

БОВСУНІВСЬКА Т.В.

**ЖАНРОВІ
МОДИФІКАЦІЇ
СУЧАСНОГО РОМАНУ**

Монографія

Харків - 2015

УДК 82-1/-9

ББК 83.0

Б 72

Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. – Харків.: Вид-во «Діса плюс», 2015. – 368 с.

У книзі розглядаються найбільш поширені жанрові модифікації роману, наводяться визначення основних категорій жанрології, пропонується схема їхніх взаємовідношень та угруповань. До аналізу залучені сучасні романи західних та українських письменників. Монографія розрахована на викладачів та студентів філологічних спеціальностей, а також всіх, хто цікавиться сучасним літературним процесом.

ISBN 978-617-7064-54-0

Рецензенти:

Гребенюк Тетяна Володимирівна, доктор філологічних наук

Гнатюк Мирослава Михайлівна, доктор філологічних наук

Мейзерська Тетяна Северинівна, доктор філологічних наук

УДК 82-1/-9

ББК 83.0

Б 72

ISBN 978-617-7064-54-0

© Бовсунівська Т.В., 2015

© Харків, Діса плюс, 2015

ЗМІСТ

Вступ: ЖАНРОВА МОДИФІКАЦІЯ ЯК ХУДОЖНІЙ НАСЛІДОК ЕВОЛЮЦІЇ МИСЛЕННЯ	5
Розділ 1: ГІПЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ РОМАН	33
1.1. Мілорад Павич і нелінійна проза.....	33
1.2. Ергодична література, її походження та контекстна детермінація.....	38
1.3. Фреймова структура гіпертекстуального роману.....	57
Розділ 2: ПАРАБОЛІЧНИЙ РОМАН ТА ЙОГО МОДИФІКАЦІЇ.....	69
2.1. Параболізм як тип мислення.....	69
2.2. Роман-притча	79
2.3. Роман-алегореза.....	90
2.4. Роман-метафора	103
2.5. Роман-міф.....	113
Розділ 3: МОДИФІКАЦІЇ РОМАНУ НА ОСНОВІ НОН-ФІКШН	125
3.1. Автобіографія & автобіографічний роман.....	127
3.2. Біографія & біографічний роман.....	153
Розділ 4: ДУХОВНИЙ РОМАН: ПРИНЦИПИ ЖАНРОВОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТА ПРОВІДНІ МОДИФІКАЦІЇ.....	162
4.1. Євангельський / христологічний роман	163
4.2. Видіння: сокровенність ідентитету Бога в духовній прозі сучасності.....	189
4.3. Сон: оніричний текст як провіденціальний експеримент.....	195
4.4. Постапокаліптичний роман	202

Розділ 5: ФІЛОСОФСЬКИЙ РОМАН У МОДИФІКАЦІЯХ ХХІ СТОЛІТТЯ	229
5.1. М. Бахтін і перетворення філософського жанру на межі нового тисячоліття.....	229
5.2. Філософська меніппея «Світ як супермаркет» М.Уельбека.....	236
5.3. Жіноча ідентичність як площина філогенезису філософського роману: «Елегантна їжачиха» М.Барбері..	247
5.4. Роман жіночого пастирства «Жінка у дзеркалі» Е.-Е. Шмітта.....	265
Розділ 6: ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ РОМАН СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ МОДЕЛІ	282
6.1. Політичний & Колоніальний роман: формування змішаного жанрового патерну.....	283
6.2. Постколоніальний роман М. Кундери «Невідання».....	296
Розділ 7: РОМАН-ЕКФРАЗИС: ГЕНЕЗА, ДЕФІНІЦІЇ ТА МОДИФІКАЦІХ ЖАНРУ	313
7.1. Екфрастична теорія та практика.....	313
7.2. Живописний роман-екфразис.....	325
7.3. Музичний роман-екфразис	330
7.4. Кулінарний роман-екфразис	333
7.5. Роман-фотографія.....	338
7.6. Параметри вербальної візуалізації як критерії екфрастичного жанротворення.....	340
Висновки: СКЛАДОВІ НОВОГО ЖАНРОВОГО ГЕШТАЛЬТУ	354

Вступ:

ЖАНРОВА МОДИФІКАЦІЯ ЯК ХУДОЖНІЙ НАСЛІДОК ЕВОЛЮЦІЇ МИСЛЕННЯ

«Термін «жанрова модифікація» близький до терміна «жанр», його семантика – варіант жанру»¹. У такому ж сенсі з незначними відмінностями використовують цей термін і сучасні дослідники А. Абгарян, А. Большакова, І. Даниленко, О. Зав'ялова, Л. Ковальчук, Н. Копистянська, П. Королькова, Т. Кушнірова, С. Микуш, О. Осипова, Ю. Сапожнікова² та ін. Сьогодні нікому не треба доводити, що жанрові модифікації становлять реальність літературного процесу. Але ще кілька десятиліть тому поняття «жанрової модифікації», власне, ще й терміном не було, хибувало на доволі кардинальну багатозначність.

Коли «мутації» роману стали помітними, дослідники зробили декілька спроб утримати їх у межах існуючої жанрової системи. У той же час

¹ Кириллова Е. Л. Мемуаристика как метажанр и ее жанровые модификации: На материале мемуарной прозы русского зарубежья первой волны. Дис. канд. филол. наук. – М., 2004. – 221 с.

² Абгарян Армелуи. Модификация жанровой формы «плача» в византийской и армянской гимнографии. – С.63-71. Режим доступа: [http://raber.asj-oa.am/5252/1/1984-11\(63\).pdf](http://raber.asj-oa.am/5252/1/1984-11(63).pdf); Большакова А. Ю. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении // Теория литературы : в 4 т. / коллект. автор. – М. : Изд-во Ин-та мировой литературы им. А. М. Горького, 2003. – Т. III : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). – С. 99-130; Даниленко І. І. Жанрова модифікація канону молитви в ліриці XVII-XX століть. Автореф. док. – К., 2009. - 41 с.; Зав'ялова Е.Е. Жанровые модификации в русской лирике 1880-1890-х годов. Монография. – Астрахань: «Астраханский университет», 2006. – 352 с.; Ковальчук Л. В. Биографическая проза: Основные жанровые модификации / Л. В. Ковальчук // Філософські пошуки. – 2004. – №17/18. – С.617-623; Копистянська Н.Х. Жанровые модификации в чешской литературе. – К.: Вища школа, 1978. – 256 с.; Королькова П. В. Модификация жанра авторской сказки в современной чешской литературе. Автореф. канд. – М., 2011. – 38 с.; Кушнірова Т. Проблемні питання типології роману в літературознавстві // Наукові виклади. Літературознавство. – 2011. - №1. – С.53-57; Осипова О. И. Жанровая модификация романа М. Кузьмина «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2013. – №4-1. – С.134-138; Сапожнікова Ю. Л. Новые повествования рабов как жанровая модификация исторического романа // Армия и общество. – 2011. – № 2. – С.64-67.

народжується ще один термін для відображення «жанрових мутацій роману» – це «синтетична форма». Зокрема, російські дослідники В. Кожинів і В. Сквозніков³, услід за Б. Кроче, заперечували жанровий сенс літератури та пропонували саме цим поняттям його і заміняти. І. Кузьмічов не без застережень використовував поняття «індивідуальної жанрової форми», яке, за його переконанням, дублює «індивідуальний стиль»: «Врешті-решт, від такого дублювання шкоди великої немає, хоча немає й користі. Однак справа не в термінах. Із введенням у науковий обіг цього поняття укорінилась би в нашій теорії нова жанрова система, згідно з якою в нашій літературі нібито існують, з одного боку, роди, з іншого, – сума одиничних, не пов'язаних між собою жодними жанровими вузлами творів, з яких кожен сам для себе зразок»⁴. Цей дослідницький жах і став провідною генологічною ознакою помежів'я ХХ – ХХІ ст.

Старше покоління дослідників ще не стикалось із такою проблемою як повсюдність та невичерпність жанрових модифікацій і тому залишило нам лише несистематизовані спостереження щодо цього явища, хоча саме в їхніх працях і починається термінологічна доля «модифікації». Наприклад, М. Утехін взагалі вважав, що «вид літературного твору – це і є модифікація жанру»⁵. У працях В. Кожинова, В. Сквознікова та їхніх послідовників з'являється також «теорія розмивання жанрів і жанрових форм». А. Есалнек у працях «Внутрішньожанрова типологія і шляхи її вивчення» (1985) та «Типологія роману» (1991) на прикладі романного жанру переконує в необхідності розглядати жанр як складне явище, в якому розрізняється тверде жанрове ядро з постійно повторюваними ознаками («типологія першого рівня») і мінливий жанровий зміст («другий рівень» зіставлень): «...Розуміння жанрової форми як опредмеченого, затверділого змісту, з одного боку, і характеристики жанру на основі так званого жанрового змісту, тобто виключно змістовних ознак – тематичних або проблемних, – з іншого»⁶. Ще одна цитата стосовно ядра: «Трактовка жанру як цілісного утворення має на увазі те, що він є не сукупністю окремо сприйнятих ознак, а системою взаємопов'язаних та взаємопідпорядкованих компонентів, які керовані якимось надзавданням або підпорядковуються йому. Таке надзавдання і складає ядро цієї системи, її присутнє начало, яке обов'язково

³ Див.: Сквозніков В.Д. Лирический род литературы // Теория литературы. Том. 3. Роды и жанры. /Гл. Ред. Ю.Б. Борев. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С.394-420.

⁴ Кузьмічев І.К. Литературные перекрестки: типология жанров, их историческая судьба. – Горький: Волго-Вятское книжное изд-во, 1983. – С.35.

⁵ Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л.: Наука, 1982. – С.27.

⁶ Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. – М.: МГУ, 1985. – С.59-60.

проявиться в організації художнього цілого і дасть підстави для визначення твору як певного жанру»⁷. У книзі «Типологія роману» концепція жанрового ядра не зникає: «Суттєвим ядром романного жанру є пануючий тут тип проблематики»⁸. Цим вона подовжує традицію започатковану Н. Лейдерманом, який писав: «...Сенс жанрової системи в цілому, як встановлено дослідженнями з генезису жанрів, полягає у створенні якоїсь образної «моделі» світу, в якій все суще мало б власну мету й порядок, зливалось би в завершену картину буття, яке здійснюється відповідно до загальних законів життя. Вона, ця «модель», і є ядром жанру, що зберігається впродовж багатовікового життя жанру під напластуванням різноманітних новоутворень»⁹. Як бачимо, для Н. Лейдермана всі модифікації певного жанру – це «численні напластування». Отже, все, що не становить «ядро жанру», може бути віднесене до модифікацій.

Оскільки більшої конкретики щодо «ядра жанру» дослідники не наводять, а типологію вважають основним напрямом жанрової ідентифікації, навіть проголошують, що «романна типологія, яка претендує на всезагальність та універсальність, присутня в працях М.М. Бахтіна»¹⁰, то практично користуватись цією категорією дуже складно. Модифікація ж при цьому розуміється як варіація жанрової типології. Багато зусиль було докладено для з'ясування «внутрішньожанрової типології», які М. Утехін прокоментував так: «...Принцип жанрової типології необхідно видобувати не з особливостей змісту або форми художніх творів, а із загального поняття про рід літератури»¹¹. До того ж, **жанрова типологізація явно протистойть процесу утворення жанрових модифікацій**, які жодним чином не беруться при цьому до уваги дослідниками, а без урахування цих непіддатливих форм будь-яка типологія стає хибною. Надмірне захоплення типологізуванням жанрів, тобто збиранням стійких ознак (констант) призводить до втрати його плінних (резистентних) ознак, а отже, до нехтування великою кількістю змістів.

⁷ Там само. – С.63.

⁸ Эсалнек А.Я. Типология романа. – М.: МГУ, 1991. – С.8.

⁹ Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. – Свердловск: Средне-Уральское книжное изд-во, 1982. – 256 с.; Лейдерман Н.Л. Теория жанра. – Екатеринбург: Урал гос. Пед. Ун-т, 2010. – 904 с.; Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н. Современная русская литература: 1950-1990-е годы: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. – Т. 2: 1968-1990. – М.: Издательский центр "Академия", 2003. – 688 с.

¹⁰ Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. – М.: МГУ, 1985. – С.37.

¹¹ Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л.: Наука, 1982. – С.27.

З часом, коли чисельність модифікацій перевищила чисельність творів з чітко проявленим «жанровим ядром», теорія романної типології перестала пояснювати художні явища. Тоді укладання «внутрішньожанрової типології» не тільки А. Есалнек, а й Н. Тамарченком, А. Михайловим, А. Мирєєвою, А. Бернштейн, Г. Поспеловим¹² та ін. унеможлиблюється, що для більшості дослідників означало смерть жанрової системи, бо вона повинна базуватись на жанровому каноні, а він вислизав у видозмінах форм.

Здавалось, рятівною стане теорія метажанру, яка на пострадянському ґрунті розвивалась не менш плідно, ніж у західній науці. Теорія метажанру внесла певну нестабільність у жанрову систему сучасної літератури, оскільки під це визначення потрапляла більшість творів, але разом з тим, метажанр вивищувався над усіма жанрами як певний субстрат тривких ідей. Врешті, почало здаватися, що сучасні письменники пишуть тільки метажанри, адже численні розвідки показали, що присутність цього жанру в літературі просто неймовірна. Метажанр трактувався багатьма як «жанр жанрів», який поглинає все, що потрапляє до нього. Російська дослідниця Р. Співак розуміла метажанр як «структурно виражений, нейтральний по відношенню до літературного роду, стійкий інваріант багатьох історично конкретних способів художнього моделювання світу, об'єднаних загальним предметом художнього зображення»¹³. Метажанр за Н. Лейдерманом – це якийсь «провідний жанр», «принципова спрямованість змістовної форми..., що притаманна цілій групі жанрів та окреслює їхню семантичну родову спільність»¹⁴. Метажанр уявлявся досліднику структурним принципом побудови художнього світу, який «поширюється на конструктивно близькі, а потім на всі найвіддаленіші жанри, орієнтуючи їх структури на освоєння дійсності відповідно до

¹² Див.: Мыреева А.Н. Многонациональный роман 1960-1980-х: Типологические аспекты. – Сибирское предприятие РАН: Наука, 1997. – 156 с.; Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М.: URRS, 2006. – 352 с.; Поспелов Г.Н. Типология литературных родов и жанров // Введение в литературоведение. Хрестоматия: Учеб. пособие / Сост.: П.А. Николаев, Е.Г. Руднева, В.Е. Хализев, Л.В. Чернец, А.Я. Эсалнек, Е.А. Цурганова; Под ред. П.А. Николаева, А.Я. Эсалнек. 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Высшая школа, 2006. – С. 387-395; Тамарченко Н.Д. Типология реалистического романа: На примере классических образцов жанра врусской литературе XIX века. – Красноярск: Изд-во Красноярского ун-та, 1988. – 195 с. та ін.

¹³ Спивак Р. С. Русская философская лирика: Проблемы типологии жанров. - Красноярск, 1985. - С. 53.

¹⁴ Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60 - 70-е годы. - Свердловск, 1982. - С. 135.

пізнавально-оцінного принципу методу, пануючого у напрямі»¹⁵. О. Бурліна розуміє метажанр як «вивершений просторово-часовий тип завершення твору, що виражає певну конкретно-історичну концепцію»¹⁶. Для неї метажанр – це культурологічний аспект жанру. «Метажанр – це спосіб функціонування методу в культурі, коли досвід засвоюється не через жорсткий кількісно-якісний канон, не через жорстко встановлені ознаки твору, а через концептуальну позицію, через загальні просторово-часові відносини»¹⁷, – пише О. Бурліна.

У чому полягають основні **відмінності** жанру від метажанру? За Ю. Подлубною, це наступні характеристики:

1) метажанр більше жанру за обсягом: оскільки метажанр не має родової приналежності, поєднуючи у своїй структурі всі відомі роди літератури, то це значно збільшує його можливості щодо нарощування обсягу, він завжди перевершує жанр за кількістю охоплених літературних явищ;

2) метажанр має позародову спрямованість, у той час, коли жанр більше залежить від родової визначеності; позародова спрямованість метажанру ускладнюється ще й тим, що він може з легкістю приймати жанри не тільки різних родів літератури, а й жанри різних видів мистецтва;

3) метажанр порушує часопросторові закономірності, виводить на нову систему координат, жанр же більш традиційний у цьому плані, більш залежний від усталеної хронотопізації;

4) метажанр існує на кордоні видів мистецтва, що для жанру не обов'язково; метажанр у цьому сенсі – синтетичне утворення;

5) метажанр тяжіє до синкретичності, міждисциплінарності, його канон має синтетичне значення;

6) жанр виступає на поверхню в певну епоху літератури та із занепадом цієї епохи переходить на периферію культури, у той час, як метажанр живе набагато менше, оскільки його поява є наслідком укорінення у конкретному типі культури, наприклад постмодерністської, із занепадом якої занепадає й метажанр;

7) жанр і метажанр мають різну структурно-семантичну природу.

З приводу останнього Ю. Подлубнова писала, що в основі кожного жанру лежить *жанровий архетип*, сформований, як правило, в архаїці, він стійко проявляє себе в літературних системах різних епох. Жанр живе за рахунок жанрової пам'яті, за рахунок літературної

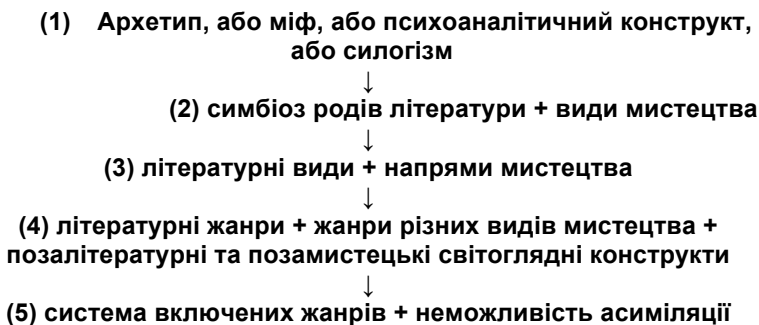
¹⁵ Лейдерман Н. Л. Жанровые системы литературных направлений и течений // Взаимодействие метода, стиля и жанра в советской литературе. - Свердловск, 1988. - С. 7.

¹⁶ Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. - Саратов, 1987. - С. 45.

¹⁷ Там само. – С. 45.

конвенції. Не дивлячись на постійні оновлення і "зсуви", структура жанру завжди канонічна. "Питання про структурно-семантичну природу метажанру не таке прозоре. Поза сумнівом, що за своєю внутрішньою структурою метажанр подібний до жанру: у його основі знаходиться якась стійка конструкція. Проте говорити про однозначну архаїчну природу структурно-сислової матриці метажанру ми не можемо. Метажанри, вірогідно, можуть утворюватись як шляхом актуалізації і трансформації давнього архетипу, так і іншим, неконвенційним шляхом"¹⁸. Ю. Подлубнова наводила приклади метажанру не лише в літературі сучасності, вважаючи, що він присутній у всій історії світової літератури, хоча значно актуалізується лише в наш час. Звичайно, категорія метажанру є породженням доби постмодернізму, тому надто довіряти її теоретичній абсолютизації, яка спостерігається сьогодні, не варто. Втім, доцільність появи поняття «метажанр» може вирішити тільки майбутнє, яке є пороговим хронотопом будь-якого терміна. Спробуємо графічно зобразити метажанр.

Схема 1. Структура метажанру



Для порівняння пригадаємо й структуру жанру:

Схема 2. Структура жанру

Рід → вид → жанр → піджанр → модифікація → асиміляція жанру

¹⁸ Подлубнова Юлия. Жанр и метажанр: к проблеме разграничения // Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Пospelовские чтения". – Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова. – 22-23 декабря 2005 г. Режим доступа на 05.05.2015 року: <http://www.litera.ru/slova/podlubnova/meta.html>

Конкретизований зразок жанрової вертикалі матиме такий вигляд:

Схема 3. Жанрова структура роману “Квентін Дорвард” В. Скотта

Рід – Епос → Вид – Роман → Жанр – Історичний роман → Піджанр – Історичний романтичний роман → модифікація – історичний романтичний роман Вальтера Скотта → асиміляція жанру, наприклад, в псевдоісторичний роман Анн и Серж Голон та ін.

Своє тлумачення модифікації з огляду на метажанр запропонувала К. Бабкіна¹⁹, спитаючись на вже спостережену попередниками тенденцію: «З введенням поняття метажанр, цілісні виважені структури, якими є жанри в традиційному розумінні, стають плинними жанровими модифікаціями відносно метажанру»²⁰. Вона також помітила, що «різні модифікації жанрової форми не стають передумовою для утворення типологічних рядів»²¹. Насправді жанрові модифікації виявляють спротив будь-якій типологізації тому, що немає усталених закономірностей, бракує усвідомлюваної традиції при їх утворенні, що модифікація найбільше залежить від світоглядних відозмін та підсвідомих імпульсів письменника, які часто дуже важко ідентифікувати. З цього приводу Н. Копистянська писала, що «виразно проступає залежність жанрової модифікації від світогляду письменника»²². Трансформація за своєю суттю – всього лише засіб оприявлення сутнісних відозмін в межах генологічного рівня узагальнення, вона напряду не залежить від світоглядних процесів. Трансформація – це практична реалізація великої модифікації жанру, заснованої на світоглядному формуванні автора. Трансформативними засобами жанрова модифікація не обмежується, вона сягає глибинних пластів підсвідомого й широких обріїв політичної, гаслової деклараційності доби, інтимної частини авторської душі, релігійного подвигу тощо.

Деякі дослідники відводять жанровій модифікації настільки вагоме місце, що розглядають навіть ймовірні форми цих жанрових модифікацій: реставрація, реконструкція, трансформація, модернізація. Наприклад, саме так дивиться на жанрову модифікацію М. Петрова,

¹⁹ Бабкіна Е.С. Формирование жанровой системы в творчестве Бориса Пильняка. – Комсомольск-наАмуре: Изд-во АмГПУ, 2011. – 171 с.

²⁰ Там само. – С.18.

²¹ Там само. – С.11.

²² Копистянская Н.Ф. Жанровые модификации в чешской литературе. – Львов: Вища школа, 1978. – С.138.

ось специфічне висловлювання: «Розроблена в дисертації з опорою на попередників типологія жанрових модифікацій у творчості Есеніна (реставрація, реконструкція, трансформація, модернізація канонічних жанрових форм) може бути використана при вивченні принципів авторської інтерпретації канонічних жанрів і в інших російських поетів»²³. Звичайно, така заява занадто категорична, оскільки запропоновані дослідницею поняття розмежовані суто умовно. Розподібнення тільки «реставрації» і «реконструкції» може похитнути всю концепцію, адже обидві категорії мають довгий синонімічний ряд перемежувань та ускладнені відсутністю жанрологічної мотивації.

Н. Власенко представила власну концепцію розвитку романих модифікацій. Вона писала: «У культурному просторі, «переакцентованому» сприйняттям сучасності як «кінця історії» (Ф. Фукуяма) граничне розширення «виднокола» становлення жанру забезпечується «прирівнюванням» його формотворчого начала до способу «текстопородження» (Ю. Крістева). Таким «переносом значення» естетична співвіднесеність романих модифікацій нівелюється до їх семіотичного розрізнення»²⁴. Використовуючи культурологічні поняття маргінезу й центру, дослідниця витлумачує модифікацію роману доби традиціоналізму як модель рівноваги жанротворення і текстопородження у численних взаємодіях інтердискурсу. «...На “виднокіл” предметно-методологічного самовизначення науки про літературу повертається проблематика, котрою акцентується неусталеність – на «горизонтах» реконструкції історичного руху роману – його модифікації...»²⁵. Концепція Н. Власенко цікава тим, що вона спрямована на утворення такої моделі роману, яка б реагувала на зовнішні зміни, яка б враховувала діалогічний статус цього жанру: «...Гене́за роману розглядається як двовимірний – «діалогічний» – процес, що поєднує в собі заснування генеративних моделей жанру (зорієнтоване на принцип оформлення художньої свідомості) із закладанням його структурних матриць (спрямованим на шляхи впорядкування художньої дійсності)»²⁶. Уявлення про модифікацію в такій діалогічній концепції роману передбачає взаємопроникнення як мінімум двох іпостасей: впливу та формування.

²³ Петрова Мария. Классические жанровые формы и их художественные модификации в лирике С. А. Есенина. Автореф. канд. филол. н. – М., 2013. // <http://lib2.znate.ru/docs/index-322265.html>

²⁴ Власенко Н.І. Моделі жанротворення і матриці текстопородження: взаємовизначення в інтердискурсі роману доби традиціоналізму // Від бароко до постмодернізму. – Дніпропетровськ: ДНУ, 2013. – Вип. XVIII. – Том 1. – С.23.

²⁵ Там само. – С.26.

²⁶ Там само. – С.29.

Н. Власенко пропонує простежувати у діахронічному спрямуванні накопичення відмінностей, які поступово утворюють модифікацію роману, та синхронічне спрямування, засноване на взаємопроникненні «генеративних моделей та структурних матриць конкретних романних різновидів»²⁷. Отже, ця концепція модифікацій роману претендує на осмислення внутрішньожанрової природи самого явища. Намагаючись структурно окреслити межі романної модифікації, дослідниця надає переваги дискурсології, діалогізму та інтертексту як провідним методикам комплектування знання про явище жанрової модифікації в масштабі метатексту всієї літератури доби традиціоналізму. Дещо ускладнена термінологічна мова дослідження, втім, не відволікає від осмислення жанрової модифікації як явища наскрізного, історично тривалого та по-різному оцінюваного у різні періоди філологічної науки.

Склалась ситуація, коли всі знають що таке жанрова модифікація – і ніхто не може напевне сказати, що ж це таке. Н. Копистянська зробила кілька цікавих спостережень над жанровими модифікаціями, зокрема вона писала: «Існує тісний, причому двобічний зв'язок між становленням методу (у даному разі соціалістичного реалізму) і виникненням жанрових модифікацій»²⁸. Далі вона розвиває свою думку: «В проблему жанрової модифікації входять і такі питання, як роль публіцистичної діяльності письменника в його творчості, новий тип соціальності в літературі, усвідомлення в ній народності й героїчного, питання історизму, співвідношення об'єктивного й суб'єктивного»²⁹. Отже, Н. Копистянська переконувала, що жанрові модифікації породжуються глобальними світоглядними змінами у суспільстві та не можуть зводитися лише до трансформацій. Треба віддати їй належне як теоретику, оскільки суголосно до неї у наш час висловився Поль де Ман: «Виникнення роману, провідного сучасного жанру, розглядається як результат зміни структури людської свідомості; розвиток роману відображає модифікації людського способу самовизначення стосовно всіх категорій буття»³⁰. Спробуємо систематизувати названі попередниками особливості жанрових модифікацій:

- кожна модифікація неповторна, оригінальна, самодостатня, оскільки «жанр безпосередньо реагує на естетичну

²⁷ Там само. – С.30.

²⁸ Копистянская Н.Ф. Жанровые модификации в чешской литературе. – Львов: Вища школа, 1978. – С.242.

²⁹ Там само. – С.246.

³⁰ Ман Поль де. Слепота и прозрение. Статьи о риторике современной критики. – СПб.: Гуманитарная академия, 2002. – С.75.

концепцію особистості»³¹ і тому важко типологізується (щоправда деякі дослідники хотіли утворити типологію роману на основі психологічних типів особистості);

- модифікація і трансформація завжди поруч, за допомогою трансформацій утворюються варіанти оновленої жанрової схеми, але тільки трансформація не вирішує кінцевого результату;

- тому слід зауважити, що жанрова модифікація – це не тільки сума жанрових трансформацій, а й загальна логічна схема твору, його естетична основа й ідеологічне спрямування; типологію жанрових трансформацій укласти можна, у той час, як типологія жанрових модифікацій не піддається укладанню внаслідок розмаїтості задіяваних видозмін за джерелами, формами, рівнями та ін.;

- дослідження кожної окремої жанрової модифікації потребує своєї власної методики, а часто – навіть особливої термінології.

Жанрову модифікацію треба відрізнити також від *жанрової переробки*, яка дуже часто проявляється при екранізації художніх творів чи постановки спектаклів. Перехід одного й того самого твору із одного виду мистецтва (наприклад з літератури) до іншого (наприклад, кіно, театр, мультиплікація, живопис, графіка та ін.) не утворює модифікацію, це інший тип взаємодії мистецтв.

Однією з центральних проблем сучасної жанрології є узгодження тих форм жанрових трансформацій, які дарує література ХХ-ХХІ ст. – із сучасними активно функціонуючими жанрами та визначення межі трансформації й народження нового жанрового конструкту; узгодження жанрової трансформації – з існуючими жанровими модифікаціями. Сучасна ситуація неузгодженості справляє враження вичерпаності жанрології як галузі літературознавства, що й спонукало деяких дослідників, зокрема М. Бланшо, В. Кожинова, В. Сквознікова, М. Епштейна та ін. відмовитися від категорії «жанру» або «жанрової системи», а Е. Сіорана повірити в смерть роману³².

Найбільшу проблему в сучасній жанрології, отже, становить визначення форм трансформацій, яке допоможе розмежувати трансформаційні процеси жанру від інших генологічних еволюційних рухів, зокрема модифікаційних. Крім того, в різні періоди існування жанрології існувала й різна кількість форм жанрових трансформацій, притаманних літературі конкретного часу та епохи. Наприклад, найбільш стійкими до жанрових трансформацій були періоди

³¹ Лейдерман Н. Л. Движение времени и законы жанра. Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70-е годы. – Свердловск: Средне-Уральское книжное издательство, 1982. – С.30.

³² Див.: Cioran E.-M. La fin du roman // La Nouvelle Revue Francaise. – 1953. – №12.

античності та класицизму, коли неприпустимість трансформації високого жанру трагедії чи оди зводилася до закону мистецтва слова. В інші епохи, наприклад, бароко чи модернізму, навпаки, спостерігалось тяжіння до трансформацій та відповідно збільшувалась їхня чисельність. Зокрема, бароковий акровірш мав незліченні форми видозмін при дотриманні певного жанрового канону витівки-головоломки виконаної у межах метричних уявлень. Здавалось би, жанрові трансформації існують у незліченній кількості, проте це не так. Їхня кількість доволі обмежена, особливо в періоди переважання поетичних норм (античність, класицизм, соцреалізм).

Вперше спробу упорядкування сфери жанрових трансформацій здійснила *Розалі Колі*, яка охарактеризувала жанрове мислення епохи Відродження через зіставлення з нормативною аристотелівською жанрологією. У межах Відродження, на її думку, окремі жанри конкурували у плані акумулянтів уваги та вправності імітації. Характерні для Ренесансу змішані жанри у спадку Р. Колі посідають особливе місце, оскільки вона прагла дати мотивації таких змішувань. Зокрема, на її думку, пастораль містила безліч можливостей для змішування, оскільки активно зіставляла «імітацію» та «винахід», недосконалість з артистичністю. Наприкінці XVI ст. «пасторальний метод» охопив безліч ренесансних жанрів. Вона писала у відомій книзі про В. Шекспіра: «Пастораль не може забезпечити задовільно працюючу модель життя, оскільки не прояснює життя чоловіків та жінок поза пасторальною парадигмою. Тому що пастораль подяє марним сам принцип інтерпретації людського життя, яке постає важливим в його оновлюючій силі та мріях про красу»³³. Р. Колі бачила «жанри як маленьку субкультуру з її власними звичаями, структурою ідей та формами». Сенс жанрових норм в тому, щоб підводити до наступного розгортання ідеї, спонукаючи співчуття або відразу, віддаляючи актуальність прочитаного та наближаючи значення того, що ще не існує, що має прийти. Та й самі автори часто використовують жанрові норми лише для того, щоб порушити їх. Так доволі часто чинив Шекспір.

Великого значення Р. Колі надавала **парадоксу**. Вона вважала, що парадокс має принцип пазлів, що складаються з іронічною метою. Жанрова система Відродження, на її думку, укладалась саме так. Парадокс, як і іронія, є «інтелектуальною гімнастикою», тому обидва надзвичайно корисні для становлення літератури. Парадокс та іронія наповнюють тексти другими планами, двозначностями, обманами, іронічним баченням³⁴. Для структури всіх парадоксів, писала вона,

³³ Colie Rosalie L. *Shakespeare's Living Art*. - Princeton, Princeton University Press, 1974. – P.41.

³⁴ Див.: Colie Rosalie. *Paradoxia Epidemica: The Renaissance Tradition of Paradox*. - Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1966. - 360 p.

характерна експлуатація факту споріднених або конкуруючих систем понять. Парадокс завжди протистоїть ортодоксальності. Він є випробуванням для критика, що полюбляє абсолютність форм.

Спираючись на праці своєї попередниці, новий крок у систематизації форм жанрових трансформацій зробив *Алестейр Фаулер*. Він не просто дає своєрідну класифікацію ймовірних жанрових змін, а дарує новий принцип споглядання жанру не як системи усталених ознак, а як системи вічних трансформацій. Якщо до цього часу в жанрології панував аристотелівський підхід, заснований на таксометрії та частотності, то А. Фаулер порушує цю традицію, пропонуючи натомість визнати провідними принципи трансформативності та комбінаторики. Особливо прийшлась до душі постмодерністським теоретикам його концепція **включеного жанру**, адже в сучасній літературі важко знайти твір, який би не містив включених жанрів. Тож не належачи до постмодерністського філософського мислення, А. Фаулер раптово стає в ньому чи не центральною постаттю в аспекті жанрології.

Трансформації жанру, твердить він, викликає **тематичне оновлення**: «Жанрові зміни відбуваються, коли нові теми додаються до їх репертуару»³⁵. Оскільки він працював переважно на літературі Відродження, як і Р. Колі, то за приклади наводить рухи проти Ф. Петрарки та Цицерона початку XVII ст., які спричинили значне жанрове оновлення літератури. У комедії часів Єлизавети використовувались ігрища та святкові ритуали, зокрема різдвяні, що посприяло її оновленню. Ще однією площиною жанрових трансформацій є «комбінація репертуарів». Так, театр масок Єлизавети комбінував пантоміму, маскарад, пишне видовище, розваги. Трансформує жанр також **принцип «зібрання»**, як то маємо при зібранні пісень у збірник, балад у збірник, новел у «Декамерон» Дж. Боккаччо. На думку А. Фаулера, ефект перетворення жанру у збірці цілком очевидний, наприклад, в епістолярному романі. Створення із різних жанрів їх певної суми призводить до переродження жанрів. Будь-яке аранжування лірики чи збірки епіграм разом із тим є формою зміни жанру.

«Впродовж століть існування риторики письменники дуже часто планували масштаб диспозицій вже на ранньому етапі»³⁶, – пише А. Фаулер. У жанровому сенсі **зміна масштабу** призводила до утворення родової оригінальності, частково це визнавали вже античні теоретики. Він застосовує терміни античності «макрологія» та «брахилогія» (наука збільшення та зменшення). Макрологія сприяє розвитку жанру, збільшуючи масштаб, брахилогія «надто пов'язана з модальним

³⁵ Fowler Alastair. Transformation of Genre // Modern Genre Theory. – Pearson Education Limited, United Kingdom & Associated Companies throughout the world, 2000. – P.233.

³⁶ Там само.. – P.235.

переродженням тексту». Відносно невеликі зміни масштабу можуть мати дуже великі наслідки. Наприклад, збільшення часового масштабу у романі може привести до його жанрового переродження на роман-хроніку. Гра ж масштабом дозволяє розпоряджатися логічними переходами та призводить до утворення вивершених форм жанру.

Наступним напрямом трансформації жанру А. Фаулер називає **зміну функції**. В античній літературі найбільш раптова зміна функції завжди призводила до зміни жанру. Незначні, якими вони спочатку здаються, відхилення від узвичаєних функцій дають різноманітні варіації з кумулятивним ефектом і, врешті-решт, настільки послаблюють жанр, що можуть призвести до його заміни на інший. Зміна функції може відбутись як зумисне, так і випадково. Коли зміна функції відбувається поступово і ненавмисне, вона може стати «вічною» жанровою ознакою. Письменники вміло користувалися заміною функцій, зокрема Дж. Мільтон проявив велику хоробрість, замінивши функції абсолютного фундаментальних частин епопеї.

До числа трансформуючих жанр факторів дослідник відніс також **«протистояння»** (conterstatement). А. Фаулер посилається на К. Гвіллена, який вжив поняття «контржанру», описуючи твори як два діаметрально протилежних шедеври. Антитетичних відносин у межах одного жанру також можна знайти достатньо. У творах малого розміру цей контраст постає як риторична інверсія (перевернута похвала). Епос генерував кілька антижанрів. Всі види біблійного епосу розвивалися як становлення Божественної Поезії та на противагу язичницькій епічній традиції. А. Фаулер розглядає літературну динаміку аж до Дж. Джойса та С. Беккетта у категоріях протидії, протистояння, антижанру.

Нарешті, він зазначає, що істотною формою оновлення жанрової системи є **комбінування або змішування жанрів**. Для окреслення цього процесу вчений пропонує термін «включення». Якщо форма вкладки потім стає загальноприйнятною та пов'язаною з матрицею, родове перетворення має місце. «Включення» можна знайти у літературних жанрах всіх періодів та будь-яких обсягів. Еклоги вміщали пісні-вкладки або оповідання. В античній літературі «включення» регламентувались більш ретельно, ніж у наші часи. Крім того, стояла вимога, щоб вкладка і матричний жанр мали певну спорідненість. У пізньому Ренесансі «включення» стає популярним. «Включення», на думку А. Фаулера, є джерелом родового перетворення. Проте це само по собі не може забезпечити базу для теорії літературних змін.

Вершинним етапом жанрових трансформацій А. Фаулер вважав **«родову суміш»**. «Родову суміш» можна знайти навіть у творчості письменників, що є класиками певного жанру. «Родову суміш» виділяла також Л. Чернець: «У сучасній жанровій теорії чітко простежується тенденція до ототожнення в літературі нового часу роду з одним із

жанрів...»³⁷. Усюдисущі суміші Середньовіччя навряд чи одержали б таке визначення у наш час. Не зважаючи на те, що змішування жанрів у Ренесансній теоретикі переслідували, воно таке мало місце, особливо наприкінці цієї епохи. У цьому часі суміші стають хаотичнішими. Вчений проголошує А. Мінтурно головним захисником суміші. Фактично, він формує нову поетику, засновану на величезному діапазоні жанрових видів та типів, зокрема, називає кілька модифікацій сатири, від «чистої та суворої» – до трагічної сатири. Іноді А. Мінтурно не ладен пояснити, що таке суміш. А. Фаулер наводить за приклад творчість У. Вордсворта, який проявив свіжий аналітичний підхід до тлумачення жанру. У. Вордсворт складає список із шести методів чи класів. На думку дослідника, ця теоретична лінія була подовжена у творчості Н. Фрая, який підтримував аналітичний та класифікаційний дух думок У. Вордсворта. Адже Н. Фрай розглядає белетристику як острів між чотирма морями: *novel*, *confession*, *anatomy*, *romance*. Сумішшю є об'єднання у різних пропорціях цих чотирьох складових. Зазвичай перемішуються три з названих компонентів, чого цілком достатньо, щоб жанр втратив визначеність або щоб народився новий. Щодо чіткості жанрових визначень, А. Фаулер назвав три очевидні жанрові сигнали: посилання на попередніх авторів або жанрові ознаки; заголовки; теми, що відкривають текст. Саме це його міркування стало хрестоматійним у західних університетах. У нашій жанрології воно було виголошене Н. Копистянською: «Жанри можуть формуватися на основі не тільки одного, а й двох і навіть трьох родів, збагачуватися за рахунок інших видів мистецтва»³⁸.

Однак, навіть така розширена схема форм жанрових трансформацій, яку навів А. Фаулер, не вичерпує сучасний аспект жанрових змін. Н. Копистянська в унісон до С. Скварчинської запропонувала такі «шляхи трансформації жанру»: 1) «зміни на рівні тематики»; 2) «різне ставлення до традиції»; 3) «зміна уявлень про прекрасне і корисне, про сам предмет мистецтва, його функції»; 4) «за рахунок міжжанрового, мікродового зв'язку між видами мистецтва»; 5) «збагачення, видозміна жанрового поняття, поява нових різновидів і модифікацій є також наслідком зв'язку літератури з наукою і публіцистикою»; 6) активно впливають жанрові теорії; 7) «на поняття «жанр» впливає «спрямування», сформоване у колективній свідомості тих, хто сприймає літературу»³⁹. Проте названі нею «трансформації» жанру, лише частково належать до них, а решта – це швидше модифікації жанру, адже зміни спрямування читача, поява нових модифікацій, вплив теорій, що передбачають світоглядні зміни читача й письменника, стосуються не трансформацій, а саме модифікацій. Зміна «спрямування» читача, як і «вплив теорії», передбачає світоглядні процеси, а не формально-

³⁷ Чернец Л. В. Литературные жанры. Проблемы типологии и поэтики. – М.: МГУ, 1982. – С.13.

³⁸ Копытянская Н.Ф. Жанровые модификации в чешской литературе. – Львов: Вища школа, 1978. – С.15.

³⁹ Див.: Там само. – С.40-48.

значеннєві, не посутньо жанрові, а більш глобальні, які стосуються жанрів в останню чергу й опосередковано. Н. Копистянська перерахувала провідні на наш час чинники видозмін як на рівні трансформацій, так і на рівні модифікацій.

