» (Lyotard, 1991, p. 26–27).

Зрештою, за І. Кантом, піднесене можна описати і так: воно є предметом (природи), уявлення про який спонукає душу мислити недосяжність природи як зображення ідей. Але ця спонuka і відчуття недосяжності ідеї за посередництвом уяви само становить зображення суб'єктивної доцільності нашої душі через застосування уяви щодо її надчуттєвого призначення та змушує нас суб'єктивно мислити власне природу у її цілісності як зображення чогось надчуттєвого, хоча ми і не в змозі об'єктивно здійснити таке зображення (Кант, 2022, с. 411).

З іншого боку, краса природи уже сама по собі є священною, втім піднесене вимагає від нас «блюзнiрчо» знищити її у своєму уявленні і завдяки цьому здобути другу, онтологічно вищу святиню, тобто ідею морального закону. Це схоже на те, як Ж.-Ф. Ліотар коментує економіку жертвовного обміну між людиною і божеством, мовляв, «ти мені, я тобі» (Lyotard, 1991, р. 88).

Та за будь-яких обставин у цьому пункті необхідно знову повернутися до ідей Ж. Батая, який взагалі вважав річ не природним фактом, а артефактом, створеним людьми як корисний функціональний об'єкт. Натомість, на його думку, руйнування – і, зокрема, жертвне руйнування – є знищенням сталих форм, які потрапляють у безкінечний потік енергетичних перетворень, а суб'єкт, що вдається до такого руйнування (або у рамках обряду як жрець, або просто «для задоволення» як любитель спиртного, який пристосовує робочий стіл для випивки, або, варто додати, як прókлятий талантом митець, що вживає звичні слова для просторікування образами, є лише окремим, факультативним оператором цього онтологічного перетворення світу (Bataille, 1973, р. 46).

Проте у результаті такого перетворення цей суб'єкт закономірно трансформується і сам – точніше, просто перестає існувати як суб'єкт, він переживає запаморочливий досвід самовтрати. І хоч на емоційному рівні цей досвід є амбівалентним, як й інші феномени сакрального, але в ньому може бути присутнім ейфоричний складник: суб'єкт жертвовного обряду звільняється від особистої обмеженості, від поневолюючого порядку окремих речей, до якого належать не тільки рукотворні предмети, а і їхні уречевлені продуценти

та споживачі – люди. Інакше кажучи, «він „спілкується” з іншими людьми – не в сенсі дискретної комунікації, тобто обміну окремими частинками майна і/або інформації, а в сенсі цілісної причетності до злиття у єдину істоту» (Bataille, 1973, р. 51).

Отже, безперервність буття, оскільки вона відтворюється людиною, – це, за Батаєм, і є сакральним станом, і у такому плані жертвопринесення становить справжню «священно-дію», *sacrificium* (жертву), акт, за посередництва якого утворюється сакральна субстанція: «Жертва гине, – пише Батай, – і тоді усі присутні причащаються певною стихією, яка дається взнаки під час її смерті. Слідом за істориками релігій назовемо цю стихію сакральним. Сакральне і є безперервністю буття, яка відкривається учасникам урочистого обряду, що зосередили увагу на загибелі дискретної істоти» (Bataille, 1973, р. 54).

Разом з тим необхідно зазначити, що антропологи не дарма і вже віддавна пишуть про обрядову тотожність жертви і жерця, бо, наприклад, на думку Ярослава Калакури та його співавторів, переживаючи радикальне онтологічне перетворення, трансформуючись з окремої істоти на безперервну субстанцію, суб'єкт, що є жертвою, цілковито втрачає навіть найменшу стійкість і внутрішню повноту. Тому «жертвний акт переживається з тривогою і страхом: [бо] врешті-решт на місці жертви перебуває кожна присутня людина, [а отже,] вона сама гине як окрема істота» (Калакура та ін., 2015, с. 135). Такий важкий внутрішній досвід і аналізується Батаєм в однойменній книзі («Внутрішній досвід» (1943)), втім вже не з об'єктивно-описової, а з інтроспективної точки зору.

Йдеться про те, що, внутрішній, жертвовно-містичний досвід є цілком протилежним знанню – він не дозволяє здобути жодної вищої мудрості, жодних скрижалей завіту, і тому для його опису Батай часто використовує слово *pensavoir*, «незнання», адже, на думку філософа, жертвопринесення – це божевілля, зречення будь-якого знання, падіння в пустоту, при тому, що ніщо не відкривається ані у падінні, ані у пустоті, «оскільки одкровення пустоти є нічим іншим, як засобом впасти ще нижче – у безодню відсутності» (Bataille,

1973, р. 59) А найголовніше, що у цьому божевіллі беруть участь на рівних правах і жертва, і жрець.

Така самопожертва, коли сам жрець не може уникнути удару, який власноруч і завдає, адже він гине, зникає разом із жертвою, – може виражатися у самогубстві, у безумстві (жертвування знанням і розумом, як у Ніцше), у «поетичному самогубстві» Рембо, тобто у відмові від поетичної творчості, у якій митець досяг найвищої жрецької майстерності. Втім, за Батаєм, «жертвний досвід– це досвід втрати свідомості, [або] „перехоплення подиху” (petite mort) при оргазмі, [або] переживання смерті» (Bataille, 1973, р. 62).

Отже, намагання запропонувати сучасне транссубстанційне потрактування жертви привело Батая до інтеріоризації та індивідуалізації цього акту, внаслідок чого він дійшов висновку, за яким жертвна або квазі-жертвна дія не обов'язково здійснюється у формі колективного обряду, її може здійснити і самотній містик, який щонайбільше повинен пожертвувати власним розумом (Bataille, 1973, р. 63). Адже жертвний досвід, будучи граничною формою досвіду сакрального, є нестерпним, несамовито травматичним, оскільки він переживається не пасивно, а ініціюється й активно здійснюється самою людиною, що переступає заради нього усі норми повсякденної моралі. І тому Батай не випадково ототожнював його з досвідом смерті, бо від жертви, яку вбивають, смертельне насилля через «заразливу» логіку метонімічного переносу передається жертводавцю, що знаходиться поряд. І ще тому завдання культури з найдавніших часів полягало у пом'якшенні та метафоризації жертвопринесення, у підміні жертв іншими, «схожими».

Відтак важко не погодитися з Є. Буцикіною, яка, підсумовуючи коментарі щодо ідей Батая, а також власні роздуми, стверджує, що у цьому процесі відкриваються неабиякі можливості саме для літератури і мистецтва, оскільки якщо навіть абстрагуватися від радикальної концепції, відповідно до засад якої власне художня діяльність через свій неутилітарний штиб є нічим іншим, як жертвним досвідом, то і тоді неможливо заперечити той факт, що «в рамках конкретних текстів і творів постійно відбувається імітація та символізація цього

необхідного і жахливого досвіду, для якого шукають якнайбільш витончені та якнайбільш безкровні форми» (Буцикіна, 2023, с. 172).

Важко не погодитися і з наступною тезою, яка належить Джуді Куо і відповідно до якої (тези) слово, знак піддаються сакралізації так само, як і тіло. Проте у сучасній культурі, де у суттєвий спосіб послаблена влада релігійних інституцій, сакралізація застосовується не стільки до окремого знаку (його складніше ізолювати, обставити сакралізуючими ритуалами), скільки до більш чи менш цілісного тексту, у якому розповідається про чинсь долю. Подібне сакральне реалізується не так у містичній епіфанії, як у формі соціального за своєю природою обміну або жертвовної загибелі, тобто процесу, що розгортається у часі і природно надається на розгортання в оповідальному сюжеті, через що «передумовою сакрального семіозису стає профанний дієгезис» (Куо, 2015, р. 29).

Інакше кажучи, подібно до усіх несвідомих або не зовсім усвідомлюваних факторів нашого життя, сакральне у своєму «дикому» (тобто нерелігійному, небожественному) стані наділене величезною формотворчою силою. Причому йдеться не про зовнішньо-перцептивну «форму» творів культури, а про їхній зміст, що формується. Йдеться, зокрема, про те, що сакральна енергія безперервності, яка постає з фундаментальної напруги між *homo sapiens* і природним середовищем, звідки він й виокремився, продукує потужні естетичні ефекти, що, своєю чергою, визначають розстановку сил в етичних конфліктах, якими переймається література, а «у своїх „синтетичних“, соціально-ідеологічних вимірах здатна бути однією з рушійних сил, що справляють вагомий вплив на об'єктивні історичні і політичні процеси» (Куо, 2015, р. 30).

Таким чином, подібно до того, як людські спільноти приречені на появу у їхніх межах осіб, що намагаються за будь-яку ціну не лише подолати, а й взагалі зруйнувати ці межі, у схожий спосіб і митці роковані на вторгнення у сферу сакрального, а тому змушені брати на себе більше повноважень, ніж можуть осилити. І отже, вже тільки за визначенням вони є у певному сенсі

нонконформістами, бо це прерогатива водночас і жерців, і жертв! А крім цього, і їхні герої зазвичай є також нонконформістами, оскільки вони чинять речі, які пересічний людець вчинити не може, та й не хоче, воліючи спостерігати за цим безчинством зі сторони глядацької, а чи й читацької зали!

Втім якщо більшість митців, принаймні у попередні епохи, намагалася хоч якоюсь мірою достосовуватися до формальних вимог суспільної благопристойності і у такий спосіб приховати свою «блюзнірську» місію, чи то пак «прókляту» обдарованість, то меншість з них відверто і цілком свідомо йшла на порушення різноманітних табу, «оголюючи» свій невдячний хист через бодай неприйнятні форми та змісти чи, точніше сказати б, через форми змістів і змісти форми.

Та особливо виразно окреслена тенденція далася взнаки у XX столітті, а тому і кількість авторів, які репрезентували згадану меншість, суттєво зросла саме у цю добу.

Проте розпочалася вона, себто доба, задовго до відповідної календарної віхи.

1.4. Маркіз де Сад як предтеча нонконформізму у літературі

Міркуючи про нонконформізм у літературі, про його джерела, витоки і предтеч, неможливо знехтувати такою вкрай суперечливою і скандальною постаттю, як маркіз Донасьєн Альфонс Франсуа де Сад. Але черговий парадокс полягає у тому, що цього достойника складно назвати власне письменником. А ось визначити його предтечею наступних тенденцій у розвитку літератури буде, як здається, цілком доречним.

Отже, спробуємо стисло, за Жаном-Марком Рорбассером і Жаком Вероном (див. Rohrbasser & Véron, 2011, pp. 237–256), викласти сутність спадщини сумнозвісного маркіза. Втім прикметно, що де Сада «відкрив» у XX столітті Гійом Аполлінер і висловився про маркіза як про «найбільш вільний розум, що будь-коли існували на цій землі».

Зрештою, ціла група сучасних французьких критиків, починаючи, наприклад, з Франсуа Лаугаа-Траута і закінчуючи Френсісом Клодоном, згодні у тому, що маркіз став предтечею єдиної реальної сучасної релігії – культу тіла, адже для де Сада тіло – це єдиний камертон, єдиний авторитет і порадник, до якого треба дослухатися. Робити те, чого вимагає тіло, рухатися слідом за ним для того, аби отримати задоволення від життя – ось кредо маркіза, яке стало основою сучасної західної цивілізації. І у зв'язку з цим обмеження, що накладаються суспільством на особистість, аби керувати нею, розглядаються де Садом як перешкода особистому щастю, яке він розумів як безперервну насолоду (див. про це Laugaa-Traut, 1973, p. 27; Claudon et al., 2007: 134, 179, 214 тощо).

Таким чином, як за життя де Сада, так і сьогодні уявлення про те, що його філософія – це репрезентація або абсолютної свободи, або непогамованої розбещеності, не втратили на своїй гостроті й актуальності. А тому спробуємо з'ясувати, про що ж йдеться у випадку із більш ніж суперечливим маркізом.

На загал, згадана свобода, на думку Рорбассера і Верона, поставала у річищі просвітницького матеріалізму, у рамках якого йшлося про те, що не існує нічого трансцендентного, жодного Бога – натомість існує тільки природа і рух матерії. Зокрема, як вважав французький лікар і за сумісництвом філософ-матеріаліст Жульєн Офре де Ламетрі, автор надзвичайно популярного трактату «Людина-машина» (1747 р.), що (трактат) у суттєвий спосіб надихнув і де Сада, існує лише одна субстанція – матерія, яка самостійно рухається і яка не виникає та не зникає, а лише змінює форми свого існування. Натомість її здатність відчувати, пам'ятати і мислити – це не більше, ніж властивість тіла. Душа, за словами Ламетрі, – це позбавлений сенсу термін, за яким немає жодної ідеї і яким здоровий глузд може послуговуватися лише для вдягання тієї частини нашого організму, що мислить. Що ж стосується суті мислення, то думка є тільки «здатністю відчувати», а мисляча душа є нічим іншим, як душею, яка відчуває, і такою, що спрямована на споглядання ідей та на розмірковування.

Інакше кажучи, появу самих ідей і здатність міркувати Ламетрі у душі англійського філософа Джона Локка ґрунтує на чуттєвому досвіді.

Що ж стосується маркиза де Сада, то він, звісно, поділяє усі ці погляди, внаслідок чого матерію він визнає єдиним началом, що самотійно рухається, а душа для нього – це результат діяльності органів, даних природою у відповідності до тих же таки природних цілей і потреб. Щобільше, як і усі просвітителі, він затаєто бореться з ідеєю бога, вважаючи головною зброєю у цій боротьбі розум, який, своєю чергою, сам є виявом матерії. Розум у де Сада – не тільки як у Ламетрі, а й як у софістів, просвітителів V століття до н. е., – безпосередньо пов'язаний із чуттєвими відчуттями, а все, що виходить за рамки чуттєвого (наприклад, мораль), є результатом людських норм і надається на всілякі зміни, оскільки моральні відчуття є вельми оманливими, тоді як відчуття фізичні визнаються усіма як істинні.

Та якщо істинним визнається тільки чуттєве, якою ж тоді є розумна людина? Людина, що оцінює інтереси інших, виходячи з власних потреб, що насміхається над людьми і Богом, що зневажає смерть і кидає виклик законам, що переконана у тому, що все навкруги повинно достосовуватися до її бажань. Отже, у де Сада використання розуму для виконання нерозумних, здавалося б, бажань є абсолютно природним і аж ніяк не парадоксальним: оскільки фізичні відчуття – це єдина достовірність, то справжніми задоволеннями є лише задоволення тілесні.

Разом з тим для задоволення своїх бажань людина сильна, владна, «з твердою душевною організацією» не зупиниться ні перед чим, навіть перед злочином; вона не відмовиться від найменшої насолоди, навіть якщо задля задоволення доведеться вчинити нечувану кількість зlodіянъ. Бо ж і дійсно, як просторікує де Сад, насправді насолода зумовлює відчуття задоволення, яке відчувається у людському тілі, що ж стосується наслідків злочину, то вони, знаходячись поза тілом, не повинні цю людину непокоїти. І після цього де Сад звертається з риторичним питанням про те, «хто з людей розумних не надасть

перевагу будь-чому цілком привабливому, а не будь-чому, що існує поза його тілом?»

Подібну людину не тільки не хвилюють наслідки злочину, оскільки вони знаходяться поза її тілом, а й і сам об'єкт бажань для неї немає жодного значення, бо, на його думку, нам абсолютно байдуже щодо щастя чи страждання підлеглого об'єкта, адже між нами і об'єктом задоволення не існує жодного зв'язку. Таке переконання засновано на концепції уяви де Сада, яку один з персонажів «Жустини» пояснює за допомогою образу дзеркала, мовляв, уявімо, що так звані криві дзеркала, деформуючи у той чи інший бік відображувані предмети, отримують ще й здатність творити. «Чи не отримаємо ми за таких обставин найрізноманітніші відображення однієї і тієї ж людини? І чи не будуть залежати усі ці відображення від способу сприйняття дзеркалом того або іншого предмета?» Таким чином, суб'єктивне сприйняття, яке від початку не може бути адекватним (криве дзеркало), доповнюється творчою уявою, а тому необхідно «спиратися на сприйняття предмета, а не на предмет нашого сприйняття».

До цієї теорії вдається, зокрема, розбещений монах Клемент, аби пояснити Жустині незрозумілі їй задоволення, які вона вважає збоченнями: наприклад, збудження від речей, які більшість вважає брудними і смердючими, або посилення «хіті» через жорстокість. Клемент каже, що чуттєві насолоди знаходяться у постійній залежності від уяви, яка і визначає їхню міру. Клемент також ділиться із Жустиною своїми уявленнями про те, що у жінках необхідно вбачати «лише своєрідні машини, іграшки, створені заради нашого задоволення», тому що «немає жодної необхідності у тому, аби інша особа, задовольняючи нас, і сама також зазнавала задоволення». На перший погляд, це узгоджується з тезою про цілковиту відсутність зв'язку між «суб'єктом» та «об'єктом» задоволення. Проте у подальшому Клемент просторікує про те, що, мовляв, наші відчуття суттєво посилюються тоді, коли ми бачимо, як об'єкт нашої насолоди охоплений якимось дуже сильним відчуттям, – при цьому в разі із жінками не йдеться про оргазм, оскільки вони зазвичай імітують його, не

відчуваючи насправді нічого подібного. Йдеться, натомість, про біль, бо жодне інше відчуття не здатне зрівнятися за своєю силою з болем. А якщо людина відчуває біль, то їй важко обдурити спостерігача.

Ці твердження можна трактувати з різних точок зору, але очевидно є суперечливість щодо необхідності завдавати біль об'єкту, спираючись на вимогу виходити з власного сприйняття, а не з інтересів «предмета». Адже якщо об'єкт немає жодного значення, то яка тоді різниця – чи імітує він щось, чи ні? Навіщо потрібна впевненість, що він щось відчуває насправді? І навіщо домагатися від нього справжніх відчуттів за допомогою болю? Отже, як вважають Рорбасер і Верон, можна припустити, що спричинений «суб'єктом бажання» чужий біль є, вочевидь, найбільш переконливим аргументом щодо об'єктивності буття, є гарантом реальності як всезагальності. Інакше й образно кажучи, йдеться про тиранічний еквівалент сходження філософа «еротичними сходами» до «прекрасного самого себе».

Так, Ламетрі вважав потреби тіла «мірилом розуму», і людина де Сада тим розумніша, чим більше вона обізнана у розпізнаванні та реалізації особистих пристрастей, оскільки найпершим з правил, які диктує нам природа, є таке: задовольняй себе у будь-який спосіб. Коли ж ми перестаємо контролювати свої почуття, нехтуючи світлом аналізу, то відразу ж стаємо сліпими, позбавляючи себе тим самим в житті будь-якого задоволення. Контроль над почуттями, підкріплений світлом аналізу, – ось доля сильних та розумних, натомість ті, хто задовольняється «забобонами чесноти», залишаються сліпими, бо ніжність наших органів відчуттів, відсутність схильності до роздумів, прокляті забобони, всмоктані нами з молоком матері, нікчемний страх перед релігією і законом – «все це перешкоджає недоумкуватим досягти успіху на злочинному шляху і закриває їм дорогу до будь-чого більш величного». Внаслідок цього сильні і розумні правлять недоумкуватими, бо слабкий неодмінно поступається перед бажаннями сильного і стає жертвою його злодіянь.

Втім слабкі все ж таки мають можливість перейти до категорії сильних, але для цього вони повинні стати філософами, оскільки лише філософ, як у різні способи твердять герої де Сада, здатен пізнати істину, а усі інші перебувають у мороці невігластва та забобонів. Прикметно, що схожі тези висуває і Сократ у діалогах Платона, і так само, як герої платонівських діалогів, деякі персонажі де Сада переживають просвітлення розуму, яке виявляється водночас трансформацією бажань. Отож і там, і тут йдеться про подолання власних забобонів і нехтування будь-якими «поглядами» та про відмову від уявного на користь істинного. Щоправда, у Платона це означає усвідомлення удаваності усього чуттєвого і звернення душі до споглядання істинного буття, а у де Сада – це означає відкидання «забобонів чесноти» і усвідомлення своїх справжніх – чуттєвих та злочинних – бажань.

По суті, як стверджують з цього приводу Рорбасер і Верон, романи про Жульєтту і Жустину – це романи виховання, у яких продемонстровано два варіанти розвитку розуму і трансформації бажань у напрямку до лібертинажу: у випадку із Жульєтою вдалий, а у випадку із Жустиною – навпаки.

Так, коли Жустина не погоджується на вмовляння графа де Брессака стати співучасницею вбивства, то він із сумом зауважує, що її розум, «поки що негідний філософа», бо вбачає у вбивстві злочин. А тому граф намагається розкрити дівчині очі, розгортаючи перед нею у якості обґрунтування вбивства теорію трансформації матерії та рівності у природі, і коли Жустина удавано погоджується, він щиро радіє перемозі світла над темрявою. Втім темрява у цьому контексті – це переконаність Жустини щодо порочності злочинів, а світло розуму – усвідомлення (щоправда, уявне) того, що так званий злочин є якнайбільш природним діянням.

Своєю чергою, витончена злочинниця Дюбуа розповіла Жустині, що свій перший злочин вона вчинила у чотирнадцятирічному віці, коли вирішила позбутися ланцюгів, що сковували її ніби в'язня, який страждає за ґратами, і це, безперечно, є очевидною пародією на платонівський міф про печеру, де в'язні

нудяться у полоні чуттєвих привидів, поки філософія не просвітить їх і не надасть їм можливості вийти на волю та побачити світло сонця.

Отже, героям де Сада «сонце філософії» освітлює вільний шлях злочинів та злодіянь. «Освітїть, нарешті, ваш розум хоча б на мить за допомогою святого смолоскипу філософії!» (цит. за Rohrbasser & Véron, 2011, р. 253) – закликає де Сад в есеї «Французи, ще одне зусилля, якщо ви хочете бути громадянами республіки!» Натомість цей смолоскип повинен освітити одну просту істину, мовляв, «природі завжди необхідно забезпечувати повну свободу». Ба більше, ця істина повинна стати підвалиною нового державного устрою, у якому наклеп, злодійство, розпуста, що заподіюють шкоду іншим особам, а також вбивство не будуть вважатися злочинами.

Простіше кажучи, філософія є необхідною для де Сада, аби запропонувати нове визначення злочину, тому що де Сад зрозумів природу як функціональну аналогію Терору, адже якщо терористичною є сама природа, то нам не залишається нічого іншого, як привчити себе вбачати у Терорі абсолютну норму.

Таким чином, тиранія абсолютного бажання у де Сада, на відміну, наприклад, від того ж таки Платона, стає відхиленням не «вниз», а «вгору», якщо розуміти вектори напрямку як метафори оцінки, тобто вона розуміється як повернення до істинної основи природи та природного ходу речей, оскільки природу не може образити жодна дія: скажімо, вбивство людини чи будь-якої іншої істоти для неї байдуже, оскільки все трансформується матерією в інші форми.

Проте Сімона де Бовуар вважала, що заслуга де Сада полягала передусім в остаточній публічній відвертості, бо «він на повний голос сказав про те, у чому кожний із соромом зізнається тільки самому собі» (Beauvoir, 1953, р. 4). Авжеж, де Сад не тільки міркував про розум як про матерію, а також про розумність будь-яких потягів, а й використав свої міркування у якості головного предмету скандальних романів про либертенів.

Втім назвати цього автора письменником не повертається язык, бо його багатосторінкові описи злочинів і сексуальних девіацій, вочевидь, позбавлені як естетичного змісту, так і філософської глибини (ще один кричущий парадокс!), щобільше – їм навіть бракує еротичної, сказати б, привабливості.

Разом з тим перевага й, либонь, прихована цінність цієї сумнівної літературної спадщини полягає власне у тому, що це була перша спроба літературними засобами заперечити та подолати і філософські, і морально-етичні, і, щонайголовніше, літературні норми, правила, канони та усі інші обмеження.

Таким чином, те, від чого людство так довго і наполегливо «втікало» протягом тисячоліть, врешті-решт наздогнало його на зламі XVIII і XIX століть. Адже декларовані де Садом ідеї фактично проголошували повернення людини на, зрозуміло, іншому з погляду діалектики рівні до її первісного, тобто тваринного, стану. Але проблема полягала у тому, що таке повернення було вже неможливим. І тут не йдеться про оцінне ставлення до цих декларацій маркіза – тут йдеться, радше, про симптом, який через літературно-філософську форму засвідчив про хай навіть і хворобливе з точки зору моралі, проте виразне бажання вдруге увійти до тієї самої річки. А це об'єктивно означало, що уявлення про еволюцію людини як про процес поступальний та оптимістичний були, м'яко кажучи, дещо перебільшеними.

І ще кілька слів про черговий парадокс. За окресленої перспективи нонконформізм набуває, щонайменше, амбівалентного штибу, бо і заперечення тваринності, і намагання повернутися до неї здійснювалися тими, кого з певних міркувань не влаштовував актуальний для них стан справ. Втім це передусім стосується суспільної сфери. Натомість у сфері мистецтва взагалі і літератури зокрема нонконформістську інтенцію – звісно, поминаючи аналогічну до соціальної сфери мету, яку адепти відповідної інтенції переслідували (спочатку слугували запереченню тваринності, а потім – поверненню до неї) – варто, як

здається, інтерпретувати (інтенцію) як доволі продуктивну стратегію, естетичний рівень реалізації якої залежав не від її надзавдання, а від таланту тих, хто виявився причетним до цієї проблематики.

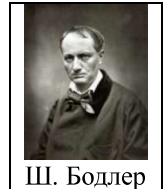
Отже, у списку (звісно, обмеженому) тих, чия творчість буде об'єктом подальшого розгляду у межах книги «Нонконформізм у світовій літературі XX століття» знайшлися як перші, так і другі. Ну, а хто з них – хто, я і намагатимуся з'ясувати у подальшому.

РОЗДІЛ 2

НОНКОНФОРМІЗМ У ПОЕЗІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

2.1. Ідейні особливості поезії Шарля Бодлера

Вона – в мені, ця ненажера,
Ця кров моя, ця чорна їдь;
Я – дзеркало, в котрім стоїть
Задивлена в свій лик мегера.



Шарль Бодлер. «Геаутонтіморумес»
(перекл. Дм. Павличка)

Падло	Падло
Чи пам'ятаєте той жах, моя кохана, Як літнього, жаркого дня В яру, між скелями, де трав'яна поляна, Ми вздріли здохлого коня.	Пригадайте, кохана, той ранок погожий І те літо чудове, ясне, Як при стежці крутій на гранітному ложі Ми побачили падло страшне.
Як та повійниця, падлятина лежала, Задержши ноги догори, І черево гідке цинічно відкривала, Немов казала: на, бери!	Розчепіривши ноги в повітрі, недбало, Наче жінка цинічна, ласна, Воно черево жовте своє оголяло, Й парувала відтіль трутина.
А сонце пражило, неначе купу трути Спалити прагнуло дотла, І все частинами Природі повернути, Що в цілості вона дала.	І розпечене сонце днювало на трупі, Щоби гніль цю до краю спалить І вернути Природі все те, що до купи Вона міцно з'єднала на мить.
Дивились небеса на вишкірені зуби, Немов на білий цвіт в траві; Гатило в ніздрі нас таке смердіння грубе, Що ви zostались ледь живі.	Мов над пишною квіткою, небо здіймалось Над бундючним оцим кістяком, Ви зомліли як стій, чи це вам лиш здавалось? Нестерпучий був сморід кругом.
З гнилого живота, покритого мухвою, Виходили черви полки І розтікалися лавиною живою По шматах плоті хробаки.	Над гнилизною мошок дзижчали мільйони, А з дірок оцього лахмана

Все те здіймалося, спадало і кишило, Само в собі текло й повзло, Так, наче інідином напнуте гнійне тіло Помножувалося й жило. А світ мелодії творив — десь линув знову Падучої води мотив, Чи хтось там од зерна одвіював полову, Ритмічно віялку крутив. Зникали обриси, як маревіння кволі, Як начерки на полотні, Мазки, що їх митець завершує, поволі, Та тільки в спомині чи в сні. З за скель дивилася на нас тривожна птиця, Чекала, хижа і метка, Щоб знову підійти до падла й поживиться, Обдерти м'ясо з кістяка. О! Станете ж і ви колись, моя кохана, Мій ангеле і світе мій, Як ця падлятина, як ця заразна рана, Як цей стліваючий погній! Після останнього причастя, моя мила, Під володіннями трави, Коли поглине вас безжалісна могила, Такою будете і ви! Красо, скажіть тоді черві, що підло рине З цілунками на нашу грудь, Що ваші форми я зберіг, моя богине, Зберіг мого кохання суть! Переклад Д. Павличка	Виповзали гідкої черви батальйони І текли, мов густа рідина. Все це падало вниз або вгору летіло, Наче хвиля блискуча, пливло, І здавалось, від когось надихнуте тіло Намножалося, двигтіло, жило. І сповнився простір дивним шумом музичним, Ніби то шаруділа вода Або зерно, що віяльним рухом ритмічним Його в віялку сам накида. В позатираних формах були тільки мрії, Наче шкіц, недоладний на взір, Що його довершити не має надії Той митець, що задумав цей твір. За камінням стурбована сука стояла, Та злим оком дивилась на нас, І, смакуючи падло, усе пильнувала, Чи до нього вернутись на час. Але й вам обернутись в цю нечисть — о горе! — Доведеться, мій світе ясний, В цю потворну заразу, о радісна зоре, Моя пристрасте, янголе мій! Так, моя королево, вам прийдеться гнити Після таїнств останніх, страшних. Під травою, під цвітом рясним пліснявіти Між кісток спопелілих, бридких. Так скажіть же, красо, хробакам, що в жадобі Поцілунками тіло пожруть. Я зберіг од кохання, що тліє у гробі, Божественну й форму, і суть. Переклад М. Драй-Хмари
---	--

За великим рахунком на ознайомленні із наведеним вище віршем із більш, ніж вимовною назвою – «Падло» (sic!) – можна було б і поставити крапку. Бо що ще можна додати до тих естетичних жахів, які пропонує у своїй, сказати б, поетичній візитівці французький поет Шарль Бодлер, що продовжив справу маркіза де Сада, а тому цілком заслужив на визначення «нонконформіст»?! Проте цю розмову варто все ж таки продовжити хоча б тому, що навряд чи навіть надзвичайно сильною поезією можна обмежити справжнього поета.

Отже, перше, що спадає на думку після знайомства із такими «бридкими» віршами і що зумовлено нашим всмоктаним чи не з молоком «першої вчительки» стереотипним уявленням про поезію, – це переконання, за яким йдеться і справді про занепадницьку, декадентську творчість. Втім, як виявляється, ця творчість не може бути визначеною як декадентська остільки, оскільки на момент друку «Квітів зла» – єдиної, до речі, збірки віршів Бодлера, виданої 1857 року, себто за життя автора, – про декадентство ніхто ще навіть не чув.

Разом з тим, за твердженням Дм. Наливайка, у Франції перше формулювання щодо знесиленого розчарування, яке можна вважати вже «декадентським», міститься у «Генії християнства» (1802) Франсуа Рене де Шатобріана. Зокрема, Шатобріан – цей один з перших романтиків – писав про те, що «чим далі народи просуваються шляхом цивілізації, тим частіше відчувається подібний стан <...> Ми пізнаємо розчарування, ще не зазнавши насолод; ми ще сповнені бажаннями, але вже позбавлені ілюзій. Уява є багатою, рясною і невірогідною; існування бліде, сухе та безрадісне. Ми живемо з повним серцем у пустому світі і, нічим не наситившись, уже всім пересичені» (Chateaubriand, 2022, p. 17).

Зрештою, як зазначає той самий Дм. Наливайко, можливим є й інший погляд: отримана спадщина становить новий ресурс, який дозволить якщо не у прямих соціально-політичних діях, то в умовній художній творчості перевершити попередників, досягти вищого рівня досконалості (Наливайко,

2009, с. 14). Про це, характеризуючи «стиль декадансу» у своїй передмові до «Квітів зла» Бодлера, писав також і Теофіль Готьє, який стверджував, що поет «Квітів зла» любив стиль, який неточно називають стилем занепаду і який насправді є нічим іншим, як мистецтвом, що досягло такої міри зрілості, яка буває, коли заходить сонце старіючої цивілізації: це стиль хитромудрий, складний, вчений, сповнений нюансами та вишуканостями – той, що все далі розсуває межі мови, запозичує слова з будь-яких технічних словників, бере фарби з усіх палітр і ноти з усіх клавіатур, бо намагається передати найневимовніше у думці і наймерхтливіші та невловимі обриси форми, вслухатися, аби їх висловити через витончену сповідь неврозу, через визнання старіючої пристрасті, що доходить до розбещеності, та через дивні галюцинації нав'язливої ідеї, яка переходить у божевілля (Gautier, 2018, р. 7).

Інакше кажучи, Готьє не відмовляється від використаної ще Альфредом де Мюссе метафори «хвороби» («неврозу») і додає до неї також і «розбещеність», і «божевілля», і «старіючу цивілізацію» (або «пристрасть») – повний набір традиційних «декадентських» тем, але виправдовує їх багатством та досконалістю художнього вираження, «зрілістю» мистецтва.

Нарешті, і сам Шарль Бодлер у літературно-критичній статті «Нові нотатки про Едгара По» заперечує правомірність поняття «занепадницька література», цілком логічно стверджуючи, що у словах «занепадницька література» мається на увазі якась шкала літератур – немовляча, дитяча, юнацька і т. д. Тобто цей термін передбачає щось провіденціально-фатальне, ніби незворотне рішення. Втім таке поняття неможливо застосувати, наприклад, до американської літератури, бо вона становить феномен, який, певно, ще багато разів повториться у різних варіантах, коли «нація починає із занепаду, і рушає від тієї точки, у якій інші закінчують» (Baudelaire, 1857).

Таким чином, на думку про занепадництво поезії Бодлера, либонь, можна не зважати. Та й, зрештою, і без будь-яких аналітичних процедур в особистому відчутті вірш звучить якщо не переможно, то бодай життєствердно, адже, попри «цілунки» хробаків, у творі йдеться про заперечення тлінності

«божественної [і] форм[и], і сут[і]» (перекл. М. Драй-Хмари) кохання, щоправда, не завдяки релігійному, а завдяки мистецькому дискурсу. Але власне у цьому і полягає особливість поетичного хисту Бодлера, який культ Христа замінив на культ Аполлона.

Принаймні, Бріджит Кіган вважає, що, крім бідності безпосередньої, тобто майнової, і бідності духовної, Бодлер розрізняє ще третій вид – бідність в естетичному оформленні своєї особистості і свого життя (Keegan, 1996, p. 23). А Айлін Рібейро у своїй книзі «Дивлячись в обличчя Краси» стверджує, що Шарль Бодлер піддавав сумнівам істинність поглядів, заснованих на ідеї переваги природи над культурою. І, навпроти, він довів, що культура і все, що вона привносить у життя, у тому числі й, скажімо, жіночі косметичні хитрощі, анітрохи не гірше природних принад. У статті «Поет сучасного життя», у якій йдеться про художника Константена Гіса і яка вперше була надрукована у «Pleiade» 1863 року, він присвятив цілий розділ, аби «оспівати макіяж», і, назвавши саме у такий спосіб цей розділ, «недвозначно висловив особисте ставлення до прагнення жінок прикрашати себе за допомогою гриму» (Ribeiro, 2011, p. 41).

Цей епізод, попри свою позірну мізерність, все ж таки заслуговує на увагу, оскільки дозволяє з несподіваного боку оцінити позицію скандального поета, а також надає додаткові аргументи стосовно філософсько-естетичних уявлень Бодлера. Отже, з притаманною його стилю іронією та вишуканістю Бодлер пропонує для обговорення дві теми, які на той момент (а варто додати, що певною мірою і до дотепер) вважалися занадто легковажними і такими, що не заслуговують навіть на згадку у серйозній літературі; ці теми – мода та макіяж.

Інакше кажучи, Бодлер став чи не першим інтелектуалом, який звернувся до цих питань. Надавши моді характер чарівної витонченості (яку він, ймовірно, запозичив з власної літературної творчості), Бодлеру вистачило сміливості поглянути на моду як на об'єкт критичного осмислення. Тож від моди він переходить до обговорення зовнішнього вигляду в цілому, і критик

поступається місцем дещо іронічному доброзичливцю, у якого вже готова порада для дам, що пристрасно прагнуть оволодіти мистецтвом чарувати; удаваним тоном мораліста він зазначає, що жінка має рацію і навіть буцімто виконує свій обов'язок тоді, коли намагається виглядати магічною та надприродною. Вона повинна зачаровувати і дивувати. Вона ідол, і тому змушена прикрашати себе золотом, аби спонукати до поклоніння.

І ось, аби досягти цієї мети, – продовжує Бодлер, – жінка повинна вдаватися до найкарколомніших хитрощів, щоб піднятися над природою, а один з таких корисних засобів – той, що у наш час на побутовому рівні називається косметикою і про яке Бодлер, вочевидь, знає напрочуд багато. Він цілком фахово вдається до обговорення переваг рисової пудри, яка хоч і спричинила стосовно себе безглуздий гнів цнотливих філософів, та все ж таки чудово приховує ті плями, якими природа обсіпала його обличчя найобразливішим чином; адже пудра забезпечує ілюзію єдності щодо фактури і кольору шкіри. Не оминув він своєю увагою також і чорний олівець, який надає очам неабияку виразність, і рум'яна, необхідні для того, аби виділити кольором верхню частину щоки. Разом із тим Бодлер визначає застосування декоративної косметики не тільки як спосіб виправити природні недоліки, а й як засіб, що допомагає жінці досягти того ефекту, про який він пише навіть з пристрасстю, мовляв, «червоний і чорний кольори символізують життя, інтенсивне та надприродне. Темна рамка робить око більш глибоким і загадковим, вона перетворює його на щось подібне до вікна, розчахнутого у безкінечність. Рум'янець, що грає на вилицях, підкреслює ясність зіниць і додає до краси жіночого обличчя таємничість та пристрасність жриці.

Втім найважливіший смисловий момент – це висловлена Бодлером думка про головний, вирішальний мотив, що спонукає жінок вдаватися до послуг декоративної косметики; і це аж ніяк не прагнення наслідувати природу і не бажання стати гарніше самої юності – адже ані те, ані інше неможливо. Йдеться, втім, про те, що прикрашання обличчя не повинно зумовлюватися вульгарною та ганебною претензією, мета якої – імітувати природну красу і

суперничати з молодістю. Зрештою, неодноразово було вже помічено, що жодні штучні хитрощі не здатні прикрасити потворність і служать тільки красі. «Та й хто насмілиться вимагати від мистецтва безплідної імітації природи? Зовсім непотрібно приховувати косметику і намагатися, аби її неможливо було помітити. Навпаки, вона може бути підкресленою і вже у будь-якому разі очевидною» (див. про це Ribeiro, 2011, p. 57–62).

А якщо екстраполювати ці ідеї на «Квіти зла» в цілому і на «Падло» зокрема, то тоді не залишиться сумнівів щодо того, якими настановами керується поет. Так, з одного боку, він, як і де Сад, стало апелює до природи. Зрештою, події у вірші відбуваються на тлі «то[го] ран[ку] погож[ого] / І т[ого] літ[а] чудов[ого], ясн[ого] / <...> при стежці крутій на гранітному ложі...» (перекл. М. Драй-Хмари). Та й тління «падлятини», як і натуралістичний опис процесу розкладання, включно зі згадками про «смердіння грубе», про «мухву», про «черви полки», про хробаків, що «розтікалися лавиною живою / По шматах плоті...», і про чи то «тривожн[у] птиц[ю]» (перекл. Д. Павличка), а чи «стурбован[у] сук[у]» (перекл. М. Драй-Хмари), що чекала, аби «знову підійти до падла й поживиться, / Обдерти м'ясо з кістяка» (перекл. Д. Павличка), – все це речі і явища більш, ніж природні.

Однак, з іншого боку, попри те, що, і присвятивши цей вірш жінці – істоті теж незаперечно природній, бо ж і на неї чекає тлін та чатують «хробак[и], що в жадобі / Поцілунками тіло [її] пожруть...» (перекл. М. Драй-Хмари) – отже, попри це, поет протиставляє її як «янгола» їй самій, тлінній, і намагається врятувати свою «богиню» у спосіб абсолютно неприродний, штучний – за допомогою мистецтва!

Німецький літературознавець Гуго Фрідріх писав, що сучасну поезію заснували Бодлер, Рембо і Малларме. На думку вченого, сучасний вірш відмовляється від вираження заздалегідь визначеного змісту, «не зворушує „сп'янінням серця“, не повідомляє про істину, не повідомляє взагалі ні про що, він[, себто вірш,] просто є» (Friedrich, 1974, s. 13), тобто існує як предмет, відкритий для осмислення, народження нових сенсів.

Натомість текст, за Фрідріхом, постає не з тем чи мотивів, а «з комбінаційних можливостей мови та асоціативних коливань словесних значень» (Friedrich, 1974, s. 14). Втім темрява сучасної поезії – це не самоціль, а прояв тенденції «якомога далі відходити від вираження однозначного сенсу» (Friedrich, 1974, s. 16). Сучасний вірш відмовляється від репрезентації особистого «я» поета, і вже у «Квітах зла» жоден вірш не датовано, відсутні біографічні відомості. «У просторі вірша поет бере участь не як приватна особа, а як поетичний інтелект, оператор мови» (Friedrich, 1974, s. 21).

Своєю чергою, визначення вірша як свята інтелекту (Поль Валері) і як розпаду інтелекту (Анрі Бретон) не суперечать одне одному, бо йдеться про поєднання алогічного з інтелектуальним через втечу від людської щоденності, через ухиляння від нормальної речовинності і усередненої емоційності, зумовлених прагненням замінити звичну «зрозумілість» багатозначною сугестивністю (Friedrich, 1974, s. 38).

Зрештою, ще давні греки подейкували, що прекрасне, мовляв, є важким. А тому, повертаючись до суперечливого образу тлінної жінки-янгола з вірша «Падло», варто згадати думку Аталії Лопес, яка в одній зі своїх статей зазначала, що Бодлер «аж ніяк не заперечував жіночу красу – поет лише наполягав на провокаційному перевертанні – збоченні – традиційних стереотипів» (Lopez, 2013, p. 4). З наведеною тезою складно не погодитися, але тоді виникає додаткова перспектива, відповідно до якої можна говорити про ще одну подібність між маркізом де Садом і Бодлером.

Так, про першого дослідники пишуть, що його обурливі повістярські ескапади зумовлювались намаганнями не стільки обґрунтувати привабливість розуму, скільки заперечити цей просвітницький ідеал, мовляв, ось подивіться, до чого може призвести абсолютизація раціональних засад щодо влаштування світу. І внаслідок такого розуміння інтенцій де Сада його зараховуються не до грона нонконформістів, а до товариства моралістів, щоправда, моралістів збочених.

Своєю чергою, Бодлер, протиставляючи мистецтво і культуру природі, також за замовчуванням потрапляє до цього шанованого кола достойників. Наприклад, у вірші-передмові до збірки «Квіти зла» під промовистою назвою «До читача» ліричний герой, якого у цьому разі важко відділити від автора, сипле моральними громами і блискавками на адресу мізерних людей, звинувачуючи їх, як, зрештою, і себе у тому, що «над плоттю нашою й над нашими умами / Панують глупота, брехня, скупарство, гріх; / Ми любим докори сумління й живим їх, / Ми ними з'їдені, як жебраки кліщами. // Ми <...> / Затяті в злочині та підлі в каятті, / Ми повертаємось на зрадницькі путі / Сльозми відмитися плануючи зарання». А виною усьому цьому неподобству є те, що «в руках диявола всі поворозки й ниті, / Що нами рухають і силу нам дають...», і тому ми «щодня будуємо собі до Пекла путь / Крізь просмерділу тьму й вогні несамовиті» (перекл. Д. Павличка)!

Інакше кажучи, якби не фінал цього вірша, то можна було б подумати, що за перо взявся якийсь фанатичний проповідник типу Мартіна Лютера чи Жана Кальвіна. Проте, як стає зрозумілим з останніх катренів, усе це нагромадження відразливих і гріховних людських рис потрібно було поету лише для того, аби зазначити, що «найзліше Страховидло» – «це лютий Сплін, Хандра, що бачить плахи й страти, / Покурює кальян, не відаючи сну; / Читачу, знаєш ти потвору цю жахну, / О лицемірний мій, на мене схожий, брате!» (перекл. Д. Павличка).

За таких обставин моралізаторство виявляється, вочевидь, позірним, а бурхлива поетична ламентация через протиставлення зі спліном, тобто хандрою, набуває, щонайменше, іронічного і, щонайбільше, блюзнірчого штибу. Втім це аж ніяк не заперечує моралізаторських інтенцій, а лише доводить думку, за якою моральний ідеал утверджується через естетичні експерименти чи, якщо бажаєте, збочення. І внаслідок цього, звертаючись у своїх поезіях не до Бога, а до Краси (саме так – з прописної літери) як до божественної інстанції, зокрема у вірші «Гімн Краси», ліричний герой Бодлера і водночас його alter ego змушений заперечити божественне, запевняючи, що «немає значення, чи з пекла ти, чи з раю, / Потворо вибредна, страхітлива й свята...», бо, мовляв, «це

байдуже, хто ти, чи Діва, чи Сирена, / Чи Бог, чи Сатана, чи ніжний Херувим...», адже важить тільки те, «щоб лиш тягар життя, о владарко натхненна, / Зробила легшим ти, а всесвіт – менш гидким!» (перекл. Д. Павличка).

Таким чином, можна дійти висновку, за яким Бодлер і справді йшов услід за маркізом де Садам, використовуючи літературну, поетичну форму для досягнення позалітературних, морально-етичних цілей. Але кричуща відмінність між ними полягає у тому, що у разі з «манускриптами» маркіза навіть форма не спромоглася облагородити зміст, а зміст анітрохи не вплинув на форму, через що форма роману залишилася формою, а зміст змісту не став романом. Чи, сказати б інакше, філософсько-порнографічні просторікування де Сада так і не стали романом, тобто мистецькою формою, а мистецько-романна форма не впоралася зі специфічним змістом, який так і залишився філософсько-порнографічним просторікуванням.

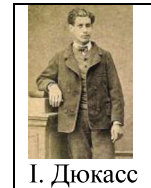
Натомість у разі із Бодлером останній спромігся трансформувати моральну проповідь у літературу тому, що він розглядав поетичну форму не як щось службове чи другорядне, а як все ж таки певну самодостатню естетичну цінність або, власне, як варіант Краси – художньої, штучної чи то пак культурно-мистецької, а отже, на його переконання, більш ніж автентичної. Бо ж і Маріт Гротта у своїй книзі «Медіа-естетика Бодлера: погляд фланера і медіа XIX століття» також стверджує, що «для Бодлера суб'єктивна здатність (і потреба!) створювати та руйнувати ілюзії все життя була предметом пильного художнього та людського інтересу (як і для інших його видатних сучасників, наприклад, для Бальзака та Флобера). Проте у Бодлера ілюзія оцінюється не тільки з точки зору істинності/хибності, а й за естетичним критерієм» (Grøtta, 2015, р. 12).

За естетичними критеріями варто також оцінити/охарактеризувати й невеличку за обсягом, але надзвичайно вагому для європейської поезії спадщину ще одного послідовника маркіза де Сада і теж французького митця

Ізидора Дюкасса, щоправда, більш відомого за своїм літературним псевдонімом як Лотреамон.

2.2. Своєрідність поезії Лотреамона

Розкрийте Лотреамона! – і вся
література виявиться
вивернутою навиворіт, ніби
парасолька!
Закрийте Лотреамона! – і все
миттєво стане на свої місця...



Франсіс Понж

«Сюрреалісти клялися його ім'ям, постмодерністи шанують його як свого предтечу, нащадки намагалися зрозуміти, ким він був насправді: душевнохворим, померлим у божевільні? Наркоманом, загиблим через передозування? Шизофреніком з манією переслідування? А може, підлітком-еротоманом, що відтворював свої хворобливі фантазії?

Він підписував свої твори псевдонімом „граф де Лотреамон”. І вважалося, що ті, хто дочитував його книги до кінця, божеволіли» (тут і далі цит. за Saliou, 2018).

Саме у такий спосіб Кевін Саліу проблематизує постать і творчість Лотреамона, а тому немає жодних причин, аби дертися у відчинені двері і не скористатися більш, ніж адекватним стосовно Лотреамона текстом, щоби потрапити у, так би мовити, дискурс лотреамоніани.

Отже, розбещений, безсоромний, жахливий, приголомшливий, хворий недолудок! – таке враження справляє Лотреамон на непідготовленого читача. Деякі критики навіть стверджували, що за сміливістю фантазії цей загадковий поет перевершив де Сада. Втім випущені ним за життя дві тоненькі книжечки так і не потрапили до читача – головну книгу Лотреамона «Пісні Мальдорора» за рахунок автора випустив модний бельгійський видавець Лакруа, відомий

тим, що охоче публікував скандальних, епатажних, зрештою, нонконформістських авторів. Але після того, як видавець мимохіть прочитав верстку віршів молодого парижанина, він був настільки вражений, що наказав затримати наклад вже видрукованої книжки на складах видавництва. А вже через декілька місяців книга потрапила у каталог публікацій, заборонених у Франції.

Ким же був цей дивний поет і чим так лякали читачів його твори?

Він не був ані графом, ані Лотреамоном. У житті його звали набагато простіше. Під цим псевдонімом ховався Ізидор-Люсьєн Дюкасс – молода людина, яка приїхала до Франції з Уругваю, де його батько служив у канцелярії французького консульства. Ізидор рано втратив матір і попрямував до Франції здобувати освіту, а батько, який зробив успішну кар'єру, оплачував його навчання та щомісяця надсилав синові невеличку «стипендію». Втім до навчання Ізидор ставився абсолютно байдужо – він навіть не закінчив школу, та й взагалі не намагався опанувати будь-яку професію. Однак випросив у батька пансіон, оселився у Парижі і присвятив себе літературі.

Дюкасс прожив у Парижі 3 роки – з 1867-го до 1870-го, за цей час написав і видав за свій рахунок дві невеличкі книжки – «Пісні Мальдорора» і «Вірші». Обидві книги за життя поета так і не дійшли до книгарень – «Пісні Мальдорора» у Франції просто заборонили, а «Вірші» навіть не потрапили на прилавки, бо розпочалася франко-пруська війна. Париж опинився в облозі, дуже скоро в місті почався голод, люди стали їсти тварин з ботанічного саду, потім – міських птахів, кішок, щурів. Через це спалахнула епідемія, і у листопаді 1870 року в Парижі померло більше 8000 городян. Одним з тих, чиє життя обірвалося тієї осені в оточеному місті, став 24-річний Ізидор-Люсьєн Дюкасс. Причина смерті поета невідома, але, судячи з того, як поспішно він був похований, можна припустити, що загинув юнак від інфекційного захворювання. Проте навіть цвинтар, на якому було поховано цього горопашу, ліквідували на наступний рік після його смерті, а на тому місці побудували житлові квартали.

Тож помер він навіть не невизнаним генієм, а нікому не відомим, не розкритим талантом. Про нього практично не залишилося спогадів. За життя Дюкасс отримав лише декілька відгуків на свої твори – коротеньку рецензію і три анотації. Усі – негативні. Ім'я цього дивного поета взагалі мало б загубитися у століттях, якби вже після його смерті видавець Альбер Лакруа, той самий, який не пустив у продаж «Пісні Мальдорора», не продав права на книгу іншому бельгійському друкареві. Той і видав книгу 1874 року. Ідея не окупила себе – попитом у читачів книга не користувалася. Проте вже у 80-х роках ХІХ століття це видання потрапило до рук поетів з групи «Молода Бельгія», і не відомий їм Лотреамон викликав у них таке захоплення, що вони відіслали книгу своїм друзям до Франції – таке ось дивне, посмертне, повернення.

А відтак наприкінці ХІХ століття у Парижі, який не помітив і не оцінив поета за його життя, виходять перші, обережні, статті про нього і його творчість – і хоча Дюкасса називають «хворим генієм», але він все ще більше лякає, ніж приваблює. Натомість справжня слава наздоганяє Дюкасса вже у 20-х роках ХХ століття, коли у Європі розпочав свою переможну ходу сюрреалізм.

Отже, Лотреамона «відкрили» сюрреалісти, і це не випадково, тому що пафос творчості французького «уругвайця» у суттєвий спосіб відповідав естетичним настановам сюрреалістів. Так, Андре Бретон вважав, що тексти Лотреамона – це бунт з великої літери, досвід абсолютного розкріпачення усіх таємних бажань і торжество уяви. Втім схожість між адептами сюрреалізму і автором «Пісень Мальдорора» є радше вибірковою і незначною, натомість відмінності – засадничі. Наприклад, той самий Андре Бретон вбачав у текстах Лотреамона зразок спонтанної творчості, яке сюрреалісти вважали одним зі способів проникнення у несвідоме. Зокрема, славетні порівняння, які Лотреамон будував на довільному зближенні непок'єднаних за змістом предметів (наприклад: «скарабей, прекрасний як тремтячі руки алкоголіка»), Бретон розглядав саме як взірець спонтанного, автоматичного письма.

Проте, на думку багатьох літературознавців, твори Лотреамона не тільки позбавлені спонтанності, а й, навпаки, є цілком продуманими та докладно організованими до найменших децинь, нарочито ускладненими і риторично вибудуваними. Щобільше, уся образна система його «Пісень...» ретельно обміркована і будується на свідомому чергуванні оповіді та лірики, агресивності та урочистості, їм притаманний чіткий ритм, у якому його герой рухається від однієї пригоди до іншої. Звісно, Лотреамон був революціонером у поезії і значною мірою випередив свій час, проте називати його сюрреалістом до сюрреалізму було б очевидним перебільшенням, а тому ключ до поезики його літературної спадщини необхідно шукати аж ніяк не у спонтанності (Saliou, 2018).

Так, на думку Кевіна Саліу, «Пісні Мальдорора» – це, по суті, анонімний твір, зв'язок якого з особистою і суспільною долею автора неможливо встановити, що, зрештою, не так вже й страшно – і не тільки тому, що «кожного разу, коли надають перевагу художнику, а не його творінню, така перевага, возвеличуючи генія, принижує мистецтво» (Моріс Бланшо), а й тому, що сама ця анонімність у цьому разі є емблематичною, бо «Пісні Мальдорора» постали не з життєвого досвіду автора (такого досвіду, судячи з усього, у юнака, який до 21 року жив у ліцейському інтернаті, просто не було), а з книг, які він прочитав. Натомість прочитав він їх величезну кількість, і у цьому сенсі певною мірою уподібнився до Дон Кіхота, цілком і повністю зануреного у світ літературної вигадки (Saliou, 2018).

Інакше кажучи, як наголошує К. Саліу, аби зрозуміти поведінку Дон Кіхота, його мотиви, потрібно знати не стільки «іспанську дійсність» на зламі XVI–XVII ст., скільки винятково «літературну дійсність» середньовічного лицарського роману, героїв якого мавпує герой Сервантеса; аналогічним чином, аби зрозуміти Лотреамона-Дюкасса, необхідно знати не стільки «французьку дійсність» 60-х рр. позаминулого століття, скільки ті літературні твори, які справили на нього неабияке враження; адже «Пісні Мальдорора», – якщо

спробувати попередньо їх визначити, – це ніщо інше, як затята імітація різноманітних белетристичних зразків. У цьому їхня сутність.

Щобільше, на відміну від Дон Кіхота, одержимого не тільки бажанням спроектувати літературні ідеали на життєву «прозу» і не тільки оцінити життя відповідно до цих ідеалів, а й нав'язати цьому життю сублімовані лицарські цінності, Лотреамон, ймовірно, не відчуває ані найменшої зацікавленості щодо життєвої практики, і тому замкнувся у самодостатньому світі книжної культури. «Нам здається, – писав з цього приводу Гастон Башляр, – що для пояснення творчості Ізидора Дюкасса не варто виходити за рамки „культурного життя”. Це – драма культури, драма, яка народилася у класі риторики...» (цит. за Saliou, 2018). І дійсно, у «Піснях...» неможливо віднайти жодного живого враження, жодної ситуації або персонажа, запозичених з «реальності», жодного відгуку на реальні – минулі або поточні – події: це книга про інші, раніше прочитані книги, які становлять не тільки предмет наслідування, а й мотивацію «Пісень...».

Своєю чергою, як це не парадоксально, втім ця очевидна «вторинність», яку зазвичай вважають свідченням слабкості й учнівської несаможиттєвості авторів-початківців, у Лотреамона, навпаки, виявляється найбільш сильною та оригінальною рисою: вона спонукає до радикальної ревізії звичних уявлень про саме співвідношення «життя» та «літератури». І К. Саліу також наполегливо уточнює, що йдеться про «посилену імітацію». Бо «вона дає ключ до стильової манери „Пісень Мальдорора”» (Saliou, 2018).

А щодо об'єкту імітації, то Дюкасс сам дав відповідь на це питання, коли ствердив, що він «оспівав зло, як це робили до [нього] Міцкевич, Байрон, Мільтон, Сауті, А. де Мюссе, Бодлер і т. д.» (цит. за Saliou, 2018). Інакше кажучи, предмет відтворення у «Піснях...» становить та міфологема «вселенського зла», яка знайшла своє найбільш цілісне втілення у творчості європейських романтиків, бо об'єктом наслідування у Лотреамона був європейський літературний романтизм. Тому ми, мабуть, будемо аж не так скандалізованими «розбещеними безчинствами» героя «Пісень...» і

фантазмагоричною атмосферою, яка в них панує, якщо будемо знати, що і ці безчинства, і ця атмосфера – лише узагальнений залишок від того, що діялося у романтичній белетристиці (причому як у її «низькому», так і у «високому» різновидах).

Натомість найважливішим джерелом творів Дюкасса є, передусім, англійський «чорний» (або «готичний») роман, який перетворився у Франції на «роман жахів», що особливо припав до смаку представникам так званого «несамовитого» романтизму.

«Чорний роман» – «Замок Отранто» (1765) Гораціо Волпола, «Удольфські таємниці» (1794), «Італієць» (1797) Анни Радкліфф, «Монах» (1796) Метью Грегорі Льюїса, «Мельмот-Бурлака» (1820) Чарлза Роберта Метьюріна та ін. – становив власне реакцію на сентименталістську ідеалізацію дійсності, зосередившись на зображенні «жорстокої правди», що розумілася як зловісний спід життя, який оголюється завдяки сатанинському началу. Готичний роман «таємниць і жахів» додав до цієї «правди» вагомий фантастико-пригодницький елемент: похмурі замки, загадкові коридори з безліччю страшних дверей, глухі підземелля, божевільні, примари, що прогулюються зі світильником в одній руці і з закривавленим кинджалом в іншій, монахи-святотатці, мерці, що повилазили з могил, фізичний і моральний вампіризм, садистські катування, тортури – таким є інфернальний антураж «чорного роману», де діє зазвичай герой-лиходій, наділений несамовитими пристрастями, непохитною волею і магічною привабливістю.

У Франції «готична» література справила неабияке враження на тодішню читацьку публіку, зрештою, і Мальдорор (чиє ім'я можна перекласти як «зореве зло») акумулює у собі риси протагоністів подібних творів, комбінує і синтезує їх. Його створено за типом романтичного героя-бунтівника або демонічного богоборця, що «живе у злі» саме тому, що він «любить добро», і навіть «творить добро» ніби всупереч власному «бажанню зла». Будучи «надлюдиною», Мальдорор обдарований неабиякою силою, мужністю і спритністю, абсолютною руйнівною могутністю, здатністю призупиняти дію

законів природи, він наділений даром перевтілення (перетворюється на орла, спрута, свиню, потворного хробака і т. п.), повсюдної присутності (він може миттєво долати простір і час, з'являючись то на міських площах, то у лісах або у пустелях) і всезнання (вміє проникати у думки інших персонажів, а навіть читача) та використовує усі ці здатності для руйнівної агресії, спрямованої проти «божого світу».

В образі Мальдорора можна легко побачити не тільки риси метьюринівського Мельмота, а й ознаки героїв Байрона; він нагадує також образи Люцифера у Віктора Гюго («Бог, кінець Сатани», 1823) і у Альфреда де Віньї («Елоа», 1824), а також грішного янгола Седара у «Падінні янгола» (1838) Альфонса де Ламартіна тощо. «Жорстокості» Мальдорора змушують згадати про поему Альфреда де Мюссе «Ролла» (1833), про «жахливі засоби», до яких вдається «в ім'я добра» герой «Конрада Валленрода» (1828) Адама Міцкевича, або про ту сцену в «Паризьких таємницях» Ежена Сю, у якій Родольф катує шкільного вчителя і через мотив «справедливої помсти» виколює йому очі.

Але все це притаманно Мальдорору тому, що він є нестримним у своєму праведному бунті проти злого Творця і його мерзотного створіння, адже Бога у «Піснях Мальдорора» представлено як тип «самовдоволеного кретина», що створив людину не тільки для того, аби насолоджуватися її стражданнями («Тому я знущаюся з вас, що ваші муки – мені втіха»), а й для того, щоби вона, розбещена і жорстокосерда, сама себе катувала. Адже людина – це «образ Божий», подібний до свого творця, і тому вони обидва заслуговують лише на прокльони і праведну помсту, якою й насолоджується Мальдорор. Побачивши Творця-антропофага, герой відчуває «біль і жаль, зумовлені відчуттям найбільшої несправедливості», а потім «шалену лютю» – „бо ж хіба не заслуговує на неї жорстока потвора, чиї зачерствілі діти здатні лише вивергати огуду і витончуватися у злочинствах?» «Штурхати, знущатися, уражати тебе, о людино, хижа тварино, тебе і твого Творця, за те, що породив таку погань, – лише у цьому сутність моєї поезії» (тут і далі цит. за Saliou, 2018).

Проте до богоборства – цього «*locus communis*» романтичної літератури – додається ще й інше: людина – це не тільки озлоблене творіння злобного Бога, вона також і його жертва, беззахисна та стражденна, гідна не лише прокльонів, а й співчуття. Внаслідок цього, з одного боку, людина постає в образах безневинних мучеників, а з іншого – у «Піснях...» виникає мотив несподіваного спасіння та образ спасителя.

Інакше кажучи, прагнення заподіювати зло зумовлено не вродженою схильністю героя до садизму, а його співчутливістю: «Я з'явився, щоб захистити людей», стверджує протагоніст «Пісень...». Однак Мальдорор створений з того ж праху, що й усі інші смертні, його кров має той самий колір, а сльози – той самий смак, що і у них, тому чи не кожного разу, коли Мальдорор чинить злочин, він зазнає страждань через муки совісті («О Фальмер... Який ласкавий у нього голос... Тож він пробачив мені?»), а заподіявши іншому біль, він відразу ж намагається спокутувати свою провину, завдаючи біль самому собі. Якщо Мальдорор – кат, то він водночас – і жертва, оскільки його ненависть спрямована не тільки на Творця і на створених ним людей, а й на себе самого.

Через це виникає ще один парадокс: чим більше герой співчуває людині, тим менш терпимим він стає до її порочності; будучи безжалісним тому, що сповнений жалістю, він починає трошити весь світовий лад, не оминаючи і тих, заради кого він підняв свій бунт: протестуючи проти зла, він лише примножує його, опиняючись через це у моральному глухому куті, у якому дається взнаки одна з найважливіших романтичних міфологем – міфологема богоборства.

Симптоматичними є також й інші літературні «*loci communia*», до яких так охоче вдається Лотреамон-Дюкасс; причому на усіх рівнях – від тематичного до стилістичного – він завжди і всюди відтворює чужу топіку. Таким є славетний «гімн Океану», бо коли Лотреамон пише: «Як часто я запитував: що легше виміряти, безодню вологих надр океану чи глибини людської душі?» – то він, безперечно, згадує бодлерівський сонет «Людина і

море» («Хто, море, знає ключ до твоїх прихованих багатств? / Твої, о людина, хто зміряє глибини?»).

Зрештою, навіть найбільш «фантастичні» або «жахливі» образи «Пісень...» теж мають своїх «прототипів» у романтичній літературі. Так, злягання Мальдорора із самицею акули – це аж ніяк не плід непогамованої юнацької уяви, а, навпаки, старанно і майже дослівно переписаний пасаж з нарису Жуля Мішле. Натомість шокуючі рядки: «Два тижні треба відрощувати пазурі. А потім – о солодка мить! – схопити і вирвати з ліжка хлопчика <...> і встромити довгі кігті в його ніжні груди», – це лише перифраз бодлерівського «Благословення»: «А як відчую бридь по цім блюзнірським грищі, / То не схибне моя міцна й тонка рука – / Тендітні нігтики, мов гарпій пазурища, / Вона йому нехай у серце запуска! // Немов пташа з гнізда в оцій земній юдолі, / Червоне серце враз я видеру – і тут / Улюблений мій звір насититься ним долі, / Куди жбурну цей шмат бридливо я у бруд!» (пер. І. Драча).

Подібні приклади можна наводити до безкінечності, тому що «Пісні Мальдорора» всуціль складаються з образів романтичної літератури, утворюючи ніби мозаїку з її тем та мотивів, ситуацій і сюжетних ходів, ліричних й оповідних реєстрів, будуються на пара- та перифразах, прихованих і відкритих ремінісценціях, алюзіях, цитатах без лапок і т. п., через що можна навіть подумати, буцімто Дюкасс написав «Пісні Мальдорора», аби підтвердити тезу: «Образи – „нічий“, „божі“» (Saliou, 2018).

Інакше кажучи, К. Саліу йдеться про інтертекстуальність творів Дюкасса, причому інтертекстуальність свідому, бодай у дусі постмодерністської естетики. Адже, як додає цей дослідник, справа не в тих чи інших конкретних алюзіях, а у тому факті, що «Пісні Мальдорора» – це книга, пройнята суто літературними «силовими лініями», коли будь-який мотив, образ, ситуація виявляються готовим культурним топосом, здатним до нескінченності відсилати до інших топосів, стаючи і точкою їхнього перетину, і точкою їхньої іррадіації, внаслідок чого «усі вони утворюють замкнутий простір, який

складається з безлічі літературних дзеркал, що віддзеркалюють одне одного» (Saliou, 2018).

Натомість з іншим твердженням вченого можна погодитися лише частково, оскільки К. Саліу стверджує, що, віддавшись пристрасному «цитуванню», той, хто цитує, прагне повністю розчинитися у відтворюваних ним топосах і жодним чином не хоче з'являтися на сцені власного твору, через що, – на думку дослідника, – у «Піснях Мальдорора» немає навіть натяку на особистість людини на ім'я Ізидор Дюкасс: у жодному рядку нам не пощастить зустрітися з його поглядом, або почути неспотворений голос, або дізнатися про його особисту точку зору на життя. Замість себе він виставляє – і змушує говорити – вигадану постать, якогось «графа», який називає себе Лотреамоном; цей «граф» більш за все нагадує «літописця» чи навіть «писця» при Мальдорорі, що старанно фіксує «діяння та подвиги» цього «достойника».

Проте, на відміну від справжніх писців, Лотреамон висловлюється аж ніяк не безпристрасною («сухою», «казенною» або «протокольною») мовою, а постійно імітує чийсь стильову манеру, хаотично перескакуючи з одного типу мовлення на інший, через що, врешті-решт, у «Піснях...» виникає справжня какофонія безлічі різномірних літературних голосів: голос «чорного» роману вплітається у голос мелодрами, його перебиває звучання ліричного дискурсу, що нишком витісняє дискурс епічний, який змінюється на галасливу патетичну декламацію, що переходить у регістр шкільної риторики, яку, своєю чергою, несподівано глушать інтонації природничого дискурсу, а їх – інтонації дискурсу філософського або історичного і т. п. (Saliou, 2018).

Отже, з усіма цими тонкими спостереженнями К. Саліу важко не погодитися, окрім засадничої тези щодо відсутності в аналізованому тексті автора, оскільки, звісно, можна інтерпретувати таку стилістику як спосіб сховатися, але можна вбачати у цьому не спосіб ховання, а, навпаки, спосіб репрезентації, з тим тільки уточненням, що йдеться не про репрезентацію особистості, а про репрезентацію антропологічної істоти. Адже це той найбільш глибокий рівень, на якому функціонує кожна особистість, а тому

репрезентація цієї антропологічної істоти засобами літератури, запозиченими не з реальності, а з літератури доводить декілька важливих речей.

- **По-перше**, антропологічна істота є із засади аморальною чи, точніше сказати б, імморальною.

- **По-друге**, драма антропологічної істоти полягає у тому, що вона не може не бути людиною, але при цьому залишається антропологічною істотою.

- **По-третє**, залишаючись антропологічною істотою, ця істота вже давно стала людиною, внаслідок чого вона здатна поводити себе у відповідний, себто людський, спосіб, а це суперечить її антропологічній сутності (наприклад, йдеться про катування собі подібних, як, зрештою, і про катування будь-якої живої істоти, бо тварини не катують – вони вбивають. Але вбивають, щоб здобути їжу або захиститися від небезпеки).

- **Учетверте**, антропологічну істоту неможливо, либонь, репрезентувати в інший спосіб, як тільки за допомогою релігійних, філософських чи мистецьких форм чи їхніх синтетичних варіантів, оскільки така істота «ховається» за людським.

- І, нарешті, **ун'яте**, мистецтво загалом і література зокрема приречені на зображення людського, за яким «ховається» антропологічна істота, і тому мистецтво не було б мистецтвом, якби зображало тільки людське та було б позбавленим фундаментальної суперечності між антропологічним і людським.

Авжеж, як здається, про це пише і сам Лотреамон, наприклад, у такому пасажі: «Плем'я тупе і недоумкувате! Ти покаєшся у своїй поведінці. Ти в цьому покаєшся, постривай! Моя поезія тільки й буде трошити людину, цього лютого звіра, і Творця, який не мав створювати подібну нечисть. Фоліанти до кінця моїх днів нагромаджуватимуться горою, але в них не знайдуть нічого, крім цієї єдиної думки, що вічно живе в моїй душі!» (цит. за Дзюбенко 2020).

Або у такому: «Подібно до собак, я теж відчуваю потребу в безмежному <...> І я не можу, не можу її задовольнити! Я, як мені казали, син чоловіка та жінки. Дивуюся <...> я уявляв себе чимось більшим! Втім чи не однаково мені, звідки я з'явився? Якби це залежало від мене, то краще уже я став би сином

акулячої самки, чий голод під стать ураганам, і тигра, лютість якого загальноновизнана: тоді я був би менш злим» (цит. за Дзюбенко 2020).

Зрештою, на думку Матеуша Грабовського, Лотреамон – це демонічний юнак, який відчув, що сам дух позбавлений духовності, що культура містить у собі антикультуру. І тому можна висновувати, що «Пісні Мальдорора» – це перша європейська мандрівка на край ночі, що передувала поневір'янням Селіна, Леріса, Жаррі, Арто, Йонеско, Беккета та інших, зокрема й українського автора Олеся Ульяненка.

Спочатку «пекельну машину», як називали книгу любителі «полунички», сприймали «кентавричним поєднанням» готичного («чорного») роману і ліричної прози – поєднанням, схожим на марення. Втім поза увагою прозелітів залишався прихований за мелодраматизмом та епатажем підтекст, філософські відступи, які поєднували «епізоди» й уривки у цілісну книгу: на її єдності не без підстав наполягав й автор, що порівнював своє письмо зі зграєю шпаків, всередині якої нібито хаотична метушня має своєрідний порядок і, щоби́льше, визначає рух зграї до певної мети.

«Демонічна, сповнена божевільних видінь, ця книга радше лякає, ніж зачаровує» (цит. за Grabowski, 2015, s. 57), – скаже Ремі де Гурмон. Але при цьому за майже абсолютної відсутності етичних ідей у «Піснях Мальдорора» даються взнаки цілком к'єркегорівські мотиви, відповідно до яких «нас усіх послали у цей світ, аби ми страждали. І це честь для людини, бо Бог визнав її здатною перемогти найжорстокіші страждання. Подумай і скажи, якщо ти не втратив дар мови, яким наділені всі смертні: якби на світі не було страждань, як ти хотів би, то в чому тоді полягала б чеснота – той ідеал, якого ми всі прагнемо?» (цит. за Grabowski, 2015, s. 58).

Разом з тим спорідненість ідей Дюкасса із філософією Серена К'єркегора дається взнаки не тільки через внутрішню екзальтацію і нонконформізм, а й через схильність до використання «масок», демонстрації драми ідей, випробовування різних «голосів». Не приховуючи авторської позиції, поети відмовляються від монологу і дають волю багатоголосцю, конкуренції,

пристрасті. Вони обидва більше не претендують на право «сказати все»; вони обидва не стільки говорять самі, скільки випробовують «на міцність» усі варіанти – світовідчуття (К'єркегор) або способи літературного мислення (Дюкасс). Інакше кажучи, – і з цією думкою Грабовського важко не погодитися, – «модерністська етика Лотреамона ґрунтується на усвідомленні нерозривної єдності зла і добра, їхнього взаємозв'язку і того, що вони є похідними від прагнення людини до досконалості» (Grabowski, 2015, s. 61).

До речі, додатковим, але від цього не менш вагомим аргументом, який підтверджує останню тезу, є оригінальна форма «Пісень...» і «Віршів», адже вони не схожі ані на пісні, ані на вірші, а тому дослідники визначають їх як віршопрозу, чи то пак прозопоезію.

Отже, з одного боку, таку форму можна розглядати як репрезентацію синкретичності літературного життя, виокремити з якого добро чи зло практично неможливо. Натомість, з іншого боку, цей синкретизм, ймовірно, засвідчує і водночас демонструє літературне підґрунтя, на якому він постав і про яке йшлося у роздумах К. Саліу.

І якщо з цієї точки зору порівняти спадщину маркіза де Сада, Бодлера і Лотреамона, то творчість останнього – це наступний крок на шляху літературної еволюції, адже у де Сада форма роману залишилася автономною щодо змісту, хоч маркіз і намагався втиснути нетривіальний зміст у тривіальну форму. До подібної процедури вдався і Бодлер, і, попри те, що результати цих починань виявилися відмінними, самі стратегії, які використовувалися цими авторами, формально нічим не відрізнялися.

Натомість Лотреамон був одним з перших, хто спробував нетривіальний (а чи то тривіально-романтичний, хоч і збочено-концентрований) зміст репрезентувати через адекватну, себто позірно нетривіальну форму, тобто через синкретичну форму, яка, либонь, нав'язує – не може не нав'язувати! – до первісних синкретичних мистецьких форм.

Зрештою, можливий ще й третій інтерпретаційний варіант, про який мало хто із дослідників пише, але який пов'язаний з феноменом, що без нього ці

літературно-філософські екзерсиси були б просто неможливими – бо ж йдеться про тіло.

Так, необхідно зазначити, що засадничість, сказати б, тілесної присутності у творах де Сада, Бодлера і Лотреамона становить фундаментальну подібність щодо текстів усіх трьох митців. Натомість відмінність між цими текстами у запропонованій перспективі полягає у тому, що у де Сада і Бодлера тіло репрезентовано амбівалентно – у маркіза як таке, через яке зазнається і страждання, і насолода, у Бодлера як таке, що містить у собі нараз і Смерть, і Красу, а ось у Лотреамона тіло репрезентується моновалентно, однозначно – як водночас причина і наслідок страждання, бо навіть про натяк на насолоду ані у «Піснях...», ані у «Віршах» не йдеться.

Цікаво, що в окресленому сенсі, вочевидь, цілком вітально зумовленою, хоч при цьому і, безумовно, суспільно навантаженою виявляється поезія вже українського футуриста Михайля Семенко, творчість якого у контексті розмови про нонконформізм у світовій літературі власне хронологічного XX століття, безперечно, заслуговує на неабияку увагу.

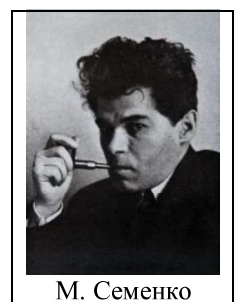
2.3. Епатажність творчості Михайля Семенка

Що мені за діло до Києва та родичів
коли про Семенка мусять марсіани
знать?

М. Семенко

Чому не можна перевернути світ,
щоб поставити усе догори ногами?

М. Семенко



Зокрема, свою футуристичну наснагу М. Семенко початково взував на художній практиці російського футуризму. Втім у випадку з українським поетом, який належав не до імперської нації, а до нації гнобленої, завдання щодо «скидання Шевченка з корабля сучасності» виявилось набагато

складнішим і більш відповідальним. Адже він зазіхнув на святе, тобто на Кобзаря, інакше кажучи, на традицію, яка інтегрувала і боронила безправний народ від цілковитого розчинення та знищення.

Зрештою, той факт, що М. Семенко хоч і народився у селі Кибинці Миргородського повіту на Полтавщині, та як «тільки почалась революція <...> одразу вертається до Києва, де стає впертим, енергійним ватажком „футуристичної революції” в українській літературі <...> що заповзявся зруйнувати дотеперішню лінію розвитку української лірики й мистецтва, вводячи замість традиційних сільських – урбаністичні мотиви, замість замріяної особистої лірики – голосну маніфестацію нервової душі, що демонструє себе голосно і публічно в шумі каварень* і вулиць, відкидаючи мелос та розмірений такт і оперуючи дисонансами та верлібром, зводячи в царину поетичного всю прозу щоденности» (Лавріненко, 2004, с. 114), – отже, тільки цей факт переконливо свідчить про нонконформістську силуетку поета.

Але на цьому його історія не закінчується, а лише починається – починається з блюзнірства, бо «немає нічого ліпшого, як розмовляти з тобою про мистецтво, чоловіче», іронізує у своєму першому, футуристичному, маніфесті М. Семенко. І продовжує: «ей ти, чоловіче, слухай сюди! Та слухай же – ти, чудовий цілком! Я хочу сказати тобі декілька слів про мистецтво й про те, що до нього стосується, – тільки декілька слів <...> Ой, та з тобою ж пекельно весело! <...> Ах, з тобою страшенно тоскно... Я не хочу з тобою говорити. Ти підносиш мені засмальцьованого „Кобзаря” й кажеш: ось моє мистецтво. Чоловіче, мені за тебе соромно... Ти підносиш мені заялозені мистецькі „ідеї”, й мене канудить. Чоловіче. Мистецтво є щось таке, що тобі й не снилось. Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва. А передовсім воно не боїться нападів. Навпаки. В нападах воно гартується. А ти вхопивсь за свого „Кобзаря”, від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила. Й немає йому воскресіння. Хто ним захоплюється тепер? <...> Час титана перевертає в нікчемного

* Тут і далі у цитатах збережено авторський правопис.

ліліпута, і місце Шевченкові в записках наукових товариств. Поживши з вами, відстаєш на десятиріччя. Я не приймаю такого мистецтва. Як я можу шанувати тепер Шевченка, коли я бачу, що він є під моїми ногами? Я не можу, як ти, на протязі місяців витягувати з себе жили пошани до того, хто, будучи сучасним чинником, є з'явищем глибоко відразливим. Чоловіче <...> Якби я отсе тобі не сказав, що думаю, то я б задушився в атмосфері вашого „щирого” українського мистецтва. Я бажаю йому смерті. Такі твої ювілейні свята. Отсе все, що лишилось від Шевченка. Але не можу й я уникнути сього святкування.

Я палю свій „Кобзар”» (Семенко, 1914).

Що ж пропонує, натомість, Семенко? Ну, наприклад, «Квіти зла». Так, власне, саме у такий спосіб поет назвав один зі своїх віршів, анітрішки не приховуючи, у кого він запозичив цю метафору, адже оскільки «улиця бодлериться владно: / Розцвіли Квіти Зла». І, можливо, саме тому ліричному герою Семенка «озонить і тьмаре мозок / В глумну і чорну ніч», а також йому «пахнуть орхідеї й гострі рози / Блакитних стріч».

Здається, що передусім згадані відчуття і почування зумовлюють поставання ідей щодо «кверофутуризму» та «панфутуризму», народження супре-, футуро- і кубо-поез, а разом пропозицію таких нових жанрів, як поезофільм і поезомалярство. Та найголовніше, що, як цілком слушно вважає Інна Гончар, горизонт Семенкової поезії з незвичною, парадоксальною формою для більшості виявлявся непроникним.

Справді, важко відшукати якийсь усталений зміст у вірші, що складається з уламків слів, переповнений еліптичними конструкціями чи фразами із пропущеними сполучниками. Така поезія видається, на перший погляд, зовнішньою, поверховою, чимось несерйозним, власне, задивлянням на те, що вабить око, бавить, але швидко минає.

Так, «Автопортрет» М. Семенка нагадує радше калейдоскоп, ніж звичне художнє полотно. У ньому частини імені та прізвища «пересипаються» при повороті мистецького «окуляра», утворюючи завжди новий візерунок. Деякі «випадкові» сполучення начебто нагадують якісь слова, але ці сполуки

зближують не змістом, а натяком на зміст. Нарешті, коли ім'я «складається» у своєму звичайному вигляді, воно ще й комічно перевертається:

Хайль семе нкоми
Ихайль кохайль альсе комих
Ихай месен михсе охай
Мх йль кмс мнк мих мих
Семенко енко нко михайль
Семенко мих михайльсе менко
О семенко михайль!
О михайль семенко!

Унаслідок цього витворюється химерна цілісність на межі подрібнення. Можливо, у цім уламкоподібному імені міститься ключ до прочитання Семенкової поезії, в якій слід шукати не усталений зміст і застиглу форму, а неусталеність змістів і динамічність форм. Вірші М. Семенка справді мають такий «стрій», який ніхто в українській літературі до нього не наважувався вживати. Слово, перевернуте з «ніг» на «голову», фраза, поставлена сторчма, вірш-калейдоскоп, вірш-«фантазоцирк» – зовнішні вияви того внутрішнього, майже невловного, що витворює трикстерський образ «перевернутого світу» (Гончар, 2005, с. 47).

З наведеними тонкими спостереженнями І. Гончар важко не погодитися, але варто спробувати з деякими твердженнями все ж таки конструктивно посперечатися. По-перше, як здається, поняття «трикстер», яким дослідниця позначає поета, є дещо притягнутим за вуха хоча б тому, що серед трикстерів немає поетів, оскільки вони, на відміну від останніх, використовують виверти, хитрощі або й крадіжки, а не поетичні експерименти. Та й сама діяльність трикстерів не має жодної мети, крім динамізації життя як гри, яка є важливою сама по собі і тільки у той момент, поки гра триває. А діяльність поетів залишає по собі тексти, які в засаді не вписуються у життя, якої ігрової форми ці тексти не мали б. І тому термін «нонконформізм» видається, либонь, більш доречним і придатним.

Натомість другий момент, пов'язаний із думкою про те, що у цьому, як і в інших подібних віршах М. Семенка, даремно відшукувати якийсь зміст, окрім змісту перевертання змісту з «ніг» на «голову», – отже, цей момент викликає обґрунтоване заперечення. Так, Юрій Ковалів, коментуючи згаданий вірш, мимохіть зауважує, що, попри тяжіння Михайля Семенка до зарозумілої мови, у тексті цього вірша можна зауважити «проблиски „таємного” еротичного смислу» – у словах «„семя”, „охай”, „кохаю”» (Ковалів, 2019, с. 67).

Якщо зважити на доцільність такої логіки, то тоді і у схожих віршових експериментах, наприклад, у вірші «Місто»

Осте сте
бі бо
бу
візники – люди
трамваї – люди
автомобілібілі
бігорух рухобіги
рухливобіги
berceus кару
селі
елі
лілі
пути велетні
диму сталь
палять
пах
пахка
пахітоска
дим синій
чорний ди
м

пускають
бензин
чаду жить
чаду благать
кохать кахикать
життєдать
життерух
життебе-
нзин
авто

трам, – можна помітити виразний еротичний сенс. Ба навіть більше – алегоричний опис статевого акту чи то пак «життеруху», який мислиться не лише в гедоністичних категоріях, а й у категоріях важкої роботи до кашлю («кахикать»), аби тільки дати початок новому життю («життєдать»). Відтак і згадка про «berceus кару / селі», себто про колискову каруселі, для якої використано як евфемізм французьке слово, набуває, щонайменше, амбівалентного смислу, який, з одного боку, актуалізує концепт «дитини», але з іншого – рух, що спричинює її народження. І, таким чином, дивне, на перший погляд, поєднання «колискової» і «каруселі» набуває, вочевидь, оригінального сенсу.

Зрештою, І. Гончар в уже цитованій статті висловлює обережне припущення стосовно того, що, «можливо, змістом таких поезій стає процес формування змісту, як у вірші „Автопортрет”, або його стирання, як у поезії „Місто”» (Гончар, 2005, с. 49). Але, як здається, про «стирання» змісту у вірші «Місто» аж ніяк не йдеться, а тому з наступними тезами дослідниці про те, що «деякі вірші реалізують принципову недиференційованість форми і змісту:

Гк бк вк дк нк тк ру оро о

? с ?», і що «тут відсутній навіть натяк на традиційну граматику, синтаксис, лексику» (Гончар, 2005, с. 49) можна теж не погодитися у тому плані, що очевидна відсутність перелічених мовних «китів» аж ніяк не означає

відсутність сенсу. Тим більше що цитована авторка сама у подальшому надзвичайно цікаво заперечує фактично свої ж тези, стверджуючи, що у поезії М. Семенка «відбувається радикальна трансформація художньої мови як структури» і що «авангардизм, зокрема футуризм, здійснює „інверсійну мовну дію” – перевертання мовної системи від прогнозованого традиційного розвитку аж до мовної архаїки, до того періоду, коли вербальна мова лише формується» (Гончар, 2005, с. 49).

І далі І. Гончар пише про те, що за деякими припущеннями, нейро-біологічною основою звукової мови стала гіпотетична «внутрішня мова – посередник» мозку, на яку перекладались усі окремі мови сприйняття. А формування мови словесної трансформує цю «операційну систему», веде до функціональної асиметрії півкуль головного мозку, блокує первинний, природний біологічний режим дії цієї системи й розвиває вторинний, соціальний, що символізує «культуру».

У зв'язку із цим, на перший погляд, Семенкове замилювання урбанікою, відтворення звуків міста видається надто далеким від життя самої природи, буття душі й архаїчної мови «внутрішнього голосу» людини. Однак серед «гамору залізних експериментів» усе-таки «незримлять крила».

Експерименти зі звуковою оболонкою слова реалізують спробу почути самоцінний голос мови, відновити актуальність слова, видобути його екзистенцію, першопочаток. І тут авангардистське мистецтво всіх часів ставить глибинні запитання: наскільки людина здатна досягнути першопочаток мови, а отже, і свідомості? Коли настає момент переходу неусвідомленого в усвідомлене і чому людина, винайшовши кіноапарат, комп'ютер, мобільний телефон та іншу техніку, знову і знову повертає свій внутрішній зір до найглибшої архаїки?

Поклоніння техніці, машині як власному творінню й водночас глибоке розчарування в ньому, усвідомлення, що це все-таки протез, а не новий орган сприйняття, змушує митця питати: «Чому ти тужиш, / серце моє?».

Поетична думка Михайля Семенка вміщувала дуже багато: геніальний дилетантизм винахідника поетичних форм, пристрасне, екстатичне вчування у дух свого часу, у сам процес переживання життя, не відокремлюючись від природного руху його форм, без відриву й абстрагування до так званого світу ідей і без занурення у бездумний гедонізм.

«Семенко у пошуках нових світів здійснює мандрівку серця, мандрівку думки й мандрівку тіла водночас, оскільки вони нероздільні. Мандрівка власним тілом, усередину себе фізичного, до клітини, до атома, до нейтрину, до межі зникання й зародження – своєрідний „рейд у вічність”, здійснений у межово актуалізованому теперішньому.

У „перевернутому світі” М. Семенка все відбувається тут і зараз і більше ніколи не повториться. Тому немає нічого довершеного, а досконалі форми неможливі. Поет створює шедеври недовершеності, які фіксують „теперішнє всередині кожної людини, позбавлене відмінностей”, і в цьому полягає <...> природа його творів. Поет <...> не деміург, бо не створює нового світу, він відкриває світ нових можливостей, світ нових форм життя й мистецтва, світ винятків із правил» (Гончар, 2005, с. 49–50). Але називати поета трикстером за такої перспективи навряд чи є доречним, бо поет постає не антигероєм, а справжнім першовідкривачем, що і цього разу, перебуваючи на певному піку культури, намагається сягнути першоджерел – тільки не у природний спосіб, адже це вже, як пам’ятаємо, неможливо, а у єдино можливий спосіб, зумовлений культурною детермінацією.

До того ж, як писала свого, тобто радянського, часу Берта Корсунська, «Семенко відмовляється „тягтися знов за чужими слівьми”, він прагне слів, яких ще „ніхто не чув”, які „язик утворює вперше”, хоче „спостерігати рухи слів”, не зв’язаних римами:

Розбити риму зірвать музику

Я хочу крику я прагну крику!» (Корсунська, 1968, с. 24).

Натомість ще один, сказати б, культурний, в засаді, прийом, до якого вдається поет і який потребує окремого коментаря, полягає у застосуванні

маски – зокрема йдеться про дві маски – Дон-Кіхота і П'єро, покликані, на думку Б. Корсунської, втілити ліричну тему душевної роздертості поета. «Причому, – як не без підстав вважає ця дослідниця, – П'єро стає улюбленцем, трагедійна клоунада визначає характер цілих циклів, навіть книг (у 1918 р. Семенко опублікував дві збірки: „П'єро задається” і „П'єро кохає”, у 1919 р. – збірку „П'єро мертвопетлює” і навіть том I повної збірки творів Семенка, виданої 1929 р. у ДВУ, мав назву „Арії трьох П'єро”))» (Корсунська, 1968, с. 26).

Отже, по-перше, використання цих масок ще раз об'єктивно заперечує трикстерський характер поетичної наснаги М. Семенка. А по-друге, назви двох з трьох згаданих збірок мають відчутно іронічний характер, що дозволяє ствердити: М. Семенко використав цей чи не сталий для тодішньої поезії образ, аби, власне, заперечити його, надати йому, либонь, протилежний вимір.

Щось подібне стосується і образу Дон Кіхота, якщо зважити, наприклад, на вірш «На Росінанте», зміст і тональність якого виразно суперечать змісту і тональності «лицаря сумного образу», бо коли ліричний герой запевняє, що він любить, «коли мчить, повна глуму, / Моя Росінанте», і що «не спинить, не спинить ніхто / Наш біг експресний. / Ми обганяєм і кпим авто...», – то стає очевидним, що йдеться аж ніяк не про героя, домірного герою Сервантеса.

Разом із тим М. Семенко не обмежувався цими масками, а використовував й інші образи – того ж таки, наприклад, Арлекіна, або трампа (волоцюги), або хлопчика, або навіть образ Вічного Жида, адже як атестував самого себе ліричний герой у вірші з емблематичною назвою «Цирк» – він, мовляв, «...паяц безреготний, натхнений дивовижно», і водночас «директор цирку».

Таким чином, М. Семенко і справді спробував «перевернути світ», у тому числі і світ український, втім ця спроба, як здається, виявилася, м'яко кажучи, не досить вдалою з кількох причин.

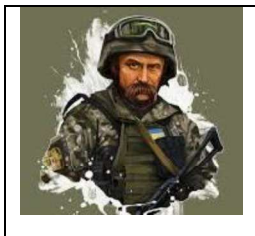
Перша з них полягає у тому, що його україно- чи то пак Шевченкоборство було сприйнято буквально, а тому не підтримано передусім власною культурно-національною спільнотою.

Друга причина пов'язана зі специфічними, а сказати б прямо, з тоталітарними суспільно-політичними умовами, які сформувалися у Радянському Союзі і які визначили трагічну долю не тільки, звісно, поетів, а й поетів також, про одного з яких «марсіани» дізнатися не мали жодних шансів.

І, нарешті, третя причина полягає у тому, що Михайль Семенко, на відміну від Гійома Аполлінера чи, тим більше, Філіппо Томмазо Марінетті, був все ж таки не першим футуристом.

Зрештою, необхідно ствердити, що і сьогодні ставлення до Михайля Семенка, передусім «Києва та родичів», залишається доволі стриманим, певно, тому, що поневолена нація і поневолена культура не так вже й легко вибачають тим, хто зазіхає на національні святині навіть тоді, коли йдеться про наміри благородні і бодай перспективні як для тих самих поневолених націй, так і для поневолених культур. А тому принаймні одне поетичне пророцтво Семенка справдилося, і він може втішатися тим, що його слова: «Я – нічий. Я – ніхто. Мене не знає історія», – наразі залишаються, на жаль, актуальними. Але така доля є цілком природною для нонконформістів, бо вони навіть у величчї своїй залишаються маргіналами.

Втім можна припустити, що намагання українського футуриста заперечити класичну силуетку Кобзаря несподівано обернулися через сторіччя повсюдною модернізацією безсмертного образу:



, – який разом із нащадками перетворився на непохитного оборонця України.

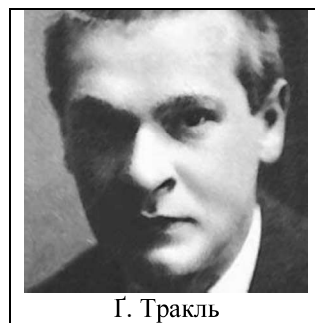
2.4. Мортальний вимір лірики Георга Тракля

Seele sang den Tod, die grüne
Verwesung des Fleisches
(Смерть оспівує душа,
розкладання зеленої плоті).

Георг Тракль

Тлінне впадкують щурі та лілеї.

Георг Тракль



Г. Тракль

Втім треба визнати, що за зовнішніми ознаками Георга Тракля важко вважати маргіналом, оскільки він народився у заможній бюргерській сім'ї, яка могла собі дозволити не тільки шістьох дітей, а й гувернантку-француженку. До того ж він отримав непогану освіту, хоч особливого завзяття до навчання і не виявляв. І, врешті-решт, Тракль посів місце рецептаріуса в аптеці родинного Зальцбурга з поетичною, чи то пак з поетично-релігійною, назвою «Біля білого янгола». Проте майже усе своє свідоме життя Г. Тракль зазнавав матеріальних нестатків, які він «долав» переважно за допомогою друзів, а найгірше, що, ще після гімназії влаштувавшись помічником в аптеку, юнак став охочим до наркотиків – морфію та вероналу.

Натомість на початку Першої світової війни його відразу ж мобілізували та відправили на фронт у польовий госпіталь рецептаріусом, а вже 3 листопада 1914 р. він помер від зупинки серця. «Суїцид унаслідок інтоксикації кокаїном» – було записано в історії хвороби поета, якого тоді поховали на Роковицькому цвинтарі у Кракові, а 7 жовтня 1925 р. прах Тракля перенесли на цвинтар у Мюлау, поблизу Інсбрука.

«Обвалюється штукатурка, з цегли вилазять кістки. Зруйновані церковні склепіння, руїни міст, дитячі тіла, що гниють у тернику, розбиті статуї, з мармурових вен неквапливо тече біляста рожева кров, чорний вітер, який розпушує щільний чорний туман, розпад, розлом, розкладання, путрефакція. Навіть обличчя Синьої Бороди гниє при температурі поцілунку» (Hillenbrand, 2021, s. 82), – саме у такий спосіб сприймає поезію (!) Георга Тракля сучасний

німецький дослідник Райнер Гілленбранд, і, як здається, має цілковиту рацію. А тому є сенс хоча б частково скористатися з його розвідки, тим більше що у ній Гілленбранд постійно апелює також і до студій поетичної спадщини австрійського поета, які належать відомому німецькому філософу Мартіну Гайдеггеру.

Отже, на думку Р. Гілленбранда, цей поет, безперечно, бере участь у поліфонії експресіоністської генерації початку XX століття, він серед тих, хто прокляв навалу технізованих жахів, серед тих, чиє коротке трагічне життя зникло кривавим відблиском у занепаді Європи. Але разом з тим Георг Тракль є одним з найоригінальніших дослідників метафізики смерті, це поет смерті, тотальної декомпозиції, елегійних звучань, він переймається не стільки живописними подробицями розпаду плоті – як, наприклад, Георг Гейм, Ернст Штадлер і ранній Готтфрід Бенн – скільки проблемою проникнення у найбільш загадкову сферу людського буття. Адже хоча Георг Тракль не дожив до атомної бомби й екологічної фрустрації, його душа просякла міазмами європейського тліну, його нещадний погляд розпізнав симптоми загальної катастрофи:

О божевілля великого міста, увечері
Жалюгідні дерева біля чорної стіни,
У срібній масці сяє очима Зло,
Світло магнітним бичем жене цементну ніч:
Розповзається гул вечірніх дзвонів.
Повія в крижаних судамах народжує мертву дитину.
Шмагає лоби одержимих шалений Божий гнів.
Пурпурна проказа. Голод роз'їдає зелені очі.
О жахливе реготання золота...*

«До онімілих (An die Verstummten)»

Verwesung**, одне з тих слів, які Тракль воліє якнайбільше, стало його стилістичним принципом. Дев'ять рядків цього вірша позбавлені хоч якогось

* Тут і далі перкл. наш. – Ф. Ш.

** Розкладання (нім.).

організуючого погляду на «велике місто». Кожний рядок ніяк спеціально не пов'язаний ані з попереднім, ані з наступним, фіксований пейзаж, образ, метафора, дія ізольовані та релевантні тільки через загальний простір негативу. Холод, голод, гнів, регіт, проказа, смерть функціонують автономно і, щоби́льше, розділені маньєристськими епітетами (срібний, магнітний, цементний, пурпурний). Образна вишуканість підкреслює жахливу сутність дисолюції:

Від рук німфи віє мороком
Смерті, і до багряних грудей присмокталися
Губи, що гниють, і в чорному лузі
Ковзає вологий локон сонячного юнака.

«Меланхолія (Melancholie)»

Поняття «Verwesung» неможливо передати іншою мовою, і тому необхідно враховувати інтерпретацію, яку запропонував Гайдеггер у двох своїх есеях, присвячених Тракля. Гайдеггер утворює «Verwesung» від готського *wisan* (бути). Звідси іменник «das Wesen» (сутність, буття, екзистенція, креатура). Зрозуміло, що «розклад» або «розпад» неадекватні «Verwesung», оскільки вони можуть мати стосунок до частин будь-якого цілого, до станів кризових і тимчасових. Натомість у Тракля йдеться про серцевину світових даностей. «У поезії Тракля дається взнаки вмирання форми, сутності людського роду» (тут і далі цит. за Hillenbrand, 2021, s. 81–114). І справді, у віршах поета доволі часто зустрічаються наступні визначення: «раса вмираюча», «раса дегенеративна», «синильна раса» і т. п. Ось, наприклад, строфа з «Семиголосся смерті (Siebengesang des Todes)»:

(O des Menschen verweste Gestalt...)

Зотлілий образ людини:
вилитий з холодних металів;
в затоплених лісах
і в палаючій гушавині звіра – ніч і страх...

Такі образи цілком співзвучні сучасним літературним та психологічним уявленням про людину. Слово «Gestalt» певною мірою відповідає нетлінній і

незнищенній «формі» в аристотелівському сенсі. Ця форма розкладається, будучи позбавленою енергії своєї небесної ініціативи. Отже, Тракль постулює не часткову інволюцію і не моральну або релігійну деградацію, а кризу онтологічну. До такого висновку доходить Гайдеггер, зараховуючи Тракля до поетів «занепаду культури» – Гельдерліна, Ніцше, Рільке.

Онтологічна криза, натомість, зумовлена припиненням божественного впливу на цей світ або, сказати б більш обережно, на людське буття. «Відсутність Бога, – пише Гайдеггер, – означає, що жоден Бог не орієнтує прозоро і ясно людей та речі на себе і не спрямовує, виходячи з такої орієнтації, історію світу та перебування людини в цій історії. Навіть ще гірше – це означає відсутність Бога. Не тільки боги і Бог зникли, а й сяйво божества згасло в історії світу».

Geistliche Dämmerung* – ще одне словосполучення, яке часто зустрічається у Тракля. Світ занурився у «духовні сутінки». Розірвалася нитка часу, на яку колись нанизувалися, подібно до коштовностей, інтенсивні переживання та події. У цих сутінках загострено підозрілим здається кожний дружній голос і за будь-якою ніжною ласкою відчуваються корисливі кігті, люди розсипаються на статистичні одиниці, а одиниці, відтак, на серії комплексів та синдромів. Політичні торнадо, економічне трясовиння, людські маси розсіюються у немислимих пульверизаціях і знову збираються до купи на зразок алювіальних утворень.

На рівнинах споруджені кам'яні міста,
та з часом землею блукатиме той, хто втратив рідне.

.....

Темна хмара лле гірким маком, а срібно-біла стежка стихає,
закінчившись тополею –
так завершиться мандрівка людства...

«Захід (Abendland)»

* Священний світанок (нім.).

Відчувати себе атомом у роздрібненості такої хвилі і, разом з тим, усвідомлювати ворожу присутність внутрішнього простору, невиразну неповторність – це і становить долю людини нової епохи. А тому зрозуміло, чому Гайдеггер був настільки зацікавлений Траклем: у поезії останнього «покинутість» становить не просто одну з категорій буття, а буття як таке.

«Увечері перетворився батько на старого. У темній кімнаті закам'яніло обличчя матері, і хлопчика придавило прокляття роду, що вироджується. Іноді згадував він дитинство, сповнене хворобою, жахом і темрявою: колись він таємно грав у зоряному саду або годував щурів у дворі. З блакитного дзеркала проступив вузький силует сестри, і хлопчик упав як мертвий у темряву. Вночі його губи розкрилися, наче червоний плід, і зірки заблищали над його безсловесним смутком. Його сновидіння заповнили стару батьківську хату. Увечері він йшов на зруйнований цвинтар або з цікавістю споглядав у морзі зелені плями розкладання на гарних руках...»

«Сон і запаморочення (Traum und Umnachtung)»

У цьому тексті спостерігається повна онтологічна невизначеність: сон і яв, рух і нерухомість, минуле і майбутнє поєднуються у галюцинативному мареві. Невизначену, сомнамбулічно репрезентовану істоту названо «хлопчиком». Його ще не розірвана повсякденністю вільна свідомість відкрита для смерті як для єдиної можливої реальності. Хоча це не дуже вдячна справа – вишукувати у поезії метафізичні схеми, втім у творчості Тракля можна виокремити більш чи менш спрямовану тенденцію від повного ніщо (звичайне життя, заняття, суєта) через оніричні простори (сновидіння, фантазми, диз'юнкція) до грандіозного всесвіту смерті. Ці три континууми, три дистанції, три наближення перетинаються, дифузують, збігаються:

Вечір обводить блакитне вбрання чуми,
І нечутно зачиняє двері зловісний гість.
У вікно занурюється чорна важкість клену,
Хлопчик закриває обличчя долонями.

Його повіки опускаються зло і важко,
І дитячі пальці ковзають у волоссі,
І сльози гарячі та світлі
Просочуються із його чорних і порожніх очниць.

Кубло яскраво-червоних змій стовбурчиться
У його розпанаханому животі...

«Прокляті (Die Verfluchten)»

Це ясно виражений пейзаж, який не залишає психологічних лазівок для співчуття або туги. Так можна споглядати ліс – з цікавістю або спокійною співучастю, надаючи можливість очам дурити себе тінню, серпанком, розсипом сонячних відблисків. Вмирає хлопчик чи він вже мертвий – не має значення, чи відображають «чорні та пусті очниці» і «кубло яскраво-червоних змій» реальність чи це метафори – не має значення. Декомпозиція є більш загадковою, ніж композиція, а поведінка складників, не організованих цілим, непередбачувана, їх навіть важко якось позначити. І справді, що можна сказати про «хлопчика», який подекуди з'являється у віршах Тракля? Це частина, відірвана від цілого, компоненти якого називалися сім'єю, товаришами, іграми, мріями про майбутнє і т. п., дивний дисонанс, націлений на ще більш жорстоку дисонансність. Такою є доля визначальних для цієї поезії субстантивів: «рибак», «звір», «сестра», «чужинець» втрачають знайому асоціативність і починають незвично функціонувати у незвичних умовах (Гілленбранд, 2021, s. 83–89).