Трансформація має кінцевий результат у вигляді опанованого прийома, стилістично підкріпленого висловлювання, мнемонічної схеми тексту тощо, у той час, як модифікація завжди незавершена, оскільки ніколи не буває завершеною свідомість автора і ніколи не буває до кінця виписаною його художня концепція. Тому автор, повертаючись до старої теми та старого, давно освоєного ним жанру, завжди утворює нову жанрову модифікацію, а не повторення. Саме на цій підстав французька тематологія в особі Г. Башляра, Ж.-П. Вебера, Ж.-П. Рішара, Ж. Пуле висунула тезу про існування первісного тематичного конструкту у творчості письменника, що надзвичайно вагомо для жанру, в якому тема – один із провідних чинників формотворення. Так, Ж.-П. Вебер стверджував, що цілісність творчого акту може тлумачитися як безкінечна модифікація однієї єдиної теми, яка закладається у свідомості письменника з дитинства та підсилюється серією аналогічних фактів досвіду, полишаючи в його свідомості незабутній слід, який і провокує появу модифікацій. Г. Башляр відстоював думку про первісність мрії (dream), яка на підсвідомому рівні формує тематичний компонент творчості письменника впродовж всього його життя. Ж.-П. Рішар уподібнював тему до кореня слова, отже будь-яка модифікація утворюється, відштовхуючись від «кореня» шляхом додавання чи віднімання певних «морфем». Французька тематологія представила широке розуміння модифікації теми художнього твору, застосувавши досягнення психоаналізу, але жанрологія не може мотивуватись виключно психоаналітичними конструктами підсвідомого чи навіть свідомого самовідчуття письменника, оскільки в ній значну роль відіграє логіка форми, історична тривалість жанру, його мнемонічні характеристики.

У часи постмодернізму та початку ХХІ ст. форми жанрових трансформацій (а саме на них орієнтована письменницька увага) чисельно зростають. Фактично, ми живемо в часи, коли трансформація важить набагато більше, ніж чиста форма. Спостереження над літературним процесом нашого часу наводять на думку про необхідність поповнення форм жанрових трансформацій наступними: міжвидова синкретизація, зміна чи накладання темпоралізацій сюжетних схем, авторська установка на синтез нового жанру, зміна міметичного спрямування, включення позалітературних текстів, авторська позиція, реконтекстуалізація (див. Таблицю 1).

У трансформаційні періоди, яким є наш, жанр апелює до більш глибоких конструктів, ніж просто традиція. Цікавим є той факт, що ще у середині ХХ ст. укладання типології жанрових трансформацій не тільки нікому не спадало на думку, а й мислилось неможливим, оскільки й самі жанрові трансформації того часу ще не були “обвальним” явищем

літератури. Сьогодні жанрова трансформація стала якісною характеристикою більшості літературних творів настільки, що інколи неможливо зрозуміти, від якої жанрової форми відштовхувався автор при її утворенні. В таких ситуаціях на допомогу може прийти жанровий патерн, який не залежить від частотності проявлення жанрологічних характеристик і може існувати у мінімальних текстових просторах, але залишається організаційним центром всього твору, або ж, за Н. Лейдерманом, — ядром.

Так, при визначенні жанру в умовах суцільної трансформації та модифікації, можна спиратися на поняття засадового жанрового патерну. Він лишається незмінним, не зважаючи на ті трансформації, які зазнає даний жанр у процесі когнітивного моделювання. Патерни провокують появу шаблону жанру, але самі ними не є. Жанрова трансформація залишає слід, що є пам'яттю про неї. Людська пам'ять заснована за принципом патерну. Накопичення слідів інформації, що промайнула, відбулась, здійснилась колись, формують утворення, які й називаються **патернами**. Патерн закладає принцип смислопородження, чим істотно відрізняється від поняття «канон» або «шаблон». Патерни характерні для латерального (тобто творчого, нестандартного) мислення, оскільки ведуть від кліше, від канону — у сферу вигадки. Патерн завжди – тільки тенденція, яку кожен письменник зреалізує по-своєму.

Таб. 1. Жанрові трансформації

Жанрова трансформація	Характеристика жанрової трансформації
1. За рахунок вставних жанрів	Надлишок вставних жанрів може трансформувати жанрове визначення твору. Наприклад, в «Аврелії» Ж. де Нерваля так багато вставлених видінь, що це дає підставу весь твір визначати за домінантою вставлених жанрів — видінням.
2. За рахунок тематичного розвитку	Оновлення життя, поява нових об'єктів та нового мислення спричиняють й появу нової тематики. Зокрема, тема кіберлюдини (термінатора) стала можлива лише у ХХ ст.
3. Зміна масштабу: макрологія та брахілогія	Збільшення романного масштабу за рахунок злиття кількох творів у єдиний. Е. Золя — утворився жанр роману-ріки. Зменшення масштабу проступає в такому ряді: осанна — панегірик — ода — вірш-привітання — вітальна епіграма — святкова присвята.

<i>Жанрова трансформація</i>	<i>Характеристика жанрової трансформації</i>
4. Зміна функції	Приватне листування змінивши функцію утворило епістолярний роман. В сучасній письменницькій практиці ця жанрова трансформація зберігається, наприклад, 2 романи “Самотність у мережі” Вишневського, де короткі повідомлення, які надсилають персонажі закоханих одне одному, раптово розростаються в авантюрну істрію реального кохання.
5. Жанр та контражанр — контраверсійна	Наприклад, біблійний епос розвивається на протигагу язичницькому; поезія уславлення — на протигагу поезії глумління тощо.
6. Родова суміш	Зразком родової суміші можна вважати роман А. Барікко «Море-океан», в якому чіткі фрагменти епосу, драми та лірики складають структуру твору.
7. Заголовки	Зміна заголовку спричиняє зміну установки прочитання та впливає на визначення жанру. Ф. Гарсія Лорка часто називав романами твори, які фактично не відповідали цій дефініції.
8. Авторська позиція	Зміна авторського позиціонування: в агіографії середньовічний автор присутній як свідок життя святого та обмежений канонами такого життя, в романі «потому свідомості» “Уулісс” Дж. Джеймса автор зникає. Для літератури постмодернізму характерним явищем стала «смерть автора», описана Р. Бартом
9. Включення позалітературних текстів	В.Пелевін у романі «Чапаєв і Пустота» включає в текст історію хвороби Петра Пустоти, яка не є жанром літератури а використовується у практиці психоаналітиків; там же переказуються передачі з телебачення, радіо. Дані включення не належать до «включених жанрів», бо не мають до літератури жодного стосунку. У даному випадку ці включення посприяли утворенню філософської меніппеї.

<i>Жанрова трансформація</i>	<i>Характеристика жанрової трансформації</i>
10. Зміна міметичних спрямувань	Романтики на початку XIX ст. відмовились від наслідування античності та природи й запропонували наслідування сакрального або духу, що у свою чергу викликало зміну цілої жанрової системи. Оновлення жанрової системи відбувалось переважно шляхом жанрових запозичень із 1) Святого Письма та із 2) фольклору, і тільки востаннє із 3) світової літератури.
11. Темпоралізація сюжетних схем — це темпоральність членована послідовний часу, а не безперервний процес).	Пов'язане із змінами у сприйнятті тексту, властивими кінцю XX ст., а саме: виділення наративних рівнів з притаманними їм хронотопами та темпоральними властивостями, членування часопросторової єдності на засадах неоміфу, де окремі сюжетні гілки випадають із загального часопросторового континууму твору. Якщо подібні внутрішньо структурні зміни стануть закономірністю, стара жанрова форма видозміниться. Приклад: у «Декамероні» Дж. Боккаччо час розпадається та утворює дві сюжетні площини 1) темпоральність групи людей, що збирається для розваг, 2) темпоральність всередині кожної розповіді.
12. Авторська установка на синтез нового жанру	Сучасні письменники не прагнуть повторювати жанрові канони, намагаючись, відштовхуючись від існуючих канонів, синтезувати новий жанр.
13. Темпоралізація сюжетних схем — це темпоральність членована послідовний часу, а не безперервний процес).	Пов'язане із змінами у сприйнятті тексту, властивими кінцю XX ст., а саме: виділення наративних рівнів з притаманними їм хронотопами та темпоральними властивостями, членування часопросторової єдності на засадах неоміфу, де окремі сюжетні гілки випадають із загального часопросторового континууму твору. Якщо подібні внутрішньо структурні зміни стануть закономірністю, стара жанрова форма видозміниться. Приклад: у «Декамероні» Дж. Боккаччо час розпадається та утворює дві сюжетні площини 1) темпоральність групи людей, що збирається для розваг, 2) темпоральність всередині кожної розповіді.

14. Міжвидова синкретизація	Явище сполучення різних видів мистецтва (музика, кіно, театр, скульптура тощо) у одному літературному творі. Методика інтермедіальності вивчає подібні сполучення: Ж. Делез «Кіно», Ю. Лотман «Семіотика кіно і проблеми кіноестетики». Напр., заміна традиційних прийомів композиції — принципами кіноматографічного монтажу призводить до трансформацій жанру.
15. Принцип “зібрання”	Жанри патерика, ізборника, апостола, міней та ін. у середньовіччі народилися саме при застосуванні цього принципу. Добре описаний Д. Ліхачовим. Цей принцип відтворений у “Хозарському словнику” М. Павича.
16. Реконтекстуалізація	Утворення трансформації жанру при його перенесенні на інший культурний ґрунт (рубаї – в українській літературі) чи в іншу епоху з характерними для неї поетичними нормами. Наприклад, “Лексикон інтимних місць” Ю. Андруховича: із контексту універсальної літератури XIX ст. “лексикон” переходить до літератури художньої XXI ст.

Окремі трансформації не можуть призвести до переродження жанру чи появи нової його модифікації. Тільки у разі глобального нарощування трансформаційних ознак можливе утворення модифікації. Забезпечують же її появу активно нарощувані та різномірні трансформації, хоча і в цьому випадку модифікація народжується не відразу. Самі по собі жанрові трансформації – властивість будь-якого жанру, навіть з усталеним канонем, як то маємо в класицизмі. Трансформації забезпечують коливання жанру, але не обов'язково його переродження на нову модифікацію чи зовсім інший жанр. Наявність трансформацій є швидше свідомством життєспроможності жанру, ніж тенденцією до нових жанрових утворень.

Трансформативні властивості жанру є настільки важливими у наш час, що їм варто приділяти більше аналітичного простору. Проте глобальні жанрові трансформації притаманні не лише нашому часу, попередні літературні епохи також відзначалися ними, вількісно та якісно відрізняючись від нинішніх трансформативних властивостей жанру лише антропологічною картиною світу, всередині якої вони виконують когнітивну роль розпізнання/представлення здобутого знання про смисл. Трансформація є першою вказівкою на функціональність жанру, але не свідченням нового жанрового утворення. Трансформація втрачає свій сенс та осмислюється як нове жанрове утворення, якщо спостерігається повторюваність певних

трансформацій всередині одного жанру. Слід відзначити, що найбільшу кількість трансформацій представив саме наш час, якщо лишень це не є наслідком аберації віддалення. В будь-якому випадку, наведена у таблиці кількість жанрових трансформацій сьогодні повністю вичерпує їх наявність у сучасній літературі.

Переливи трансформацій=модифікацій ускладнені ще й тим, що повторювані трансформації з часом стають підставою до утворення жанрового канону, а повторювані модифікації – остаточно засвідчують утворення жанру. Щоправда, сучасна література ще не дає зразків повторюваних модифікацій (як, кажімо, класицистична література). Як це можна помітити, жанрові трансформації представляють внутрішню зумовлену видозміну жанру, зміни в межах генологічної парадигматики. Модифікація є значно складнішою формою. Приймаючи можливості всіх видів трансформацій, жанрові модифікації синтезуються у парадигматиці світогляду. Трансформацію можна розглядати як конкретний випадок модифікації. Трансформація – горизонталь видозмін, модифікація – вертикаль. Трансформації не визначають жанр, модифікації визначають. Трансформації мають наскрізний характер, примножуючись з часом, втім, вони переходять із твору в твір, у різні за жанром тексти, при цьому не створюючи нового жанру. Модифікація і є тією зміною, яка утворює неповторну цілісність із суми трансформацій і усталених для засадничого жанру прийомів. А іноді вся суть модифікації зводиться до кількох прийомів трансформації – і тоді їх розрізнення неможливе, модифікація дорівнює трансформаціям. Звідси часте використання цих термінів як взаємозамінних.

Постмодерністська література, яка всі класичні жанри споглядала як ймовірні модифікації, створила масу прецедентів такого накладання. М. Звягіна наголошує: «Жанрові трансформації призводять до виникнення нових модифікацій. Вони співвідносні з вже існуючими жанрами, в них виразно проглядає жанрова першооснова. Ці жанрові модифікації представляють собою один из варіантів традиційного жанру, демонструють нові можливості старої жанрової форми. Однак, оскільки сам процес трансформації стає не тільки формальним, але й змістовним - трансформації «набувають предметного сенсу» через жанровий підзаголовок, - є підстави виділяти новоутворення на рівні жанру в окрему номінацію жанри-трансформери»⁴⁰. Момент трансформативності завжди присутній як у жанровій системі, так і в конкретних жанрах, оскільки без цього жанри втратили б зв'язок із сучасністю, з актуальністю, а це знищило б їх у сприйнятті читача, який не буде читати те, що для нього не актуальне.

⁴⁰ Звягіна Марина Юриевна. Трансформация жанров в русской прозе конца XX века. Дис. док. филол. наук. – Астрахань, 2001. – 356 с.

Можна припустити, що «жанрова трансформація» відрізняється від «жанрової модифікації» ще й на когнітивному рівні як механізм породження прийому жанропородження і механізм утримання ідеї цілісності тексту. Трансформація – це навичка до креативної перебудови жанру, модифікація – натомість тяжіє до завершення та синтезу цілісності тексту на оновленій основі, це концептуальне й орстаточне опанування перебудовою жанру. Отже, у них різне креативне спрямування. Модифікацію жанру можна побачити тільки при завершенні твору, у той час, як трансформації можуть проглядати вже на перших його сторінках. М. Утехін писав: «За домінування пізнавальної функції літератури провідним принципом її родового поділу стає «спосіб наслідування», за допомогою якого ієрархія жанрів встановлюється уже не в залежності від особливостей змісту чи форми творів, а у відповідності до їхніх пізнавальних можливостей...»⁴¹. Підхоплюючи цю слушну думку, спробуємо впорядкувати сферу жанрів із усіма їхніми модифікаціями за цим суто когнітивним принципом, або хоча б накреслити принцип такого впорядкування.

Отже, жанрова модифікація є таким же когнітивним креативним актом, як і решта процесів літературної творчості, проте нашим завданням є визначити специфіку та закономірності утворення модифікацій.

Так само, як жанр ідентифікується тільки в системі жанрів, жанрова модифікація потребує як системи жанрів, так і варіацій модифікацій його у попередні епохи функціонування. Без такого жанрового контексту модифікація стає невловимою. Ф. Клікс наголошував на характерній синхронності породжуваних установок та відповідних наборів ознак: «Для понятійного пізнання істотним є зв'язок значень предмета з вибором ознак у сполученні з прийнятими рішеннями або поведінковими установками»⁴². Процеси категоризації, прийняття рішень та поведінки взаємопов'язані у психічній сфері людині – так само взаємопов'язаними є процеси категоризації, вироблення жанрового патерну та установки на жанротворення. Жанрова модифікація завжди мотивована. За С. Кошелевим, «Мотивація "ззовні" – це мотивація з боку зображуваної дійсності, з боку матеріального або духовного світу героїв з їх природними або моральними законами, з боку ситуації, взаємин між персонажами, характерів тощо. "Ізсередини" мотивує алегоричний зміст»⁴³. Звідси, жанр негайно реагує на всі видозміни людського мислення, відповідаючи зміною жанротворчих установок та засобів до їх реалізації.

⁴¹ Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л.: Наука, 1982. – С.43.

⁴² Кликс Ф. Пробуждающееся мышление. У истоков человеческого интеллекта. – М.: Прогресс, 1983. – С.160.

⁴³ Кошелев С.Л. К вопросу о жанровых модификациях романа в философской фантастике // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. — М., 1984. — С.135.

Жанр як категорія еволюційна здатен демонструвати становлення через трансформації та модифікації; його потенціал до розвитку відповідає загальним когнітивним спонукам людського мислення та креативу. Н. Луман щодо еволюції ідей висловлювався так: «На рівні операцій виникають диференціації систем, які продовжують внутрішню диференціацію системи суспільства і збагачують її, ускладнюючи. На семантичному рівні виникають структури, які спрямовують спостереження та опис результатів цієї еволюції. Це означає: забезпечують їх розрізненням. Семантика потребує латенцій. Її власний самоопис необхідно відрізнити від того, що вона описує, при цьому не маючи можливості залучати до цього опису єдність розрізненого. Як наслідок, еволюція диференціації систем і опис її результатів виявляються дивергентними. Структурні розриви, які породжує еволюція нових форм диференціації систем, в ході самого цього розлому не можуть спостерігатися і описуватися, оскільки одночасно з ними не можна досягнути, яким чином нове себе відрізняє. Семантика надає структурній інновації деякий час: допоки та не зміцниться настільки, щоб мати можливість стверджувати себе в якості – нею самою встановленого – порядку. Існують й інші численні часові диспропорції між системно-структурною та семантичною еволюцією, наприклад, такого роду: у семантиці винайдені ідеї спочатку розучуються і тестуються і лише згодом задіюються в структурному контексті диференціації»⁴⁴. Використовуючи логіку Н. Лумана, можемо припустити, що в момент «диференціації», тобто вибуху модифікацій, відчутні не просто диспропорції у жанровій системі, а й значні викривлення як світоглядного, так і формо-значенневого плану змісту. Повному знищенню жанрової системи, все ж, запобігає пам'ять. Н. Луман з цього приводу пише: «Схеми представляють собою форми, в які комунікація згортає судження і конденсує пам'ять»⁴⁵. Жанрова модифікація – це спосіб формування нового мнемонічного утвердження, повсякчасного повторення, згортання і розгортання.

Темпоралізація романної форми – акція узгодження соціально-культурних змін на рівні психічно-моторного сприйняття, а закріплення оновлених форм темпоралізації становить значущу частину поетики модифікації жанру. Змінене відчуття часу є складовою світоглядної еволюції, а отже, жанрової модифікації. Нове уявлення про плин часу зафіксував Н. Луман у праці «Самоописи»: «Альтернатива лінійного і циклічного своєю просторовою метафорикою закриває один вирішальний пункт. Вона дарує уявлення про рух у напрямку до інших місць в просторі. Однак переорієнтація на примат часового виміру означає таки, що суспільство рухається в напрямку до якогось стану

⁴⁴ Луман Н. Эволюция. – М.: Логос, 2005. - С.151.

⁴⁵ Там само. - С.157.

світу, якого ще зовсім не існує. Рух здійснюється в напрямку до чогось бездонного...»⁴⁶. Відчуття часу як специфічна темпоралізація – це складова загальної великої видозміни світогляду сучасника. Теперішній час усвідомлюється як «диференція минулого й майбутнього», «диференціація пригадування/забуття»⁴⁷, тобто процеси ці мисляться подібними, і «як диференціація час лишається нестабільним, чим і викликає прискорення»⁴⁸. За Н. Луманом, «тепер час мислиться як вимірювана дистанція, як лінія датування, як темпоралізована комплексність, в яку можна внести багато різного, якщо тільки воно розміщується послідовно. Як наслідок, минуле простягається далі і накладає менше зобов'язань по мірі того, як «час прогресує далі». Тоді час у відомому сенсі підтверджує, що і без того всім відомо – що походження або вже раніше завжди наявна сутність речей не пропонують тепер жодної опори»⁴⁹. Темпоралізація стає системоутворюючою. Основні вектори орієнтування людини – це часопросторові, тому відчуття часоплину у нас тісно пов'язане із загальносвітоглядними уявленнями та переконаннями. «Теперішнє тих чи інших актуальних оперативних подій отримує тоді подвійну функцію: з одного боку, воно являє собою якусь точку, де мають зустрітися відмінності минулого і майбутнього... З іншого боку, вона одночасно виявляється моментом, в якому все відбувається одночасно. Час розуміється відразу і в якості одночасності, і в якості послідовності, при чому суспільство "бракує" часу на пошуки принципового вирішення цього парадоксу»⁵⁰. Новітнє відчуття часу, хай і парадоксальне, є здобутком епохи та всіх поколінь, які її складають, а отже, воно природним чином переходить до структури роману як органічна частина світогляду доби. *Темпоралізація як навіяний спосіб відліку часу* – один із сучасних ідеологічних векторів, що провляється незалежно від усвідомлення / неусвідомлення автора або читача, й впливає на формування жанрової модифікації.

Жанрова модифікація – це **відповідним чином структурована система ідеологем художнього мислення**. Вона може визначатися тільки у кореляції з ідеологічними процесами доби. Невірним було б визначати жанрову модифікацію, скажімо, утворену у Середньовіччі, сучасним контекстом духовних змагань, тому всі жанрові модифікації мусять розглядатися з обіпертям на ідеологічні процеси того часу, в якому вони були породжені. Виходячи на рівень ідеологічної мотивації жанрових модифікацій, необхідно пам'ятати, що для успішного впливу

⁴⁶ Луман Н. Темпорализации // Самоописания. – М.: Логос/Гнозис, 2009. - С.147.

⁴⁷ Там само. – С.152.

⁴⁸ Там само. – С.153.

⁴⁹ Там само. – С.160.

⁵⁰ Там само. – С.162.

ідеологія повинна стати частиною світогляду письменника. Інакше жанрова модифікація буде мати ознаки штучного утворення, стане нежиттєспроможною. Це закономірність жанротворення. Тут цікаво звернутися до праці Е. Аарсета «Кібертекст»⁵¹, де він пропонує розрізняти **метаморфози та анаморфози**. На його думку, ергодична література є саме анаморфічною, оскільки метаморфоза більше не становить її суть, як це спостерігається на прикладах літературної класики. Окреслена ним глобальна переакцентація продиктована змінами у світогляді, принциповим переродженням уявлень про ймовірність самого конструкту тексту. Жанрова модифікація – це реакція тексту на сучасну домінуючу або специфіку когнітивного становлення письменника – читача – доби⁵². Відродження поняття анаморфози у літературознавстві характерне не тільки для ергодичних текстів, Т. Рязанцева застосувала його в інтерпретації текстів барокових та пізніших періодів.

М. Маккеон вважає, що роман піддається впливу двох видів: 1) генеративних категорій та 2) соціальних⁵³. Спираючись на розрізнення фактуального й фікціонального в традиціях Ж. Женетта та М. Ріффатерра⁵⁴, дослідник наголошує, що в залежності від доміючої того чи іншого в романі, він не просто змінює статус письма, а й тягнє до трансформації певного типу. М. Маккеон підкреслює, що нестабільність соціоекономічних категорій створює підстави для невпинного «реагування» роману, а отже, роман в умовах нестабільності соціальних категорій починає «коливатися» між «двома стандартами»: «Це відображається на тому, що ми могли б назвати кризою "непослідовності статусу", дивергенцією влади, розквіту і статусу, що є дуже поширеним і досить стійким, щоб цьому могли протистояти методи, за допомогою яких стабільні суспільства традиційно долають випадки невідповідності, які іноді мають виникнути»⁵⁵. Дослідник продемонстрував, як у XVII та XVIII ст. аристократична ідеологія видозмінювала форми літератури, оскільки протистояла капіталістичній ідеології, що йшла їй на зміну. Вчений зазначає, що «з консервативної точки зору, прогресивна ідеологія

⁵¹ Aarseth Espen J. *Cybertext: Perspective of Ergodic Literature*. – Baltimore and London, 1997. – 208 pp.

⁵² McKeon Michael. *Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel // Theory of the novel: a Historical approach*. Ed. by McKeon Michael. - Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 2000. – P.382-399.

⁵³ Ibid. – P.383.

⁵⁴ Riffaterre Michael. *Fictional Truth*. – Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1990. – 137 pp.

⁵⁵ McKeon Michael. *Generic Transformation and Social Change...* – P.390.

тільки замінила стару соціальну несправедливість на новий, більш жорсткий її варіант...»⁵⁶. Література ж, експлікуючи ідеологічні гасла та приписи, видозмінюється на всіх текстових рівнях, не виключаючи й жанровий. «І жанр роману може бути всебічно витлумачуваний як інструмент, покликаний протистояти на всіх рівнях оповідної форми та змісту, як інтелектуальній, так і соціальній кризі водночас. Жанр роману народжується у свідомості саме у той час, коли цей сплав фіксується з повною впевненістю»⁵⁷. Народження нових модифікацій відзначається як багатство романних форм, із яких не кожна «виживе» у майбутньому. На базі одних і тих самих даних може народитися довга низка модифікацій, але не кожна з них закріпиться в літературі, стане підставою для окреслення в «новоутворений жанр». Еволюція форм в літературі відбувається як своєрідний відбір/узгодження конкретних трансформацій та їхнього системного сомишлення, які укладаються в єдину форму, об'єднану ідеологічною фактографічністю / фікціональністю, утворюючи модифікацію, яка й претендує на статус жанру. Якщо одна й та сама жанрова модифікація нав'язливо вириває у потоці літератури, - можемо говорити про народження нового жанру. Фактично, будь-яка модифікація уже є завершеним новим жанром, і проблема тільки в тому, чи буде він прийнятий читачами та письменниками як саме новий жанр, чи тільки як експериментальна одноосібна спроба творення нового жанру. Тож досліджуючи жанрові модифікації, ми досліджуємо майбутні жанри в їх експериментальному, лабораторному статусі. Жанрова модифікація – це художнє перетворення ідеології, світогляду та когнітивних особливостей доби.

ДОДАТКОВА ЛІТЕРАТУРА

1. *Барсукова Е. В.* Жанровая трансформация античной «драмы рока» в русской драматургии 18-19 веков. Дис. канд. – Омск, 2009. – 156 с.
2. *Бинова Галина.* Жанровые модификации новейшей русской прозы // Режим доступа на сайте от 16.04.2015 г.: http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/132428/LitterariaHumanitas_005-1998-1_15.pdf?sequence=1
3. *Боровская А. А.* Жанровые трансформации в русской поэзии первой трети XX века. Дис. док. - Астрахань, 2009. – 527 с.
4. *Давыдов С.* «Тексты-матрешки» Владимира Набокова. - Мюнхен, 1982.
5. *Даниленко І. І.* Жанрова модифікація канону молитви в ліриці ХУІІ – ХХ ст. Автореферат доктора філол н. – К., 2009. – 39 с.
6. *Дикун Т. А.* Социальный роман А. С. Лаповского: жанровые модификации и эволюция героя. Специальность 10.01.01 Русская

⁵⁶ Ibid. – P.392.

⁵⁷ Ibid., P.397.

- литература. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. - Улан-Удэ – 2013.
7. *Егорова О. Г.* Развитие цикла и жанровая трансформация в русской прозе первой половины XX века. Монография. – Астрахань АГУ 2006. – 280 с.
 8. *Завьялова Е. Е.* Жанровые модификации в русской лирике 1880-1890 годов. – Астрахань: Издательский дом “Астраханский университет”, 2006. – 352 с.
 9. *Зыкова Г.* О трансформации штампа в русской поэзии // Вестник МГУ. Серия 9. – Филология. – 1993. – № 1. – С. 75- 80.
 10. *Калашникова О. Л.* Жанровые модификации романа в творчестве Ф. Эмина / О. Л. Калашникова // Вопросы русской литературы. - 1991. - Вип. 1. - С. 43-51.
 11. *Караваева Л. Б.* Английская литературная автобиография: трансформация жанра в XX веке. Автореферат доктора филол. н. – М., 2010. – 37 с.
 12. *Караваева Л. Б.* Английская литературная автобиография: трансформация жанра в XX веке. – НАльчик: Издательство М. И В. Котляровых, 2009. – 278 с.
 13. *Карслиева Д. К., Ромаданов М. С.* Жанровые модификации американского поп-романа на рубеже XX – XXI веков // Романная проза Запада на рубеже XX-XXI столетий: 1990-2014: учеб. пособие; под ред. проф. В.А.Пестерева. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2014. - С.208-227.
 14. *Киреева Н. В.* Трансформация жанра автобиографии американскими писателями-постмодернистами / Н.В. Киреева // Преподаватель XXI век. – М., 2011. – № 2. – С. 324-33
 15. *Киреева Н. В.* Трансформация автобиографической конвенции AUTOS в «Изобретении одиночества» П. Остера /Н.В. Киреева // Известия Самарского научного центра РАН. – Самара, 2011. – Том 13, номер 2(3). – С.745 – 749.
 16. *Киреева Н. В.* Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма. специальность 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья (европейская и американская литературы). Автореферат дис. на соискание ученой степени док. филол. наук. - Москва – 2011.
 17. *Кириллова Е. Л.* Автобиография как жанровая модификация мемуаристики: канон и жанровые вариации. Режим доступа на 19.04.2015 р.: <http://www.jourclub.ru/20/1431/>
 18. *Кирнозе З. И.* Французский роман XX в. - Горький, 1977.
 19. *Лихней Л. Г.* К герменевтике жанра в лирике // Герменевтика литературных жанров. – Ставрополь, 2007. – С. 36-68.
 20. *Ковальчук Л. В.* Жанровые модификации романа на материале истории: роман-памфлет и историко-биографический роман

- («Лже-Нерон» и «Гойя» Л. Фейхвангера). Режим допуску на 19.04.2015 р.: http://www.confcontact.com/Okt/21_Kovalchuk.php
21. *Кошелев С. Л.* К вопросу о жанровых модификациях романа в философской фантастике // Проблемы метода и жанра в зарубежной литературе. – М., 1984. – С.133-142.
 22. *Макарова Л. Ю.* Жанровый эксперимент в ранней прозе С.Беккета (роман «Больше замахов, чем ударов») 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (Ирландия). Автореферат дис. на соискание уч. степени канд. филол. Наук. – Екатеринбург – 2008.
 23. *Маркова, Т.* Трансформация элегии в поэзии пушкинской поры Текст. / Т. Маркова. – Челябинск, 1989.
 24. *Маркова Т. Н.* Модификации романного слова на рубеже XX-XXI веков // Дергачевские чтения – 2008. – Екатеринбург, 2009. – С.186-188.
 25. *Медарич М.* Владимир Набоков и роман XX столетия // Владимир Набоков: Pro et Contra. – СПб.: РХГИ, 1997. – С.456-462.
 26. *Микуш С. Й.* Жанрові модифікації новел Василя Стефаника [Текст] / С. Й. Микуш // Українське літературознавство : міжвід. республік. зб. / відп. ред. І. І. Дорошенко. – Львів, 1990. – Вип. 55. – С. 25–30.
 27. *Одинокое В. Г.* Художественная системность русского классического романа: Проблемы и системность. – СПб.: Наука, 1976. – 196 с.
 28. *Паньков Е.* Жанровые модификации в прозе «молодой Польши» <http://www.elib.grsu.by/katalog/166229-366148.pdf>
 29. *Пахсарьян Наталья.* Жанровая трансформация французского романа на рубеже XVII – XVIII вв. // «На границах»: Зарубежная литература от Средневековья до современности / Под редакцией Л.Г. Андреева. — М.: Экон. — С. 44 – 56.
 30. *Пестерев В. А.* Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX ст. (способы художественного синтезирования). Дисс. док. филол. наук. — Волгоград, 1999. — 342 с.
 31. *Пестерев В. А.* Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. – Волгоград: Волгоградский гос. Ун-т, 1999. – 312 с.
 32. *Пестерев В. А.* Романная проза Запада рубежа XX и XXI веков // Вестник Пермского ун-та. – 2011. – Вып. 3 (15). – С. 155-166.
 33. *Петрова Н.* Трансформация жанра элегии в творчестве О. Мандельштама // Историческое развитие форм художественного целого в классической и зарубежной литературе. — Кемерово, 1991.
 34. *Пешорда Дамир.* Жанрові модифікації сучасного історичного роману . Канд. дис. – Львів, Львівський національний університет імені Івана Франка, 2001. – 174 с.
 35. *Полушкин А. С.* Трансформация категорий архаического мифа в романе-антимифе // Жанр романа-антимифа в шведской литературе 1940-1960-х годов: на материале произведений П.

- Лагерквиста и Э. Юнсона : диссертация ... кандидата филологических наук [Место защиты: Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького]. – Челябинск, 2008. – 255 с.
36. *Попова Г. Б.* Приемы субъективации в современной русской прозе: явления модификации : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук : 10.02.01; Бурятский государственный университет. – УлаУдэ, 2012. – 25 с.
37. *Райнеке Ю. С.* Исторический роман постмодернизма и традиции жанра (Великобритания, Германия, Австрия) : дис. ... кандидата филол. наук : 10.01.03 / Ю. С. Райнеке. — М., 2003. — 211 с. [Электронный ресурс] — Режим доступа 19.04.2015 р.: <http://www.dissercat.com>.
38. *Ребель Г. М.* Жанровые модификации русского классического романа и современные романно-жанровые тенденции / Г. М. Ребель // Дергачевские чтения - 2008. Русская литература: национальное развитие и региональные особенности. Проблема жанровых номинаций : материалы IX Междунар. науч. конф. — Екатеринбург, 2009. — Т. 1. — С. 266-275.
39. *Скрипова О.* Трансформация жанра послания в поэме Марины Цветаевой «С моря» Текст. / О. Скрипова // Дергачевские чтения — 2000. Русая литература : национальное развитие региональные особенности. Екатеринбург, 2001. — С. 296-301.
40. *Смирнов И. П.* Роман тайн «Доктор Живаго». - М.: НЛО, 1996. - 208 с.
41. *Стовба А. С.* Жанровое своеобразие и тенденции развития английского постмодернистского романа конца XX – начала XXI вв. // http://www-philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_1048/content/stovba.pdf
42. *Струкова Т. Г.* Жанр морского романа и его модификации в английской литературе 19-20 века. Дис. док. філол. наук. – М., 1999. – 396 с.
43. *Тимакова А. А.* Пути модификации романного жанра // «XXI век: итоги прошлого и проблемы настоящего плюс» : Периодическое научное издание. – Пенза : Изд-во Пенз. гос. технол. ун-та, 2013. – №11(15). – Т. 1. - С.152-156.
44. *Федоров А. А.* Модификации психологического романа и современная английская проза (Дж. Барнс, I. Маклюен) // Русский гуманитарный журнал. – 2012. – Т.1, №1. – С.14-22.
45. *Хатямова М.А.* Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX в. – М.: Языки славянской культуры, 2008.
46. *Черняк М. А.* Массовая литература конца XX – начала XXI века: Технология или поэтика // Филологический класс. – 2008. – № 20. – С. 3-12.
47. *Юрчак Г. М.* Жанрові модифікації історичного роману "Рубікон Хмельницького" Юрія Косача // Філологічні трактати. — 2013. — Т.5, №2. — С. 176-182.

Розділ 1: ГІПЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ РОМАН

1.1. Мілорад Павич і нелінійна проза

Безперечно, гіпертекстуальний роман як винахід належить сербському письменнику М. Павичу (1929-2009 рр.). Сьогодні багато письменників намагаються написати подібний роман, проте М. Павич назавжди залишиться в історії світової літератури засновником такого літературного явища як **нелінійна проза**. Він сам вигадав цей термін ще під час написання «Хозарського словника». Він пройшов довгий шлях становлення від перших віршів до нелінійних романів, усвідомлюючи, що він «найвідоміший письменник непомітного в Європі народу». Використання М. Павичем принципів комбінаторики комп'ютерних технологій йшло цілком у дусі сучасних вагань відносно долі самої писемності. Адже навіть такий літературний авторитет як У. Еко висловлював побоювання, що скоро книжку заступить CD, а сам інтернет-простір сповнився численними, хай і не завжди якісними, романами, які вже не матимуть паперового відповідника та будуть розраховані на прочитання тільки в електронних носіях. На цю проблему відгукується й М. Павич: «Такі особливості нашого часу дають нам всі підстави задатися питанням: а чи не доведеться нам в найближчому майбутньому зустрітися з поколінням, яке взагалі перестане читати художню літературу? Фахівці, що проводили опитування в американських школах, дійшли висновку, що американський школяр вже не читає творів літератури. Оскільки я впевнений, що майбутнє літератури залежить не від письменників, а від читачів, мене не дивує той факт, що деякі письменники намагаються вибратися з цієї пастки, перекладаючи частину відповідальності за долю літературного твору на читача»⁵⁸. Здійснюються перші спроби аналізу впливу комп'ютерних технологій на літературу й дослідниками, наприклад, В. Пестерев писав: «Накреслена ще у 80-і роки "комп'ютеризація літературної справи", в 90-і роки виливається у потужне вторгнення "комп'ютерної естетики" в художню творчість»⁵⁹. На межі XX-XXI ст. істотно змінюється естетика сприйняття та комунікації, з'являються такі їх різновиди, яких ніколи раніше не існувало. Раптово виявилось, що вся попередня методологія не здатна пояснити гіпертекст у його специфічному віртуальному просторі, і з'явилося оновлене літературознавство, та би мовити «ергоцентричне»⁶⁰.

⁵⁸ Павич Мілорад. Сто последних читателей // Режим доступу на 19.04.2015 р.: <http://flibusta.net/b/348889/read>

⁵⁹ Пестерев В.А. Постмодернизм и поэтика романа. Историко-литературные и теоретические аспекты. – Волгоград: Изд-во Волгоградского гос. ун-та, 2001. – С.9.

⁶⁰ Див.: Aarseth Espen J. Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. - Johns

Глобальна зміна, що потягла за собою переродження художньої літератури, пов'язана із зміною форм циркулювання інформації: якщо у першій половині ХХ ст. інформацію треба було збирати, відстежувати, віднаходити, «добувати» (особливо за умов радянської реальності), то наприкінці ХХ ст. інформація, завдяки поширенню інтернету, його розгалуженню та невідцензурності, стає обвальною, агресивною, невідступно нав'язливою. Гіпертекст інтернету і гіпертекст постмодернізму – взаємопов'язані та взаємозумовлені явища, фактично, гіперроман – це породження постмодерністської естетики та філософії у сукупності з ІТ-технологіями. З поширенням інтернету, проблема інформації обертається іншим боком, як потреба фільтру та обмеження, а такий роман і є своєрідним фільтром, адже дозволяє вибирати ІО (інформаційні одиниці) та виструнчувати їх на власний розсуд. Дуже багато висловлено думок про інформаційні можливості гіпертекстуального роману, ми ж зосередимось на його спроможності до інформаційного відбору та обмеження, що за умов інформаційного тиску стає дуже вагомим. Всі попередні естетики та поетики укладались зовсім за інших умов циркулювання знання, сучасний етап вирізняється потребою в захисті від інформації, *потребою уникнення її диктатури*.

У ХХ ст. в умовах завершення розбудови естетики постмодернізму та водночас всезагальності інтернету народжується термін «гіперроман», тобто «гіпертекстуальний роман». До цього жанру відносять «Полудень» (1990) Майкла Джойса. Його роман містить майже тисячу ймовірних гіперпосилань, завдяки чому читач може конструювати текст, йдучи за цими гіперпосиланнями, утворюючи власний гіпертекст. М. Павич неодноразово в інтерв'ю та у статтях намагався прояснити це явище (**гіпертекст / hiperfiction**), дати йому теоретичне обґрунтування. Фактично, вся проза М. Павича – нелінійна. Лінійним є тільки роман «Друге тіло», який у потоці нелінійних романів поглинається як варіація гіпертекстуальності, така собі примха автора – залишити один лінійний роман на згадку про класику жанру. Лінійні твори відповідають теоретичним канонам та приписам своєї доби,

Hopkins University Press, 1997. – 216 p.; Аршинов В.И. Методология сетевого мышления: феномен самоорганизации. / В.И. Аршинов, Ю.А. Данилов, В.В. Тарасенко // Онтология и эпистемология синергетики. – М.: ИФРАН, 1997. – С. 101-119; Завадський Ю. Кібертекст і ергодична література: типологічна модель мережевої літератури Еспена Дж.Аарсета // *Studia methodologica*. – Вип.16. – Тернопіль: РВВ ТНПУ, 2005. – С. 54-59; Одаренко О. Простір розгалужених шляхів: знайомство з гіперлітературою // *Всесвіт*. – 2003. – № 9-10. – С. 161-168.; Стародубцева Л.В. Мультимедія й гіпертекст. – Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2011. – 83 с.; Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2002. – 280 с. та ін.

мають сюжети та композиції, що теоретично осмислені та поділені на типи й категорії. Лінійна проза підпадає типологізації без будь-яких ускладнень, у той час, як нелінійна на сучасному етапі науки – непідвладна типологіям. Проза М. Павича потребує окремої теорії. Саме її він і намагався створити сам у статтях, які більше нагадували коментарі до романів. Нелінійна проза є втіленням повної дискредитації будь-яких відомих естетичних канонів, і водночас має незліченну кількість виходів у культуру минулого. Кожен наступний роман письменника був новою модифікацією гіпертекстуального роману, що утримувало читача в постійному очікуванні чогось неймовірного, чогось такого, що, здавалось би, не можна зробити із словом і текстом. У таблиці нижче наведені жанрові модифікації (не всі, тільки достатня для прояснення думки кількість) гіпертекстуального роману М. Павича.

Таб. 2. Жанрові модифікації вибраних гіпертекстуальних романів Мілорада Павича

<i>Назва роману</i>	<i>Рік</i>	<i>Жанрове визначення</i>
Хозарський словник (жіноча й чоловіча версії)	1984 (1985)	Роман-лексикон, роман-енциклопедія, постмодерністський роман про Сотворення
Краєвид намальований чаєм	1988	Роман-кросворд
Внутрішній бік вітру	1991	Роман-клепсидра
Остання любов у Константинополі	1994	Роман-таро, посібник із ворожіння
Шухляда для письмового приладдя	1999	Роман комп'ютерної гри, метафоричний роман
Зоряна мантия	2000	Роман комп'ютерної гри, роман-гороскоп
Сім смертних гріхів	2002	Неподільний роман
Унікум	2004	Роман-дельта
Друге тіло	2006	Побожний роман, post-постмодерністський роман про Воскресіння
Театр із паперу	2007	Роман-антологія
Дамаскин	2009	Короткий нелінійний роман про кохання
Мушка	2009	Короткий нелінійний роман
Скляна мушля	2009	про кохання

Дружина Павича, літературознавець за фахом, запропонувала осмислювати прозу свого чоловіка, користуючись категорією **гіпертексту**. «Гіпертекст (у літературознавстві) – організація текстового матеріалу таким чином, що він перетворюється на систему текстових одиниць, представлених не в лінійній послідовності, а як множинність зв'язків та переходів. Слідуючи ними можна утворити нові лінійні тексти, читати матеріал в будь-якій послідовності»⁶¹. Сам термін був уведений Т. Нельсоном⁶² у 1965 році. Ставши модною категорією у сучасній теорії літератури, гіпертекст набуває різних тлумачень, проте незмінним у його парадигмі лишається уявлення про **гіперреальність**, вибудову якої він саме й гарантує.

Ж. Бодріяр зазначав, що ми живемо на початку ери гіперреальності: «З цього моменту щось має змінитися: проекція, екстраполяція, цей різновид пантографічної надмірності, який надавав чарів науковій фантастиці, стають неможливими. Вже не можна вийти з реального й створити щось ірреальне, щось уявне на основі даних про реальне. Процес протикатиме радше у зворотному напрямку: він полягатиме у створенні ситуацій, побудованих на симуляції, у винахідливих спробах надати їм барв реального, банального, пережитого, у реінвестуванні реального як фантастики, і саме з цієї причини, що вона зникла з нашого життя. Ілюзія реального, пережитого, буденного, але відтвореного, інколи з такими дивними деталями, що вони починають бентежити, відтвореного як тваринний чи рослинний заповідник, виставленого на огляд у своїй прозорій точності, однак усе-таки позбавленого сутності, наперед перетвореного на нереальне, на гіперреальне»⁶³. При цьому конструюється штучна пам'ять, штучний інтелект, неіснуючі долі персонажів, що не мають прототипів та незбезпечені від стереотипів тощо. Сучасна теорія штучного інтелекту та інші когнітивні ігри науки сміливо покладаються в основу літературної форми. Все частіше літературознавство приділяє увагу освоєнню технологічних досягнень і з цього приводу М. Візель писав: «Тому до настання епохи персональних комп'ютерів "сферою діяльності" гіпертекстів залишався, з одного боку, заздалегідь немистецький масив інформації: довідники, інструкції та енциклопедії (величезний успіх "Хозарського словника", оголошеного "книгою ХХІ ст." тощо, пояснюється, я думаю, саме тим, що Павич зумів використати відшліфовану століттями форму енциклопедії з перехресними посиланнями, завдяки чому гіпертекст повноцінно запрацював), а з іншого - тексти наперед замислені експериментальними, цікаві більш

⁶¹ Татаренко Алла. Поетика форми в прозі постмодернізму. – Л.: Паїс, 2010. – С.221.

⁶² Див. про це докладніше за: Візель Михайл. Гіпертексты по ту и эту сторону экрана // Иностранная литература. – 1999. – №10.

⁶³ Бодріяр Жан. Симуляція і симуляція. – К.: Основи, 2004. – С.179-180.

заявленою ідеєю, ніж її втіленням. Чи в багатьох завзятих шанувальників Кортасара вистачило запалу перечитати "Гру в класики", перегортаючи, згідно з авторських вказівок, книгу туди-сюди після кожного фрагмента?»⁶⁴. Врешті, Дж. Ландоу пропонує таке розуміння гіпертексту: «Гіпертекст - це подання інформації як пов'язаної мережею гнізд, в яких читачі вільні прокладати шлях нелінійним чином. Він допускає можливість множинності авторів, розмивання функцій автора і читача, розширення роботи з нечіткими межами і множинність шляхів прочитання»⁶⁵. Отже, основна властивість гіпертексту – це істотна зміна структури, яка стає об'ємною, багатоскладовою та безмежною. Просто роман – це лінійний простір оповіді без суттєвих розривів у логіко-пізнавальному плані, навіть за умови врахування ймовірного замовчування, гіпертекстуальний роман – це багатолінійність, яка може справляти враження хаосу та безладдя, дискурс як фрагментована, розшматована істина, яку треба зібрати як код, загадку, віртуальну гру, головоломку, пазлову картинку. Роман класичний – нарація, якою б фрагментарною чи ризоматичною вона не видавалась, гіпертекстуальний роман – комбінаторика нараціями, часто запозиченими, тобто вже кимось давно написаними, які присутні в тексті як тло чи загадка. Наприклад, слова з «Божественної комедії» Данте у романі М. Павича «Друге тіло», які записані зеркально, стають магічним закляттям та дороговказом до чарівної речі.

Творчість такого ґатунку не орієнтована на сотворення лінійних сюжетів та одномірних персонажів-характерів. Для Ж. Женетта гіпертекстуальність – це частина інтертекстуальної теорії, в якій він виділив 5 типів: гіпер-, архі-, мета-, пара- та інтертекстуальність. При цьому гіпертекстуальність пов'язувалась ним із пародіюванням одного тексту іншим чи комікуванням. Женеттівський звужений сенс гіпертекстуальності нині згадують лише в знак данини видатному теоретику. Сучасне літературознавче розуміння гіпертекстуальності швидше пов'язується з інтернетом. Гіпертекст як засіб нелінійного подолання численних просторів інформації – таке широке його розуміння подають Ю. Хартунг та Є. Брейдо. Безліч просторових та часових спрямувань, відсутність системи послідовного хронологічного викладу, дивовижні комбінації взаємин та груп, текст не як цілісність, а як специфічний пазловий різновид слова, внутрішні кореляційні посилання, гіпотаксис⁶⁶ (тип зумовленості між означуванним та означаючим) домінує як логічна схема, що не передбачає

⁶⁴ Визель Михаил. Гипертексты по ту и эту сторону экрана // Иностранная литература. – 1999. - №10.

⁶⁵ Landow George P., ed. *Hyper/Text/Theory*. – Johns Hopkins UP, 1994. – P.82.

⁶⁶ Мартин Бронуэн, Рингхэм Фелицитас. Гипотаксис // Словарь семиотики. – М.: ЛИБРОКОМ, 2010. – С. 56.

опосередкованої детермінованості, а тільки зумовленість цілого та його частин як невідворотність, – ось що нині розуміється під цим терміном.

1.2. Ергодична література, її походження та контекстна детермінація

Гіпертекстуальна література завжди експериментальна. На цю її властивість звернув увагу Е. Дж. Аарсет, автор монографії, яка вже стала класикою, «Кібертекст: перспективи ергодичної літератури», запропонувавши й нову термінологію до опису цього явища – нелінійної прози. Він відніс до **ергодичних** ті твори, які вимагають особливих зусиль при прочитанні. «Поєднання в цьому терміні "ergo" від грецького "ergon" – праця та "hodos" – стежка – досить точно окреслює специфіку цих зусиль. Різновидом такої літератури є кібертекст, у процесі читання якого читач "здійснює семіотичний відбір, створюючи певну послідовність, і цей вибірковий рух є робою з фізичної побудови тексту, що його не враховують різні теорії читання"⁶⁷. Серед творів, які наводять як зразки ергодичної літератури, що спрямовує читача на пошук шляхів творення чи перетворення наявного тексту, згадують також романи М. Павича (зокрема, "Краєвид намальований чаєм"). Визначальною характеристикою ергодичної літератури є спосіб, у який функціонує текст: "У ньому мають бути закладені іманентні правила власного використання-прочитання"⁶⁸. Зміна ця викликана не просто модою чи претензійним експериментуванням формою у дусі хаосмосу, а наполегливим запитом часу на нову термінологічну мову, яка б відповідала когнітивним, світоглядним оновленням.

В історії літератури до **преергодичних** творів можна віднести, наприклад, вірші-каліграми, або ж **акровірші**. Наші українські письменники І. Величковський, С. Полоцький писали їх у добу бароко. До преергодичних текстів ХХ ст. слід віднести всі романи Ж. Перека (1936-1982) («Речі» 1965, «Зникнення» 1969, «Життя спосіб використання» 1978 та ін.), творчість якого припала переважно на 60-70-і роки ХХ ст. На той час теорія гіпертекстуальності ще не була сформована, проте Ж. Перека почав писати романи на математичній основі, занехавши лінійні принципи тексту від початку. Слава знайшла його з деяким запізненням, оскільки широка публіка 60-70-х років ще не була готова до сприйняття гіпертекстуальних романів. Ж. Перека вважав основним структурним принципом роману – **пазловий**. Сам про себе він висловився: «Якщо спробувати визначити те, що я намагався

⁶⁷ Завадський Юрій Романович. Типологія і поетика мережевої літератури і сучасне західне літературознавство. Автореф. канд. філол. н. – Тернопіль, 2006. - С.13.

⁶⁸ Татаренко Алла. Поетика форми в прозі постмодернізму. – Львів: Паіс, 2010. – С.234.

зробити з того часу, як почав писати, то перше, що спадає на гадку, це те, що я не написав і двох подібних між собою книг, я жодного разу не намагався повторити в наступній книзі формулу, побудову або манеру письма, які були створені у попередній»⁶⁹. Всі спроби визначити жанрову приналежність його книг були марними до того часу, поки не з'явилась теорія гіпертекстуальності. Він випередив свій час приблизно на 50 років.

Ж. Перек полюбляв такі математичні форми літератури як ліптограми, тавтограми, колажі, комбінаторні вправи тощо. В його романах немає психологізму, немає конфлікту в класичному його розумінні, бо він складається з окремих ретельно виписаних з гумором чи іронією фрагментів новелістичного типу з акцентом на речовинному та предметному світі. Зате в них є купа рецептів щодо віталізації уяви. Його тексти постають як численні багатомірні фантазмагорії фрагментів, тож розшифрування «Зникнення», наприклад, затяглося на десятки років. К. Дмитрієва писала: «Свій великий роман "Життя спосіб вживання", перекладений незабаром на більшість європейських (і не тільки європейських) мов та переклад якого нарешті здійснено і в Росії, Перек видав у 1978 році. Відразу ж завоював репутацію "іронічної енциклопедії сучасності", роман цей виявився твором нескінченно важким, який губився у власних складнощах, зростаючим із деталей, кожна з яких має колосальне значення для цілого, що у свою чергу змушує читача ще і ще раз перерачити текст. Сам Перек жанрово визначив його не як роман, а як "романи", які становлять так звану структуру pot-bouille (будівля в розрізі); саме ця структура виконувала в даному випадку роль основного обмеження, яким раніше виступали ліпограми, моновокалізми та ін. У підготовчих записках до роману, опублікованих у 1993 році, Перек роз'яснив ті обмеження, що повинні були "керувати" романом. "План будівлі, - пояснював він, - був, у свою чергу, виконаний за моделлю шахової дошки, яка і визначала принципи переміщення всередині романічного простору, розподіл його елементів, предметів, подій"⁷⁰. Дотичність Ж. Перека до УЛІПО⁷¹ тільки підсилила в

⁶⁹ Перек Жорж. Думать / Классифицировать. Эссе. Режим доступу на 20.04.2015 р.: <http://www.litmir.net/br/?b=152012>

⁷⁰ Дмитриева Екатерина. Удовольствие от ограничения: загадочный писатель Жорж Перек // НЛО. – 2010. - № 106. Режим доступу на 20.04.2015 р.: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/dm25.html>

⁷¹ УЛІПО (франц. OULIPO - Ouvroir de littérature potentielle) - Цех Потенційної Літератури. Об'єднання письменників і математиків, створене в Парижі у 1960 р. математиком Франсуа Ле Ліонне і письменником Раймоном Кено. Вони ставили за мету дослідження мови та її можливостей шляхом літературних експериментів поряд із теоретичним осмисленням, близьким до точних наук. До УЛІПО входили літератори Жорж Перек, Італо Кальвіно, Жак Рубо, художник Марсель Дюшан та ін.

ньому спроможність до об'єднання математичних та технологічних прийомів із суто наративною технікою тексту. Приблизно в ці самі роки в колишньому СРСР спостерігалось також певне наближення математики й лірики у дискусії, яка розгорнулася на сторінках журналів та відома як “спір фізиків та ліриків”.

Роман “Життя спосіб вживання” має “Преамбулу”, в якій автор дає підказки стосовно розшифрування цього твору читачем, зокрема, він пише, що **пазл** “є не сумою окремих елементів, які доводиться попередньо вичленовувати, щоб потім аналізувати, а справжня система, тобто певна форма, якась структура: елемент не передує системі, не випереджує її ні за своєю очевидністю, ні за своїм старшинством; не елементи визначають систему, а система визначає елементи; пізнання законів цілого не може виходити із пізнання його складових частин; це означає, що можна три дні підряд розглядати окрему деталь пазла і думати, що знаєш все про її конфігурацію та кольорову гаму, але при цьому не просунути ні на йоту: посправжньому вагомою виявляється тільки можливість пов'язати цю деталь з іншими деталями, і в цьому сенсі є щось спільне між мистецтвом пазла і мистецтвом го⁷²; тільки з'єднані разом деталі можуть представити чітке поєднання ліній, набути якогось сенсу; деталь пазла, що розглядається окремо, нічого не означає; вона всього лише неймовірне запитання, непроникливий виклик; але щойно – через декілька довгих хвилин, витрачених на спроби та помилки, або за мить чудесного осяяння – деталь вдається приставити до однієї з її найближчих сусідок: достатня складність, яка передувала цьому зближенню і яку так вдало передає англійське слово puzzle – загадка, тепер уже постає неістотною і навіть видається зовсім безґрунтовною, так швидко вона поступається місцем очевидній простоті...”⁷³. Однак, ця авторська підказка швидше ускладнює порозуміння читача й тексту, ніж допомагає. Для того, щоб скласти головоломки Перека, треба визнати, що світ його романів – гіперреальний, гіпертекстуальний, тобто потрібне сучасне віртуальне мислення, комп'ютеризовані уявлення та техніки візуалізації для його витлумачення. Нагромадження численних історій людського життя та зовнішня правдивість зображень зовсім не роблять роман реалістичним, навпаки, принцип утворення художньої умовності у ньому, попри всю правдивість деталей та ймовірність історій, реалізується в річищі гіпертекстуальності, гіперреалістичності. «Комп'ютерність» романам

⁷² Го – староданя китайська гра, який понад 2000 років, зовні подібна до гри в шашки чи шахови, оскільки також використовується дошка, поділена на квадрати.

⁷³ Перека Жорж. Життя спосіб існування. – СПб.: Изд-во Івана Лимбаха, 2009. – С.11.

Перека забезпечило його тяжіння до математики, адже його романні головоломки мають математичну природу. Тут доречно говорити і про статистику, і про частотність, і про різні типи послідовності розкриття змісту. Хоча цими категоріями ми не звикли описувати романні форми.

Ж. Перек створив варіант роману-загадки, роману-лабіринту, роману-клепсидри, врешті, пазлового роману. Саме ця традиція й оживає та подовжується у творчості М. Павича. Звичайно, він створює нелінійність не зовсім так, як Ж. Перек, проте спільність проглядає. Обох письменників об'єднує ставлення до пуанта⁷⁴ в сюжетній конструкції твору.

Актуальність пуанта була безсумнівною для Ж. Перека так само, як і для М. Павича. **Пуант** – це завершена подієва схема, що містить кульмінативний апогей (подібно до мікросхеми у комп'ютері, в якій весь ансамбль транзисторів увінчує пам'ять). Існує безліч класичних пуантів, як то: викрадення нареченої, випробування протагоніста, звершення подвигу в ім'я прицеси, любовне побачення, смерть персонажа тощо. Ні Перек, ні Павич не зневажають класичні пуанти. При всій революційності їхньої поетики, класичні форми – пуанти – зберігаються майже недоторканими, змінюється тільки ракурс їх споглядання, ставлення до них та принципи оперування ними. Перетворення змістоформи у них не відбувається за рахунок притлумлення формозначенневих компонентів традиції (тобто метаморфози), яка саме й приноситься з пуантами. Змінюється ракурс їх споглядання, тобто пуант осмислюється на засадах анаморфози. Обидва з однаковим ентузіазмом використовують як класичні, так і новонароджені пуанти, в обох чисельність пуантів просто неймовірна. Нелінійна видозміна стосується не суті самого пуанта, а манери його розкриття, підпорядкування, послідовності викладу та кількості залучених у текст. Пуанти у гіпертекстуальному романі трансформуються за рахунок збільшення їхньої кількості, при цьому природа та зміст пуанта рідко зазнає змін. Оскільки простір гіпертекстуального роману поширюється різновекторно, то він потребує такого збільшення чисельності пуантів, яке б було чітко окресленим в традиції. Сюжет упорядковується самим читачем, отже, грубо кажучи, сюжету як такого у гіпертекстуальному романі немає, але пуант при цьому не просто зберігається, а стає найбільш ужитковим *літературним першоелементом* цієї жанрової модифікації роману. Навіть через 26 років, які розділяють гіпертекстуальні романи «Хозарський словник» (1984) Павича та «АМ тм» (2010) Іздрика, принцип використання пуантів та їх нагромадження зберігається.

⁷⁴ Лесин В.М., Пулинець О.С. Словник літературознавчих термінів.- К.: Радянська школа, 1971. – С.346: «Пуант (фр. *pointe* – вістря, гострий кінець) – несподівана розв'язка твору (особливо характерна для байок) або завершення твору дуже стислим і вражаючим афористичним реченням».

За приклад візьмемо «статтю» «Стовпник» у «Хозарському словнику» М. Павича. Врнa має виважену новелістичну конструкцію із одним пуантом, фактично, традиційна за своєю наративною природою. Відсутність психологісних екскурсів, як і належить енциклопедичному жанру, заступається нагромадженням питомих тортур Грґура Бранковича, або ж Стовпника. Це необхідно для уславлення його витривалості та героїки духу. «Полоненого Бранковича турки висадили на грецький стовп і три лучники пускали в нього стріли. Перш ніж почати, сказали, що як переживе він п'яту стрілу, то дадуть йому життя, а ще дадуть лук зі стрілами, якими тоді вже він буде цілитись у ту трійцю, що стрілятиме в нього зараз»⁷⁵. Не наголошуючи на емоційному забарвленні самої події, на героїці, письменник завершує опис скупкою констатацією: «Дорахував до сімнадцятої і впав зі стовпа мертвий»⁷⁶. Тож Баранкович і одержав посмертно прізвисько «Стовпник» та став символом витривалості та непохитності чину в ім'я вітчизни. Християнське підґрунтя самої ідея такого прізвиська прояснюється автором на самому початку: «Саме слово стовпник означає у східному християнстві відлюдника, котрий дав обітницю провести свій вік на стовпі (чи на вежі) в молитвах»⁷⁷. Наголошення на традиції, агіографічна семантика новелістичного пуанта не приховується автором, посилання до світу житійної практики, святості подвигу, самозречення в ім'я могутньої духовної величі тощо досить виразне.

Віртуозно виписаний новелістичний пуант у наведеному прикладі свідчить про вікову спільність малих та великих прозових форм, про постійний синкретизм їхніх наративів. У свій час Е. Мелетинський писав: «Малі оповідні жанри (ми могли вже в цьому переконатися), з одного боку, є мініатюрними прообразами великих оповідних жанрів, а з іншого, - напряду беруть участь в їхньому формуванні...»⁷⁸. Ми також можемо засвідчити, що подібне взаємопроникнення наративних прийомів малої прози, наприклад новели, до великої – роману, спостерігається і по сьогоднішній день. Зокрема, гіпертекстуальний роман, зневажаючи закони масштабного сюжетоскладання, використовує новелістичний пуант. Але тут же виринає наступне питання: що заступило закони масштабного сюжетоскладання? Спробуємо знайти відповідь, звертаючись задля цього до плідних пошуків наших попередників.

Поступово здобуває своє місце у літературознавстві термін «комбінаторна література», де **під «комбінаторикою» розуміються**

⁷⁵ Павич Мілорад. Хозарський словник. Роман-лексикон на 100 000 слів. – Львів: Класика, 1998. – С.77.

⁷⁶ Там само. – С.77.

⁷⁷ Там само. – С.76.

⁷⁸ Мелетинский Е.М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М.: Наука, глав. ред. восточной литературы, 1986. – С.168.

такі принципи організації тексту, які забезпечують його логічний розвиток та цілісність, не апелюючи до принципів класичного сюжетоскладання. Відомо, що комбінаторика – це розділ математики і вивчає він різноманіття співмірності та сполучення предметів та дій. Чергова спроба поєднати математику та літературознавство, врешті, вивершилась низкою доволі цікавих спостережень. Звичайно, **комбінаторика тексту** – це не просте перерахування чи упорядкування якоїсь кількості об'єктів, це принцип організації нарації який заснований на численних переходах від одного предмета до іншого, від однієї властивості – до іншої та поступового утворення панорами речей, властивостей, фактур тощо, разом із приналежними до них діями, прийомами, способами накопичення чи втрати. Н. Федорова, наприклад, писала, що «метафора світу як книги, всі таємні шифри якої слід прочитати, проходить через літературу останнього століття, починаючи від каббалістичних логоцифірних ігор авангарду і ОБЕРІУ⁷⁹ до вишукувань літературної комбінаторики (І. Кальвіно, Ж. Перрек, Р. Кено та ін). Стародавня герменевтична традиція і порівняно з нею новий досвід літературознавства підказують необхідність тлумачення і коментування тексту. Вперше стала багато в чому визначальною метафора світу тексту як ігрового словника-лабіринту, в якому читач може вибрати свою траєкторію руху-тлумачення, з'являється у М. Павича в «Хозарському словнику», тією чи іншою мірою словниковою структурою згодом будуть володіти багато творів електронної літератури...»⁸⁰. Зазвичай гіпертекстуальні романи й розглядаються в електронних публікаціях критиків, існуючи у великому світі сітератури. Там укладається своя специфічна термінологія й динаміка висловлювання, певний тип комунікації та духовності. Образно-предметний світ гіпертекстуального роману надзвичайно наповнений, різнобарвний та деталізований. Відсутність наскрізної сюжетної вісі у такий спосіб надолужується комбінаторикою нагромадження предметів та людей, нагромадженням властивостей та фактур, контурів та тіней, докладний реєстр комбінаторики речовинного світу подав Ж. Бодрійяр у книзі «Система речей»⁸¹. Комбінаторика тексту в романах цієї жанрової модифікації часто спирається на принципи якогось іншого виду мистецтва, іншої науки чи власного авторського

⁷⁹ Об'єднання реального мистецтва – угруповання письменників та діячів культури, що існувало у 1927-1930-х рр. у Ленінграді, СРСР, які перебували під впливом абсурдизму та прагли модернізувати художні тексти через експериментування з ними.

⁸⁰ Федорова Наталья. Формы диалогизации слова в комбинаторной литературе // Транслит, опубліковано 14.03.12. Режим доступу на 01.03.2015: <http://litbook.ru/article/256/>

⁸¹ Бодрийяр Жан. Система вещей. – М.: Рудомино, 2001. – 218 с.

винаходу. Наприклад, «Хозарський словник» спирається на комбінаторику статей енциклопедичних видань. «Життя спосіб вживання» Ж. Перека – на комбінаторику речей, речовинності, фактури, екфразисів, математичних та хімічних формул та ін. із явним надлишком. «Ам тм» Іздрика – на комбінаторику «світописання», тобто картинки змальовані автором походять із різних епізодів нашого сучасного життя, з різних середовищ та просторів, але разом вони характеризують предметно-духовний світ сучасника.

Інша властивість гіпертекстуального роману пов'язана із світоглядною зміною в усвідомленні ролі читача та автора, а саме – розуміння їх як взаємозамінних на відміну від попереднього уявлення про домінуючу, керівну роль письменника. **Включеність читача як діючого персонажа або співавтора** – чи не основна вимога нелінійного тексту. На цьому М. Павич постійно наголошує: «Я намагався змінити звичний спосіб прочитання, підсилюючи роль і відповідальність читача в процесі створення роману (не варто забувати, що в світі набагато більше талановитих читачів, ніж талановитих письменників і критиків)»⁸². Провідний принцип гіперроману - включеність читача – повністю пересотворює всю сферу літератури, від високоморального авторського задуму – до презентації як торгового продукту. Функція читача виявляється у пересотворенні вже створеного письменником. Якщо У. Еко тільки мріяв про таке органічне сполучення читача й автора, то М. Павич зумів втілити цю ідею в життя.

Обидві великі ідеї перетворення тексту - комбінаторика та включеність читача – сукупно реорганізують **послідовність викладу** (прочитання) нелінійного роману. Для поглиблення характеристик гіпертекстуального роману треба розглядати також принцип послідовності викладу змісту, адже нелінійна проза не дає нам послідовного хронологічного сюжету, як і не дає сюжету в його класичному розумінні, натомість пропонується укладання сюжету за читацьким уявленням. М. Павич з цього приводу писав: «...У моїх романів немає початку і фіналу в класичному сенсі слова. Вони створені нелінійними (nonlinear narratives)»⁸³. Гіпертекстуальний роман подібний до живої структури людського сприйняття у потоці буття, коли майже водночас можна фіксувати фрейми природи, аудиторного спілкування, мрії про кохання, особливості шлункового травлення та ін. І все це перетворюється на єдиний потік нашого когнітивного існування. Ні, це не потік свідомості, відкритий Дж. Джойсом, це потік буття у його

⁸² Павич Милорад. Роман как держава. Режим доступу на 11.05.2015 року: <http://flibusta.net/b/348889/read>

⁸³ Павич Милорад. О постмодернистской литературе. Режим доступу на 20.04.2015р.: <http://www.srpska.ru/article.php?nid=8570>

тривалості та розмаїтості, який уособлює всі ті сфери, на які ми здатні когнітивно зважати, тобто осмислювати.

Пересотворення реальності у гіпертексті здійснюється на основі самої реальності, на основі чуттєвого, практичного, оніричного та ін. досвіду. Павич навіть вигадку маскує під реальність, надає їй питомих деталей точно так, як це робив Перек. Ця гіпертекстуальна реальність – **гіперреальність**. У ній все ззовні схоже на предметний та духовний світ, але врешті, читач починає здогадуватись, що ця подібність тільки приховує велетенське викривлення, невідповідність правдивій картині світу через намір автора показати істину в хаосі становлення буття.

Одним із способів створення гіперреальності в гіперромані є залучення прийомів віртуалізації, вже поширених та опробованих інформаційними технологіями. **Віртуалізація романного простору та часу за схемою комп'ютерних технологій** – ще одна художня закономірність гіпертекстуального роману. Сам письменник часто наголошував на тому, що його романи краще читати в комп'ютері, а деякі твори писав виключно «під комп'ютер». М. Павич переконував: «Ми можемо зробити висновок, що розпочата ера Водолія помітно символізує мову і не ставить його на перше місце. Економне керування за допомогою знака скорочує шлях, який проходила мова протягом тисячоліть. Лінеарність написаних і надрукованих слів більше не вітається. Людина відчуває, що зафіксована мова вже не схожа на думки і почуття, сни, які нелінійні. Тому всі «електронні» письменники намагаються зробити так, щоб їх інтерактивний роман, мова в якому позбувається своєї лінійності, був для читача мапою його власної творчості. Я спробував піти назустріч такому літературному майбутньому»⁸⁴. Гіперроман невіддільний від технологічних інновацій нашого часу, є породженням технічного прогресу та комп'ютеризації.

Переваги змістоформи над просто змістом і просто формою, прагнення розкрити роман до читацького креативу, втягнути читача в акт сотворення художнього світу письменником наголошені: «...Намагаючись змінити манеру читання, я повинен був змінити манеру написання. Тому ці рядки повинні сприйматися не просто як міркування про форму роману. Це в той же час міркування і про зміст роману. Адже протягом двох тисяч років зміст роману було укладено в прокрустове ложе форми. Я вважаю, що цьому прийшов край. Кожен роман має обирати свою власну форму, кожна історія повинна шукати і знаходити своє власне тіло... Комп'ютери доводять нам, що це можливо. Але навіть якщо вам не подобаються комп'ютери, подивіться, чому нас вчить архітектура. Архітектура змінює наше життя. Література, якщо розглядати її як будівлю, також може змінити наше життя. Роман

⁸⁴ Там само.

може бути будинком. Принаймні на якийсь час»⁸⁵. Павич використовує термін “hyperfiction” для характеристики нового типу роману у статті “Роман без слів”. На його думку, hyperfiction-творчість посідає дедалі більший простір у сучасній культурі, видозмінюючи її функції та призначення мистецтва слова: «Hyperfiction пропонує вам нелінійне читання, яке розходиться в усі сторони, яке не підкоряється неминучому мовному та графічному порядку, не припускає паралелізм. Комп'ютерний роман дозволяє вам вибирати різні шляхи читання і завжди отримувати новий розвиток подій «відкритого твору», в тому сенсі, який вкладає в це висловлювання Умберто Еко. Комп'ютерний роман інтерактивний. Читач бере участь у його створенні, він встановлює свою траєкторію читання і навіть визначає, де буде початок, а де кінець»⁸⁶. Використання самим письменником терміна «гіпермистецтво» достатньо промовисте.

М. Павич у статті «Передмова до андрогинної версії “Хозарського словника”» знову розкриває таємниці щодо техніки прочитання його романів: «Для мене поступово стирається відмінність між романом і архітектурною спорудою», «я більш схильний вважати, що ми наблизились до завершення традиційної манери читання. Це криза нашого способу читання, а не криза роману. Це кінець роману як дороги з одностороннім рухом»⁸⁷. «Гіперлітература демонструє нам, як роман може розвиватися подібно до свідомості – за кількома напрямками. Гіперлітература робить роман інтерактивним». М. Павич ще писав: «Я думаю, що роман, як і рак, живе за рахунок своїх метастазів і харчується ними. З плином часу я все менше відчуваю себе письменником написаних мною книг, і все більше - письменником інших, майбутніх, які швидше за все ніколи не будуть написані. На мій превеликий подив, сьогодні існує близько ста перекладів моїх книг на різні мови. Одним словом, у мене немає біографії. Є тільки бібліографія»⁸⁸. Гіперроман постає як нова ера романістики.

Принципова *інтертекстуальність* – використання текстів минулого та цілих культур – також лишається ознакою гіпертекстуального роману. Особливе місце в інтертексті відведено бароко, що й не дивно, оскільки Павич був спеціалістом із бароко. У «Хозарському словнику» барокова тематика посіла чільне місце. Багато дослідників вказували на зв'язок його текстів з сюрреалізмом: «Проза

⁸⁵ Павич Милорад. Начало и конец романа // Роман как держава. <http://flibusta.net/b/348889/read>

⁸⁶ Павич Милорад. Роман без слов. // <http://flibusta.net/b/348889/read>

⁸⁷ Павич Милорад. Предисловие к андрогинной версии «Хазарского словаря»/ <http://flibusta.net/b/348889/read>

⁸⁸ Павич Милорад. Биография. Режим доступа на 01.03.2015: <http://www.obozrevatel.com/news/2009/12/2/336663.htm>

Павича справді в багатьох моментах перегукується із сюрреалізмом, хоча водночас вона й далека від нього. Бунт проти реалізму і проти реалістичного роману – безперечно, спільний момент у Павича і в сюрреалістів. Але у Павича є віра в роман, в той час як сюрреалісти цієї віри не мають в своїй основі. Антироман Павича і сюрреалістичний антироман – це дві зовсім різні речі. Сюрреалістичне наближення до роману найчастіше супроводжується глобальними компромісами в теоретичному плані, особливо стосовно соціального і раціонального. Сюрреалістичні теорії прагнуть у своїй основі бути психологічними. Цілком правомірно сюрреалізму приписують заміну одного натуралізму – соціального, іншим – психологічним. Герої Павича, натомість, далекі від гри, яка вимагала б будь-якого психологічного пояснення чи асоціативного тлумачення підсвідомості. Звичайно, людина ніколи не вільна від психології, особливо та, яка займається міфологією, демонологією і сном, що за самим визначенням є підсвідомістю. Проте очевидно, що в основу роману Павича закладено математичний, раціональний принцип, якому підпорядковується і його зацікавлення міфологією»⁸⁹. Звичайно, чільне місце посіло в його книгах сербсько-візантійське середньовіччя. «Проза Павича ніби намагається заповнити ту прогалину, яка утворилася внаслідок “забування” окремих значних сегментів традиції тієї зниклої цивілізації; однією з головних її засад є питання інтеграції того цивілізаційного пласту, який знаходиться в самих генах балканської традиції – це той пласт, який походить зі східної, візантійської сфери, із сербської кровної належності до тієї культурної та цивілізаційної сфери»⁹⁰. Проникнення середньовічної стилістики, культури, архітектури до романів Павича закономірне, інтертекст такого ґатунку є складовою гіпертексту, більше за те, саме гіпертекст забезпечує “безкінечність” інтертекстів у структурі цієї модифікації роману.

Роман “Друге тіло” написаний як історія ментальності сербів, якщо взагалі можлива історія ментальності як така. Про це неоднозначно сказано у романі: «Всі ви, що приїжджаєте з іншого берега Венеціанської затоки, яку ви називаєте Адріатичним морем, люди важкі у всіх відношеннях. Вас важко навчити радості та любові»⁹¹. Центральноєвропейська нація – серби – становить таємницю для Європи. При цьому сербська ментальність постає як частина православ'я, яке сповнене бажанням опанувати своїм другим тілом – душею. Пошук доведень існування власної душі – суто слов'янський варіант окресленої дилеми.

⁸⁹ Делич Йован. Хозарська призма. Переклад Ольги Рось. // Ї. – Число 15. – 1999. <http://www.ji.lviv.ua/n15texts/delich.htm>

⁹⁰ Делич Йован. Хозарська призма // Ї. – Число 15. – 1999. <http://www.ji.lviv.ua/n15texts/delich.htm>

⁹¹ Павич Милорад. Другое тело. Интернет-ресурс Либрусек.

Роман **лінійний**, його не можна скласти у зворотньому чи будь-якому іншому порядку, але при цьому він лишається ергодичним, оскільки частково зберігає ті прийоми організації тексту, які ми вище описали як характерні для гіпертекстуального роману. Цей «набожний» роман становить виняток з усієї прози М. Павича. А. Татаренко зазначала: «У "Другому тілі" письменник повернувся до класичного жанру і нарації, поєднавши з ними стратегію інтерактивної гіпертекстуальності. Роман М. Павича має три наративні центри, три сюжетні лінії, які є варіаціями однієї теми - пошуку відповіді на питання існування "другого тіла" і можливості його отримання. Читач не має широких можливостей вибору порядку прочитання твору, що зумовлено лінійністю оповіді, але простір читацької креативності та свободи аж ніяк не звужується»⁹². Дійсно, цей роман вирізняється з-поміж нелінійної прози Павича, власне, своєю лінійністю. Його не можна читати у зворотньому порядку чи в якомусь іншому, правда є кілька фрагментів, які ілюструють авторське ставлення до подібної словесної гри. Зокрема, він каже у романі "Друге тіло": "Жіночий час тече не в той бік, в який тече чоловічий"⁹³. В іншому місці читаємо: «Мої книги як шведський стіл. Береш, що хочеш і скільки заманеться, з якого хочеш боку столу. Я запропонував тобі свободу вибору, а ти розгубився від достатку від свободи, як буриданив віслук, який здох між двома копицями сіна, від того, що не міг визначитись, з якої почати». Остання фраза стосується всіх романів Павича. Роман «Друге тіло» можна назвати романом-демістифікацією принципів написання нелінійних романів. Адже в ньому ми зустрічаємо висловлювання про вмирання літератури як високого мистецтва у зв'язку із перетворенням її на гру, комп'ютеризований простір людського буття. «Література більше нічого не означає»⁹⁴. Закляття, яке продається так дорого, виявляється частиною терцини з «Божественної комедії» Данте, яка записана у зеркальному відтворенні, а не є власне закляттям. Це кінець гри у слова і початок чогось вагомішого, без чого людина не може жити. А точніше, без цього вона не може померти, не може керувати своїм другим тілом – душею.

Всі романи Павича так чи інакше розповідають про культуру та історію Сербії. Сербія – православна країна, яка історично мала багато зв'язків з Україною та Росією. Так, в 1726 р. М. Суворов заснував в Сремських Карловцях першу у сербів світську школу, яку очолив потім, приїхавши з України, Е. Козачинський. Учні цієї школи навчалися за

⁹² Татаренко Алла. В пошуках другого тела романа. О новом произведении Милорада Павича. // LitAkcent. Режим доступу на 15.07.2009 р.: <http://www.argfurniture.ru/rastko/delo/13576>

⁹³ Павич Милорад. Другое тело. // Интернет-ресурс Лібрусек. Далі йдуть посилання на це джерело.

⁹⁴ Там само.

українськими підручниками (у тому числі за «Граматикою» Смотрицького і за букварем Ф. Прокоповича). Е. Козачинський (1699-1755), випускник Могилянки, стоїть біля витоків сербського театру. Йому належить «трагедія-комедія» про останнього сербського правителя Уроша V, яку учні Козачинського поставили у 1736 р. Написаний за зразком драми Ф. Прокоповича «Володимир», твір Козачинського став одним із найбільш виразних прикладів вияву барокових тенденцій у сербській літературі. Виступаючи в подальшому на різних стадіях літературного розвитку XVIII століття, ці тенденції сприяли становленню нової жанрово-стильової системи. Розширенню зв'язків з українською культурою і літературою XVIII ст. сприяло і навчання сербів у Києво-Могилянській академії, а також переселення сербів в XVIII ст. на південні землі України. З середовища переселенців вийшли відомі письменники – автор історичних творів П. Юлінац і С. Пішчевич, який створив у Росії свої мемуари. Цей твір, що залишався довгий час у рукописі, отримав своє друге народження у 1963 році.

Подальшому розвитку нових явищ у сербській літературі сприяв відомий прогрес у шкільній освіті на землях, що входили до складу Австрійської імперії наприкінці XVIII ст. Розширюються контакти між діячами сербської та європейської культури. Відкриваються друкарні, збільшується число друкованих книг, виходять газети і журнали. Знаменною подією в культурному житті сербів стало перше періодичне видання – «Слов'яно-сербський магазин» (Венеція, 1768), засноване видатним сербським письменником і діячем культури **Захарієм Орфеліном**⁹⁵ (1726-1785). У передмові до видання, керуючись просвітницькими ідеями, Орфелін закликав до розвитку освіти і вивчення історії. Важливе місце в залученні сербської середовища до більш розвиненої європейської громадської думки та літератури займали переклади (зокрема, роману «Велізарій» Мармонтеля, 1776), а також різного роду компіляції.

Інформація про Захарія Орфеліна була наведена самим Павичем у статті «Орфелін, один із письменників бібліотеки Пушкіна»⁹⁶. Псевдонім його склався з імен міфічних співаків, Орфея і Ліна. Орфелін - перший у сербів письменник за професією, що існував літературним (видавничим) заробітком. У всіх галузях діяльності він був новатором: у складених ним книгах для шкільного навчання, в керівництві по сільському господарству, в календарях, в журналістиці («Слов'яно-сербський Магазин, тобто Збори різних творів і перекладів, до користі і розваги службовців», 1768, Венеція), навіть у тому, що перший почав

⁹⁵ Орфелин Захария // Лексикон јужнославјанских литератјур. – М.: Индрик, 2012. – С.313-315.

⁹⁶ Павич Милорад. Орфелин, один из писателей библиотеки Пушкина // <http://flibusta.net/b/348889/read>

друкувати сербські книги цивільним шрифтом. З белетристичних його творів, окрім "од" і "мелодій", особливо важливі дві силабічні пісні: "Сумний плач Сербії" і "Плач Сербії, її ж (якої) сини в різні держави розвіяла" (обидві написані у Венеції, 1761), із вказівкою на колишню славу батьківщини і на пригнічення сербського народу з боку австрійського уряду. Раціоналіст, переконаний борець за гідне існування сербів, Орфелін перебував під впливом ідеї визвольної філософської думки Заходу. У передмові до "Магазину" він вихваляє нове століття, передовий гуманізм, що приніс людству тверезу думку, що закликає "мудрих мужів" трудитися на благо всього людства і поширювати знання серед мас. Орфелін підкреслює також значення народної мови і радить замінити нею у книзі латину, незрозумілу для мас. У 1772 р. у Венеції анонімно вийшла написана ним книга "Житіє і славні діяння государя Петра Великого, з додатком короткої географічної і політичної історії про російський царстві". Патріарх славістики І. Добровський вважав, що нову сербську історію слід починати від Захарії Орфеліна.

У романі Павича обігравання імені Захарії Орфеліна становить характерний тип конструювання змісту. Анна розшифровує ім'я Орфелін як «сирота». Сам він пропонує повірити, що його ім'я "сягає корінням до алхімії і означає у певний спосіб огранений камінь". Гра в імена, перенайменування об'єктів та людей, що так характерно для постмодернізму, у даному разі зливається із традиціями давнього слов'янського тлумачення імен як закодованої долі їх носія.

Історична постать **Гавриїла Стефановича Венцловича** (1680-1749) – друга сюжетна лінія роману Павича. Він був сербським ієромонахом, уславився своїми книгами так само, як й ілюстраціями до них. Гавриїлу належать численні переклади з церковнослов'янської і західноруської «простої мови» на сербську мову пам'яток агіографії, церковного вітійства – догматичної, полемічної та церковно-історичної літератури, зокрема творів святителів Василя Великого, Григорія Богослова та Іоанна Златоуста, збірників проповідей архієпископа Лазаря (Барановича) «Меч духовний» і «Труби словес проповідних», архимандрита Іоаннікія (Галятовського) «Ключ розуміння», «Діяння церковні і цивільні» Ц. Баронія в обробці П. Скарги (М., 1719) та ін.

Значення літературної творчості та особистості Гавриїла було перебільшено в роботах 60-70-х рр. ХХ ст. Роман "Друге тіло" є відголоском епохи захоплення національними та регіональними варіантами бароко як літературного стилю. Цей роман – не єдина містифікація сербського письменника і літературознавця М. Павича, який необґрунтовано перетворив цього пізньосередньовічного книжника та батька і родоначальника нової (барокової) сербської літератури, церковного поета і драматурга. Тексти, видані Павичем як оригінальні твори Гавриїла, є перекладами та переробками пам'яток, традиційних для середньовічної православної літератури і приписуваних відомим

раннім авторам (напр., названа ним «перша сербська драма» є перекладом Слова на Благовіщення, приписуваного в слов'янській традиції св. Іоанну Дамаскину, що містить рубриковані діалоги арх. Гавриїла, Богоматері та Йосипа). Міфотворчий підхід Павича піддали розбору і серйозній критиці Й. Деретич, Ч. Мілованович і Дж. Тріфунович. Звичано, з точки зору історичної істини, Павич подає фальсифікований варіант образу Гавриїла, але з огляду на поетику гіперреалізму, його текст є цілком слухним.