Втім, як зазначає Гілленбранд, знову посилаючись на розвідки М. Гайдеггера, нам необхідно відмовитися від однозначної трактовки, навіть якщо ті чи інші вірші буцімто спонукають нас до цього. А отже, якщо під цілісною реальністю розуміти результат християнського або позитивістського світогляду, то тоді «розпад», «розкладання», «божевілля», «смерть» будуть категоріями безумовно негативними, а Георг Тракль постане співцем вселенської декомпозиції. Проте не варто довіряти інвективам на адресу

«дегенеративної» або «синильної» раси – людина лише тією мірою є «втіленням Зла», якою вона підпорядковується своєму вампіричному раціо, адже для останнього все, що чинить йому опір або перебуває за межами його агресії, є недорозвиненим, безглуздим, абсурдним.

Але тоді як характеризувати розпад і дезінтеграцію, нехтуючи раціональною зумовленістю, що поєднує індивідів у соціальну групу або частини – в ціле? Отож саме у цій точці й відкривається панорама децентралізованого буття, автономного життя розірваних фарб, звуків, запахів, вільної морфології заходів, світанків, віку, пір року.

З глибини розчавленої хатини

Здіймаються чорні крила гниття...

«На краю болота... (Am Moor)»

Цілком можливо, що імпульс цієї вишуканій метафорі дали чорні випаровування з оригінальними обрисами, але тут передусім йдеться про процес, який звільнено від безпосереднього оточення. Метафора, риторична фігура, традиційно залежна від будь-якої реальної даності, анігілює цю даність, а якість (гниття як інтенсивність процесу) набуває характеру предметності. І це одна з [найважливіших] труднощів поезики Тракля: епітет, прикметник, атрибут перетворюються на щось самотійне, на дивний субстантив.

В блакить тьмяніє весна; під жадібними деревами

Блукає Темне вечором і присмерком,

Підслуховуюючи стогін чорного дрозда.

Нечутно проступає ніч – як дикий звір в крові,

що поволі вилазить на пагорб.

«Семиголосся смерті (Siebengesang des Todes)»

«Серафічний тон» сакральної неквапливості панує у цій поезії. Тут нема куди поспішати; рух, час і простір утворюють незвичні поєднання; кожен порив, яким би жорстоким та кривавим він не був, сягаючи рядків вірша, зникає, залишаючи піну гарячкового колориту. Цей пейзаж немов затягнув примарний і глевкий туман, і у ньому погляд, який зазвичай організовує

простір, розшаровується. Важко сказати, «дикий звір в крові» – метафора ночі, що захоплює цей простір, чи інший об'єкт пейзажу. Чи «темне» має стосунок до звіра і ночі, чи ні? Субстантивовані кольори, звісно, не є такою вже рідкістю у постбодлерівській поезії (Лорка, Бенн тощо), але тільки у Тракля ці кольори нічого, окрім самих себе, не становлять, однак при цьому навіюють передчуття чогось дивного, нашорошеного, флюїдального у розпливчастому ландшафті душі.

Отож якщо, – на думку Р. Гілленбранда, – відмовитися від раціонального розуміння «цілого», від системи цінностей і центрів, то негативні категорії перестануть бути такими. Катастрофізм розпаду буде легітимним у тому випадку, якщо щось вважається цілісним і важливим, порівняно з іншим, тобто якщо воно сконцентовано інтелектом в особливу єдність. Але для Тракля розпад, розкладання, дезінтеграція компенсують схематичне стиснення, якому раціональний розум піддає світ, тому що ці процеси, життєві і стихійні, становлять своєрідну відцентрову протидію. Тракль не закликає до створення нової системи цінностей, бо такого типу «творення», зумовлені логічними законами, призводять або до ідеї фікс, або до конструкції, спрямованої на поглинання. У зв'язку з цим часто згадується холодний метал і каміння.

Натомість те, що зазвичай розуміють під словом смерть, у Тракля асоціюється як з фіналом розкладання, так і з початком інтенсивної метаморфози. Смерть для нього – це тотальне знищення, безвихідь, нерухомість, згубна фіксація, вона постає в образах міста, кам'яних кімнат, проступає на чолі холодного металу, скам'янілих облич, скам'яніння взагалі. Так звана реальність, яку затягнуто у хиже павутиння рацію, матеріалізується, замерзає, кам'яніє – вона, власне кажучи, і є наближенням... до зупинки, до загибелі будь-якого руху. Декомпозиція, корозія, ферментація, розпад дійсності в оніричному просторі – це пробудження відцентрової сили внутрішнього вогню (Гілленбранд, 2021, s. 99).

Разом з тим необхідно зазначити, що Р. Гілленбранд при всій його, сказати б, поетичній чи, точніше, поетично-філософській заглибленості у

тексти Тракля зокрема і у поетику цих текстів загалом, чомусь сором'язливо уникає ще однієї надзвичайно важливої проблеми, пов'язаної зі спадщиною австрійського поета.

Так, наприклад, на думку Тетяни Ільїної та Валерії Устименко, притаманні поезії Тракля «поганські» мотиви, «усі ці підлітки, що насолоджуються єднанням з природою і водночас немов приречені на якесь стародавнє жертвопринесення, — означають щось набагато більше, ніж декадентську мрію» (Ільїна та ін., 2015, с. 127). Щоправда, ці автоки вважають, що «в них знайшла відображення, як колись у Гельдерліна, висока філософсько-антропологічна утопія, сувора і серйозна туга за „золотим людським образом”» (Ільїна та ін., 2015, с. 129).

Але, вочевидь, йдеться все ж таки не про антропологічну утопію, а про антропологію, хай навіть і філософськи інтерпретовану — а як ще інакше?! Отже, чи не в усіх біографіях Тракля їхні автори доволі прозоро натякають на особливі стосунки поета з його молодшою сестрою, стверджуючи, зокрема, що поєднували їх не тільки родинна спорідненість. Адже через 18 днів після його смерті, тобто 21 листопада 1917 р., Маргарета Тракль — цей «пломенистий демон», як називав у віршах свою музу брат-поет, — пішла з життя слідом за ним, наклавши на себе руки.

Своєю чергою, у Тракля є вірш, який має назву «Інцест» і зміст якого важко інтерпретувати тільки як оригінальну метафору, оскільки ліричний герой разом з коханою(-кою) «...шепоч[уть] до тебе, Маріє, / пробач нас у своїй доброті. // Але ще дужче хлюпоче фонтан сирен, / і темний сфінкс нашого переступу виростає, / а ми, його полонені, ридаємо / до тебе, Маріє, / пробач нас у своїй доброті».

Отже, нонконформізм Георга Тракля полягав не тільки і не стільки у його наркотичній залежності (тим більше що за життя поета це не вважалося чимсь екстраординарним) чи у його ангажованості темою смерті (бо ж хто з поетів, починаючи ще з античних часів не звертався до цієї теми?!), скільки внаслідок

порушення ним незаперечного навіть за часів «золотого людського образу» табу.

Звісно, тут не йдеться про примітивну залежність творчих пошуків поета від його «аморальної» поведінки, бо все завжди набагато складніше. Так, сам Тракль, наприклад, писав про те, що його «манера зображення», полягає у синтезі «в єдине враження чотирьох різних образів у чотирьох рядках» (цит. за Допплер, 1994, с. 49). А, скажімо, М. Гайдеггер, звернувши у своїх студіях, присвячених Траклю, увагу на часто повторюваний образ звіра, риторично запитував: «Хто цей синій звір?..» – і проникливо відповідав на своє ж питання: «Синій звір – це тварина, чия тваринність, вочевидь, полягає не в тому, що властиво тварині, а в тому споглядальному спогаді, до якого кличе поет. Така тваринність ще далеко і її важко розпізнати. Можна навіть сказати, що тваринність цього звіра коливається через невизначеність. Вона ще не досягла своєї сутності. Цей звір, причому мислячий звір, *animal rationale*, за словами Ніцше, ще не відбувся.

Це висловлювання зовсім не означає, що людина ще не „констатована” як факт. Вона констатована навіть занадто виразно. Воно означає: звіринність звіра ще не досягла цілісності, тобто „самої себе”, потаємної глибини своєї заповітної сутності. До цієї цілісності намагається прориватися західноєвропейська метафізика з часів Платона. Можливо, проривається марно.

Можливо, шлях до того, чим ця цілісність є, метафізиці ще зась. [Натомість] тварина, ще не усталена у своїй сутності, – це і є сьогоднішня людина» (Heidegger, 1985, s. 77).

Таким чином, зважаючи на міркування М. Гайдеггера, можна несподівано, а чи бодай і очікувано знову вийти на антропологічну проблематику, відповідно до змісту якої, творчість Г. Тракля певною мірою ґрунтується на тому, що, порушивши табу і у такий спосіб заперечивши у собі людське, поет намагається у єдино можливий для поета спосіб погодити свою тваринність, яка дається взнаки через вчинки, зі своєю людськістю, що репрезентується через слово. А тема смерті, розпаду, розкладу за такої

перспективи, зокрема її онтологічний вимір, постає як шлях до тієї точки, у якій, певно, тільки і можливе таке поєднання – поєднання хоча б метафізичне.

Своєю чергою, з приводу взаємодії у поезії Г. Тракля форми і змісту можна ствердити, що форма у цьому разі виявилася наслідком того «пекельного хаосу ритмів та образів», які, за його власним визнанням, вирували у свідомості поета, народжуючись через будь-який зовнішній поштовх, що кидав його «у гарячкове духовне сум'яття і маячню».

2.5. Готтфрід Бенн: поезія за межею поезії

Вірші Бенна не просто гарні – вони могутні.

Е. Р. Курціус

Я – за ірраціональне.



Г. Бенн

Г. Бенн. «Подвійне життя»

І, нарешті, останній поет, до творчості якого я хотів би звернутися, теж не оминув фасцинації темою смерті, а «Брехт [навіть] якось назвав Готтфріда Бенна наркоманом смерті, підкреслюючи у такий спосіб його патологічну тягу до неї» (Gaber, 2026, s. 12). Втім Брехту, – безумовно, заочно – заперечив Йоахім Дейк: «О ні, це не захоплення смертю, це запрошення до цілком нового духовного, творчого напруження людського існування» (Dyck, 2008, s. 28).

Отже, я спробую з'ясувати, хто з них мав рацію, і у зв'язку з цим передусім хочу звернутися до одного з перших віршів німецького поета – до вірша із бодай цнотливою назвою «Крихітка айстра».

Kleine Aster	Крихітка айстра
Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt. Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellblaue Aster zwischen die Zähne geklemmt. Als ich von der Brust aus unter der Haut mit einem langen Messer Zunge und Gaumen herauschnitt, muß ich sie angestoßen haben, denn sie glitt in das nebenliegende Gehirn. Ich packte sie ihm in die Brusthöhle zwischen die Holzwohle,	На столі лежав потонулий водій, що розвозив пиво. Хтось тицьнув темно-фіолетову айстру йому у зуби. Коли через груди я довгим ножом вирізав язик та м'яке піднебіння, я зачепити її, мабуть, міг, і вона зісковзнула в мозок, розташований по сусідству. Я встромив її йому в черевну порожнину, між стружок,

als man zunähte. Trinke dich satt in deiner Vase! Ruhe sanft, kleine Aster!	коли зашивали. Напийся донесхочу зі своєї вази! Спи спокійно, крихітка айстра!*
1912	

Почну з того, що перефразую свій власний коментар стосовно вірша Ш. Бодлера «Падло», бо за великим рахунком на декламації і цієї поезії також можна було б поставити крапку, адже назвати це навіть естетичним жахінням досить важко, оскільки ця, якщо так можна сказати, поетична візитівка німецького поета Готтфріда Бенна, що, вочевидь, продовжив справу маркіза де Сада, того ж таки Шарля Бодлера, Лотреамона й інших, на перший погляд заперечує не лише художній зміст поезії, а й поезію як таку.

І що з усім цим робити? Звісно, можна було б, як це відбувається зазвичай і як я це вчиняв вже попередньо, – отже, можна було б звернутися до відповідних джерел і просторікувати про те, що, мовляв, Бенн, на думку Хольгера Гофа, – «поет стражденної плоті, крізь яку проглядає Ніщо» (Hof, 2018/19, s. 161). Або – що, як вважає Урсула Кірхдерфер-Босманн, Бенн «створює вірші, які на перший погляд ніби покликані передати усю повноту буття», і що «його вірші – скоріше скарга на неможливість „так” у його вустах», оскільки «він хотів знайти спосіб сказати це „так”, він шукав цю можливість, шукав точку опори», і «нею стало для нього моління про мистецтво слова...», а надто – що «вірші і проза Бенна пронизані істинною любов’ю до життя. Його похмурі меланхолійні думки про світові епохи не такі вже й похмурі, їх освітлює віра у невичерпні можливості мови, в силу слова, у його дух, і хоча це слово і не веде людину до прогресу, але воно супроводжує її під час її таємничої мандрівки через усі століття» (Kirchdörfer-Boßmann, 2003, s. 33–34).

Або – що, як переконаний Меліх Леві, радикалізм раннього Бенна такий, що у порівнянні з ним [радикалізмом] бунтарські витівки більшості експресіоністів виглядають воістину дитячими іграшками і що до Бенна тільки

* Тут і далі перекл. наш. – Ф. Ш.

Бодлер наважився вчинити неабиякої сили скандал у поезії, коли, будучи озброєним філігранним ліричним словесним арсеналом, у досконалій формі класичного вірша описав не тільки фізичну та моральну потворність сучасної людини, а й труп коня, який розкладається. Проте поряд і за контрастом з цією сферою «спліну» Бодлер оспівував і сферу ідеалу. Там ясно було, за що варто боротися і в ім'я чого бичувати та викривати зло. Натомість «у раннього Бенна протизага немає. Тому й настільки шокуючими є його вірші» (Levi, 2022, p. 51).

Але разом з цим М. Леві задається слушними, як на мене, і точними питаннями про те, «а <...> навіщо він тоді писав вірші» і «через яку примху Муза влаштувалася у житті та свідомості людини, що розтинала трупи» (Levi, 2022, p. 52)?

Втім відповідь на ці питання навряд чи може задовольнити. Принаймні мене вона не задовольнила, бо М. Леві зазначив, що «як і Бодлер, він [себто Бенн] утверджує безсмертя ідеалу не апіорно, не будучи засліпленим орфічним екстазом, а володіючи, побувавши на самісінькому дні пекла, повним знанням щодо полюсу зла» (Levi, 2022, p. 52).

І у зв'язку з окресленою колізією та користуючись існуючою можливістю я вирішив надати слово самому Готтфріді Бенну, який у доповіді під назвою «Проблеми лірики» докладно пояснив, ким він є, чому він таким є і ким є, власне, лірик.

Отже, спочатку Бенн вдається до опису традиційних уявлень про поезію, відповідно до яких «існують такі глибоко вкорінені та широко розповсюджені у суспільстві уявлення про вірші: широке поле або вечірнє небо, і ось дивиться на них юнак або юнка, що перебувають у меланхолічному настрої, через що й виникає вірш» (тут і далі цит. за Benn, 1969). Але поет заперечує подібні уявлення. Ні, – говорить Бенн, – так вірш не виникає. Вірш взагалі виникає вкрай рідко, бо вірш створюється. Приберіть, мовляв, з римованого потоку усі «настрої», і тоді те, що залишиться – якщо взагалі щось залишиться – ось це, можливо, і буде віршем.

Далі він стверджує, що великий поет – передусім великий реаліст, надзвичайно близький до дійсності, – він занурений у реальність, приземлений, він – цикада, афінська комаха, яка, за легендою, народилася у землі. Але при цьому поет, на думку Бенна, – це той, хто здатен розривати власне внутрішнє буття словами, виражати себе, формулювати, зневажаючи будь-які небезпеки, нехтуючи наслідками, а «це вже нова істота, нова сутність».

Своєю чергою, Бенн переконаний, що в основі такої несамовитої діяльності лежить «артистизм», який він розуміє як спробу мистецтва в умовах загальної кризи змісту відчувати себе саме як зміст, і з цього відчуття створити новий стиль; це спроба висунути на противагу загальному нігілізму нову трансцендентальну цінність: творчу пристрасть. У такому розумінні артистизм включає усю проблематику експресіонізму, абстракціонізму, антигуманізму, атеїзму, антиісторизму, циклізму, «порожніх людей» – словом, усю проблематику «світу вираження».

Характеризує Бенн і власне лірику, наголошуючи перш за все на такій сутнісній, але трагічній для поета її властивості, яка полягає у тому, що жоден, навіть найвидатніший лірик нашого часу не може залишити після себе більше шести-восьми досконалих (завершених) віршів; натомість інші вірші можуть становити інтерес з точки зору біографії автора або його внутрішнього розвитку, але самодостатніх, але таких, які випромінювали б вічне світло та чарівність – таких мало: і заради цих шести віршів – від тридцяти до п'ятдесяти років аскези, страждань, боротьби.

Стверджує Бенн і вже зовсім парадоксальну думку, за якою «головною загадкою» лірики є те, що вірш вже існує до того, як його почали писати, просто автор поки не знає точного тексту. А з іншого боку, завершений вірш може звучати тільки так, як звучить, і у жоден інший спосіб.

Велике значення надає Бенн і формі. Щоправда, цим роздумам передують застереження, мовляв, він не бачить великого сенсу в довгих і глибокодумних міркуваннях про форму, бо форма сама по собі, будучи ізольованою, є складним поняттям. Втім це не заважає йому дійти несподіваного висновку про

те, що, «з іншого боку, форма – це і є вірш», оскільки, на його думку, ми можемо сказати про вірш, що його змістом є туга, страх, переконання, які є у кожного, але все це – загальнолюдське надбання, загальнолюдський капітал, більшою чи меншою мірою сублімований в словах. Однак насправді лірика виникає тільки тоді, коли все подається у певній формі, яка і робить зміст самодостатнім, піднімає його, надає йому за допомогою слів чарівності. Ізольована форма, форма як така, форма у собі – взагалі не існує. Форма – це буття, це екзистенційне завдання художника, його мета. У цьому сенсі треба розуміти і максиму Штайгера: «Форма – це вищий зміст» (тут і далі цит. за Benn, 1969).

На цю тему, – поглиблює свою аргументацію Бенн, – існують цікаві спостереження в основному у французів, слідом за ними у По і нарешті все це стисло викладено у статті Еліота. Один писав: тема – тільки засіб для досягнення мети, мета – вірш. Інший: вірш нічого не має на увазі, крім самого себе. Третій: вірш нічого не виражає, він існує. У Гофмансталя він знайшов таке ось радикальне висловлювання: «з поезії в життя немає прямих шляхів, так само як і з життя – у поезію», – а це означає тільки те, що поезія і відповідно вірш автономні. І це підтверджує інший вислів Гофмансталя: «слова – це все». Та найвідомішою на цю тему є максима Малларме: «вірш складається не з почуттів, а зі слів».

І далі Бенн зосереджується на характеристиці слова, зазначаючи, по-перше, що кольори і звуки існують у природі, а слова – ні. По-друге, що відчуття слова є вродженим, йому не можна навчитися. Ви можете навчитися еквілібристиці, танцювати на канаті, стояти на руках, бігати по цвяхах, але поставити слова в чарівному порядку – це або дано, або ні. «Слово – це фалос духу, вкорінений у самому його центрі». До того ж у центрі національного духу. Картини, скульптури, сонати, симфонії – інтернаціональні, вірші – ні. Вірш можна визначити як щось неперекладне, бо це свідомість проростає у слові, свідомість трансцендує у слові.

Утретє, у словах перш за все можна почути повідомлення і певний зміст, адже, з одного боку, вони – дух, з другого – буття і дволикість буття та природи.

І, нарешті, учетверте, слово є наділеним власною прихованою сутністю, яка за певних обставин діє як диво, і це диво здатне тривати. Схоже, слово – остання таємниця, перед якою змушена зупинитися наша вічно бадьора, тотально аналітична і лише зрідка схильна до трансу свідомість, оскільки тут вона відчуває свою межу.

У такий спосіб, забезпечивши своїм роздумам необхідне й оригінальне теоретичне підґрунтя, Бенн знову повертається до проблеми лірика зокрема і лірики загалом, стверджуючи, що лірик завжди один, тому що ззовні – тільки мовчання або глум. А отже, він за все відповідає перед собою сам. Він сам починає справу і сам її закінчує. Він підкоряється тільки внутрішнього голосу, якого ніхто, крім нього, не чує. Він не знає, ані звідки цей голос звучить, ані що він, власне, хоче сказати. І ось таке ліричне Я намагається створити своєрідне диво, маленьку строфу, яка складається з чотирьох рядків, у страшному енергетичному полі між двох полюсів – між Я і рідною мовою – намагається створити фігуру з кривих, що спочатку видаються несумісними, а потім утворюють нерозривну єдність.

Але і це ще не все: виснаження, втома, щодня – невмотивовані зміни настрою, нестерпне – раптом – бажання побачити зелені листочки, сп'яніння через звуки, безсоння, відраза, нудота, духовні злети, що розривають душу, – усі ці недуги свідомості, ці стигмати сучасності, страшний розірваний внутрішній світ. Однак переважно саме на такому тлі – вірш, у якому цей розірваний на шматки час, можливо, набуде цілісності – абсолютний вірш, вірш без віри, без надії, вірш, звернений до Нікого, вірш зі слів, що випромінює чарівність.

І той, хто за цим формулюванням побачить тільки нігілізм та непристойність, той просто не розуміє, що за словом і чарівністю приховано доволі таємниць та безодень буття, аби задовольнити будь-яку

глибокодумність, що форма, яка чарує, насправді живе також завдяки змісту – завдяки пристрастям, природі, трагічному досвіду.

І цей вірш без віри, без надії, вірш, звернений до Нікого, – він трансцендентний, він, говорячи словами одного французького мислителя, є «здійсненням людиною обмеженого і водночас такого, що її перевершує, становлення».

Здавалося б, що і цих міркувань було б начебто достатньо для розуміння «стоти» поетичного «прокляття», а проте думка Бенна рухається далі, внаслідок чого він виходить на онтологічні, а, точніше, на онтологічно-антропологічні узагальнення. Так, поет згадує генетику і науку про походження людини. На цю тему, – говорить Бенн, – існує маса суперечливих та різноманітних теорій, але в усіх них йдеться про одне: людина знаходиться не в кінці свого розвитку, а на початку, і на неї чекають нові шаблі еволюції. Але не біологічної, а духовної. Такі погляди систематично викладено у працях Гелена, Портмена і Керрола. На думку Гелена, людина є ще не остаточно сформованою твариною, людина ще залишається надзвичайно динамічною, мінливою істотою, яка знаходиться на початку свого розвитку. Процес формування зовнішнього вигляду в основному завершено, але ще залишається сфера нематеріального, де і відбуватимуться головні події. Пластичність людської істоти дасться взнаки в інших вимірах, а емансипація духу відкриє нові безмежні перспективи для вдосконалення.

Але і загальний напрямок розвитку людського суспільства є очевидним: це сфери високої напруги свідомості та духу. Не повернення до племінних, потваринному теплих, ботанічно-зоологічних внутрішніх ідилій, але рух вперед за допомогою чітких понять, подолання тваринної каламуті через застосування жорстких інтелектуальних конструкцій, прояснення внутрішнього містицизму, одухотворення земних форм, – це рух, що прагне до свідомості та до вираження і що за допомогою свідомості та вираження творить світ, інакше кажучи – це рух до абстракції.

І за такої перспективи «монологічному мистецтву», яким Бенн вважає лірику, він надає неабияку вагу, будучи переконаним, що таке мистецтво

сьогодні яскраво виділяється на тлі бодай онтологічної порожнечі, воно знімає численні суперечливості і навіть у метафізичному плані ставить під сумнів діалогічний характер мови. Чи існує мова тільки для повідомлення, чи створена вона для подолання, перетворення, або ж вона – тільки засіб для ділового спілкування і – між іншим – алегорія, яка відображає стан трагічного занепаду? Розмови, дискусії – все це балачки, брижі особистих пристрастей, які не мають жодного значення, бо у глибині приховано неспокійне Інше, воно створює нас, хоч ми його і не помічаємо.

А завершує Г. Бенн свою доповідь вже й зовсім життєствердно. Спочатку поет дорікає критикам, які, як і раніше, шукають у віршах «почуттів та теплоту», ніби думка – це не почуття, ніби форма – це не сама теплота. У таких критиків глибоко вкорінена «анахроністична» людина, упосліджена своїми критеріями смислів і двозначностей щодо оцінки чистої поезії. Для сучасного автора кожен вірш – це приборканий лев, і у критика, коли він читає сучасний вірш, перед очима лев, хоча він волів би за краще мати справу з віслюком. Щоправда, заради справедливості варто зазначити – завдання критика є надзвичайно складним, адже вірш – це таке невірогідне утворення, що охопити весь комплекс його взаємозв'язків вкрай важко.

Відтак Бенн наводить великі слова Гегеля, істинно європейські слова, які були сказані століття назад, але які містять у собі всю нашу складну долю у цьому столітті: «Не те життя, що жахається смерті і боїться знищення, а те, що долає смерть та, попри неї, зберігає своє існування, і є життям духу».

Ну, і після цього залишається тільки згадати ще один «фірмовий» Беннівського вірш, аби переконатися у тому, що з наведених одкровень поета ми все достеменно зрозуміли, аби не жахатися його поезій і не боятися відрази, яка може виникнути у зв'язку з ними, а, попри це, зберегти свою естетичну наснагу і відчутти справжність життя духу.

Відтак спробуємо насолодитися віршем «Лікар (Der Arzt II)»:

Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch – geht doch mit anderen Tieren um!	Вінець творіння, потвора, людина – товаришуйте краще з іншою звіриною! У сімнадцять років лобкові воші,
--	---

Mit siebzehn Jahren Filzläuse, zwischen üblen Schnauzen hin und her, Darmkrankheiten und Alimente, Weiber und Infusorien, mit vierzig fängt die Blase an zu laufen – meint ihr, um solch Geknolle wuchs die Erde von Sonne bis zum Mond? Was klafft ihr denn? Ihr sprecht von Seele – Was ist eure Seele? Verkackt die Greisin Nacht für Nacht ihr Bett – schmiert sich der Greis die mürben Schenkel zu, und ihr reicht Fraß, es in den Darm zu lümmeln, meint ihr, die Sterne samten ab vor Glück?.. Äh! – Aus erkaltendem Gedärm spie Erde wie aus anderen Löchern Feuer, eine Schnauze Blut empor –: das torkelt den Abwärtsbogen selbstgefällig in den Schatten.	збіговисько кримінальних писків, хвороби кишок та аліменти, жінки та інфузорії, а в сорок років вже нетримання сечі – невже ти думаєш, що земля від сонця до місяця виросла заради цього непотрібу? Про що ти пащекуєш? Ти говориш про душу – а що таке твоя душа? Стара щонаочі ходить під себе – старий обгидив теж свої сухі стегна, а ви даєте жерти їм, щоби вони свої кишки напхали, і думаєте, що зірки кінчуть від нестями?.. Е-е! – З холодного нутра земля, як з інших отворів своїх, – полум'я, вивергнула цей клубок кривавий слизу, ось він і шкандибає самовпевнений низхідним шляхом, у пільму і морок.
--	---

Отже, можна зробити висновок, за яким і справді «форма, яка чарує, насправді жива також і змістом – пристрастями, природою, трагічним досвідом». А постає вона тому, що «у глибині приховано неспокійне Інше, воно створює нас, хоч ми його і не помічаємо», і воно, додам, детермінує поставання поезії у тому вищому її значенні, про яке і писав Г. Бенн.

Таким чином, поетичні столітні пошуки, які за репрезентованою версією почалися з Бодлера і завершилися/не завершилися Бенном, доводять, що,

- по-перше, будь-який справжній поет вже із засади є і не може не бути нонконформістом;
- по-друге, поетичний нонконформізм, як, зрештою, і будь-який нонконформізм, ґрунтується на експериментах із формою та змістом;
- утретє, поетичні експерименти із формою та змістом, як, певно, і будь-які експерименти із формою та змістом, репрезентують драматичну онтологічно-антропологічну суперечливість між людським і тваринним;

- учетверте, онтологічно-антропологічна суперечливість між людським і тваринним зумовлює не тільки еволюційний рух суспільства, а й еволюційно-революційний рух літератури;

- і, нарешті, уп'яте, в еволюційно-революційному русі літератури нонконформістські поетичні революції відіграють вирішальну роль остільки, оскільки саме вони, попри позірне заперечення поезії, поглиблюють її зміст та поширюють розмаїття форми, аби у такий спосіб врятувати від цілковитого занепаду не тільки її, а й, либонь, людину і суспільство у цілому.

Чи домірна нонконформістська поезія цій величній меті? На перший погляд, здається, що, звісно, ні. Але, зважаючи на те, що існування людства наразі не припинилося, то як знати, чи не припинилося існування людства саме з приводу слова, що, як відомо, є «важчим за перемогу»?!

РОЗДІЛ 3

НОНКОНФОРМІЗМ У ПРОЗІ ХХ СТОЛІТТЯ

Немає книг моральних або аморальних.

Є книги добре написані або написані зле.

О. Вайльд

Передусім необхідно ствердити, що нонконформізм у світовій прозі ХХ століття розвивався, як мені здається, у річищі подібних до нонконформізму у світовій поезії тенденцій. Проте епічний характер цього типу літературної творчості накладав на означений процес свій відбиток і суттєвим чином впливав на змістове наповнення відповідних текстів.

Отож цю прозову частину історії про нонконформізм я вирішив почати – так само, як, зрештою, і ліричну частину історії – з творчості митця, який номінально належить до ХІХ століття, але його мистецькі здобутки за своїми ідейними та поетикальними особливостями, безумовно, сягають вже наступного хронологічного щабля, – йдеться, зокрема, про шведського письменника і драматурга Августа Стріндберга.

3.1. Заперечення суспільних норм у романі Августа Стріндберга «Сповідь безумця»

Я ненавиджу собак,
цих «alter ego»
боягузливих людей,
у яких не вистачає
смівливості кусатися самим...



А. Стріндберг

Наталя Кобринська – одна з перших українських феміністок – у написаному ще 1901 року нарисі зі скромною назвою «Август Стріндберг» на початку цього шкіцу ствердила, що (збережено правопис і пунктуацію авторки) «Август Стріндберг належить до тих авторів, яких по теорії Льомброза можна

зачислити до геніяльно-божевільних. По тій теорії всі вони відзначаються тим, що головню займають ся своїм „я”, знають і говорять про свою хворобу, як би хотіли тим признанєм оправдати свої часті похибки. Як люди сильного ума і бистрі обсерватори вони спостерігають свої власні аномалії, вражають ся видом власного „я.” Всі люди взагалі, а особливо божевільні люблять говорити про себе і бувають в таких разях навіть дуже проречистими. Тим більше проречистими бувають ті, котрих геній запалює ся неправильністю духових функцій і оживляє ся в тім сполученю. Твори таких людей, пронизані терпінєм і пристрастями, бувають часто майстерними творами поезії і штуки, виявляють велику геніяльність і нещастя їх автора. Прикметами таких геніяльних, а хворих душею письменників є перекидати ся з теми на тему, з противности в противність. Такими прикметами визначають ся твори Стріндберга...» (Кобринська, 1901, с. 134).

Своєю чергою, Н. Кобринська визнає, що «Стріндберг передовсім звертає на себе увагу яко дослідник і мислитель. Форма для него річ підрядна. Високо талановитий у формулюванню своїх думок він шукає що раз иньших форм для своїх творів. Раз хапає ся драми, щоб тою формою найскоріше трапити до широкого загалу; потім уважає, що для тої ціли більше надає ся новеля. Нараз із обуренєм відвертає ся і перестає шукати зрозуміння в широких кругах загалу, виповідає свої ідеї науковим способом і числить ся лише з виробленою духово меншістю. Великий талант того чоловіка лежить як раз у тім, що він усім буде, чим хоче бути, не вважаючи на дуалізм і суперечности, що сильно виступають у його духовій організації» (Кобринська, 1901, с. 135). Але завершує ця авторка свою розвідку обґрунтованим нею твердженням, за яким «Стріндберг родив ся артистом, хоч ту прикмету не дуже цїнить у собі, про що можна знайти натяки в його власних творах» (Кобринська, 1901, с. 156).

І це останнє твердження, яке несподівано перегукується з ідеями Готтфріда Бенна щодо артистизму, видається мені вкрай важливим і значущим. Але на разі традиційно почнемо, за Майклом Робінсоном, спочатку.

Отже, Август Стріндберг народився 22 січня 1849 року у Стокгольмі. Його батько був поміщиком-шведом, а мати – простою служницею-фінкою; і ця суспільна нерівність батьків, а також сувора обстановка у родині, на думку М. Робінсона, суттєво вплинули загалом на характер Стріндберга і зокрема на його творчість. Крім цього, з самого дитинства майбутній митець відрізнявся підвищеною чутливістю (Robinson, 2013, р. 4).

Так, Карл Ясперс у своїй монографії, присвяченій особистості письменника, наводить цікаві свідчення, за якими Стріндберг, будучи хлопчиком, плакав так часто, що навіть отримав за це образливе прізвисько. Будь-який, навіть найдрібніший докір дошкуляв йому; він постійно боявся зробити якусь помилку. Як тільки він бачив поліцейського, то відразу ж відчував себе винним. Він прийшов у світ наляканим і жив у постійному страху перед життям і людьми. Він відчував жах, коли знову потрапляв у ті місця, де він страждав; такою вагомою мірою він залежав від середовища, у якому перебував (Jaspers, 1977, р. 22). Натомість спосіб на подолання усього цього полягав для нього у простому відштовхуванні. І саме тому, на думку К. Ясперса, митець так часто і швидко змінював численні професії. Він був студентом, вчителем, журналістом, бібліотекарем, помічником лікаря, актором. Всюди він чогось шукав, але яке б задоволення він подекуди не отримував, він ніде не знаходив життєутворюючого наповнення. Оточення дорікало йому цією мінливістю, яку він і сам відчував, але він вбачав у ній і позитивний сенс – як вияв високих зазіхань, прагнення до подолання, пошуків сенсу. Адже його зацікавлення були енциклопедичними. Його усе могло надихнути, але до усього він ставився скептично. Отже, одне зацікавлення змінювало інше, змінювалися місця проживання, змінювалися ідеї. І тільки деякі з них стали, сказати б, «фіксованими ідеями», які не втрачали на актуальності протягом усього його життя у якості предмета його роздумів і джерела його образів (Jaspers, 1977, р. 31–32).

Незмінною, додам, залишалося і його зацікавлення літературною діяльністю. 1872 року з'явилася його перша п'єса «Магістр Олаф», і вже цей

перший твір, як вважає М. Робінсон, одразу ж виразно репрезентував усі найважливіші якості Стріндберга – борця проти усього старого, сміливого захисника ідеалів та правди і водночас людину, глибоко розчаровану у дійсності. Втім його ім'я стає відомим після появи 1879 року натуралістичного роману «Червона кімната» – блискучої сатири, у якій він нападає на усі верстви суспільства. Цей твір спричинив не тільки подив, а й обурення і різкі нападки на автора. У 1881–1882 рр. він вдається до культурно-історичних досліджень і друкує цінні праці, присвячені історії шведського народу. 1882 року виходить друком новий роман «Нове царство», який містить у собі таку дошкульну сатиру на критиків, що Стріндберг змушений був залишити Швецію і попрямувати до Франції. Тоді ж з'являються «Дружина Бенгта» й інші сатиричні п'єси, нова серія, присвячена шведській історії, поезії, полемічні шкіци тощо.

Своєю чергою, він бере активну участь у соціалістичній агітації. А 1884 року виходять друком декілька оповідань і, зокрема, «Отрута», спрямовані проти причастя, через що його звинуватили у святотатстві, проте стокгольмські присяжні виправдали митця. Натомість 1886 року починається його боротьба проти жінок і шлюбу; найбільшою мірою ця тема далася взнаки у драмах «Батько» (1887), «Фрьокен Юлія» (1888) і «Кредитори» (1889).

Відтак період зацікавленості темою еротики змінюється переломом в особистісному розвитку, внаслідок чого він пише автобіографічні твори: «Син служниці» (1886–1887) і «Сповідь безумця» (1888), які вийшли друком німецькою мовою і за останній з яких його було притягнуто до суду тепер вже у Німеччині. У подальшому він друкує «Інферно» (1897), «Легенди» (1898) і «Шлях у Дамаск» (1900), у яких звертається до містичних та релігійних тем. Паралельно з цим він пише чудові реалістичні «Новели» (1887), присвячені описам життя у шхерах, і «Люди з Хемзе» (1890). З цього часу він також цікавиться алхімією і окультизмом. На загал, цей період визначається найпохмурішою внутрішньою боротьбою; та коли вона вичерпала себе, коли він звільнився від тяжких, сумних настроїв, то написав цілу низку драм,

присвячених шведській і німецькій історії, а також драми з казковим змістом. До перших належать: «Саги Фолькунга», «Густав Ваза», «Ерік XIV» (1898), «Королева Христина», «Енгельбрехт» (1901), «Карл XII» (1902), «Густав III», «Густав Адольф» та «Віттенбергський соловей», «Царська наречена», «Білосніжний Лебідь» і «Сон та Гра» (1902).

1904 року виходять друком «Готичні кімнати» – продовження «Червоних кімнат», і «Чорні прапори» (1907). 1905 року з'являються його «Історичні мініатюри», а 1906 – «Шведські мініатюри». Нарешті, його автобіографія завершується «Роздвоєнням» і «Самотністю» (1903).

На схилку життя Стріндберга ворожість у стосунку до нього дещо послабшала, а кількість його прихильників поступово збільшилася, але загального визнання у себе на батьківщині він так і не дочекався, тому й не дивно, що Нобелівську премію отримав не він, а Сельма Лагерлеф.

Не зазнав Стріндберг щастя і в особистому житті: про важке дитинство вже згадувалося вище, а його романтичні стосунки закінчувалися, як правило, великими прикрощами: зокрема він три рази був одружений і тричі розлучався.

Висловлює сумніви М. Робінсон і щодо того, що «його дружини були такими аморальними потворами, якими він їх змальовує» (Robinson, 2013, р. 14). Першою була баронеса Врангель, уроджена Сірі фон Ессен і водночас героїня «Сповіді божевільного». Друга – молода австрійська журналістка Фріда Уль. І, нарешті, третя – молода шведська актриса Гаррієт Боссе.

Взагалі, – як зазначає наприкінці свого біографічного екскурсу М. Робінсон, – життя Стріндберга склалось надміру жорстоко, і у нього були підстави вважати землю пеклом, що він і довів у декількох своїх славетних творах.

Помер він 14 травня 1912 року тяж у стражданнях: через рак шлунку; характерно, що з огляду на релігійні міркування він не вдавався до застосування морфію. Проте доля продовжувала переслідувати Стріндберга і після його смерті: двоє його дітей, син і донька, загинули через рік після смерті батька внаслідок аварії потяга (Robinson, 2013, р. 19).

Отже, як підсумовує М. Робінсон, «ми маємо справу з людиною, яка у жоден спосіб не могла пристосуватися до навколишнього середовища; була з ним у сталому конфлікті. Це був типовий борець, дослідник, бунтівник. Навряд чи когось ще з великих письменників так ненавиділи, як Стріндберга» (Robinson, 2013, p. 20).

І у цьому, останньому, твердженні М. Робінсон, певно, має рацію, але справа у тому, що таке ставлення до Стріндберга пов'язано не тільки, а, можливо, й не стільки із його бунтівним характером, скільки із його психічними негараздами.

Інакше кажучи, найважливіша колізія полягає у тому, що письменник-бунтівник і письменник-шизофреник в одній особі пише, наприклад, автобіографічну, далебі, книгу, у якій розповідає про історію свого власного шлюбу. Причому про шлюб у цій книзі йдеться не як про щось сакральне, за чим дверцята закриваються після того, як відкриваються двері храму, що з нього виходять до людей, світу і неба чоловік і дружина, а як нудна й неприємна, аби не сказати – відразлива, гнітючо-деталізована нарація – нарація, так би мовити, із середини, а не ззовні! – про те, як все це сумнівно починалося, суперечливо тривало і у який огидний спосіб завершилося.

К. Ясперс наголошує на тому, що «з самого початку визначальну роль у його характерологічній композиції відігравало статеве кохання і його значимість. Пізніше, у психічному захворюванні, все це перетворилося на марення ревнощів та марення переслідування...» (Jaspers, 1977, p. 32). Але разом з цим, на переконання К. Ясперса, однією з найважливіших рушійних сил Стріндберга можна вважати його потяг до необмеженої відвертості. З жорстокою щиросердістю він розголошує таємниці свого особистого життя, не шкодуючи при цьому ані себе, ані інших. Тому в етичному плані він не тільки разюче безтактний, бо просто ні з чим не рахується. Ця відвертість є пристрасною відвертістю миттєвості. Він нічого не приховує, але швидко задовольняється і схильний вважати свою думку, яку виражає гостро та яскраво, істинною. У нього немає глибокої потреби безумовного та

безупинного пошукового прагнення до самоаналізу, а тому він, порівняно з Ніцше і К'єркегором, є психологічно поверховим. Він пропонує пристрасний виклад певних аспектів поточного моменту, втім не досліджує та не розмірковує і, по суті, ніколи не піддає самого себе сумнівам, як би старанно він не «експериментував» із процедурою. Це така любов до істини, що розбиває істину на безліч уламків, на які можна поділити ціле і які можна описати окремо загальними положеннями та констатуючими твердженнями; це не та духовна любов до істини, яка ні про що не хоче забувати і все з усім співставляє. Брехати він, ймовірно, не став би, і його одкровення, оскільки вони стосуються поточного моменту, можна вважати щирими; свою точку зору він оприлюднює суб'єктивно правдиво. І тому його сповідь є найбільш точною тоді, коли вона безпосередньо відображає теперішній момент, як, наприклад, «Сповідь безумця» – стосовно 1888 року (періоду, коли марення ревнощів домінували) (Jaspers, 1977, p. 135–136).

Таким чином, навіть якщо усі попередньо згадані (і не згадані) дослідники мають рацію, і Стріндберг мав проблеми із психічним здоров'ям, а зміст його творів зазнавав через це суттєвої змістової деформації, то це все одно майже нічого не змінює у тому сенсі, що більш цікавою є не психічна чи психологічна силуетка автора, навіть якщо йдеться про виразно автобіографічну прозу, – більш цікавою є зміст цієї прози.

Отже, «Сповідь безумця», або «Слово безумця на свій захист». Перше, що звертає на себе увагу, – це певна кокетливість назви або, інакше сказати б, намагання якимось чином виправдати себе наперед: мовляв, речі, про які я пишу у «Сповіді...», можуть, звісно, вразити, але зважте, будь ласка, на те, що це ж сповідь «безумця»! А що ж можна хотіти від божевільного?!

Проте зміст цього твору, на мою думку, якнайменше свідчить про божевілля головного героя – безперечно, події, які він описує, його вчинки і витівки інших дуже часто виходять за межі прийнятних норм, а інколи й горезвісного здорового глузду, але усі ці, так би мовити, суспільно-інтимні девіації є наслідком пристрасностей, які опановують персонажів і які й

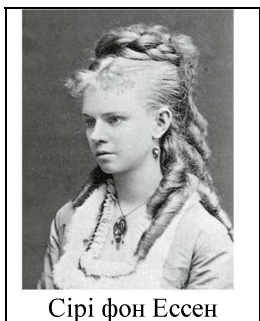
зумовлюють їхні слова та дії. І оскільки пристрасі із засади є феноменом ірраціональним, то висувати якісь надмірні претензії до такого типу феноменів було б, щонайменше, недоречним, але не більше.

Так, молода людина закохалася у заміжню жінку, причому настільки сильно, що він навіть відмовляється відвідувати свій «...улюблен[ий] ресторан, аби не зустрічатися з друзями», бо Аксель «не хотів оскверняти рота розмовами з єретиками, які не повинні були дізнатися про [його] нову віру. [Він] ревнував себе до них, оскільки відтепер [він] весь, цілком повинен був належати тільки їй». А «коли [він] блукав містом, [йому] хотілося, щоб перед[ним] йшли півчі та дзвонили б у дзвіночки, сповіщаючи вуличний натовп про появу нової святині у дароносиці [його] серця»! Бо ж, врешті-решт, як блюзнірчо стверджує Аксель, «бог був забутий, але його місце зайняла жінка, незаймана і мати водночас»* (Strindberg, 2014, р. 17).

Чи схоже це на божевілля? Метафорично, безумовно, так! Але аж ніяк не у клінічному сенсі. Подібне можна сказати і у зв'язку з тим, що Аксель постійно коливається або, точніше, впадає у крайнощі – то обожнюючи свою кохану, то чи не на тій же сторінці зневажаючи її як пекельну й ницу істоту. Зокрема, то «баронеса <...> поста[є] перед [ним] втіленням чистого і недоступного духу, що живе в тілі рідкісної досконалості», а «благоговіння, яке [він] відчуває[є] до цієї жінки, в усіх сенсах схоже на [його] стару віру, від якої [він] тільки-но звільнився», тим більше що він вважає щастям «благоговіти, жертвувати собою, страждати, не маючи при цьому і тіні надії отримати за це щось, крім радості від благоговіння, від готовності приносити жертви та страждати»; то він переконаний, що «вона була кокетка, чоловікожерка, цнотлива полігамістка»; або вбачає у ній «безформне чудовисько, оповите смердючим димом», «один спогад про який викликає у [нього] огиду»; і навіть стверджує, що «Мадонну було зіпхнуто із п'єдесталу, а на її місці з'явилася підступна і невірна жінка з пазурами» (Strindberg, 2014, р. 19, 21, 48, 54, 73).

* Тут і далі перкл. наш. – Ф. Ш.

Та якими полярними не були б відчуття героя до Марії, це у жоден спосіб не означає його психічної неврівноваженості, а лише свідчить про все ту ж ірраціональність і, власне, про метафоричне «божевілля» пристрасті. Своєю чергою, окреслена колізія у виразний спосіб корелює із божественно-пекельною концепцією жінки у поезії Шарля Бодлера та й, зрештою, багатьох інших романтиків. Втім якщо ліричний герой Бодлера намагається подолати цю без перебільшення онтологічну суперечливість завдяки



Сірі фон Ессен

Мистецтву і Красі, то Аксель обирає відмінну стратегію, точніше, він описує свої почуття в очевидно літературний спосіб, але при цьому «має намір зробити наукове дослідження, щоб відкрити формулу цієї жінки. [Він] хотів встановити рід та вид, до яких вона належить. [І] тут треба було вибрати. Венера з повними грудьми та пишними стегнами, одним словом, нормальна жінка, яка чекає на свого чоловіка, будучи впевненою у перемозі краси? Ні, не те! Може, Юнона – уособлення плодючості, мати з дитиною, самиця, що розкинулася на ложі, виставляючи напоказ ті частини свого розкішного тіла, які прийнято приховувати від сторонніх поглядів? Теж не те! Чи Мінерва, синя панчоха, стара діва, що приховує свої пласкі груди під кірасою воїна? У жодному разі! А ось Діана? Бліда богиня ночі, що боїться світла дня, жорстока, з її мимовільною цнотливістю, результатом дефекту тілесного розвитку, більше схожа на хлопчика, ніж на дівчинку. Скромниця за потребою, вона розсердилася на Актеона за те, що той застав її за купанням. Отже, рід Діани, мабуть, те, що треба» (Strindberg, 2014, p. 38).

Але, з іншого боку, визначивши «рід» своєї коханої через божественну номінацію (хоча без цього і можна було обійтись, бо її ім'я – Марія – вже само по собі спонукало до трансцендентальних алузій), Аксель вдається знову ж таки до блюзнірства. Адже, опинившись все ж таки у якийсь момент у колі своїх приятелів-гульвіс, головний герой «почав декламувати свої славетні блюзнірські вірші. У дзвінких віршах, сповнених анатомічними термінами,

[він] оспівував жінку як необхідну приналежність, необхідну для чоловічих розваг.

[Він] насолоджувався непристойностями, похабними словами, оскверняв мадонну – так болісно далось взяти [його] незадоволене бажання. У [ньому] раптом спалахнула справжня ненависть до [його] віроломного кумира, і приниження цього кумира принесло [йому] гірку втіху.

Саме їй [він] призначав усі обра́зи, плювки і мерзенні слова, які народжувалися в [його] мозку через напад сказу, тому що [він] не міг [володіти] нею, але і вдатися до перелюбу [він] теж був рішуче не спроможний, бо це було сильніше за нього» (Strindberg, 2014, р. 55). Щоправда, такий стан справ тривав тільки до певного моменту, бо врешті-решт перелюб, принаймні формально, стався. Та найголовніше, що усі ці чергові «страждання юного» Акселя тривали тільки до моменту одруження – після ж офіційного оформлення їхніх з Марією стосунків, – якщо, звісно, не брати до уваги період, у який тривало розлучення жінки з бароном, – ситуація ускладнилася ще більшою мірою.

Зрозуміло, що спочатку усе було якнайкраще, і Аксель у захваті констатував: мовляв, «яке ж це невимовне щастя – бути одруженим! Ти надійно захищений від очей ідіотського світу і завжди перебуваєш наодинці з коханою! Ти маєш справжню домівку, яка дарує тобі почуття безпеки і святий спокій після всіх небезпечних пригод і у якій ти можеш подбати про гніздо, щоб висиджувати пташенят» (Strindberg, 2014, р. 67). Але дуже скоро тональність його оповіді радикально змінюється.

Так, наприклад, через те, що у Марії з'явився собака, оповідач у відчаї стверджує, що «пес став у нашому будинку чимось на зразок ідола, якому поклонялися, пов'язавши йому синю стрічку навколо шиї, і Марія почала замикатися у своїй кімнаті з подругою, зверніть увагу, з новою подругою, і там вони до нестями обожнювали це чудовисько і лили сльози, проклинаючи втілену у мені чоловічу жорстокість.

А я робив нелюдські зусилля, щоб стримати свій гнів в очікуванні якогось щасливого випадку, який звільнив би мене від тортур жити у собачому лайні» (Strindberg, 2014, р. 82).

Далі – більше: передусім з'ясувалося, що Марія має слабкість до жінок, проте «у відповідь вона стала ганьбити мою „збочену уяву” і вкотре назвала мене розбещеним циніком, який в усьому бачить один тільки бруд» (Strindberg, 2014, р. 81). А разом з тим вона, м'яко кажучи, мала нестримність до грошей, та Аксель «взагалі на все погоджувався, тому що обожнювана жінка вирішила тепер продавати [йому] свою любов, а за її обійми [він] був готовий визнати себе винним і в тому, що розтринькав не тільки її маєток, а й маєток тітки, і в тому, що, одружившись з нею, занапастив її артистичну кар'єру, і в тому, нарешті, що зруйнував її здоров'я» (Strindberg, 2014, р. 83). Внаслідок цього і «з цього часу в [їхній] шлюб увійшла легітимізована проституція» (Strindberg, 2014, р. 82), а на додаток сталося, на думку Акселя, і найгірше: «святотатство, вбивство, злочин проти природи» (Strindberg, 2014, р. 85), оскільки він підняв руку на Марію.

Ще б пак, «бити жінку, матір! Та ще й у присутності дітей! [Йому] здалося, що сонце згасло, і [він] відчув цілковиту огиду до свого існування... Проте, як це часто буває після грози, [він] відчув спокій і задоволення, наче виконав свій священний обов'язок. Так, [він] шкодував, але не каюся. Причина породила наслідок» (Strindberg, 2014, р. 93). Втім це «святотатство» несподівано обернулося позитивною стороною, і, попри те, що Аксель був надзвичайно вражений через дивний характер їхнього подружжя, бо, мовляв, «опівдні я б'ю її смертним боєм, а ввечері сплю з нею», а «вона живе зі своїм катом!» (Strindberg, 2014, р. 94), – отже, попри все це, він, однак, не має жодних сумнівів стосовно того, що «якби [він] усе це знав раніше, [то] почав би її лупцювати років десять тому і був би найщасливішим із чоловіків!» (Strindberg, 2014, р. 95).