Роль *лейтмотивів* у Павича полягає в тому, що за ними можна простежити повнокровні сюжетні лінії, з яких, у разі потреби, читач може зіткати цілком самостійну нову тематичну вісь роману. Такими є лейтмотиви снів у структурі роману «Друге тіло»: сон як закодована форма проявлення майбутнього. Лейтмотиви в романі поділяються на ті, що снують всередині однієї якоїсь сюжетної лінії, та ті, що стали наскрізними. «*Богородицині сльози*» належать до наскрізних, хоча й змінюються семантично в різних сюжетних лініях, а присутні вони у всіх трьох. «Існує одна стародавня легенда про краплі сліз Богородиці, розсіяних у Всесвіті. Ці краплі схожі на дороговказні зірки, орієнтуючись на які померлі душі, які проносяться своїм другим, дитячим тілом, шукають нові життя». Всі лейтмотиви в романі міфологізовані. Міфологема синтезується на основі вже існуючого відомого міфу, у той час, як *post*-постмодерністський неоміф сотворюється автором та не має жодних прямих «прототипів». До таких утворень належить, наприклад, неоміф перстень із живим каменем, який нібито може міняти свій колір у залежності від того, що очікує друге тіло після смерті людини, неоміф «щоденного дня народження», для Захарії це 17 година 26 хвилин. Всі сні письменника стають неоміфами у третій сюжетній лінії. Неоміф був органічною частиною нелінійних романів Павича, він лишається вагомою складовою і в лінійному романі «Друге тіло». І хоча неоміф не є жанровою специфікою гіпертексту, він і не ворожий щодо нього.

Врешті, художня мета твору вивершується не долями персонажів, якими б симпатичними вони не видавались читачеві, а філософемою життя як набуття другого тіла, як шляху до другого тіла – душі. Вона поєднує всі три сюжети в лінійну цілісність. Третя сюжетна лінія, оповіdana псевдо-Аксинією, містить спробу інтерпретувати структуру світу. Зокрема, у передсмертних невідправлених листах Гавриїла читаємо: «Бо вічність одна, а часів багато, і деякі течуть паралельно до вічності, ніколи не перетинаючись з нею. Такі небезпеки легенда і називає «чорними князями». По суті, це простори у Всесвіті, де вічність і час не перетинаються, саме так утворюються *безплідні часи*, в яких неможливий золотий перетин вічності і часу, тому там не може виникнути «справжнє», а внаслідок цього і життя». “Запобігти зустрічі з «чорними князями» (тобто запобігти перетинанню свого часу з безплідним часом) означає продовжити шлях, продовжити життя в другому тілі». Цікава теорія походження життя: «Скрізь, де трапився

золотий перетин, і капнули сльози Богородиці, тобто краплі життєдайної рідини, виникає життя»⁹⁷. Під золотим перетином у романі йдеться про співпадіння простору й часу, про їх гармонізацію. Життя за Павичем має складну структуру, воно має видиме та невидиме частину. Христос окрім видимого тіла, мав ще й невидиме, про що постійно говорять персонажі роману. Друге тіло дарується нам у вигляді дитячого. Пришестя і жертвний подвиг Христа Павич тлумачить таким чином: «Христос власним прикладом навчає нас: подивіться, це можете й ви. Якщо підете моїм шляхом. Ви зможете мати обидва тіла в один і той же момент часу. А це означає, заклик йти не тільки шляхом його духу, а й шляхом його тіла...». Такі фрагменти і роблять роман «набожним».

Символіка другого тіла – наскрізна у романі. Вона реалізується через три лейтмотиви – душа, книжка письменника, самозаперечення манюні Бафомет. Проте символіка другого тіла віддзеркалюється і на багатьох інших мотивах роману, утворюючи смислове коло та завершену лінійну подієвість. «Ми твоє інше тіло. Ми, твої книги. Після смерті в тебе немає і не може бути ніякого іншого тіла. І чим далі заходить твоє життя, чим ближче ти до кінця, тим більше твоїх радощів, твого минулого, твоїх забутих тобою спогадів, твоїх розтрачених сил, твоїх колишніх любовей і ненавистей залишається тільки в книгах, в нас. Не в тобі. Тому що все менше з цього статку залишається в тій малості життя, що тобі лишилась...». Тому перед смертю книги повертаються до їхнього творця. Гавриїл повертається до Сентандреї, щоб дізнатись про сина, якого народила Аксія та перевірити міф про перстень ціною власного життя.

Наступниками М. Павича в жанрі гіпертекстуального роману стали Дж. С. Фоср з його романом-гіпертекстом «Дерево кодів» ("Tree of Codes", 2010), В. Сорокін з «Блакитним салом» (1999), М. Джойс із романом «Полудень» (1990), В. Пелевін з «Т» (2009), нарешті існують сайти сетератури⁹⁸, де чисельність гіпертекстуальних творів постійно примножується. М. Візель зазначав, що «...гіпертекст - не "комп'ютерна іграшка", а невід'ємна та закономірна складова доби, яку ми переживаємо»⁹⁹. Можливо, тому певна кількість гіпертекстуальних романів завжди присутня в потоці сучасної літератури як місток між грою й вишуканою літературою.

Ю. Іздрик у «АМ тм» продовжує традицію гіпертекстуального роману в українській літературі. Звичайно, цей роман істотно

⁹⁷ Павич Милорад. Другое тело. // Интернет-ресурс Лібрусек.

⁹⁸ Див.: Сетевая словесность. Повести и романы. Режим доступа на 01.08.2013: <http://www.netslova.ru/romany/>

⁹⁹ Візель Михаил. Поздние романы Итало Кальвино как образцы гипертекста // Сетевая словесность. 1998. Режим доступа на 21.04.2014: <http://www.netslova.ru/viesel/viesel.htm>

відрізняється від гіпертекстуального роману Перека чи Павича насамперед тим, що в ньому представлена нова синкретична жанрова форма на основі гіпертексту. Апелюючи до Перекового «пазлового роману» так само, як і до «нелінійної прози» М. Павича, Ю. Іздрик загострює сприйняття читача вже у анотації до книги: «Із запропонованих Автором текстових пазлів кожен Читач зможе укласти власну Історію»¹⁰⁰. Письменник справді потребує креативного читача для «укладання» нового роману-гіпертексту. Всі розділи твору можуть бути переставлені в абсолютно довільному порядку – і це є головним здобутком гіперроману, бути самодостатнім у своїх складових, не залежати від сюжетології цілого чи фрагментів. Іздрик спростовує сюжетні закономірності, спростовує композиційні принципи, що були набуті протягом тривалого й традиційного літературного змагання.

Новоутворена романна форма Іздрика вирізняється від вже задекларованих гіпертекстів тим, що в ній забагато сексуальної сюжеттики, часто садо-мазохистської настільки, що вона межує із збоченням та переходить у суто кримінальні історії з заюшеними кров'ю приміщеннями та скаліченими акторами. Крім того, Іздриковий гіпертекстуальний роман має ще одну неперевершену властивість, яку не мали тексти Павича чи Перека, – це потужний вплив мас-медійної сфери, реклами телевізійної, бігбордівської, блогерівської, нав'язливої, налипаючої, набридливо крикливої. Звичайно, після Ф. Бегбедера («99 франків» якого витримані в цьому «поетичному» ключі) та О. Забужко («Я, Мілена») його можна вважати тільки послідовником, а не законодавцем нового динамічного галасливого стилю, для якого характерні вибухи думок та невротичні фантазії, театралізовані покаяння та істеричні сповіді. Здіймаючи весь цей неймовірний галас, письменник дивує тяжінням до ритмізації окремих фрагментів оповіді на засадах суто традиційної поетики. Наприклад, за допомогою анафори, застосованої до початків абзаців, створюється ефект набридливого стану: «Зате сюди залітали небаченої вроди птахи.... Зате на газонах мирно паслися зайці... Зате сюди часто навідувався мандрівний цирк...»¹⁰¹. Повтори ритмізують дію навіть там, де її обмаль. Не тільки повтори сприяють систематизації сприйняття в гіперромані «Ам тм» Ю. Іздрика, а й потрійне повторення дії, яке розгортається, фактично, у кожному розділі. Повторення окремих лексичних сполучень чи коренів слів, іноді запозичених з іншої мови, як то «fucking»¹⁰² також мають наскрізний, а отже, організуючий характер. Тобто гіперроман Іздрика тримається не на понятійних категоріях та ідеології чину, а

¹⁰⁰ Іздрик Юрій. Ам тм. – Харків: Видавництво «Клуб сімейного дозвілля», 2010. – 314 с.

¹⁰¹ Там само. – С.200.

¹⁰² Там само. – С.194-197.

скоріше на лексико-граматичних структурах, які, власне, й сприяють тому, щоб читач почав самостійно зіставляти на систематизувати, вже не сподіваючись на автора. Насрізним у романі є також «вагинальний гумор», який внаслідок численних повторів із певним розвитком утворює знижений ракурс персонажів та середовищ, але не культивує ідеогемний рівень тексту, семантично наближаючись до поняття «пустака».

Повтори різного плану стають у романі основою мнемотехніки тексту, у той час, як прямі відсилання до пам'яті нічого не несуть, не мають жодного зв'язку з попередніми чи наступними подіями у романі – має місце **мнемонічний розрив** як поетичний прийом. Ось характерний приклад: «Пам'ятаю, одного разу отримав від нього фото двох самогубців, які взявшись за руки скочили з даху і втелющилися в мікроавтобус Pizza Hut»¹⁰³. Змальована картинка не має жодного стостунку до сюжету розділу, як і до будь-якого іншого сюжету в інших розділах, проте вона свідчить, що спогади більше не снуються як закономірність минулого переживання, а утворюють окремих світ інтелектуального блукання персонажів, які настільки самотні та розпорошені у тексті, що їхні спогади не мають жодного суголосся ані з дійсністю, ані з сюжетною конструкцією гіпертексту.

Кожен розділ книги Іздрика має свої структурні особливості. Проте один із них виявився особливо привабливим у плані наступності форм у світовій літературі. Це – “High technology”. Його вирізняє **текстографіка**. В романі Ж. Перека «Життя спосіб вживання» було використано текстографіку на кількох сторінках, зокрема, він вживив у текст математичні формули, хімічні формули тощо. А оскільки вони графічно мали інший вигляд ніж сам текст, то приваблювали око навіть у тому разі, якщо читач і не розумівся на наведених формулах. Сенс такого втручання в текстурі полягає у позбавленні змісту рівноваги, у дисбалансі звичних словесних образів, у накопиченні та примноженні нехарактерних раніше форм образного мислення в мистецтві – «неприсутніх образів». Отже, текстографіка – це новий стиль, вираження в якому мотивоване більш загальними когнітивними сенсами. Текстографіка розширює межі стилю до обрїю значущості будь-якого знаку в системі культури, до ймовірності самої спроможності заміни художнього образу чимось іншим, не менш інформативним, але не осмислюваним раніше як частина культури.

Текстографіка навіяна передусім сферою реклами та пропаганди. Вона є засобом ідеологічної та товарної презентації. У Іздрика текстографіка заступає довгі монологи-описи якогось предмета чи математичної версії. Так, він наводить креслення на сторінці 103, яке доповнюється химерними зображеннями у квадратних рамках від руки, що створює ефект «божевільного живопису». Така децентрація тексту, яка є, власне, його нищенням, цілком відповідає завданням гіпертекстуального роману.

¹⁰³ Там само. – С.226.

Вдаючись до прийому текстографіки, Ю. Іздрик не просто видозмінює стиль, а прагне змінити наше сприйняття, його чудернацький образний горизонт очуднений. Здійснений когнітивний розрив, заповнення зв'язків полишене на смак та вибір читача.

Очудненню образного горизонту сприяє й використання народної сміхової традиції, зокрема «площадного слова», відповідної поведінки та глузливих коментарів автора. Маючи за плечима розвинену бурлескно-травестійну літературу та народну сміхову культуру українців, Ю. Іздрик утворює парадоксальність тексту переважно за рахунок сміхових засобів, як то: гумор, в тому числі й чорний, іронія, сарказм, пародіювання, травестування, глузливі коментарі тощо. Чисельність залучених сміхових форм вражає. Цікавий варіант пародіювання Шекспіра представлений у діалозі Езди й оповідача, коли він говорить «Брехать мені сьогодні не пристало»¹⁰⁴ і далі автор зберігає ритмомелодіку цієї фрази, яка є наслідувальною щодо англійського класика: «Така бліда, все помідори чистила зі шкірки... І викидала просто у смітник. Так сумно це було – які сюжети... А сум оцей – якби він міг озватись... до каменів, то й тих прибав би смутком... Свій погляд відверни, бо я зірвуся й не дістану клятий димедрол»¹⁰⁵. Знижений об'єкт (димедрол) та високий пафос висловлювання резонують, чим роблять змальовану сцену вкрай комічною. Ускладнення висловлювання інверсіями та імітація спліну на ґрунті втрати димедрола не просто комічний монолог, а й вплетений він у комічне діяння – коли герої прагнуть дістати щось, що видається наркоманам димедролом, а потім виявляється сміттям. Парадоксальність як глибинне підґрунтя будь-якої форми комічного представлена в романі сповна, а оскільки вона становить й основу гіпертексту, то сприймається тут на своєму місці, більше того, сміховий компонент активізує сприйняття читача та вабить його, заохочує дочитати до кінця, незважаючи на дискримінацію матерним словом. Всі складові роману стають виразнішими саме завдяки використанню сміхових елементів. Стихія народного жартування переплітається в романі «АМ тм» Ю. Іздрика із інтелектуальними відсиланнями самого автора внаслідок чого й утворюється неповторність.

Л. Толстой писав про роман як вільну форму, яка може вмщати все те, що переживає внутрішньо й зовнішньо людина. Гіпертекстуальний роман на сьогодні є найбільш «вільною формою». Він втілює стихію буття як потоку явищ, думок та дій, які імітують хаотичність, у той час, коли письменник непомітно підводить читача до певного світобачення через ідіографіку суцього як саморозгортання ідеї,

¹⁰⁴ Іздрик Юрій. АМ тм. – Харків: Видавництво «Клуб сімейного дозвілля», 2010. – С.30.

¹⁰⁵ Там само. – С.30.

до конкретного враження через подолання хаосу нагромадження речей, думок та історій. Т. Мотильова в книзі «Роман - вільна форма» вже у 1982 році приділила велику увагу співдії науково-технічного прогресу (НТР) і літератури, оскільки традиційне в цьому жанрі відгукується на експериментальне, то «має сенс заторгувати важливий аспект впливу НТР на художню прозу – розширення романного простору»¹⁰⁶. В російській критиці про «комп'ютеризацію літературної справи» як естетичну реальність сучасності чи не вперше заговорила Л. Землянова¹⁰⁷. Цей напрям розмислів подовжується В. Пестеревим: «Комп'ютеризація літературної справи, яка накреслилась ще у 80-і роки, у 90-і роки вилилась у могутнє вторгнення "комп'ютерної естетики" в художню творчість»¹⁰⁸. Подібний різновид роману він називає «гіперроманом» та залучає до цієї групи «Плудень» М. Джойса, більшість прози М. Павича, «Шляхи до раю» (1987) П. Корнеля, «Безконечний тупик» Д. Гальковського, «Химеру» Дж. Барта. Провідною рисою такого роману В. Пестерев назвав **полістилістику**, почерпану з естетики постмодернізму. Він сформулював чотири аспекти полістилістики: «Насамперед, полістилістика як взаємодія різних художніх систем (естетичних принципів, прийомів, образів): античних, східних, біблійних; барокових, романтичних, символістських, експресіоністських. По-друге, змішання жанрів і жанрових форм. По-третє, полістилістика – це цитатність і алюзії як особливість тексту, що відображає цитатне мислення. І по-четверте – поєднання різних мовних стилів: образного, науково-теоретичного, документально-публіцистичного»¹⁰⁹. Ф. Неуважні наголошував: «У романі повно сміття: записок, нотаток, анкет, виписок, бюрократичних характеристик і навіть чужих текстів»¹¹⁰. У гіпертекстуальному романі таке «сміття» стає узвичаєною естетикою, своєрідним каноном.

Гіпертекстуальний роман, отже, характеризується:

- гіпертекстом та інтертекстом;
- комбінаторикою тексту замість поетики композиції тексту;

¹⁰⁶ Мотильова Т. Роман - свободная форма. Статьи разных лет. Черты современной прозы. Толстой и Достоевский зарубежом. О литературе ГДР. – М.: Советский писатель, 1982. – С.106.

¹⁰⁷ Див.: Землянова Л.М. Современное литературоведение в США. – М., 1990. – С.254-259.

¹⁰⁸ Пестерев В. А. Постмодернизм и поэтика романа. Историко-литературные и теоретические тексты. – Волгоград: Изд-во Волгоградского гос. Ун-та, 2001. – С.9.

¹⁰⁹ Там само. – С.23.

¹¹⁰ Неуважні Флориан. Роман о маразме, или «прошлое как собрание моральных поучений» // Кризис или метаморфозы: судьба романа на рубеже эпох. – Варшава-Москва: без издательства, 2001. – С.110.

- гіпертекстуальний роман включає читача як співавтора;
- гіперреальністю;
- багатомодульністю: присутність в тексті багатьох модусів, окрім класичного плану, ще й породжені постмодерністською естетикою;
- накладанням хронотопів різного обсягу та часового режиму;
- збереженням пункта як провідного подієвого чинника, але відмовою від решти принципів сюжетоскладання, натомість пропагуючи нову систему комбінаторики тексту;
- ризоматичністю образної системи;
- підсиленою активністю лейтмотивів;
- жанровою лояльністю на тлі явно вираженого, навіть названого автором, засадничого жанрового патерну («Хозарський словник»);
- полістилістикою;
- багатосюжетністю та багатофабульністю за читацьким вибором;
- підсиленою фрагментованістю тексту;
- виняткова роль відводиться уяві читача, який мусить віртуалізувати текст за загаданою автором схемою;
- виняткова роль мовчання в гіпертексті, за рахунок якого утворюються значні розриви в оповіді, втім, вони легко надолужуються читацькою логікою чи фоновим знанням;
- ідеологеми у вигляді кодів, іноді з виразним тяжінням до криптографії, ідеологія не читається, а декодується;
- схильністю до утворення найрізноманітніших кодів, наприклад текстографічних або мнемонічних;
- фреймова структуризація змісту з відповідними переключеннями.

З приводу останнього слід дати роз'яснення, оскільки саме ця властивість гіпертекстуального роману вирізняє його від всіх попередніх модифікацій романних форм. Адже тепер модифікація не вирішує жанрової долі тексту, як і не є рушієм якимось видозмін, натомість анаморфоза як зміна точки спостереження, як оригінальне споглядання давновідомого заступає будь-яку метаморфозу, а оскільки логіка анаморфічних змін не подібна до логіки змін метаморфозних, то щодо цього мені прийдеться окремо зупинитися на проблемі збереження «анаморфічно презентованих» класичних форм у гіпертекстуальному романі. Всі вони тримаються купи лише завдяки когнітивному принципу фреймового сполучення у нашому мисленні. Засадничий жанровий патерн (той, на якому анаморфічна суміш паразитує/зростає) та фреймова структура цих численних анаморфічно переосмислених складових, – ось два жанрових секрети гіпертекстуального роману.

1.3. Фреймова структура гіпертекстуального роману

Фреймова структура становить провідну внутрішню поетичну характеристику цього жанру, оскільки і є тією анаморфою, за допомогою якої здійснюється новий жанровий синтез. Споглядання

жанру з позицій фреймової поетики видозмінює його жанрові характеристики, але не знищує його родове коріння; це інший погляд на жанр, але не його нівелияція. Якщо класичний роман мав систему поетичних прийомів для відтворення різних переходів оповіді та поглиблення її психологізації і всі вони достатньо описані в літературознавстві, то фреймове переключення, що використовується у гіпертекстуальному романі сьогодення потребує докладного аналізу. Можна також відзначити, що романи такого типу мають більш стабільну або зовсім нестабільну структуру, в залежності від індексів текстових переходів, які залежать, як від форм вербалізації та віртуалізації художнього простору, так і від криптографічної ідеографіки та ін. Більш стабільні гіпертекстуальні романи презентують цілком впізнавану **фреймову структуру**. Український інтерпретатор А. Мартинюк «фрейм» розуміє дуже широко як «одиночку структуризації досвіду людини»¹¹¹, вирізняючи когнітивні та інтеракційні фрейми. Така суто мовознавча класифікація фреймів не прояснює різниці між стабільною та нестабільною структурою гіпертекстуального роману, проте вона істотно доповнюється соціологічною, до якої й звернімося. Під «**фреймом**» будемо розуміти услід за книгою «Аналіз фреймів. Есе про організацію досвіду»¹¹² (1967) І. Гофмана, «матрицю ймовірних подій і сукупність ролей, які оприявлюють їх»¹¹³. В. Вахштайн додає до Гофманового розуміння істотне зауваження Г. Бейтсона та пропонує наступне визначення: «Фрейм – одночасно і «матриця ймовірних подій», створена «розстановкою ролей» взаємодіючих, і «схема інтерпретації», що присутня у будь-якому сприйнятті»¹¹⁴. Можна вирізнити статичні та динамічні фрейми, природні та соціальні, базові та похідні, ядерні та периферійні¹¹⁵ тощо. С. Жаботинська запропонувала виділяти категорію фреймової сітки, яка дає можливість

¹¹¹ Мартинюк А.П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики. – Харків: Харківський національний університет ім. В.Н. Каразіна, 2012. – С.132.

¹¹² Див.: Гофман І. Аналіз фреймов: есе об організації повсякденного опыта: пер. с англ./ І. Гофман; под ред. Г.С. Батыгина, Л.А. Козловой. – М.: Институт социологии РАН, 2003. – 752 с.

¹¹³ Цит. за: Вахштайн Виктор. Социология повседневности и теория фреймов. Прагматический аспект. – СПб.: Изд-во Европейского университета в СПб., 2011. – С.85.

¹¹⁴ Там само. – С. 89.

¹¹⁵ Див.: Давыдова К. В. Гипертекстуальность как свойство художественного текста: на материале английских художественных текстов. Дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук. – Армавир, 2004. – 205 с.; Жаботинская С.А. Концептуальный анализ: типы фреймов // Вісник Черкаського ун-та. Сер. Філолог. науки. – Черкаси, 1999. – Вип.11. С. 12-25 та ін.

різнопорядкові фрейми розглядати в плані єдиного текстового сенсу, вона ж навела й найбільш складну градацію фреймів (битійний, акціональний, ідентифікаційний, компаративний, посесивний¹¹⁶). Якщо поглянути на гіпертекстуальний роман з точки зору фреймової теорії, то він постає не хаотичним нанизуванням різнопорядкових фрагментів, а системою у певних кординатах смислородження автора/читача.

Безперечно, велике значення для формування фреймового аналізу мала праця Ч. Філлмора «Фрейми і семантика пізнання»¹¹⁷, в якій наведене наступне розуміння фрейму: «...Групи слів утримує разом те, що вони мотивуються, визначаються та взаємно структуруються особливими уніфікованими конструкціями знання або пов'язаними схематизаціями досвіду, для яких можна використати загальний термін фрейм»¹¹⁸. «Висхідні інтуїтивні уявлення, що лежать в основі поняття фрейму, в жодному випадку не оригінальні»¹¹⁹. «Фрейми інтерпретації можуть бути введені до процесу усвідомлення тексту внаслідок їх активності інтерпретатором або самим текстом. Фрейм активується, коли інтерпретатор, намагаючись виявити смисл фрагмента тексту, виявляється спроможним приписати йому інтерпретацію, розмістивши зміст цього фрагмента в модель, яка відома незалежно від тексту»¹²⁰. Ч. Філлмор розглядав фрейми як мінімальну понятійну структуру мови, але такі само мінімальні понятійні структури можна виділяти у будь-якій науковій галузі, застосовуючи це поняття не до лексем та синтаксису, а до образного, стильового, контекстного та ін. рівня художнього тексту. Це можливо тому, що закони мислення подібні у всій когнітивній сфері, мають універсальний характер. Поняття «фрейму» виявилось спроможним і в галузі соціології та літературознавства. Ж. Ніконова писала: «Вивчення фреймів дає ключ до розкриття механізмів концептуалізації вербалізованих понять та явищ оточуючої дійсності, саме тому фреймовий аналіз стає дедалі популярнішим, навіть модним не тільки серед вчених-лінгвістів, але й

¹¹⁶ Див.: Жаботинская С.А. Онтологии для словарей тезаурусов: лингвокогнитивный подход // Филологічні трактати. – 2009. – Том 1, №2. – С.71-87.

¹¹⁷ Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып XX111: Когнитивные аспекты языка. – М.: Прогресс, 1988. – С.52-92. Передруковано з: Charles J. Fillmore. Frames and the semantics of understanding // Quaderni di semantica. – Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 1985. – December, Vol.6, N 2. – pp.222-254.

¹¹⁸ Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып XX111. – М.: Прогресс, 1988. – С.54.

¹¹⁹ Там само. – С.54-55.

¹²⁰ Там само. – С.65.

серед літературознавців та представників інших галузей знань»¹²¹. Фрейм як тип когнітивної моделі дає можливість систематизувати там, де решта типів систематизації безсилі. Так, у випадку з гіпертекстуальним романом окреслення його жанрової специфіки існуючими у жанрології категоріями не дає вичерпної картини явища, у той час, як застосування фреймової теорії істотно надолужує цей недолік.

Ч. Філлмор наголошував на існуванні «міжфреймового заперечення»¹²². Завдяки цьому формується своєрідний понятійний бар'єр між фреймами вже на елементарному рівні висловлювання. Його послідовники розрізняють не просто «внутрішньофреймове заперечення» та «зовнішньофреймове заперечення», як це пропонував Ч. Філлмор, а й моделюють способи переключення від одного фрейму до іншого, що є надзвичайно актуальним при аналізі гіпертекстуального роману з його, здавалось би, розрізненими сегментами тексту. За логікою фреймів такі, здавалось би, непов'язані частини гіпертекстуального роману насправді поєднуються у когнітивній парадигмі буття базовою спільністю системи фреймі, залучених до тексту.

Оскільки фрейм має сенс тільки тоді, коли він включений в систему фреймів, то вагомим є не тільки усвідомлення певної шкали класифікації фреймів, а й засобів **переключення**. З цього приводу В. Вахштайн пише: «...Переключення (або транспонування) – представляє собою спосіб реінтерпретації певної діяльності, вже осмисленої у базовій системі фреймів («якщо немає висхідної схеми, то немає чого переключати»); її переведення в іншу систему координат. Ця система координат, за своєю суттю, утворює певний світ вигадки. У якості вигаданого світу може розглядатися світ тексту, світ сну, світ спектаклю, світ спортивного змагання та ін. В них «справжня», поділена на відрізки діяльність стає перетвореною. «Ключами» такої трансформації можуть стати *вигадка* (імітація неперетвореної діяльності з ігровою метою), *змагання* (де бійка стає боксом, а погоня – бігом), *церемоніали* (символічне перетворення повсякдення), *технічне переналагодження* (моделювання діяльності з навчальною метою, демонстрація «роботи» якогось приладу на очах потенційного покупця, відтворення фрагменту неперетвореної діяльності в експериментальних умовах), *пересадження* (трансформація мотивів звичної діяльності»¹²³. Всі, крім останньої, форми були почерпані

¹²¹ Никонова Ж. В. Основные этапы фреймового анализа речевых актов (на материале современного немецкого языка) // Филология. Искусствоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2008. – № 6. – С.224.

¹²² Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XXIII: Когнитивные аспекты языка. – М.: Прогресс, 1988. – С.81.

¹²³ Вахштайн Виктор. Социология повседневности и теория фреймов. Прагматический аспект. – СПб.: Изд-во Европейского ун-та в СПб, 2011. – С.91-92.

автором у І. Гофмана. На думку І. Гофмана, кордони фрейму з часом можуть змінюватися¹²⁴. Крім того, живий потік спілкування повсякчас здійснює численні переключення, не акцентуючи на них: «Осмислюючи первісні системи фреймів, ми говорили, що проблема розрізнення двох перспектив виникає тільки там, де застосовується одна з них, хоча в принципі можливі обидві. При цьому виникає деяке напруження і з'являється тема для жартів. З переключеннями, в силу самої їхньої природи, це відбувається постійно»¹²⁵. У гіперромані Ю. Іздрика кожний наступний підрозділ нічим не пов'язаний із попереднім, очуднюється за рахунок фреймового зіставлення, викликає найчастіше почуття гумору, жартівливий настрій, інколи моторошну іронію.

Задіюючи сферу мистецтва, І. Гофман звертає увагу на дуже поширену форму фреймового переключення – перехід роману у фільм чи п'єсу: «Налаштування відрізняються за ступенем створюваних ними трансформацій. Коли роман перероблюють на п'єсу, подібність останньої і оригіналу може бути досить віддаленою, це залежить від свободи поводження з текстом. Щоб досягти достовірності у перекладі, треба визначити приблизну кількість переключень, які можуть виникнути при перетворенні оригіналу на копію. Коли за романом знімають кінофільм, а потім перетворюють його на мюзикл, ми розуміємо, друга переробка ще більш віддалена від оригіналу, ніж перша. У цьому разі мюзикл представляє собою фрейм: сюжет роману має більш розгорнений зміст, ніж сценарій лялькового спектаклю»¹²⁶. У потоці життя немає жодних обмежень стосовно кількості переключень. Але при цьому недорканною лишається базова, первісна система фреймів, бо у разі її зникнення, «нічого буде переключати». «Якщо виходити із існування фрейму, що містить у собі переключення, то кожна трансформація можна інтерпретувати як доданок якогось напластування (lamination). Слід вказати, по-перше, на глибинний пласт діяльності, яка настільки захоплююча, що може зовсім поглинути учасника. По-друге, на зовнішні напластування, що утворюють свого роду оболонку фрейма (the rin of the frame), яка маркує реальний статус даного виду діяльності незалежно від складності її внутрішнього напластування. Ось чому опис у романі азартної гри містить у якості зовнішньої оболонки особливу вигадку (make-believe), яка називається художнім викладом, а всередині опису гри виявляється цілий світ, який

¹²⁴ Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта: пер. с англ./ И. Гофман; под ред. Г.С. Батыгина, Л.А. Козловой. – М.: Институт социологии РАН, 2003. – С.115.

¹²⁵ Там само. – С.139.

¹²⁶ Там само. – С.140.

представляє собою реальність для залучення до гри людей»¹²⁷. Стосовно гіперроману «переключення» є провідною категорією сполучення смислу, оскільки нагнітання фреймів потребує логіки сполучення між ними. Всі названі В. Вахштайном та І. Гофманом варіації переключення можна знайти у гіпертекстуальних романах сучасності. При чому, найбільш вагомими для тексту виявляються найпростіші форми фреймів – базові, за визначенням І. Гофмана.

Фреймова теорія є основоположною й генеративною когнітивною моделлю, без якої текст будь-якого спрямування (лінійний чи нелінійний) існувати не може. Теорія переключення фреймів може пояснити будь-які змістовні зсуви всередині складних текстів як універсальний когнітивний закон. Те, що на перший план у конструюванні художнього тексту вийшли основоположні, базові закони людського мислення, свідчить не про вмирання жанрів чи літературознавства, а про перехід на інший рівень сюжетоскладання та проектування, на якому найбільш прості, примітивні й старожитні форми висловлювання, в тому числі й художнього, сублімуються в ніколи не баченій динаміці написання тексту. Змінюється темпоральність оповіді, більше немає докладних описів та повних деталізованих панорам із ретельно підібраними словами як наративної норми; є шалена динаміка вибухових кричущих деталей та замовчувань, нагромадження яких трансформує всі раніше відомі норми та приписи. Фреймове переключення, витлумачуване у дусі сучасної когнітології, при цьому лишається чи не єдиним усталеним та присутнім у гіпертекстах принципом логічного пов'язування різновеликих та різнопланових фрагментів невротично замисленої ігрової оповіді.

Так, у «АМ тм» Ю. Іздрика функцію переключення фреймів (якими, до речі, є окремі розділи роману) виконують ще й заголовки. Перший розділ називається «Персоналі. Персонажі» – людський фрейм, другий – «Апарати. Механізми» – технологічний фрейм, третій – «Ритуали. Архетипи. Артефакти» – психоаналітичний фрейм. Усередині розділів назви також виконують функцію переключення. Така ієрархія переключень спочатку не усвідомлюється читачем. Всередині тексту підрозділів роману попри загальновідомі форми фреймового переключення, які описані І. Гофманом, використовуються ще й такі, які можна назвати приналежними виключно сфері літературної справи. Наприклад, у підрозділі «Димедрол» стикаємось із такою формою фреймового переключення як перетворення прози на поезію в прозі. Це переключення супроводжується зміною емоційного темпоритму та набуттям віршованої форми рядків. Поезія в прозі «Летілося не так уже

¹²⁷ Гофман І. Аналіз фреймов: ессе об організації повсякденного опыта: пер. с англ./ І. Гофман; под ред. Г.С. Батыгина, Л.А. Козловой. – М.: Институт социологии РАН, 2003. – С.143-144.

і довго...» вивершує підрозділ «Димедрол» і є переключенням у сферу танатології, потойбіччя, смерті. Недбало-іронічне ставлення оповідача-наркомана до власної смерті вітлене у стилістиці української бурлескно-травестійної літератури часів І. Котляревського, звідси вульгарна фраза «камінь, по якому розпляцкалися мої мізки»¹²⁸, не сприймається трагічно, оскільки відразу в мисленні читача вона покликається на відповідні висловлювання в бурлескних віршах та поемах початку ХІХ ст., де подібний іронічно-жартівливий опис був звичною формою поезики. Особливість подібних фреймових переключень Ю. Іздрика полягає у їхньому наближенні до джерел української ментальності та традиційної культури.

Але вже наступний підрозділ «Приватний переслідувач» вириває читацьку увагу та кидає у зовсім інший простір та час, тобто відбувається, здавалось би, невмотивоване переключення на інший фрейм. Перші три абзаци читач перебуває у повному непорозумінні з текстом. Йдеться про вигадану постать письменника Окрю Іржона та його неіснуючий роман «Ієрархії пташиних зграй». Знову перед нами суто літературна форма фреймового переключення. З однієї літературної традиції до другої автор перестрибує без мотивацій, крім того, читати ці підрозділи зовсім не обов'язково у наведеному в книзі порядку, тобто один за одним. З бурлескно-травестійної стихії Іздрик поринає у вигадану сучасність. Атмосфера літературної кухні початку ХХІ століття змальовується письменником достовірно у плані емоцій та через вигадки у плані літературних фактів. Отже, тут маємо справу з двома достатньо розгорненими фреймами, які повсякчас піддаються переключенню. Водночас міжфреймові стосунки тут окреслені як протиставлення, антагонізм. Наприкінці підрозділу фрейм Іржона та фрейм його переслідувача зливаються у шось третє, містичне, засноване на параной персонажів.

Наступний підрозділ «Анатомія Марлен» має якийсь майже непомітний зв'язок з попереднім, але він надто невиразний, асоціативний, йдеться знову про книги оповідача, про його миттєву славу, про публікації. Але оскільки історія розміщена у цьому підрозділі не має жодного зв'язку з історією божевілья на ґрунті параної Іржона, то фреймове переключення тут наявне. Наступний підрозділ «Арктичні сніги» не має жодної смислової ниточки з попередніми. Цей новий фрейм сповнений тварної речовинності та інстинктів дикого звіра, а сам герой осмислюється як здобич, його оточують мисливці: «Віяло зі сходу, тому навіть він, досвідчений і хитрий білий арктичний вовк, ніяк не міг почути, як із заходу, і з півдня, і з півночі його вже оточують материкові мисливці, озброєні рушницями, роґачами, капроновими сітками – деталь воистину надлишкова – бутафорським дерев'яним

¹²⁸ Іздрик Юрій. АМ тм. – Х.: Клуб сімейного дозвілля, 2010. – С.34.

мечем»¹²⁹. Раптове переключення людського на тваринне тут не тільки пов'язане із звириним самоутвердженням («помітив територію сечею») персонажа, а й із сприйняттям середовища. Тобто це – абсолютно переключення, воно відбулось у психологічному ключі незворотно й незборимо. Так, кожен наступний підрозділ у книзі Іздрика «АМ тм» демонструє новий тип фреймового переключення, призвичаюючи читача до сприйняття подібних переключень без будь-яких попереджень. Це новий тип логічного конструювання тексту – фреймовий. Сказати, що це «фрагментованість» буде недостатньо тому, що при цьому відсутня мотивація, яким чином у фрагментованому тексті присутня цілісність його як художнього явища. Фрагментованість існує з часів Новалиса як формозначенневе одкровення, але у гіперроманах вона – принцип опису, який вже нічого не прояснює, оскільки віддаленість фрагментів за змістом, часом, дією та ін. парадигмами надзвичайно збільшена і не спроможна утримувати цілісність твору. Тільки фреймова структура тексту, породжена універсальними фреймами людського мислення, здатна накреслити ледь помітний зв'язок крізь потужну анаморфозу тексту.

Ще однією формою пов'язування тексту в єдине ціле є логіка розділів/підрозділів як головоломки із прихованим змістом. Ми вже з'ясували, що гіпертекстуальні романи дуже люблять головоломки, ігри, загадки. Зокрема система фреймів Іздрикового гіпертекстуального роману побудована на символічному емоційному темпоритмі чисел – три розділи, кожен з яких має по шість підрозділів, здавалось би не пов'язаних між собою, тільки десь на середині твору неочікувано виринає ім'я Ездри, яке належить іншому фрейму, іншій смисловій структурі тексту. Проте читач може читати як розділи, так і підрозділи у довільному порядку, не дотримуючись авторської пропозиції у розгортанні змісту. Ця довільність і мотивована фреймовою структурою частин, які не втрачають свого сенсу від перестановки. Аналогом розуміння фреймової структури гіпертекстуального роману може служити будь-яка комп'ютерна гра, в якій ми переходимо кордони між світами, долаємо різні рівні, кмітливо долаємо всі випробування тощо. Кожен такий рівень може розглядатися як окрема фреймова система, зі своїми персонажами, подіями, випробуваннями тощо. Саме так і зроблений роман Ю. Іздрика.

У книзі «ТАКЕ» Ю. Іздрика можна прочитати про його сприйняття мови, фактично, його фреймовий принцип: «Дивні ландшафти відкриваються за поворотами мови. От, наприклад, раптом починаєш бачити й відчувати її як прозорий сад, де слова - рослини (найрізноманітніші, найчудніші, найзвичайніші – все, як у природі) женуть скляними капілями спільний мультівітамін, а їхні сплетені корені відсвічують червоним з-під дна світу. І поки ти доглядатимеш цей сад, а він годуватиме тебе спокусами плодів, концентрація Слова в

¹²⁹ Там само. – С.67.

рослинному соку неухильно падатиме, а самі слова змістяться до периферії свідомості, утворивши врешті таке надійне оборонне кільце, що і ти, і сад, і цілий твій внутрішній дагестан відчуєте себе бран-цями власної письменності. Або слова починають нагадувати скульптури з піску – так само швидко висихають і осипаються. А твої етимологічні потуги лише пришвидшують розпад нетривкого сенсу на безглузді піщинки окремих літер»¹³⁰. Звідси кожен підрозділ книги «АМ тм» – це «безглузді піщинки», розірваний сенс у потоці абсурдного потоку життя; світ «гексаграм і гексаметрів» у синергетичному вирі буття. Іздрикова картина світу відтворюється як нагромадження таких «піщинок» і єдиний зв'язок між ними – читацька зацікавленість.

Щодо стабільної та нестабільної структури гіпертекстуального роману, то, спираючись на теорію фреймів, можна спостерегти, що в окремих текстах є щось на зразок «вісьового часу» Карла Ясперса («Вісьовий час служить ферментом, який пов'язує людство у межах єдиної світової історії»¹³¹). Це час певної спільної сюжетної темпоральності, співпадіння окремих фрагментів на авансцені подій та діянь. До таких належить «АМ тм» Юрія Іздрика. А от, скажімо, «Хозарський словник» М. Павича має виразно нестабільну структуру, оскільки наперед загадана схема лексикона позбавляє читача навіть наміру читати текст підряд, адже ми ніколи не читаємо словники від першої до останньої сторінки, а обираємо потрібні словникові статті. Якщо наскрізний простір гіперроману пов'язується з певним «вісьовим часом», який зазвичай загаданий у базовій фреймовій системі, то такий текст буде мати стабільну структуру, тобто у читача не буде потреби читати текст у якомусь іншому порядку, окрім уже запропонованого автором, попри закладену в ньому таку можливість; якщо ж такий «вісьовий час» невідчутний і смислоструктура тексту не залежить ні від жодного наскрізного сюжету чи образу, це означає, що твір заснований на змінних фреймових системах, з яких жодна не є настільки виразною, щоб програмувати весь віртуальний художній простір, отже тут маємо справу з нестабільною структурою гіперроману. В таких текстах зазвичай задаються тільки тенденції, тільки спрямування, але внаслідок їх чисельності, бракує не просто «вісьового часу» оповіді, а й будь якої константи. Це не є різниця між текстом та гіпертекстом, це є різниця між гіпертекстовими структурами.

Для утворення гіперроману необхідна специфічна «гіпертекстуальна свідомість», про яку писала Н. Фатеева: «...Таке представлення тексту уже самою своєю структурою забезпечує його «децентрацію», і тому цілком природно, що орієнтація на «гіпертекстуальну свідомість» породжує тексти, що створюються за

¹³⁰ Іздрик Юрій. TAKE. – Калosz: TAKE-print, 2009. – С. 263-264.

¹³¹ Ясперс Карл. Смысл и назначение истории. – М.: Республика, 1994. – С. 76.

зразком словників, енциклопедій або побудову яких можна позначити як «На вам розгляд» або «Сад із стежинами, які розбігаються». Подібна композиція тексту якоюсь мірою урівноважує на рівні інтерпретації письменника та читача, оскільки вибір та зміна фокуса та шляху прочитання тексту залежать від «споживача» інформації»¹³². Проте у цьому й полягає сенс інтелектуальної гри – у пересотворенні жанрової системи сучасності. Гіпертекстуальний роман дедалі стає все більше привабливим як для читачів, так і для письменників, які намагаються встигати за обвальною віртуалізацією художності у душі інформаційних технологій та урбаністичного безладного накладання сенсів.

Для гіперроману не передбачене місце в системі жанрів, що складалася впродовж ХХ ст., оскільки змінились критерії художності, креативної практики, мистецького побуту тощо. Жанр лишається ключовим поняттям літературної справи, однак він синтезується та функціонує не так, як в минулому столітті. Складовою жанрового мислення нашої доби стало його товарне (ужиткове) окреслення. «Жанри передбачають різні критерії для здійснення творчої практики, окрім того, вони створюють основу для прихованих, передбачуваних узгоджень між виробниками та споживачами»¹³³. У ХХІ ст. прийшло усвідомлення, що «жанрові спільноти не є універсальними характеристиками культурної приналежності, відповідно, їх не варто розглядати як єдине або навіть провідне колективне відчуття зв'язку, яке присутнє в житті людей»¹³⁴. Подібне переосмислення ролі жанру пов'язане насамперед із зміною самого креативного поля, горизонту очікуваного в галузі фантастики та дійсності при умові зникнення будь-яких кордонів та цензур. Це призводить до змішування у таких формах та масштабах, які раніше просто не мали підстав проявитись. «Теоретики жанру небагато говорять про взаємодію жанрових кодів, про динаміку цих незначних видозмін, вже не кажучи про найбільш істотні естетичні та соціальні зміни, які відбуваються, коли ці жанрові коди порушуються, ламаються або об'єднуються неймовірними раніше способами»¹³⁵. Гіперроман і представляє саме такий тип змішування та взаємодії жанрових кодів, які снуються на межі анаморфічних перетворень і на його розвиток впливають не стільки закони жанру, скільки креативність автора та читача, особлива когнітивна модальність, що характерна для доби коп'ютерних технологій.

¹³² Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2000. – С.10-11.

¹³³ Негус К., Пикеринг М. Креативность. Коммуникация и культурные ценности. – Х.: Изд-во Гуманитарный Центр, 2011. – С.136.

¹³⁴ Там само. – С.148.

¹³⁵ Там само. – С.150.

Додаткова література

1. Аршинов В.И. Методология сетевого мышления: феномен самоорганизации. / В.И. Аршинов, Ю.А. Данилов, В.В. Тарасенко // Онтология и эпистемология синергетики. – М.: ИФРАН, 1997. – С. 101-119.
2. Бедзир Н.П. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском контексте: монография. – Ужгород: Вид-во Олександрії Гаркуши, 2007. – 472 с.
3. Бодряр Жан. Симулякри і симуляція. – К.: Основи. 2004. – 236 с.
4. Вайнштейн О.Б. Удовольствие от гипертекста (генетическая критика во Франции) // Новое литературное обозрение. – 1995. – №13. – С. 383-388.
5. Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта: пер. с англ./ И. Гофман; под ред. Г.С. Батыгина, Л.А. Козловой. – М.: Институт социологии РАН, 2003. – 752 с.
6. Дэвис Эрик. Техногнозис: миф, магия и мистицизм в информационную эпоху. Пер. с англ. С. Кормильцева, Е.Бачининой, В.Харитоновой. Интернет-рисунок.
7. Дедова О.В. Лингвистическая концепция гипертекста: основные понятия и терминологическая парадигма // Вест. Моск. ун-та. Сер. 9. — Филология. 2001. – №4. – С. 22 - 36.
8. Визель Михаил. Гипертексты по ту и эту сторону экрана // Иностранная литература. – 1999. – №10.
9. Завадський Ю. Кібертекст і ергодична література: типологічна модель мережевої літератури Еспена Дж.Аарсета // Studia methodologica. – Вип.16. – Тернопіль: РВВ ТНПУ, 2005. – С. 54-59
10. Карымова М.Г. Гипертекст в философии постмодернизма / М.Г. Карымова // Вестник ТюмГУ. –Тюмень, 2002. –С.64 - 69.
11. Одаренко О. Простір розгалужених шляхів: знайомство з гіперлітературою // Всесвіт. – 2003. – № 9-10. – С. 161-168.
12. Орехов С. И. Гипертекстовый способ организации виртуальной реальности // Вестн. Омск. гос. пед. ун-та. 2006. No 1. 92 с.
13. Рітц-Ракул К. П. Поетика гіперроману у культурологічній та літературно-критичній перспективі. Атореферат канд. філол. наук. – Дніпропетровськ, 2009. – 25 с.
14. Татаренко Алла. Семантизація форми як поєднання текстуальних та гіпертекстуальних стратегій у романній творчості М. Павича // Поетика форми в прозі постмодернізму. – Львів: ПАІС, 2010. – С.263-392.
15. Семків Р. Постмодернізм та іронія // Слово і час. – 2000. – №6. – С.6-12.
16. Соболева О. В. Гипертекст как способ организации художественной литературы в интернет-пространстве // Вестник Челябинского гос. Ун-та. – 2013. – Вып. 133. – С. 130-133.

17. *Стародубцева Л.В.* Мультимедіа й гіпертекст. – Харків: ХНУ ім. В.Н. Каразіна, 2011. – 83 с.
18. *Фатеева Н.А.* Контрапункт интертекстуальности, или Интертекст в мире текстов. – М.: Агар, 2002. – 280 с.
19. *Филлмор Ч.* Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. Вып XXIII: Когнитивные аспекты языка. – М.: Прогресс, 1988. – С.52-92.
20. *Чепут Кетрін.* Гіперреальність // Енциклопедія постмодернізму. За ред. Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора. – К.: Вид-во Соломії Павличко "Основи", 2003. – С.93-94.
21. *Эко Умберто.* От Интернета к Гутенбергу, текст и гипертекст. 1998. // режим допустку на 20.04.2015 р. file:///Volumes/G-DRIVE%20mobile%20USB/BSK/Модифікації%20роману/У.Эко%20-%20От%20Интернета%20к%20Гуттенбергу:%20текст%20и%20гипертекст.webarchive
22. *Эпштейн В.Л.* Введение в гипертекст и гипертекстовые системы / В.Л. Эпштейн [электронный ресурс]. На 6.05.2014 г. режим доступу: <http://www.lingvolab.chat.ru/library/hypertext.htm>
23. *Aarseth Espen J.* Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature. - Johns Hopkins University Press, 1997. – 216 p.
24. *Coover Robert.* He Thinks the Way we Dream, The New York Times Book Review, 20. XI 1988.
25. *Coover Robert.* The End of Books, The New York Times Book Review, 21. VI 1993.
26. *Fowler Alastair.* Genre and Literary Canon // New Literary History, Vol. 11, No. 1, Anniversary Issue: II (Autumn, 1979), pp. 97-119.
27. *Михајловић Јасмина.* Милорад Павић и хипербелетристика // Рачунари, II 1995, 106. – Р. 62-63. Упоредити: Српски књижевни магазин, Ново Милошево, 1994, III, 3. – Р. 7-10.
28. *Hayles N. Katherine.* Corporeal Anxiety in Dictionary of the Khazars: What Books Talk About in the Late Age of Print When They Talk About Losing Their Bodies Modern Fiction Studies 43.3, Fall 1997.
29. *Callus Ivan.* Paratextual Play in Milorad Pavic's „Dictionary of the Khazars“ EBR 8 (Electronic Book Reviews), Winter 98/99.
30. *Olsen Lance.* The Architecture of Possibility: Reading the Novels of Milorad Pavić, The Writer's Chronicle, September 2000. – pp. 34-42.
31. *Riffatterre M.* Semiotics of Poetry / M. Riffatterre. Bloomington. Indiana Univ. Press, 1978. – 213 p.
32. *Zdravković Jelena, Zdravković Gordan.* An e-book Business Model(Thesis), University of Gavle, Sweden, 2004, pp. 44-47.

Розділ 2: ПАРАБОЛІЧНИЙ РОМАН ТА ЙОГО МОДИФІКАЦІЇ

2.1. Параболізм як тип мислення

Модифікації параболічного роману виникли не випадково, мають довгу історію співіснування із інакоказанням як їх спільною провідною ознакою: парабола, притча, байка, казки про тварин, ехемплум та подібні. Наприклад, М. Герхардт писала: «Притчу можна викласти без пояснень, навіть дидактику можна залишити у підтексті: зовнішньо це найбільш проста, але насправді, можливо, найбільш складна і зріла форма. І авторові, і читачеві легше, якщо дидактика виділена хоча б однією заключною фразою: "Це свідчить...", "Відповідно, ми повинні...". Коли дидактика, у свою чергу, коментується, бажано посиланнями на священні книги, ми маємо типову форму ехемплум, таку популярну у середньовічній європейській літературі. ...Нарешті, повчання може мати якусь алегоричну форму, тоді притча містить окрім очевидного сенсу друге значення. Тут знову ж таки тлумачення передоверене або вдумливого читачеві, або чітко виділене. Варіантом алегоричної повчальної притчі, яка мала великий і тривалий успіх, є байка. В прямому сенсі слова байка представляє собою невелику притчу про тварин, які діють і гворять як люди та із вчинків та слів яких можна видобути мораль. Необхідно постійно тримати в пам'яті це заявлене визначення, щоб не сплутати байку з власне казкою про тварин...»¹³⁶.

Сучасна російська дослідниця Л. Туміна також говорить про спорідненість на рівні інакоказання таких жанрів як притча, байка, аполог, ехемплум, парабола. Навіть наводить порівняння притчі та параболи¹³⁷. Вона зацікавилась і функцією метафори у параболічному тексті: «Якщо охарактеризувати метафору в притчі із суто лінгвістичного боку, то необхідно відзначити, що за способом впливу на адресата притчові метафори переважно є діафорами, оскільки для них характерна не експресивна функція (апелювання до уяви), а функція сугестивна, тобто звернення до інтуїції. Притчова метафора-символ насамперед повинна дати імпульс асоціативному мисленню адресата, щоб привести його до ідеї, яка лежить в основі притчі, а не вражати слухача яскравістю образів»¹³⁸. Інколи параболічні жанри настільки споріднювались, перемижувались однотипною метафорикою, що розрізнення їх ставало проблематичним, тобто так історично склалось,

¹³⁶ Герхардт М. Искусство повествования. М.: «Наука», глав. ред. восточной литературы, 1984. – С.313-314.

¹³⁷ Див.: Тумина Л. Е. Притча как школа красноречия. – М.: Изд-во ЛКИ, УРСС, 2007. – С.82-84.

¹³⁸ Там само. – С.75.

що вони завжди існували як певна група дидактично спрямованих жанрів із значними можливостями взаємозаміни. Звідси, романні форми, що виросли завдяки синкретизму із цими жанрами інакоказання міфи переймають від них спорідненість їхньої структури і тому модифікації параболічного роману також часто тяжіють одна до одної, адже спільне поле інакоказання нікуди не зникає, а наративні можливості нашої цивілізації не такі вже й безмірні.

Отже, модифікації параболічного роману сягають найглибшої давнини в історії мистецтва слова, породжуються при поступовій деградації міфу під тиском становлення індивідуалізму, основні стадії цієї деградації в естетичній: міф – метафора – притча – алегореза та ін. Всі вони базуються на інакоказанні. Становлення параболічних жанрів відображає обертання людського естетичного й когнітивного досвіду, яке передбачає повторюваність та утворення аналогій там, де поява інновацій унеможливлена з будь-яких причин. Якщо вивчення естетичного досвіду обернулось низкою книг, в яких покоління дослідників викладали свої міркування, то когнітивний досвід та його проєкції в літераурі розглядався не так часто, кращою книгою цього плану є «Гештальттерапія постмодерну: за межами індивідуалізму»¹³⁹ (2000 р.) Г. Уілера, в якій наголошено, що «будь-які процеси, помічені нами в галузі сучасної психології, і людської культури в цілому, включаючи сумніви з приводу власної природи й досвіду, становлять ознаки й симптоми фундаментальної культурної парадигми, глибокого життєорієнтованого світогляду, який належить глобальній культурній традиції, що перебуває у стані активної деконструкції та занепаду»¹⁴⁰. Постійність і незворотність цих процесів (деконструкції і занепаду) – це таємний рушій у всіх набутках та втратах. У модифікаціях параболічного роману простежуються періодичні коливання деконструкції та занепаду, що шкодить утворенню «типології жанрів інакоказання»¹⁴¹. На основі існуючих параболічних/інакомовних жанрів (притча, байка, загадка, аполог...) внаслідок їх синкретизації з розвиненою впродовж ХХ ст. романною формою утворились нові модифікації жанру: роман-міф, роман-метафора, роман-алегореза та змінений структурно й змістовно роман-притча помежів'я ХХ-ХХІ ст. В історичній проєкції вони відповідають основним етапам традиційної тривкої параболічності мислення та провідним формам її наративізації.

Перетворення міфів на філософемі сучасної культури Ф. Бекон назвав «філософією за вказівкою давніх парабол». Звісно, всі жанри інакоказання так чи інакше залежали від архаїчних сюжетів давніх

¹³⁹ Див.: Уілер Г. Гештальттерапия постмодерна: за перделами індивідуалізма. – М.: Смысл; ЧеРо, 2005. – 489 с.

¹⁴⁰ Там само. – С.28.

¹⁴¹ Термін Бориса Іванюка.

міфів, бо й самі ці жанри були не чим іншим, як перетлумаченням міфів і дарма ще у XIX ст. «міфологію» у нас перекладали з давньогрецького як «баснословіє». М. Епштейн присвятив осмисленню цього переходу чимало сторінок у своїх книгах, і зокрема писав: «...Міф, перетворюючись на метафору, втрачає безсумнівний зв'язок своїх складових. Його пряме призначення все більше переважаючи, переростає в констатацію факту; переносне – у формулювання поняття; сам зв'язок двох значень, дедалі більш умовний, ігровий, набуває властивостей порівняння, тропи, інакоказання»¹⁴². За Е. Кассіером, «метафора створює духовний зв'язок між мовою та міфом»¹⁴³. Всі жанри, які сконструйовані за принципом інакоказання, виявляють здатність до метафоризації з метою утворення, наприклад, прихованого повчання.

Б. Іванюк запевняв, що вся література XX ст. характеризується метафоричною грою та тенденцією до утворення загадок за допомогою метафор¹⁴⁴. Літературна метафора як інтелектуальна гра і своєрідний код людського досвіду, завжди потребує відгадування, декодування. Але це декодування може бути різним. О. Фрейденберг відзначала ще одну властивість інакомовних жанрів стосовно міфу: «Міф, відповідно, є системою метафор, і ця система будується антикаузально, без причин і наслідків; сенс міфу ніколи не буває оголеним і сам по собі, незалежно, не існує; він може передаватися і бути присутнім, бути вираженням тільки в метафорах. Вже одне це позбавляє міф можливості бути алегорією або символом: він не в змозі виразити нічого, крім самого себе, крім основного смислу, який породив його метафори»¹⁴⁵. Можна створити романну форму як величезний міф із численними доданками-мотивами спорідненої з міфологічною тематикою та типологізованою з міфом образністю, що сягає прихованих сенсів (тоді вийде роман-міф), але можна деміфологізувати простір міфу настільки, що зв'язки з ним втрачаються, стають ледь помітними, і тоді ланцюжок змістів метафори буде відсилати нас до глибин міфологічного пізнання світу опосередковано. Такий текст отримає дефініцію роману-метафори. Коли ж відстань між міфом та сучасністю ще більше віддаляється, можливості перенесення значень стають такими багатомірними, що метафора розривається на каскад розподілених перенесених значень, утворюючи оповідь, в якій міфологічний код можна ігнорувати, то тоді перед нами роман-притча. Нарешті, роман-алегореза – це дуже

¹⁴² Епштейн М. Парадоксы новизны. – М.: Прогресс, 1987. – С.362.

¹⁴³ Кассирер Эрнст. Сила метафоры // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С.33.

¹⁴⁴ Іванюк Б.П. Метафора и литературное произведение. - Черновці: Рута, 1998. –С.12.

¹⁴⁵ Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: «Восточная литература» РАН, 1998. – С.60.

складна система оповіді, де кільканадцять тлумачень співіснують як інтелектуальна власність письменника, не відгукуючись на міфологічні коди, які в цьому разі стають другорядними настільки, наскільки це дозволяє простір самої параболічності як мистецький принцип.

Оскільки всі ці жанрові модифікації параболічного роману умовні, схильні до взаємозамін, то можемо зробити висновок, що процес їх виділення й окреслення ще не завершився. В. Пестерев твердить: «В новітній час внаслідок жанрового зміщення та жанрового синтезу (в їх постійних видозмінах) роман втрачає чіткі жанрові прикмети. Ще більшою мірою, ніж раніше, "цей жанр не дає стабілізуватися жодному із власних різновидів". Завдяки оновлюваним та новим способам художнього синтезування (включаючи й «полісинтез») модифікації форми – константа сучасного романного жанру»¹⁴⁶. Тож залежно від ступеня віддаленості від родового міфу текст-інакоказання (створений на основі параболічності), може ідентифікуватися по-різному, оскільки не може позбутись схильності до одвічного синкретизму жанрів інакоказання.

Проте жоден із дослідників не звернув увагу на те, що міф, метафора, алегорія, притча становлять разом у когнітивному плані один і той самий процес розгортання інакоказання на різних рівнях структуротворення та сюжетного масштабування. Міф, метафора, алегорія, притча не відрізняються за образною системою та способом зіставлення (скрізь за аналогією, принцип паралелізму). Це приводило до того, що жанрові утворення на основі інакоказання часто плутали. Наприклад, Б. Іванюк вважав алегорію тропом, який «має здатність до жанропородження, наприклад, притчі, байки та інших форм типології інакоказання»¹⁴⁷, та «об'єднує такі жанрові модифікації як притча, парабола та ін., які вже за самою своєю жанровою змістовністю передбачають семантичне замовчування»¹⁴⁸. У примітках до основного тексту книги «Метафора і літературний твір» він посилається на В. Харцієва, який зазначав, що «до складних метафор, відповідно, доведеться віднести і такі форми поезії, як прислів'я, байка, притча, будь-яке образне алегоричне зображення явища людського життя та життя природи»¹⁴⁹. Цілком слушна думка Б. Іванюка про «типологію жанрів інакоказання» є основоположною при вирішенні проблеми функціонування модифікацій параболічного роману, оскільки тільки визначивши наскрізні й особливі ознаки параболічних текстів ми

¹⁴⁶ Пестерев В.В. Модификации... - С.14.

¹⁴⁷ Іванюк Б.П. Метафора и литературное произведение. – Черновцы: Рута, 1998. – С.91.

¹⁴⁸ Там само. – С.108.

¹⁴⁹ Харціев В. Элементарные формы поэзии // Вопросы теории и психологии творчества. – Т.1. – Харьков, 1907. – С.195.

зможемо дати більш-менш чітке визначення роману-міфу, роману-метафорі, роману-притчі або роману-алегорезі.

Сучасна когнітивістика приділяє велику увагу параболі, оскільки «наративний образний сюжет» вважається фундаментальним інструментом мислення. За спостереженням М. Тернера, провідною жанровою ознакою параболи є властивість проектувати в одному сюжеті – наступний сюжет. М. Тернер наголошує, що в параболі вдало комбінується сюжет і проектування: «Тільки єдиний специфічний жанр літератури – параболі – вдало комбінує *сюжет і проектування*. Парабола служить лабораторією, в якій великі думки висловлюються у малих обсягах. Для розуміння параболи необхідно усвідомити її укоріненість у повсякденній свідомості, і навпаки»¹⁵⁰. Для нього параболі є елементарною понятійною лабораторією і звертається він до цього літературного жанру з метою дослідити ментальні властивості через атрибутику жанру, сюжету та образу. Він пише: «Парабола починається з оповідного образотворення – з усвідомлення комплексу об'єктів, подій, і діючих персонажів, які організуються у нашій свідомості в певну історію (сюжет)»¹⁵¹. Тобто комбінується історія з проекцією: текстовий сюжет породжує прихований.

Концепція структури параболи як нерозривної двоєдності сюжету та проектування відповідає літературознавчим уявленням про структуру цього жанру. Зокрема, В. Кречетень щодо цього писав: «Отже, параболою може стати будь-яке оповідання, незалежно від його питомої жанрової природи. Параболою його робить не внутрішня якість змісту, образів, сюжету, а параболічна функція, для виконання якої пристосовує його оповідач. Єдиною практичною ознакою, яка вказує на те, що перед нами параболі, в цьому разі є параболічний спосіб тлумачення сюжету оповідачем. Спосіб цей полягає у тому, що кожний елемент сюжетної структури оповідання з'являється з якимсь віддаленням за своєю природою від цього елемента предметом, в результаті чого і вся система образів (а в ряді випадків механічна сума образів) даного сюжету з'являється (часто механічно) з якоюсь віддаленою, чужою для себе системою (сумою) предметів»¹⁵². Зазначу, що і в наш час параболічний роман також жодним чином не відрізняється від інших романних форм, окрім свого специфічно «параболічного способу тлумачення сюжету» – утворення морально-етичної проекції до зображуваних подій.

Сутність параболи й полягає у цьому складному комбінуванні двох наших базових форм мислення – сюжетоскладання і проектування. Ця класична комбінація продукує загострення нашого ментального процесу

¹⁵⁰ Turner M. The Literary Mind: The Origin of Thought and Language. – N.Y.; Oxford: Oxford UP, 1996. – P.14.

¹⁵¹ Ibid. - P.14.

¹⁵² Кречетень В.І. Оповідання Антонія Радивиловського. З української новелістики XVII століття. – К.: Наукова думка, 1983. – С.143.

конструювання мислення. «Еволюція жанру параболи полягає, таким чином, не у випадковості та ексклюзивності творів літератури, а у поступовому та невідворотному русі самої природи нашої концептуальної системи. Вагомими для параболи є, як структура, так і мотивація кольористики, так і смислова структура, так і здатність наблизити віддалений об'єкт»¹⁵³. У розумінні М. Тернера, літературна параболка є лише артефактом ментального процесу параболічності. Параболка є проекцією сюжету вираженого через образи дії. Він назвав ментальні патерни жанру параболи: прогнозування, діючі особи, об'єкти та події, сюжет, планування, еволюція, проектування, пояснення, метонімія, емблема, образна схема, розташування образної сфери, концептуальні утворення, мова¹⁵⁴. Особливу увагу він приділяв параболкам з винахідливою історією. Безсмертність цьому жанру подарувала своєрідна контрастність оповіді, сам жанр оформився внаслідок контрастного руху думки як категорія базової шкали людського мислення. Проектування сюжету спирається на уявлення повсякденного життя та підводить до глибшого розуміння елітної або сакральної літератури. Крім того, «проектування» не завжди викладене в тексті твору. «Параболічне тлумачення здебільшого виносить за межі сюжету оповідання, - звертає на цю особливість нашу увагу В. Кречотень, - але в окремих випадках може і включатися в структуру сюжету. Головними естетичними якостями параболи як жанру є яскравість тих деталей сюжету, які підпадають тлумаченню, алегоричному переосмисленню, і несподіваність, незвичайність такого тлумачення»¹⁵⁵. Оскільки предметний світ параболи звичайний, побутовий, «укорінений у повсякденній свідомості», то інтрига міститься саме в «проектуванні», тобто в тлумаченні до вже викладеного сюжету.

Щодо самих принципів співвіднесеності сюжету та нового спроектованого сюжету, то тут слід зазначити, що це параболічне дійство можливе лише у тому разі, коли читачеві є з чим порівнювати. Оскільки «мисленнєві порівняння виконуються на основі мисленних образів еталонів двох порівнюваних понять»¹⁵⁶, то текст повинен містити підказку для порівняння. Наприклад, у романі «Дні Гніву» С. Жермен це численні алюзії до книг Біблії, зокрема Іова. Дж.Т.Е. Річардсон запевняв, що «мисленнєві порівняння можна прискорити чи уповільнити за рахунок конгруентності чи неконгруентності перцептивної інформації, їх не можна вважати доведенням того, що такі порівняння здійснюються на основі

¹⁵³ Turner M. *The Literary Mind: The Origin of Thought and Language*. – N.Y.; Oxford: Oxford UP, 1996. – P. 14.

¹⁵⁴ Там само. – С. 22.

¹⁵⁵ Кречотень В.І. Оповідання Антонія Радивилівського. З української новелістики XVII століття. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 149.

¹⁵⁶ Річардсон Джон Т.Э. Мысленные сравнения // Мысленные образы: Когнитивный подход. – М.: «Когито-Центр», 2006. – С. 54.

репрезентацій, які містять цю інформацію виключно в “аналоговій”, або ж образній формі»¹⁵⁷. Все ж, найчастіше порівняння здійснюються на образному рівні мислення та за рахунок саме аналогії, почерпаних з практичного людського досвіду. В усякому разі параболічний текст розрахований на таку модель “мисленнєвого порівняння”.

Дослідник пише: «Зазвичай ми задумуємо концепти як пакети мислення. Ми надаємо їм узагальнюючих назв: *одруження, народження, смерть, сила, електрика, час, вчора*. Намислене видається нам локалізованим та стабільним. Проте парабола дає можливість використати різницю між намисленим більше ніж у двох ментальних просторах. Мислення не є депозитом в концепт-контейнері. Воно непряме й активне, динамічне й дистриб’ютивне, конструктивне для конкретних цілей пізнання й діяння. Намислене не є ментальним об’єктом, що прив’язаний до конкретного місця, але швидше представляє собою комплекс операцій по проектуванню, переплетінню, взаємозв’язку, змішуванню та інтеграції всіх можливих просторів»¹⁵⁸. Наприклад, тварин, що розмовляють, М. Тернер відносить до зразків концептуального змішування. Жанр параболи потребує мінімум два ментальних простори, а отже, передбачає численні форми взаємопроникнення змістів між цими світами. Поширеним типом такого взаємопроникнення ментальних просторів вчений назвав «провідну думку-висновок» (“central inference”). «Олюднення» тварин чи персоніфікація неживих предметів є результатом накладання двох ментальних просторів – людського та речовинного чи тваринного. Розмова вола з віслюком (за «Тисяча і однією ніччю») стає можливою тільки завдяки зіткненню двох ментальних площин реалізації людської думки. Центральна структура такого змішаного простору завжди буде каузальною. М. Тернер приділяє багато уваги змішаним просторам, вбачаючи в їхньому існуванні основну причину появи думок та образів: «Метальні образи, як і змішані простори, можуть легко уявлятися, породжуватися»¹⁵⁹. Персоніфікація / метафоризація при цьому стає їх провідною властивістю.

Система М. Тернера побудована на **плинних** структурах людського мислення, здатного утворювати **стійкі** сполуки, що так само проявляється в літературі, як і в інших сферах людської життєдіяльності. У концепції параболи М. Тернера, маємо зауважити на внутрішньоструктурних процесах цього жанру, які кожна людина здійснює без утруднень, повсякчас і не помічаючи самого цього процесу. Це настільки характерно для нас, як, скажімо, дихати, що ми

¹⁵⁷ Там само. – С.57.

¹⁵⁸ Turner M. The Literary Mind: The Origin of Thought and Language. – N.Y.; Oxford: Oxford UP, 1998. – P.87.

¹⁵⁹ Ibid. – P.109.

зазвичай не помічаємо саме того, без чого не можемо жити. М. Тернер поглянув на жанр параболі як на продукт нашого мислення, який мав тривалий шлях формування та функціонування й відбиває закономірності людської ментальності.

Тосовно **структури параболічного тексту** слід зазначити, що вона також доволі передбачувана та при пильному спостереженні надто наближається до концепції Стрічки Мьобіуса¹⁶⁰. Перехід у «проекування» не потребує фантазмагорій, фантазмів, містики тощо, а відбувається непомітно для читача як природний та закономірний. Параболічний роман ніколи не налаштований на фантастичне, ніколи не спонукає до похваллення науково-дослідних здатностей читача, навпаки, він оперує поняттями, які не треба пояснювати та винаходити. Параболічний текст дивує на основі зіставлення-проекування, яке читач сам здатен здійснити. Йдучи дорогою власних міркувань, читач частково повертається на початок історії, але тільки для того, щою зіставити з фіналом. Суть параболічної структури тексту в тому, що він починається та завершується однією й тією самою фразою, концептом, гаслом, символом, ідеєю, зображенням тощо. При цьому центральна історія (сюжет) оповідається двічі, вдруге – за принципом зворотності, все зображується навпаки, логічно перевертається, обертається на свою протилежність, на тінювий бік. Саме поняття Стрічки Мьобіуса належить до сфери евклідової геометрії, як і Пляшка Клейна. Стрічка Мьобіуса є вивернутою параболою. Це той випадок, коли математичні схеми мислення не суперечать філологічним. У нас час віртуальної модуляції важко уникнути спроби візуалізації параболічного тексту, вочевидь такі наміри не будуть полишати письменників впродовж всього ХХІ ст. Українська література представила кілька зразків візуалізації параболічного роману.

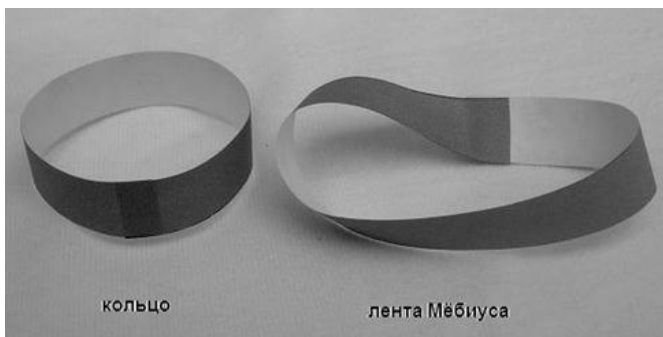


Рис. 1. Стрічка Мьобіуса

¹⁶⁰ Див.: Фукс Д. Лента Мьобіуса // Квант. – 1979. - №1. – С.2-9.

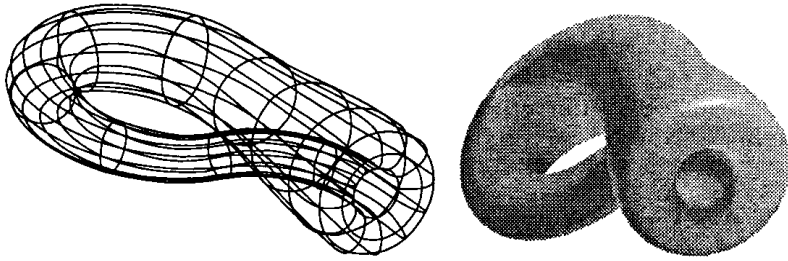


Рис.2. Пляшка Клейна.

Параболічні тексти поза візуалізацією зовнішньою формою можуть приймати до своєї структури інші жанри, передусім, це легенда, проповідь, сповідь, спогади, казки, видіння, сни, листи, загадки, прислів'я, приказки, байки та ін. При цьому сюжетна структура романної форми видозмінюється, що значно ускладнює жанрову ідентифікацію, тому ми пропонуємо ввести поняття **«засадничого жанрового потерну»**, тобто **параболічної основи** для будь-яких включень та видозмін. Якщо така параболічна основа не спостерігається в тексті, то й роман не належить до цього жанру, скільки б параболічних включень в ньому не функціонувало. Часто тексти, які викликають у нас уявлення про параболічність, такими не є, оскільки їхній засадничий жанровий патерн належить до іншого жанру і ми можемо говорити тільки про включені параболічні тексти в ньому.

Роман Олега Сича «Уроборос» має «цементуючий» сюжет, який огортає оповідь. На початку роману читаємо про те, що земляни, зокрема українці, летять на іншу планету засновувати там нову цивілізацію: «- А знаєш, як наш корабель називається? – Як? – «Земля». – А та планета як? – «Уроборос»»¹⁶¹. Завершується роман аналогічним діалогом, але у зворотному смислового розгортанні: «- А ти знаєш, як наш корабель називається? – Як? – Уроборос. - А та планета як? – Земля»¹⁶². Як бачимо, тут не тільки зумисне загублені лапки у назвах корабля та планети, а й назви помінялися місцями, покликаючи до життя наш одвічний принцип параболічності мислення. Подібне «перевертання» з прагненням повернення до попереднього стану, який уже ніколи не повториться, - характерна ознака принципу руху стрічкою Мьобіуса.

Інший приклад також напрошується на цю сторінку. Видання двох романів Г. Пагутяк «Писар Східних Воріт Притулку» та «Писар Західних

¹⁶¹ Сич Олег. Уроборос. – Львів: Літературна агенція Піраміда, 2007. – С.7.

¹⁶² Там само. – С.160.

Воріт Притулку»¹⁶³ здійснене за принципом стрічки Мьобіуса, а саме: розміщені «валетом». Обидва романи завершуються в середині книги, але починаються з різних боків книжки. Така візуалізація структурного принципу стрічки Мьобіуса, як і часте звернення письменників до «квілібристики» тексту, свідчить не просто про жанрове наростання чисельності параболічних романів, а й про вічність та універсальність параболи як оповідного принципу, мисленнєвого процесу й жанру. Знак безконечності в математиці (∞) подібний до стрічки Мьобіуса, в книгах Г. Пагутяк прочитується цей розрахунок на здатність читача до символічного мислення як на допоміжну площину проектування наступного сюжету в параболічному тексті.

Втім, в концепції М. Тернера випущена духовно-моральна складова цього найдавнішого жанру літератури. Він добре прояснив її когнітивну структуру та принципи параболічного нарощування змістів у тексті, проте цього недостатньо для повного уявлення про жанр. Парабола, на думку Б. Кича, «містить метафору, або алегорію в словесній адекватності»¹⁶⁴, «парабола ґрунтується на подібності чи порівнянні, за якими приховується духовна ідея, яка і проступає за допомогою текстових трансакцій»¹⁶⁵. На його думку, парабола відрізняється від історії тим, що історія прагне розповісти про подію, у той час, як парабола тільки вдає, що демонструє подію чи факт, натомість наголошуючи на подіях, які ніколи не відбувалися, залучені автором з духовно-дидактичною метою. Саме на духовному сенсі параболи наголошує й К. Е. Бейлі у книзі «Поет і селянин, або погляд селянськими очима: Літературно-культурологічний підхід до притч “Євангелія від Луки”» (1983). Всі сакральні книги містять параболи (власне параболи, приклади, байки, апологи, ехемплум, повчання тощо). Парабола стала не тільки частиною літератури, спровокувавши появу численних модифікацій сучасного роману, а й частиною літургій та богослужбених книг. Побутове функціонування парабол також дуже широке й тривале. Отже, виникнення та розвиток параболічного роману в усіх його модифікаціях, мотивується міждисциплінарним застосуванням як принципу параболічності, так і жанрів, що походять від параболи вперше представлені в сакральних жанрах.

У книзі К. Бломберга “Інтерпретація притч” (2005) подається докладний аналіз притч біблійного циклу. Він зазначає, що притча часто переходить в алегорію та містить метафору в своїй структурі.

¹⁶³ Див. палітурку книжки: Пагутяк Галина. Писар Східних Воріт Притулку. – Львів: Піраміда, 2011.- 139 с. І в цій же книжці: Пагутяк Галина. Писар Західних Воріт Притулку. – Львів: Піраміда, 2011. – 135 с.

¹⁶⁴ Keach Benjamin. Preaching from the types and metaphors of the Bible. – Kregel Academic & Professional; 12th edition, 1972. – P.238.

¹⁶⁵ Ibid. – P.239.

Давньоєврейське слово “машал” в грецькій Біблії перекладалось як парабола або притча і мало дуже широкий спектр жанрового тлумачення. Особливістю ж дослідження К. Блюмберга стало звернення до похідних від параболи категорій – метафори та алегорії. На його переконання, будь-який тип параболічної форми у літературі передбачає існування метафори, як і послідовне її розгортання в нарацію. Спорідненість всіх похідних від параболи жанрів закладалася історично та досі проявляється в межах та характеристиках, передбачених традицією, звідси й модифікації романної форми параболічного змісту зумовлюються глибинними традиціями письменництва та параболічного мислення. Отже, найбільш поширеними **модифікаціями параболічного роману сучасності є: роман-притча, роман-метафора, роман-алегореза та роман-міф.** Поява самого поняття “параболічний роман” припадає на ХХ ст. та пов’язана насамперед із змінами в літературознавчому підході до жанру, а точніше із прагненням побачити в тексті глибинні мотивації та закономірності. Модифікаціями ж його стали історично споріднені смислоформи, розрізнення яких всередині параболічного тексту завжди становило труднощі.

2.2. Роман-притча

Роман-притча сягає насамперед жанру притчі, який становить його засадничий жанровий патерн. Притча здавна розглядалась у гомілетиках. Уже в Біблії названі жанрові різновиди притчі: притча-оповідання та притча-порівняння. Сучасні дослідники наводять таке розуміння цього давнього жанру: «Біблійна притча виступала потужним мистецьким засобом розкриття, пояснення і пізнання чільних аспектів іудейського, а згодом християнського віровчень. Компактна структурно-логічна будова і тенденція до економії образно-стильових засобів робили її зразком ідеальної відповідності жанрової форми жанровому змісту. Притчова фабула служила для підтвердження наперед загаданої світоглядної чи моральної тези. Локальна колізія виконувала в основному дві функції – ілюстративну і повчальну. Головна ідея притчі розкривається способом дидактичного смислотлумачення. /.../ Притчові персонажі вищого ряду виступали носіями істини, справедливої для всіх часів і народів. Така істина поставала як результат параболічно-притчового узагальнення дійсності. Саме воно як характерна ознака не лише робило притчу вічним літературним жанром, а й зумовлювало функціонування притчовості як образно-стильового міжжанрового явища»¹⁶⁶. Жанрова доля притчі була в усі

¹⁶⁶ Бетко Ірина. Біблійні сюжети й мотиви в українській поезії ХІХ – початку ХХ століття. – Зелена Гура-Київ, 1999. – С.86-87.

часи до неї сприятлива, притча активно використовувалась у літературі. У наш час притча може розростатися до масштабів роману-притчі, але найчастіше виконує функцію включеного жанру, будучи частиною метажанрового утворення.

Провідною жанровою ознакою біблійної притчі слід вважати принцип параболічно-притчового історизму, який формує відповідний жанровий хронотоп. Характерними є й засоби притчової поетики. У притчі, наприклад, може не бути образу у його традиційному розумінні. Притча тяжіє до алегоризації образу. Ю. Клим'юк вважав, що притчова образність залежить від принципів естетичної притчової структури, провідними з яких є антиномія та зіставлення формально-змістовних елементів. Притча дуже близька до архетипу. Ю. Клим'юк писав: «У більшості жанрів, як правило, ідея впливає із зображуваних подій; притча йде від протилежного: до наперед заданої ідеї добираються ідеї. Тому сюжет і образи притчі надзвичайно схематизовані, прямують до певного зразка, тобто архетипічності»¹⁶⁷. Притча тісно пов'язана з загадкою, параболою, байкою, переказом, прислів'ям тощо. Разом з тим, вона має й численні модифікації. Побутування жанрових модифікацій притчі зумовлює явище дифузії, адже притча акумулювала родові ознаки споріднених з нею жанрів. Вже у Біблії, як зазначає І.Бетко, простежується функціонування мінімум двох модифікацій притчі: фабульна та афористична.

У сучасній літературі збереглося прагнення наслідувати цей біблійний жанр. Рецепт притчі в наш час, як твердить І. Бетко, здійснюється такими способами: ремінісцентним, наслідувальним, притчеподібним, афористично-концептуальним та способом притчового новоутворення на основі асоціативного зв'язку з біблійним фрагментом. Зокрема, у «Днях гніву» С. Жермен такий фрагмент спочатку наводиться (зокрема з книги Іова), а потім розгортається оповідь із сучасності, яка його ілюструє, таким чином, біблійний фрагмент відіграє роль моралі, синтезуючого ідеологічно вагомого висновку. Спостерігаючи за жанровими особливостями роману «Володар мух» В. Голдінга, О. Товстенко зазначала: «Роман побудований за законами притчового способу сприйняття дійсності – Голдінг оповідає нібито реалістичну, на перший погляд, історію про нещасливий випадок з дітьми, але те, що він розкаже, своїм філософським змістом виходить далеко за межі твору. Відокремлений від усього світу острів – це модель людства, це перевірка та переконливий доказ голдінгівських ідей та висновків щодо історії та перспектив цивілізації, про звіра всередині людської душі. За законами притчового морально-філософського експерименту час і простір набувають універсального

¹⁶⁷ Клим'юк Юрій. Притча /// Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.444.

відтинку, це історія «на всі часи», бо стосується чогось надзвичайно суттєвого, і, на думку письменника, споконвічного. І тому кожен игерой – не просто індивід, особистість з тільки їй притаманними рисами, це ще й носій певної поведінки, якихось життєвих принципів»¹⁶⁸. Образи у романі «Володар мух» перевершують межі звичайної типізації чи індивідуалізації, набуваючи алегоричної універсалізації, що також є характерною ознакою притчової форми. Отже, сучасні письменники використовують притчові жанрові властивості з метою набуття текстом цієї високої універсальності. Більшість філософських романів сучасності живляться саме цим здобутком біблійного жанру.