У чому ж причина такої нерозв'язної суперечливості? Виявляється у тому, що «чим більше [він] страждав від порочності цієї менади [або вакханки],

тим більше [він] намагався позолотити німб навколо голови святої Марії, чим більше дійсність принижувала [його], тим вище [він] підносив образ коханої. О, кохання!» (Strindberg, 2014, р. 97). Інакше кажучи, він був, за його власним визнанням, «зачарований цією жінкою» і не міг «вирватися з-під влади її чар» (Strindberg, 2014, р. 101). Яких? Тілесних, еротичних, сексуальних.

«На коліна, Самсоне! – якимсь вигукнув Аксель ще до одруження. – Розсип своє волосся по її стегнах, притиснись до них щокою <...> зречись розуму та самого себе і кохай її, жалюгідний рабе! Ти не здатен встояти перед білою панчохою, а вважаєш, що здатен перевернути світ» (Strindberg, 2014, р. 37). Світ, натомість, анітрішки не зрушив зі свого місця, а от цей шлюб так само, як і багато інших шлюбів, закінчився розлученням, а надто – ненавистю, яка зросла в Акселі у стосунку до усіх жінок, внаслідок чого він стає затятим ідеологом антифемінізму, стверджуючи, по-перше, що «...Жінка є брудною тварюкою, яка, за мізерним винятком, ніколи не брала участі в цивілізаторській діяльності <...> інтелект якої у своєму розвитку зупинився на рівні в кращому разі бронзового століття», що це «людиноподібні мавпи <...> орда злісних тварюк...» і що це ворог «у спідниці, який <...> звісно, непорівняльно слабше [його] за розумом, але у сто разів сильніший в усіх інших сенсах через цілковиту відсутність морального почуття» (Strindberg, 2014, р. 104).

По-друге, він переконаний, що «коли між двома племенами йде боротьба не на життя, а на смерть, то перемагають завжди пройдисвіти. І саме тому у чоловіків небагато шансів здолати жінок» (Strindberg, 2014, р. 105)].

Утретє, на його думку, «Жінка не є рабинею, оскільки вона та її діти живуть на гроші, які заробляє Чоловік. Жінка не є поневоленою, оскільки вона сама обрала свою долю, або, якщо завгодно, природа вказала їй її місце, щоб вона знаходилася під захистом Чоловіка під час материнства. Жінка ніяк не дорівнює чоловікові за інтелектом тією ж мірою, якою він поступається їй у питанні продовження роду» (Strindberg, 2014, р. 106).

Учетверте, у нього немає жодних сумнівів стосовно того, що «по справедливості жінка не може мати рівні з чоловіком права, оскільки становить

„іншу половину” світу лише за чисельністю. Тому не конкуруйте з чоловіком на ринку праці, його права недоторканні, адже йому треба забезпечити всім необхідним дружину та дітей, і пам’ятайте, що кожне робоче місце, відібране у чоловіка, неминуче породить зайву стару діву чи повію» (Strindberg, 2014, p. 107).

Уп’яте, він доходить висновку, яким і закінчується сповідь так званого безумця і за яким (висновком) «ким би ти не був, чоловіче, ти все одно обдурюй, зловживай, замануй, щоб не бути обдуреним, щоб тобою не зловживали, щоб тебе не приваблювали!» (Strindberg, 2014, p. 115).

І наостанок, ушосте, він «заклинає законодавців як слід обмірковувати всі можливі наслідки, перш ніж прийняти закон про цивільні права для цих напівмавп, для цих нижчих тварин, для цих хворих дітей, що страждають від повсякчасного нездужання, що впадають чи не в безумство тринадцять разів на рік під час місячних, для цих буйних божевільних у період всіх вагітностей і повністю безвідповідальних в усі інші дні їхнього життя, для усіх цих несвідомих негідниць, інстинктивних злочинниць, злісних тварюк, які не знають, що вони творять!» (Strindberg, 2014, p. 117).

Це вже більшою мірою схоже на божевілья, чи не так?! Проте вже після смерті А. Стріндберга Бернард Шоу все ж таки зазначив, що «жінконенависництво є рисою, властивою майже кожному пересічному чоловіку і такою, що становить ознаку вульгарності; натомість для Стріндберга, який через жінконенависництво прославився, воно було Голгофою». Бо, на думку англійського драматурга, Стріндберг був «мужньою людиною, яка воліла залишитися наодинці зі своєю жорстокою долею через те, що у світі неможливо зустріти справжню жінку, яку тільки і здатна прийняти чесна і сувора душа» (цит. за Glicksberg, 1973, p. 47).

Можливо, Б. Шоу і мав рацію, але я не бачу потреби виступати адвокатом Стріндберга, бо важливість та значущість його твору я схильний вбачати так само, як і Крістіан Фальга-Раврі, у неабиякому зображенні «нюансів почуттів – чергуванні радощів і страждань, моментів найвищого щастя, насолоди та

гармонії, що майже миттєво змінюються на періоди сумнівів і відчаю, – відтворених тут із різкою оголеністю та інтенсивністю» (Falgas-Ravry, 2011, р. 991). А також – у виразній і власне артистичній репрезентації нонконформістського потенціалу, який дався знаки, звісно, не тільки й не стільки в антифеміністичному лементі, а у відвертості щодо зображення суперечливих та «божевільних» почуттів і переживань одруженого чоловіка, який так кохає і водночас так ненавидить свою дружину, що у мене вже не залишається жодних сумнівів у тому, що ненавидить він насамперед тому, що кохає!?!

Таким чином, у творі А. Стріндберга знайшов своє відображення певний переломний момент, зміст якого полягав у тому, що писати про кохання по-старому вже було несила, але і запропонувати абсолютно інший дискурс кохання ще було не до снаги.

Ймовірно, саме тому і постав автобіографічний текст, який, з одного боку, дозволяв психологічно обґрунтувати зображувані кричущі суперечності особливостями силуетки автора, але з іншого – давав змогу і справді мужньо виголосити такі речі, у які за іншої, себто традиційної, форми реалістичного роману вписати «сповідь безумця» навряд чи було можливо.

А отже, текст А. Стріндберга можна вважати своєрідним проривом у сферу до цього часу табуовану, чим і «скористалися» митці наступної, модерністської, доби, які відтепер могли цілком спокійно знехтувати романтичними канонами та упередженнями чи, принаймні, у суттєвий спосіб модифікувати останні.

І одним з тих, хто охоче й продуктивно використав відкриті А. Стріндбергом перспективи, був англійський письменник Девід Герберт Ловренс, який, зокрема, написав роман з провокативною назвою «Коханець леді Чатерлей».

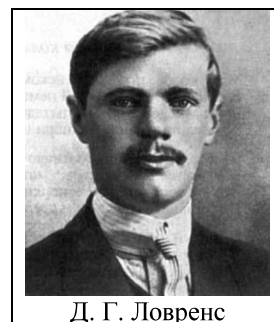
3.2. Порухення суспільно-сексуальних табу у романі Девіда Герберта Ловренса «Коханець леді Чатерлей»

Секс – це камінь спотикання для
будь-якої брехні, це єдине,
що неможливо сфальшувати.

Д. Г. Ловренс

...«Фалос» – це єдиний
величний символ божественної
вітальності людини,
успадкований від прадавнини.

Д. Г. Ловренс



Прикметно, що творчість Д. Ловренса у відчутний спосіб теж просякнута біографічними мотивами, але суттєвою ознакою його стилю було те, що він, на відміну від А. Стріндберга, описував не себе і своє життя, а брав ситуацію з власної біографії і розглядав її як архетипну для того, аби поставити, наприклад, питання про можливість повноцінних любовних стосунків між чоловіком та жінкою у сучасному світі, у тому світі, де життєвий порив, вітальна енергія й інтелект стали несумісними, а навіть ворожими по відношенню один до одного на початках» (Ejuri et al., 2014, p. 112).

Є і ще одна принципова відмінність між А. Стріндбергом і Д. Ловренсом. Ця відмінність полягає у тому, що на світогляд першого значною мірою вплинули ідеї Ф. Ніцше, з яким шведський письменник, до речі, був особисто знайомим. Натомість Д. Ловренс значною мірою надихався ідеями З. Фрейда, а тому у творчості англійського митця домінують антисуспільні настрої, і, навпаки, перевага надається так званій «правді плоті, „лібідо” (як назвав цю стихію „основного інстинкту” З. Фрейд)» (Ejuri et al., 2014, p. 113).

Це, звісно, аж ніяк не означає, що Д. Ловренс був автором порнографічних текстів, але його твори взагалі і роман «Коханець леді Чатерлей» зокрема будуються передусім на протиставленні штучного, механістичного та недорікуватого суспільства, з одного боку, і автентичного

світу природних потягів та тілесно-життєвої енергії – з іншого. Отже, якщо у Стріндберга потяг плоті спричинює уярмлення та поневолення особистості, нездатної за таких обставин претендувати на свободу і незалежність, то у Ловренса саме причетність особистості до відкривання у собі тілесно-сексуального виміру дозволяє відтак гідно ставити чоло оточуючому світу.

Зрештою, найкраще буде надати слово самому письменнику, який в есе «З приводу роману „Коханець леді Чатерлей”» сформулював у вигляді відчайдушного, хоч, як на мене, і дещо суперечливого чи не маніфесту своє, сказати б, філософсько-сексуальне кредо.

Так, на переконання Д. Ловренса, життя можна подолати тільки за умови, що розум і тіло співіснують гармонічно, збалансовано та при взаємній повазі. Натомість останні три тисячі років людство блукало пустелею безтілесної духовності і трагедії. А сьогодні ця спокуса завершилася, адже в історії не було ще століття більш сентиментального, такого бідного на справжні почуття і такого замороченого почуттями помилковими, ніж ХХ століття. Сентиментальність, фальшиві почуття стали свого роду грою, і кожен намагається з усіх сил перевершити в цій грі ближнього свого. Радіо і кінофільми без спочинку годують публіку цією фальшю. Не пасуть задніх преса та література. Люди тонуть у фальшивих емоціях. Захлинаються в них. Живуть в них і ними. Просякнуті ними, як губка водою (Lawrence, 1993, p. 38–39).

Проте можна безкінечно обдурювати багатьох, можна довго обдурювати всіх, але безкінечно обдурювати всіх неможливо, фальшиві почуття зрадять себе. Фальшива любов – красиве тістечко, але дуже поганий хліб. Вона викликає сильні емоційні розлади. Це і є сучасний шлюб, а ще більшою мірою сучасне розлучення. Щось подібне стосується і кохання, а тому якщо сприймати його серйозно, то на тебе неодмінно чекатиме катастрофа, бо твої почуття буде розчалено.

Відтак єдиним порятунком у змальованій ним ситуації Д. Ловренс вважає секс остільки, оскільки, на думку письменника, «секс – це камінь спотикання для будь-якої брехні, це єдине, що неможливо сфальшувати». Щобільше, секс

здатен страшно помститися за фальшиві почуття. Він є нещадним, згубним для фальшивої любові. Звісно, така любов траплялася і в попередні епохи, але сьогодні з нею зустрічаєшся на кожному кроці (Lawrence, 1993, p. 40).

З іншого боку, це якраз секс підтримує рівновагу між чоловічим та жіночим началом у космосі, і у зв'язку з цим Церква освятила сім'ю, проголосивши її таїнством, що з'єднує чоловіка і жінку у шлюбний союз, який може зруйнувати тільки смерть. І, навіть будучи розлученими смертю, вони все одно не звільняються від шлюбних зв'язків. Шлюб для людини – вічний. Шлюб породжує одну досконалу істоту з двох недолугих, забезпечує простір для гармонійного розвитку душі чоловіка в унісон з душею жінки протягом усього життя. Шлюб священний і недоторканий – це величний шлях спільного вдосконалення чоловіка й жінки під невсипущим духовним проводом Церкви (Lawrence, 1993, p. 41).

Але разом з тим, на переконання Д. Ловренса, істинним може бути тільки такий шлюбний союз, постійною основою якого є фалос, якщо шлюб пов'язаний із землею та сонцем, планетами і зірками, денними, місячними ритмами, сезонною, річною та віковою циклічністю. Якщо він заснований на співзвучності крові. Адже кров – це субстанція душі, найглибших шарів підсвідомості, а тому істинний шлюб ґрунтується на союзі крові. «Фалос, натомість, – це стовпчик крові. І він наповнює собою долину крові жінки. Великий потік чоловічої крові прямує аж до джерел великого потоку жіночої крові – проте без вторгнення у його межі. Це найміцніший з усіх союзів – і це відомо усім релігіям світу. Це одна з найвеличніших таємниць, навіть, мабуть, найвеличніша, як можна виснувати з усіх ініціацій, що утверджують верховенство шлюбного таїнства» (Lawrence, 1993, p. 42).

А надто, «єдність кровообігу чоловіка і жінки у шлюбі завершує Всесвіт, течія зірок та рух сонця, – і у цьому космічне завдання людства. Але для усього цього є і свій антисвіт. Це – сучасний фальшивий шлюб, а нині майже всі шлюби – фальшиві» (Lawrence, 1993, p. 43).

Натомість, попри те, що секс має велику єднальну силу і що два серця, поєднаних його величною, уповільненою вібрацією можуть бути щасливими саме через поєднання, ідеалістична філософія та релігія власне це єднання і обрали своєю мішенню, намірилися його вбити. І досягли успіху в цьому. Вбили наповал. А отже, Д. Ловренс не бачить іншого виходу, як той, аби чоловіки та жінки думали про секс чесно, ясно і до кінця, адже відчуття непристойності народжується тільки у тому випадку, коли розум зневажає тіло і боїться його, а тіло ненавидить розум та чинить йому опір, і тому митець переконаний, що його роман є чесною, правдивою книгою, яка так потрібна зараз (Lawrence, 1993, p. 59).

Таким чином, якщо з цих доволі пафосних просторікувань спробувати виокремити, так би мовити, сухий залишок, то, принаймні у мене, не залишиться жодних сумнівів, що це промова, а навіть – проповідь ще одного святенника-мораліста, який заповзвся врятувати людство... Якби, звісно, не оте трикляте чи, навпроти, сакраментальне слово – SEX!

Зрештою, навряд чи варто дивуватися через цю чудасію, оскільки якщо зважити на походження, виховання, освіту і становлення особистості Д. Ловренса, то у цьому разі аж ніяк не йдеться про якогось покидька, безхатка чи маніяка. Так, майбутній письменник народився 11 вересня 1885 року в Іствуді у графстві Ноттінгемпшир – у самому центрі Англії. Його батько був простим шахтарем, а мати належала до середнього класу. Вона була освіченою, вихованою у релігійних традиціях і до заміжжя працювала шкільною вчителькою. Сам Ловренс із відзнакою закінчив початкову школу та отримав стипендію для продовження навчання, проте коли надійшов час вступати до університету, він відмовився здобувати ступінь магістра і вирішив, що буде заробляти на життя літературою. Разом з тим, закінчивши дворічні курси викладачів, він 1908 року зайняв місце шкільного вчителя у Кройдоні, неподалік від Лондона.

На подальшу долю письменника вирішальним чином вплинули три обставини: шлюб із німкенею Фрідою фон Ріхтхофен, Перша світова війна і

численні подорожі (Європа, о. Цейлон, Австралія, США, Мексика). Відносини між Ловренсом та Фрідою, що 1912 року полишила заради нього чоловіка-професора (який був старший за неї на п'ятнадцять років) і трьох дітей, були, за свідченням їхніх знайомих, доволі суперечливими, проте саме з цією жінкою він прожив усе своє життя і, за твердженнями біографів письменника, якраз у шлюбі з Фрідою народилася концепція Ловренса щодо самореалізації особистості, яка (тобто самореалізація) досягається насамперед через тілесний зв'язок і відповідно до засад якої, на думку Ловренса, «найбільше у житті необхідно любити свою дружину – цілком та повністю, у нероздільній наготі тіла і духу. Тоді ти пізнаєш світ та внутрішній спокій, хай що там не відбувалося б навколо тебе» (Lawrence, 1993, p. 57).

Натомість 1925 року лікарі виявили у Ловренса сухоти, і, попри усі зусилля, ця хвороба все ж таки здолала непосидючого й динамічного письменника, який помер у містечку Ванс неподалік від Ніцци 2 березня 1930 року.

А отже, вважати Д. Г. Ловренса покидьком немає жодних підстав.

Своєю чергою, необхідно зазначити, що крім восьми романів, Ловренс залишив по собі новели, вірші, п'єси, есе, літературно-критичні статті, подорожні нотатки, безліч чернеток і нарисів, переклади, а до того ж декілька десятків картин, бо захоплювався живописом і навіть 1929 року влаштував у Лондоні персональну виставку, яку, щоправда, заборонили майже відразу після її відкриття.

Подібна, себто цензурна, доля спіткала і його найголовніший роман – «Коханець леді Чатерлей». Перший варіант роману був завершений навесні 1927 р. (вийшов друком 1944 р. як «Перший варіант „Коханця леді Чатерлей”» – *The First Lady Chatterley's Lover*). Причому Ловренс чудово розумів, що він написав твір, який йому навряд чи вдасться надрукувати. А тому майже відразу після цього він написав другий варіант (вийшов друком 1972 р. під назвою «Джон Томас і леді Джейн» – *John Thomas and Lady Jane*). І нарешті, на початку 1928 р. він написав третій і остаточний варіант роману.

Зважаючи на цензуру, Ловренс вирішив опублікувати повний текст за власний рахунок, а видавцям послав текст з купюрами, аби не відлякувати їх надто «непристойними» сценами. Та все одно лондонський видавець не ризикнув на скандальну публікацію, і вперше роман (у купованому вигляді) був надрукований у Флоренції (1928). У Великобританії цей же скорочений третій варіант вийшов друком 1932 р, а повний текст роману з'явився лише 1960 р. (американське видання – 1959 р.).

Втім якщо взяти до уваги тільки сюжет твору, за яким у цьому романі йдеться на позір про банальний адюльтер, то можна було б сказати, що Ловренс нічого нового не вигадав, згадати у цьому контексті хоча б роман Гюстава Флобера «Пані Боварі». Втім принципова відмінність роману Ловренса від роману Флобера й інших подібних історій полягає у тому, що англійський письменник нехтує декларативним описом цих сумнівних з точки зору моралі відносин між чоловіком і жінкою, а концентрується на безпосередньому зображенні фізіологічної сторони цього кохання, «аморальний» характер якого додатково підсилюється ще й суспільними чинниками, пов'язаними не тільки з тим, що головні герої, тобто леді Чатерлей та Олівер Мелорз, є одруженими, і отже, вчиняють перелюб, а й з їхньою приналежністю до різних суспільних станів і також з чинником й справді етичним, оскільки Конні зраджує не просто чоловіка, а інваліда, героя, який зазнав каліцтва внаслідок участі у Першій світовій війні.

Але усі ці мотиви та складнощі виявляються мізерними і нікчемними порівняно з тим, що відчують, кохаючись, Коні і Олівер. Особливо Коні, бо хоч роман і названо, сказати б, на честь коханця леді Чатерлей, та у центрі подій, зокрема й сексуальних, перебуває передусім жінка, яка, наприклад, «в пристрасті <...> несвідомо пригорнулася до нього, і тому він так і не вислизнув з неї, й вона відчувала, як у ній тремтів ніжний пуп'янок, і дивні ритми линули до неї, накочувалися, дивовижно ширилися, наростаючи й наростаючи, доки не наповнили всю її розтяту свідомість, і тоді знову почався незбагнений рух, не рух, а вир чистого відчуття, який поглиблювався, закручувався глибше й

глибше, прорізаючи її плоть і свідомість, аж доки вона стала всього лиш довершеною круговертю почуття, і так вона лежала, несвідомо й беззвучно скрикуючи. Це був голос найтемнішої ночі, життя!» (Ловренс, 1999).

Або яка вигукує: «О, так!» – і мріє «бути пристрасною, немов вакханка, у вакхічному польоті пронестися лісом, погукати Вакха, яскравий фалос, який, окрім себе, не містив незалежної особистості, просто чистий бог – прислужник жінки! Чоловік, індивідуальність – йому до цього нема діла. Він просто служба в храмі, носій і хранитель яскравого фалоса, її власного» (Ловренс, 1999).

Або яка відчуває, що «вона була, немов ліс, немов темне плетиво дубового пралісу, який нечутно гудів міріадами бруньок. [А] тим часом птахи жадання спали в просторому химерному плетиві її тіла» (Ловренс, 1999).

Інакше кажучи, Ловренс у своєму романі перевертає ситуацію з ніг на голову, і те, що до нього становило, як правило, або маргінес оповіді, або й зовсім опинялося за її (оповіді) лаштунками, або, як у випадку із текстами маркіза де Сада, залишалося «річчю у собі» і слугувало для знуцання, покарання і упокорення, – отже, сексуальний акт у романі Ловренса перетворюється на центральний та найголовніший момент існування як головних героїв зокрема, так і тексту роману загалом. Поетично-романтично-піднесену осанну, яку письменник виголошує сексуальному акту, призводить до того, що цей акт перестає бути водночас і актом винятково фізіологічним, і особистою, інтимною справою окремих індивідуумів, і способом на доведення раціональних філософсько-світоглядних постулатів тощо, а набуває онтологічно-катарсичного сенсу, внаслідок чого змін зазнають і конкретні персонажі, і світ навколо них, і, врешті-решт, цілий Всесвіт.

Бо справа не у тому, що, скажімо, похмурий і зловісний Тевершел раптом перетворився на веселе і усміхнене «місто Сонця», а бездушно-крижаний маєток Регбі миттєво став схожим на якийсь яскраво-полум'яний «Парадіз» – ні, нічого такого не відбувається, і, щобільше, роман завершується, як сподіваються Коні і Олівер, їхньою тимчасовою розлукою. Проте сенс, а не тільки форма існування цих коханців, змінюється радикально, бо відтепер цей

смысл визначають не сер Кліфорд, родина Коні чи спільнота Твершелу, і не уряд Об'єднаного Королівства чи навіть пан Бог – цей сенс визначає тільки те, що вони «були разом у світі, [який] належав їм двом» (Ловренс, 1999).

Дивина, та й годі, чи не так?! Ну невже, як думає у певний момент сама Коні, «...це кумедне підстрибування сідниць і спадання бідолашного жалюгідного вологого маленького пеніса і є кохання. Це божественна любов! Врешті модерністи мають рацію, виказуючи зневагу до цієї вистави, адже це – вистава. І справді, як кажуть деякі поети, Бог, котрий створив людину, мабуть, володів зловісним почуттям гумору, адже, створивши її мислячою істотою, він, однак, примусив її прибирати ці сміхотворні пози, сліпо жадати цієї сміхотворної вистави. Навіть Мопассан вважав прикінцевий антиклімакс принизливим. [Втім] люди [хоч і] зневажають статевий акт[, а] все ж займаються ним». Чому?

Відповідь на це питання Коні дізналася небавом, коли «вона сприйняла його, немов полум'я пристрасті, однак сповнене ніжності, і відчула, що тане в цьому полум'ї. Вона піддалася. Тілом відчула, як його пеніс піднявся з тихою надзвичайною силою й твердістю, і вона піддалася йому. З трепетом, який був, немов смерть, вона віддалася, цілком розкрилася йому. І <...> знову затремтіла від його незбагненно сильного занурення в неї, такого дивного і жахливого! Він міг увійти в її ніжно-розплющене тіло ударом меча, і це була б смерть. Вона зіщулилася у раптовій судомі страху. Та він прийшов з дивним повільним напливом спокою, темним напливом спокою і важкою первісною ніжністю, такою, як при сотворінні світу. І її страх затих у грудях, груди втихомирилися, в ній не залишилося нічого. Вона сміливо віддала все, усю себе, щоб закружляти у вихорі.

І здавалося, вона – море, всього лиш темні хвилі, які піднімаються й набухають, набухають у гігантському вирі, так що повільно вся її темнота задвигтіла в русі, а вона обернулася на океан, який котить свої темні, беззвучні маси. О, а десь унизу глибини в ній розділялися й котилися нарізно довгими, далекосяжними лавинами, і потім знову й знову розділялися у найчутливішому

місці, в серцевині м'якого занурення, а він занурювався все глибше й глибше, торкався дальших обріїв, і вона розкривалася все глибше й глибше, і все важчі її хвилі котилися до якогось берега, розкриваючи її, і ближче й ближче сягав невідомий дотик, і далі й далі хвилі її єства котилися геть від неї, залишаючи її, доки зненацька в м'якій трепетній конвульсії сколихнулася вся її найчутливіша плазма, вона збагнула – це кінець завершення, і зникла. Вона зникла, її не було, і вона народилася – жінка.

О, надто гарно, надто гарно! Вона збагнула всю красу його згасання. Тепер усе її тіло з ніжною любов'ю прикипіло до невідомого чоловіка, сліпо приліпилося до прив'ялого пеніса в час, коли він м'яко, тендітно, незбагненно відходив після могутнього напливу сили. Коли він випав, покинув її тіло, цей таємничий, чуттєвий об'єкт, з неї вихопився несвідомий крик чистої втрати, і вона спробувала повернути його назад. Він був такий довершений! І вона так його любила!

І тільки тепер вона збагнула скромну стриманість і ніжність цього пуп'янка, знову з неї вихопився короткий скрик подивування й болю, її жіноче серце кричало про ніжну тендітність того, що володіло такою силою.

І вона стогнала, немовби в блаженстві, немов жертва і новонароджена.

Який він гарний, яке чисте в нього тіло! Який приємний, приємний, міцний, однак чистий і тонкий, цей спокій чуттєвого тіла! Такий цілковитий спокій сили і ніжної плоті! Яка краса! Яка краса! <...> Ціле її єство, живе й несвідоме, трепетало, мов плазма <...> вона <...> чудувалася дивовижами життя й буття <...> І вона затремтіла, і її власний розум розтанув. Коли він зайшов у неї, її омили гострі м'які хвилі невимовної насолоди, почалася дивна мерехтлива вібрація, яка ширилася й ширилася, доки її остаточно не відкинуло геть з останнім сліпим спалахом завершення» (Ловренс, 1999).

Даруйте за цю довжелезну цитату, але здається, що відповідь, яку отримала Коні, була більш ніж вимовною, а тому й недивно, що вона відчула бажання, аби «весь інший світ зник». І хоча Мелорз мав рацію, сказавши їй, що

цей світ «не зникне», та все одно неможливо було заперечити очевидне – вони «були разом у світі, [який] належав їм двом» (Ловренс, 1999).

Таким чином, можна дійти висновку про те, що Д. Ловренс, написавши на позір ганебну чи бодай скандальну книгу, насправді спробував у художній формі обґрунтувати і утвердити нову мораль остільки, оскільки він переймався вселенською проблемою, яку було висловлено у згаданому вже вище есе «З приводу роману „Коханець леді Чатерлей”» і яка, на думку письменника, полягала у тому, що людство не тільки не врятовано, воно майже на краю загибелі, повного знищення. І ми повинні повернутися назад, в ту епоху, яка була задовго до Платона, зародження ідеалізму і християнської ідеї страждання. Інакше нам не піднятися на ноги. Адже це Євангеліє порятунку, зречення від плоті посилює трагічне сприйняття життя. Однак порятунок і трагедія – по суті одне і те ж, але тепер їм, мовляв, вже час піти з історичної сцени» (Lawrence, 1993, р. 57), а їхнє місце повинна зайняти нова «релігія» та нова мораль, основу якої має становити секс і центральне місце у якій має належати фалосу як єдиному та незаперечному олтарю для жертвопринесень і возвеличень.

Отже, і у випадку з Д. Ловренсом нонконформістське спрямування його творчості виявилось у намаганні подолати кризу людяності через повернення до природності, яка передусім пов'язувалася вже не із зовнішнім пасторальним ландшафтом, а з тим, кого тричі прокляли Платон, ідеалізм, християнство – і хто там ще? – тобто з тілом і, зокрема, з його здатністю до сексуальної дії, – з тілом, яке розглядалось письменником не як джерело страждань та природної обмеженості людини, а як інструмент чи, сказати б краще, сексуальний інструмент, за допомогою якого тільки й можливо досягнення «найвищого щастя, насолоди та гармонії» (Lawrence, 1993, р. 59).

3.3. Анігіляція традиційної літературності у романі Генрі Міллера «Тропік Рака»

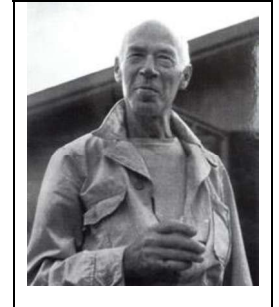
Час, витрачений у вбиральні, вартий
більше, ніж тисяча Вергіліїв.

Г. Міллер

Ви вважаєте, що людині
потрібна мораль? Ні, їй потрібно
Пиво.

Г. Міллер

Як виводять вошей, так і я
повинен був витравити з себе
духовність.



Г. Міллер

Кризою людяності якнайбільше переймався й інший сучасник Д. Ловренса – американський і чи не легендарний письменник-хуліган Генрі Міллер. Проте спосіб, який він обрав для подолання цієї кризи, є, певно, ще менш прийнятним, ніж нова мораль, запропонована Д. Ловренсом.

Зрештою, у цьому, вочевидь, немає нічого дивного, якщо взяти до уваги самохарактеристику митця, яку він надав у романі «Чорна весна» і відповідно до змісту якої він вважав себе «...людин[ою] плутан[ою], недбал[ою], відчайдушн[ою], хтив[ою], сороміцьк[ою], галасли[ою], вдумлив[ою], сумлінн[ою], брехлив[ою] – і потворно щир[ою]». Втім, з іншого боку, Міллер був переконаний, що «народився щасливим, – як він пише про це своєму паризькому другу, журналісту Альфреду Перлесу. – Я ніколи не мав потреби шукати щастя, як шукають його інші. Для мене щастя – це природний стан. Я завжди був щасливим із собою і в собі. Нещастя та страждання привносили у моє життя інші» (Miller, 1963, p. 32).

Це дещо дивно чути від людини, яка чи не шістдесят років з прожитих ним восьми десяти восьми (1891 – 1980) поневірялася в усіх можливих сенсах цього слова, що стосується не тільки його власного життя, а й життя його книг, фактично перша з яких – славетний «Тропік Рака» – вийшла друком у Парижі 1934 року, коли Міллеру було вже за сорок, а на батьківщині письменника роман опублікували тільки 1961 року! Щоправда, наклад у півтора мільйона розійшовся дуже швидко, а тому наступного року надрукували ще мільйон,

проте апологети моральності подали майже 60 позовів на видавців, поки остаточну крапку в цій історії не поставив Верховний суд США.

Що ж це за книга така, змістом якої змушений був займатися аж найвищий судовий орган могутньої наддержави, і що ж це за такий письменник, який походив із буцімто цілком пристойної родини німецьких емігрантів, а став відомим завдяки своїм скандальним книжкам?

Передусім стосовно родини необхідно зазначити, що його батько хоч і належав до добропорядного кравецького прошарку, але врешті-решт перетворився на гіркого п'яницю; молодша сестра була упосліджена затримкою розумового розвитку; а мати... Про мати Міллер писав, що не може пригадати, аби вона хоч раз погладила його по голові, не говорячи вже про те, аби приголубити. Про особисте життя і говорити годі, бо тільки офіційно Міллер мав шість шлюбів, а останній раз він одружився у віці 74-х років на 27-річній піаністці, яку звали Хокі Токуда. У нього також було троє дітей від двох шлюбів – дві доньки і син, але безперечним є і те, що він був надзвичайно дбайливим батьком.

Отже, якщо підсумувати, то Генрі Міллер був, м'яко кажучи, надзвичайно суперечливою особистістю або, як він сам про себе казав, «квінтесенцією протиріч», тобто справжнім, я навіть сказав би, рафінованим чи класичним письменником-нонконформістом, якого, наприклад, лідери американської молодіжної контркультури оголосили, до того ж, одним з фундаторів «сексуальної революції». Зрештою, аж ніяк не безпідставно. Хоча, зрозуміло, що такий сумнівно-шанобливий статус був зумовлений не особистими сексуальними чинами митця, як вважає багато хто і, у тому числі, наприклад, Махендра Камат, який висловився у тому сенсі, що, мовляв, «по суті, майже всі сюжети Г. Міллера обертаються на невисоких орбітах навколо його власного обожнюваного фалоса, і його єдина мета – епатувати тодішнього закомплексованого читача минулого століття – пуританина і філістера» (Kamat, 2024, p. 279).

Звісно, дешифрація істини у такому трактуванні літературної спадщини Міллера є: і без епатажу – нема куди діти правди! – не обійшлося, та й фалічну проблематику репрезентовано у його творах виразно і безсоромно. Проте це тільки дешифрація істини, а отже, либонь, брехня, бо, наприклад, Езра Палмер ствердив про «Тропік Рака» майже щось схоже, але у результаті – прямо протилежне, зазначивши, що це і дійсно «непристойна книжка, втім така, яка заслуговує, аби її читали». А Норман Мейлер, ще один американський класик, майже з розпачем додав, що «ми, мовляв, читаємо „Тропік Рака“, цю книгу бруду, і нам стає радісно. Тому що у бруді є сила, і в гидоті – метафора. Яким чином – сказати неможливо» (Mailer, 1992, р. 230).

Тож я, либонь, спробую дати відповідь на це безпорадне запитання, розподіливши цю відповідь на дві частини.

По-перше, якщо оглянути ситуацію ззовні, з точки зору, так би мовити, «філістера», але «філістера» прихильного, хоч і далекого від теорії, а тим більше від філософії літератури, то за такої перспективи і слідом, наприклад, за Артуром Хойлом, можна ствердити, що «„батьорі враження“ зумовлює у Міллера усе аморальне, порочне і брудне», бо письменник вважав, що «мистецтво і полягає у тому, аби забути про пристойність» (Hoyle, 2014, р. 27). Так, продовжує А. Хойл, якщо Флобер порівнював себе з равликом, який ховається від світового бруду у своїй мушлі, то Міллер, навпаки, намагається довести, що, зображуючи порок, він від нього, таким чином, позбавляється. «Я тому так багато уваги приділяю аморальному, порочному, – пише він Джонатану Котту, – щоб ви знали, що і в цьому є цінність. Мені потрібно було очистити свій організм від отрути». Порок, катастрофічність історії, світовий хаос стають для Міллера чимось на кшталт творчого натхнення або спонукального мотиву, про що свідчить таке зізнання письменника: «Я гарячково пишу мою книгу, передчуваючи кінець» (цит. за Hoyle, 2014, р. 34–35).

Натомість оптимізм, за Міллером, – це найкращі ліки як від хвороб століття, так і від своїх власних: «Від усіх бід один засіб: сміх!», «Посміхайся –

і світ опиниться у твоїх ніг!» (цит. за Hoyle, 2014, p. 37). А Леон Левіс, певно, саме з цього приводу навіть назвав Міллера «Рабле двадцятого століття» (Lewis, 1986, p. 112).

Інакше кажучи, з цієї, тобто з «поверхової», точки зору Міллер пише про гріховне, але пише якщо не весело, то, безумовно, з гумором і, далєбі, оптимістично. Ну, наприклад, тоді, коли розповідає про свого товариша ван Нордена, який «хоче у житті тільки одного – читати, мріяти і їбатися – і так увесь час» (Miller, 1961, p. 57), і який заздрить їхньому спільному приятелю Карлу, що через листування познайомився з «багатою курвою» Ірен, у якої «не звичайна піхва, а саквояж, і його треба набивати товстими листами» (Miller, 1961, p. 44). Отже, ван Норден не може заспокоїтися через вигадані Карлом подробиці його побачення з Ірен, зокрема, через той момент, коли Карл «стає на коліна – ти тільки послухай! – і двома пальцями... причому лишень кінчиками, розумієш?.. відкриває пелюстки... сквіш-сквіш!.. ти чуєш! Легкий вологий звук, ледь чутний... Сквіш-сквіш! Господи, він звучав у мене у вухах усю ніч!» (Miller, 1961, p. 71).

Не пасе задніх у цьому сенсі і головний герой-оповідач «Тропіка Рака», тобто власне Генрі Міллер, який, міркуючи про живопис Матісса, доходить висновку про те, що «Матісс був веселим мудрагелем, пророком, який танцював і міг легко, одним помахом пензля зруйнувати стовп ганьби, до якого людське тіло прив'язане своєю первородною гріховністю» (Miller, 1961, p. 51), і який (Генрі), перебуваючи у компанії зі ще одним своїм приятелем Філмором і двома «хвойдочками, які роблять сальто-мортале на підлозі», «несподівано бачить перед собою темну волохату розщілину у блискучій відполірованій поверхні більярдної кулі» і чує «дикий, дикий, нестримний сміх – і ця розщілина теж починає реготати [йому] в обличчя, вона сміється крізь пухнасті бакенбарди, і сміх морщить складками блискучу поверхню більярдної кулі <...> [і він] дивиться у цей кратер, у цей втрачений і безслідно зниклий світ, і чує подзвін...» (Miller, 1961, p. 191).

Стоп! А це вже звучить якось не дуже смішно, попри «дикий, дикий, нестримний сміх», чи не так?! Отож бо воно і є, що поряд з цілковито сардонічними, воістину раблезіанськими картинами «бруду» і «пороку» – а навіть не поряд, а разом чи, точніше, зсередини, з центру цього гріховного «сміттєзвалища» виростає, постає, твориться інший текст, у якому герой, наприклад, цілком природно і широко стверджує, що він «...назавжди запам'ятав місце, де стояла її нога. І [що] це місце збережеться навіть тоді, коли всі ці собори перетворюються на руїни, а європейська цивілізація назавжди зникне з лиця Землі» (Miller, 1961, p. 261).

І тоді стає зрозумілим, що насправді у романі Міллера йдеться не тільки і не стільки про сумнівні походеньки Генрі, ван Нордена, Карла чи Мони, Тані, Ірен і кого там ще? – скільки про щось глибоке і надзвичайно вагоме, бо «із цієї темної незащитої рани, із цієї вигрібної ями, із цієї колиски наповнених чорними натовпами міст, де музика думки потопає в застигаючому салі життя, із задущених утопій раптом з'являється блазень, у якому поєдналися краса і потворність, світло і хаос» (Miller, 1961, p. 194). Адже «коли я [разом з головним героєм] дивлюся вниз у цю розщелину, я бачу в ній знак рівності, світ у стані рівноваги, світ цілковитого нуля.

Коли я дивлюся [разом з головним героєм] вниз, у цю роздубану щілину б...ді, я відчуваю під собою весь світ, що гине, виснажений світ, відполірований, як череп прокаженого. Якби хтось насмілився сказати все, що він думає про цей світ, для нього не залишилося б тут місця. Коли у світі з'являється Людина, світ навалюється на неї і ламає їй хребет <...> Наш світ – це брехня на фундаменті з величезного сипучого страху. Якщо й народжується раз на сторіччя людина із жадібним ненаситним поглядом, людина, яка готова перевернути світ, щоб створити нову расу людей, то любов, яку вона несе у світ, перетворюють на жовч, а її саму – на батіг людства <...> Якщо з'являється у світі книга, подібна до вибуху, книга, здатна палити і ранити вам душу, знайте, що вона написана людиною з ще не переламаним хребтом, людиною, яка має лише один спосіб захисту від цього світу – слово; і це слово завжди

сильніше за всепереможну брехню світу, сильніше, ніж усі знаряддя для тортур, винайдені боягузами для того, аби знищити неповторне диво людської особистості <...> І якщо в світі нічого не залишиться, крім цієї відкритої рани, світ житиме, тому що вона не безплідна, хоч і народить тільки жаб, кажанів та покидьків.

У секунді оргазму зосереджено весь світ. Наша земля – це не сухе, здорове та зручне плоскогір'я, а величезна самка з оксамитовим тілом, яка дихає, тремтить і страждає під бурхливим океаном. Гола й хтива, вона кружляє серед хмар у фіолетовому мерехтінні зірок. І вся вона – від грудей до потужних стегон – горить вічним вогнем.

Кохання, ненависть, розпач, жалість, обурення, огида – що це означає порівняно зі зляганням планет? Що означають війни, хвороби, жахи, жорстокості, коли ніч приносить із собою екстаз незліченних сонць, які палають?» (Miller, 1961, p. 224).

Даруйте і за цю довжелезну цитату, але вона дозволяє безпосередньо упевнитися, що для такого тексту позиції зовнішнього спостерігача чи прихильності «філістера», вочевидь, недостатньо – потрібна інша перспектива, яку, зокрема, пропонує у своїй розвідці Індрек Менністе і до розгляду якої варто, як на мене, вдатися у подальшому.

Отже, цей естонський дослідник звертається до творчості Генрі Міллера тому, що «концепція мови, яку [митець] обстоює у своїх есе, нерозривно пов'язана із загальними моментами його світобачення, і перш за все з ідеєю „мислячого тіла”» (тут і далі цит. за Männiste, 2013, p. 14) – з надзвичайно цікавою і водночас страшенно складною філософською ідеєю, що, безперечно, корелює як з антропологічною, так і з онтологічною проблематикою.

Передусім І. Менністе стверджує, що в основі світосприйняття Генрі Міллера лежить заперечення будь-якого трансцендентного проекту, всіх ідеалів і цінностей, які знаходяться ззовні щодо людини. Їхнє конструювання він вважає актом насильства над світом, застосуванням до нього трансцендентної влади. Тому Міллер відкидає модель юдео-християнського Бога,

відокремленого від тіла світу і такого, що розірвав усі відносини з людиною, яка його і породила, за винятком відносин пана і раба. З іншого боку, поклоніння мертвому Богу нерозривно пов'язано, на думку Міллера, з абсолютизацією європейською культурою розуму. Реальність як мінливе життя проголошується несуттєвою, і погляд спрямовується крізь неї до трансцендентного ідеалу. Натомість істина виявляється по ту сторону чуттєво сприйнятого світу. Відповідно, дух відділяється від матерії і торжествує над нею. Особистість, що підкорюється диктату розуму, втрачає здатність цілісно бачити реальність як єдність духовних і тілесних прагнень, а інтелектуальні схеми і стереотипи поневолюють тіло, накладаючи на все, що з ним пов'язано, найсуворіші табу (Männiste, 2013, p. 28–29).

Своєю чергою, розірваній християнській особистості Міллер протиставляє цілісність язичника, розвиваючи у своїх текстах неоязичницьку, по суті, концепцію звільнення людини. В її основі лежить ідея причетності бога (ідеалу) до людини, а не локалізація його у трансцендентній сфері. У «Колосі Маруссійському» Міллер відтворює образ утопічного предковічного прасвіту, світу гіпербореїв Ніцше. Цей світ, подібно до «золотого століття» романтиків, пов'язаний не з простором – він становить досяжний індивідуальними зусиллями особливий стан людського духу. Інакше кажучи, язичницькі боги, як вважає Міллер, жили пліч-о-пліч з людьми і були з ними пов'язані тілесно, сімейними узами. Тому, на відміну від юдео-християнського Бога, абстрагованого від матеріального світу і відокремленого від людини, вони залишалися живими.

Внаслідок цього, у міллерівському прасвіті розум залишається похідним від тіла. Він не абсолютизується і не панує над матерією, як у християнізованій культурі. Тут свідомість людини є вільною, бо вона ще не навчилася моделювати схему влади. А отже, для Міллера європейська культура є порочною насамперед тому, що вона вважає людину вінцем природи, мірою всіх речей і ставить її над світом, вилучаючи людський розум із тваринної стихії.

Міллер, втім, міркує про повернення людини у цю стихію, оскільки таке повернення дорівнює звільненню особистості. Відмовившись від ролі вінця природи, подолавши антропоцентричне уявлення про предмети та явища, вільна індивідуальність встановлює між ними та собою новий тип відносин, в основі яких лежить не модель влади (підпорядкування), а принцип братерства, художнє обґрунтування якого Міллер приписує Волту Вітмену. Цей принцип передбачає атлетичне сприйняття оточуючих речей, ставлення до них не як до пізнаваних структур, а як до непроникних для розуму, незалежних від людського «я» тіл-суб'єктів. Адже неоязичник бачить себе не у центрі світу (над світом), а у його осерді, і, позбавляючись від антропоцентризму, він приймає позицію речі, стаючи одним із можливих проявів матерії, тілом серед інших рівноправних по відношенню до нього тіл (Männiste, 2013, р. 33–37).

Крім цього, процес звільнення особистості Міллер метафорично передає як подорож в утробу світу, про який він докладно розповідає у романі «Тропік Козерога». Концепція цього шляху склалася внаслідок синтезу в єдину схему безлічі сформульованих різноманітними мислителями теорій щодо становлення особистості. Зокрема, ця концепція відсилає нас до найдавніших ритуалів, даосизму, давньоіндійської мудрості з її ідеєю реінкарнації, до мандрівок Данте, до принципу вічного повернення Ніцше, до досліджень в області психоаналізу Карла Густава Юнга і Отто Ранка тощо.

Отже, оскільки світ існує лише в сприйнятті особистості, то подорож у його утробу слід розуміти як обмежену рамками людського «я», тобто йдеться про внутрішні процеси, що відбуваються у свідомості індивіда. Свідомість, на думку Міллера, має рухатися ніби у зворотному від свого звичного вектору напрямку. Мета такого руху – точка передіснування особистості, стан напередодні народження людини як соціальної істоти, коли у ній ще не сформувалося колективно зумовлене «я». Це – чисте «я», яке не зазнало на собі впливу репресивної культури і не здатне на антропоцентричні омани.

З іншого ж боку, заново народившись, «я» виявляє себе в утробі світу, в осерді життя, з яким воно возз'єднується. Реальність постає перед поглядом

вільної особистості у своєму первісному стані. Вона безструктурна, ще не оформлена і здається, що ця реальність вже майже виокремила з небуття, але поки ще не стала буттям. Міллер неодноразово підкреслює, що зовнішні форми, прояви світу, – частково оманливі, бо вони є похідними від сутності життя, тобто від порожнечі. Проте вільна людина, залучена у світ, здатна зазирнути за іншу сторону предметів та розпізнати їхнє джерело – напружену, тобто насичену граничним змістом, порожнечу, а також вона може почути елементуюче мовчання (Männiste, 2013, р. 48–52).

Про порожнечу (мовчання) як про сутність життя Міллер пише у роботі «Книги у моєму житті», стверджуючи, що нас огортає «величезна тиша». Втім досвід пильного погляду в порожнечу і вслухання у мовчання змушує відчувати неавтентичність розуму та вислизання свідомості зі схем та ідеалів, нав'язаних культурою-владою, внаслідок чого особистість звільняється від своєї цивілізованої душі. Або, сказати б інакше, людина виходить за власні межі, здійснюючи акт самозречення, на яке здатна тільки вільна особистість. Йдеться передусім про зречення від брехливих зовнішніх оболонок, з яких складається колективне «я». «Для початку потрібно, – пише Міллер у „Тропіку Козерога“, – аби тебе знищили, аби непримиренні аспекти твоєї свідомості досягли нульової позначки. Ти повинен повністю анігілюватися як людська істота, щоб заново народитися особистістю» (цит. за Männiste, 2013, р. 64). Натомість подолання людського (колективного «я») пов'язане із набуттям індивідуумом свого тіла.

Своєю чергою, деперсоналізація, перетворення людини на «духовного нікого» дозволяє їй, як вважає Міллер, відчувати себе частиною тіла світу, виявом якоїсь всезагальної енергії, що заряджає предмети і явища. Особистість відчуває, як стає прозорою, як через неї діють сили, що зумовлюють рух світу, а тому є надзвичайно важливим, на думку митця, «пристосувати свій ритм до ритму універсуму» (цит. за Männiste, 2013, р. 69).

Принагідно варто зазначити, що подібні думки висловлював і Д. Ловренс, який міркував про те, що «для людини є трагедією, якщо вона відривається від

природних ритмів, [а отже,] їй не можна розривати зв'язок із землею і сонцем, космосом» (Lawrence, 1993, p. 46).

І навпаки, спорідненість Бога, світу та людини, на думку Міллера, синтезує у єдиний вектор духовні і тілесні устремління останньої. Розум, дух постає розчиненим у матерії, а особистість знаходить цілісність. Її думки стають тілесними, а тілесні імпульси одухотвореними. І людина перетворюється на «мисляче тіло». Адже якщо у християнізованій культурі тіло репресується, а його реакції табуються, то в ідеальному язичницькому прасвіті воно звільняється. Індивідуум, вважає Міллер, повинен відчувати тіло з максимальною повнотою, прислухатися до його потреб, тренувати його. Йому необхідно концентруватися на реакціях тіла у ставленні до навколишньої дійсності, бо ці реакції адекватні – на відміну від статичних антропоцентричних схем, що ізолюють свідомість від життя, бо «наше особисте фізичне тіло, – пише Міллер у „Дияволі в Раю”, – наділено тією мудрістю, якої позбавлені ми – ті, що живуть у цьому тілі» (цит. за Männiste, 2013, p. 71).

Окреслена Міллерівська концепція щодо повернення до фізичного тіла як до основи, на якій можливе подолання людиною самої себе, перегукується з багатьма ніцшеанськими теоріям XX ст., зокрема й з настановами Жоржа Батая, який доходить висновку про те, що «людина – це не те, чим вона є, а те, чим вона може бути, проте за умови, що вона не заперечуватиме себе, не заперечуватиме свою природну, тваринну сутність» (Bataille, 1973, p. 27).

Натомість якщо екстраполювати усі ці ідеї на мистецтво, то традиційне європейське мистецтво, у розумінні Міллера, рухається шляхом, спрямованим до узагальнення і редукує реальність до ідеалу. Воно підпорядковує речі, робить їх нереальними, ампутованими, хоча часом й естетично значущими. Міллер категорично не сприймає подібний метод, у якому він вбачає принцип влади. Справжній художник, на його думку, повинен не обмежувати речі та явища узагальнюючими схемами, а звільняти їх, відкривати в них життя, виводити з нейтрального, стереотипного сприйняття та робити їх реальними.

У результаті предмет, який побачила творча свідомість, буде належати не культурі, а самому світу. Відтак він буде виглядати новим, несподіваним, не пов'язаним з людиною. А, своєю чергою, процес «оживлення» речі становить наслідок досвіду переживання порожнечі, про що вже йшлося вище, бо розум виокремлює у явищі структуру і у такий спосіб нав'язує йому певну форму та чітко визначені межі. І саме таким явище й постає у традиційному художньому творі. Втім з точки зору Міллера художник покликаний звільнити предмет від кайданів зовнішньої форми (тобто приписів розуму), він повинен виявити у предметі насичену порожнечу (або лементуюче мовчання), повинен витягнути її на поверхню.

Тож предмет починає виглядати як такий, що виростає з порожнечі, з первородного хаосу і що містить у собі креативну енергію – те, що Міллер називає «життям». За таких умов предмет стає рухливим, динамічним, розширюється за межі власних границь. Він перестає бути ідеєю, схемою і набуває тілесного штибу. А світ, який приховує у собі насичену порожнечу, постає як динамічне тіло, яке народжується на очах читача. І оскільки справжнім змістом художнього світу є порожнеча, то такий світ, подібно до тіла, не можна редукувати навіть до найглибшої сентенції. Адже цей простір не підлягає освоєнню розумом і залишається, за словами Міллера, «нічийною», нейтральною територією, бо порожнечу, що приховує у собі нескінченність, неможливо опанувати. Щобільше, тілесний світ твору набуває абсолютної свободи, оскільки його захищено художником від будь-якої влади, нав'язуваної у формі читацької концепції. Він становить своєрідну «ділянку невизначеності». А невизначеність (становлення) виявляється, таким чином, найсуттєвішою властивістю тексту (Männiste, 2013, p. 98–101).

А відтак Міллер доходить висновку, який став стрижнем його естетичних поглядів та художніх пошуків: мистецтво (література) не шукає форму, а висаджує її у повітря, – і який вторує ідеї Жюльєн Дельоза, що відкриває свою книгу «Критика і клініка» твердженням, за яким «писати – це не обов'язково

нав'язувати форму (вираження) матерії пережитого. Література, радше, на боці безформного, або незавершеного...» (цит. за Männiste, 2013, р. 171).

Отже, Міллер заперечує художню форму, оскільки вона репресує тіло матерії як абстрактна інтелектуальна схема. Так, форма впорядковує чуттєвий досвід, вибудовує його у вигляді структури, системи підпорядкованих зв'язків, неминуче розділяючи елементи цього досвіду на головні і другорядні (підлеглі), через що реалізується модель влади, яка суперечить основі життя – свободі. Форма виганяє життя (тіло) з матерії тексту. Наприклад, сюжет із зав'язкою, кульмінацією і розв'язкою, дисциплінуючи простір твору, робить його статичним та прогнозованим, а це суперечить мінливому і непередбачуваному характеру реальності. Але художник, наділений уявою та внутрішньою свободою, завжди нехтує правилами письма, законами літератури, що ґрунтується на наслідуванні. І тому його текст через ігнорування цими законами не відтворює дійсність, а сам є нею, бо текст – не ідеальний образ, а тіло серед інших тіл, і саме тому цей художник, на думку Міллера, прагне вирватися за межі форми та руйнує кордони між мистецтвом і життям.

Натомість на мистецтво у чистому вигляді приречені слабкі, замкнуті у межах антропоцентричних оман люди, і якраз таке мистецтво приречене на смерть. Адже уява руйнує загальноприйнятую модель життя, бунтуючи у такий спосіб проти принципу реальності. Втім естетична форма, яка передбачає упорядкованість, примиряє цей бунтарський імпульс з існуючим порядком речей, внаслідок чого зміст і його втілення принципово не збігаються, як це відбувається, на думку Міллера, у текстах Д. Г. Ловренса.

Інакше кажучи, мистецтво, за Гербертом Маркузе, «продовжує існувати тільки завдяки самознищенню, завдяки відмові від традиційної форми і тим самим від примирення: воно стає сюрреалістичним і атональним. В іншому випадку воно приречене на долю форм справжнього людського спілкування: воно відмирає» (цит. за Männiste, 2013, р. 129). Через ці причини форму змінює авангардний жест, і завданням творчої особистості стає перетворення себе та

світу, а не пошук нових форм, а на зміну художній творчості приходить життєтворчість так само, як це було у романтизмі.

Зрозуміло, що з проблемою форми якнайтісніше пов'язана і проблема мови, а тому слідом за сюрреалістами Міллер, перш за все, піддає сумнівам принцип взаємозв'язку між розумом та мовою, встановлений (принцип) традицією західноєвропейської філософії. Цей принцип передбачає підпорядковане положення слова, яке зумовлюється референтом (присутністю) і перетворюється на деіндивідуалізоване поняття – засіб комунікації. За такої перспективи розум змушує мову обслуговувати (відображати) встановлене культурою-владою упорядкування світу. Відтак слово поневолюється, його можливості обмежуються, і це становить перешкоду для справжньої розумової та мовленнєвої діяльності, яка повинна бути пройнятою уявою – вільною, непередбачуваною і такою, що відкриває у світі нове. І тому однією з найважливіших задач Міллера було звільнити слово від диктату розуму, через що слідом за сюрреалістами він доходить висновку, за яким розум не має права бути господарем мови, та прагне зруйнувати стару мову, мову влади, і віднайти нову мову – мову тіла, гри та уяви, мову, пов'язану із принципом задоволення та непідвладну свідомості.

Отож центральним поняттям у контексті цих прагнень стає слово, яке мислиться письменником як «раціонально незбагненне», оскільки, як і усі матеріальні форми, воно є породженням насиченої порожнечі, мовчання, бо слово – це чергове втілення порожнечі, її зовнішня оболонка: «Витягнуті з мовчання слова – повернуться у мовчання, якщо були використані правильно» (цит. за Männiste, 2013, р. 134), – пише Міллер. А письменникові, вважає він, необхідно у такий спосіб будувати своє мовлення, аби слово, що стало інструментом уяви, виявило у собі цю лементуючу порожнечу, цю сутність світу. Слово має бути витягнутим з небуття і таким, що знаходиться у процесі набування значень, тобто таким, що перебуває у процесі становлення (див. про це також Shteinbuk, 2022, с. 30–46, 169).

Інтуїції Міллера у суттєвий спосіб корелюють з концепцією Ж. Дельоза, який у «Критиці та клініці» формулює завдання літератури у стосунку до мови наступним чином: «Тепер краще видно, що ж робить література у мові: за словами Пруста, вона якраз викреслює у ній своєрідну іноземну мову – не якусь іншу мову, не якусь відкриту нещодавно говірку, а становлення-іншою самої мови, якесь марення, що її охоплює, чаклунську лінію, яка намагається позбутися впливу панівної системи» (цит. за Männiste, 2013, р. 138). Дельоз вбачає у цьому процесі подолання хвороби, тобто атлетизм і здоров'я. Міллер, по суті, схиляється до аналогічного висновку, тому що у його системі невизначений художній світ, який перебуває у становленні, та слово, що виростає з порожнечі і що є центральним елементом цього світу, – це наслідок атлетичного прийняття життя.

Інакше кажучи, слову-знаку Міллер протиставляє слово-тіло, вільне, позбавлене від влади розуму, від зобов'язання означати, залежати від об'єкта, бути засобом комунікації. Наділяючи слово тілесним виміром, Міллер водночас говорить про його сакральний штиб, а мову письменник уподібнює молитві, через що слово ритуально повертає світ до його джерел, вивільняючи початкову й нескінченну низку смислів. І отже, вільне тілесне слово породжує усе нові та нові значення, нову реальність, дозволяючи художнику відкривати небачені сфери життя та вимовляти неможливе.

Зокрема, у своєму славетному романі «Тропік Рака» Міллер намагається реалізувати весь цей комплекс ідей і змусити слово стати тілесним. Зокрема, тут можна знайти величезну кількість незвичних метафор і несподіваних порівнянь. Оповідачу «Тропіка...», подібно до майстра барокової поезії, вдається синтезувати у єдиному образі гранично гетерогенні предмети і явища. Вони можуть належати до різних сфер життя, але висловлювання, що поєднує їх, відкриває в них внутрішню подібність, яка фіксується комунікативним мовленням, наприклад: «На перший погляд, Молдорф – карикатура на людину. Очиці – щитовидні залози. Губи – шини „Мішлен”. Голос – гороховий суп. Під жилетом у нього маленька груша замість серця» (Miller, 1961, р. 62).

Цей приклад яскраво демонструє, як поверхневі зв'язки між предметами, встановлені диктатом розуму, оголошуються необов'язковими, а реальність повністю перебудовується словом, і явища та предмети вириваються зі своїх звичних гнізд та перемішуються у довільному порядку. Міллеровське письмо, таким чином, утверджує правило вільної гри, що руйнує бар'єри розуму, які стримують несвідоме, і тим самим реалізує принцип задоволення. Внаслідок цього зв'язок слова-тіла з його передбачуваним (культурою-владою) референтом помітно послаблюється. Таке слово перестає бути жорстко прив'язаним до предмету і, звільняючись, своєю чергою, зумовлює поставання нових, несподіваних зв'язків. Щобільше, у ньому прокидається порожнеча – та сила, яка і дала йому життя, і слово починає жити відповідно до своїх власних законів та можливостей, розвиваючись у непередбачуваних напрямках.

Зокрема: «Я відчуваю, як звуки забираються мені під ребра, а самі ребра висять над порожнім простором, що вібрує <...> Мені здається, що в мені – озеро, яке виграє усіма кольорами веселки, але воно холодне, наче желе» (Miller, 1961, p. 107). Актуалізуючи уяву, слово не фіксує даність, а породжує нову реальність і стає для Міллера матеріальним. А отже, «мисляче тіло» оповідача повертає світу єдність у самому слові, синтезує дух і тіло. Проте тілесність мови, якої Г. Міллер так наполегливо домагався, виявилася лише ілюзією тілесності. Питання співвідношення графічного позначення, звуку та семантики, проблему створення нової мови, що нівелювала б опозицію між сказаним і написаним, вирішити він так і не зміг. І навіть його «Тропіки», за усієї їхньої революційності, у цьому сенсі є бодай традиційними та компромісними. Либонь саме з цієї причини наприкінці 1930-х рр. Міллер взагалі втрачає інтерес до тих літературних технік, які він розробляв у «Тропіках» та у більш ранній прозі. Вони здаються йому тепер очевидно недостатніми. Адже мова, про яку йому йдеться і яка здатна була б остаточно ліквідувати проміжок між зовнішнім та внутрішнім, між ідеєю і тілом, – це вже мова, яка досягається лише за умови зречення літератури як такої (Männiste, 2013, p. 189).

Таким чином, літературні витівки Г. Міллера, попри їхній скандальний та епатажний характер, насправді ґрунтуються, з одного боку, на доволі оригінальній, глибокій і складній антропологічно-онтологічній концепції, а з іншого боку, зумовлюються тією драматичною цивілізаційною колізією, про яку вже неодноразово згадувалось вище і за якою невдоволення сучасним станом життя та – ширше – буття обертається на пошуки альтернативи, що її можна редукувати до формули подолання людського через повернення до природного (див. про це також Штейнбук, 2006).

Натомість ще один варіант такого подолання пропонують у своїй творчості й абсолютно різні, на позір, митці – француз Жан Жене та японець Юкіо Місіма, до розгляду романів яких варто, далєбі, звернутися у подальшому.

3.4. Поетика імморалізму в романах Жана Жене «Щоденник злодія» і Юкіо Місіми «Заборонені барви»

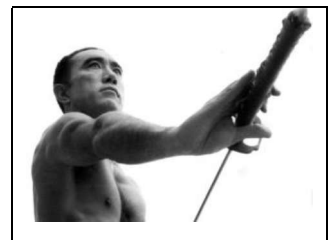


Європейська естетика передбачає
букет, японська – одну-єдину квітку.

Жан-Жак Оріоль

Я став покидьком.

Ж. Жене



Плоть в глибині душі є духом.

Ю. Місіма

Тож передусім необхідно ствердити, що важко знайти такі радикально відмінні культури, як європейська і японська, якщо, звісно, не брати до уваги, сказати б, кричущі відмінності між європейською культурою і культурою давніх інків чи ацтеків, або європейською культурою та культурою африканських бушменів, пігмейського племені мбуті, австралійських аборигенів тощо, або, наприклад, між культурою австралійських аборигенів і якутів.

Та, попри мою очевидну іронію, цілком зрозумілим є те, що на позір і культури, і, звісно, люди відрізняються один від одного. Втім ці відмінності, будучи важливими та вагомими чинниками, які у суттєвий спосіб впливають не тільки на формування внутрішнього виміру – чи то загалу, чи то особистості, а й на характер взаємовідносин цього загалу і цієї особистості з оточуючим світом, можуть (відмінності) долатися. Бо, на мою думку, вони не рокують винятково приреченість на нерозуміння – у них (у цих відмінностей) у парадоксальний, чи то пак у діалектичний, спосіб потенційно міститься перспектива щодо можливого розуміння – причому саме на основі об'єктивно існуючих відмінностей.

А, з іншого боку, навіть об'єктивно існуючі відмінності не заперечують наявні у них спільні риси. Так, французький письменник і драматург Жан Жене на перший погляд немає і не повинен мати нічого спільного з японським письменником і драматургом Юкіо Місімою. А проте... а проте, по-перше, вони обидва є письменниками і драматургами. Але це тільки по-перше.

Відтак рухаємося далі. Матір, яка народила Жана Жене 19 грудня 1910 року, залишила його, семимісячного, у притулку. Потім він виховувався у селянській прийомній родині. Пізніше, у п'ятнадцять років, він за крадіжки потрапив до колонії для неповнолітніх. Після цього, у вісімнадцять років, аби звільнитися з колонії, він записався до Іноземного легіону, але і там перебував лише деякий час, аби врешті-решт 1936 року обікрасти чи то командира, чи то своїх товаришів по службі і вдатися до дезертирства. Внаслідок цих «геройств» він потрапив уже до дорослої в'язниці, і від довічного ув'язнення його врятувало лише заступництво Жана Кокто, Жана-Поля Сартра та інших відомих французьких митців, завдяки клопотанню яких його 14 березня 1944 р. звільнили з під варти, аби він до кінця свого життя вже більше ніколи не повертався за ґрати.

Своєю чергою, Юкіо Місіма, справжнє ім'я якого – Кімітаке Хіраока, народився 14 січня 1925 р. у родині високопосадовця Адзуси Хіраокі та його дружини Сідзуе. Натомість дід Місіми – Хіраока Садатаро – у 1908–1914 рр.

був губернатором Південного Сахаліну. А проте до дванадцяти років майбутній письменник через свій слабкий та хворобливий стан здоров'я виховувався не батьками, а перебував під опікою бабці Нацуко, яка виховувала його у суворих та витончених аристократичних традиціях і яка водночас обмежувала спілкування Місіми навіть із матір'ю, не говорячи вже про його однолітків. Щобільше, ізоляція Кімітаке від ровесників призвела до того, що він став навіть говорити у властивій жінкам манері. Разом з тим Нацуко, попри свою схильність до істерії, була тонкою цінителькою театрів Кабукі та Но, а також творчості Кьоки Ідзумі, і це саме вона прищепила Кімітаке любов до літератури та театру.

Отже, Місіма ріс вразливою і обдарованою дитиною, яка багато часу приділяла читанню книг, та й привілейовану школу він закінчив із відзнакою, отримавши особисто з рук японського імператора срібний годинник, а після закінчення школи вступив на юридичний факультет Токійського університету, де вивчав німецьке право. Отримавши вищу освіту, Місіма міг зробити блискучу чиновницьку кар'єру, адже деякий час він навіть працював спочатку у Міністерстві імператорського двору, а потім у Міністерстві фінансів, проте восени 1948 року він знехтував посадами і вирішив повністю присвятити себе літературі.

Своєю чергою, у долі Місіми теж не обійшлося без літературних авторитетів, яким для нього став класик японської літератури Ясунарі Кавабата і за рекомендацією якого у часописі «Людина» 1946 року було надруковано перше оповідання Місіми під назвою «Сигарета».

Злодій та рафінований аристократ – так це, певно, виглядає, якщо порівнювати їхні біографічні силуетки. Але і у цьому сенсі не все так однозначно. Зокрема, ставши дезертиром і втікши з Марокко, де він проходив службу, Жене кілька років поспіль подорожував країнами Європи, дійшовши аж до Польщі, і лише потім повернувся до Франції. Що ж стосується Місіми, то він, вже будучи відомим письменником, у грудні 1951 року за протекцією батька і у якості спеціального кореспондента газети «Асахі сімбун» рушає у

навколосвітню подорож, звідки повертається майже за рік – у серпні наступного року. Щоправда, внаслідок цих подорожей Жене потрапляє до в'язниці, де починає писати, і це у підсумку рятує його від довічної неволі, а Місіма, повернувшись до Японії, узявся за радикальну перебудову власного тіла, вдавшись до занять бодібілдингом і кількома різновидами східних бойових мистецтв – айкідо, дзюдо, кендо тощо.

Цікавим є і ще один збіг, а саме: на початку 60-х років Жене починає брати активну участь у політичній діяльності, причому в характерній для себе, тобто епатажній, манері, бо, з одного боку, намагається захищати права алжирських і марокканських емігрантів та відвідує табори палестинських біженців, а з іншого – пише статті на підтримку терористичних угруповань, що діяли у Європі та США, наприклад, такі, як «Чорні пантери».

Подібний нахил до, сказати б, маргінальної політики дався взнаки і у випадку з Місімою, який у грудні 1966 року познайомився з редактором націоналістичного часопису «Ронсо». Відтак між Місімою і групою активістів цього часопису виникли тісні стосунки, які спонукали його на створення власної воєнізованої групи, що отримала назву «Товариство щита». У цей же період Місіма зблизився з Кійокацу Ямамото, командувачем японськими силами самооборони.

А 25 листопада 1970 року під приводом офіційного візиту він разом з іще трьома членами «Товариства щита», потрапивши на базу сухопутних військ сил самооборони в Ітігає, взяв у заручники командувача базою. Після цього Місіма з балкону кабінету командувача звернувся до солдатів із закликом вчинити державний переворот. Однак ця театралізована спроба державного перевороту була фактично проігнорована слухачами, і після цього Місіма наклав на себе руки, вчинивши харакірі. Після кількох невдалих спроб обезголовити Місіму його товариш Моріта передав меч Коге, який і відрубав голову Місімі.

Зрештою, і Жан Жене теж намагався, крім того, що був хронічним наркоманом та не гребував алкоголем, накласти на себе руки, проте спроба суїциду, що письменник вчинив її 1967 року в італійському місті Домодоссоло,

у номері готелю, перебуваючи у якому він ковтнув смертельну дозу нембуталу, виявилася невдалою.

Та найважливіші перегуки між творчістю цих митців, враховуючи, безумовно, різноманітні специфічні особливості, стосуються передусім тематичного рівня їхніх текстів, оскільки письменники звертаються до тем абсолютно табуйованих і скандальних. Зокрема, йдеться про романи Ж. Жене «Щоденник злодія» і Ю. Місіми «Заборонені барви», які (романи) присвячено головно темі гомосексуальності.

Так, Місіма, який, за словами Іана Магедери, «був настільки ж близьким до Жене, наскільки й чужим» (Magedera, 2014, р. 4), у своїй статті про «святого злодія», як назвав Жене Жан-Поль Сартр, зазначив, що «у Жене відбувається партеногенез. Постійно спілкуючись з природою, він здійснює свої діяння в ім'я святої трійці: злодійства, гомосексуальності та зради» (Mishima, 1981, р. 38).

Натомість сам Сартр писав про те, що, «прагнучи бути злодієм, він [Жене] доходить до межі можливого і занурюється у мрію; прагнучи довести мрію до точки безумства, він стає поетом; намагаючись довести поезію до фінального торжества слова, він стає людиною; і людина стає справжнім поетом так само, як поет був справжнім злодієм» (Sartre, 1983, р. 14).

І нарешті Жене у «Щоденнику злодія» стверджує, що його «...життя мусить стати легендою, тобто заслуговує на те, аби бути прочитаним, а його прочитання породить якесь нове почуття, яке [він] назива[є] поезією», бо, мовляв, «я вже ніхто і ніщо, я – лише привід» (Жене, 2004, с. 7).

І тут виникає найдивніша колізія, яка, на мою думку, тільки й можлива, а саме: у романі Жене йдеться про абсолютно гидкі і неприйнятні з якої хочете точки зору речі, але йдеться не про виправдання цих речей, як, наприклад, у романах Панаса Мирного «Повія» чи «Хіба ревуть воли як ясла повні?», у яких головні герої – Христя Притика і Чіпка Варениченко – розглядаються автором як жертви несправедливого суспільного устрою, або як у романі Гюстава Флобера «Пані Боварі», у якому головна героїня – Емма Боварі – зображується

теж як жертва, але не тільки суспільних обставин, а й запаморочення через романтичні ілюзії, – отже, нічого такого у Жене немає, бо у своїх, за словом Жоржа Батая, «жахливих книгах», французький автор нікого не виправдовує, а оспівує. Оспівує, причому у вишуканому стилі, проституцію, до того ж чоловічу. Оспівує зраду. Оспівує злочинство і безліч інших речей, які завжди становили переважно предмет осуду як у попередній, так і у подальшій літературній, етичній, суспільній – і якій там ще? – традиції.

Так, головний герой «Щоденника...», який є безпосереднім alter ego автора, що ніколи й не приховував автобіографічного штибу своїх писань, щиро і натхненно констатує, мовляв, його «авантюра, до якої [його] ніколи не штовхали ні обурення, ні протест, і дотепер залишається лише розволіклим паркуванням птахів, обтяженим, ускладненим важким еротичним церемоніалом...» (Жене, 2004, с. 31).

Інакше кажучи, історія Жана, тобто головного героя роману, – це історія пошуків кохання, яке невіддільно пов'язане для нього з гомосексуальними статевими стосунками і яке він знаходить у неволі посеред злочинців. «Таким чином, [він] подарував невольникам свою ніжність, [він] намагався називати їх найчарівнішими іменами, сором'язливо вгорнувши їхні злочини в найвишуканішу метафору (під серпанком якої той не міг знехтувати розкішну мускулатуру вбивці, потугу його статевого органу)» (Жене, 2004, с. 72; про проблематику гомосексуальності у літературних творах див. також Shteinbuk & Gordiienko, 2023).

Зрештою, сексуально-еротичний вимір кохання Жан – і як герой «Щоденника...», і як Жене – знаходить в усьому, а не тільки власне у сексі. Наприклад, Річард Кое зазначає, що письменник, не приховуючи свого захоплення (пристрасті), писав про сексуальність нацизму, про його сексуальну харизму, яка, на його думку, підкріплювалася і виправдовувалася неймовірними злочинами. «Франція була захоплена майже без бою кількома батальйонами гарних та войовничих блондинів. Саме через надлишок цієї краси, світлого волосся та молодості Франція не встояла. Пала ниць. Потім вона

врятувалася, перелякана, тремтяча, у мене на очах...» (цит. за Сое, 1968, р. 38) – писав Жене у книзі «В'язень любові», описуючи ненависну йому Батьківщину в образі сластолюбної, хтивої жертви, яка не варта нічого іншого, крім брутальної та цинічної наруги.

Тож фашисти як носії абсолютного Зла і вищої Сили були наділені найважливішою для Жене якістю – самовладністю, вони лише рішуче і грубо реалізували свою місію, функцію, виконуючи роль активного сексуального партнера, самця, хижака, master`а (якщо вдатися до садо-мазохістської термінології). Їхня влада, правота, велич, краса – в їхній силі-насилстві, яка уподібнює їх до міфологічних античних героїв, ожилих статуй, богів. І їхня сила – у їхній красі та величі. Натомість зовнішні обставини – війна, агресія, окупація – це лише арена відповідних сексуальних ігрищ, збудливий антураж (Сое, 1968, р. 41).

Щобільше, 19 серпня 1944 року в боях за визволення Парижа загинув коханець Жене, молодий комуніст Жан Декармін. Але навіть ця трагічна подія не змогла похитнути естетичної позиції Жене. І пізніше, коли він підтримував присутність у Східній Європі радянських військ, він вбачав у цьому той самий «сексуальний аспект», який збуджував його і у фашистах. А в одному зі своїх есе про театр, яке було надруковано у збірнику «Як завжди – про авангард», Жене порівняв трубу крематорію, що вивергає людський прах, із гігантським фалосом у момент еякуляції. І це, мабуть, один із найбільш вражаючих образів витонченої фалічної символіки Жене та водночас моторошне свідчення на користь його некрофілічних уподобань. А також, варто додати, – якнайбільш виразна ілюстрація змісту і форми тієї естетики, яку продукував Жан Жене і відповідно до засад якої ніколи він не шукав способу зробити із жалюгідного життя щось інше, ніж те, чим воно було, ніколи він не намагався його прикрасити, приховати, а навпаки, хотів його утвердити у його достеменній гидоті; а наймерзенніші його ознаки обернулися для нього ознаками величі (Сое, 1968, р. 283).

Отже, читати Жене можна, тільки цілковито абстрагувавшись від моральних чеснот і взявши до уваги, наприклад, позицію Паскаля Гайте, який, ґрунтуючись на роздумах Еліаса Канетті, визначає мораль як перверзію. Зокрема, Канетті «у своїх щоденниках зауважує, що тільки за одним своїм звучанням слово „мораліст” наштовхує його на думку про якусь особливу сексуальну перверзію» (Gaitet, 2003, р. 36). А інстинктивна недовіра Канетті до «мораліста» пояснюється тим, що «мораліст» вилучає моральні проблеми з контексту людського та космічного життя, і тому винятково моральний погляд на більшість проблем є не тільки збоченим, а й надзвичайно вузьким. І отже, перверзією є будь-яке судження, яке доходить до свого висновку, нехтуючи позаморальними чинниками та мотиваціями: біологічними, віковими, психологічними, педагогічними, економічними, містичними (Gaitet, 2003, р. 39–40), а я б ще додав до цього переліку, й – естетичними.

Разом з тим, повертаючись до заклику щодо абстрагування від моральних чеснот під час читання Жене, необхідно визнати, що у цьому заклику є певне лукавство, бо подібна естетика твориться лише на позірному запереченні цих чеснот, а навіть якщо і не на позірному, то все одно таке заперечення у парадоксальний, чи знову ж таки – у діалектичний, спосіб містить у собі те, що воно заперечує.

Інша справа, чи становить це водночас ствердження того, що імпліцитно заперечується? Але як би не вирішувалося озвучене питання з рації моралі, тексти Жене, проте, мають очевидний естетичний кшталт, і заперечити цей факт досить важко.

А відтак можна констатувати, що естетика, яку продукує Юкіо Місіма, будується на подібних засадах. Але перш, ніж звернутися до його роману «Заборонені барви», необхідно актуалізувати хоча б деякі моменти, які характеризують японську культуру. Зрозуміло, що така актуалізація є не зовсім коректною, але це якраз той випадок, коли краще хоч щось, ніж зовсім нічого. Тим більше що є можливість звернутися до цікавих та неупереджених рефлексій української дослідниці японської культури Ірини Сумченко.

Передусім І. Сумченко стверджує, що в основі японської естетики лежить «краса швидкоплинності», і наводить відповідні приклади: «любов до найбільш скороминущого з цвітінь – сакури. Звитяжність смерті у молоді літа. Лаконічність тривірша-хоку. Стрімкий політ камікадзе. Плиткий мазок пензля. Раптове застигання актора Кабукі. Світлина. Спроби зупинити мить» (Сумченко, 2022, с. 52).

Крім цього, вона вважає, що, наприклад, чарівність чайної церемонії полягає в естетизації повсякденного, йдеться ж бо про змістовність форми, коли чашка дорівнює чаю, а порядок частування важливіше за частування. З іншого ж боку, можна згадати про ідею камікадзе в кулінарії, тобто про торжество ймовірності, яким є поїдання риби фугу. Адже ця риба містить у собі щось отруйне, що дається взнаки при неправильному приготуванні. І до двохсот людей на рік помирають через це, але нікого це не зупиняє, бо випадок, мовляв, розставить усе по своїх місцях.

Звідси закономірно випливає переконання, за яким цінність визначається не сенсом життя, а життям як таким. Водночас і стосовно японського мистецтва також можна ствердити, що воно постає на цих фундаментальних онтологічних засадах. Наприклад, у театрі Кабукі все не так: жінок грають чоловіки, але в чоловічих ролях ходять на високих підборах і в чимось на зразок спідниць. Бесіда точиться як джазовий джем-сейшен: сідають в ряд на авансцені і по черзі промовляють монологи. Але найвищою формою умовності є ляльковий театр Бунраку, у якому вже чотириста років поспіль намагаються якнайдалі втекти від правдоподібності, адже «одну дрібну ляльку ведуть три людини: перша відповідає за голову і праву руку, друга – за ліву руку, третя – за ноги. І не ховаються, а топчуться навколо, добре хоч не завжди ляльку затуляють» (Сумченко, 2022, с. 57).

Разом з тим Кабукі – це мистецтво суперлативів. Нестерпно благородний герой, гидотно підлий лиходій, неймовірна красуня. Але сюжет тримається на нюансах. Скажімо, персонаж так стурбований, що входить у кімнату прямо у

вуличному взутті. Зал бурхливо реагує на цей знак, а більшість європейців навіть не зрозуміють через що піднявся такий гвалт у глядацькій залі.

І, нарешті, сенс мистецтва каліграфії теж полягає у змаганні з часом. Письмо пензликом більш древнє, ніж писання пером, і ближче до клинопису, рун, борозенок стилю на вощеній дощечці. Все це – перпендикуляр до площини: протикання простору часом, прорізання вічних дірок у тлінному матеріалі. Натомість пензлик – ковзає, а не пронизує (Сумченко, 2022, с. 58–59).

Вказує І. Сумченко і ще на один важливий принцип японської естетики: репрезентативність фрагмента, який можна було б окреслити як «один в усьому, і все в одному». У цьому контексті ця авторка виголошує чи не осанну японському, або дзенському, саду каменів, оскільки дзенський сад – це, на її думку, головне, що є у Японії, тому що країна збирає духовні сили на найменшому клаптику землі, всіяному галькою і камінням, а отже, у цьому алькові стороннім робити нічого, тому що сад каменів – це будуар країни.

З іншого боку, немає прикладу більшої відчуженості від природи, ніж такий сад: холодний розрахунок, раціональний підхід для того, аби штучно спорудити те, у чому потім слід розчинитися, натхненно переживаючи саторі. Інакше кажучи йдеться про раціональний підхід до метафізики. Адже сад призначається не для розваг, а для медитації, бо дзенський сад – це не частина природи, а щось паралельне, щось, що є виявом суперництва з природою, щось самоцінне.

Разом з тим сад – це той центр, навколо якого концентричними колами може розміщуватися все, що завгодно. Власне все, що завгодно, – тому що дзенський сад вже містить у собі все. Він – самодостатній всесвіт: тому так легко і вивільняються сили для будь-чого іншого. А тому японці такі перейнятливі і заповзятливі, що тили у них забезпечені і є куди відступати – у сад. Все у саду (Сумченко, 2022, с. 63–64).

Своєю чергою, варто згадати і про «мужність та послідовність» японської культури, про які пише Марина Ратко. На доказ цього твердження вона

наводить таку притчу: «ведуть якимось самураєм на страту і запитують про останнє бажання. „Дайте, – каже самурай, – попити. Горло пересохло”. „Вибач, друже, води під рукою нема. Ось тобі хурма, стигла і соковита. З’їж – і вгамуєш спрагу”. „Ні, дякую, – каже засуджений на смерть, – лікар казав, що хурма шкідлива для мого здоров’я”»... (Ратко, 2011, с. 41).

Ось, зокрема, на цьому культурно-онтологічному тлі і формувалися особистість і талант Юкіо Місіми – талант, який до того ж зумовлювався двома протилежними тенденціями, одна з яких стосувалася звернення до взірців західної літератури, оскільки без здобутків останньої про японську літературу можна було б взагалі забути, а друга була зорієнтована на власну культурно-національну традицію.

Ці причини певною мірою і пояснюють, чому Місіма пише п’єси з епатажними назвами і на відповідну тематику, як-от, наприклад, «Маркіза де Сад» або «Мій друг Гітлер», і чому один з його перших романів, а йдеться про «Заборонені барви», присвячений темі гомосексуальності.

Зрештою, ця тема розкривається не сама по собі, а через виразно, сказати б, десаівський контекст, бо сюжет твору становить не тільки розповідь про молодого гомосексуала-красеня на ім’я Юїті Мінамі, що приховує свою сексуальну орієнтацію, а навіть одружується і у нього народжується донечка, – сюжет твору будується на основі ще одного сюжету, який вигадав і спробував втілити не у книзі, а у реальному житті старий та відомий письменник Сунсуке Хінокі. З цією метою і аби помститися усім жінкам за те... за те бодай, що вони – жінки, Сунсуке купує за п’ятсот тисяч ієн та за можливість особисто товаришувати з ним Юїті і, використовуючи неабияку красу та нетрадиційні вподобання юнака, намовляє і вчить останнього закохувати у себе жінок, аби, граючи роль Дон Жуана, який навіть не доторкнеться до жодної із жінок, у такий спосіб завдаватиме їм невимовних страждань?!

З європейської, сказати б, перспективи це все виглядає настільки штучним і чи не безглуздим, що взагалі можуть виникнути сумніви з приводу літературного хисту Місіми, а його триразове висунення на Нобелівську

премію і зовсім видатися якимсь суцільним абсурдом. Проте якщо вчитатися у цей дивний текст, то такі сумніви швидко зникнуть, як, наприклад, «юнак, що розпадається, як радіоактивна речовина», або як «погляд», який «порхнув», «ніби метелик» (Місіма, 2011, с. 35, 123).

Зрештою, дивний твір і не може складатися із банальних образів, а тому це той перший, очевидний поетикальний шар, який засвідчує незаперечний мистецький вимір японської літератури у виконанні Юкіо Місіми. Інакше кажучи, письменник передусім зображує «джунглі почуттів», і такого висновку можна дійти не тому, що «горизонт був вочевидь п'яним», а «гори фруктів <...> були холодними, як трупи», а хоча б тому, що «численні дурні вчинки Сунсуке були нічим іншим, як результатом незграбних зусиль мерця, який намагався знову і знову зануритися у життєву течію» (Місіма, 2011, с. 58, 239).

Але, крім цього, себто образного, шару, у романі у надзвичайно цікавий, оригінальний і, зрозуміло, епатажний спосіб репрезентовано й інші поетикальні шари. Наприклад, стосовно теми жінки герої твору висловлюються, та й поводять себе таким чином, що навіть помірковані феміністки або сучасні апологети політкоректності повинні, певно, хапатися за голову і за серце та клясти бідного Місіму, аби він тричі перевернувся у своїй домовині. Адже відповідно до переконань не якогось там напівп'яного електрика чи слюсаря, а високоосвіченого письменника загальнонаціонального рівня Сунсуке Хінокі, «жінка виживає всюди і править світом, наче ніч. Її натура знаходиться на найвищій вершині низу. Вона затуляє всі цінності у трясовину сентиментальності. Вона <...> неспроможна зрозуміти навіть атмосферу. Єдине, що вона може збагнути, – це запах. Вона відчуває запахи, як свиня». І навіть «сексуальні жіночі принади, її інстинктивна спокусливість, всі сили її сексуальної привабливості доводять, що жінка – нікчемне створіння». А «скільки часу витрачено намарно через те, що жінки так невідворотно ваблять чоловіків! Яку ганьбу це приносить духовним силам чоловіків!» (Місіма, 2011, с. 41).

Ба більше (і агов, Августе Стріндберге!), «у жінки немає душі, вона лише може відчувати», а «велич материнства, яке зрідка захоплює людей, насправді не має жодного стосунку до духовності. Це не більш, ніж фізіологічне явище, що нічим суттєво не відрізняється від жертвовної материнської любові, яку ми бачимо у тварин», а тому, як напучував Сансукі Юїті, «ніколи не думай, що жінка є чимось більшим, ніж неживий предмет» (Місіма, 2011, с. 43).

Втім заради справедливості необхідно зазначити, що наратор не пошкодував і гомосексуалів, хоча його ставлення до представників цієї сексуальної меншини виявилось не таким однозначним. Бо, з одного боку, він пише про те, що «у ненависті, у ревнощах, у скорботі вони сходяться разом на коротку мить кохання, просто щоб трохи відігрітися». Але, з іншого боку, стверджує, що «чоловіки, які не приховували своїх пристрастей, мали інстинкт тварин, що винюхують собі подібних, і, як мурахи, що їх вабить цукор, не пропускали місця, яке мало хоч найменшу ознаку того, чого вони так прагнуть». А до того ж вважає, що «вони – братство, згуртоване однією емоцією і керовані, так би мовити, своїми статевими органами» (Місіма, 2011, с. 97, 341).

Та найбільш критично зображений у романі все ж таки головний герой – Юїті, про якого навіть Сансукі, який «ненавидів усіх молодих людей», але для юнака через його незвичну красу зробив виняток, і той зі змішаними почуттями захоплення та обурення змушений був констатувати, що йому поталанило із «приголомшливою знахідкою», адже він «знайшов таку досконалу живу ляльку!» Бо «Юїті цілком байдужий до моралі», і він «не вірить у лиха сучасного світу». Цим спостереженням вторує і наратор, що вказує на причини поставання цього монстра у янгольській подобі, які полягають у тому, що Юїті «навчився ненавидіти як жінок, так і мораль» «через нестерпний біль від своєї здатності залишатися чистим без жодних зусиль» (Місіма, 2011, с. 97, 416).

Отже, можна дійти висновку про те, що основний конфлікт, основна суперечність, яка найбільш фасцинувала Місіму, яка знайшла відображення не тільки у цьому романі, а й в усій його творчості, і яка корелює із подібною

проблематикою у західній літературі, – це суперечність, пов'язана із феноменом краси (агов, Шарле Бодлере!), оскільки цей феномен є настільки вагомим і водночас таємничим та самодостатнім, що його неможливо ані описати, ані, тим більше, вписати у будь-який, у тому числі, і в етичний дискурс.

Як зазначала з цього приводу Маргеріт Юрсенар, Місіма пише про красу багато і охоче. Але і він сам, і його герої відступають перед цією красою, бо вони не можуть зрозуміти її природи, не можуть вони і «злитися» з нею. Що залишається? Наприклад, зруйнувати красу, як це робить герой роману «Золотий храм», спалюючи його. А тому творчість Місіми можна розуміти і як бунт проти краси. І М. Юрсенар переконливо доводить, що зображення смерті та її «прекрасних» атрибутів є чи не основною засадою творчості Місіми. Письменник милується нутрощами своїх мертвих героїв, які добровільно розлучаються із життям, бо не в силах досягнути природу їхньої краси.

А будучи головним героєм твору під назвою «Юкіо Місіма», письменник в результаті знищує і самого себе. Натомість самогубство Місіми дозволяє читати усю його творчість як одну передсмертну записку. Бо якщо ти не можеш досягнути красу, то тоді залишається знищити і своє власне багаторазово оспіване тіло, розпороти собі живіт – щоб естетичне задоволення отримали вже інші (Yoursenar, 1986, p. 144).

Щоправда, у романі «Заборонені барви» Місіма ще не доходить до такого радикалізму, і хоч твір завершується смертю Сенсуке, втім із самим Юіті не тільки нічого не трапляється, а навпроти – він отримує у спадок від свого особистого і тепер вже померлого Мефістофеля кругленьку суму, яка дозволяє йому «впевнено дивитися у майбутнє», а єдине чим він переймається у фіналі роману, так це тим, що йому необхідно почистити свої черевики (sic!).

Не менш, а навіть більш оптимістично закінчується і роман «Щоденник злодія» Жана Жене, адже у фіналі цього твору головний герой бадьоро стверджує, що «йдеться не про те, аби поширити філософію страдництва, а навпаки. Каторга – назвімо так цю місцину світу і душі, куди я скеровую свої

стопи, – подарує мені більше радощів, ніж ваші почесті та свята. І все ж саме їх я прагну». Щобільше, він хоче «говорити про ті свята каторги», оскільки «жити в оточенні розлючених самців – це для [нього] величезне щастя», а наостанок ще й анонсує «другий том [свого] „Щоденника”», який «буде називатися „Справа про мораль”» (Жене, 2004, с. 299).

Отже, можна дійти висновку, за яким обидва автори, попри відмінні обставини і мотиви, що спонукали їх до художньої репрезентації табуованої тематики, використовують останню з однією метою – з метою творення літературних або, ширше, естетичних феноменів, які водночас заперечують етику і традиційні чесноти і утверджують естетику та її вищість, а також об’єктивно змушують і етику, і традиційні чесноти ревізувати самих себе і розширювати власні кордони, стверджуючи самих себе вже у радикально відмінних від попередніх нових умовах. Інакше кажучи, світ, у якому є творчість Ж. Жене і Ю. Місімі, просто не може залишатися світом, що взорує свої кращі сторони на образах «юного Вертера», Жульєна Сореля чи хоча б Свана, бо цей світ змушений враховувати присутність і таких героїв, як Жан та Юіті Мінамі.

Отож однією зі спроб розказати про світ, у якому, власне, етичний вимір змушено розширився до фактичної своєї анігіляції, змальовує американський письменник польсько-єврейського походження Єжи Косинський у романі «Розфарбований птах».

3.5. Поетикальна своєрідність роману Єжи Косинського «Розфарбований птах»

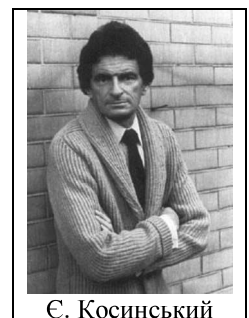
Чума не минала.

Є. Косинський

...Я ціпенів від жаху.

Є. Косинський

Я вирішив, що тепер буду



Є. Косинський

запам'ятовувати все, що
побачу; і якщо в мене виймуть очі, то я до
кінця життя згадуватиму те, що встиг
побачити.

Є. Косинський

Як пише Джеймс Слоун, «улюбленим латинським виразом Косинського було „Prodeo larvatus” („Йду вперед, прикрившись маскою” – вираз, який, до речі, належить Рене Декарту). Цю фразу письменник використав у своєму екслібрисі. Зрозуміло, що це міг би сказати про себе будь-який справжній художник. Але часто вдягнену маску не так вже й просто носити, бо вона забирає обличчя у того, хто її натягнув, а також провокує суспільство на те, аби зірвати її та покарати самозванця». Втім «винагородою, – як вважає Дж. Слоун, – стає створений міф, який мститься реальності тим, що надовго переживає її» (Sloan, 1996, p. 16).

З цими туманними, як наразі, рефлексіями одного із найавторитетніших дослідників постаті Єжи Косинського важко не погодитися, але тепер необхідно прояснити ситуацію і з'ясувати, про що ж у цьому разі йдеться.

Отже, Єжи Никодем Косинський, а насправді Йосеф Левінкопф, народився 14 червня 1933 р. у польському місті Лодзь у єврейській родині торговця і домогосподарки. Та напередодні великої війни завбачливий пан Левінкопф перевіз своїх домочадців у тихий провінційний Сандомир. Там, завдяки своїм знайомствам та спритності, він потурбувався про документи на польське прізвище Косинський, які мали гарантувати хоча б відносну безпеку. Потім, замітаючи сліди, рушив ще далі – в маленьке село Домброва-Жечицька. У цьому селі сім'я Левінкопфів і перебувала упродовж усієї війни, а тому можна сказати, що їм поталанило.

Проте шість років у статусі нелегалів, певно, у суттєвий спосіб позначилися на психіці дитини, яка повинна була усвідомити, що означає бути поза правом на життя через те, що ти не такий, як інші, простіше кажучи, через те, що ти – єврей. Бо що таке бути, власне, євреєм? Звісно, чи не кожна

меншість в усі часи і в усіх усядах, як правило, зазнавала утисків і принижень з боку більшості, але єврейська доля, якій у цьому сенсі вже майже дві тисячі років, зумовлена повсякчасним перебуванням на пороховій діжці. Йдеться, зокрема, про те, що, як би не склалися стосунки з народами, серед яких змушені були жити євреї, рано чи пізно це співіснування закінчувалося однаково – або євреїв виганяли, або починали вбивати. І у цьому сенсі Гітлер не вигадав нічого нового – він просто вирішив «остаточно» покласти край так званому «єврейському питанню», тобто заповзявся знищити усіх євреїв раз і назавжди.

На щастя, родина Левінкопфів вижила. Але це зовсім не означало, що їх облишила їхня єврейська доля. Адже після того, як нацисти програли війну, і радянська армія звільнила Польщу від німців, у тій самій Польщі сталося кілька єврейських погромів – найбільш кривавий у місті Кельце 4 липня 1946 року, внаслідок якого було вбито близько п'ятдесяти євреїв, у тому числі діти та вагітні жінки, і двох поляків, які намагалися перешкодити погромникам. Натомість у самому Радянському Союзі з 1948 по 1953 рр. тривала так звана «боротьба з космополітизмом», спрямована проти євреїв, і якби не смерть Сталіна, то на них очікувала б цілковита депортація, яку зазнали до цього часу такі народи, як кримські татари, чеченці, калмики, інгуші, карачаївці, балкарці, ногайці, турки-месхетинці, понтійські греки, німці, болгары, фіни, угорці і, звичайно ж, українці.

Щоправда, Єжи Косинський уникнув і цих форм насилля – він закінчив школу, а відтак університет у Лодзі, отримав посаду в Інституті історії та соціології Польської академії наук і навіть відбув стажування у Москві 1957 року. Але, попри це, він мріяв про Америку, про одруження на вдові мільйонера, про інший світ. І, на диво, усі ці його на позір фантастичні мрії здійснилися: наприкінці того ж таки 1957 року він приземлився на Міжнародному нью-йорському летовищі імені Джона Ф. Кеннеді, аби продовжити навчання у якості студента Колумбійського університету і залишитися у США назавжди.

Спочатку його мрії зіштовхнулися із «суворою капіталістичною дійсністю», через що він змушений був певний час заробляти гроші, будучи навіть водієм у мафіозі із Гарлему, – принаймні так він розказував про цей період у своєму житті. А розповідати Єжи Косинський вмів, причому саме ця здатність і зумовила виникнення численних міфів про життя та постать письменника. У зв'язку із цим Дж. Слоун писав про те, що у новому колі нових людей, які фактично не мали жодного уявлення про Європу часів гітлерівської окупації та й про Польщу взагалі, приголомшливі і майже нереальні розповіді Косинського про події з часів його дитинства та юності відразу ж здобули неабияку популярність. А тому, на думку Слоуна, можна сказати, що міф про Косинського утвердився і став його офіційної біографією в перші три роки життя в Америці. Бо ж перевірити його історії було важко, адже обмін інформацією з тими, хто залишився за залізною завісою, був надзвичайно обмеженим, а серед польської еміграції Косинський ретельно страхував себе відповідною легендою і старанно ухилявся від контактів з людьми, які потенційно могли б спростувати його оповіді (Sloan, 1996, p. 24–27).

Своєю чергою, він завойовував усе більше і більше друзів, а також жінок, у зваблені яких мало хто міг йому дорівняти, і дуже швидко став центральною постаттю на американських посиденьках так само, як колись він був такою ж постаттю на посиденьках польських. Тим паче що з розмовною англійською у нього все було о'кей, на відміну від англійської писемної, і цю проблему єврейсько-польський за своїм походженням джентльмен так і не зміг подолати до кінця свого життя.

А тому, коли 1958 року він почав писати свою першу (поки ще есеїстичну) книгу «Майбутнє за нами, товариші!», то змушений був найняти літредактора. До речі, суттєва допомога редакторів і консультантів, які надавали остаточну форму творам Косинського протягом усієї його письменницької кар'єри, зіграла згодом фатальну роль. Втім не менш фатальну роль зіграла і передісторія перших двох книг письменника – вже згаданої «Майбутнє за нами, товариші!» та її продовження під назвою «Третього шляху

немає» (1962). Ці твори, надруковані під псевдонімом Джозеф Новак, становили спогади про поїздки Косинського у СРСР – певною мірою кумедні, певною – уїдливі, з притаманним їм також недвозначним ідеологічним підтекстом. Отож книги писалися за непрямым замовленням ЮСІА (Інформаційне агентство США (англ. USIA, United States Information Agency) – орган зовнішньополітичної пропаганди США), за яким, як з'ясувалося пізніше, стояло ЦРУ, що спонсорувало серію «країнознавчих» спогадів вихідців з країн комуністичного блоку. Відтак інтелектуальна Америка, зокрема та її частина, яка вподобала ліві ідеї, і це пригадала Косинському у відповідний момент.

Своєю чергою, книги за авторством Джозефа Новака принесли Косинському певний успіх переважно у тих середовищах, у яких цікавилися Східною Європою, але не принесли великих грошей. До того ж не складалася й академічна кар'єра передусім через його ангажованість світським життям, внаслідок чого Косинський швидко втратив інтерес до соціологічних студій. Гроші від фондів і гранти він, втім, не забував систематично отримувати. Але тим не менш становище його залишалося досить хитким.

І тут раптово здійснилася давня юнацька мрія. 1961 р. Косинський знайомиться з Мері Уейр, вдовою сталеливарного магната з Пітсбурга. Спалахує бурхливий роман (на тлі, правда, декількох інших, не менш бурхливих), який швидко завершується шлюбом. З цього моменту міф і факт у долі Косинського ще щільніше сплітаються один з одним, хоча він все одно залишається вірним собі: фантазія його продовжує прикрашати не тільки минуле, а й сьогодення. Адже і Мері була не такою багатою, як хотілося б, і любов – не настільки великою, якою пізніше вона зображалась у романах «Оглядовий ліхтар» та «Побачення всліпу». Крім цього, Мері виявилася хронічною алкоголичкою, внаслідок чого і за її ініціативою Косинський через п'ять років розлучився зі своєю мрією.

Проте письменник умів зводити на манівці до такої міри, що і цей період його біографії утвердився у свідомості навіть найближчих друзів саме у тій формі, яку Косинський хотів йому надати! Натомість головне було досягнуто:

Косинський отримав американське громадянство, став своїм у середовищі сильних світу цього і досяг відносної фінансової незалежності. А найважливіше, що за час подружжя з Мері Уейр він створює (а 1964 року видає друком) свій перший роман «Розфарбований птах» (Sloan, 1996, р. 98–101).

Необхідно зазначити, що Косинський пішов на цей крок не без коливань. Спокуса видати роман була дуже великою, але і ризик – теж. Одна справа байки, розказані за коктейлем на вечірці, інша – письмовий текст, за яким будуть оцінювати автора, у тому числі й у нього на батьківщині. До останнього моменту перед публікацією роману Косинський робив обережні спроби підготувати рецепцію свого твору хоча б серед критиків таким чином, аби роман не сприймався винятково в автобіографічному ключі. Але робив він це так непевно і двозначно, що стає очевидним: Косинський чудово розумів – власне автобіографічне підґрунтя роману і зробить цей твір сенсаційним.

Одним зі свідчень подібних, не до кінця щирих, зусиль служить текст своєрідної саморецензії під назвою «З приводу „Розфарбованого птаха”: нотатки автора». Цей текст Косинський надрукував за свій рахунок у вигляді брошури, яку розсилав літературній публіці. Все виявилося марним. Америка хотіла мученика, який постраждав від обох великих тоталітарних режимів ХХ століття, – і вона його знайшла. «Розфарбований птах» став бестселером, його порівнювали зі «Щоденником Анни Франк», а автора – з Камю та Сартром. З'явилася величезна кількість тільки позитивних рецензій. Елі Візель у «The New York Times Book Review»: «Одна з найкращих книг... Написано з глибокою щирістю та чутливістю». Критик в «Harper's Magazine»: «Одна з найбільш вражаючих книг, які я будь-коли читав». І так далі, і так далі. «Розфарбованого птаха» переклали на 34 мови (крім, звісно, російської та польської). У Франції роман отримав нагороду як краща іноземна книга року тощо.

Тож думка про книгу була одностайною, її документальна основа не викликала жодних сумнівів. Та і які могли бути сумніви, якщо навіть мати автора написала компліментарного листа, з якого ставало очевидним, що доля

маленького Єжи була саме такою, як і доля героя «Розфарбованого птаха»! (Чи мала у цьому разі місце змова, чи знову спрацювала магічна здатність Косинського робити неіснуюче чимось автентичним, так і залишилося невідомим?!)

Отож з першого ж роману Косинський посів почесне місце серед літературної еліти США. Другий його роман «Сходинки» (1968) отримав нагороду як найкраща книга року, і кожний наступний твір – повість «Садівник» (1971), романи «Чортове дерево» (1973), «Кокпіт» (1975), «Побачення всліпу» (1977), «Пристрасті господні» (1979) – критики зустрічали із захватом, а читачі (що ще більш важливо) обдаровували своєю прихильністю.

Після розлучення з Мері Уейр 1966 року Косинський одружується на Кікі фон Фраунхофер (яка, природно, у подальших текстах Косинського виявляється не менше, ніж «баварською баронесою») і продовжує вести цілком забезпечене життя відомого письменника, не перестаючи, втім, ані на мить поглиблювати і збагачувати свою особисту міфологію.

1973 року Косинський стає президентом американського ПЕН-клубу і залишається на цій посаді два повних терміни. Суттєво, що на цій посаді його діяльність була позбавлена будь-якої міфологізації: він дійсно домагається великих успіхів щодо підтримки письменників, які страждають від авторитарних режимів, а також у підвищенні статусу та престижу ПЕНа. У письменника безліч нагород, у том числі Американської академії мистецтва та літератури. Його обирають почесним доктором філософії в області гуманітарних наук трьох американських університетів тощо.

Кар'єра Косинського прямує вгору, і 1979 року він успішно проривається на територію кінематографа. Хол Ешбі екранізує «Садівника», а Косинський сам пише сценарій. Блискучий фільм з Пітером Селлерсом у головній ролі захоплено приймається усіма, і митець стає остаточно своїм не тільки у середовищі нью-йоркської богеми, а й у Голівуді. Незабаром самого Косинського запрошують на роль в історичному полотні Уоррена Бітті «Червоні», і Косинський непогано дає собі раду і тут, а тому його висуюють на

«Оскара» за кращу роль другого плану; проте він поступається цією нагородою, але не кому-небудь, а самому Джеку Ніколсону!