Притча біблійна й Голдінга – однопорядкові утворення, мають спільні впізнавальні ознаки, проте різняться не просто за часом утворення, а й за принципами морального узагальнення. Для притчі характерне прагнення до домінування «вічної істини», що проглядає в обох випадках. Біблійна притча про блудного сина і роман «Володар мух» мають низку спільних художніх ознак: (1) наявність притчового морального експерименту, (2) універсальний характер часопростору, (3) універсальний характер морально-етичної ситуації, (4) перемога доброго начала, (5) пропаганда божественних принципів життя (6) специфічна оповідна манера, що окреслює притчевість тощо. Читач, заглиблюючись у роман «Володар мух», відразу потрапляє в поле дії цих стійких художніх ознак притчі, а отже, відсилається до першоджерела, до тих притчових жанрових форм, які передували появі Голдінгового роману. Причетність твору до традиції біблійної притчі поступово проступає в комунікативному акті прочитання. Поза здійсненням такого діалогу твір втрачав би половину закладених в ньому сенсів. Здатність читача до креативного співвіднесення нового жанру/тексту з попередніми – це суто когнітивна здатність, частина понятійного процесу. Проте таке «впізнання» жанру на основі діалогічного співвіднесення відбувається на практиці прочитання поетапно, шляхом вичленування окремих жанрових елементів з наступним їх сполученням в когнітивну модель жанру. Отже, для здійснення діалогу жанрів письменнику необхідно бути обізнаним із системою його структурних властивостей.

Таб.3. Діалогічна схема: біблійна притча / роман «Володар мух» В.Голдінга

Біблійна притча	Роман «Володар мух» В.Голдінга
Наявність притчового й морального експерименту	Наявність притчового й морального експерименту та перевірка руссоїстської концепції природної людини

¹⁶⁸ Товстенко О.О. Філософські притчі Вільяма Голдінга. – К.: «Київський університет», 1992. – С.7.

Універсальний характер часопростору	Універсальний характер часопростору, елементи абстрактно-логічної конкретизації часопростору через наявність речей цивілізації (корабель, літак), фактичне співіснування вічного часу й часу цивілізації
Універсальний характер морально-етичної ситуації	Універсальний характер морально-етичної ситуації; наявність численних локальних морально-етичних конфліктів
Перемога доброго начала	Перемога доброго начала
Пропаганда божественних принципів життя	Пропаганда божественних принципів життя, пропаганда руссоїстської ідеї природної людини та ідеї праці як порятунку для людини, яка міститься в робінзонадах
Специфічна оповідна манера – притчевість	Специфічна оповідна манера – притчевість; ускладнюється притчова манера оповіді наявністю інших конкуруючих оповідних інстанцій: оповідь від імені персонажів, від імені невідомої істоти тощо
Локальна колізія	Локальна колізія дітей на безлюдному острові ускладнюється утворенням низки ще більш локальних колізій; наприклад поділ ділей на дві групи, присутність ймовірного чудовиська та полювання за ним тощо
Притчові персонажі	Притчові персонажі; кожен дієвий персонаж в романі має нахил до притчового прочитання до алегоризації, проте не виключається індивідуалізація, яка підсилює емоційний ефект
Алегоризація як спосіб узагальнення	Алегоризація як спосіб узагальнення; індивідуалізація характерна при розкритті образів хлопчиків; ідеалізація – в описі Ральфа
Ідея передує змісту	Ідея передує змісту; завуальованість ідеї у романі Голдінга, пропозиція пройти дидактичним шляхом синтезу ідеї
Схильність до модифікацій	Схильність до модифікацій явно перевершує можливості біблійної притчі
Дидактичність	Дидактичність; експериментування; креативний характер пізнання світу хлопчиками; когнітивний підхід до людської природи

Схема засвідчує, що у романі В. Голдінга «Володар мух» спостерігається збільшення властивостей жанру притчі, фактично, автор зрощує на основі притчової форми новий жанр, більш характерний для літератури постмодернізму, ніж для сакральної літератури. Крім того, звернімо увагу, що у наведеній схемі ліва її частина становить стійкі, канонічні властивості жанру притчі, у той час, як права демонструє явне нарощування концептуальних пластів, а отже, збільшення характеристик притчі за рахунок плинних, взятих із інших жанрів та новоутворених на засадах сполучення різних видів мистецтв та наук, насамперед із філософії. Діалогічність роману здійснюється насамперед при зіставленні читачем плинних та канонічних властивостей жанру притчі.

Жанровий патерн – це концептуально зумовлена смислоструктура когнітивної моделі жанру, яка представляє тенденцію його формо- та змістотворення і не є завершеним трафаретом. Наприклад, своєрідним патерном для роману «Володар мух» В. Голдінга стала біблійна притча. Але вона ж слугує патерном і для роману «Дні гніву» С. Жермен. Проте С. Жермен і В. Голдінг написали два неподібних романи. Таким чином, притчовий патерн, який лежить в основі обох романів, лише визначає спрямування концептуальної смислоструктури жанру, не визначаючи заздалегідь цю смислоструктуру; він є нахилом до певного розкриття, а не саме розкриття, не потребує наслідування. При цьому йому не властива неконкретність/неприсутність архетипу, який сам ніколи не виходить на поверхню, породжуючи архетипові образи, адже характеристики біблійної притчі описані в літературознавстві доволі ретельно. Патерн – це реальний зразок жанру, який не відтворюється в тексті. Архетип – це віртуальний зразок, який також безпосередньо не відтворюється текстом. Проте патерн – це повторюваність комбінацій, функцій та елементів жанрової системи, тобто цілком конкретних смислоструктур.

Одним з найбільш поширених в художній практиці людства є наслідування сакрального образу, яка закріплена у формах агіографічної літератури. Середньовічні традиції життя як у вітчизняній, так і в західноєвропейській літературі, існували як усталений художній канон, де заздалегідь визначався об'єкт зображення за засоби його змалювання, тож для літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст. є незвичним звернення до настільки усталеного художнього модусу письма, у той час, коли письменницька сваволя сьогодення сягає будь-яких глибин культури й художнього мислення, потерпаючи від суперечностей, дозволяє будь-яку словесну еквілібристику, експериментальне поводження зі словом. "...У сучасних прозових творах з агіографічним вкрапленням активно використовуються такі стилістичні компоненти життя, як цитування Святого Письма, біблійні алюзії, середньовічні топоси. З-поміж останніх найпомітнішими є топоси "перевернутого світу", хлопець/старець та дівчина/стара жінка. Ці та інші стилістичні елементи спрямовані на

увиразнення житійних мотивів у тексті, сприяють їхньому наближенню до автентичного зразка, а відтак – спонукають подальше відродження елементів агіографічного жанру¹⁶⁹.

Саме таке здійснення художнього принципу наслідування сакрального образу як провідного стилістичного, композиційного, жанрового чинника за житійним зразком знаходимо у художній структурі текстів С. Жермен та Г. Пагутяк. Зокрема, виразним пробіблийним звучанням вражає роман «Писар Східних Воріт Притулку» Г. Пагутяк та „Дні гніву” Сільві Жермен, на яких є сенс зупинись та ретельно розглянути агіографічний принцип організації художності в цих творах. Присутність у цих творах агіографічного компонента створює притчовий ефект, а врешті, вивершується в обох випадках в синтезі жанру роману-притчі. Агіографічне підґрунтя при цьому може розглядатися як притчова основа і як засадовий жанровий патерн.

Обидва твори демонструють навернення до поетики агіографічної літератури за провідними принципами¹⁷⁰:

- Зображення життя людини як майбутнього святого, сакралізація центрального персонажа; наділення головного персонажа ознаками божественності: сакральними особливостями тілесності, а не лише духовності (тіло має приємний аромат навіть після смерті, доторкання до мертвого святого здатне оздоровлювати);
- Хронологічне подання долі персонажа з метою увиразнення складності його шляху до святості; зображення життя персонажа через призму його сакральної вартості; поступове зведення всіх індивідуальних рис персонажа до провідних сакральних ознак святого;
- Часте цитування Біблії або використання численних відсилань: ремінісценцій, алюзій (навіювань);
- Актуалізація взаємовідносин людини й Бога;
- Оперування категорією християнської благодаті, раю, прихистку для душ праведників тощо; зведення містичного досвіду людини до опанування нею сакрумом;
- Протиставлення тіла – духу, тілесності – духовності, добра – зла, сакрального – демонічного, людського – божественному, тобто наявність в текстах антиномій, які притаманні також агіографічній літературі середньовіччя;
- Використання традиційних для агіографії мотивів: мотив спадкоємного гріха (зокрема, батьківського у С. Жермен);

¹⁶⁹ Випасняк Галина. Агіографічні мотиви в сучасній українській прозі. Монографія. – Івано-Франківськ: Видавець Кушнір Г.М., 2012. – С. 204.

¹⁷⁰ Див.: Александров Олександр. Старокиївська агіографічна проза XI – першої третини XIII ст. – Одеса: „АстроПринт”, 1999. – 270 с.

лейтмотиви Страшного Суду, християнського дива, ангела, християнської есхатології;

- Видіння сакралізованого персонажа, як то було прийнято у агіографічній літературній традиції, означають провіденціальне доторкання людини до прихованої сутності буття, профетизм;

- Телеологічне світоспоглядання.

Метою агіографічного тексту було створення „біографії” святого, метою художніх текстів С. Жермен та Г. Пагутяк є створення біографії сьогочасної людини, яка втратила орієнтири, підвладна різним впливам, забула своє сакральне спрямування, але, проминувши тяжкі перипетії, таки приходять до сакрального джерела. Обидві письменниці прагнуть нагадати сучаснику його сакральне призначення.

Тож в романі „Дні гніву” С. Жермен сакралізується доля Едме, Єфраїма, Рен, та їхніх дев'яти синів. У романі „Писар Східних Воріт Притулку” Г. Пагутяк сакралізується доля всіх мешканців Притулку, зокрема, Антона, Старого, Джона Сміта, Лі та ін. Притулок у романі Галини Пагутяк має характерологію раю, але при цьому, для того, щоб потрапити до нього, фізична смерть не постає необхідною умовою, смерть може бути духовною. У романі „Дні гніву” С. Жермен своєрідним раєм мислиться букова галявина, де стоїть іконостас, вироблений дев'ятьма братами, куди також людина може потрапити, не переходячи межі життя і смерті. Отже, модернізований рай у творчості як С. Жермен, так і Г. Пагутяк, втрачає ознаки надзвичайної віддаленості від людини, потойбіччя, стає *об'єктом духовного творення праведників*. Їхні персонажі, отже, переносяться в рай ще за життя, єдиною умовою, позицією у агіографічній літературі, лишається набуття святості.

Категорія святості, така характерна для агіографії, актуалізується у творчості С. Жермен та Г. Пагутяк всупереч всім сучасним модам та тенденціям *postmodernizmu*. Однак це не та класична концепція святості, яку ми можемо видобути із середньовічних житійних текстів. Святість у розумінні цих двох письменниць є поняттям оновленим стосовно сьогочасного потоку життя, причому кожна з них прийшла до необхідності перегляду класичної концепції святості особно, не будучи ознайомленою з аналогічними пошуками іншої. До того ж, навіть у релігійному аспекті модель святості зазнавала змін залежно від епох її побутування. Так, „Словник середньовічної культури” фокусує увагу на плінності канону святості в системі агіографії: „Попри всю стійкість моделей святості та риторичних засобів, агіографія високого й пізнього середньовіччя відбиває вагомий рух в сфері релігійної свідомості й духовного життя. Вони виразились як у появі нових типів святих й концепції святості, так і в появі нових мотивів і межах репрезентації

традиційних агіографічних моделей”¹⁷¹. Тож спроби обох письменниць створити ще одну модель святості, врешті, не суперечать духовним потребам сьогочасного релігійного розвитку. Можливо їхнє експериментарство виходить далеко за межі агіографічного канону середньовіччя, але, врешті, воно є породженням цього канону, його логічним поширенням на добу коп’ютерних технологій.

Характерним є також те, що і в творчості Г. Пагутяк, і в творчості С. Жермен зберігається прагнення агіографічного тексту представити християнське диво у всій повноті та послідовності відтворення. Зокрема, у романі „Дні гніву” С. Жермен зображення дива максимально наближається до християнської житійної традиції його змалювання, що характеризується частим вживанням цитат з Біблії, цитації відіграють вирішальну роль у вибудові сакрального перетворення особистості як істинного дива земного буття: „І відкриється храм Божий на небі”. Цей храм – земля, час, величезний, який відкрився їй, світ. Від злиття тіл в глибинах плоті і на поверхні землі народжується краса”¹⁷². Дивом потрактовується також надзвичайний голос Блеза, часом навіть проводиться думка про його божественне походження. Дивом є в романі й факт народження самої Рен та її дев’яти синів, кожен з яких має талант від Бога. Адже доторкання ангела зробило її плідною та нагородило талантами її дітей: „Ангельські персти такі невідчутно легкі, такі безмірно ніжні, що їхнє доторкання не відтворити, і ті, хто був сподоблений на це божественне доторкання, все життя зберігають на своєму тілі шрам, як слід від дивної рани”¹⁷³. Щоправда, у С. Жермен диво потрактовується як наслідок природного розвитку світу й людини, як органічне співіснування сакрального й тварного. Звідси навіть сексуальні сцени в її романі інтерпретуються через призму божественного дива. *Характерною ознакою у зображенні дива С. Жермен є його тілесне відчуття, тілесність дива.*

Щодо особливостей потрактування дива у романі „Писар Східних Воріт Притулку” Г. Пагутяк, то тут маємо справу із спробою сакралізації суцього за ознакою духовної подібності. Диво в цьому романі також посідає провідне місце: “Це була їхня давня гра. Лі любив пожартувати, але ніколи не розкривав таємниці подібних перетворень. Він міг спалити на очах Антона книгу, а потім, покропивши попіл водою, відновити її неушкодженою. Він міг пофарбувати зграю горобців у барви веселки й послати її в гості до мешканців Притулку. Витівки Лі не лише веселили серця. Коли, наприклад, довго не було дощу, Лі міг пригнати сюди хмари. Колись давно він приніс зі своєї далекої країни у кишнях та за пазухою духів земних, небесних та водних, бо там їм не

¹⁷¹ Агіография // Словарь средневековой культуры. – М.: РОССПЭН, 2003. – С.27.

¹⁷² Жермен Сильви. Дни гнева. – СПб.: „Амфора”, 2000. – С.187.

¹⁷³ Там само. – С.87.

дуже добре стало вестися”¹⁷⁴. Зображення дива в романі Г. Пагутяк можна поділити на дві групи картин, з яких до однієї будуть належати ті, в яких диво постає на зразок фокуса у цирку, як одноразове й таке, що суперечить законам фізичного розгортання світу. До другої будуть належати картини із зображенням різних духовних перетворень персонажів, і цей другий план зображення дива і є для письменниці більш актуальним та пропагованим. *Характерною ознакою у зображенні дива Пагутяк є його „одомашнення”, призвичаєння дива як пересічного акту буття.*

У річищі семантики дива у творчості обох письменниць з’являється образ Божої Матері, який, до речі, часто виринав і в агіографічних текстах як видіння святого. У Г. Пагутяк: „Кіт важко тисне на груди, а з кутка променіє світло, затьмарюючи постать Старого. І він бачить Мадонну, яка співчутливо дивиться на нього. Вона не така вже й молода, не така вже й гарна, але хоче, щоб її дитина була щаслива. Мати і дитина утворюють замкнуте коло, звідки пульсує тепле світло”¹⁷⁵. У С. Жермен зображення Божої Матері подається як повторюване цитування з Біблії: „Мати світла. Мати життя, любові...” Мати щастя земного. Жінка, що несе в руках земну красу, як світле дитя”¹⁷⁶. Отже у зображенні Божої Матері обидві письменниці дотримуються релігійного канона. Вдало оперуючи ним, вони вибудовують власну концепцію сакрального.

Поняття „дива” тісно пов’язане з категорією „Божого Духу”, частотність використання якого переважає у романі „Дні гніву” С. Жермен. У творчості обох письменниць ці поняття тісно взаємопов’язані, оскільки істинне диво для них є виявом активності Божого Духу, що живе в людині. В агіографії знаходимо таке ж розуміння актуальності Божого Духу.

Агіографічне прагнення подати персонаж святого в цілісності його долі, від народження до скону та сакрального дивовижного подовження буття у потойбіччя також було плідно використане обома письменницями. Кожен персонаж в їхніх романах потрапляє в абсолютний простір та вічний час, універсалізується, як цього потребує притча. Зокрема, всі сакралізовані персонажі роману „Дні гніву” Сільві Жермен проходять перед читачем від народження до смерті: Едме, Єфраїм, Рен. У романі „Писар Східних Воріт Притулку” Г. Пагутяк здійснена зворотна форма надання сакралізованому персонажу житійності, тобто Антон реалізує принцип житійності лише тоді, коли мандрує, до початку подорожі та після повернення він представляє світ

¹⁷⁴ Пагутяк Галина. Писар Східних Воріт Притулку // Сучасність. – К., 2002. – № 10. – С.17.

¹⁷⁵ Пагутяк Галина. Писар Східних Воріт Притулку // Сучасність. – К., 2002. – № 9. – С.38.

¹⁷⁶ Жермен Сильві. Дни гнева. – СПб.: „Амфора”, 2000. – С.119.

сакралізованого Притулку як його складова, отже постає святим у пагутяківському розумінні. Вирушаючи у подорож, він поринає у суєтний світ життя людського загалу, отже покидає сакральний світ Притулку, втрачає й власну недоторканну святість, зазнає випробувань. Він рухається за схемою: святість – гріховний світ – святість. Доля Джона Сміта ілюструє класичну схему набуття святості. Отже, обидві письменниці вирішують однотипне завдання ідентифікації святості в умовах деконструктивності духовного життя сучасника. Обидві письменниці приходять до висновку про необхідність присутності сакрального в духовній орієнтації сьогочасної людини як своєрідної межі трагедійної житійності. Жанровий канон агіографії у цьому разі стає межею добра і зла, створюючи умови для розгортання притчового конфлікту та морально-етичної колізії.

Дотримуючись агіографічного художнього принципу пробіліної наслідування, С. Жермен та Г. Пагутяк навіть любов інтерпретують згідно з агіографічного канону. Наприклад, теологічну версію високої любові ми можемо зустріти в трактатах середньовічних авторів, як то у Ріхарда Сен-Вікторського: „В цьому стані, в якому душа відволікається від себе, захоплена за завісу у таємницю таємниць, коли оточена з усіх боків вогнем божественної любові, схвильована до самих глибин, вся палає, тоді вона повністю оголюється і поринає в божественне життя, і, будучи абсолютно подібною до краси, яку вона спостерігає, повністю переходить до горньої слави...”¹⁷⁷. Саме таку захоплену любов до сакрального образу Божої Матері з боку дев'яти братів, Рен, Едме спостерігаємо в романі «Дні гніву» С. Жермен та з боку Антона в романі Г. Пагутяк «Писар Східних Воріт Притулку» щодо Притулку та його мешканців. Любов як сакральне почуття і підґрунтя специфічного катарсису, що веде до переродження душі, – так потрактовується це почуття і в творчості С. Жермен, і в творчості Г. Пагутяк.

До агіографічного канону належить також прагнення створити біографію святого як своєрідний аналог біографії Ісуса Христа. Тяжіння до пробіліної інтерпретації долі Христа відчутне в текстах С. Жермен та Г. Пагутяк також (всупереч, скажімо, альтернативній традиції його інтерпретації, що здійснена в романі Жозе Сарамаго «Євангеліє від Ісуса»). Наведу лише один приклад з роману Г. Пагутяк: „Лі з усмішкою, що, власне, ніколи не покидала його обличчя, але цього разу була просто виразніша, подумав, що Антонові пасував би хрест на плечах, великий, важкий, із сирого дерева, до якого можна звикнути, коли несеш його довго. Схожий хрест ніс колись Ісус, син Бога, через те кожен, хто прагне наслідувати Ісуса, вважає необхідним наслідувати

¹⁷⁷ Сен-Вікторський Ріхард. Четыре ступени пламенной любви // Антология средневековой мысли. - СПб.: Издательство РХГИ, 2001.- Т.1.- С.359.

Його страждання”¹⁷⁸. Якщо в добу середньовіччя культ святого мав на меті залучити якомога більше язичників у лоно християнської церкви, то проза С. Жермен та Г. Пагутяк також має певний релігійний сенс захоплення в полон сакралізованої духовності сучасника, який заблукав у лабіринтах постмодерної реальності. Ідея тотожності сакральної долі притаманна як Жермен, так і Пагутяк. Обидві письменниці, створюючи варіант світської агіографії, своєрідний „агіографічний” роман нашого часу, актуалізують „персональність” Голгофи як такої в долі кожної людини, яка ступила на шлях сакрального очищення. Специфікою кожної із письменниць є те, що вони намагаються трансформувати класичну християнську доктрину, пристосовуючи її до умов існування сучасної людини. Так, навіть біографія Христа, подана у Біблії і наслідувана в романах Пагутяк та Жермен, осмислюється в аспекті оновлення: „Хто пізнає у стражданні – пізнає лише страждання. Чому б не полюбити дитячу невинність теслі з Назарета, його радість від зцілення хворих, вперту віру у всесильність людського духу, поблажливість до слабкості. Адже, опинившись у пасці, засуджений на смерть, Він не насолоджується болем, не тішиться тягарем, який так важко нести під палючим сонцем, а приймає смерть, як приймає її кожна людська істота – віддає душу Богові, щоб той подарував їй інше тіло, або ж звільнив її від нього, оселивши поруч себе”¹⁷⁹. Гра сакральним та профанним в поетиці їх романів є зазвичай формою увиразнення епохальності кожної людської долі як факту сакрального існування світу та частини сакральної історії взагалі. Голгофою для Антона („Писар Східних Воріт Притулку” Г. Пагутяк) стає світ поза межами Притулку, сповнений страждань та жахів. Голгофою для сакралізованих персонажів роману „Дні гніву” С. Жермен стає Мопертюї, демонічна постать, яка прагне до винищення всього, що пов’язане з його страшними спогадами. Мопертюї створює альтернативний світ зла у романі, у Г. Пагутяк такий світ зла існує як витвір багатьох представників нашої прагматичної цивілізації.

Нагадування про Страшний Суд виринає як в романі Пагутяк, так і в романі Жермен. У творчості обох письменниць Страшний Суд відіграє величезно роль у долі персонажів та в обох випадках потрактовується як сьогочасна подія, покликана до життя палючими гріхами нині живучих людей. Образна конкретизація людської гріховності у творчості обох письменниць покликана відобразити сьогочасність Страшного Суду. У С. Жермен читаємо: „Сьогодні день гніву. Кожен день життя Амбруаза Мопертюї – це день гніву”¹⁸⁰; „В день

¹⁷⁸ Пагутяк Галина. Писар Східних Воріт Притулку // Сучасність.- К., 2002. – № 9. – С.12.

¹⁷⁹ Там само. – С.12.

¹⁸⁰ Жермен Сильві. Дни гнева.- СПб.: „Амфора”, 2000. – С.146.

Страшного Суду, коли трубний глас покличе всіх мертвих постати перед Господом, я стану і явлю Судії ось це скалічене тіло”¹⁸¹. У Г. Пагутяк Страшний Суд описаний через заперечення, як система котраверсій, адже персонажі раптом виявляють, що Страшного Суду над ними не буде, що тільки від них залежить, як жити далі, якими бути. Філософема Страшного Суду потрібна Пагутяк для того, щоб змалювати безбожність сучасної людини, втрату нею основних моральних та релігійних орієнтирів. Хоча письменниці по-різному інтерпретують цю філософему, обом вона необхідна для характеристики сучасної цивілізації. Так само, як і наголошення на подібності світобудови: Г. Пагутяк прямо говорить: “Антон без вагання відчинив важкі двері й переступив поріг. І тут з ним трапилось те, що буває, коли перетинаєш межі одного із світів: мусиш бути готовим до змін, бо кожна клітина твого тіла і твоєї душі сполучається з новим оточенням”¹⁸². У С. Жермен вказівкою на існування іншого світу є постійне цитування Біблії, цитати й утворюють цей другий світ; Г. Пагутяк до них не вдається.

Звичайно, послідовне відтворення житійного принципу наслідування сакрального зразка в романах Сільві Жермен та Галини Пагутяк також зазнало впливу постмодерного художнього мислення, тобто є значно трансформованим стосовно цього обраного зразка наслідування, але він проглядає, переконливо заявляє про себе, обертаючи тексти до вічного часу й простору сакрального здійснення духовного акту очищення, що зробило можливим класифікувати обидва твори як романи-притчі. Письменниці створили світську агіографію, оскільки обидві проносять ідею циклічного повторення історії раннього християнства, звідси – відродження сакральних типажів в сучасниках. У їхньому розумінні сучасна історія людства повторює історію раннього християнства, кожна людина є сакральною часткою такої історії, кожна людина священна як ідея втілення божественного начала в послідовному розвитку всесвіту. Як бачимо, роман-притча може мати різні орієнтири та способи їх оприявлення в тексті, проте незмінним лишається те, що цей жанр передбачає окрім описаного сюжету ще й проєкцію іншого, високого, як варіант – сакрального сюжету, до якого нагадуванням виступає Святе Письмо.

2.3. Роман-алегореза

Роман-алегореза – це модифікація параболічного романного жанру, яка утворюється з використанням середньовічного типу сакрального дидактичного наративу (алегорези) та активно розвивається наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. Художня алегореза

¹⁸¹ Там само. – С.147.

¹⁸² Пагутяк Галина. Писар Східних Воріт Притулку. – Львів: Піраміда, 2011. – С.83.

стала здобутком нашого часу тому, що сприймається письменниками як своєрідна гра, понятійний ребус, де складові беруться із традиційних здобутків попередньої культури. Художня алегореза – це спосіб тлумачення ідеї посередництвом неприхованих ілюстрацій у вигляді подій, колізій, образів. Здійснені письменником для цього словесні зображення, байдуже портретні, події чи образні, заступають те, що в античній та середньовічній теорії називалось «тлумаченням» на основі розкриття алегорій, за кожним зображенням проглядає прихована істина з універсальним сакральним сенсом. Це тип мислення за аналогією, логіка чи паралогія тут не застосовуються. Схильність до утворення романів-алегорез виявили М. Павич («Красвид намальований часем»), У. Еко («Маятник Фуко»), С. Жермен («Погляд Медузи»), М. де Унамуно («Туман» та низка творів за визначенням «нівола»), М. Барбери («Елегантність їжака»), Айн Ренд («Атлант розправив плечі»), В. Даниленко («Кохання в стилі бароко») та ін.

Методом утворення алегорези Платон вважав дієрезу. Дієреза – розділення, поділ роду на найближчі види, або ширше, поділ понять на складові та окрема інтерпретація виділених частин. І. Крістіансен, на яку посилається О. Лосєв, обґрунтовує наступну тезу: «Використання діалектичного методу дієрези для витлумачуваних текстів створює основу науки алегоричної інтерпретації»; «Символічне тлумачення є синтетичною технікою всередині алегоричного тлумачення»; «Алегореза є формою інтерпретації, за допомогою якої розгортається єдність ідеї, яку слово Писання містить нерозгорнуто: слову Писання пропонується рівнозначне поняття, більш узагальнююче, ніж розгорнуте слово Писання»¹⁸³. Дієреза – метод біблійної екзегези.

Своєрідним тропейним прототипом алегорези є риторична ампліфікація – повторення однієї й тієї самої думки різними словами та зворотами з метою прояснення та донесення певної думки. Риторична ампліфікація може складатися з нанизаних одна на одну метафор, які цілком самостійні, але спрямовані на розкриття однієї думки. Ж. Женетт вважав, що будь-яка думка може бути описана засобами риторичної ампліфікації, апелюючи при цьому до античності, в поетиках та риториках якої вона посіла чільне місце. Він писав: «Поняття ампліфікації має тут для нас подвійне значення, кількісне і якісне: це одночасно "розвиток" у класичному сенсі, того, що сам Сент-Аман називає у своїй Передмові способом "поширити" іділію, "додати деякі епізоди, щоб заповнити сцену", і власне *auxesis* або *amplificatio* (в термінах старовинної риторики), прийом, що дозволяє збільшити історичне, моральне, релігійне значення трактованого сюжету. Ми побачимо, що у творчому процесі Сент-Амана обидва ці ефекти тісно

¹⁸³ Цит. за : Лосєв А.Ф. История античной эстетики: Поздний эллинизм. – М.: Искусство, 1980. – Т. 4. // <http://philosophy.ru/library/lofef/iae6/txt08.htm>

пов'язані»¹⁸⁴. Риторична ампліфікація – це прийом образної розбудови алегорези; дієрези в логіці відповідає риторична ампліфікація у літературі.

Величезну роль алегореза відіграла у богослов'ї, де стала доманантним методом оприявлення істин. Алегореза – тлумачення прихованого в тексті змісту, це методика прочитання містичного тексту. Алегореза як філософський метод пізньої патристики VI-V ст. до н.е. базувалась на літургійному символізмі та лаконізмі «говореного слова» як радикальної презентації за Н. Фраєм. Алегореза як тип доведення активно розвивалась у платонізмі та неоплатонізмі, використовувалась вона і в християнській богословській літературі (Ареопагітики, Максим Сповідник). О. Лосєв вважав Феагена Регійського засновником фізично-матеріальної (стихії світу) алегорези у VI ст до н.е. С. Аверінцев зауважував, що «роль алегорії в історії філософії пов'язана з численними спробами, починаючи з епохи елінізму, тлумачити давні шановані тексти як послідовність алегорій (у стоїків – Гомера, у Філона Александрійського та деяких християнських богословів – Біблію); у середні віки алегорично трумачився і світ природи як облаштований Богом для людини у якості морального наочного посібника, матеріалізованої байки з мораллю»¹⁸⁵. Він же розумів алегорію як ланцюг образів, які створюють сюжет. П. Доброцветов виділив кілька різновидів алегорези, що історично склались: 1) теологічна, 2) антропологічна, 3) космологічна та 4) екзегетична¹⁸⁶. І. Протопопова виділяє такі типи алегорії: 1) фізична, 2) моральна, 3) богословська¹⁸⁷. Біблійні герменевти традиційно виділяли три форми інакомовних сенсів Біблії на відміну від буквальних: алегоричний, моральний, анагогічний. О. Чевела вирізняє типологічну та алегоричну екзегезу, які формують відповідні відмінні структурні типи тексту¹⁸⁸. Типологія і алегореза традиційно тлумачились як дві протилежні форми екзегези, адже типологія базується на логічному принципі зіставлення, опису, констатації явища, алегореза – на міфолого-метафоричній демонстрації явища.

¹⁸⁴ Женетт Ж. Работы по поэтике. Об одном барочном повествовании. Пер. Е. Гречаной. <http://www.niv.ru/doc/zhenett-raboty-po-poetike/ob-odnom-barochnom-povestvovanii.htm>

¹⁸⁵ Аверинцев С.С. Аллегория // София-Логос. Словарь. – К.: Дух і літера, 2001. – С.28.

¹⁸⁶ Див.: Доброцветов Павел. Типологическая аллегореза в т. н. «Послании Варнавы» // сб. «Аспекты». – М., 2005.

¹⁸⁷ Див.: Протопопова Ирина. Философская аллегория, поэтическая метафора, мантика: сходства и различия // Доклад, прочитанный в марте 2001 г. в ИВГИ РГГУ. Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/mant.htm>

¹⁸⁸ Див.: Чевела О. В. От притчи в аллегории: аллегореза как прием построения сакрального текста // Вестник Нижегородского ун-та им. Н.И. Лобачевского. – Серия: Филология. Искусствоведение. – 2009. – №2. – С.280-285.

Першою розгорнутою художньою алегорезою стала дидактична епічна поема «Психомомахія» Пруденція. «Ефіопіка» Геліодора і «Метаморфози» Апулея, на думку І. Протопопової, були породжені прагненням авторів наслідувати традицію алегоричних інтерпретацій «Одісеї» Гомера. Першим експериментом перенесення принципів алегорези на архітектоніку художнього твору Нового часу став роман Новаліса «Генріх фон Офтердінген». Романтики взагалі приділяли алегорії забагато уваги. Гете, Шеллінг, Шлейєрмахер звертались до алегорії у теоретичному сенсі. Для Шеллінга «алегорія є вираженням ідеї через дієві конкретні образи»¹⁸⁹.

Своєрідним прототипом роману-алегорези сучасності можна вважати так званий «роман з ключем», який поширювався в європейській літературі з кінця ХІХ ст. Досліджуючи чеську літературу, Н. Копистянська знайшла і там роман такого типу: «Гора створив твір, жанр, якого в західноєвропейському літературознавстві прийнято називати роман з ключем. В такому романі діючими особами є конкретні політичні та суспільні дуячі, і сучасник автора легко пізнає їх за вигаданими іменами. Через свою прив'язаність до певних осіб та подій твір з часом втрачає для читача полемічну загостреність і тому часто потребує коментарів»¹⁹⁰. Зразком роману з ключем Н. Копистянська назвала «Соціалістичну надію» (1922) Й. Гора. Але й твори написані на основі, наприклад, суфійських алегорій¹⁹¹, також потребують коментарів. Взагалі всі алегорези потребують коментарів.

У ХХ ст. алегорія та всі види алегоризації посідають чільне місце та осмислюються як своєрідна гра на рівні пізнання. Широке тлумачення алегорії, власне як і алегорези, подав Н. Фрай у книзі «Анатомія критики»: «...В сучасній критиці термін алегорія застосовується до великої кількості літературних феноменів. Ми маємо справу з актуальною алегорією, коли поет провокує взаємозв'язок її образності із зразками та приписами, а також потребує її у якості коментаря до того, що він повинен далі написати. /.../ Але коли подовження алегорії зберігає структуру образів, не маскуючись під ідеї, і коментарі подовжуються з такою точністю ніби твориться інша література, ми можемо бачити, що приписи і зразки підтримують образність як ціле»¹⁹². Для Н. Фрая існує актуальна і наївна алегореза як відповідно 1) гіпотетична алегорична точка зору і 2) як комплекс

¹⁸⁹ Шеллінг. Философия искусства. – М.: Мысль, 1966. – С.254.

¹⁹⁰ Копыстьянская Н.Ф. Жанровые модификации в чешской литературе. – Львов: Вища школа, 1978. – С.99.

¹⁹¹ Див.: Брагинский В.И. Малайские классические повести-аллегорезы // Теория жанров литератур Востока. – М.: Наука, 1985. – С.116-164.

¹⁹² Frye N. Anatomy of Criticism. – Princeton, Oxford: Princeton UP, 1957. – P.90.

переосмислених метафор. Алегорія - це контрапункт породження смислу, вона може бути як лаконічною, так і розлогою.

П. де Ман наголошував на спорідненості метафори та алегорії, інтерпретуючи останню як кількаразове семантичне зрушення, скупчення метафоричних смислових зрушень, їх коловорот: «На відміну від первісних деконструктивних оповідей, в центрі яких – фігури, і в першу чергу метафора, ми можемо назвати такі оповіді в другому (або у третьому) ступені алегоріями. Алегоричні оповіді розповідають історію про невдале прочитання, тоді як такі тропологічні оповіді, як «Друге міркування», розповідають історію про невдале найменування. Відмінність полягає тільки в ступені, і алегорія не стирає фігуру. Алегорії – завжди алегорії метафори, і як такі вони завжди представляють собою алегорії неможливості прочитання...»¹⁹³. На його думку, алегорія завжди зберігає референціальний момент, що запобігає замиканню її в епістемологічній та етичній системі оцінки.

К. Блюмберг писав: «Алегоричне тлумачення – зовсім не низький, негідний вчителя жанр риторики, а необхідний метод інтерпретації притч, запобігти використанню якого на практиці не можуть навіть ті, хто засуджує його в теорії»¹⁹⁴. Він звернув увагу на постійне накладання уявлень про метафору, алегорію, притчу та параболу внаслідок їхньої родової спорідненості та взаємозумовленості. Серед його спостережень над біблійними притчами та алегоріями знаходимо міркування стосовно текстових перетворень цих явищ: «*Оповідь перетворюється на алегорію внаслідок кількох пунктів зіставлення: будь-яка розповідь, що суміщає буквальне значення з метафоричним, за своєю суттю стає алегорією*». Всякий троп (він називає метафору, алегорію, метонімію...) можна розгорнути в оповідь. «Алегорія – це всього-навсього розгорнута метафора в оповідній формі...»¹⁹⁵.

Алегорезу як метод поетичного тлумачення тексту в історичному, типологічному та синхронному аспектах розглянув О. Вольський у докторській дисертації і дійшов висновку, що попит на сам принцип алегорези в мистецтві з'являється у періоди зміни світоглядних парадигм. Є. Івахненко описав специфіку смислопородження в межах алегорези: «Спосіб алегоричного символізму такий, що його кругова траєкторія не сприяє еволюції змісту розумового процесу в цілому. Аллегореза не знає руху як універсального прогресу думки. Не сприяють алегорично побудовані дискурсивні практики і раціональному

¹⁹³ Ман Поль де. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. – Екатеринбург: Изд-во Урал. Ун-та, 1999. – С.243.

¹⁹⁴ Блюмберг К. Интерпретация притчей. – М.: Библейско-богословский институт св. Апостола Андрея, 2005. - С.43.

¹⁹⁵ Блюмберг К. Интерпретация притчей. – С.45.

подоланню, зняттю (якщо говорити мовою Гегеля) завдань і проблем інтелектуального ґатунку. Архаїчні дискурси за таких умов не зживаються, а переміщуються з неодмінним поверненням, знову і знову, до старих сюжетів на черговому історичному колі. Доречно припустити, що чинник ретардації в російській історії - постійне повернення до одних і тих самих сюжетів влади, політики, управління, що повторюються, і так далі – підживлюється епістемологічними рудиментами середньовіччя, що зберігаються в дискурсивних практиках. Це відбувається тоді, коли алегоричний паралелізм в осмисленні світу домінує по відношенню до раціональних логічних конструктів¹⁹⁶. Щодо сприяння еволюції, то тут можна подискутувати з автором, проте він зафіксував одну стійку властивість алегорези – вона снується у самодостатній площині і часто не потребує інформаційного поля.

Сучасна ритрика не втратила цікавості до алегорії: "...її роль полягає у розгортанні метафор"¹⁹⁷. "Подібно до того як антитеза часто складається з гіпербол, так і алегорія поряд з притчею і байкою часто складається з метафор. Але вона може ґрунтуватися також на ряді звужують синеґдоху, що спостерігається в численних романах, пропагують певний спосіб життя, а також в «повчальних баладах» (cautionary ballads) - жанрі народної пісні, який був дуже популярний свого часу в США. Як би там не було, якщо на нижчому рівні алегорія, притча і байка складаються з метасемем, то можна показати, що на вищому рівні вони виступають як металогізми"¹⁹⁸. "Алегорія, байка, притча є силогізмами саме внаслідок їхньої структури"¹⁹⁹. Щоразу наголошується на подвійності структури алегорези як інакомовного жанру: більш-менш об'єктивно та правдиво викладена історія передбачає подовження у вигляді морально-етичної сентенції, на яку читача може наштотхувати текст. Фактично, алегорія передбачає повернення до вже виголошеного, щоб переосмислити його.

Алегорія – наслідок природного люського мислення, якому властиво повертатися до осмислення одного й того самого явища з різних позицій, численні проекції таких осмислень і утворюють алегорезу. Роман-алегореза переймає всі функції алегорези як характерної особливості людського мислення. Декодування алегорез відоме кожній людині з дитинства, і тому читачеві не треба пояснювати сам механізм такого декодування. Як закономірність людського мислення алегореза є прикладом автопоезиса, адже "весь сенс

¹⁹⁶ Ивахненко Е.Н. Интеллектуальные споры XVII века: «грекофилы» и «латынщики» // http://sf.ff-rgu.ru/prepod/ivahnenko_e_n/xviii/

¹⁹⁷ Общая риторика: Пер. с фр. / Ж. Дюбуа, Ф. Пир, А. Тринон и др.; Общ. ред. и вступ. ст. А. К. Авеличева. — М.: Прогресс, 1986. — С.241.

¹⁹⁸ Там само. - С.249.

¹⁹⁹ Там само. - С.249.

породження нас самих як авторів описуї спостеригачів говорить нам про те, що наш світ як світ, який ми створюємо у співіснуванні з іншими, завжди буде представляти собою суміш регулярності та плинності, сполучення усталеності й нетривкості, таке типове для життєвого досвіду людини, якщо вгледітися в неї більш пильно²⁰⁰. Алегореза є природною формою людського мислення тому, що в ній схоплений принцип регулярності – зіставлення сюжету та його преокції на основі аналогій. Це єдина наскрізна традиція у тлумаченні структури алегорези. У. Матурана і Ф. Варела пишуть: "Традиція – це не тільки спосіб бачити і діяти, але й спосіб утаємничувати та приховувати. Традиція включає в себе всі варіанти поведінки, які в історії соціальної системи стали очевидними, регулярними і придатними"²⁰¹. Алегореза – це варіація когнітивної циркулярності, що притаманна всім людським культурам. Оскільки в ній немає обмежень щодо форм і напрямків зіставлень, щодо обсягу та ідеології, вона продовжує розвиватися. Роман, заснований на принципі алегорези, апелює до глибинних структур людського мислення, утворює коди, які є природними для читача, такий роман повертає свідомість до точки відрахунку, щоразу оновлюючи висновки й збагачуючи сенси.

У літературі межі XX – XXI ст. алегореза вабить набагато більше письменників, цьому посприяла й тенденція художнього обживання сфери теорії. До роману-алегорези може бути віднесений, наприклад, «Погляд Медузи» С. Жермен, а в українському варіанті – «Кохання в стилі бароко» В. Даниленка, «Urobogor» Олега Сича та ін. Зважаючи на плідну староукраїнську традицію вживання риторичних ампліфікацій та алегорез у проповідях К. Туровського, Л. Барановича, М. Смотрицького, у «приповістях посполитих» К. Зиновіїва та ін., можемо не дивуватись, що в сучасній українській літературі модифікація роману-алегорези представлена ширше, ніж в європейській та американській. Розглянемо доладніше «Urobogor»²⁰² Олега Сича.