Тим часом виходить друком його передостанній роман «Китайський більярд» (1982). Критика вперше зустрічає написане Косинським у багнети: роман багатьом здається занадто «легковажним», але він відкриває перед Косинським перспективи ще в одній сфері: ряд відомих бродвейських продюсерів вбачають у романі матеріал для карколомного мюзиклу і починають готуватися до постановки, якій, проте, не судилося здійснитися.

Подзвін пролунав саме тоді, коли начебто ніщо вже не могло загрожувати, здавалося б, непохитній та успішній кар'єрі, а проте 22 червня 1982 року часопис «Village Voice» надрукував розлогу статтю з назвою цілком у стилі радянської газети «Правда»: «Єжи Косинський: слова з гнилизною». Косинський знав про те, що така публікація готується, він зустрічався з авторами, які намагалися домогтися від нього істини (або того, що вони вважали істиною), але Косинський залишився вірним своїй політиці двозначностей і недомовок.

Безпосереднім приводом до написання статті було тимчасове політиканство: Косинський зайняв у той момент відверто прорейганівську, неоконсервативну позицію (на відміну від більшої частини американської творчої та журналістської інтелігенції) і брав участь у роботі декількох асоціацій та комітетів подібного ґатунку, але справжні причини, як зазвичай, лежали глибше. Протягом багатьох років ціла армія філологів заробляла наукові ступені на прозі Косинського, вгризаючись у факти часів окупації Польщі, і в ході досліджень вони задавалися обґрунтованим питанням: чи описане у «Розфарбованому птасі» є автентичним? (До речі, у самій Польщі у справжність цієї історії не вірили з самого початку, тільки хто буде прислухатися до червоної пропаганди, яка, мовляв, цькує талановитого інакомислячого?) Роботи з таким питанням ще за кілька років до скандалу з'являлися в університетських виданнях, але читала їх аж ніяк не та публіка, що

відвідувала прийоми ПЕН-клубу та церемонії вручення «Оскара». Інша справа – «Village Voice»...

Тож автори статті Стоунз і Фермонт-Сміт згадали Косинському все: і воєнне дитинство (а як же, пив молочко та їв яйця, поки інші вмирали в Освенцімі), і роман маловідомого прозаїка Тадеуша Доленги-Мостовича «Кар'єра Никодема Дизми», сюжет якого виявився підозріло схожим на сюжет «Садівника», ну і, звичайно ж, армію «літературних негрів», які попрацювали над рукописами Косинського. Скандал завжди скандал, особливо якщо йдеться про знаменитості. Викриття посипалися лавиною, і під сумнів було поставлено все – кожен рядок, кожную деталь біографії.

Можливо, Косинському і вдалося б подолати цей буревій, якби йому вистачило сил зберігати незворушність та відмахуватися від нападок з почуттям ображеної гідності, – Америка переживала і не такі скандали. Проте сил йому не вистачило. Швидше за все тому, що він завжди інтуїтивно боявся чогось подібного: натяками на такий страх, що межував з параноєю, рясніють сторінки його романів. Можливо, маленький хлопчик з Лодзі так і не перестав лякатися пильних поглядів і каверзних питань незнайомих людей, чесна відповідь на які іноді означала викриття і смерть (Sloan, 1996, p. 167).

Втім у нього багато важливих справ, величезна кількість друзів, він подорожує світом. Він – автор 11 книг. І, несподівано для всіх, травневої ночі 1991 року – самогубство та передсмертна записка: «Я йду спати, аби поспати трішки довше, ніж зазвичай. Назвемо це Вічністю», – записка, яка нічого не пояснила (Sloan, 1996, p. 173).

Один із польських дослідників Едвард Касперський якось вирішив дещо уточнити. Він взяв дві мапи. Першу – сучасної Польщі, і знайшов на ній село Домброва, у якому під час війни рятувалася родина Єжи. Другу – мапу гітлерівських концтаборів. І побачив, що у невеличкому радіусі від цього села знаходилися Майданек, Белжець і Собібор. Три табори смерті. А поряд, через Сталеву Волю і, скоріше за все, повз Домброву, йшли потяги у теж недалеко розташований Освенцим.

Звісно, хлопчик не потрапив за колючий дріт. Проте він жив у постійному страху. У страху перед «ними», бо «вони» можуть прийти, катувати, вбити. Кожен день він змушений був тремтіти і не помилятися, називаючи своє/не своє ім'я. Шанс вижити був тільки за умови, що він буде прикидатися кимось іншим. Основне вміння – втекти і сховатися. Така поведінка упродовж шести років у суттєвий спосіб вплинула на особистість Косинського, бо вона стала способом на виживання (Kasperski, 1996, s. 23–25).

І хоча війна закінчилася, а небезпека буцімто зникла, страхи залишилися. Й іноді йому ввижалося, що ось-ось «вони» прийдуть, знайдуть його і помстяться за те, що йому вдалося їх обдурити. Прикметно, що у Косинського була імпазантна зовнішність – кучма густого чорного волосся, блискучі очі, хижий ніс. Але він ще з дитинства не любив своє обличчя за надто єврейську подобу. І нерідко змінював свій вигляд – наклеював фальшиві вуса та бороду або переодягався у незвичний для себе одяг і ходив вулицями.

Крім цього, усі його знайомі говорили про душевну доброту Косинського і про те, як він любив дітей. Але водночас своїх дітей він мати не хотів – не наважився нікому, як він говорив, дати життя. Парадокс? Ні, він боявся, що вони – демони зла, які переслідували його самого, – скалічать майбутнє його дітей, якщо вони народяться. А він не мав права прирікати їх на такі страждання.

Він втікав від своїх демонів – у книги. Але демони переслідували його у житті. Так, за кілька років досвого самогубства він написав товсту книгу під назвою «Відлюдник з 69-ї вулиці», у якій (у книзі) головного героя, письменника Норберта Коського (зрозуміло, кого письменник мав на увазі), несправедливо звинувачують в усіх смертних гріхах. Своєрідна спроба самозахисту, яка у читачів успіху не мала. Але ніхто з друзів митця чомусь не звернув увагу на одну деталь: у книзі була глава про суїцид. Косинський змалював у ній історію Артура Кестлера, автора славетного роману «Сліпуча п'ятьма», а також засновника руху «Exit», який проголошував право на передчасну смерть і рекомендував, як це краще зробити. Косинський пише про

його смерть 1983 року: «Кестлери були знайдені мертвими у своїй лондонській квартирі – пляшечки з барбітуратами, стакан бренді в руці Артура, стакан віскі поруч із Синтією і поліетиленові мішки, які тісно обгортали голову кожного з них» (цит. за Kasperski, 1996, s. 27).

Як бачимо, Косинський не тільки замислювався про передчасне завершення життя, а й навіть описав модель самогубства, яку він використає пізніше сам. Зрештою, такий фінал Косинського через озвучені причини лежить у річищі певної сумної традиції, про яку також пише Е. Касперський, а саме:

«Тадеуш Боровський. Поет. Народився у Житомирі, вижив після Аушвіца [Освенцима] та Дахау, а в 28 років, 1950-го, вже у Польщі, сів біля плити і повернув ручку газу...

Жан Амері. Філософ. Народився в Австрії, вижив після Аушвіца та Бухенвальда – 1978-го ковтнув смертельну дозу снодійного...

Пауль Целан. Поет. Народився на Буковині, втік із концтабору, жив у Парижі, перекладав німецькою Шекспіра та Аполлінера – 1970-го стрибнув у Сену...

Прімо Леві. Письменник. Народився в Італії, вижив після Аушвіца – 1987-го стрибнув у прогін сходової клітки...

Отже, тепер його черга. Він не був у концтаборі, але концтабір був у ньому...

Він заповнив ванну до половини, налив у склянку звичну порцію рому з кока-колою. Роздягнувся, зручно влаштувався у воді, ковтнув жменю пігулок і, запивши їх, намертво затягнув надітий на голову пластиковий мішок» (Kasperski, 1996, s. 174).

Наостанок варто навести слова і самого Косинського: «Вдаючись до самогубства, людина стає частиною історії (у тому сенсі, що люди можуть і навіть зобов'язані говорити про неї: „вона була”). Вона перекладає тягар свого минулого на плечі світу, на плечі історії. Але навіть у разі саморуйнування тінь переживає тіло. Актом самогубства людина зобов'язує інших згадувати і

оцінювати її, обговорювати, якою вона була. Це спосіб жити після смерті” („А propos роману „Сходинки”»)» (цит. за Kasperski, 1996, s. 183).

Інший спосіб – це залишити після себе книжки чи хоча б одну – таку, наприклад, як роман «Розфарбований птах».

Отже, уявіть собі, що після вторгнення Німеччини у Польщу восени 1939 року батьки відправляють свого 6–7-мирічного сина на село, доручивши своє чадо напівзнайомій жінці, яка невдовзі вмирає, а хлопчик залишається на самоті. У нього смаглява шкіра, темне волосся і чорні очі – чи то циган, чи то єврей, але хто він насправді, ми так і не дізнаємося. Як і не дізнаємося його імені. Починаються поневір'яння самотньої дитини окупованою нацистами Східною Європою – вочевидь, Польщею. Розповідь ведеться від першої особи, від імені героя, його дитячими очима ми спостерігаємо за сценами нелюдських знущань місцевих селян і над ним, чужаком, і над іншими живими істотами. Сцени дивовижного, жорстокого життя, які залишають рубці не тільки в пам'яті і свідомості дитини, а й на його маленькому худенькому тільці.

Ось, наприклад, герой бачить, як хлопчаки спіймали білочку, підпалили її та регочуть, насолоджуючись її мученицькою метушнею.

Ось він стає мимовільним свідком жахливого видовища. Мельник зауважує, що його дружина та його наймит задивляються один на одного. Після вечері він хапає батрака, прив'язує його, ложкою виколупує у хлопця очі, кидає їх на підлогу і з хрускотом розтоптує чобітьми. Щоб не дивився куди не треба.

А ось в іншому селі, куди потрапляє смаглявий герой книги і де він служить за їжу у селянина, незадоволений господар підвішує хлопчика за руки до стелі, а знизу пускає злого пса. Доводиться підбирати ноги, рятуючись від укусів собаки, і це триває багато годин поспіль.

Окрема історія – про дурочку Людмилу, яка втратила розум через те, що колишній наречений віддав її на потіху гурту парубків, а потім...

Зрештою, і цього, як на мене, цілком достатньо. А щоб дізнатися про те, що сталося потім з Людмилою, та й і з маленьким головним героєм, треба просто спробувати прочитати роман Єжи Косинського. Сáme – спробувати,

оскільки для опанування цього твору необхідні мужність та неабияка емоційна витримка.

Своєю чергою, проблема – назвемо це так – Косинського, нонконформізм його творчості, полягали не тільки, а навіть не стільки у тих жахах, які він змалював у своєму романі, скільки у тому, що, на думку Дж. Слоуна, «Косинський не був Хлопчиком з „Розфарбованого птаха”, а отже – не був жертвою Голокосту і не мав права говорити від імені справжніх жертв, претендувати певною мірою на роль їхнього символу». Інакше кажучи, «міф літературний зіштовхнувся з великими міфами іншого роду і тріснув. Айсберг вкотре виявився міцнішим за „Титанік”» (Sloan, 1996, p. 180).

Разом з тим необхідно зазначити, що особливого становища Косинський досяг способом, який виходить за рамки тексту: перетворивши свою біографію на певного роду вигадку, він забезпечив собі зручну платформу для дорікання соціуму (людина, яка стільки вистраждала, має право дорікати). У зв'язку із цим закономірно постає питання: чи той спосіб, який використав Косинський, щоб надати своїм текстам особливого змісту та звучання, є доречним літературним прийомом, чи судити його треба не за художніми, а за етичними або навіть юридичними законами? Чи є містифікація такого розмаху якщо не виправданою, то хоча б прийнятною?

На думку Дж. Слоуна, у разі із Косинським прототип, персонаж і той, хто наслідують цьому персонажу, поєдналися в одній особі – колізія, яка була б доцільною для епохи романтизму. Але у сучасному суспільстві подібна тотожність порушує негласне табу. А тому приклад Косинського переконливо доводить, що за деякі вигадки, надміру вірогідні і такі, які було пропущено через власне життя, можна заплатити високу ціну – цілком достатню, аби міф став схожим на дійсність більше, ніж сама дійсність. До речі, до спільноти тих, хто приміряв на себе своє власне слово, крім Косинського, належить також, як вважає Дж. Слоун, і Юкіо Місіма.

У цій історії дається взнаки і ще один парадокс, а саме: все було б інакше за умови, що Хлопчику не поталанило б вижити. Тоді навіть якби було

доведено, що описана історія є не надто автентичною, то все одно навряд чи хтось мав би суттєві претензії до автора – натомість живий автор, чи то пак Хлопчик, є живим запереченням зображених жахів не у тому сенсі, що він усе вигадав, а у тому сенсі, що якщо він вижив, то й жахи ці не такі либонь страшні.

Зрештою, до цього часу йшлося переважно власне про Косинського і про колізію, пов'язану з автобіографічною/напівбіографічною автентичністю його роману. А як же сам роман? Чи можна обмежити розмову про нього тільки побіжними згадками про деякі страхиття, зображеними у тексті?

Отже, завдяки вимушеним авторським автокоментарям можна ствердити, що текст «Розфарбованого птаха» становить надзвичайно глибокий і цікавий комплекс своєрідної образності зокрема і поетики загалом, які, як мені здається, і справили передусім той згадуваний вище несамовитий рецептивний ефект.

Передусім Косинський, посилаючись на психоаналітичні студії Карла Густава Юнга і, зокрема, на працю останнього «Психологія архетипу дитини», звертає увагу на важливість образу дитини – центрального у романі, оскільки «Юнг розглядає образ дитини як символ передсвідомого стану людської душі, як своєрідний символ дитинства мисленнєвих процесів, сліди якого [символу] можна виявити у кожному з нас». І за такої перспективи «Розфарбованого птаха», як пише Косинський, «можна вважати уявленням автора про самого себе як про дитину – уявленням, а не дослідженням дитинства або поверненням до нього» (Kosinski, 1967, p. 14).

Своєю чергою, письменник підкреслює важливість того факту, що у певний момент головний герой втрачає здатність говорити, і це оніміння Косинський схильний розглядати як «метафору відлучення від суспільства, а навіть від чогось більшого, ніж суспільство» (Kosinski, 1967, p. 19). Натомість відчуження від соціуму через вимушене, бодай тваринне мовчання певною мірою компенсується завдяки прийому паралелізму зі світом природи, внаслідок чого «діям людей або передують відповідні сцени у тваринному світі, або подібна паралель проводиться пізніше» (Kosinski, 1967, p. 24).

І нарешті, у тексті присутні неявно виражені поведінкові та психологічні аналогії між персонажами і тваринами: євреї у потязі смерті, дівчина, яку гвалтує Радуга, хлопчик, який загинув під колесами, немовлята, яких викидають з вагонів, – всі вони становлять очевидну паралель з образом обдертого зі шкіри кролика, що метушиться у дворі. Напад щурів на тесляра у підвалі утворює паралель з атакою калмицької кінноти на село. Практично кожен персонаж співвідноситься з якоюсь твариною: Гарбуз – з вівчаркою, Лех – з розфарбованими птахами.

Таким чином, „Розфарбований птах” редукує дійсність до натуральних законів, надаючи тим самим ключ до її метафізичного підґрунтя і дозволяючи сформулювати мораль, адже ця книга, за переконаннями її автора, є нічим іншим, як «спробою зірвати зі світу його позолоту, подивитися на життя, не вдаючись до зручних уявлень, що дозволяють нам прикрашати сприйняття дійсності», через що «шок, якого ми зазнаємо, читаючи про події, описані у „Розфарбованому птасі”, є шоком упізнавання власного „я”, того „я”, про існування якого ми до цього моменту або взагалі не підозрювали, або тільки тьмяно здогадувалися, зустрічаючись з ним у снах чи фантазіях» (Kosinski, 1967, p. 41).

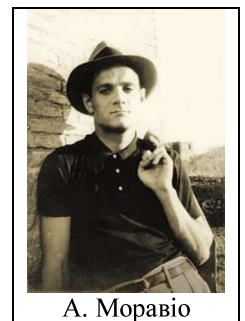
Отже, як на мене, то не тільки і, можливо, не стільки історія із буцімто містифікацією Косинського, у якій його звинуватили, стала детермінантом суспільної обструкції письменника, а те, що він одним з перших критику суспільства переніс у персональну площину, сконцентрувавши свою увагу на людині, яка за окресленого контексту передусім і несе відповідальність за те зло, яке коїться у цьому світі. «На наших очах, – пише Косинський, – гинуть невинні жертви так само, як на очах птахолова Леха гинули розфарбовані птахи, яких родичі вбивали виключно за інше забарвлення їхнього пір'я. І ми дивимося на це зі спокійним переконанням, за яким усі ці жахи, усі ці злочини чиняться не тут, а десь далеко від нас, і роблять їх ті, у кого на це є якісь свої причини, а ми, хоч нам це і неприємно, нічого не можемо вдіяти, оскільки ми не маємо з цим нічого спільного» (Kosinski, 1967, p. 47).

Втім, на думку Косинського, «ми не брешемо, ми й справді не хотіли б мати з цим нічого спільного» (Kosinski, 1967, р. 48), бо переважну частину людей цікавлять головню вони самі і те, що відбувається передусім з ними. А тому наступна частина цієї книги буде присвячена саме такій колізії – у «виконанні», зокрема, італійського письменника Альберто Моравія і у зв'язку з його романом «Він і я».

3.6. Сардонічний вимір у романі Альберто Моравія «Він і я»

Без цього діла жінка для нас –
як нуль без палички.

А. Моравіо



На відміну від своїх попередників, принаймні тих, про яких йшлося вище, життя Альберто Моравія становить цілком успішний і майже не затьмарений небезпеками та жахіттями ХХ століття поступ. І це при тому, що Моравія, чи, точніше, Пінкерле, народився 28 листопада 1907 року в родині італійського архітектора та художника, єврея за походженням, Карло Пінкерле (уродженця Вененції) і Терези (де Марсаніч) Пінкерле (уродженки Анкони з далматинським корінням), а його становлення – особистісне та письменницьке – співпало з пануванням в Італії фашистського режиму. Тим не менш тільки в останні місяці фашистської влади Моравія змушений був переховуватися від поліції, але не через свою «неарійську» сільветку, а тому, що співпрацював з опозиційними виданнями.

Натомість після війни, особливо у 60-ті роки, його супроводжує сталий письменницький успіх та загальне визнання його таланту, а єдиними скандальними моментами у цьому життєвому тріумфі став третій шлюб Моравія, що 1986 року одружився з Кармен Ллера, іспанкою, яка була майже на 47 років молодшою за письменника, і те, що більшість його творів Ватикан включав в «Індекс заборонених книжок» (див. про це, наприклад, Mascaretti, 2006, р. 34–41). Зрештою, останній факт, тобто подібного роду заборони, як нам

усім тепер добре відомо, тільки додає популярності будь-якому митцю. До того ж у разі із Моравіа ці заборони були зумовлені не якимись світоглядними суперечностями, а його письменницьким зацікавленням сексуально-еротичною проблематикою, і роман «Він і я», написаний 1971 року, стосується передусім цього табуйованого дискурсу.

Отже, в основі сюжету скандального роману Моравіа лежить оповідь від першої особи «тридцяти п'ятирічного чоловіка, низенького, лисуватого, коротконогого», якого «природа щедро наділила неперевершеними причандалами», тобто «небувалим статевим органом, єдиним у своєму роді за розмірами, чутливістю, готовністю, потужністю і стійкістю», а саме: «двадцять п'ять сантиметрів у довжину, вісімнадцять у колі та два з половиною кілограми ваги» (Moravia, 2018, p. 16).

Звали цього достойника «Федеріко, краще просто Ріко, ну а „його” [він] називав Федерікусом Рексом» (Moravia, 2018, p. 17), і якщо через артикульовану щойно атестацію героя-оповідача ви раптом вирішите, що у романі Моравіа йдеться про чергову сповідь чергового безумця, то ви тоді дуже помилитися. Ну, можливо, і не дуже, бо хто ж, будучи при здоровому глузді, публічно хизуватиметься своїми геніталіями – хіба що якийсь збоченець-ексгібіціоніст, чи не так? Отож бо – не так, адже Федеріко, точніше Ріко, є поважним і цілком благонадійним членом сус... перепрошую, благонадійним громадянином; у нього є і матір, цілком поважна пані, а також дружина Фауста...

Щоправда, про Фаусту не скажеш те, що можна сказати про його матір, тому що перед тим, як стати дружиною цього благонадійного громадянина, себто Ріко, Фауста усю себе віддавала... перепрошую, Фауста надавала чоловікам специфічні послуги. Зрештою, якраз через ці специфічні взаємини вони і познайомилися. Але тепер, коли жінка стала дружиною Ріко, це вже не мало суттєвого значення, тим більше що Фауста була не просто дружиною, а також і матір'ю – тільки не Ріко, а Чезаріно, тобто маленького сина Ріко.

Тож на позір цілком порядний пан, попри усю свою суспільну статечність, має дві проблеми, пов'язані між собою. Перша проблема стосується його професійних аспірацій, оскільки він не хоче вдовольнитися своїм фахом сценариста через те, що прагне бути режисером. А друга проблема пов'язана з анатомічними і фізіологічними особливостями інтимної частини його тіла, навколо потреб та забаганок якої шаленіють неабиякі пристрасті. Крім цього, необхідно зазначити, що згадана частина тіла, попри те, що вона безпосередньо належить Ріко, веде себе так, ніби вона повноправний та незалежний суб'єкт, тобто власне Федерікус Рекс, а надто – Його «Високість, [Його] Довжинство, [Його] Товстунство, [Його] Величність і так далі в тому ж дусі» (Moravia, 2018, p. 21).

Ба більше: між Ріко «і „ним” ведеться безперервний діалог. Точніше, безперервна суперечка», а також Федерікус Рекс «увесь час втручається» у справи Ріко, «постійно. Сує свій ніс буквально в кожную дрібницю, виставляється в найневідповідніші моменти, тисне на [Ріко], намагається підім'яти під себе, коротше, вимагає повного підпорядкування» і змушує свого, сказати б, візаві вдаватися до, м'яко кажучи, ризикованих або таких, що знаходяться поза межами суспільної моралі й елементарної пристойності, думок, у тому числі щодо інцесту, педофілії та гомосексуальності, і, щонайстрашніше, вчинків. А «на довершення до цього усього ту обставину, що „його” дорівняли до звичайної частини людського тіла, до того ж непристойної, сороміцької, слід, бачте, розуміти як помсту „його” головного ворога – християнського Бога. Відчуваєте, у чому сіль? Манія величі! Егоїзм! І водночас манія переслідування, яка вічно сусідить із манією величі! Божество, яке переслідує зловісний і заздрісний ворог!

Словом, якби не Христос („його” слова), то „йому”, принаймні у нас в Італії, як і раніше віддавали б божеські почесні, зводили б вівтарі як об'єкту загального поклоніння на ім'я бог Фасцинус». Адже за глибоким переконанням Федерікуса Рекса, це власне він «і є богом, єдиним справді існуючим у цьому та іншому світі. [Це він] – початковий бог, який породив усіх минулих,

сьогоднішніх та майбутніх богів. І храм цей [мається на увазі церква, до якої якось зайшов Ріко] насправді присвячений [йому], бо [він] життя, а храми присвячені життю» (Moravia, 2018, p. 26–27).

В історії світової літератури вже траплялися випадки, коли частини людського тіла персоніфікувалися в автономних образах. Так, наприклад, у повісті Миколи Гоголя «Ніс» ніс майора Ковальова несподівано зник з обличчя останнього, а потім ще й «роз'їжджав у чині статського радника» містом і навіть хотів чкурнути чомусь у Ригу. У зв'язку із цим деякі літературознавці навіть висунули припущення, за яким Гоголь використав ніс як образ-евфемізм, що у такий спосіб приховано натякав власне на дзеркально протилежний орган.

Однак ще жодного разу у якості об'єкта персоніфікації зі зрозумілих причин ніхто не використовував безпосередньо чоловічі геніталії. Отож нонконформістський вимір такої образної гри є цілком очевидним. Натомість причини, які спонукали Моравіа на подібну літературну витівку, полягають, попри загальний та всеохоплюючий іронічний кшталт роману, у доволі вагомих та серйозних мотивах.

По-перше, роман писався на тлі сексуальної революції, ідеї якої особливо активно поширювалися світом наприкінці 60-х – на початку 70-х рр. минулого століття.

По-друге, обґрунтовувалися ці ідеї теоретичними підвалинами, які заклав Зигмунд Фройд і які продовжували поглиблювати вже неофройдиستي.

По-третє, можна припустити, що за окреслених щойно обставин письменник надихався також знанням чоловічої психології, на якій він розумівся аж ніяк не за чутками.

Внаслідок цього, Ріко, з одного боку, намагається подолати свою упослідженість сексуальною стурбованістю спрямованими на написання сценарію фільму неабиякими творчими зусиллями, які він розглядає у категоріях сублимації, тобто процесу, що «пояснює, відповідно до ідей Зигмунда Фрейда, різноманітні механізми індивідуальної активності, не пов'язаної зовні зі статевою природою індивіда, але мотивованою силою

статевого потягу». А «до сублімованих видів індивідуальної активності Фройд відносив насамперед творчу та розумову діяльність» (Moravia, 2018, p. 120).

Натомість, з іншого боку, Ріко прагне безпосередньо здолати свого «злого генія», оскільки тут йдеться про кричущу, навіть лементуючу суперечність, пов'язану з дуальною, амбівалентною природою людської істоти, у якій у нероздільний моноліт поєдналося тваринне та людське, причому тваринне – це передусім сексуальне як найбільш тваринне, а тому немилосердно табуйоване протягом цілих тисячоліть.

Крім цього, необхідно зазначити, що ситуацію у суттєвий спосіб ускладнює, сказати б, жіночий чинник, якого уособлено в образі, щонайменше, трьох жінок: вже згадуваної вище Фаусти, а також Ірени, з якою Ріко випадково познайомився у банку, і Мафальди, дружини багатенького кінопродюсера Протті.

Отже, всі три жіночих образа замість того, аби становити шанобливий почет Федерікуса Рекса і в усіляких формах засвідчувати своє поклоніння цьому божеству, – навпаки, у найнесподіваніші способи заперечують «Його Величність». Так, Фауста із сексапільної дівчини «за викликом» перетворилася на потворно товсту, неохайну та бридку «матрону», і навіть «її ряжка наводить на думку про відкриту рану з відвислими, подертими краями, як після удару шаблею» (Moravia, 2018, p. 203).

З іншого боку, колись надзвичайно гарна кіноактриса на псевдонім Леда Ліді тепер постає в образі якоїсь жахливої анаконди, що ніби намагається проковтнути горопашного Ріко, через що «повні, сухі, хтиві губи Мафальди притискаються до його губ, розкриваються все ширше і ширше, розповзаються його обличчям, ніби збираючись його ковтнути.

Водночас шорсткий, незвичайної товщини язик, як у теляти чи іншої рогатої худоби, пролазить [йому] в рот і нерухомо вмощується на [його] язику, немов на м'якому ложі» (Moravia, 2018, p. 153). Зрозуміло, що і за цих обставин говорити про побожне служіння навряд чи буде доречним. А отже, Фауста і

Мафальда дотичні до імпліцитного блюзнірства, яке, заперечуючи об'єкт блюзнірства, при цьому все ж таки стверджує, що є що заперечувати.

Але, вочевидь, найгірший варіант чи не тотального заперечення непорівняльного Федерікуса Рекса і того, що він уособлює, репрезентує Ірена, яка «мастурбує. І... завжди мастурбувала» (Moravia, 2018, p. 114). Бо у цьому разі проблема полягає не у спорадичних ексцесах самозадоволення, а у свідомому культивуванні якраз такої форми сексуальності, яка адепткою цієї форми розглядається як спосіб на елімінацію з її життя чоловіка у якості сексуального, а також й емоційно-чутливого партнера та коханця. Адже «завдяки мастурбації їй достатньо її самої», оскільки «мастурбація, для [неї] у будь-якому разі, – це один зі способів кохати і бути коханою». Причому перевагою мастурбації, на переконання Ірени, є те, що «мастурбація дозволяє любити самих себе напругу, без посередників», а крім цього, вона, себто «мастурбація <...> підміняє реальний світ іншим світом, можливо, менш реальним, проте таким, який здатен цілковито задовольнити наші смаки» (Moravia, 2018, p. 116).

«Зрештою, це правда, що онаніст любить самого себе, але оскільки він любить якогось уявного себе, що діє в якомусь уявному світі, то і він полишає самого себе. Проте хоч онаніст у певному сенсі і виходить із самого себе, він все одно залишається при цьому всередині себе». Разом з тим сформульована Іреною філософія онанізму, не заважала їй розглядати цю тілесну маніпуляцію і у суто практичній площині, внаслідок що чоловік Ірени, та й чоловік взагалі, «...ставав для [неї] певним заміном. Замінником <...> [її] руки» (Moravia, 2018, p. 119).

Відтак за окресленою перспективою Ріко, будучи чоловіком, наділеним природою суперзброям, яке передусім і робить чоловіка чоловіком, виявлявся, за замовчуванням, поваленим зі свого п'єдесталу, на якому він перебував завдяки Федерікусу Рексу. А тому ця історія завершилася цілком передбачувано і банально: Ріко разом зі своїм Фредерікусом повернувся у рідні пенати, тобто до дружини, до Фаусти, яка хоч і не відповідала високим

еротино-естетичним запитам Ріко, але виявилася цілком прийнятною для більш ліберальних і толерантних забаганок Рекса. До того ж, щонайголовніше, Фауста своїм щирим зацікавленням в обох італійських «козаченьках» повертала їх якщо не на п'єдестал, то хоча б до стану, у якому можна було говорити принаймні про часткове відновлення гідності як одного, так й іншого.

Таким чином, всуціль іронічний кшталт роману Моравія, починаючи з назви і закінчуючи розв'язкою, фактично не залишив каменя на камені від фалоцентричних філософії, світогляду та переконань, і це при тому, що «це саме через жінок [Ріко] і спало на думку охрестити „його” Фредерікусом Рексом» (Moravia, 2018, p. 29). Проте якби ця поразка фалоцентризму обернулася чієюсь перемогою, то тоді можна було б навіть зітхнути з полегшенням. Але проблема якраз і полягає у тому, що ця поразка автоматично не передбачає жодного переможця, яким могли б виявитися, либонь, тільки жінки, бо програють у такому герці, далебі, усі.

І аби переконатися у цьому ще раз, необхідно звернутися до романів австрійської письменниці Ельфріди Єлінек і хорватської письменниці Ведрани Рудан.

3.7. Своєрідність поетики романів Ельфріди Єлінек «Хіть» та Ведрани Рудан «Кохання з останнього погляду»



Е. Єлінек

...Можливо, я неправильно натиснула на спусковий гачок свого ока...

Е. Єлінек

Історія мого життя – це історія про спробу вистрибнути з історії.

В. Рудан



В. Рудан

Маючи на увазі попередні висновки, можна також ствердити, що і Ельфріда Єлінек, і Ведрана Рудан, і безліч інших сучасних письменниць, у тому

числі й українських, наприклад, таких, як Оксана Забужко, Світлана Поваляєва чи Наталка Сняданко тощо, сформувалися і постали як мисткині в умовах та внаслідок анігіляції фалоцентричного первня патріархальної культури, щоправда, водночас і додатково детермінуючи занепад цього первня.

Прикметно, що Єлінек і Рудан майже однолітки, відповідно – 1946 і 1949 року народження, долі обох також склалися досить драматично – і у професійному, і в особистому сенсі. Щоправда, Єлінек 2004 року стала нобеліаткою, а Рудан тільки здобувала свою письменницьку популярність, проте у творчості кожної з них на свій, звісно, спосіб відчутно далася взнаки феміністична інтенційність. І тому їхні романи, зокрема, «Хіть» і «Кохання з останнього погляду» можуть слугувати доречним матеріалом не тільки для рефлексій з приводу жіночого варіанта нонконформізму, а й у зв'язку з тим, що у цих книгах йдеться аж ніяк не про «сині панчохи» чи, наприклад, про лесбійок, а якраз про гетеро, так би мовити, зорієнтованих жінок, які постають проти патріархальних засад співіснування з тими, хто ці засади репродукує, уособлює і обстоює.

Так, у романі Е. Єлінек, позначеного до того ж потужними суспільно-політичними конотаціями, чоловік є не тільки директором фабрики й ідентифікується він не лише, як «...людина, яка суверенно править світом і кожному здатна відміряти істину відповідно до свого розуміння...», а й у якості «...Вічного Батька, що овіває всіх своїм диханням» (Єлінек, 2012, с. 18). У романі Рудан авторка не надає протилежному за статтю створінню ані божественно-релігійного, ані фрейдистсько-містичного виміру, а, навпаки, грає на, сказати б, «пониження», хоча і у цьому тексті йдеться і про мужчину, і про чоловіка, і про батька. Втім ці іпостасі поєднує те, що вони утверджували свою владу, «і славу, і волю» безпосередньо! Ну, фізично, тобто піднімаючи руку на Тільду – спочатку дівчинку, потім молоду жінку, а потім і дружину.

Разом з тим заради справедливості необхідно зазначити, що обидві авторки не шкодують і своїх героїнь-жінок, репрезентуючи їх у такий спосіб, що навряд чи комусь спаде на думку вважати цих героїнь янголами. Наприклад,

та ж сама Тільда чесно визнає, що їй «потрібен [був] чоловік» (Rudan, 2003, s. 59), що вона полювала на такого, як її прийдешній і вже теперішній чоловік, і що вона сама є відповідальною за цей шлюбний союз. На перший погляд Герті, героїню Єлінек, теж влаштовує її подружнє життя з Германом, директором паперової фабрики. Ну бо чому тоді вона з ним живе?! Але через мереживо несамовитої образності обох текстів, попри те, що у «Коханні з останнього погляду» оповідь ведеться від першої особи, а у «Хіті» оповідь продукується переважно за посередництвом гетеродієгетичного наратора у інтрадієгетичній ситуації, тобто від третьої особи, – сугестія цих текстів приречено спрямовує до переконання, за яким героїні є більшою мірою все ж таки жертвами деформованих і несправедливих суспільно-статевих, чи то пак статево-гендерних, відносин між чоловіками і жінками.

Інакше кажучи, основна колізія обох романів будується на цілком очевидному суперечливо-амбівалентному феномені, а саме: на необхідності для чоловіка та жінки одне в одному і у потворних гримасах цих взаємин, які обертаються на абсолютну неможливість бути разом. А вододіл або, точніше, прірва, яка розділяє, але і об'єднує їх водночас, є нічим іншим, як секс, чи, якщо докладніше, тілесна взаємодія, фізичне перебування на спільній території, продукти життєдіяльності, обмін рідинами, врешті-решт, бодай злягання тощо (див. про це також Штейнбук, 2013; Pinto & Viana, 2008; Bujan, 2013; Geiger Zeman & Zeman, 2017; Scott, 2018 тощо).

Отож до якої тільки міри сарказму не доходять оповідачки, щоб хоча б наблизитися до висловлення тієї відрази, або навіть огиди, або – осоруги, яку вони відчують до чоловіків взагалі і передусім до своїх чоловіків зокрема. «Ми, жінки, – сардонічно стверджує Тільда, – повинні бути генералами Паттонами, якщо вже так звали цього легендарного воєначальника, точніше, генералами Паттонами в жіночій іпостасі, які вміють спрямовувати його палець туди, куди треба нам, і при цьому так, щоб він про це не здогадувався і вважав Паттоном себе самого. А нам залишається – чи не так? – Тільки стогнати, захоплюючись тактикою та технікою. Отакої! Маємо справу то з власниками,

то з воєначальниками, а нам потрібні ремонтні робітники, яким можна сказати: хлопці, трубу прокладіть ось тут!» Зрештою, «у [неї] були власні принципи», а тому їй «не хотілося їбатися з батьком [її] дочки» (Rudan, 2003, s. 64–67).

Цим саркастичним ламентациям Тільди вторує текст «Хіті», у якому, наприклад, «матір намагається уникнути будь-яких зносин із батьківським прутнем, уникнути спустошення, яке він спричинює в ній своєю орудою, вдаючись до засобів святого шлюбного союзу. Так, вона хоче тут жити, але не хоче приймати візитера» (Єлінек, 2012, с. 82).

Разом з тим, на думку португальських дослідників Гонсало Пінто і Софії Віани, «в історії Герті і Германа, її пана і повелителя (до речі, в імені Herrmann владне подвоєно: Herr – „пан” і Mann – „чоловік”), не відбувається жодних історій. Живі події підміняються нескінченним ланцюгом механічних злягань. А бічна сюжетна стежка, пов’язана зі спробою жінки „піти” до студента Міхаеля (до Михайла-архангела „пристрасті”, у якому вона вбачає свого рятівника, здатного протистояти її чоловікові, безжалісному дракону „хтивості”), теж виявляється короткою» (Pinto & Viana, 2008, p. 128), бо завершується глухим кутом.

Ця суперечливість знову дозволяє констатувати схожість двох романів у тому сенсі, що жінки і справді потребують чоловіків, але ця потреба обертається на суцільну понуру драму навіть тоді, коли йдеться про коханців Тільди та Герті.

Натомість окреслена безвихідь зумовлює іншу спільність між цими текстами, а саме: Тільда не витримує і вдається до замаху на свого ката-чоловіка, але ми так і не дізнаємося, що сталося після того, як вона «нахилилася над ним». І «замахнулася...» (Rudan, 2003, s. 214) ножом. А ось щодо Герті, то сумнівів не залишається жодних, бо, будучи не в змозі здолати директора фабрики, «вона бере пластиковий пакет, вдягає його дитині на голову і затягує вниз, щоб дитячий подих спокійно перервався всередині» (Єлінек, 2012, с. 314).

Отже, в одному випадку йдеться, щонайменше, про замах на чоловіковбивство, в іншому – на дитиновбивство!..

Агов!

Де ви, Есхіл та Еврипід?!

Ніби і не сплинуло дві з половиною тисячі років, чи не так?

Але, здається, що все ж таки дещо змінилося!

Ну, по-перше, художні тексти пишуть тепер також і жінки!

А по-друге, стосовно художності...

Тепер вона досягається в інший, у відмінний від пафосного, образно кажучи, гекзаметра спосіб, хоча «пафосний гекзаметр» – це «масло масляне», бо, як на мене, гекзаметр іншим, ніж пафосним бути й не може. Втім, певно, якраз така, тобто *пафосна*, форма становила своєрідну індульгенцію на публічно-словесне зображення крові, бруду, жаху і смерті. Відтак тепер жодної потреби у цих, вочевидь, штучних поетичних екзерсисах не має.

І тому, наприклад, у «Хіті» Єлінек Герман як «батько з ніжністю кров'яної ковбаси схиляється над своїм чадом», а як чоловік він «обсмажує свою велику сосиску, загорнуту у волосся та шкіру, у її розпеченій печі». Своєю чергою, крик «...здіймається над іншими, немов брудний вказівний палець», а «целюлозна фабрика справляє потребу прямо в струмок, який кудись поспішає». Та найважливішим об'єктом, на який спрямоване неабияке образне вістря, є все ж таки чоловіки, які «...шлють уперед свої прутні, єдиних посланців, які завжди повертаються назад» (Єлінек, 2012, с. 31, 48, 97, 101, 242).

Ще у більш брутальний спосіб «чоловіки, чоловіки, чоловіки! Падлюки, падлюки, падлюки!» через те, що «ці падлюки заслужили нашу ненависть», зображаються у «Коханні з останнього погляду», у якому оповідачка вже й зовсім не вибирає слів і стверджує, що, скажімо, «було б краще, якби того дня [вона] справді вскочила б на батьківський живіт і стрибала б по ньому, стрибала, стрибала, поки його кишки не полізли б через почервонілі очі» (Rudan, 2003, s. 53, 197).

Це – фантазії Тільди стосовно ненависного батька. Стосовно ж ненависних чоловіків у неї немає жодних сумнівів у тому, що, по-перше, «мужчини – це ніщо інше, як істоти, за допомогою яких ми [тобто жінки] отримуємо оргазм і гроші, щоправда, не завжди в одному флаконі, але нічого більшого від них не варто чекати, бо все інше – це брехня та пропаганда»; по-друге, «з чоловіками не можна розмовляти як із нормальними людськими істотами. У будь-якому посібнику типу „Як жити з ним“, а я, – стверджує Тільда, – додам і „поряд із ним“, написано, що чоловіки – це дебіли, яким треба завжди посміхатися...»; і утретє, «чоловіки – це дух, знання, шарм, розум?!»

Авжеж, «дорогі сестри, гойднемо нашими дупами, заженемо їхній дух у їхній маленький хуй, відкусимо його, виплюнемо, наберемо в рот води і прополощемо! Бурхливі оплески, софіти гаснуть, [Тільда] спускається зі сцени», аби повернутися до того, кого вона, крім доньки, яку їй «...часто хотілося скинути <...> з балкону або гепнути її головою об стіну», ненавидить найбільше, – до свого власного чоловіка-монстра. Так, «коли він засинав, то [вона] дивилася на лімфатичну залозу, що трохи припухла, на лівому боці його шиї і мріяла, щоб цей вузол перетворився на рак». А «щоразу, коли він виходив з дому, то [вона] сподівалася, що це останнє [їхнє] прощання. Що його розчавить вантажівка» (Rudan, 2003, s. 37, 46, 88, 184, 52, 61).

Зустрічаються у тексті «Кохання...» (sic!) і перегуки з іншими, вже згадуваними раніше творами, як-от, наприклад, тоді, коли, «поки [вона] дмухала в його дудку, то згадувала, адже треба про щось думати, поки ссеш хер посеред величезної луки, як [вона] насолоджувалась, читаючи „Леді Чатерлей“» (Rudan, 2003, s. 148). Втім солідарна Тільда передусім із оповідачкою «Хіті», оскільки героїня Рудан теж апелює до суспільного виміру, не без підстав стверджуючи, що «Церква, Держава, Чоловіки, Сила, Влада – всі вони хочуть вбити радість життя. І коли вони вбивають у нас радість життя, ми, жінки, прямуємо слідом за чоловіками, одержимими єдиною потребою – знищити світ, у якому ми живемо» (Rudan, 2003, s. 212).

Звісно, мені хотілося б завершити розмову про романи цих несамовитих мисткинь, сказати б, сакрально-іронічним висловом Тільди, мовляв, «несповідимі шляхи мужчин», адже я теж, як і вона, «...ніколи не думав, що зв'язок між чоловіком та жінкою – це війна»! Проте, зважаючи на твердження Рудан, за яким «у мільйонів жінок від однієї тільки думки, що доведеться хвицатися з власним чоловіком, геть-чисто пересихає пизда!» (Rudan, 2003, s. 197). – я змушений констатувати, що, за Єлінек, це «коли дивишся на неї у вікно, то тоді вона така струнка, наша дівчинка Природа» (Єлінек, 2012, с. 273)! Натомість по цей бік вікна, у затишній суспільно-цивілізаційній людській оселі, с «нашою стрункою юнкою» відбуваються невірогідні метаморфози, і вона перетворюється чи то на Медузу Горгону, чи то на чупакабру!

То чи вдалося хоч комусь з двох героїнь «вистрибнути з історії»? Либонь, навряд чи! Адже залишилося все ж таки слово, текст роману, врешті-решт, образи, які важко забути.

Отже, репрезентований вище – звісно, далеко не повний! – сюжет, пов'язаний з історією нонконформістської прози, засвідчує, що і ця частина світової літератури, розпочавшись, умовно кажучи, із десаівського варіанту заперечення естетики, на позір також, як і поезія, прямувала до самознищення.

Проте цілком очевидним є і те, що відповідні інтенції письменників призводили, щонайменше, до трьох наслідків, а саме:

по-перше, ці твори не тільки збурювали пересічну публіку, а й водночас розширювали сферу суспільної свободи;

по-друге, ці мистецькі експерименти не лише пропонували усім зацікавленим незвичні художні форми, а й поглиблювали змісти художньої творчості;

і, нарешті, утретє, ці несамовиті естетичні витівки, навпаки, – у парадоксальний спосіб – зумовили постання обнадійливої перспективи стосовно майбутнього літератури.

А чи це так, чи ні, необхідно, певно, спробувати додатково з'ясувати у процесі звернення до ще однієї теми, присвяченої проблематиці нонконформізму вже у світовій драмі XX століття.

РОЗДІЛ 4

НОНКОНФОРМІЗМ У ДРАМАТУРГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ

Перш, ніж звернутися до розгляду питання щодо нонконформістської драми, необхідно ствердити певну банальну істину, яка полягає у тому, що драма, на відміну від лірики та епосу, зберегла свій синкретичний кшталт, оскільки драматичні тексти із засади пишуться для постановки на сцені.

Це означає, що сам драматичний текст є, так би мовити, за замовчуванням незавершеним і може набути відносної завершеності лише у процесі постановки конкретної вистави. Чому ж тоді я говорю про відносну завершеність? А тому, що така сценічна репрезентація драматичного тексту не обмежується лише однією постановкою – навпаки, потенційно таких вистав може бути необмежена кількість, а отже, і у цьому сенсі можна говорити про пролонговану у безкінечність незавершеність.

З іншого, натомість, боку, синкретична природа драми зумовлює її винятково тілесний вимір, оскільки сценічна репрезентація є можливою передусім завдяки присутності на сцені (а також й у глядацькій залі) реальних, живих та справжніх тіл акторів і тіл глядачів. Внаслідок цього драма, порівняно із лірикою та епосом, які передусім апелюють до уяви і відчуттів, становить певною мірою обмежений художній феномен, але водночас набуває специфічних рис, через які спрямовує свою естетичну наснагу на безпосередню тілесну взаємодію, принаймні на рівні зорової та слухової перцепції.

Таким чином, якщо мати на увазі щойно сформульовані рації, то, навіть не заглиблюючись у предмет нашого зацікавлення, можна легко припустити, що розвиток нонконформізму у драмі надихався намаганнями докорінно трансформувати не тільки зміст і форму драматургічних творів, а й загалом характер тілесної взаємодії між текстом, акторами та глядачами.

І тому не випадково, що першим у списку «драматичних героїв» нонконформізму стоїть французький – як це не дивно, чи не так?! – поет, драматург, актор театру і кіно, художник, кіносценарист, режисер і, звісно, теоретик театру Антонен Арто, який запропонував оригінальну концепцію того

ж таки театру і який в одній зі своїх численних праць зазначив, що «якщо[, мовляв,] я поет чи актор, то це не для того, аби писати чи декламувати вірші, а для того, аби їх проживати. Читаючи вірші вголос, я не чекаю оплесків, я хочу відчувати тіла – так-так, тіла – чоловіків і жінок, відчувати, як вони здригаються та синхронно рухаються у такт із моїм власним тілом <...> Я хочу, щоб рядки Франсуа Війона, Шарля Бодлера, Едгара По або Жерара де Нерваля знову стали справжніми, щоб життя звільнилося з книг, часописів, театрів та церков, які утримують його силою, розпинають його, аби тільки не випустити на свободу, і щоб воно досягло тієї висоти, на якій знаходиться внутрішнє тіло людини» (Artaud, 1994, p. 16).

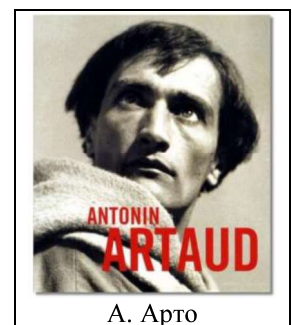
4.1. «Театр жорстокості» Антонена Арто

Там, де смердить
лайном, пахне життям.

А. Арто

Писанина – це суцільне
свинство.

А. Арто.



Отож, на небезпідставну думку Кімберлі Джаннароне, «Арто – це цілий світ, що незворотно перевернув театральну сторінку XIX століття, у визначальний спосіб вплинувши не тільки на театр, а й на усю філософію та мистецтво» (Jannarone, 2012, p. 11). К. Джаннароне вторує і Едвард Шір, який стверджує, що «Антонен Арто належить до того ряду діячів культури XX століття, значення яких для сучасності є величезним та незаперечним» (Scheer, 2000, p. 63).

І тому у подальшому я спробую пояснити, у чому полягають непересічні заслуги Антонена Арто. Зрештою, здається, що він був приречений на щось неймовірне, бо у віці п'яти років, – а народився Антонен Марі Жозеф Арто 4 вересня 1896 року в Марселі, – він переніс тяжке захворювання, ймовірно,

менінгіт, наслідком чого стала душевна хвороба, яка то послаблювалася, то посилювалася протягом усього його життя. Так, 1914 року під час нападу глибокої депресії Арто знищив свої ранні твори – вірші, щоденникові записи. З 1915-го по 1920-й рр. Арто перебував на лікуванні у різних санаторіях. Втім 1916 року, попри хворобу, його мобілізували до війська, і він дев'ять місяців провів у навчальному військовому таборі, після чого його все ж таки комісували за станом здоров'я.

Своєю чергою, 1919 року, перебуваючи у швейцарському санаторії поблизу Невшателя, Арто, аби зменшити головний біль, починає вживати наркотики. І хоча до весни наступного року здоров'я Арто поліпшується, а він рушає до Парижу, аби стати професійним літератором, проте від наркотиків митець так і не зміг позбавитися протягом усього свого життя, наприкінці якого, 4 березня 1948 року, себто у п'ятдесяти одnorічному віці, він перетворився на старезного дідуган із вщент зруйнованим – о, Ваше величносте Парадокс! – тілом.

З цього приводу К. Джаннароне пише, що життя Арто завжди було життям на межі, на розрив, неуспіх і поразка становили для нього паливо, яке живило його думку і життя, але і неуспіх, і поразка ставалися завжди невчасно, і ця ситуація сприймалася як неможливість думки і життя, через що він став мучеником духу та божевільним, а тому «помер на самоті, прийнявши занадто велику дозу наркотиків» (Jannarone, 2012, p. 28).

Певно, і справді не дарма в юності його улюбленими поетами були Едгар По, Шарль Бодлер, Артюр Рембо і Лотреамон – збурювачі благосного спокою, судимі і гнані за межі добропорядного суспільства. Таким самим був і маркіз де Сад, з яким часто порівнюють Антонена Арто. А його самого, тобто Арто, К. Джаннароне взагалі чи не блюзнірчо порівнює із «Ісусом, який прийшов у світ, щоб виконати Завіт, а не знищити його. Арто [ж, на її думку] – це пророк, що викривав співвітчизників, попереджаючи їх про прийдешні катаклізми, але він водночас дав їм у руки інструмент порятунку – крґоотичний театр, театр

жорстокості, у якому долається ілюзія життя та мистецтва» (Jannarone, 2012, р. 17).

Отже, наприкінці 1920 року доктор Тулуз – один із тих ескулапів, які лікували митця, – знайомить Арто з театральним режисером Орельєном-Марі Люньє-По. Ця зустріч мала вирішальне значення для долі майбутнього режисера. Люньє-По – це видатний представник французького театального символізму, який створив 1893 року театр Евр. Познайомившись з Люньє-По, Арто публікує у часописі «Дьомен» свою рецензію на виставу театру Евр, що складалася з вистав «Кредитори» Августа Стріндберга і «Електра» Гуго фон Гофмансталя, а відтак Стріндберг стане найулюбленішим драматургом Арто.

1922 року Арто опиняється під покровительством Фірмена Жем'є, одного з найвідоміших тогочасних акторів та режисерів, за чийм сприянням Арто вступає до трупи Шарля Дюллена. Ігрова стихія театру Дюллена спочатку захоплює Арто. Йому здається близькою ідея театру-синтезу, що використовує всі виразні засоби та протистоїть театру Слова. У цій трупі Арто зустрів і чудову актрису Женіку Атанасіу, яка зіграла, можливо, найбільш вагомую роль у його особистому житті. Принаймні наступні сім років Арто будуть пов'язані із цією жінкою, а їхні стосунки багато важитимуть для нього.