Алегореза уробороса в романі реалізується поетапно як побутова ситуація з українського інтимного та політичного життя. Алегореза переходу базується на «Тибецький книзі мертвих», зокрема саме звідти взято назви трьох розділів: частина 1 «Сидпа Бардо», частина 2 «Ченід Бардо», частина 3 «Чигай Бардо». Дві лінії алегоричного посування тексту перетинаються тільки в читацькому

²⁰⁰ Матурана Умберто Р., Варела Франсиско Х. Древо познання.– М.: Прогресс-Традиция, 2001. – С.213.

²⁰¹ Там само. – С.214-215.

²⁰² Див.: Баттистини Матильда. Уроборус // Символы и аллегии. Визуальные коды понятий в произведениях изобразительного искусства. – М.: Омега, 2008. – С.10-13.

сприйнятті. Вся книга перейнята поетикою переходу²⁰³, хоча активно задіяні давньоіндійська есхатологія й міркування Е. Нойманна про уроборос, проте відбувається актуалізація всього досвіду читача щодо смерті, створюючи гнітючий підтекст роману на тлі нестримного та різнобарвного комізму дії. Звертаю увагу на той факт, що назви розділів Олега Сича і «Тибецької книги мертвих» повторюються не тотожно: у романі назви йдуть у зворотному щодо джерела порядку. Таким чином, починається роман із Сидпи Бардо, що включає життя після смерті та шлях до нового втілення. У «Тибецькій книзі мертвих» ця частина розташована останньою. Структурне переінакшення у зворотному порядку «Тибецької книги мертвих» має сенс в аспекті інакоказання: у такий спосіб письменник наголошує, що найстрашніші випробування переходу від комунізму до відкритого світу Україна вже пройшла і зараз перебуває на стадії відродження. Для реалізації принципу алегорези у романі застосовані довгі діалоги та монологи персонажів, де кожен з них втілює певну традицію тлумачення богословських силогізмів («Бог – це любов»²⁰⁴), психоаналітичних конструктів («в Америці... гостро відчують самість»²⁰⁵), національних мнемосхем («якийсь характерник», «Мамай»). Все це – задля розкриття «національного уробороса».

У романі поданий термінологічний словник, в якому читаємо: «Уроборос – змія, яка кусає власний хвіст, тобто безконечна. В індійській міфології символ колообігу Всесвіту і часу. Вона оточує землю, котра, подібно квітці лотос, а перебуває в центрі океану. Змію можна також побачити на панцирі черепахи, яка повільно повзе по вічності. Таку змію знали і греки. Вони намагалися осмислити її значення через гнозис. Єдність, котру в давнину розуміли як Всесвіт. Як символ, з точки зору аналітичної психології, Уроборос передбачає первісний стан, де мається на увазі темрява й саморуйнування, однаково як і плодючість та творча потенція. Він відображає етап, який існує між описом і поділом протилежностей. В аналітичній психології поняття Уробороса використовують в якості основної метафори для позначення ранньої стадії розвитку особистості. Уроборос можна знайти в Одкровенні Іоанна Богослова і у гностиків...»²⁰⁶. Далі йде пряма цитата з Е. Нойманна²⁰⁷ без лапок. Письменник ставить наголос на поширеності цього символу від глибокої давнини до сучасності. Фактично, психоаналіз став спадкоємцем уроборічної символіки в наш

²⁰³ Див.: Ганнеп Арнольд ван. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. – М.: «Восточная литература» РАН, 2002. – 196 с.

²⁰⁴ Сич Олег. Уроборос. – Львів: Піраміда, 2007. – С.67.

²⁰⁵ Там само. – С.91.

²⁰⁶ Там само. – С.171.

²⁰⁷ Нойманн Эрих. Происхождение и развитие сознания. – М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 1998. – С.27-28.

час. Е. Нойманн твердить: «...Всі ці міфологічні символи, за допомогою яких людина намагається осягнути начала, сьогодні так само дійсні, як і коли завгодно раніше, вони опиняються не тільки в мистецтві та релігії, але і в житті індивіда, його мріях та сновидіннях. І поки буде існувати людина, досконалість буде виражатися у вигляді кола, сфери і круга; Первісне Божество, самодостане, і особистість, що здійнялась над протилежностями, будуть проступати у вигляді кола, мандали»²⁰⁸.

Рис.3. Мандала Шрі Вантри.

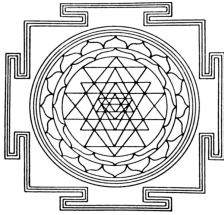


Рис.4. Уроборос



Роман Олега Сича – це зовсім не традиційна християнська алегореза, якими сповнені давньоукраїнські проповіді, а швидше демонстрація практичного експерименту. Уроборічна образність виникає в романі зовсім не в сценах насолоди чи спокою, наприклад після скоєння вбивства у відділку, герой каже «Як там Уроборос поживає?»²⁰⁹. На це риторичне запитання не надходить відповідь, воно лунає швидше як код. Уроборос функціонує в тексті як алегорія, що містить код духовної приналежності, який вивичує певну групу людей над рештою, оскільки їм вистачило розуму замислитись над такою складною схемою підсвідомості. Із Е. Нойманна: «На тій стадії, коли Его ще знаходиться на ранній стадії розвитку і не проявляє жодної власної активності, снуються всі позитивні материнські риси. Уроборос материнського світу – це життя і психіка разом; він годує і приносить радість, захищає та зігріває, втішає та прощає. Це притулок для всіх нужденних, місце всього бажаного»²¹⁰. Але вся ця уроборічна змістовність не розгортається в романі в уроборічну оповідь, лишаючись просто втраченим ключем. Цей символ єдності і гармонії Всесвіту в умовах сучасності був занедбаний, вже більше нічого не означає для загалу, він є таємним кодом тільки для кількох героїв роману.

Друга нитка алегорій пов'язана з інтерпретацією «Тибетської книги мертвих»: «...Збірник настанов, призначених умираючому і померлому. Це є путівник по області Бардо, що є проміжним станом між смертю і

²⁰⁸ Там само. – С.28.

²⁰⁹ Сич Олег. Уроборос. – Львів: Піраміда, 2007. – С.61.

²¹⁰ Нойманн Эрих. Происхождение и развитие сознания. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998. – С.31.

новим народженням, тривалість якого 49 днів. Книга складається із 3-х частин: 1-ша частина: «Чигай Бардо». В ній описані психічні явища в момент смерті і перспектива уникнути нового народження; 2-га частина: «Ченід Бардо». В ній показані стани після смерті і так звані «кармічнівидіння». 3 частина: «Сидпа Бардо». В цій книзі показано виникнення інстинкту народження і явища, які передують новому народженню. Відповідно до «Тибецької книги мертвих», найвищий ступінь розуміння і осяяння, тобто максимальна можливість звільнення, виникає в момент смерті»²¹¹. У такий спосіб письменник дає читачеві, який може не знати нічого про «Тибецьку книгу мертвих», підказки для укладання проєкції інакоказання. Звичайно, для розгорненої повної алегорези на основі цього джерела, підказок недостатньо. Вочевидь передбачається й пряме ознайомлення читача з текстом «Тибецької книги мертвих», з містичним досвідом нового народження.

«В індійській культурній традиції, всередині якої низка індивідуумів вірить і їм вірять, що вони зберігають спогади про попереднє існування, пам'ять про власне пренатальне життя не перебуває у сеперечності із загальною культурною моделлю»²¹². «"Бардо Тхьодол" унікальний у тому сенсі, що в ньому описаний у доступній для пересічного сприйняття формі весь цикл існування у світі явищ (сансарі) між смертю і народженням, тобто давнє вчення про карму, або наслідки (названі Емерсоном воздаянням), і про перевтілення, яке розглядається як головний закон природи, що керує життям людини»²¹³. Аналізуючи стародавню індійську есхатологію, представлену в цій книзі, Р. Турман писав: «"Книга природного вивільнення" передбачає такий космологічний контекст, як обрамлення для мандрів покійника через відрізок»²¹⁴. Щойно людина усвідомлює всебічний взаємозв'язок всіх життєвих форм, перед нею відкривається заманлива перспектива позитивної еволюції до стану будди, яку супроводить жахлива неосяжна можливість негативної еволюції або дегенерації до форм тваринного або пекельного життя... Це необхідно для розвитку месіанського поривання до порятунку інших істот із співчуття, яке називається прагненням до просвітління або духом пробудження (бодхічита). Ця духовна концепція перетворює звичайну егоцентричну істоту на альтруїстичного ботхісату»²¹⁵. Роман Олега

²¹¹ Сич Олег. Угоборос. – Львів: Піраміда, 2007. – С.171-172.

²¹² Кёйпер Ф.Б.Я. Космогония и зачатие: К постановке вопроса // Труды по ведийской мифологии. – М.: Глав. ред. восточ. литературы, 1986. – С.129.

²¹³ Введение // Тибетская книга мертвых / Пер. с англ. О.Т.Тумановой. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – С.100-101.

²¹⁴ Терміном «відрізок» Роберт Турман називає «серединний стан», в якому перебуває людина по смерті і до переродження.

²¹⁵ Турман Роберт. Тибетская книга мертвых. – М.: Открытый мир, 2007. – С.56.

Сича можна вважати спробою утворити травестійну українську книгу мертвих, бо внаслідок алегорез текст стає настільки багатозначним і сповненим української ментальності, що перевершує жанрові межі роману, наближаючись до езотеричної літератури. Ідея духовного переродження на ботхісату, фактично месію, з притаманним йому альтруїзмом, виринає у романі як ідея національного альтруїзму, поширювана на всі станові верстви України, і становить основну алегорезу тексту.

Персонажі роману «Uroboros» вирішують проблеми смерті у частині 3, хоча в «Тибецькій книзі мертвих» вона стоїть першою: «Рай – маленький. Для святих. А пекло велике й важке – для людей. Що сплять і живуть. І я собі гадав, що живу. Доки не втямив, яка це всесвітня брехня. За життям щось ховається іще таке, що відкривається у момент смерті»²¹⁶. Переставивши частини книги мертвих у зворотному порядку, письменник заставляє читача усвідомити, що описані раніше події – це уже здійснений перехід за межу життя. Бурхливі 90-і роки, таким чином, відповідають Сидпа Бардо, яка розповідає про життя після смерті, суд на померлим, шлях до нового втілення; Ченід Бардо, тобто пізнання реальності із потойбіччя, коли з'являються кармічні ілюзії-видіння, – відповідають емігрантському періоду в романі; Чигай Бардо, тобто настанови на початковій стадії вмирання, зокрема щодо світла в кінці тунелю в момент смерті, – повернення на батьківщину, завершальний розділ книги. Щоб декодувати цю алегорезу, необхідно накладати доктрини окремих книг індійської есхатології – на етапи долі персонажів і країни, описані у творі.

Перша частина роману, названа суголосне третій частині «Бардо Тхьодол». Персонажі перебувають на роздоріжжі: «- Чи в монастар податись... – промовив ледь чутно Хома. – В Шамбалу»²¹⁷! – посміхнувся Богдан»²¹⁸. Іронічно-дратівливий стиль оповіді дозволяє письменнику створити карнавал-оргію на тлі комендантського часу у завмерлому Києві. Герої ведуть незавершені діалоги про вічність, гріх, смерть, перемежовуючи їх із тілесно-рефлексивними вчинками. Складається враження одвічного хаосу думки й чину, в тяжінні якого Орест, Перо, Богдан, Меліса осмислюються як позаособистісні субстанції, носії конкретних шаблонів поведінки й судження. Наголошення на хаосі, мішанині, бесконечності безладя, вчиненого оргією персонажів у змертвілому місті («Відчуття здурілості вього суцього, за місяць трохи призабуте, знову вилазить із тіні, щільно обступає із усіх боків, і безпардонно нуртує у тілі, голові й душі. А ти – наче у великій торбі із

²¹⁶ Сич Павло. Uroboros. – Львів: Піраміда, 2007. – С.109.

²¹⁷ Шамбала – в давньоіндійській міфології країна, що зникла з людських очей і побачити яку можуть тільки чисті серцем.

²¹⁸ Сич Олег. Uroboros. – Львів: Піраміда, 2007. – С.27.

нечистю. І вже ясно, що ти і є ця каша»²¹⁹), завершується містичною сценою замилювання Орестом власними «зябрами», яка наближає читача до ідеї тантричного сексу та опанування суцям. Подієвий рух від замислу оргії до його здійснення та завершення і складає суть містичної реальності довкола персонажів. «Оргія – вона оргія і є, і не було б самих оргіястів, то не було б і оргії, але в тім-то й річ, що п'яний дух, дух-безодня, потребує ще й безодні оргії – для свого нескінченного поглиблення, для виходу свідомості за межі, в ірраціональні потойбіччя, а коли дійсність прибирає ірреальних форм, а ірреальні форми прибирають форм дійсності, і людська наркотиична збуджена психіка є як її всеможним продуцентом, так і її щасливо-трагічним споживачем, і весь доколішній світ з його реаліями та пристрастями немов бере участь в оргії, теж стає світом-оргіястом, наче й весь цей стан є станом найбажанішого, найблаженнішого озаріння-осаяння, котрим начебто увінчує душу, даруючи їй сподіване безсмертя!..»²²⁰. Всі персонажі проходять через «оргіастичний стан», який і символізує переродження, повернення в новому тілі. Це нове тіло Ореста тішить «зябрами» і відкриває взаємозалежність всього суцього, отже, герой робить свій асоціальний містично-духовний вибір. І частина 1 роману завершується, адже межі «Бардо Тхьодол», а саме «Сидпа Бардо», художньо досягнуті і наступна дія потребує переходу в інший тип містичної ірреальності.

Космогонічна іронія Олега Сича досягає апогею у другій частині роману – «Ченід Бардо». Сцени допиту у світлі «Тібецької книги мертвих» сприймаються як алегорія-пародія на «гнівних богів», в образах яких діють кати Ореста: «Тоді услід за появою мирних богів і богів-охоронців знання, що приходили, щоб тепло прийняти померлого, придуть п'ятдесят вісім оточених полум'ям, гнівних богів, що п'ють кров, які є тими самими мирними божествами, що змінюють свій вигляд у відповідності до змін центру тіла Бардо померлого, з якого вони й походять»²²¹. Товариство лейтенанта-ката у романі доповнює невідома кількість присутніх по кутках, які супроводять побиття сміхом та Фауст, що вийшов з глибин підсвідомості Ореста. І вся ця ватага паразитує на духовному й фізичному стражданні героя; йому випадають тяжкі випробування. Перемога Ореста зображена у дусі сучасних трилерів, неймовірна проворність та сила героя явно гіперболізовані, проте ця перемога означає у містичному сенсі «Бардо Тьодол» вознесіння на небеса, а не в пекло у разі програшу. Орест сідає на літак і підіймається в небо. У Сан-Франциско він зустрічає «добрих богів» -

²¹⁹ Там само. – С.43.

²²⁰ Гуцало Євген. Ментальність орди. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. – С.100.

²²¹ Тибетская книга мертвых. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2001. – С.246.

Чінгіза, Марію та ін. Оскільки все в романному сюжеті йде у зворотному порядку стосовно «Тибецької книги мертвих», то і зустріч з гнівними богами» тут випадаеть на початку подорожі Ореста.

Нарешті, третя частина роману, що названа «Чигай Бардо», оповідає про містичні мандри душі Ореста по поверненню в Україну перебування в божевільні. Розділ має підказки для читача щодо декодування змісту: «Я знаю, що “Тибецька книга мертвих” - це ваша настільна книга, - усміхнувся Фрейд»²²². І оскільки оригінал «Чигай Бардо» оповідає про момент смерті, то у Олега Сича ця частина починається з усвідомлення духовної смерті: «Душа покинула тіло. Вона відійшла кудись вгору разом із сріблястим туманом»²²³. Орест довго молився, як це й передбачає ритуал за «Чигай Бардо». Гріховність Ореста мотивується тим, що він «живий», тобто жити в Україні і бути безгрішним неможливо. Хаос і безладдя поглинають навіть сильні душі, тож на серединному відрізку смертного шляху (від смерті до нового відродження) душа Ореста вже не шукає прятунку, а пливе за галюцінаціями. У тексті з'являється алегореза божевільня, яке виявляється зовсім не тим, що на початку, а саме: «Та тебе цікавить те саме, що й усіх божевільних. Як би це не називалося. Чи індрії, чи таїна буття, чи Бог, чи ще якимось»²²⁴. Божевільні видіння Ореста при такому їх тлумаченні постають не як медичні свідчення аномалій свідомості героя, а як показники нездорового суспільства, в якому він перебуває. Алегореза божевільні, поступово розгортаючись в третій частині роману, фактично, переростає в соціальну критику, захвану за містикою поетики переходу із світу – в інший світ. Авторський стиль іронії та сарказму при цьому робить текст розважально привабливим. Пересічний читач, не спокушений містикою ведійського переходу та уроборічними коловоротами, захоплюється каскадами авторських комізмів та саркастичних ригоризмів.

Своєрідне перетинання, чи краще сказати «зустріч», ліній уробороса й Книги мертвих Олег Сич пропонує так: «Не голова, а смолоскип, подумав він, підставивши голову під холодну воду. Смолоскип ще димів, але уже не палав. Тепер він набрав повну ванну гарячої води, пустив якого шампуню й пірнув, вистромивши смолоскип над поверхнею Уробороса. Якщо він 33 рази набере в рот води і випустить 33 цівки, і на 33-му разі не буде кави, то значить ніхто не постукає у двері, не зайде сюди, і життя – кінець. Це не та реальність, а щонайсправжнісіньке Бардо Тьодол, Виходить, що я мертвий. І лежу в домовині. І сам собі думаю, що лежу у ванні. От тобі й інтерпретація

²²² Сич Олег. Uroboros. – Львів: Піраміда, 2007. – С.131.

²²³ Там само. – С.112.

²²⁴ Там само. – С. 118.

світу»²²⁵. Двері ванної кімнати в романі двічі названі «двері Бардо». Звичне омивання у ванні в романі перетворюється на ініційний акт з переродження на рибу з зябрами. Ванна відіграє роль материнської утробы, потрапивши в яку герой повертається до стану зародка, звідки виходить іншою людиною. Нагадаю, що ця частина роману називається «Сидпа Бардо», тобто оригінал «Бардо Тьодол» передбачає нове народження саме у розділі з такою назвою. Водночас уроборічна символіка також передбачає нове народження: «Коли Его починає позбуватись тотожності з уроборосом, і рветься його зв'язок з утробою, воно займає стосовно світу нову позицію. Погляд індивіда на світ змінюється з кожною стадією його розвитку, а трансформація архетипів і символів, богів і міфів є водночас і вираженням, і інструментом цієї зміни. Відхилення від уроборосу означає народження й перехід до нижчого світу реальності, сповненого небезпек і перепон. Народжуване Его починає усвідомлювати існування таких властивостей, як біль і задоволення, а через них відчувати свій власний біль і задоволення»²²⁶. Олег Сич цитує Е. Нойманна в словничку, а це означає, що момент уроборічного переродження героя ми цілком в праві описувати в термінах Е. Нойманна. Напрошується висновок, що ця фінальна сцена першої частини роману обертає свідомість читача до пізнання не тільки уроборічних уявлень, а й містики переходу «Тибецької книги мертвих». Навіть більше, ця сцена у творі є ідеологічно вагомою як ключ до розуміння всього наступного дійства роману. Плетиво уроборічних алегоризацій зустрічається там, де, здавалось би, неможливо їх зустріти. Уроборос є не тільки сюжетним обрамленням роману, а й вісьовою характеристикою часу та простору всіх персонажів.

2.4. Роман-метафора

Зазвичай дефініцією роману-метафори наділяють «Алхімік» П. Коельо, «Сто років самотності» Г. Гарсія Маркеса, «Флорентійська ворожбитка» С. Рушді, «У лабіринті» А. Робб-Грійс, «Один рік» Ж. Ешноза та ін. Виділення цієї модифікації роману покликане до життя змінами у нашому світосприйнятті, потребою формування нової картини світу. Ця процесуальність, перехідність не дозволяє нам визначити зараз, наскільки життєспроможною виявиться модифікація роману-метафори, що зосім не завадить її жанровій ідентифікації. «Романне мислення ХХ і особливо ХХІ ст. у своєму універсалізмі, опорі на досвід всієї попередньої культури, в різноманітні та варіативності синтетичних форм визначило масштабність,

²²⁵ Там само. – С.44.

²²⁶ Нойманн Эрих. Происхождение и развитие сознания. – М.: Рефл-бук; К.: Ваклер, 1998. – С.63.

багатофункціональність і нову роль умовних форм, коли особливу роль починає грати вже не сама реальність (не "означуване"), а відкритість і нескінченність смислів «означуючого» – притчі, розгорнутої метафори, символу, – і це розмаїття смислів й утворює справжню художню реальність роману. Метафоризація стає не просто одним з очевидних властивостей сучасного роману; пронизуючи всі рівні твору, стаючи структуротворчою, фіксує «проблеск нескінченного в обмеженому», – вона перетворює романний світ на метафоричну реальність, втілюючи те невимовне, екзистенційно-онтологічне, що неможливо висловити, не вдаючись до метафоричної форми»²²⁷. Метафора є першою сходинкою на шляху до увиразнення альтернативної сутності будь-чого і саме в цій якості вона завжди вабить письменників в періоди нетривкості, зміни соціальних парадигм, занепаду ідеологій та цілих цивілізацій.

Досліджуючи цей різновид роману, В. Пестерев спостеріг, що «метафора – безпосередньо й образно перетворене бачення художника. І принцип переносності в зближенні та порівнянні явищ заснований тільки на безмежній свободі «логіки уяви», аж до того (особливо у ХХ ст.), що метафори, якщо скористатися судженням Х. Л. Борхеса, народжені «не відшукуванням схожості, а поєднанням слів». І ХХ ст. віднайшло в метафорі новий художній смисл...»²²⁸. На думку дослідника, новий художній смисл з'являється завдяки «метафоричному перенесенню», яке відкриває можливість миттєво наближати образи. В. Пестерев запропонував виділяти «метафори романної форми» як важливу складову роману-метафори. При цьому фабульна схема роману упрощується до метафори, як це дослідник вбачає у Робб-Гриє, де лабіринт стає такою базовою метафорою.

В основі роману-метафори лежить практика утворення розгорнутих метафор. «Розгорнута метафора – одна із форм умовного інакоказання сучасного роману, яку відрізняє від інших подібних форм саме художній принцип переносності, який проявляється в мистецтві ХХ століття не стільки у виявленні подібності (або подібностей), скільки в їх творчому винайденні (сотворенні)»²²⁹. Як відомо, метафора заснована на перенесенні значень, тож у романах-метафорах ми зустрічаємо не просто перенесення певних значень, а їх винахід – винахід перенесення сенсів, значень за рахунок використання механізму розгорненої метафори як оповідного принципу всього роману:

²²⁷ Шевякова Э.Н. Роман-метафора Жана Эшноза «Один год» // Литература ХХ века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пярых Андреевских чтений. Под редакцией Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко и Н. Т. Пахарьян. М., 2007. – С.250.

²²⁸ Пестерев В.В. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины ХХ столетия. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. – С.60.

²²⁹ Там само. – С.100-101.

«Механізм перетворень – асоціативне переключення авторської свідомості, а можливо, це й чергування (напливи) реально щойно миттєвого та уявного, вигаданого, яке виникає в свідомості аноніма-оповідача... Витоки таких метафор позбавлені, як правило, точних особистих прикмет»²³⁰. В таких романах метафоризація визначає сенс образності та спрямування образотворення. Метафора заміняє й мотивацію.

Метафорою є особливий художній синтез романних форм, що й приводить до утворення роману-метафори. Якщо метафоричний синтез охоплює роман у цілому, то такий роман і є романом-метафорою. Метафоричний синтез, якщо він охоплює роман в цілому, засновується на накладанні різнорідної метафоричної образності, зокрема поетичної метафори й метафори інтелектуальної, як то маємо в романі «Парфюмер» П. Жюскінда. Складна метафоризація «поліформи» спостерігається в романі «Сто років самотності» Гарсія Маркеса. Завдяки сконцентрованості синтезуючої метафоричної переносності, фактично, на всіх рівнях художнього твору, а також розгортанню метафори у романну картину, у сучасному романі-метафорі відбувається підміна реальності – життєподібною метафоричною. В. Пестерев вказує на багатоскладовий текст роману-метафори, виділяючи «метафори-сцени», «метафори-мотиви» та «метафори-деталі».

Метафора – це спосіб вираження того, що мовою науки виразити неможливо. Метафора – це когнітивна лабораторія, де проводиться експеримент щодо ймовірності існування того чи іншого феномена. При наявності метароману важко не визнати існування метасем, якою є метафора, оскільки поширення описової деклараційності як самодостнього наративу не могло бути здійснене без метасем. Частотність та складність метафор сьогодення незаперечна. Метафоризація абсолюту чи інших абстрактних понять стала звичним текстовим явищем. Саме тому у романі-метафорі відбувається зсув акцентації з подій, людських доль та самих постатей людей – на «ядро» метафори, тобто на той феномен буття, що досліджується суто метафорично. Втрата логіки та мотивацій у такому романі надолужується підсиленою цілісністю описуваного феномена, врешті, що й стає запорукою утворення романної цілісності.

Концепція роману-метафори В.Пестерева уклалась на поетикальних категоріях інтерпретації тексту. Він використовує специфічну термінологію для опису роману-метафори: «ядро метафори», «метафоричне перенесення значень», «метафоричний синтез», «метафорична переносність», «метафорична форма», «поетичний роман-метафора», «метафоричне моделювання», «метафорична поліформа» тощо. До речі, «метафоричною поліформою» названий роман «Сто років самотності» Г. Гарсія Маркеса: «...Як твір змішаних, або накладених форм, в якому

²³⁰ Там само. – С.66.

метафоричне начало – одна з його властивостей. Раритетне, воно взаємодіє з іноприродними компонентами художнього світу «Ста років самотності»: міфом, життєподібним зображенням, традиційним епічним повісткуванням, карнавальні-ігровим елементом, категорією комічного, «магічним реалізмом», травестією»²³¹.

Метафора постає там, де вичерпується знання, вона – перша проекція міфу і здатна розростатися у будь-який бік; метафори візуалізації породжують олюднений пейзаж, метафори їжі – драматичні сюжетні схеми, метафори чину – епіку в усьому її розмаїтті. Ольга Фрейденберг вказувала на «проростання» сюжету із міфу, на надмір функціональності метафор в сучасній культурі: «Сучасна метафора може створюватися за перенесенням ознаки з будь-якого явища на будь-яке інше («залізна воля»). Наша метафора пропускає компаративне «як», яке завжди в ній присутнє («воля тверда, як залізо»). Грунтуючись на узагальнюючому сенсі метафори, ми можемо розбудувати її як завгодно і зовсім не не зважати на буквальне значення слів»²³². Модель такого метафоричного розростання тексту можна віднайти майже у всьому спадку Г. Гарсія Маркеса. Зокрема, в романі «Пригадуючи моїх сумних повій» (2004) наскрізною метафорою стає кохання, укладаючи стратегічну наративну вісь, проте ця метафора розгортається за рахунок спогадів, листів, історичних екскурсів, архітектурних розмислів та ін. Зважаючи, що роман написаний як останній, коли письменник дізнався про свій роковий діагноз, можемо припустити, що саме кохання він залишив як заповіт найбільш істотного в нашій долі. В романі доля розгортається саме як реалізація любові. Тонкий світ інтимних відчуттів, з його запахами й формами, барвами й навіть вульгарністю, - це все стає розгорнутою мапою закоханого серця старого. Логіка роману відповідає сердечним мукам героя, колізії сюжету – апогеям його почуття, його любовним злетам і падінням. Таким чином, твір повністю підпорядковується логіці кохання як метафори тексту, вона ж сприяє й утворенню цілісності як постаті головного персонажа, так і романного тексту.

Метафорична організація романного світу та романного тексту – основна прикмета роману-метафори. Художній сенс виникає у такому романі завдяки опануванню метафорою романного тексту. Роман тяжіє до тих форм та прийомів, які мобільні та пластичні, легко піддаються перетворенням. Розгорнута метафора, сягаючи філософського рівня, стає одним із засобів такого мобільного та пластичного відтворення та пересотворення світу в романі. Р. Музіль назвав метафору «зв'язком

²³¹ Пестерев В.В. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. – С.89-90.

²³² Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: Восточная литература РАН, 1998. – С.241.

уявлень», що панує у наших снах, прослизаючою логікою душі, якій відповідає спорідненість речей та істот як здогадка мистецтва. В романі Любка Дереша метафора стає провідним напрямом осмислення буття.

Щоб усвідомити структуру роману-метафори, принципи розгортання тексту такого типу, треба опанувати класифікацією метафор, або принаймні визнати, що метафора буває різного обсягу та ґатунку: проста метафора (або ж епіфорична, за Арістотелем), контекстуальна метафора, незамкнена метафора – симфора, розгорнута метафора, стерта метафора – катахреза, хізматична метафора (хізм). Остання використовується в романі «Архе» найчастіше для утворення комічного ефекту. Приклад катахрези з Любка Дереша «Архе»: «повний малевич»²³³. Ім'я відомого художника, який уславився картиною чорного квадрату й став виразником абсурдизму ХХ ст. в романі-метафорі «Архе» Любка Дереша зазнає метафоричного перенесення у нове, набуте з часом значення, яке автор наводить у коментарях до тексту: «Малевичі - зони підвищеної семантичної невизначеності, квадранти поглинання інтерпретацій. Архемани вважають малевичі отворами у вертикальний спосіб усвідомлення, який веде безпосередньо до антицентру»²³⁴. Якщо в тексті – катахреза, тобто стерта метафора, то в коментарі навпаки, відбувається розростання нових значень та утворюється розгорнутий тип метафори. Такий варіант нарощування тексту є метафоричним і він представлений скрізь у романі «Архе».

Головна героїня роману-метафори «Архе» – Терезка Температура – сама по собі вже є метафорою, до якої приписане чимале тлумачення імені, соціального статусу, уподобань, психологічних особливостей, ідеї Архе, – і все це викладається в ігровій формі, де реальність перемижується з її відтворенням у холодному стані – під дією наркотика. Ядром метафори роману стало саме архе. Роман-метафора «Архе» Любка Дереша містить всі типи метафор, які тільки можна пригадати. Мотиви твору будуються за структурою метафори. Наприклад, мотив Буби, випадкового супутника Антона, який, скуштувавши архе впадає в кому, повторюється шість разів, розвиваючись у бік містифікації образу. Форма ускладненого холізму внаслідок шестикратного нетотожного повторення 1) «Буба впав у кому» чи «десь на край книжки»²³⁵, 2) «Буба впав в кому.. чи крапку. Про таке кажуть: погорів на пунктуації»²³⁶, 3) «Задивився у щілину між світами...»²³⁷, 4) «булькнув у безконечність», 5) «загубився у

²³³ Дереш Любка. Архе. – Львів: Кальварія, 2005. – С.21.

²³⁴ Там само. – С.21.

²³⁵ Дереш Любка. Архе. – Львів: Кальварія, 2005. – С.23.

²³⁶ Там само. – С.24.

²³⁷ Там само. – С.24.

безконечності»²³⁸, б) «на траві під кущем валявся скоцюблений Буба»²³⁹. Остання фраза не просто вивершує композицію метафори Буби закапаного, а й символізує смерть метафори, оскільки вона описує стан Буби вже без поетичного перенесення значень, правдиво відтворюючи позу та стан персонажа. Якщо скласти до купи всі фрагменти метафори Буби закапаного, то разом вони складуть не що інше, як **симфору**, тобто метафору незавершену, частина характеристик суб'єкта порівняння (Буби) залишаються позатекстовими. На тематичному рівні твору це просто лейтмотив, створений автором незавершеним, фрагментованим, до того ж, не позичений із світової літератури. «Незамкнена метафора заставляє шукати не тільки спільну ознаку, а й суб'єкт порівняння, тобто її сенс містить в собі подвійну загадку»²⁴⁰. Наркотичний стан Буби передається кількома фразами, що описують міру занурення героя в альтернативну глибинь світу, разом з тим сам персонаж при цьому невпізнанно змінюється, його особистість вислизає з уваги інших героїв та й самого автора («десь на край книжки»). Згадка про «край книжки» – це елемент метафоричного очуднення персонажа, автор відгортає його від нас всіма сторінками тексту, ніби йдеться не про живу людину, а про аркуш паперу, де вона зазначена. Із суб'єкта дії Буба перетворюється на об'єкт, мінімізується та стирається як собистість. Особливість цієї симфори у тому, що вона розділена на фрагменти та перемережена тестом, її треба складати, як пазли. Фрагментована симфора – найпопулярніший троп роману-метафори «Архе». Закономірність полягає в тому, що будь-який предмет, який спочатку виникає в описі цілком реалістично, правдоподібно, надалі деформується перенесенням значень та стає метафорою. Навіть пори року в романі метафорично переосмислені: «...Крім загальноназваних сезонів (як от: осінь, весна тощо), присутні також плаваючі синоптичні цикли. На запитання лікаря, скільки існує таких «плаваючих» пір року, маестро відповідав: “Скільки стиснеш у кулаці”»²⁴¹. Химерний світ роману, втім, сприймається як припустима умовність художньої оповіді, оскільки за кожним метафоризованим концептом тексту прогляє прагнення долучитися до чистих істин, видобути їх із смітника нашої цивілізації. До речі, метафора сміттєзвалища є лейтмотивом твору. Ми зустрічаємо засмічені вулиці, квартири, і самі смітники, в хаосі безладно кинутих речей яких письменник намагається побачити поезію вищого регістру буття. Цією орієнтацією на видобуття істин із смітника цивілізації мотивується й

²³⁸ Там само. – С.27.

²³⁹ Там само. – С.28.

²⁴⁰ Москвін В.П. Русская метафора. Очерк семиотической теории. – М.: Изд-во ЛКИ, URSS, 2007. – С.139.

²⁴¹ Дереш Любко. Архе. – Львів: Кальварія, 2005. – С.106.

частотність лайки та використання сленгу, адже до прекрасного майбутнього ми йдемо «осяяні світлом параш»²⁴².

Є в романі Дереша й «класичні» симфони: «Обсерваторія сяє тим сліпучо білим кварцовим світлом, яким починається світанок на Венері. У деяких варіантах світу в належний час Обсерваторія активно моделює самодеструктивну схему мислення, котре вибрало тишу. Обсерваторія холодна. Вона — безжалісна, знеособлена космічна станція, котра вдвляється у безконечність. Bastion, із якого, ховаючись за примарами логіки, жме на Об'єктові №4 тиша властива за означенням. Сенс існування Обсерваторії — споглядання Безодні. Інколи Обсерваторії, втіленій архітектурно, приписують властивість Транзиту»²⁴³. Всім їм притаманна спільна властивість – виражати містичне світовідчуття. У наведеному уривку це проглядає в образі Безодні. Кожна така метафора в романі є складовою метафоричного ядра – Архе. Всі разом вони сприяють утворенню вісьового образного коду-характеристики – вічного позачасового безособового Архе, навколо якого й снується вся оповідь. Саме Архе є головним персонажем, хоч і не представляє ні предметність, ні особу. Це роман про Архе – метафору людського таємничого злету у холотропному стані. Архе є прототипним ядром метафори тексту і саме воно утворює причинно-наслідкові сполуки. Розростання тексту відбувається так, як зазначав Дж. Лакофф: «Прототипне ядро розширюється метафорою для утворення широкої категорії ПРИЧИННОСТІ, яка передбачає безліч приватних випадків»²⁴⁴. Метафорична каузальність – це особливий рід причинно-наслідкових взаємозв'язків, оскільки вона не потребує мотивацій та логічного обґрунтування. При наявності метафоричної причинності текст сприймається як зв'язний та цілеспрямований, хоча насправді складається з безлічі подрібнених причинностей, які ніяк між собою не корелюють на рівні логіки. Роман «Архе» – втілений принцип метафоричної текстової мотивації. Послідовною в ньому є тільки розповідь про Архе, хоча і його персонажі інтерпретують кожен по-своєму. Залишаючи дієвим тільки метафоричне ядро Архе, письменник дозволяє собі навіть непослідовне викладання інформації про героїв та «сплющену» подієвість. Фактично, в цьому творі образна система – нерівновисна, активність дії – незбалансована, описи мають різну формулу словесного втілення та різняться довжиною, – все це разом сприяє ефекту неурівноваженості та незбалансованості реального світу навколо езотеричної тривкості Архе, яке повсякчас з'являється в лаконічних гаслових метафорах.

²⁴² Там само. – С.107.

²⁴³ Там само. – С.105.

²⁴⁴ Лакофф Дж., Джонсон М. Метафори, котрими ми живем. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – С.110.

Метафора змінилась в сприйнятті сучасної людини, звідси й зміна її функцій у тексті: «Пронизуючи всі рівні твору, стаючи структуротворчою, запам'ятовуючи «проблиск нескінченного в обмеженому», – метафора перетворює романний світ на метафоричну реальність, втілюючи те невимовне, екзистенційно-онтологічне, що неможливо втілити, не вдаючись до метафоричної форми. У творах ХХ ст. «метафора стає субстанціональною, вона перетворюється на героя поетичного дійства» (Хосе Ортега-і-Гассет), вона творить і винаходить новий світ»²⁴⁵. Світ у романі-метафорі «Архе» складається із протиставлень, аналогій, та суперечностей. Притиставляючи Архе геометрії, Любо Дереш намагається продемонструвати читачеві істотну альтернативність новоутвореного світу, де не діють всі раніше заявлені закони фізики.

Розгортання метафори геометрії в романі «Архе» Любо Дереша символізує змову проти людства. Ця метафора надзвичайно ідеологізована, відповідає структурі «ідіограми», про яку Х. Ортега-і-Гассет писав: «Метафора представляє собою щось на зразок такого роду сполучень ідіограм, які дозволяють нам виокремити важкодоступні для думки абстрактні об'єкти і надати їм самостійності. Тому вона стає всі більш необхідною в міру того, як наша думка віддаляється від конкретних предметів буденного життя»²⁴⁶. У цьому романі дуже багато метафор, утворених з абстрактних понять і тому механізм художнього узагальнення щоразу тяжіє до ідіограм. Письменник утворює метафори навіть про саме людське мислення («думка останньою втонула в легкій тиші сили»²⁴⁷). Бороться з логікою людського мислення найскравіше виражена розгорнутою метафорою геометрії («людство прогало геометрії»). Вона хоч і є ідіограмою, її структура визначається не законами логічного мислення, а підсвідомим, інтуїтивним, ледь вловимими і нетривалим «чимось», окреслення якого не завершене в романі.

Саме внаслідок «недовіри» до законів, відкритих Евклідом і Ньютоном, Курсант «падає в небо» і зникає: «Я бачив на власні очі, як він розмахував ногами у повітрі і як копіювала Льолікові рухи його тінь. А потім якийсь кущик чорниці не витримав і видерся із землі. І Курсант полетів сторчма у небо, як у прірву. Я тільки витріщився на те, як голе тіло на тлі блакиті неба в секунду перетворюється на чорну пляму, а там і зовсім зникає з очей»²⁴⁸. В небі Курсант зникає назавжди, незворотно зникає. Це водночас травестія на Христове вознесіння, оскільки Курсант переживає певне очищення, поринає в одкровення, та

²⁴⁵ Шевякова Э. Современная французская проза рубежа веков: Модификация романной формы. Автореферат док. филол. н. – М., 2009. – С.24.

²⁴⁶ Ортега-и-Гассет Хосе. Две великие метафоры // Теория метафоры. – М.: Прогресс, 1990. – С.75.

²⁴⁷ Дереш Любо. Архе. – Львів: Кальварія, 2005. – С.63.

²⁴⁸ Там само. – С.58.

іронічне переосмислення сучасного стану науки, і прагнення виголосити нову істину, не детерміновану матеріальним світом. Закон гравітації не працює в світі Архе.

В «Архе» Любо Дереша всі парадигми дійсності мають метафоричне відтворення, яке спрямовується до езотерики, тобто існують у метафоричному висвітленні. Зокрема, метафоризована тілесність у романі «Архе» Любо Дереша, якщо випустити лайку та грубі натуралістичні зображення, теж має езотеричний вимір. Однією із смислових площин Архе є тиша: «Людство вже так давно прагне тиші, що єдиний вихід для себе бачить у катастрофі, трагедії небаченого досі масштабу, яка змусить завмерти цілий світ у розпачі (бо основне, чого навчило Слово, — це скорбота над самим собою і втраченою цілісністю). Та, перш ніж пронесеться думка «Це не з моєї вини! Я тут ні до чого!», планета отримає вимряну секунду світового безмов'я. Цього виявиться досить. Слово лусне й осиплеться. І що б не йшло услід за тишею — світло звуку, трансценденція шрифту у пробіл, ряди знаків оклику, що розчиняються поміж факторіалів безконечності — все це буде великим переходом у відчуття. Перш за все — у відчуття тиші»²⁴⁹. В системі нового світогляду, синтезованого Любо Дереш в цьому романі, тиша є знаком очищення та осяяння. Звертаючись до східного езотеричного тлумачення тиші, письменник проковує в читачеві не просту цікавість, а практичне освоєння східного вчення через метафори тексту.

Метафоричність сюжету роману «Архе» Любо Дереша об'єктивно присутня. В основі сюжетопородження лежить метафора Архе як альтернативного світу, одного із неймовірної кількості існуючих довкола нас світів, і водночас наркотика, який сприяє опануванню «плазмою» - таємницею світоструктури. У стані наркотичного одурманення герої Антон та Терезка виявляють спорідненість своїх душ. Важливими для розвитку сюжету є не система образів чи мотивів, а абстрактний концепт Архе. Розташування образів у творі нерівнобісне, траєкторії їх пересування химерні і єдине, що лишається тривким у романі – це Архе.