Своєю чергою, талант Арто – актора, сценографа та автора костюмів цілком розкрився саме у трупі Дюллена. Але, з іншого боку, влітку того ж таки 1922 року в Марселі на Колоніальній виставці Арто надзвичайно вразила вистава камбоджийських танцюристів, які спеціально для цього побудували приміщення, що відтворювало у мініатюрі храм XII століття в Ангкорі. З цього часу Арто починає вивчати східний театр, а його «виконавська манера поступово долає рамки естетики театру Дюллена» (Scheer, 2000, р. 71–74).

Так, граючи у виставі «Насолода через чесноту» за п'єсою Луїджі Піранделло роль члена ради директорів, Арто вийшов на сцену у гримі китайського класичного театру, а у п'єсі Олександра Арну «Гюон де Бордо» (за мотивами лицарського епосу) Арто виконував роль імператора Карла Великого, і, прагнучи досягти повноти втілення суперечливості свого героя, актор під час

репетиції з'явився на сцені рачки та поповз до трону. Зрозуміло, що для Дюллена така епатажна стилістика була неприйнятною, а тому наприкінці 1922 року, після того як Арто зіграв роль Тіресія у софоклівській «Антигоні», яку адаптував Жан Кокто, декорації створив Пабло Пікассо, костюми – Коко Шанель, а музику – Артур Онеггер, він пішов з цього театру і опинився у Комеді де Шанз-Елізе у Жоржа Пітоєва.

Натомість у травні 1925 року Арто виступає вже як режисер та ставить у театрі В'йо-Коломб'є п'єсу сюрреаліста Луї Арагона «До стінки», а до того ж з осені 1924 року Арто стає одним із лідерів та теоретиків сюрреалізму і найближчим сподвижником Андре Бретона. Крім цього, Арто пише вірші, які виходять окремими збірками: 1923 року – збірка «Небесний трік-трак», а 1925 року – «Пуп лімбів» і «Нервометр», у яких викристалізувався головний об'єкт уваги Арто – особистий внутрішній світ, що по-своєму продовжувало традицію, започатковану А. Стріндбергом, С. Малларме, М. Прустом, і у яких митець приходить до ідеї про неможливість передати думку за допомогою слів та про несумісність завдань художнього твору з завданням зовнішнього вдосконалення форми (Barber, 1994, p. 41).

Зрештою, 1925 року Арто став однією з центральних фігур у русі сюрреалістів, а у листопаді 1926 у часописі «Нувель Ревю Франсез» був опублікований перший театральний маніфест Арто, який (маніфест) було названо ім'ям його нової трупи «Театр „Альфред Жаррі”». Пафос цього короткого маніфесту був спрямований на заперечення існуючого театру, та й взагалі всіх усталених форм культури, що цілком корелювало з естетичною програмою сюрреалістів. Але крізь сюрреалістичний нігілізм перших маніфестів Арто можна ясно побачити основну рису його майбутньої театральної системи: театр створює вищу реальність на сцені, а не імітує життя.

Втім поява першого маніфесту і бодай очевидна театральна спрямованість Арто не могли залишитися непоміченими Бретоном, внаслідок чого у листопаді 1926 року Арто потрапляє до грона тих, кого за ініціативою Бретона виключають з числа сюрреалістів.

Арто, звісно, не забарився з відповіддю, і у маніфесті «При нічному світлі, або Сюрреалістичний блеф» (1927) він оголосив, що через вступ лідерів сюрреалізму до лав комуністичної партії сюрреалізм помер, бо, на думку митця, духовну революцію неможливо здійснити шляхом матеріальної перебудови. Відтак Арто зосередився передусім на театральній діяльності. Зокрема, 2 червня 1928 року у Театрі «Альфред Жаррі» відбулася прем'єра п'єси Августа Стріндберга «Сновидіння, або Гра снів». У зв'язку з цим необхідно зазначити, що онірична проблематика була надзвичайно важливою та плідно розроблялася сюрреалістами, проте Арто і тут пішов ще далі, оскільки у глибинних шарах сну він виявив не якусь іншу реальність, а міфологічну структуру, цілісну, фантазмагоричну та священну, що поєднує «позалогічне» мислення з мисленням повсякденним, внаслідок чого постановка «Сновидінь...» здійснювалася в оперті на засади симультанного сприйняття явищ уві сні, зосередженого на одному центральному об'єкті.

Подібна сюрреалістична концепція, на думку Джеймса Дейлі, призвела у результаті до символістської схеми: театральна реальність постала як певна конструкція символів, що відображають сутнісний світ. Таким чином, на сцені виникала герметична друга реальність, рішуче протиставлена реальному світу (і театральній залі) (див. про це докл. Daly, 2019, pp. 57–62).

Натомість основна відмінність подальших пошуків Арто від його діяльності у Театрі «Альфред Жаррі» полягала у тому, що він прагнув створити реальний світ, який не протистояв би повсякденній дійсності (як це було у символізмі), а розвивав би та подовжував її, відмовляючись при цьому від життєвих штампів, від традиційної відчуженості людини.

Своєю чергою, паралельно з роботою у Театрі «Альфред Жаррі» Арто знімається у кількох фільмах і навіть починає замислюватися про кінорежисуру, а також пробує свої сили і як кіносценарист та виступає як теоретик мистецтва.

Разом з тим вирішальним фактором, який суттєво вплинув на світогляд Арто, стало відвідування ним Колоніальної виставки у Парижі в липні 1931

року, під час якої демонструвалися вистави танцюристів театру острова Балі. У виступі індонезійських акторів Арто уледів ідеальний театр. Вважається, що режисер побачив те, що хотів побачити, а не те, чим був насправді цей екзотичний театр, проте, можливо, балійці, які у стані трансу розігрували фольклорні історії, справді вразили Арто своєю невігадливістю і тим, що створювали «на сцені» іншу незаперечну реальність. У будь-якому разі власне у зв'язку із цими враженнями ідеї режисера склалися у цілісну теорію.

Зокрема, 1 жовтня 1932 року в «Нувель Ревю Франсез» був опублікований маніфест «Театр Жорстокості». Це був новий і найпродуктивніший період у творчості Арто, коли повністю сформувалося його вчення та були написані теоретичні статті, об'єднані у збірник «Театр та його Двійник», і декілька книг.

В авторській передмові до збірки «Театр та його Двійник», яку (передмову) він назвав «Театр і культура», Арто визначає сутність кризи європейської культури як страх перед реальністю. Протистояти цьому страху здатний, на його думку, тільки театр, у якому людина залишається наодинці з реальністю і може побачити своє справжнє обличчя, яким воно є, без маски, що її вона одягає, вступаючи в контакт з соціумом. А це означало, що «йдеться не про театр задоволення, а про театр жорстокого тотального впливу на глядача», бо «в обґрунтуванні методу Арто виникає особливе поняття, позначене ним словом „cruauté” (жорстокість)», через що і «метод в цілому отримує назву „Театр Жорстокості”» (Rose, 1983, p. 83).

Втім необхідно зазначити, що артодіанське поняття «жорстокість» не є тотожним побутовому розумінню цього слова, і тому, як слушно зауважує Стівен Барбер, «більш доречним було б називати театр Арто „крюотичним театром”, таким чином, зберігаючи оригінальне поняття автора – „крюоте”». Тим паче що «основний аспект жорстокості у крюотичному театрі полягає в усвідомленні її універсальної дії», оскільки «цей аспект має екзистенційний, трагічний вимір», адже із «жорстокістю пов'язана будь-яка дія, у тому числі і творчий акт». А «усвідомлення жорстокості» зумовлює перехід «як персонажа,

так і актора у трагічну ситуацію. При цьому усвідомлюється її невідворотність та повсякденність» (Barber, 1994, p. 142).

Зрештою, на цьому будуються й усі людські взаємини, але усвідомлення витісненої жорстокості і звільнення від неї у процесі вистави відкриває, на думку Арто, можливості для справжнього життя. Прикметно, що через ці ідеї Арто часто згадується й ім'я маркіза де Сада. Проте прямі аналогії, як здається, тут недоречні, хоч внутрішній зв'язок між цими достойниками, безперечно, існує.

Так, Мішель Фуко вважав, що «Жустина» і «Жульєтта» займають ключове місце у підвалинах сучасної культури, подібно до «Дон Кіхота», і наголошував на тому, що метою їхнього автора було відкрити «без найменших лакун, без будь-яких недомовок, без будь-якої завіси усі можливості бажання» (цит. за Barber, 1994, p. 64). Натомість Арто теж прагне очистити людину від усього привнесеного цивілізацією заради виявлення «колективного несвідомого», і так само, як де Сад, доводить будь-яку ситуацію до раблезіанської надмірності, коли цю ситуацію вже не можна сприймати як реальну.

З цим пов'язаний ще один аспект жорстокості крюттичного театру – чисто естетичний, бо оскільки метафори й інші традиційні прийоми художнього твору незмінно створюють дистанцію між ім'ям та річчю, то Арто безпосередньо протиставляє її (річ) назві, а для цього річ виривається зі звичного контексту, хоч цей прийом і вироблений був ще у сюрреалізмі.

Натомість інший аспект полягає у тому, що жорстокість з точки зору катарсичної структури втілює трагічне. Інакше кажучи, жорстокість постає не як факт, а як подія у катарсичній структурі трагічного конфлікту, бо, створюючи свою театральну систему, Арто менше за все думав про театр – він не намагався реформувати театр. Він намагався творити життя, навіть створювати умови життя. Арто виступав не проти фальші театру, а проти фальші життя. Свою місію він вбачав у тому, аби осмислити мету людського існування і знайти спосіб на досягнення цієї мети. Арто шукав такий засіб та

формулював його тією мовою, яку знав найкраще, тому те, що вийшло, він назвав театром. Коли Арто говорить «ідея театру втрачена», то йдеться про втрату сенсу людського життя. Людина загнана у штучні рамки і не здатна реалізувати своє єство. Умови ж театру дозволяють їй це здійснити. А отже, філософська картина світу втілюється у формах театру, тому що «через естетику символізму (Моріс Метерлінк, Анрі Бергсон) Арто дійшов висновку про необхідність анігіляції рефлексії та народження надлюдини через актуалізацію архетипного рівня свідомості», «реалізація [якого може відбутися тільки] у творчому акті, конкретно – у синтетичному театрі» (Rose, 1983, р. 121).

Своєю чергою, необхідно звернути увагу на те, що психологічне обґрунтування поставлених Арто завдань міститься у філософії Карла Густава Юнга, з роботами якого режисер був, ймовірно, знайомим. Зокрема, Юнг виявив певні схеми несвідомого, що проектується на уявлення людини та на її поведінку. А Арто вважав, що у процесі акторської творчості власне і дається взнаки несвідомий рівень, на якому відбувається спілкування з глядачем. На цьому рівні актор реалізує весь свій людський потенціал, звільняючись від особистості і стаючи магом, Богом, ким завгодно, стаючи своїм власним надреальним двійником.

Юнг назвав виокремлені ним схеми архетипами, а це означало, що, крім фрейдівського «особистого несвідомого», Юнг виявив більш глибокий рівень – багат шарове «колективне несвідоме» – і ще глибший, «психоїдний» рівень, на якому людське несвідоме корелює із тваринним світом і не має стосунку до психіки. Отже, передусім «виявлення колективного несвідомого у глядача (в акторі – само собою) Арто й визначав завданням сценічної дії: сценічна дія[, на його думку,] вивільняє загразоване підсвідоме, вмотивовує „потенційне повстання” і очищує від витіснених образів» (Rose, 1983, р. 145). Інакше кажучи, Арто ґрунтував свої ідеї на необхідності забезпечити справжні умови людського існування (у ситуації сцени як найбільш прийнятної для людини) та дійшов до нової мови, до мови жесту-ієрогліфа, що не позначає якусь

приховану сутність, а що є власне цією сутністю через свою вищу природність, тобто архетипність.

За такої перспективи людина у системі Арто – це людина творча. Вона реалізує себе, а навіть виправдовує своє існування завдяки вольовому творчому акту. До того ж ця людина стоїть не перед обличчям Бога, а перед безоднею. Натомість її реалізація полягає в органічній втраті оболонки, себто усіх тих випадкових історичних форм, які їй даються у момент народження. Отже, творчий акт мислиться Арто як акт, що у ньому людина позбувається цих форм, а «кінцеву мету [такого акту] становить наповнена порожнеча, у якій особисте вже анігільовано і у якій суперечливості втрачають на своїй актуальності» (Jannarone, 2012, p. 42).

Ще один важливий момент у наведеній концепції – це феномен порожнечі, який Арто запозичив зі східної культури. Зокрема, ідея Порожнечі (санскр. «Шунья») містить у собі порожнечу абсолюту, здатність вміщувати протилежні смисли і неприйнятність будь-якої форми. В одному з канонічних індійських текстів, у якому трактується це поняття, в «Алмазній сутрі» (IV ст. н. е.), говориться: «Якщо бодгісаттва має образ „я”, образ „людина”, „істота” і образ „довгожитель”, то він не є бодгісаттвою <...> Той, що перебуває у Законі не повинен вчиняти діяння, перебувати будь-де, не повинен вчиняти діяння, перебуваючи у звуці, у запахи, у відчуттях доторку або ж перебуваючи у „законах”» (цит за Scheer, 2000, p. 94). Таким чином, будь-яка форма розцінюється як проміжна стадія і не береться до уваги на існуючому рівні. Але аби матеріалізувати ідею Порожнечі на сцені, необхідно заперечити індивідуальне буття та будь-які атрибути особистості. У тому числі – найважче у мистецтві – і будь-які знаки-позначення, бо будь-який твір мистецтва має певну художню мову. І Арто спробував відмовитися від мови знаків, від позначень, намагаючись досягти самотійно значущої, кінцевої, реальної структури.

Отже, Арто йдеться не про систему символів і взагалі не про знакову систему, а про певні реалії, які є значимими самі по собі і які не позначають

нічого, окрім самих себе. Такою самостійною структурою в уявленні Арто стає колективне несвідоме (космічна свідомість), що є, безумовно, так само реальним, як реальною є людська психіка, а також є самé по собі значущим як кінцевий рівень дійсності. Натомість виявом колективного несвідомого на сцені може служити система архетипів, що мають позаособистісний характер.

За окреслених обставин по ходу дії крюттичної вистави актор повинен опинитися у тому ж положенні, що і звичайна людина у межовій ситуації. А пройти весь катарсичний процес до розв'язки (так і не реалізувавши, наприклад, реальне вбивство) йому дозволяє художня композиція твору, що підтримує внутрішній конфлікт у постійній рівновазі аж до ототожнення протиборчих сторін та знищення зовнішньої форми. Це означає, що Арто підкреслює, по-перше, реальний характер того, що відбувається на сцені, реальне проживання на сцені (і у цьому сенсі театр Арто – унікальний у своєму роді, бо він прагне подолати театральну умовність). І по-друге, художню природу подій на сцені Арто вбачає у тому, що реальні внутрішні процеси стають знаками, до яких долучаються всі співучасники (глядачі), що володіють таємницею (подібно до таїнства ритуалу), а відтак «весь зал переживає подібний стан, коли заборонене вбивство скоєно» (Scheer, 2000, p. 108).

До того ж терапевтичний аспект крюттичного театру (гайнування повсякденної жорстокості у творчому споглядальному акті) також зумовлений катарсичним процесом. В цьому разі схема виглядає так: явища беруться такими, якими вони є; реальність їх зумовлена реальними акторськими переживаннями кожного обраного явища, для якого актор знаходить певне художнє вираження, але не у вигляді метафоричного образу, а на надреальному рівні. Натомість перехід від конкретних явищ до архетипної єдності становить весь рух вистави, а «два рівня сприйняття, що виникають у свідомості (суб'єктивний, побутовий, та об'єктивний, архетипний), „розряджаються” у розв'язці, у момент ототожнення реальності „зовнішніх подій” з надреальним» (Barber, 1994, p. 126).

Що ж стосується глядача, то його шлях до розв'язки, шлях людини до катарсису, перехід від докси (ортодоксальне знання) до епістемі (творче пізнання) є рухом людини до виконання свого призначення. Саме тому Арто, вирішуючи проблему призначення людства, приходить до театру як до найбільш тотальної реалізації катарсису. Разом з тим у системі Арто відбувається поєднання міфологічної структури та катарсичного, спрямованих фактично на знищення особистісного начала, на злиття особистості зі світом. Але у катарсичній структурі «зняття» особистості відбувається через її утвердження. А у міфі особистість взагалі розчинена від початку. І тому Арто, хоч й не може ігнорувати концепцію особистості у тому вигляді, у якому вона склалася до XX століття, веде все ж таки особистість лабіринтом міфу, а не через внутрішній трагічний конфлікт індивідуума. А на додаток, крім катарсичної структури та структури міфу, система Арто використовує також основні принципи ритуальної моделі.

Це те, що стосується теорії, стосовно ж практичної площини ситуація складалася не надто прихильно до драматурга. Так, 1933 року він задумує постановки «Завоювання Мексики» і шекспірівського «Ричарда II», але ці плани не здійснилися. Втім до лютого 1935 року сформувався новий сценічний задум: Арто написав п'єсу «Сім'я Ченчі» – трагедію у чотирьох діях за Шеллі та Стендалем. 6 травня 1935 року відбулася прем'єра цієї п'єси, але на Арто чекав майже цілковитий провал. Відтак митець усвідомив, що його театральні ідеї втілити йому не до снаги, і тому він поступово почав відмовлятися від будь-яких життєвих та творчих контактів. Почала прогресувати хвороба, посилилась залежність від наркотиків.

Своєю чергою, відмова від власного особистісного начала означала реалізацію східної ідеї Порожнечі, закладеної у теорії крюттичного театру, внаслідок чого митець став називати себе Антоненом Нальпа за прізвищем матері, або Нанако – своїм дитячим ім'ям, утвореним від Антонакі, грецького варіанту його імені (адже батьки Арто були кровними родичами, рід яких йшов від левантійських греків). Отож для Арто настав третій період його життя.

Цього разу свою театральну систему він спробував втілити не у спектаклі тотального впливу, а через самого себе. Проте здійснити справжній прорив границь театального мистецтва, перенести саме життя в умови сценічної дії або, навпаки, закони театру поширити на життя виявилось неможливим ані для Арто, ані для його послідовників.

Згодом в Арто розвинулася манія переслідування. Він вважав, що за ним полює поліція, що на нього спрямовує руйнівну енергію Далай-Лама. Нарешті у вересні 1937 року, опинившись у Дубліні, Арто намагався проникнути вночі у монастир, що закінчилося скандалом з втручанням поліції. За участь у бійці він просидів декілька днів у в'язниці. А коли повертався до Франції, то, запідозривши у якомусь злому намірі механіка, який прийшов щось лагодити у його каюті, накинувся на бідолаху, внаслідок чого після прибуття до Гавру Арто помістили у клініку як небезпечного душевнохворого, де він і провів, змінюючи різні заклади, наступні дев'ять років.

Проте і звільнення Арто з божевільні, яке сталося 1946 року, нічого суттєво не змінило, а певною мірою ще й погіршило ситуацію, оскільки на свободі Арто почувався нікому не потрібним і навіть зайвим. Так, у лютому 1948 року в ефір вийшла записана ще у листопаді 1947 року радіопередача «Занапастити Божий суд». Це була чергова і, щоправда, остання спроба створити синтетичний твір. Арто виступив тут і як автор нової музики, граючи на барабані, гонгу, ксилофоні та інших інструментах. Натомість репрезентований текст Арто був розгнuzданим, антирелігійним, епатажним. Звучали обра́зи на адресу Ісуса Христа та християнських обрядів.

А 4 березня 1948 Арто помер. Помер, далєбі, на самоті... Та й поховали його у маленькому містечку Іврі-сюр-Сен, яке розташоване у шести кілометрах на південний схід від Парижа.

Отже, у творчих пошуках Антонена Арто далися знаки не тільки оригінальні ідеї цього непересічного митця, а й творчі інтерпретації тих численних концептуальних знахідок, про які вже йшлося у процесі попередньої розмови про нонконформізм.

Так, з одного боку, Арто прагнув – вже традиційно! – подолати традиційні форми мистецтва, зокрема театру, а з іншого боку, зробити це він намагався засобами того ж таки мистецтва, щоправда, залучаючи для досягнення цієї мети елементи екзотичних, тобто неєвропейських, культурних практик.

З одного боку, Арто своєю ідеєю крюттичного театру фактично зазіхнув на підвалини теорії Фрейда, але з іншого – використав з цією метою теорію Юнга, яка якщо і заперечувала теорію Фрейда, то винятково у діалектичному сенсі, оскільки поширювала та поглиблювала останню.

З одного боку, він вбачав у своїй діяльності величну та чи не божественну місію, спрямовану на звільнення людини, та й взагалі на порятунок людства, а з іншого – значну частину свого життя він провів за ґратами божевільень і, власне кажучи, не зміг врятувати навіть самого себе...

Втім Едвард Шір у своєму есе цілком слушно зауважив, що коли горопашний митець «вже сидів у божевільні», то «на вулицях Парижа з'явилися примари його власних віщувальних та передбачень». Адже, на думку Е. Шіра, «або ви розігруєте все у своїй уяві і у такий спосіб даєте собі раду з певними силами, або ці сили, кров та жорстокість будуть вже не в театрі, а в реальності. Так воно і трапляється...» (Scheer, 2000, p. 139).

Проте мені не хотілося б закінчувати розмову про Антонена Арто суспільно-філософською сентенцією, адже цей несамовитий митець був передусім художником у найширшому сенсі цього слова, і тому я закінчу цю частину книги одним із його несамовитих віршів з позірно покірливою назвою «Молитва»:

О дай нам затятий наче вугілля мозок
Мозок обпалений лезом блискавиці
Мозок ясновидця череп чиї очниці
Ми пронизані присутністю твоєю

Дай нам народитися в утробі зоряній

Чиї безодні шквал зрешетив
Щоб жах нашу плоть пронизав
Пазуром розпеченим смертоносним

Нагодуй нас сьогодні Нам зводить рот
Нам бенкетом буде гуркіт шквальний
О заміни річкою астральною
Наш млявий кровообіг

Розсип розсип нас знищи
Рукою вогненної стихії
Відкрий нам склепіння вогневі
Де смерть ще страшніша за смерть

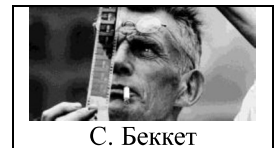
Наш кволий розум тремтіти змусь
На лоні власного знання
І в новій бурі світобудови
Нас від свідомості звільни*

4.2. «Антитеатр» і «театру абсурду» Ежена Йонеско та Семюеля Беккета



Е. Йонеско

Натомість якщо звернутися до постатей
Ежена Йонеско та Семюеля Беккета, то можна
опинитися у доволі скрутній ситуації, бо визначити,
хто з них є більш цінним для абсурдистської драми,



С. Беккет

буде надзвичайно складно, адже коли ми говоримо Йонеско, то либонь маємо
на думці «антитеатр»! А коли промовляємо словосполучення «театр абсурду»,
то на думку відразу спадає Беккет!

* Перекл. наш. – Ф. Ш.

Зрештою, навіть не вдаючись до розлогіх просторікувань стосовно їхніх біографічних силуеток, достатньо, либонь, згадати, що, будучи нефранцузами, і румун Йонеско, й ірландець Беккет здобули визнання як бодай французькі драматурги! А отже, є чимось більш, ніж символічним той факт, що і ця монографія майже завершується власне французьким літературним феноменом, з якого вона і починалась!

Проте, необхідно ствердити, що, на відміну від Йонеско, та й інших письменників, які через різні об'єктивні причини були змушені вдатися до використання у своїй творчості нерідних мов, Семюель Беккет не просто обрав французьку мову, а й знехтував своєю рідною, себто англійською, тому, що, на переконання Мартіна Ессліна, «...йому необхідна була дисципліна, якої потребувало використання чужої мови» (Esslin, 2001, p. 40).

З іншого боку, є цілком очевидним, що тільки цією засадничою відмінністю між двома метрами «театру абсурду» справа, звісно, не обмежувалася. Та оскільки історики літератури не залишили по собі жодної «білої»... шпарини у творчих біографіях обох митців, то я і цього разу не буду дертися у відчинені двері, а скористуюсь кількома працями фахівців, аби забезпечити відповідний дискурс.

Отже, (тут і далі цит. за Конєва і Тарасова, 2010) Ежен (Еуген) Йонеско народився 26 листопада 1909 року в місті Слатіні, неподалік від Бухареста. Та через те, що його мати була французенкою, після народження Ежена батьки 1913 року переїхали до Парижа. А до Румунії Йонеско повернувся вже тринадцятирічним хлопчиною. Життя в Бухаресті було затьмарене постійними конфліктами з батьком, людиною егоїстичною і деспотичною, який до того ж згодом залишив дружину з двома дітьми та невдовзі створив нову сім'ю.

Разом з тим навчання в бухарестському ліцеї сприяло залученню до румунської мови та румунської культурної традиції. Однак, занурюючись у стихію нової мови, він дедалі більше відходив від французької. Досвід «забуття» та нового «пізнання» смаку слів, коли розлучені думка і звук знову сполучаються, набуваючи нової єдності та яскравості, пізніше суттєво

позначився на мовній тканині п'єс Йонеско, зумовивши притаманну їм гру слів та гру зі словами.

1929 року Ежен Йонеско вступив до Бухарестського університету, де студіював французьку мову та літературу. У студентські роки він також почав друкуватися: 1931 року вийшла друком збірка поезій, написаних румунською мовою, а 1934 року – книжка з виразно авангардистською назвою «Ні», що містила добірку літературно-критичних статей.

Посилення тоталітарних тенденцій у суспільно-політичній атмосфері Румунії 30-х років негативно впливало на духовний стан молодого літератора. Тому, скориставшись нагодою – пропозицією писати в Парижі докторську дисертацію («Гріх і смерть у французькій літературі після Бодлера»), він з радістю поїхав із Бухареста. Втім ще добрих десять років Е. Йонеско існував ніби між двома батьківщинами, періодично проживаючи то в Румунії, відносини з якою ставали дедалі напруженішими, то у Франції, де задля фізичного виживання був змушений заробляти перекладами та коректорською роботою.

Початком нового періоду життя стало написання п'єси «Голомоза співачка», одного з перших творів «театру абсурду», поставленого 1950 року в крихтному паризькому камерному «Театрі де Ноктамбюль» («Театрі Сновид») (режисер Нікола Батай) і перекладеного невдовзі десятками мов.

«Голомоза співачка», за визначенням Йонеско, – це «антидрама» (Йонеско, 1988, с. 126) про світову нудьгу, про душевну й фізичну нерухомість. Приводом для її написання стало знайомство автора із самовчителем англійської мови. У безглуздості стандартних фраз, у нісенітниці і банальності реплік та діалогів підручника драматург побачив відображення абсурдності людського життя. Трагізм цієї абсурдності він передає крізь сміх, гротеск, нонсенс, порожні й відверто безглузді діалоги.

Йонеско у творі свідомо відкидає сюжет, а також логічно зумовлений конфлікт та інтригу заради того, щоб, як пише Володимир Діброва, «віднайти й відтворити драматичні ритми у їхньому чистому, первісному вигляді» (Діброва,

1988, с. 123). Своєю чергою, «Голомоза співачка» – це фарс, пародія на підручник, на мелодраму і на класичний водевіль водночас. А усі безглузді нещастя відбуваються тут ніби для годиться, про людське око, лише на поверхні. У глибині теж ніхто не вмирає, не одружується, не прагне дізнатися істини та просвітити всіх незрячих. Згодом драматург про цей твір писав: «„Голомоза співачка” – це п’єса мовчання, бо вона ні про що не розповідає» (Йонеско, 1988, с. 126).

Персонажі «Голомозі співачки» живуть в ідеальному суспільстві, у такому собі абстрактному «передмісті Лондона», де вже вирішено всі матеріальні проблеми. Щоб якось розважитися, вони зустрічаються, обмінюються перевіреними новинами, гаслами, істинами, які, проте, під кінець їхньої «філософсько-психологічної» бесіди переходять у цілковитий сумбур, відтак повністю дезінтегруються, розпадаються на окремі звуки, стають виттям і скавчанням. Усі нісенітниці дійові особи промовляють під акомпанемент годинника, який спочатку б’є сімнадцять ударів, потім три удари, а пізніше інтригуюче замовкає, щоб з новою силою пробити стільки, скільки йому заманеться. Годинник не може вже вимірювати час тому, що матерія взагалі щезла, а зовнішній світ утратив властивості реальності. Слова й образи немов відокремлюються від сюжету в творі, оскільки їх не обмежує жодна об’єктивна дійсність. Пані Сміт, наприклад, чує, як годинник б’є сімнадцять ударів, і цілком спокійно промовляє: «Гай-гай, дев’ята година». І відразу переходить на тривіальну мову підручників з іноземної мови, завзято доведену автором до абсурду: «Ми повечеряли супом, рибою зі смаженою картоплею та англійським салатом. Діти запивали це англійською водою. Сьогодні ми смачно повечеряли. А все через те, що ми живемо в передмісті Лондона, і всі ми – Сміти» (Йонеско, 1988, с. 131).

Мовна катастрофа, на думку Йонеско, спричиняє цілковитий крах реальності, призводить до деіндивідуалізації особистості та духовної трагедії. Джерело комічного в Йонеско – у знеособленості, у взаємозамінності персонажів. Навіть ремарки у творі використовуються саме з цією метою:

«Типовий англійський дрібнобуржуазний інтер'єр з двома англійськими кріслами. Англійський вечір. У кріслі біля англійського каміна сидить англієць містер Сміт у своїх англійських капцях, палить англійську люльку, читає англійську газету. У нього – англійські окуляри та охайні сиві вусики, теж англійські. Поруч, в іншому англійському кріслі, англійська місіс Сміт штопає англійські шкарпетки. Довга англійська мовчанка» (Йонеско, 1988, с. 127) тощо. Мовні штампи, автоматичні вчинки, за якими вбачається автоматизм мислення, змальовані автором бодай з дійсності.

До певної міри, персонажі «Голомозої співачки» – це щось середнє між механізмом та організмом. Йонеско писав, що грати їх можна, як завгодно, вкладаючи у слова будь-яке значення, їм однаково не судилося повністю «вилюдніти». Хоча, з іншого боку, й перетворитися на роботів та розпастися на гвинтики їм теж не вдається з огляду на їхнє як-не-як людське походження.

Сміти, Мартіни, Головпожежник і служниця Мері старанно імітують життя, «переживають», вступають у тимчасові коаліції (Сміти проти Мартінів, жінки проти чоловіків, дві родини проти Головпожежника) і намагаються мислити логічно. Голомоза співачка, про яку, перш ніж піти геть, несподівано питає Головпожежник, – «це не тільки пароль чи пародія на кульмінацію п'єси, це водночас сакральна таємниця, табу, передвістя катастрофи, прорив у невідоме, в інший світ кінцевих питань, до зустрічі з якими маріонетки аж ніяк не готові» (Діброва, 1988, с. 124). До речі, ця назва виникла під час репетицій (спочатку п'єса називалася «Інтенсивний курс англійської мови»), коли актор, що грав Головпожежника, так заплутався у нісенітницях тексту, що замість «білява вчителька» промовив: «голомоза співачка». Автору це здалося символічним: за допомогою гри зі словами вдалося досягти відчуття перемоги абсурду, а автоматизм мови став головною темою «Голомозої співачки», як і всієї драматургії Йонеско.

П'єса Йонеско репрезентує нонконформізм чи не в чистому вигляді, оприявнює не стільки образ дрібного буржуа як закінченого конформіста, скільки «людину взагалі» як носія суцільної порожнечі. Втім прем'єра

«Голомозої співачки» не зробила Йонеско відомим, а тому мало хто міг тоді передбачити, що твір, який викликав обурення нечисленних глядачів і зливу негативних критичних рецензій, стане прологом до потужного руху оновлення світової сцени другої половини ХХ ст. Адже у «Голомозій співачці», як, до речі, і в інших п'єсах Йонеско, дався взнаки силует нової драматургії, для якої літературна критика в особі Мартіна Ессліна знайшла промовисте визначення – «театр абсурду», хоча сам митець доволі стримано ставився до цього терміна. Коректнішим, на його думку, було б визначати написані ним п'єси як «дивні» чи «парадоксальні» (Волощук, 2003, с. 223). І у цьому був сенс: абсурдне в драмах Йонеско не було самоціллю.

Створюючи абсурдні ситуації на сцені, оздоблюючи їх оригінальними театральними ефектами, драматург насамперед прагнув висловити своє здивування буттям. Здивування, крізь яке, немов вода крізь пісок, безслідно проходять всілякі філософські та обивательські пояснення, соціологічні теорії та моральні вчення, ідеологічні та релігійні доктрини. Адже жодне з численних тлумачень, твердив Йонеско, не дає відповіді на головні запитання – як і чому створений світ, у чому мета й сенс життя, чим є людина і чому вона є смертною, попри те, що вміщує у своїй свідомості цілий Всесвіт, з його «музикою сфер» і чорними сонцями меланхолії (Волощук, 2003, с. 226). Повернути глядачеві первинне зачудування чистим існуванням, відтворити на сцені відкриття несподіваного в звичному плині життя і в такий спосіб відновити вищу реальність переживання буття – ось чого прагнув у своєму театрі Е. Йонеско.

Отже, драматургія Е. Йонеско розвивалася в річищі екзистенціалістської літератури. Стрижнем його п'єс були абсурдність повсякденності й туга за сенсом буття та справжнім життям. Драматичні ситуації та образи мали відтворювати панівний у внутрішньому світі митця настрій здивування перед життям і смертю, історією та вічністю. Крім цього, поетика драм Йонеско позначена ідеями сюрреалізму з властивою йому підвищеною увагою до підсвідомого. Сміливий естетичний пошук, експеримент з формою, які

заперечували усталений канон традиційної п'єси, настанова на епатування публіки – все це дає підстави розглядати драматургічний доробок Йонеско як явище авангардистського мистецтва (Конєва і Тарасова, 2010, с. 68).

У свою чергу, відповідно до тексту посібника з історії зарубіжної літератури XX століття, Семюель Беккет теж у цьому сенсі аж ніяк не пас задніх, а тому, на думку авторів навчального видання, останній став «великим метром модернізму, співцем розпаду й занепаду, прихильником огульного заперечення, який, знищуючи в собі останні рештки людяності, заходився блюзнірським сміхом» (тут і далі цитується за Давиденко та ін., 2011, с. 124). Щобільше, у галузі літератури абсурду цей ірландський драматург посів чи не одне із чільних місць, і Нобелівська премія 1969 року – кращий на те доказ.

Отже, він народився в Дубліні 13 квітня 1906 року в заможній протестантській родині, дитинство провів в гарних умовах, хоча, за його власним визнанням, «ніколи не мав таланту до щастя». Його предки, французькі гугеноти, ще у XVII столітті прибули до Ірландії з надією на краще життя і відносну свободу та спокій. Втім сам С. Беккет був далеким від ідеалів попередників, а тому не розділяв родинні релігійні традиції і тим самим цілком свідомо порушив сімейні звичаї.

Після навчання у престижній школі чотирнадцятирічний Семюель вступив до престижного єзуїтського Трініті-коледжу, де свого часу навчалися Джонатан Свіфт і Оскар Вайльд. Отримавши диплом, два роки займався викладацькою діяльністю у Белфасті, а 1928 року поїхав до Парижа. Повернувшись згодом на батьківщину, він викладав французьку мову і спробував себе у літературі. Перші твори стали наслідком захоплення талантом Джойса, з яким Беккет потоваришував, коли опинився у Парижі. Власне Джойс і допоміг йому «зрозуміти справжнє призначення художника».

Драматурга майже все життя переповнювало почуття самотності, і тоді він ховався від спліну або у робочому кабінеті, або вирушав у подорожі. Література завжди посідала перше місце у житті митця. Він писав вірші, поеми, есе про Пруста і Джойса, опублікував збірку оповідань, проте вони не мали тоді

великого успіху в критиків і читачів. 1938 року письменник написав роман «Мерфі», який відхилило 42 видавництва. Після цього він вирішив поїхати з Ірландії і оселився у Парижі.

У роки Другої світової війни Беккет брав активну участь у русі Опору, за що одержав кілька бойових нагород. Після звільнення Парижа митець знову повернувся до писання літературних творів. Саме тоді і настав найбільш плідний період у його творчості (Давиденко та ін., 2011, с. 131), на який припало написання п'єси «Чекаючи на Годо», що, за твердженням Богдани Матіяш, «фактично вважається чільною, а отже, й найрепрезентативнішою п'єсою театру абсурду» (тут і далі цит. за Матіяш, 2004).

На перший погляд п'єса перебуває на межі холодної нігілістичної абстракції та реальної людської трагедії (проте одиничної), але вживання в текст, відчуття атмосфери п'єси та авторських інтенцій засвідчує, що ситуація Владіміра та Естрагона є не окремим випадком, винятком з правил, а загальнолюдською катастрофою. Йдеться про трагедію буття, в яку занурений цілий всесвіт, однак в цілковитому світі абсурду він не може цього усвідомити.

Отже, світ персонажів п'єси надзвичайно суперечливий. У житті вони виявляються мандрівниками, що не мають ані родини, професії, віку, ані зовнішності. Вони не знають, для чого живуть, чого чекають; усі персонажі п'єси немов закинуті в цей світ не відомо ким, а тому і не можуть самотійно знайти в ньому опору.

Своєю чергою, ці персонажі не усвідомлюють свого буття в ситуації абсурду, не мають у світі жодних прав та можливостей. Це люди, позбавлені здатності думати, а тому місце їхнього перебування залишається неідентифікованим для них, і пустка, в яку вони «закинуті», не є усвідомленою, хоча й інтуїтивно ними відчувається.

Світ Беккета – це «нульова точка», моральна порожнеча, яка засмоктує людину, що потрапила в неї. Це життя, в якому нічого неможливо досягнути, нічого не можна змінити. Фраза, якою розпочинається п'єса, є знаковою: «Не лізе» або ж «Не виходить». Ці слова стосуються не лише черевика, якого з

болем стягує Гого, але вони розгортаються у перспективу, дозволяють сприймати світ абсурду за допомогою категорій асоціативної логіки, яка передбачає витікання одного поняття чи твердження з іншого. Гого не може вибратися з тієї частини світу, в якій він чомусь опинився, йому не судилося зустрітися і з Годо, який начебто мусив би надати його існуванню сенс; зрештою, життя у Естрагона теж не складається. Фізичний біль, що його він переживає з дня у день, стає душевним боєм, тягарем, котрого людина не може позбутися протягом усього свого злиденного існування. І це стосується не лише Естрагона.

Всі персонажі п'єси та їхній світ є всесвітом в мініатюрі, всі вони потерпають через суто внутрішні гризоти, котрих, проте, також не усвідомлюють, бажаючи натомість видаватися сильними і запитуючи: «Невже я схожий на Людину, яку можна змусити страждати?» (Беккет, 1993, с. 362). Персонажі п'єси не є прототипами якихось конкретних людей чи націй, а представляють все людство загалом – без минулого і майбутнього, позбавлене будь-якого метафізичного коріння та прориву до трансцендентного, прикріпленості до чогось, що надавало б сенс їхньому життю. Отже, це таке собі занурення у «ніщо», на тлі якого вчинки людини і справді втрачають будь-який сенс. У світі абсурду все досить відносно: якщо четверо персонажів (Гого, Діді, Поццо та Лакі) можуть, з одного боку, бути втіленням усього людства, то з іншого – сукупно представляють усе, що втілене в одній людині, демонструючи різні її грані і тим самим витворюючи своєрідну модель «людини абсурду» (Матіяш, 2004).

А відтак, либонь, найвищий час, аби вдатися до більш глибокого з'ясування змісту абсурду, себто того «безглуздового» поняття, яке у творчості Йонеско і Беккета перетворилося на наріжний естетичний первень і цілком самодостатній, складний та багатозначний філософський концепт. Зокрема, Ніл Корнуелл, який присвятив цьому питанню фундаментальну монографію, дійшов висновків, за якими шукане поняття виникло ще у давньогрецькій мові і «по суті становило еквівалент поняттю Хаосу» (Cornwell, 2006, р. 8), але

внаслідок свого продуктивного функціонування поняття абсурду, починаючи з часів античності, набуло потрібного значення. По-перше, як естетична категорія, що позначала негативні властивості світу. По-друге, це слово містило у собі поняття логічного абсурду як заперечення центрального компонента раціональності – логіки (тобто перверзія та/або зникнення сенсу), а утретє – метафізичного абсурду (себто йшлося про вихід за межі розуму як такого) (Cornwell, 2006, p. 10).

Натомість у XIX ст. стратегію розуміння абсурду як естетичної категорії продовжив у книзі «Естетика потворного» Карл Розенкранц, який розглядав абсурд як одне із втілень огидного.

Не оминув своєю увагою проблематику абсурду і Фрідріх Ніцше, який вважав, що «абсурд <...> становить аж ніяк не літературну форму, а онтологічну ситуацію: [адже] коли герой, що рефлексує, виходить за рамки встановлених життєвих норм, то тоді він потрапляє так само, як і [, наприклад,] Гамлет, у трагічну кризову ситуацію» (цит. за Cornwell, 2006, p. 15).

Важливу роль в актуалізації поняття абсурдного у XX ст. відіграла й філософія екзистенціалізму Мартіна Гайдеггера, Альбера Камю, Жана-Поля Сартра тощо. В інтерпретації абсурду вони засвоюють як теологічну концепцію К'єркегора, так і філософські позиції Ніцше, через що не без участі Камю у філософському дискурсі постає поняття «філософія абсурду». А власне абсурд «...у розумінні філософів-екзистенціалістів, стає індексом розладу людського існування (=екзистенції) з буттям, позначенням розриву, який екзистенціалізм характеризує як „межову ситуацію”» (Cornwell, 2006, p. 17).

Ще далі у наданні неабиякої ваги поняттю абсурду пішов Теодор Адорно, який був переконаним, що мистецтво може відбутися тоді, коли воно досягає стадії абсурдного, тобто отримує здатність довести сумнівний штиб раціональних філософських конструкцій західної культури останніх століть. Отож, на думку цього німецького філософа, абсурдне рятує культуру від легітимації «здорового глузду», який нав'язується раціоналізмом сучасного суспільства (див. про це Sardar, 2018, p. 10).

Як гру із завершеністю, тобто як екзистенційне переживання «кінця світу», услід за Адорно трактує абсурд і німецький культуролог Рюдігер Гьорнер. У дослідженні «Мистецтво абсурду...» він пише про те, що абсурд необхідно розуміти як феномен кінця (Endzeit-phänomen), який виникає у період кризи і завершеності історії (Görner, 1996, s. 38).

А отже, абсурд як свідомий художній прийом формується не в останню чергу внаслідок розриву зв'язку між світом і думкою, а також через обмеження зазіхань і сфери застосування логічного мислення, діалектичної логіки та раціонально-системного аналізу. З іншого ж боку, розрив зв'язку – це прийом, який цілком можна визначити і як прийом постмодерністської естетики, вважає Аян Сардар (Sardar, 2018, p. 12).

Співвідношення абсурду і ситуації постмодернізму певною мірою уточнює Берт Кардулло. У статті «Авангард, абсурд і постмодерн: експериментальний театр у XX ст.» він диференціює авангардистський театр, театр абсурду і театр постмодерністський, стверджуючи, що «авангардистський театр будується на дії-руйнуванні, постмодерністський – на перформативній дії, а театр абсурду є філософсько-етичним театром, який відмовляється від дії і залишає для глядача можливість чистої рефлексії» (цит. за Cornwell, 2006, p. 34).

Проте головне, на чому завершується більша частина постмодерністських дебатів про абсурд, – це те, що абсурд неминуче виникає там і тоді, коли є наявною криза буття, а слідом за нею і криза думки та мови. Стосовно ж літератури та мистецтва йдеться про абсурд як про кризу дискурсу. Тому «ситуація» постмодернізму, так само як і модернізм, що теж характеризується дискурсивною кризою, забезпечує сприятливі умови для функціонування абсурду.

Таким чином, якщо у творчості більшості попередньо розглянутих нонконформістів відповідні інтенції останніх зосереджувалися на запереченні переважно етичних імперативів та моральних цнот, то діячі «театру абсурду» на позір зазіхнули на раціональне начало, а отже, на сутність антропологічної

істоти на ймення «людина». Бо ж якщо без моральних засад ще хоч якось можна претендувати на це високе звання, то відсутність або, точніше сказати б, чи не цілковита анігіляція раціонального начала призводить до вже незворотного повернення згаданої істоти до тваринного начала, з якого все і починалося.

Принципова відмінність полягає тільки в тому, що первісна істота завдяки мовній комунікації щосили прагнула висловитися і у такий спосіб звільнитися від своєї тваринної шкарлупи. А теперішня буцімто цивілізована істота здатна лише імітувати комунікацію, виголошуючи не пов'язані між собою безглузді лексико-фонетичні одиниці.

Втім до цього все ж таки необхідно додати, що у репрезентативних п'єсах Йонеско і Беккета є ще одна спільність, на яку або не звернули увагу дослідники, або мені не зустрілися дослідники, які у своїх розвідках звернули на це увагу. Зокрема, не тільки в «Чекаючи на Годо» Беккета Годо зберігає свою таємничість і так і не з'являється ані перед персонажами, ані перед глядачами, а й у «Голомозій співачці» Йонеско власне голомоза співачка залишається за лаштунками п'єси не менш загадковою постаттю.

У зв'язку із цим спадає на думку, що це не випадковість і що ці дві специфічні фігури репрезентують якщо не трансцендентних персонажів, то принаймні можливість певної трансцендентної ідеї.

Чи цього достатньо для того, аби можна було б сподіватися на порятунк?! Вочевидь, ні. Проте це краще, ніж нічого. А тим більше що саме такої дрібочки колись виявилось цілком достатньо, аби людиноподібна тварина перетворилася на людину. Чи завдяки цьому чиннику твариноподібна людина продовжить свої карколомні метаморфози – якщо поживемо, то й побачимо!

А наразі і наостанок пропоную звернутися до творчості ще одного «героя» цієї книги, який, попри усю свою скандально-епатажну репутацію, теж виявився небайдужим, а отже, і причетним до ідеї певної трансцендентної (перепрошую за тавтологію!) ідеї.

Йдеться ж бо про українського нонконформіста Леся Подерв'янського.

4.3. «Макабричний театр» Леся Подерв'янського

Зважаючи на те, що Лесь Подерв'янський почав писати більше, ніж тридцять років тому, я дізнався про нього та його творчість відносно нещодавно, але відразу захопився і його текстами, та й особистістю митця. Не збираюсь я приховувати і той факт, що моє захоплення було передусім зумовлено нонконформістським характером цієї творчості, одним з основних прийомів якого є, вочевидь, епатаж.



Звісно, у категоріях епатажу цілком доречним був би, певно, розгляд творчості й усіх інших, попередньо згадуваних авторів. Втім, як на мене, між нонконформізмом та епатажем є все ж таки відмінність, яка полягає у тому, що епатаж становить лише одну з найбільш радикальних форм репрезентації нонконформістської філософії та естетики. Так, поняття «епатаж» (фр. *epatage* «скандальна витівка») позначає прояви, які спричинюються не спонтанною, а свідомою установкою на скандальне порушення певних норм, що є прийнятними та обов'язковими для різних сфер суспільного життя. Але особливість цих проявів полягає у тому, що вони є характерними переважно для культурного дискурсу, бо навряд чи можна говорити про епатаж, наприклад, у рамках ведення середньовічного натурального господарства. Хоча ті ж середньовічні менестрелі самим своїм статусом, не говорячи вже про зміст тих дійств, якими вони розважали усіх охочих городян та селян, порушували уявлення про те, що є дозволеним, а що – ні, що є добрим, а що – таким, на що ніколи не наважилися б люди, громадський статус яких жорстко регулював їхню поведінку.

Разом з тим є цілком зрозумілим й інше: епатаж не обмежується лише мистецькою сферою, проте якраз у цій сфері епатаж долає обмежений у часі та просторі зміст скандалу та набуває естетичного виміру – інколи і такого масштабу, який дозволяє колись скандальним та епатажним елементам художньої творчості перетворитися на цілком легітимні та чи не філістерсько-респектабельно-добропорядні прийоми і тропи. Принаймні з історії літератури

добре відомі подібні приклади, коли, скажімо, натуралізм Еміля Золя з бігом часу перетворюється на класичний взірець відповідного естетичного напрямку, а та ж збірка «Квіти зла» Шарля Бодлера, що, сказати б, аж до правової нестями епатувала французьке суспільство середини XIX століття, сьогодні займає почесне місце (причому з повним на те правом) серед інших перлин світової поезії.

Однак слід вказати ще на одну особливість використання епатажу у мистецтві взагалі та у літературі зокрема. Так, за окресленої щойно перспективи, певно, і сентименталістів з романтиками можна було б спробувати залучити до грона майстрів епатажу через те, що вони буцімто зруйнували достеменні та суворі норми аристократично-раціонального класицизму?! Проте зробити це буде дуже важко, а власне і неможливо.

Причини цього я вбачаю лише в одній, але надзвичайно важливій деталі, яка становить наріжне каміння прийому епатажу у мистецтві: йдеться про те, що порушення сумнозвісних норм за допомогою цього прийому стосується не стільки застарілих форм, скільки традиційного змісту, непорушним довгий час законом для якого була ригористична заборона на зображення передусім виявів тілесності. Щобільше, та тілесність, яка підпадала під заборону, була тілесністю переважно статевою. Опосередковано цю думку доводить і те, що коли йшлося про інші спроби порушити засади логіки та очевидності стосовно реального чи дозволеного стану речей, то результати цих естетичних досвідів просто ставали надбанням якогось новітнього жанру, скажімо, *science fiction* чи й зовсім вже напівдитячого жанру «фентезі».

Таким чином, підсумовуючи міркування стосовно поняття «епатаж» можна ствердити, що маючи безпосередній стосунок до нонконформізму, цей прийом, по-перше, використовується для експлікації, оприяднення заперечувального, бунтівного змісту нонконформістської естетики, у зв'язку з цим, по-друге, епатаж тяжіє до змістової сторони відповідного явища, і тому, по-третє, він спрямований на якомога більшу публічність своєї репрезентації (див. про це докл. Штейнбук, 2015).

Відтак, повертаючись до творчості Леся Подерв'янського, можна зазначити, що його драматичні мініатюри, попри те, що на початку вони писалися для вузького кола друзів, закономірно опанували непорівняльно більш широкий простір – аж до цілком автентичних вистав: «Павлік Морозов» та «Сни Васіліси Єгоровни».

З іншого боку, первинна авторська інтенція, зумовлена негациєю як усього «совецького», так і національного «жлобства», втілилася не тільки через мовний епатаж, пов'язаний із використанням суржику та обценної лексики, а й через невірогідні, фантазмагоричні, гротескні сюжети. Внаслідок цього є достатньо підстав, аби припустити, що тільки зовнішніми проявами ані тексти Подерв'янського загалом, ані поетика епатажу, притаманна цим текстам, зокрема все ж таки не обмежується.

Передусім варто пригадати ще раз вже цитовану вище тезу Ж. Батая, за якою «література тільки тим і займається, що продовжує ігрову дію релігій, прямою спадкоємицею якої вона і є» (Батай, 2021, с. 96). Прикметно, що, приставши на цю тезу, ми отримуємо можливість трактувати не тільки епатаж у літературі, а й на загал епатажну літературу у спосіб, відмінний від традиційного чи навіть відмінний від постмодерністського. Наприклад, у тих же скандальних текстах Подерв'янського можна, крім «гібридної форми „новомови”», за допомогою якої митець відобразив «парадокси демонічного чорного гумору, літературні й культурні кліше», «зафіксував ситуацію „нашого часу”, героєм якого став мат», і «по-своєму передав апокаліптичну ситуацію безвір'я» (Гундорова, 2005, с. 119), про що пише Т. Гундорова, – отже, можна виявити і деякі інші аспекти.

Так, у мініатюрі Подерв'янського «Піздец» за гротескно-іронічним зображенням «митців» у парадоксальний спосіб постає проблема свободи, яка приходить до вагону в особі Роже Гароді, «французького буржуазного націоналіста». Легко прочитуються у цьому тексті й алюзії на рай та райське життя, про що, наприклад, свідчить майже екстатичне захоплення головного інженера Степана Сраки, який пошепки ділиться своїми враженнями з колегою

Гаврюшею Обізяновим стосовно перебування «митців» у «забацаному» вагоні, мовляв, «от де кайф ловлять!» (Подерв'янський, 2010).

Водночас в аналізованому тексті йдеться, вочевидь, про спалюване життя та спаскуджений рай, у якому, скажімо, сакраментальне пізнання стосується не буттєвих сенсів і навіть не Іншого в особі жінки, а того простого й прагматичного факту, що «єслі с жєнщиной правильно обрацаться, то она становітся уже не жєнщиной, а сімфонією етого, как єго...» (Подерв'янський, 2010). Зрештою, мешканці вагону, себто раю, «кайфували» недовго, бо на їхнє лихо десь нізвідки взявся пророк Самуїл і без зайвих слів почав «кувалдою методично вибивати утюги, завдяки котрим вагон сто[яв] на місці» (Подерв'янський, 2010). Внаслідок цих робітничо-залізнично-пророчих зусиль «рай» «митців» зірвався з місця, а «з того боку, куди уїхав вагон, розда[в]ся страшний вибух», і райошникам стався «піздец» (Подерв'янський, 2010).

Цікаво, що у перекладі з давньоєврейської мови Самуїл означає «той, кого почув Господь», а власне пророк Самуїл, за біблійною версією, уславився завдяки пробудженню в народі духу патріотизму та розповсюдженню освіти. І тому поява цієї біблійної постаті у якості персонажа сумнівного макабричного й святотатственного тексту видається не випадковою остільки, оскільки якщо не сам Бог, то, принаймні, його речник мав навести хоч якийсь лад з цим нібито райським гармидером.

Щоправда, спосіб до якого вдається пророк Самуїл може здатися занадто агресивним, чи то пак деструктивним або, точніше, диявольським. Та, поперше, навряд чи хтось із читачів буде ремствувати на радикалізм «дідуган[а] з довгими пейсами, одягнут[ого] в лапсердака» та «яскрав[у] кацавейк[у] залізничних робітників», а також з «кувалд[ою] і лом[ом]» (Подерв'янський, 2010) у руках, мабуть, тому, що цей вчинок пророка либонь є цілком адекватним як патріотичному духу, так і духу боротьби з псевдоосвітою. А по-друге, після апокаліптичного, в засаді, вибуху вагону-раю, текст закінчується, а світ повертається до норми та сливе до буттєвої гармонії.

Інакше кажучи, відновлення норми виявляється неможливим без епатажного і лише на позір плаского оприявнення буттєвих негараздів, бо не тонкі й глибокі рефлексії з приводу надзвичайної складності світоустрою, а саме ця пласкість дозволяє поставити точний діагноз онтологічно зумовленим квестіям та відновити первинний стан тиші і умиротворіння.

Окреслена колізія цілком корелює і з міркуваннями згадуваних ще у першому розділі авторів з приводу проблематики сакрального як поняття знову ж таки не тільки і не стільки релігійного, скільки культурологічного та онтологічного. Зокрема, Мірча Еліаде пише про те, що «профанація – це, за давньоримським юридичним значенням терміна, обернення сакрального об'єкту в розряд профанних, себто звільнення його від заборон, пов'язаних з його присвятою богам» (Еліаде, 2001, с. 57).

Отже, з одного боку, якщо зважити на характер епатажних форм як форм навіть, сказати б, провокативно профанних, а з другого боку, взяти до уваги діалектичний зв'язок профанного із сакральним, а їх обох – із буттєвою проблематикою, то тоді можна закономірно дійти такого висновку: за умови, що сакральне є категорією онтологічною, антитетична до неї категорія, себто профанне, теж не може не претендувати на буттєвий характер.

Проте дилема полягає у тому, що сакральне промовляє про буття піднесено, з неабияким пафосом і надміру шанобливо-серйозно, а профанне, вочевидь, вдається до інших, себто іронічних та блюзнірчих стратегій, які мають на меті не тільки й не стільки заперечити сакральне, скільки утвердити це сакральне, очистивши останнє від власних, тобто профанних, семантично-конотативних нашарувань. І однією із найдієвіших та найпродуктивніших стратегій подібного штибу є, на мій погляд, стратегія, ґрунтована на епатажі. А відмінність цієї стратегії від усіх інших профанних форм, зокрема, таких, наприклад, як іронія, сарказм, комічне тощо, зумовлена однією вже згадуваною надважливою деталлю: основу епатажу становить передусім тілесність.

Остання теза зовсім не означає, що згадані форми профанного взагалі неможливо інтерпретувати у категоріях тілесності. Зрештою, етимологія,

наприклад, сарказму свідчить про це якнайвиразніше, бо у перекладі з давньогрецької слово сарказм безпосередньо означає «розривати [м'ясо]». Проте якщо іронія, сарказм, комічне тощо, попри свій первинний зв'язок зі сферою тілесності, цілком надаються на абстрагування, у результаті якого вони інколи взагалі дуже важко пов'язуються з першопричиною, себто із тілесністю, то піддати епатаж процедурі абстрагування надзвичайно складно. І це ще один притаманний епатажу парадокс, яким неможливо знехтувати, оскільки, будучи буцімто категорією формальною, епатаж не надто надається на абстрагування.

Та якщо продовжити розгляд проблематики епатажу в контексті сакрального/профанного, то тоді необхідно згадати про ще одне визначальне для цієї опозиції поняття – про жертвопринесення, і про те, що з цього приводу писав все той же Ж. Батай, який вбачав у жертвопринесенні «прагнення до втрати, загибелі та споглядання смерті обличчям до обличчя» (Батай, 2021, с. 84), а також мотивацію, пов'язану з тим, що «людина – це тварина, яка заперечує природу; вона заперечує природу за посередництвом праці, що руйнує природу та замінює її штучним світом; вона заперечує її і як творчу діяльність життя; вона заперечує її і як смерть» (Батай, 2021, с. 45). А це, зокрема, може означати, що епатаж є теж специфічною формою жертвопринесення, внаслідок якого руйнується тепер вже штучний світ з метою якщо і не повернення до первинного природного стану, – бо це, вочевидь, неможливо, – то, принаймні, до стану відносної гармонії чи хоча б до якоїсь більш чи менш прийнятної норми.

Згадаймо з цього приводу ще раз вірш Ш. Бодлера «Геаутонтіморумес», себто «того, хто сам себе катує»:

Вона – в мені, ця ненажера,
Ця кров моя, ця чорна їдь;
Я – дзеркало, в котрім стоїть
Задивлена в свій лик мегера (пер. Д. Павличка).

Що це, як не принесення ліричним героєм себе в жертву заради оприявлення істини про людську істоту, яка, будучи «мегерою», чудовиськом,

почварою, здатна, проте, усвідомити цей сумний факт та оголосити правду про себе, так би мовити, *urbi et orbi*.

Таким чином, тварину, що заперечує в собі штучність, зокрема, за допомогою епатажу, теж, певно, небезпідставно можна визначити як людину – тільки вже таку, яка позбавлена жодних ілюзій щодо своєї божественної подібності. Адже здається, що саме переконаність у цій подібності спонукала людину на творення, внаслідок якого і постав такий огидний штучний світ, що його не до снаги більше терпіти, але й подітися з нього немає куди. А тому залишається тільки заперечувати його, у тому числі, й за посередництвом епатажу.

Отже, перший висновок, якого можна дійти за окреслених обставин, полягає у тому, що засадничі причини застосування нонконформістської естетики необхідно шукати не в бажанні окремих авторів подратувати читачів, а в онтологічній площині.

Натомість другий висновок стосується того, що змістом епатажу як одного з різновидів репрезентації нонконформістської естетики буде, власне, його форма, яка є, зокрема, публічним жертвопринесенням, тобто формою, що виступає водночас змістовим актом, сенс якого виявляється у запереченні, наділеного імпліцитною перспективою утвердження певних істин.

І, нарешті, за третім висновком онтологічний вимір епатажу заперечується його формою, та оскільки ця форма є нараз і змістом, то буттєве начало, попри позірну анігіляцію, не зникає, а набуває пласкої форми, нібито позбавленої буттєвої глибини.

Таким чином, епатажу притаманна своєрідна онтологічна глибина, репрезентована у формі плаского виміру, який постає внаслідок діалектичного зникнення цієї глибини у момент її поставання.

А якщо екстраполювати ці висновки власне на п'єсу Леся Подерв'янського «Піздец» зокрема та на усю його літературну творчість загалом, то тоді можна ствердити, що митець, вдаючись до гротескного, а також суржико- та обсценно зумовленого епатажу на позір творить саркастичні

тексти, які і справді втрачають сенс у момент своєї репрезентації. Але їхня буттєва вкоріненість та причетність до ритуалу жертвопринесення зумовлює долання цими текстами своєї тимчасової обмеженості і пролонгує їх тривання у часі не тільки через їхню злободенність, а передусім через їхню онтологічно-ритуальну детермінацію.

Відтак читач, слухач та глядач – принаймні той, у кого з міцністю нервів усе гаразд, – знову і знову ладен читати, слухати та дивитися мініатюри Подерв'янського, аби пережити черговий раз давно відомі, у тому числі і напам'ять, тексти, що й уподібнює, – втім, боронь Боже, не ототожнює! – цей ритуал із щонедільним вчашанням до церкви.

Зрештою, ритуальний характер щодо відвідування театру є очевидним, та чи мав я право вписувати блюзнірчі тексти митця у цей священний вимір? Не знаю. Але я точно знаю, що сам пан Подерв'янський має з цього приводу, як неважко здогадатись, радикально відмінну думку.

Так, в інтерв'ю під час Книжкового Арсеналу 2014 року на питання Володимира Володарського, мовляв, чи «ти можеш уявити, щоб тебе вивчали в школах?» – драматург відповів: «Я би дуже цього не хотів. І саме тому, що коли я навчався у школі, я ненавидів шкільну програму.

– А в університетах? – спитав ще Володарський.

– Та така ж херня, по-моєму» (Інтерв'ю, 2014), – як відрубав Подерв'янський.

Отже, становлення та еволюція нонконформістської драми містить у собі підвалини і тенденції, що корелюють із тенденціями у ліриці та епосі. Натомість одна із засадничих відмінностей, полягає у тому, що драма спрямована на публічну експлікацію та фізичне утілення тих змістів, зокрема й нонконформістських, які у ній містяться, через що останні радикалізуються ще більшою мірою.

Втім цю вибухонебезпечну ситуацію збалансовує ритуальний вимір театральної репрезентації драми, що зумовлює самознищення сенсу у момент його поставання і у такий спосіб додатково унаочнює вже онтологічну драму, відповідно до якої антропологічна істота на ім'я «людина» приречена на самозаперечення. Бо, своєю чергою, у мить такого діалектичного заперечення ця драма і обертається на те, що, власне, й заперечується – на звичайне, нище та нудне існування, «виправдати» яке певною мірою здатні, либонь, якраз такі миті.

ПРИКІНЦЕВЕ СЛОВО

Підсумовуючи нонконформістський екскурс стежками світової літератури, можу передусім ствердити, що згадувані у цій мандрівці «герої» і справді надаються не тільки на визначення літературних пасіонаріїв, а й на номінацію літературними циркумцеліонами, творчість яких виявилася причетною до несамовитих проривів крізь зашкарублий панцир численних стереотипів та упереджень тому, що художня діяльність для них становила передусім зазіхання на сакральне, яке мало гарантувати їм якщо не вічне життя, то принаймні, за Ж. Батаєм, «безперервність буття».

Натомість оскільки «безперервність буття», на переконання останнього, «і є сакральним», то естетичні жертвопринесення митців-нонконформістів і справді визначаються тим, що «передумовою сакрального семіозису стає профанний дієгезис» (Куо, 2015, р. 29).

Проте чи не найцікавішим в усіх цих перипетіях є те, що означений процес, себто профанний дієгезис, забезпечувався протилежним спрямуванням – або через заперечення тваринності, або через утвердження оної.

Ось як, зокрема, виглядає відповідний і, либонь, відносний розподіл за цими критеріями «героїв» актуального дослідження:

Заперечували тваринність	Утверджували тваринність
Шарль Бодлер, Лотреамон, Готтфрід Бенн, Август Стріндберг, Жан Жене, Юкіо Місіма, Ельфріда Єлінек, Ведрана Рудан, Ежен Йонеско, Семюел Беккет,	Михайль Семенко, Георг Тракль, Девід Герберт Ловренс, Генрі Міллер, Єжи Косинський, Альберто Моравія, Антонен Арто.

З наведеної таблиці стає очевидним, що:

- по-перше, автори розподілилися майже порівну;
- по-друге, і та, і та стратегії слугують досягненню однієї і тієї ж мети;
- по-третє, обидві інтенції виявилися продуктивними.

А отже, отриманий амбівалентний результат я схильний пояснити тим, що нонконформізм у літературі надається на визначення як художньо-естетична перспектива, за якої літературний дискурс ставить собі за мету або заперечити тваринність, або її утвердити.

Та оскільки досягти ані першого, ані другого просто не до снаги тому, що, з одного боку, тваринність долається у неадекватний, тобто у людський спосіб, а з іншого боку, неможливо здолати об'єктивно притаманні живій істоті риси, – то на тлі цієї діалектичної суперечності виникає неабияке напруження, що і стає надзвичайно потужним чинником, який зумовлює численні, зокрема і художні, творчі наслідки.

Інакше кажучи, якщо конвенційна, сказати б, творчість, або ж творчість традиційна, утверджує людське, то **нонконформістська творчість – це творчість, яка заперечує/утверджує тваринне.**

І хто ж тоді – хочеться запитати! – для матері-літератури є більш цінним?!

Здається, що це якраз той випадок діалектичної взаємодії, у наслідках якої назагал все ж таки більше користі, аніж шкоди. Принаймні якщо не для митців, то, щонайменше, для читачів.

Особливо для читачів професійних!

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Батай, Ж. (2021). *Історія еротизму*. Видавництво Анетти Антоненко.
2. Беккет, С. (1993). Чекаючи на Годо. В: *Французька п'єса XX століття. Театральний авангард (сс. 341–408)*. Основи.
3. Брило, Ю. М. (2014). Концепція «Виклик – відповідь» як основа цивілізаційної мобільності. *Вісник Донецького національного університету*, 1–2, 397–403.
4. Буцикіна, Є. (2023). «Внутрішній досвід» Жоржа Батая: публічне самострачання задля комунікації. *Філософська думка*, 1, 162–175.
5. Волошук, Є. (2003). Ежен Йонеско. В: *Зарубіжна драма XX сторіччя (сс. 222–230)*. Навчальна книга.
6. Гончар, І. (2005). Поетична трикстеріада Михайля Семенка. *Слово і час*, 8, 47–50.
7. Гундорова, Т. (2005). *Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн*. Критика.
8. Давиденко, Г. Й., Стрельчук, Г. М., і Гринчак Н. І. (2011). *Історія зарубіжної літератури XX століття*. Центр учбової літератури.
9. Демещук, А. В. (2013). Цивілізаційна теорія Арнольда Джзефа Тойнбі. <https://surl.li/jcshfx>.
10. Дзюбенко, В. (2020). «Пісні Мальдорора» Лотреамона: стратегії прочитання. <https://plomin.club/lautreamount/>.
11. Діброва, В. (1988). Шляхи театального авангарду: Ежен Йонеско (Про творчість французького драматурга). *Всесвіт*, 10, 122–125.
12. Допплер, А. (1994). «Смертоносний гул вечорами повнить осінні ліси...» (Галицькі вірші Георга Тракля). В: *Українська література в Австрії, австрійська – в Україні (сс. 48–54)*. Брама ЛТД.
13. Еліаде, М. (2001). *Священне і мирське*. Видавництво Соломії Павличко «Основи».
14. Єлінек, Е. (2012). *Хіть*. Фоліо.
15. Жене, Ж. (2004). *Щоденник злодія*. Юніверс.

- 16.Жирар 2002: Жирар, Р. (2002). *Насилля і священне (Боги, мерці, священне, жертовне)*. Ї, 25. <http://www.ji.lviv.ua/n25texts/jirar1.htm>.
- 17.Заморока, А. М. (2008). Страх, брехня, мутації і еволюція. <http://www.naturalist.if.ua/?p=432>.
- 18.Заморока, А. М. (2013). Еволюційна революція, або Як рід людський втратив своїх предків. <https://www.naturalist.if.ua/?p=5776>.
- 19.Ільїна, Т. А., Устименко В. В. (2015). Своєрідність поетичної творчості Георга Тракля – австрійського поета епохи раннього експресіонізму. *Філологічні студії. Науковий вісник Криворізького національного університету*, 12, 124–133.
- 20.Інтерв'ю. Подерв'янський: Я не знав, що друзі записують мої п'єси на магнітофон. (2014). <https://surl.li/ajnfon>.
- 21.Йонеско, Е. (1988). Голомоза співачка. *Всесвіт*, 10, 126–144.
- 22.Калакура та ін. 2015: Калакура, Я. С., Рафальський, О. О., і Юрій, М. Ф. (2015). *Українська культура: цивілізаційний вимір*. ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України.
- 23.Кант, І. (2022). *Критика сили судження*. Темпора.
- 24.Кобринська, Н. (1901). Август Стріндберг. *ЛНВ*, т. 14, кн. 6, 134–156.
- 25.Ковалів, Ю. (2019). Михайль Семенко. *Слово і Час*, 12, 65–70.
- 26.Ковальчук, І В. (2009). Культура і цивілізація. *Практична філософія*, 33, 163–168.
- 27.Конєва Т. і Тарасова, Н. (2010). «Театр абсурду» і драматургія Ежена Йонеско 1950-х років. *Філологічні науки*, 2, 62–69.
- 28.Корсунська, Б. Л. (1968). Михайль Семенко. *Радянське літературознавство*, 6, 19–33.
- 29.Косинський, Є. (2018). *Розфарбований птах*. Клуб сімейного дозвілля.
- 30.Лавріненко, Ю. (2004). *Розстріляне Відродження: антологія (1917–1933)*. Смолоскип.
- 31.Ловренс Д. Г. (1999). *Коханець леді Чатерлей*. Основи. <https://surl.li/wiebkkn>.

- 32.Матіяш, Б. (2004). Онтологія абсурду: «Чекаючи на Годо» С. Беккета. <https://surl.li/zpdhoi>.
- 33.Місіма, Ю. (2011). *Заборонені барви*. Фоліо.
- 34.Наливайко, Дм. (2009). Французька літературна компаративістика в європейському континіумі. В: *Національні варіанти літературної компаративістики* (сс. 19–81). Стилос.
- 35.Павленко, Ю. В. (2001). *Історія світової цивілізації. Соціокультурний розвиток людства*. Либідь.
- 36.Подерв'янський, Л. (2010). *Піздец*. <https://surl.li/yuqfky>.
- 37.Ратко, М. (2011). Японська традиційна естетика: до проблеми категоризації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*, 27, 40–46.
- 38.Сандюк, Л. О., Щубелка, Н. В., Шмиголь, М. Ф. , і Сулим, О. В. (2012). *Основи культурології*. Центр учбової літератури.
- 39.Семенко, М. (1914). Я палю свій «Кобзар». <https://surli.cc/ogpfvp>.
- 40.Сумченко, І. (2022). Динаміка змін естетичних уподобань в японській культурі. *Дóџа / Докса*, 1 (37), 51–67.
- 41.Штейнбук, Ф. (2006). Антропологічність тілесності в текстових стратегіях сучасної літератури в контексті відношення до власного тіла. *Культура народів Причорномор'я*, 92, 86–90.
- 42.Штейнбук, Ф. М. (2007). *Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Педагогічна преса.
- 43.Штейнбук, Ф. (2013). Мазох – Єлінек Тілесно-міметична топологія кореляту сексуальності, або Літературно-збочена колізія складної простоти. *Слово і Час*, 3, 64–72.
- 44.Штейнбук, Ф. (2014). Конвергенція топосу відсутності у творах сучасної світової літератури. *Слово і Час*, 4, 68–75.
- 45.Штейнбук Ф. (2015). Епатажна онтологія в літературних текстах. *Слово і Час*, 5, 36–42.

- 46.Штейнбук, Ф. (2022). Під «Знаком Саваофа», або «Там, де...» Ульяненко. Ч. 2. Видавничий дім Дмитра Бураго.
- 47.Artaud, A. (1994). *The Theater and Its Double*. Grove Press.
- 48.Barber, S. (1994). *The screaming body*. Creation Books.
- 49.Bataille, G. (1973). L'expérience intérieure. In: Bataille, G. *Oeuvres complètes V* (pp. 9–189). Gallimard.
- 50.Baudelaire, Ch. (1857). Notes nouvelles sur Edgar Poe. <https://surl.li/xuatpj>.
- 51.Beauvoir, S. de. (1953). Must we burn Sade? In *The Marquis de Sade: An essay by Simone de Beauvoir* (pp. 3–84). Grove Press.
- 52.Benn, G. (1969). *Probleme der Lyrik*. Limes Verlag.
- 53.Bonnefoy, Y. (1991). *In the Shadows Light*. The University of Chicago Press.
- 54.Brito, E. (1991). *Dieu et l'être d'après Thomas d'Aquin et Hegel*. Presses universitaires de France.
- 55.Bujan, I. (2013). Pozicioniranje ženskog subjekta u suvremenom hrvatskom (pseudo)autobiografskom diskursu. *Croatica*, 57, 153–172.
- 56.Chateaubriand, F.-R. de. (2022). *The Genius of Christianity: The Spirit and Beauty of the Christian Religion*. Angelico Press.
- 57.Claudon, F., Encrevé, A., & Richer, L. (2007). *Historiographie romantique, actes du colloque organisé à Créteil les 7 et 8 décembre 2006*. Bière.
- 58.Coe, R. (1968). *The Vision of Jean Genet*. Peter Owen Ltd.
- 59.Cohen, H. (1912). *System der Philosophie. Bd. 3: Ästhetik des reinen Gefühls*. Cassirer.
- 60.Cornwell, N. (2006). *The absurd in literature*. Manchester University Press.
- 61.Daly, J. (2019). Antonin Artaud and the Grotesque. *Ephemera*, 3, 55–72.
- 62.Dyck, J. (2008). *Gottfried Benn. Einführung in Leben und Werk*. De Gruyter.
- 63.Ejupi, V., Siljanovska, L., & Iseni, A. (2014). David Herbert Lawrence an icon of modernism. *European Scientific Journal*, 10 (11), 111–123.

64. Epshtein, M. (2003). The Poetics of Proximity. *Eastern European Philosophy*, 1, 23–31.
65. Esslin, M. (2001). *The Theatre of the Absurd*. Knopf Doubleday Publishing Group.
66. Falgas-Ravry, C. A. (2011). The Riddle of Inferno: Strindberg, Madness, and the Problem of Interpretation. *The Modern Language Review*, № 4, pp. 988–1000.
67. Friedrich, H. (1974). *The structure of modern poetry: from the mid-nineteenth to the mid-twentieth century*. Northwestern University Press.
68. Gaber, S. (2026). *Gottfried Benn und der literarische Nachkrieg (Werke und Wechselwirkungen des späten Ruhms)*. Wallstein Verlag GmbH.
69. Gaitet, P. (2003). *Queens and Revolutionaries: New Readings of Jean Genet*. University of Delaware Press.
70. Gautier, Th. (2018). Charles Baudelaire (pp. 4–32). Dans Baudelaire, Ch. *Les Fleurs du mal*. Pocket.
71. Geiger Zeman, M., & Zeman, Z. (2017). Beyond Ageism, Beyond Sexism. Gender Issues, Aging and Sexuality in Vedrana Rudan's Novel *The Skeletons of Madison County*. In: *Aging in Slavic Literatures: Essays in Literary Gerontology* (pp. 17–36). Institut Društvenih Znanosti Ivo Pilar.
72. Glicksberg, C. I. (1973). Bernard Shaw and the New Love-Ethic. In: *The Sexual Revolution in Modern English Literature*. Springer.
73. Görner, R. (1996). *Die Kunst des Absurden: über ein literarisches Phänomen*. Wiss. Buchges.
74. Grabowski, M. (2015). Kłamstwo podmiotu – kłamstwo transcendencji. Studium opresji w „Pieśniach Maldorora” Comte de Lautréamonta. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica*, 30, 49–64.
75. Grøtta, M. (2015). *Baudelaire's Media Aesthetics: The Gaze of the Flâneur and Nineteenth-Century Media*. Bloomsbury Academic.
76. Gumbrecht, H. U. (2003). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press.

77. Heidegger, M. (1985). Die Sprache im Gedicht. Eine Erörterung von Georg Trakls Gedicht. In: *Unterwegs zur Sprache*. Gesamtausgabe Bd. 12 (ss. 31–78). Vittorio Klostermann.
78. Hillenbrand, R. (2021). Wirklichkeit und Unwirklichkeit bei Georg Trakl. *Dtsch Vierteljahrsschr Literaturwiss Geistesgesch*, 95, 81–114.
79. Hof, H. (2018/19). Gottfried Benns Rolle bei der Neugründung der Akademie der Künste in West-Berlin. *Beiträge zur literarischen Moderne*, 6, 159–181.
80. Hoyle, A. (2014). *The Unknown Henry Miller: A Seeker in Big Sur*. Arcade.
81. Jannarone, K. (2012). *Artaud and his doubles*. Ann Arbor: University of Michigan.
82. Jaspers, K. (1977). *Strindberg and Van Gogh: An Attempt of a Pathographic Analysis with Reference to Parallel Cases of Swedenborg and Hölderlin*. University of Arizona Press.
83. Kamat, M. M. 2024. Henry Miller's "Black Spring": a journey of sexuality from childhood to adulthood. *Journal of Studies in Literature and Journalism*, 29 (2), 278–288.
84. Kasperski, E. (1996). *Pop i pornopowieści Jerzego Kosińskiego. Melanże polsko-żydowsko-amerykańskie w Literatura i różnorodność. Kresy i pogranicza*. Wyd. DiG.
85. Keegan, B. (1996). Baudelaire's Cruel Charity: Encountering the Poor in the Petits Poèmes en Prose. *Chimères*, 22 (2), 19–38.
86. Kirchdörfer-Boßmann, U. (2003). *Zur Beziehung von Dichtung und Naturwissenschaft im Frühwerk Gottfried Benns*. St. Ingbert.
87. Kosinski, J. (1967). *Notes of the Author on "The Painted Bird"*. Scientia-Factum.
88. Kuo, J. (2015). Deconstructing Bataille: The sacred and the profane. *Merici*, 1, 21–31.
89. Laugaa-Traut, F. (1973). *Lectures de Sade*. Librairie Armand Colin.

90. Lawrence, D. H. (1993). A propos of «Lady Chatterley's lover». In: *Lady Chatterley's lover* (pp. 38–59). Cambridge University Press.
91. Le Goff, J. & Truong, N. (2017). *Une histoire du corps au Moyen Age / A History of the Body in the Middle Ages*. Éditions Liana Levi.
92. Levi, M. (2022). Gottfried Benn's Poetry and Loosening the Expressionist Image. *Çankaya University Journal of Humanities and Social Sciences*, 16/2, 149–168.
93. Lewis, L. (1986). *Henry Miller: The Major Writings*. Random House.
94. Lopez, A. (2013). Baudelaire's Feminine, Urban Landscape: Symbolic City and the (De)generative Woman. *Postgraduate English: A Journal and Forum for Postgraduates in English*, 27, 2–27.
95. Lyotard, J.-F. (1991). *Leçons sur l'Analytique du sublime (Kant, critique de la faculté de juger, [Sections] (pp. 23–29))*. Galilée.
96. Magedera, I. (2014). *Jean Genet: biography after saint Genet*. University of Liverpool.
97. Mailer, N. (1992). Narcissism (pp. 214–231). In R. Gottesman (Ed.), *Critical Essays on Henry Miller*. G. K. Hall and Co.
98. Männiste, I. (2013). *Henry Miller: The Inhuman Artist*. Bloomsbury Academic.
99. Mascaretti, V. (2006). *La speranza violenta: Alberto Moravia e il romanzo di formazione*. Gedit.
100. Miller, H. (1961). *Tropic of cancer*. Grove Press.
101. Miller, H. (1963). *Black spring*. Grove Press.
102. Mishima, Y. (1981). On Jean Genet. *Le Magazine littéraire*, 169, 37–41.
103. Moravia, A. (2018). *Io e lui*. Bompiani.
104. Pinto, G. P., & Viana, S. (2008). Perversion in Elfriede Jelinek's work. In F. Pereira (Ed.), *Proceedings of the twenty-fifth International Conference on Literature and Psychoanalysis* (pp. 127–134). Edições ISPA.
105. Ribeiro, A. (2011). *Facing Beauty: Painted Women and Cosmetic Art*. Yale University Press.

106. Robinson, M. (2013). *Strindberg and Autobiography*. Norvik Press/Ubiquity Press.
107. Rohrbasser, J.-M., & Véron, J. (2019). The Marquis de Sade and the question of population. *Population-E*, 3, 237–256.
108. Rose, M. (1983). *The Actor and his Double: Antonin Artaud's theory and practice of movement (France)*. University of California.
109. Rudan, V. (2003). *Ljubav na posljednji pogled*. AGM.
110. Saliou, K. (2018). La Réception de Lautréamont de 1870 à 1917. (NNT: 2018BRES0013) [Doctoral dissertation, Université de Bretagne occidentale – Brest; Université de Montréal]. PQDT Open. <https://surl.li/gopywu>.
111. Sardar, A. (2018). Absurdism: a focus on the incomprehensibility of the disorderly world. *Literary Herald*, 6, 9–14.
112. Sartre, J.-P. (1983). *Saint Genet: Actor and Martyr*. Pantheon Books.
113. Scheer, E. (2000). *100 years of Cruelty: Essays on Artaud*. Power Publications and Artspace.
114. Scott, C. E. (2018). A Forcible Return to the Womb: Elfriede Jelinek's *Lust* (1989) and the Melodramatic Mode. *The German Quarterly*, 2, 108–122.
115. Shteinbuk, F. (2022). Transgressive Character of the Femme Fatale Image in Oles Ulianenko's Novel "Seraphim". *Respectus Philologicus*, 41 (46), 107–119.
116. Shteinbuk, F., & Gordiienko, Y. (2023). Homoeroticism vs Homoaesthetics in the Literary Works. *Przestrzenie Teorii*, 39, 221–239.
117. Sloan, J. P. (1996). *Jerzy Kosinski: A Biography*. Dutton Adult.
118. Strindberg, A. (2014). *The Defence of a Madman*. Norvik Press.
119. Yourcenar, M. (1986). *Mishima: A Vision of the Void*. Farrar, Straus & Giroux.
120. Zizek, S. (2000). *The Art of the Absurdly Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. University of Washington Press.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Амері, Жан, 157

Аполлінер, Гійом, 32, 73, 157

Арагон, Луї, 179

Арну, Олександр, 178

Арто, Антонен, 62, 175, 176–188, 210

Байрон, Джордж Ноел Гордон, 55, 57

Барбер, Стівен, 181

Батай, Жорж, 16–19, 21, 28–30, 138, 203, 206, 210

Батай, Нікола, 191

Беккет, Семюел, 62, 189, 190, 195–197, 200, 210

Бенн, Готтфрід, 75, 81, 85–92, 95, 210

Бергсон, Анрі, 183

Бітті, Уоррен, 153

Бовуар, Сімона де, 38

Бонфуа, Ів, 24

Боровський, Тадеуш, 157

Бретон, Андре, 25, 48, 53, 179

Брехт, Бертольт, 84

Бріто, Емілію, 23, 24

Будда, 9

Буцикіна, Євгенія, 30

Вайльд, Оскар, 94, 195

Валері, Поль, 48, 82

Верон, Жак, 32, 33, 36, 37

Віана, Софія, 171

Візель, Елі, 152

Війон, Франсуа, 176

Вінї, Альфред де, 57
Вітмен, Волт, 125
Володарський, Володимир, 208
Волпол, Гораціо, 56
Вольтер, 22

Гайдеггер, Мартін, 23–25, 75–79, 83, 198
Гайте, Паскаль, 140
Гегель, Георг Вільгельм Фрідріх, 26, 91
Гелен, Арнольд, 90
Гельдерлін, Фрідріх, 77, 82
Гілленбранд, Райнер, 75, 79, 81
Гіс, Константен, 45
Гоголь, Микола, 165
Гончар, Інна, 66, 67, 69, 70
Готьє, Теофіль, 44
Гоф, Хольгер, 85
Гофмансталь, Гуго фон, 88, 178
Гундорова, Тамара, 203
Гурмон, Ремі де, 62
Гюго, Віктор, 57

Гейм, Георг, 75
Гротта, Маріт, 50
Гумбрехт, Ганс Ульріх, 25
Гьорнер, Рюдігер, 199

Данте, Аліг'єрі, 125
Дарвін, Чарльз, 11
Дейлі, Джеймс, 180

Декармін, Жан, 139
Декарт, Рене, 148
Дельоз, Жиль, 128, 131
Джаннароне, Кімберлі, 176, 177
Джойс, Джеймс, 195
Діброва, Володимир, 191
Доленга-Мостович, Тадеуш, 155
Допплер, Альфред, 83
Драй-Хмара, Михайло, 42, 45, 47
Драч, Іван, 59
Дюллен, Шарль, 178, 179

Еврипід, 22, 172
Еліаде, Мірча, 20–23, 205
Еліас, Норберт, 19
Еліот, Томас Стернз, 88
Енгельс, Фрідріх, 9
Епстін, Майк, 21
Есслін, Мартін, 190, 194
Есхіл, 22, 172
Ешбі, Хол, 153

Єлінек, Ельфріда, 168–172, 174, 210

Жаррі, Альфред, 62
Жемьє, Фірмен, 178
Жене, Жан, 133–140, 146, 147, 210
Жижек, Славой, 26
Жирар, Рене, 20

Заморока, Андрій, 12, 13

Золя, Еміль, 202

Йонеско, Ежен, 62, 189–195, 197, 200

Ідзумі, Кьокі, 135

Кавабата, Ясунарі, 135

Кайуа, Роже, 27

Калакура, Ярослав, 29

Кальвін, Жан, 49

Камат, Махендра, 119

Камю, Альбер, 152, 198

Каннеті, Еліас, 140

Кант, Іммануїл, 27, 28

Касперський, Едвард, 155, 157

Керрол, Льюїс, 90

Кестлер, Артур, 156

К'єркегор, Серен, 62, 63, 100, 198

Кіган, Бріджит, 45

Кірхдерфер-Босманн, Урсула, 85

Клодон, Френсіс, 33

Кобринська, Наталя, 94, 95

Ковалів, Юрій, 68

Коген, Герман, 20

Кое, Річард, 138

Кокто, Жан, 22, 14, 179

Конфуцій, 9

Корнель, П'єр, 22

Корнуелл, Ніл, 197

Корсунська, Берта, 71, 72
Косинський, Єжи, 147–161, 210
Котт, Джонатан, 120
Куо, Джуді, 31
Курціус, Ернст Роберт, 84

Лавріненко, Юрій, 65
Лагерлеф, Сельма, 89
Лакан, Жак, 26
Ламартін, Альфонс де, 57
Ламетрі, Жульєн Офре де, 33, 34, 36
Лао-цзи, 9
Лаугаа-Траут, Франсуа, 33
Ле Гофф, Жак, 19
Леві, Меліх, 85, 86
Леві, Прімо, 157
Левіс, Леон, 121
Леріс, Мішель, 62
Ліотар, Жан-Франсуа, 27, 28
Ловренс, Девід Герберт, 107–118, 126, 129, 210
Локк, Джон, 34
Лопес, Аталія, 48
Лорка, Федеріко Гарсія, 81
Лотреамон, 51–55, 58, 60–64, 85, 177, 210
Льюїс, Метью Грегорі, 56
Люньє-По, Орельєн-Марі, 178
Лютер, Мартін, 49

Магедера, Іан, 137
Малларме, Стефан, 179

Марінетті, Філіппо Томмазо, 73
Маркс, Карл, 9
Маркузе, Герберт, 129
Матісс, Анрі, 121
Матіяш, Богдана, 196, 197
Мейлер, Норман, 120
Менністе, Індрек, 123
Метерлінк, Моріс, 183
Метьюрін, Чарлз Роберт, 56
Мирний, Панас, 137
Міллер, Генрі, 117–133, 210
Мільтон, Джон, 55
Місіма, Юкіо, 133–137, 140, 143–146, 159, 210
Міцкевич, Адам, 55
Мішле, Жуль, 59
Мойсей, 9
Мопассан, Гі де, 115
Моравія, Альберто, 162, 163, 165, 168, 210
Мюссе, Альфред де, 44, 55, 57

Наливайко, Дмитро, 43
Нерваль, Жерар де, 176
Ніколсон, Джек, 153
Ніцше, Фрідріх, 30, 77, 83, 100, 108, 124, 125, 198

Олесь, Олександр, 7
Онеггер, Артюр, 179
Отто, Рудольф, 23

Павличко, Дмитро, 41, 42, 47, 49, 50, 206

Павнд, Езра, 120
Пас, Октавіо, 23
Перлес, Альфред, 118
Пікассо, Пабло, 179
Пінто, Гонсало Гама, 171
Піранделло, Луїджі, 178
Пітоєв, Жорж, 179
Платон, 37, 38, 83, 117
По, Едгар, 44, 176, 177
Портмен, Адольф, 90
Пруст, Марсель, 131, 179, 195

Радкліфф, Анна, 56
Ранк, Отто, 125
Ратко, Марина, 142, 143
Рембо, Артюр, 30, 47, 177
Рібейро, Айлін, 45
Рільке, Райнер Марія, 77
Робесп'єр, Максиміліан, 10
Розенкранц, Карл, 198
Рорбассер, Жан-Марк, 32, 33, 36, 37
Рудан, Ведрана, 168, 169, 173, 174, 210

Сад, Донасьєн Альфонс Франсуа де, 32–39, 43, 47, 48, 50, 51, 63, 64, 85,
114, 143, 177, 182

Саліу, Кевін, 51, 54, 55, 59, 60, 63
Сардар, Аян, 199
Сартр, Жан-Поль, 134, 137, 152, 198
Сауті, Роберт, 55
Свіфт, Джонатан, 195

Селін, Луї-Фердинанд, 62

Селлерс, Пітер, 153

Семенко, Михайль, 64–68, 70–73, 210

Сервантес, Мігель де, 54, 72

Сократ, 37

Софокл, 22

Спартак, 10

Стендаль, Фредерік, 186

Стріндберг, Август, 94–100, 106–109, 144, 178, 179, 180, 210

Сумченко, Ірина, 140–142

Сю, Ежен, 57

Тойнбі, Арнольд, 8, 9

Тракль, Георг, 74–84, 210

Трюон, Ніколя, 19

Ульяненко, Олесь, 62

Фальга-Раврі, Віктор Крістіан Антонін, 106

Фасцинус, 164

Флобер, Гюстав, 50, 113, 120, 137

Франк, Анна, 152

Фрідріх, Гуго, 47, 48

Фройд, Зигмунд, 108, 165, 188

Фуко, Мішель, 182

Хойл, Артур, 120

Христос, Ісус, 164

Целан, Пауль, 157

Че Гевара, Ернесто, 10

Шанель, Коко, 179

Шатобріан, Франсуа Рене де, 43

Шеллі, Персі Біші, 186

Шір, Едвард, 188

Шлейєрмахер, Фрідріх, 23

Шоу, Бернард, 106

Шпенглер, Освальд, 8

Штадлер, Ернст, 75

Юнг, Карл Густав, 125, 160, 183, 188

Юрсенар, Маргеріт, 146

Ямамото, Кійокацу, 136

Ясперс, Карл, 8, 9, 96, 99

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Абстракціонізм 87

Абстракція 90, 196

Абсурд 143, 192, 193, 195–199

Авангардизм 70

Айкідо 136

Алегорія 91

Алхімія 97

Алювіальний 77

Алюзія 59, 102, 203,

Антигуманізм 87

Антиісторизм 87

Антропогенез 10

Антропологічна істота 60, 61

Антропосоціогенез 10, 15

Антропоцентризм 125

Артистизм 87, 95

Архетип 183, 185

Асоціативність 79

Атеїзм 87

Атрибут 80, 146, 184

Бажання 26, 36, 38, 39, 43, 56, 103, 116, 182

Буття 24, 25, 29, 37, 70, 75–78, 80, 85, 88, 116, 126, 133, 184, 194, 196, 198,
199. 204, 205, 210

Верлібр 65

Вірш-„фантазоцирк” 67

Вірш-калейдоскоп 66

Віршопроза 63

Вокабуляр 14

Гедонізм 71

Гекзаметр 172

Генетика 90

Генетичні трансформації 15

Геніталії 163, 165

Геном 12

Гетерогенний 131

Гетеродієгетичний наратор 170

Голокост 159

Гомосексуальність 137, 143, 164

Готичний роман 56, 62

Даосизм 125

Девіації 39, 100

Деградація 77

Дезінтеграція 80, 81

Декаданс 44

Декомпозиція 75, 79, 81

Деперсоналізація 126

Десакралізація 27

Детермінант 161

Дзенський сад 142

Дзюдо 136

Диз'юнкція 78

Динамічність форм 67

Дискурсивна криза 199

Дисолюція 76

Дисонанс 65, 79

Дисонансність 79

Діалектика 39,

Діалектична логіка 199

Дієгезис 31, 210

Докса 187

Еволюція 39, 63, 90, 208

Екзистенція 70, 76, 198

Екслібрис 148

Експеримент естетичний 49

Експериментальний театр 199

Експресіонізм 87

Емансипація 90

Емоційність 48

Ендогамічний 13

Епатаж 62, 120, 201–203, 205–207

Епістема 186

Епітет 76, 80

Епіфанія 22, 31

Еротизм 16–18, 21

Естетичний дискурс 7

Естетичні жертвопринесення 210

Етнос 8

Єврейські погроми 149

Жертвопринесення 18, 19, 24, 29, 30, 82, 206–208

Життєтворчість 130

Зав'язка 129

«Зняття» 186

Ідеал моральний 49

Ієрофанія 20

Імітація 30, 47, 55

Імморалізм 133

Імморальний 61

Інволюція 77

Ініціація 110

Інстанція божественна 49

Інтеріоризація 19, 30

Інтертекстуальність 59

Інтрадієгетична ситуація 170

Інцест 15–17, 22, 82, 164

Іронія 45, 134, 205, 206

Іррадіація 59

Істина 24, 34, 37, 47, 99, 124, 154, 169, 175, 192, 206, 207

Історія 7–9, 18, 73, 77, 97–99, 109, 120, 138, 157, 165, 168, 174, 194, 195, 199, 201

Каліграфія 142

Катарсис 22, 186

Катастрофізм 81

Кверофутуризм 66

Кендо 136

Класицизм 202

Колективне несвідоме 183, 185

Комічне 67, 192, 205, 206

Композиція 79, 99, 185

Контркультура 119

Концепт 69, 197
Косметика 46, 47
Космогонія 22
Космополітизм 149
Краса 23, 28, 42, 45–50, 64, 102, 116, 122, 138, 139, 141, 145, 146
Крютичний театр 177, 181, 182, 185, 186, 188
Кубо-поеза 66
Кульмінація 129, 193
Культура 8, 15, 20, 25, 26, 30, 31, 45, 49, 55, 62, 70, 71, 73, 77, 124, 127, 125, 128, 133, 134, 140, 142, 169, 176, 179, 181, 182, 184, 198
Культурно-історичний тип 8

Лабіринт 27, 186
Ландшафт 81, 117
Лібертинаж 37
Лірика 54, 65, 74, 86–90, 175
Лірична проза 62
Ліричний герой 49, 66, 72, 82, 102, 206

Макіяж 45
Матерія 33, 34, 37, 38, 124, 125, 127, 129, 192
Метаморфоза 81, 174, 200
Метафізика 75, 83, 142
Метафора 38, 44, 66, 76, 79, 80–82, 120, 131, 138, 160, 182
«Мисляче тіло» 127, 132
Мікромутації 17
Містифікація 159, 161
Містицизм 90
Міф 22, 37, 148, 150–152, 159, 186
Міфологема 55, 58,

Мова влади 130
Мова тіла 130
Мовчання 89, 126, 128, 10, 160, 192
Мода 45
Модернізм 25, 195, 199
Мораль 16, 30, 34, 39, 113, 117, 118, 140, 145, 147, 161, 164
Мотив 46, 48, 54, 57–59, 62, 65, 82, 108, 113, 120, 147, 165, 178

Насилля 20, 25, 30, 149
Насолода 33–35, 43, 64, 106, 116, 117, 178
Натуралізм 202
Нігілізм 87, 89, 179
Нігілістична абстракція 196
Ніщо 26, 78, 85, 197

Обструкція 161
Обценна лексика 203, 207
Окультизм 97
Оніричний 78, 81, 180
Очуднення 21

Панфутуризм 66
Паралелізм 160
Параноя 155
Парафраз 59
Партеногенез 137
Пасіонарний 10
Педофілія 164
ПЕН-клуб 153, 154
Перифраз 59

Персоніфікація 165
Перформативний 199
Письмо 53, 62, 132, 142
Поезромалярство 66
Поезофільм 66
Порожнеча 91, 126, 128, 130–132, 184, 186, 193, 196
«Порожні люди» 87
Постмодернізм 199
Прикметник 80
Природа 16, 33, 36, 38, 46, 105, 163, 174
Природний відбір 11
Прозопоезія 63
Просвітницький матеріалізм 33
Простір 22, 24, 25, 57, 59, 76, 80, 81, 110, 128, 129, 203
Профанація 205
Психологія 7, 160, 165
Пульверизація 77
Путрефакція 74

Революція сексуальна 119, 165

Реінкарнація 125

Ремінісценція 59

Репрезентація 19, 21, 23, 26, 33, 48, 60, 61, 63, 107, 147, 175, 201, 202, 207–

209

Референт 130, 132

Рецепція 152

Речовинність 48

Риторична фігура 80

Розв'язка 129, 168, 185, 186

Розпад 48, 74–76, 79–81, 83 195

Роман 19, 37, 38, 43, 50, 54, 56, 60, 62, 63, 94, 97, 107, 108, 109, 111–114, 117, 118, 122, 125, 131, 133, 137, 138, 140, 143–147, 151–160, 162, 163, 165, 168–171, 173, 174, 196

Романтизм 55, 56, 130, 159

Рух 25, 33, 62, 69, 71, 78, 80, 81, 90, 93, 110, 113, 125, 125, 156, 185, 186, 194

Сакральне 20–31, 99, 131, 193, 205, 206, 210

Сарказм 170, 205, 206

Саторі 142

Секс 108–111, 117, 138, 170

Сексуальність 17, 138

Семіозис 31, 210

Символізм 178, 180, 183

Симультанний 180

Симультанність 25

Синкретизм 63

Слово 31, 67, 83, 85, 88, 89, 111, 122, 130–132, 159, 174

Слово-тіло 131

Соціогенез 10

Соціологія 7, 149

Становлення 7, 11, 15, 16, 90, 111, 125, 128, 130, 131, 162, 208

Стиль 44, 45, 87, 108, 138, 142

Сублімація 165

Субстантив 79–81

Сугестивність 48

Суперлатив 141

Супре-поеза 66

Суспільно-історична єдність 7, 10

Сюжет 31, 113, 119, 129, 141, 143, 155, 163, 174, 191, 192, 203

Сюрреалізм 53, 54, 179, 180, 182, 194

Табу 15–18, 32, 83, 108, 124, 159, 193

Театр абсурду 189–191, 194, 196

Театр Бунраку 141

Театр Жорстокості 176, 177–178, 181

Театр Кабукі 135, 141

Театр Но 135

Текст 31, 48, 53, 64, 67, 68, 78, 82, 87, 94, 107, 113, 114, 122–124, 128, 129, 137, 140, 144, 152, 153, 159, 160, 169–175, 184, 187, 193, 195, 196, 201, 203, 204, 208

Тілесність 132, 202, 205, 206

Тіло 25, 31, 33–35, 42, 47, 64, 71, 109, 111, 115–117, 121, 123–125, 127–129, 132, 146, 157, 176, 177

Топос 59, 60

Трагедія 22, 109, 117, 126, 186, 192, 196

Трансцендентний 24, 26, 33, 90, 123, 124, 197, 200

Трикстер 67, 71,

Фалос 88, 108, 110, 114, 117, 119, 139

Фантазм 78

Формація 8, 9

Фрустрація 75

Фукуро-поеза 66

Хоку 141

Хронотоп 22

Цивілізація 8, 9, 19, 33, 43, 44, 122, 182

Циклізм 87

Цитата без лапок 59

Час 8, 9, 19, 21, 22, 25, 26, 31, 54, 57, 65, 71, 77, 80, 89, 117, 142, 192, 201,
203, 208

Шлюб 13, 16, 97, 99, 104, 105, 109–112, 119, 151, 162

ЗМІСТ

ПЕРЕДНЄ СЛОВО.....	4
СУЧАСНЕ ПЕРЕДНЄ СЛОВО.....	6
РОЗДІЛ 1. НОНКОНФОРМІЗМ У РІЗНОМАНІТНИХ ДИСКУРСАХ.....	7
1.1. Нонконформізм у суспільно-історичному контексті.....	7
1.2. Філософське обґрунтування нонконформізму.....	10
1.3. Нонконформізм і література.....	18
1.4. Маркіз де Сад як предтеча нонконформізму у літературі.....	32
РОЗДІЛ 2. НОНКОНФОРМІЗМ У ПОЕЗІЇ ХХ СТОЛІТТЯ.....	41
2.1. Ідейні особливості поезії Шарля Бодлера.....	41
2.2. Своєрідність поезії Лотреамона.....	51
2.3. Епатажність творчості Михайля Семенка.....	64
2.4. Мортальний вимір лірики Георга Тракля.....	74
2.5. Готтфрід Бенн: поезія за межею поезії.....	84
РОЗДІЛ 3. НОНКОНФОРМІЗМ У ПРОЗІ ХХ СТОЛІТТЯ.....	94
3.1. Заперечення суспільних норм у романі Августа Стріндберга «Сповідь безумця».....	94
3.2. Порушення суспільно-сексуальних табу у романі Девіда Герберта Ловренса «Коханець леді Чатерлей».....	108
3.3. Анігіляція традиційної літературності у романі Генрі Міллера «Тропік Рака».....	117
3.4. Поетика імморалізму в романах Жана Жене «Щоденник злочина» і Юкіо Місіми «Заборонені барви».....	133
3.5. Художня своєрідність роману Єжи Косинського «Розфарбований птах».....	147

3.6. Сардонічний вимір роману Альберто Моравія «Він і я».....	162
3.7. Поетикальний нонконформізм романів Ельфріди Єлінек «Хіть» та Ведрани Рудан «Кохання з останнього погляду».....	168
РОЗДІЛ 4. НОНКОНФОРМІЗМ У ДРАМАТУРГІЇ ХХ СТОЛІТТЯ.....	176
4.1. «Театр жорстокості» Антонена Арто.....	177
4.2. «Антитеатр» і «театр абсурду» Ежена Йонеско та Семюеля Беккета.....	190
4.3. «Макабричний театр» Леся Подерв'янського.....	202
ПРИКІНЦЕВЕ СЛОВО.....	211
БІБЛІОГРАФІЯ.....	213
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК.....	221
ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК.....	230

Наукове видання

Фелікс Штейнбук

**НОНКОНФОРМІЗМ
У СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ XX СТОЛІТТЯ**

Підписано до друку 22.09.2026 р. Формат 60×84 1/16

Обл.-вид. арк. 10,79

Умовн. друк. арк. 10,68.

№ 26-69

Видавничий центр КНЛУ

Свідоцтво: серія ДК 1596 від 08.12.2003 р.