Любо Дереш – майстер філософської метафори. Наведу приклад характерного утворення: «Знак, не зважаючи на розділення графіки, залишається Знаком. Я Є. Розуміння того, що означаюче й означуване тотожні у своєму проявленні, у Слові. – Але ж, - зауважує маестро. – Є місця, де спочатку було СЛОВО, а є й такі, де спочатку СЛОВА не було... На те вона й безмежність а я от тієї фішки зі стихіями не зрозуміла... – по якійсь паузі знову озивається Терезка»²⁵⁰. Це варіація *онтологічної метафори* побудованої на зіставленні різних гештальт-практик. Визначення знаку в інтерпретації Ф. де Соссюра зіставляється з Біблією та буддизмом, «при цьому прототипне ядро

²⁴⁹ Там само. – С.108.

²⁵⁰ Там само. – С.68.

розширяється метафорою для створення широкої категорії ПРИЧИННОСТІ, яка передбачає безліч особливих випадків»²⁵¹. Метафори онтологічного плану утворюють особливий світовимір роману, а фактично, обертаються там, де розвивається альтернативна реальність, а подібна метафора дозволяє нанизувати варіанти цих ще не вибудованих «реальностей». О. Фрейденберг звертала увагу на той факт, що «грунтуючись на узагальнюючому смислі метафори, ми можемо вибудовувати її як завгодно і зовсім не рахуватися з буквальним значенням слів»²⁵². Любо Дереш засвідчує правомірність цього спостереження, оскільки його метафори, починаючи від сюжетопороджуючої і завершуючи простими, розсипаними, як мак, по всьому тексту, – всі мають інноваційну силу перенесення в своїй смисловій основі: «мат як найдоступніший спосіб почерпнути мовної трансценденції», «міоспогади», «плазматика ветерани», «живий артефакт доби архе», «народний малімон», «сонечка – загуслі краплини архе», цьоця Настя – «похмільний жарт таксидермістів» тощо.

У романі Любо Дереша метафора змінює своє призначення й функціональність: вона не просто виступає організуючим началом оповіді, а й світоглядним принципом, який втілює альтернативність щодо існуючого суспільного ладу, моралі та інших інституцій. Б. Іванюк писав про можливість онтологічної самостійності метафори, за умови втрати нею зв'язку з міфом: «...Метафора виступає в ролі внутрішньої форми міфу, його методу, змістовність якого проявляється в тотальному метаморфізмі міфологічних реалій; пізніше у зв'язку з історизацією архаїчної свідомості вона, звільнившись від міфологічного матеріалу, а отже, знайшовши власну змістовність – здатність до виявлення відносної подібності явища, стає формою міметичного художнього мислення»²⁵³. А ставши «формою міметичного художнього мислення», вона радикально наблизилась до жанротворення. Заповнивши всі рівні романної форми, метафора стала моделлю, художньою картиною світу у сенсі тотального і багаторівневого оволодіння текстом.

Поява та розвиток роману-метафори як жанрової модифікації параболічного роману є закономірністю, яка свідчить про певне переродження самої романної форми (хтось навіть може припустити деградацію). Е. Шевякова вживала поняття «смерті роману» щодо французької літератури. Тенденція, про яку йдеться в цьому

²⁵¹ Москвин В.П. Русская метафора. Очерк семиотической теории. – М.: Изд-во ЛКИ, URSS, 2007. – С.110.

²⁵² Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М.: «Восточная литература», 1998. – С.241.

²⁵³ Іванюк Б. П. Метафора и литературное произведение. – Черновці: Рута, 1998. – С.131.

дослідженні, викликана до життя прагненням письменників змоделювати світ чистої істини, вічну мрію людства. Романна форма для них – тільки умовність, засобами якої нова ідея може проявитися в світі. Любо Дереш, як і інші українські письменники кінця ХХ - початку ХХІ ст., застосовує метафоричні прийоми синтезу змісту не для того, щоб знищити роман, а для увиразнення власного неповторного світосприйняття. Роман, не залежно від того, став він романом-метафорою чи ні, насамперед залишається формою авторського самовираження і доки це самовираження не вичерпалось, будуть виникати нові романні модифікації.

2.5. Роман-міф

У літературі ХХ ст. «Чевенгур» А. Платонова, «Чарівну гору» Т. Манна, «Улісса» Дж. Джойса, «У підніжжя вулкану» М. Лаурі, «Книгу вигаданих істот» Х. Л. Борхеса і М. Герреро, «Клоуна Шалімара» С. Рудші, низку романів російських символістів так званого «срібного віку» та ін. романні форми визначають як *романи-міфи*. Останнім часом чисельність романів-міфів значно зростає й постала проблема їх ідентифікації та жанрового визначення в системі літератури. Ця модифікація параболічного роману утворилась на основі сучасного міфопоетичного художнього мислення та передбачає адаптацію стародавніх міфів, байдуже, з якого джерела чи регіону. Міфи давньогрецькі, єврейські, кельтські, тибетські, біблійні, – всі можуть стати основою для написання такого роману-міфу. Сучасна глобалізація усунула перешкоди на шляху використання різних регіональних міфологій. Так, Олег Сич у романі «Uroboros» створив художню картину на основі «Тибетської Книги Мертвих»; Г. Пагутяк часто використовує християнські міфи, зокрема історії православних пустельників, та дзень-буддизм; Любо Дашвар (Ірина Чернова) спирається на чорну та білу магію слов'ян з її язичницьким пантеоном богів, М. Павич – на міфосистему католицького пекла, на єврейську Тору та систему ісламських міфів тощо. Неоміф не має жодного стосунку до роману-міфу, оскільки в цій жанровій групі не робиться спроба пересотворення системи міфології, а використовуються вже заявлені в історії людства. Міфологемне художнє мислення у цьому разі також не спрацює, оскільки це не той обшар, адже йдеться не про мінімізацію міфологічного світу, а навпаки, про його розростання, часто нестримне й надмірне. Формою адаптації міфу може бути не тільки наслідування, декларування, а й травестування чи пародіювання.

Е. Мелетинський писав про травестію міфу в «Кентаврі» (1963) Дж. Апдайка. Він відніс до роману-міфу²⁵⁴ «Сто років самотності» Г. Гарсія Маркеса, «Йосип та його брати» Т. Манна та ін. У «Міфологічному словнику» за редакцією Е. Мелетинського читаємо: «Модерністські течії кінця століття в галузі філософії і мистецтва (музика Р. Вагнера, «філософія життя» Ф. Ніцше, релігійна філософія Вл. Соловйова, символізм, неоромантизм тощо) вкрай оживили інтерес до міфу (античного, християнського, східного) та породили його своєрідні творчі, індивідуальні обробки та інтерпретації. У романі і драмі 10-30-х років 20 ст. (романісти - Т. Манн, Дж. Джойс, Ф. Кафка, У. Фолкнер, пізніше латиноамериканські та африканські письменники, французькі драматурги Ж. Ануї, Ж. Кокто, Ж. Жіроду та ін) широко розгортаються міфотворчі тенденції. Виникає особливий "роман-міф", в якому різні міфологічні традиції використовуються синкретично в якості матеріалу для поетичної реконструкції якихось вихідних міфологічних архетипів (не без впливу психоаналізу, особливо К. Юнга). З абсолютно інших позицій міфологічні мотиви іноді використовуються в радянській літературі (М. Булгаков, Ч. Айтматов, почасти В. Распутін та ін.)»²⁵⁵.

Тривалий час міф використовувався в романах у вигляді алюзій, ремінісценцій, навіть великих мотивів як інтертекстуальних включень, але жанр при цьому не перетворювався на роман-міф і до поняття «пам'яті жанру» міф не мав жодного стосунку. Сучасний роман-міф Л. Ярошенко тлумачить таким чином: «XX століття створює у читача відчуття постійного перебування в міфі, представляє міф як особливість новітнього мислення, приналежність духовної атмосфери століття – міф як свідомість. Міф у XX столітті стає категорією не стільки поетики, скільки онтології. Нове світобачення, новий тип естетичного мислення визначають появу нового жанру – роману-міфу. Роман-міф презентує якісно нову епоху в розвитку роману. На процес міфологізації реагує вся культура в цілому (символізм, футуризм, оберіути, реалізм), міф стає універсалією культури. Міф у літературі XX ст. з'являється не як «пам'ять жанру» і не як матеріал, він закріплюється жанрово, входить до різних жанрів драми, лірики, епосу. Однак саме в жанр роману міф входить як формотворчий компонент. Виникає нова жанрова якість роману, в якому найбільш чітко заявляє про себе міфологізм XX ст.»²⁵⁶. Фактично, це процес руйнування роману як жанру та навернення його до первісних, архаїчних категорій

²⁵⁴ Мелетинский Э. Мифология в литературе XX века // Поэтика мифа. – М.: Изд-кая фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – С.227-357.

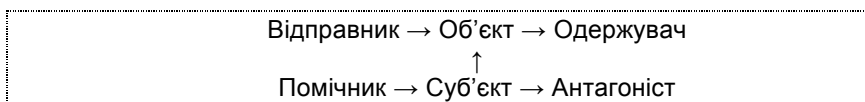
²⁵⁵ Мифологический словарь. (Под ред. Мелетинского Е.М.). - М.: БРЭ, ЛАДА-МАКОМ, 1992.

²⁵⁶ Ярошенко Л.В. Жанр романа-мифа в творчестве А.Платонова: Монография / Л.В.Ярошенко. — Гродно: ГрГУ, 2004. — С. 13.

мислення та пояснення світоструктури. Постнекласична доба ХХІ ст. проголосила закономірністю впорядкування хаосу на засадах самоорганізації (синергійна теорія) та кілька разів змінила наше уявлення про походження та розвиток Всесвіту, похитнувши уявлення про світобудову та спровокувавши непевність людини щодо середовища власного існування. У міфологіях минулого була одна незаперечна перевага – тривкість уявлень та жорстка вимога дотримуватись проголошених істин як кінцевих і впорядкування світу перебувало в прямій залежності від міри довіри люди міфу. Сучасна людина потребує тривкості не менше за своїх предків. Повернення до архаїчних міфологій, отже, такі ж численні, як і послідовні, - це задоволення епістемологічної потреби сучасної людини у набутті хоча б якоїсь тривкості світовідчуття. Поява роману-міфу засвідчує корінні когнітивні зміни та соціальні переорієнтації сучасності.

Романи цієї жанрової модифікації без будь-яких утруднень укладаються в знамениту актантну схему Ж.-А. Греймаса²⁵⁷, яка, як відомо, створена на основі міфологій та фольклору. Сутність його нововведення полягала у захопленні плану зображення як мотивованої дихотомії. Актантана модель Греймаса є когнітивним конструктором, який формується задовго до його усвідомлення людиною, отже, чим глибше у міф поринає письменник, тим сильніше проступає ця модель у написаному ним тексті. Актантна модель – це формалізований опис системи персонажів як певної конфігурації комунікативних та функціональних позицій. Працюючи в річці ролівої типології, запропонованої Е. Суріо («Двісті тисяч драматичних ситуацій», 1950) та В. Проппом («Морфологія казки», 1928) А.-Ж. Греймас у «Структурній семантиці» (1996) запропонував модель із 6 актантів:

Схема 4. Міфічна актантна модель А.-Ж. Греймаса



Таким чином, будь-який персонаж може бути визначений як вузол диференційних функцій і в залежності від свого ситуативного становища може поєднувати різні функції, усталені в традиційному міфі. Міфічна схема А.-Ж. Греймаса – це спроба логічного осмислення міфу.

Виділення роману-міфу як особливого жанру припадає на ХХ ст. і до цього часу жанрових обґрунтувань не існувало, а тільки розрізнені думки про міфологізм, міфопоетику, міфологеми роману. Синкретизація

²⁵⁷ Греймас Ж.-А. Мифическая актантная модель // Структурная семантика. Поиск метода. – М.: Академический прокт, 2004. – С.260-261,

роману і міфу стала можливою тільки за умови світоглядних змін пов'язаних із осмисленням перехідності доби, при чому масових, а не у якості поодиноких одкровень. У наш час розростання роману-міфу мотивується саме відчуттям цієї «перехідності». З цього приводу у М. Хренова читаємо: «Відповідно, міф – це первісне знання, яке існувало ще до сюжету і взагалі до тих форм розуміння часу, які виражені сюжетом. Тому знання не тільки протистоїть новому знанню, набутому героями в процесі подієвості, але воно є одночасно і найбільш значимим для організації художньої картини світу»²⁵⁸. Поява роману-міфу мотивується прагненням повернутися в дорефлексивний стан, тобто стан первісної незайманої думки, якою і є міф. При цьому цілі епохи набутого знання полишають свідомість, бо «міф пов'язаний з дорефлексивною реакцією людини на світ, яка може бути домінантою будь-якого реагування на світ в архаїчному суспільстві і взагалі може вичерпувати мислення людини»²⁵⁹. Це не суто естетичне тяжіння до нульової позначки у розвитку романної форми, а значно більше – агонічна спроба безбожного світу до очищення та відродження.

«Лампа для Медузи» В. Тенна найбільше відповідає дефініції роману-міфу. В основу сюжету покладений міф про Персея²⁶⁰, який відрубав Горгоні голову. Персей в грецькій міфології є предком Геракла й сином Данаї та Зевса²⁶¹. Античний міф говорить, що Персей був відсланий царем Полідеком за Горгоною. Персей знайшов Медузу, піднявся в небо на крилатих сандялах та відтяв їй голову. В іншому варіанті: «Ставши над сплячими Горгонами, Персей (руку якого спрямовувала Афіна), відвернувшись і зазираючи у мідний щит (в якому бачив відображення Горгони), відтяв їй (Медузі) голову»²⁶². Міфологічна версія історії Персея героїчна та спрямована на сакралізацію його постаті. Обігравання сакральної постаті героя-деміурга в особі Персі стає безкінечною площиною комічних сцен, джерелом гумору, адже читачеві відразу повідомляється, що героя

²⁵⁸ Хренов Н.А. Реабилитация мифа в художественной картине мира XX века // Воля к сакральному. – СПб.: Алетей, 2006. – С.93.

²⁵⁹ Там само. – С.96.

²⁶⁰ Див.: Мифологический словарь. (Под ред. Мелетинского Е.М.).- М.: БРЭ, ЛАДА-МАКОМ, 1992; Словник античної міфології. (Укл. І.Я. Козовик, О.Д. Пономарів). – К.: Наукова думка, 1985; Мифы народов мира. Энциклопедия. (Под. ред. Токарева) – М.: Изд-во «Большая Российская энциклопедия», «Олимп», 1997. – Т.2.; Муравьева Т.В. Мифы античности и средневековой Европы. – М.: Вече, 2006; The Ultimate Encyclopedia of Mythology. – London: Hermes House, 2005 та ін.

²⁶¹ Аполлодор. Мифологическая библиотека (Пер. А. Шапошникова). – М.: ЭКСМО, 2006. – С.104-112.

²⁶² Там само. – С.108.

звати Персі Сактрис Юсс і він «не син Данаї» та не має жодного нахилу до вбивства, а про Горгону не чув нічого. Навіть більше за те, сам про себе він надто невисокої думки: «У деякого купа різних талантів. У мене ж тільки один – бути невдахою. Але я – видатний невдаха, абсолютний невдаха, якого тільки бачив цей світ. В цій галузі я просто геній»²⁶³. Реконструювавши кількома штрихами повсякденну сутність Персі, застосувавши методи нейропрограмування та гіпнозу, В. Тенн дозволяє йому призвичаєтись до високої місії.

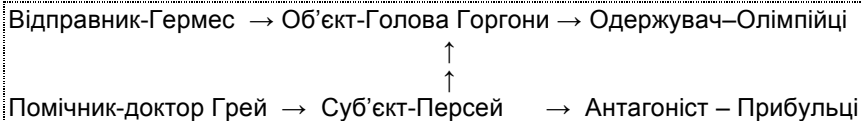
Гумор в романі-міфі В. Тенна відіграє вагому роль і як каталізатор зіткнень двох типів людського мислення, і як компроміс для виживання персонажів в умовах постійних випробувань. Деміург/трікстер Персі/Персей і все, що його оточує, становлять магістральну лінію комічного у романі, інша утворюється за рахунок глузування над сучасною наукою, зокрема над науковими уявленнями про походження людини та структуру всесвіту. Письменник підводить читача до висновку, що вся наша наука достовірна не більше за грецьку міфологію. Травестування науки й грецької міфології в тексті подані паралельно, навіть інколи на одних і тих самих сторінках. В. Тенн призвичаює свого читача до думки про цінність міфу та міфологічність науки. У такий спосіб утворюється наскрізність універсальність міфологічного мислення, адже будь-які спростування міфів з позицій науки тут же надолужуються каскадами фантастичних наукових теорій, що створює ефект суцільної вигадливості людей та правдивості міфів. Гра свідомістю читача здійснена письменником із розрахунку на песимістів, які обізнані із сучасними науковими концепціями. Кожна така концепція розписана до її сміхового самознищення.

Епоха героїв протистоїть сучасній функціональній мінімізації обивателя; у В. Тенна обиватель, нікчемний та порожній, стає героєм. Особливістю цього роману є постійне наголошення на міфах, автор намагається створити образну систему у відповідності до міфологічної, тому як і міфі, Персі/Персей одержує шапку-невидимку; рятує красуню Енн з полону, як Андромеду («Енн Драммонд в якості Андромеди»²⁶⁴); Персей мав чарівні сандалі, Персі – чарівні чоботи з реле всередині; міфічний герой впадково вбиває власного діда, романний – відрубав голову не тільки Горгоні, а й Гермесу, але також випадково, до речі, так же випадково стинають голову і самому Персі. Простіше наголошення на паралелях у романі відіграє роль пародіювання класичних міфів. Втім, не зважаючи на авторську іронію, на основі роману можна укласти міфічну схему за зразком Греймаса без будь-яких перешкод чи вагань, що засвідчує присутність міфологічної архаїки та мислення у творі.

²⁶³ Тенн Вільям. Лампа для Медузы. Режим доступу на 01.03.2015 року: http://modernlib.ru/books/tenn_uilyam/lampa_dlya_meduzi/

²⁶⁴ Там само.

Схема 5. Міфічна модель «Лампи для Медузи» В. Тенна



Міфологізація психоаналізу та водночас його травестування, як і всіх міфів, використаних у тексті, має дві площини художньої реалізації: 1) гіперболізація можливостей психологічного (гіпнотичного) впливу на людину, 2) утворення комічної аберації пам'яті. Під дією гіпнозу Персі починає «жити просто», бо впевнений що і як треба робити, не знає вагань та потреби у виборі. Він радісний та піднесений летить рубати голову Горгоні, бо впевнений, що це гідний вчинок. Стан піднесеної ейфорії пітримує в його організмі дивний напій, який щоразу Гермес пропонує йому покуштувати. Наркотична дія напою ще не усвідомлена Персі, проте нав'яні картини огидного слизького приміщення Горгони постають перед ним виразно й яскраво: «Він срімголов летів через велетенський простір підлоги, яка здавалася такою слизькою, як казав Гермес. Вздовж стін, як він встиг помітити, були прикуті ланцюгами полонені, які стогнали та звивалися, люди, над якими раса Горгони постійно експериментувала»²⁶⁵. Гіпнотичні накази Гермеса починають стихати, коли голова Горгони застосовує до Персі таку ж зброю – гіпноз: «Голос був надійно замкнений у кибісисі, але його гаснучі відголоски продовжували відлунюватись у його мозку»²⁶⁶. Врешті, Персі стає полем бою двох неусвідомлюваних ним сил – олімпійців і горгон. Він втрачає волю, стає знаряддям в руках досвідчених маніпуляторів. Щойно свідомість повертається до Персі/Персея, як він втрачає всі героїчні риси та целеспрямованість, починає вагатися, зазнає мук соціальної адаптації. Повернення до світу свідомого вибору коштує йому втрати душевного спокою й радості. Персей як втілений психоаналітичний конструкт у романі символізує мрію Персі.

Щодо психологічного конструкту, то тут можна пригадати й саму Горгону й і її акцентацію в сучасному психоаналізі: «У обличчі Горгони відбувається ефект подвоєння. Той, хто на неї дивиться, зачарований, втрачає сам себе, втрачає свій погляд, зруйнований та ніби поглинений очима маски, яка йому протистоїть; ця маска жахом, породженим своїми рисами та очима, відриває людину від життя та оволодіває нею»²⁶⁷. У сцені, коли Персі, долаючи сумніви щодо справедливості

²⁶⁵ Там само.

²⁶⁶ Там само.

²⁶⁷ Вернан Жан-П'єр. Смерть в очах. – К.: Дух і літера, 1993. – С.72.

вчиненого ним (відрубав Горгоні голову) заглядає до свого трофею: «Йому не треба було діставати звідті голову. Все ставало ясным, врешті-решт настільки, наскільки він був здатен зрозуміти, впродовж того, як все ще жива і повільно вмираюча голова в сумці телепатично викладала йому свою історію. Вона розповіла все, що він хотів знати, ні в чому не дорікаючи та з усією об'єктивністю. І, коли він зрозумів, що його обманним шляхом заставили зробити, він ледь не впав на коліна»²⁶⁸. Миттєве перетворення Персі/Персея, зміна ідеології в його сприйнятті, що зображена в романі, цілком відповідає сучасним психоаналітичним уявленням щодо комплексу Горгони. Міф і психоаналітичні конструкти сплелися в тексті настільки, що їхня неподільність може розглядатися як специфіка сучасного споглядання міфології. Читач піддає сумніву твір настільки, наскільки дозволяє психоаналітична схема міфу, необізнаність науки в певних питаннях, її обмеженість, надолужується цими психоаналітичними міфами людського чуття й сподівання. Персі водночас є Персеєм і не є ним, Горгона вбиває своїм поглядом і водночас повідомляє альтернативну істину буття. Подібна двозначність не властива міфу, правдивість якого тотожна абсолютній істині.

Міф не потребує аналізу й синтезу, він вже синкретичний за своєю природою, і тому завданням роману-міфу стає позбавлення, або принаймні блокування, логічного мислення читача. Витіснення логічного мислення в романі стає надзавданням, воно наголошене: «Навіть не намагайся думати, Персею: це прямий шлях до до погибелі! Всі необхідні знання уже завантажені у твій мозок; якщо ти просто розслабишся і дозволиш їм вийти на поверхню, ти щоразу будеш чинити так, як слід. Пам'ятай, ти не можеш зазнати поразки»²⁶⁹. Гіпнотичний стан Персі, підтримуваний спочатку Гермесом, потім Горгоною, є обов'язковою умовою розгортання міфологічної свідомості.

Роман-міф В. Тенна заміняє логіку – паралогією, що характерна для міфоструктур, тобто логікою неймовірного, дивного, казкового, часто помилкового з точки зору науки. Я. Голосовкер писав: «Але поруч із структурою знання існує і структура помилок і невігластва. Поруч із структурою світла існує і структура мороку – в тому числі й духовного мороку. А якщо є структура помилок, невігластва і духовного мороку, то не неможлива й структура чудесного. Оскільки координовані помилки можуть розглядатися як система помилок, то і координовані «дива» можуть розглядатися як система чудес. А де є система, там є і логіка. Відповідно, можлива і «логіка чудесного». Навіть більше: я поділяю думку про те, що така само розумна творча сила – а ім'я їй Уява,

²⁶⁸ Тенн Вільям. Лампа для Медузы. Режим доступу на 19.04.2015 р. http://modernlib.ru/books/tenn_uilyam/lampa_dlya_meduzi/

²⁶⁹ Там само.

Імагінація, – яка створювала міф, діє в нас і донині, постійно, особливо у поета і філософа, але у більш прихованому вигляді»²⁷⁰. Дослідник, присвятивши всю книгу вивченню саме *логіки* міфу, врешті приходиться до висновку, що її мета полягає у створенні «імагінативної реальності».

Отже, для того, щоб роман набув дефініції роману-міфу, необхідно, щоб в ньому проявлялися специфічні ознаки міфу і не менш специфічні ознаки роману, це насамперед:

- витіснення логічного мислення та ровиток натомість логіки чудесного та неймовірного – паралогії;

- відчутний текстовий простір посідав би міф;

- образна система повинна перегукуватись із міфологічною, або навіть точно їй відповідати;

- реалізація принципу гри;

- міф представлений для утворення площини інакоказання;

- наявність міфологічного сюжету, а не тільки алюзій, міфологем.

Наявність мотивів міфологічного походження;

- мислення за аналогіями стає домінантним, крім того, імагінативний принцип стає провідним;

- відроджена в романі міфологія повинна бути архаїчною та описаною в численні розвідках, винайдення міфології поза існуючими фіксованими її зразками, введення раніше не відомих в культурі образів та рас не дасть створити роман-міф, а тільки роман-фентезі;

- готовність представити диво як наслідок міфологічного мислення, де таке диво зазвичай сприймається як правдивий факт;

- особливий хронотоп;

- висхідні міфологічні архетипи (просторові, поведінкові, образні...)

зазнають авторського перетворення, внаслідок чого домінує не історично заявлена ідея міфу, а письменницька концепція, створена за допомогою міфу. У разі відсутності такого цілеспрямованого перетворення роман-міф не народиться, а тільки оновлена міфологія. Отже, в романі-міфі все ще домінантним лишається індивідуальний світогляд автора, на відміну від архаїчного міфу, що мав колективне авторство та таке саме колективне відтворення за встановленим порядком циклічності суцього. У романі міф створює тло для креативного інакоказання.

К. Армстронг писала: «Роман, як і міф, закликає нас поглянути на світ іншими очима; він показує нам, як зазирнути в своє серце і побачити світ у широкій перспективі, яка не зводиться до наших особистих інтересів. І якщо релігійні діячі сучасності не спроможні наповнити наше життя животворною силою міфу, то ймовірно, письменники і художники зможуть взяти на себе роль жерців і сотворити нові міфи, яких так заповзято потребує наш нестямний

²⁷⁰ Голосовкер Я. Э. Логика мифа. – М.: Наука, 1987. – С.9.

загублений світ»²⁷¹. Цікавість письменників до міфів породила кілька різновидів сучасного роману, насамперед фентезі, де віра у правдивість міфу – обов'язкова вимога тексту. Особливість же роману-міфу в тому, що автор не вимагає від читача ані сакральної поведінки, ані абсолютної довіри міфу. Можна накреслити ще один напрям осмислення міфу в сучасній романістиці – пародійний, або – псевдоміфологічний. Він оприявлений, наприклад, у творчості Е. Елінек. Їй же належить і есе «Безконечна невинність», що містить програму поруйнування міфів. Все ж, першість у цьому тримає Р. Барт з його «Міфологіями» який запевняв, що «міф – це надміру обґрунтоване слово»²⁷², «міф – це деполітизоване слово»²⁷³, «для всієї нашої Літератури характерна добровільна готовність стати міфом»²⁷⁴, і нарешті «можна передбачити, що міфолог, який скоро з'явиться, зітнеться з деякими труднощами, якщо не методологічного, то емоційного характеру. Звичайно, йому легко буде відчутти осмисленість своєї діяльності; за будь-яких відхилень від мети міфологія сприяє перетворенню світу...»²⁷⁵. Скептичне й оптимістичне ставлення до міфу представлене як в теорії, так і в художній практиці. Майбутнє ж будь-яких міфологій залежить від того, наскільки вони органічні для романної форми.

Додаткова література про роман-міф

1. *Барышников П. Н.* Миф и метафора: Опыт межпарадигмального анализа. Автореф. канд. н. – М., 2008. – 25 с.
2. *Гулыга А.* Миф и современность // Иностранная литература. — 1984. — № 2. — С. 167-174.
3. *Иванова Ю.* Текст романа-мифа как художественная основа реализации мифологического времени // Категория мифологического времени в современном романе-мифе (на примере романа Джеймса Джойса “Улисс”). Див. на сайті: <http://www.james-joyce.ru/articles/kategoriya-mifologicheskogo-vremeni19.htm>
4. *Мелетинский Е.* “Мифологизм” в литературе XX века // Поэтика мифа. – М.: Восточная литература РАН, 2000. – С.295-372.
5. *Мелетинский Е. М.* От мифа к литературе. – М.: РГУ, 2001. – 167 с.
6. *Мусий Б.В.* “Святославич, вражий питомец” А.Ф. Вельтмана как роман-миф // <http://dspace.nbuv.gov.ua:8080/bitstream/handle/123456789/36715/29-Musii.pdf>

²⁷¹ Армстронг Карен. Краткая история мифа. – М.: Открытый мир, 2005. – С.159.

²⁷² Барт Ролан. Мифологии. – М.: Академический проект, 2008. – С.290.

²⁷³ Там само. – С.305.

²⁷⁴ Там само. – С.295.

²⁷⁵ Там само. – С.320.

7. *Никитин М.В.* Миф в структуре сознания. // Актуальные проблемы стилистики декодирования, теории интертекстуальности, семантики слова и высказывания. — СПб.: АкадемПринт, 1998. — С. 43—54.
8. *Стеблин-Каменский М.И.* Мир саги. Становление литературы. — Ленинград: Наука, 1984. — 245 с.
9. *Фидарова Ф.Я.* Современный осетинский роман-миф. Автореф. Доктор. — Махачкала, 2002. — 48 с.
10. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. — М.: Наука, 1978. — 605 с.
11. *Хьюбнер К.* Истина мифа. — М.: Республика, 1996. — 448 с.
12. *Четвертных Екатерина.* Роман-миф в творчестве Г. Л. Олди (по романам «Ахейского цикла») // Культ-товары-XXI: ревизия ценностей (масскультура и ее потребители): Коллективная монография. - Екатеринбург: Издательский дом «Ажур», 2012. — С. 181–188.
13. *Шкловский В.Б.* “Миф” и “Роман-миф” // Тетива. О несходстве сходного. — М.: Директ-Медиа, 2010. — С.337-380.

Додаткова література про роман-алегорезу

14. *Аверинцев С.С.* Аллегория // София-Логос. Словарь. — К.: Дух і літера, 2001.
15. *Вольский А.Л.* К соотношению исторического и аллегорического толкования при герменевтической интерпретации поэтического текста // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С.Пушкина. Научный журнал. — №2 (13) Серия филология. — СПб, 2008. — С.157-166.
16. *Зеeman К.Д.* Аллегорическое и экзегетическое толкование в литературе Киевской Руси // Контекст: Литературно-теоретические исследования. — М., 1990. — С. 72–84.
17. *Ивахненко Е.Н.* Интеллектуальные споры XVII века: «грекофилы» и «латынщики» // http://sf.ff-rgggu.ru/prepod/ivahnenko_e_n/xviii/
18. *Лосев А.Ф.* Символическое толкование мифологии // История античной эстетики. Последние века. — М.: Искусство, 1988. — Книга 2.
19. *Ман Поль де.* Аллегии чтения. Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста. — Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 1999. — 368 с.
20. *Нестерова О.Е.* Allegoria pro tyrologia. Ориген и судьба иносказательных методов интерпретации Священного Писания в раннехристианскую эпоху. — М.: ИМЛИ РАН, 2006. — 298 с.
21. *Протопопова Ирина.* Философская аллегория и, потическая метафора, мантика: сходства и различия. Доклад, прочитанный в марте 2001, ИВГИ РГГУ // www.i-u.ru/biblio/download.aspx?id=3724
22. *Чевела О.В.* От притчи к аллегории: Аллегореза как прием построения сакрального текста // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2009. — № 2. — С. 280–285.
23. *Frye N.* Anatomy of Criticism. — N.Y., 1955. — 383 pp.

Додаткова література про роман-притчу

24. *Бломберг Крейг*. Интерпретация притчей. – М.: Библейско-богословский институт св. Апостола Андрея, 2005. – 371 с.
25. *Герхардт М.* Искусство повествования. – М: Гл. ред. Восточной литературы, 1984. – С.316-336.
26. *Гончарова Наталья*. Поэтика новозаветной притчи: опыт понимания. – М.: Компания Спутник, 2005. – 152 с.
27. *Крекотень В.І.* Оповідання Антонія Радивиловського. З історії української новелістики XVII ст. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 141-150.
28. *Ковтун Е.Н.* Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, олшебной сказки, утопии, притчи, мифа (на материале европейской литературы). – М.: МГУ, 1999. – 307 с.
29. *Комаров С.Г.* Поэтика притчи в британской драме XX века: проблема конфликта и композиции. – Ярославль: Ремдер, 2011. – 288 с.
30. *Крохмаль А.П.* Хронотоп в романе-притче У. Голдинга “Повелитель мух” // Вестник СамГУ. – 2006. – №8 (48). – С.201-207.
31. *Левин Ю.И.* Структура евангельской притчи // Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. – М.: Языки русской культуры, 1998. – С. 520-542.
32. *Мухелишвили Н.Л., Шрейдер Ю.А.* Притча как средство инициации живого знания // Филос. Науки. – 1989. – №9. – С.101-104.
33. *Собуцкий М.А.* Средневековые притчеобразные нарративы: общечеловеческое знание о структурах возможных событий // Рациональность и семиотика дискурса. – Киев, 1994. – С.72-86.
34. *Тумина Л.Е.* Притча как школа красноречия. – М.: ЛКИ, 2008. – 368с.
35. *Тупахіна О.В.* Поетика постмодерністської притчі у творчості Джуліана Барнса: автореф. дис... канд. філол. наук: Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2007. – 20 с.
36. *Тюпа В.И.* Грани и границы притчи // Традиция и литературный процесс. – Новосибирск, 1999.
37. *Цыбакова С.Б.* Классическая притча в современной художественной традиции. : Автореф. дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н.: Спец. 10.01.08 / Цыбакова С.Б.; Нац. акад. наук Беларуси. Ин-т лит-ры им. Янки Купалы. – Минск, 2000. – 19 с.

Додаткова література про роман-метафору

38. *Данилова О.И.* Метафорические модели романов Ф.Мориака в оригинальном и переводном тексте // Вестник Челябинского государственного университета. – 2009. – № 35 (173). Филология. Искусствоведение. – Вып. 37. – С. 52–57.
39. *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 256 с.
40. *Липнягова С. Г.* «Между актами» Вирджинии Вульф как роман-

- метафора // Филологические науки. – 2003. – №4. – С.33-40.
41. *Пестерев В.А.* Глава 2. Роман-метафора // Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. – Волгоград: Изд-во ВолГУ, 1999. – С.59-103.
 42. *Полонский В.В.* Мифопоэтика и прозаические формы // Мифопоэтика и динамика жанра в русской литературе концы XIX – начала XX века. – М.: Наука, 2008. – С.11-47.
 43. *Теория метафоры* / Пер. под ред. Н.Д. Арутюновой, М.А. Журиной; вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой. – М.: Прогресс, 1990. – 510 с.
 44. *Фрай Нортроп.* Великий код: Библия і література. – Львів: Літопис, 2010. – 360 с.
 45. *Шевякова Э.Н.* Роман-метафора Жана Эшноза “Один год” // Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Пятых Андреевских чтений. Под редакцией Н.Н. Андреевой, Н.А. Литвиненко и Н. Т. Пахсарьян. – М., 2007. – С. 245 – 258.
 46. *Ярошенко Л.В.* Жанр романа-метафоры в творчестве А. Платонова. Монография. – Гродно: ГрГУ, 2004. – 137 с.
 47. *Berman Michael, Brown David.* The Power of Metaphor. – UK: Crown House Publishing Company, 2004. – 205 pp.
 48. *Frye Northrop.* Myth and Metaphor. – Charlottesville and London: University Press of Virginia, 2000. – 386 pp.
 49. *From a Methaphorical Point of View.* Ed. By Zdravko Radman. – Berlin, New York: Walter de Gruyter, 1995. – 460 pp.
 50. *Keach Benjamin.* Preaching from the Types and Metaphors of the Bible. – Kregel publication, 1855. – 1005 pp.
 51. *Kövecses Zoltán.* Metaphor: a practical introduction. – Oxford University Press, 2002. – 285 pp.
 52. *Lakoff George and Turner Mark.* *Moer then Cool reason: A Field Guide to Poetic Metaphor.* – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989. – 230 pp.
 53. *Ortony Andrew, ed.* Metaphor and thought. – Cambridge University Press, 1993. – 678 pp.
 54. *Sacks Sheldon, ed.* On Metaphor. – Chicago and London: The Unuversity of Chicago Press, 1979. – 196 pp.
 55. *Stern Josef.* Metaphor in Context. – Massachusetts Institute of Technology, 2000. – 385 pp.

Розділ 3: МОДИФІКАЦІЇ РОМАНУ НА ОСНОВІ НОН-ФІКШН

Користуючись термінологією книги «Fiction & Diction» Ж. Женетта²⁷⁶, вигадка й опис як два провідних типи конструювання висловлювання представляють домінують розрізнення мистецтва від немистецтва, художнього слова від нехудожнього, можемо визначити нон-фікшн як літературу без вигадки, яка знає тільки опис (diction), літературу, яка засновується на документальному факті. Саме так тлумачить цей термін і російська дослідниця О. Местергазі, яка писала: «Говорячи про твори, написані без участі вигадки, необхідно відзначити специфіку їхньої художності. ...Окрім особливої внутрішньої організації образу, породженого документальним свідоцтвом, тут є ще один вагомий момент: документальне начало здатне завоювати провідні позиції в літературі завдяки тій метахудожності, якою воно завжди було наділене»²⁷⁷. Синкретизація fiction, власне представленого жанром роману, та non-fiction – автодокументальних текстів, не орієнтованих на фантазування і стильову вишуканість, здійснюється впродовж ХХ ст. і є однією із закономірностей постнекласичної художньої свідомості. Якщо раніше демаркаційна лінія між Fiction & Diction ретельно витримувалась, або хоча б її мали на увазі, то сучасна література не прагне до жодних розмежувань, видаючи перевагу синкретизму форм і значень.

Зазвичай модифікації роману на основі нон-фікшн утворюються із захопленням кількох жанрових різновидів автодокументальної прози (щоденник, мемуари, нотатки, сповідь, есе, листування, автобіографія та біографія, коментарі та ін. документи особистої долі), тому визначити жанрову приналежність тексту дуже складно. До того ж, всі ці модифікації роману тягнуть до накладання та жанрової синкретизації всередині даної групи, та само і за її межами, при чому всі характеристики роману як вигадки з численними тропами та ін. у такій оновленій модифікації роману не втрачають актуальності. Допоможе нам при визначенні модифікації на основі нон-фікшн *засадничий жанровий патерн*, тобто домінуюча організуюча генологічна форма, яка проступає послідовно та концептуально, і до якої долучаються інші як вставні сполуки. Навіть за умови їх надмірного текстового переважання засадничий жанровий патерн завжди проступає. Модифікацію роману, утворену на таких естетичних принципах, будемо визначати за провідним засадничим жанровим патерном, який у цьому разі сягає автодокументальних текстів. Тобто, якщо у романі

²⁷⁶ Genette Gerard. Fiction & Diction. Translated by Catherine Porter. – Ithaca and London: Cornell University Press, 1993. – 155 pp.

²⁷⁷ Местергазі Е.Г. Література нон-фікшн / non-fiction. Экспериментальная энциклопедия. Русская версия. – М.: Совпадение, 2007. – С. 73-74.

обрамляючи центруючу функцію виконує «лист», то його приналежність будемо визначати як епістолярний роман, не зважаючи на вкрапління інших жанрів. Жанровий патерн забезпечує цілісність твору та взаємопроникнення всіх його складових.

Про підсилення тенденції до документалізму в літературі ХХ ст. багато писалось: «Якщо говорити про літературу ХХ ст., то, на одностайну думку дослідників, документалізація художніх творів особливо посилилася в роки Великої Вітчизняної війни, що було пов'язане з потребою читача почути всю правду про реальні події. Бурхливий розвиток документалізма припадає і на 60-70-ті роки ХХ ст. Дослідники по-різному пояснюють причини збільшеного інтересу до документальної літератури в ці роки. Нам видається, що зрозуміти їх можна тільки при комплексному підході до їх аналізу, враховуючи вплив на мистецтво історичних, соціальних і наукових чинників. Аж ніяк не випадково документальне мистецтво відчуває особливий підйом в періоди грандіозних історичних подій. Друга світова війна, за своєю масштабністю здатна затьмарити будь-яку фантастику, вона надала достовірні документи величезної історичної значущості, які не потребували домислення, художнього загострення. Цілком закономірно поява в літературі не тільки воєнних років, але й післявоєнного періоду творів різних жанрів, побудованих на документальній основі («Хатинська повість» А. Адамовича, «Момент істини» В. Богомолова, «Це дивне життя» Д. Граніна та ін.)»²⁷⁸. Крім того, «в наш час інтерес до біографій пов'язаний, у тому числі, із свідомою і теоретично напрацьованою, хоча б у постмодернізмі, відмовою визнавати "надзначимість" певних сфер людської діяльності (політики, релігії, науки та ін.) в порівнянні з повсякденністю. "Подробиці" останньої стають гідними уваги серйозного наукового дослідження. Саме "серйозного", на противагу античної "насмішки" та "інтелектуальній грі" з подібного роду предметностями. Адже інтелектуали тієї епохи, "граючи" в колекціонування подробиць і навіть свідомо ігноруючи розрізнення "важливого" і "нісенітного", знали, що це "дріб'язок", знали, що є "істинне" і "серйозне", знали богів. Сьогоднішнє звернення до світу "дрібниць" відбувається вже після "смерті Бога" і навіть після "смерті людини", в якійсь онтологічній порожнечі і безосновності, де світ може бути відтворений саме з "дрібниць"»²⁷⁹. До того ж, симулякризація, всіляко пропагована постмодерністськими текстами та теоретиками, яка власне, винищувала неповторність особистості заміною її

²⁷⁸ Гафарова С.А. Жанровые модификации в литературе эпохи тоталитаризма // Totalitarianism and Literary Discourse: 20th century experience. – Тбилиси: Ин-т грузинской лит-ры им. Шота Руставели, 2010. – С.67.

²⁷⁹ Голубович Инна. Античная биография: общая характеристика жанра и ее современные интерпретации. Режим доступа на 11.07.2014: http://www.nsu.ru/classics/bibliotheca/Golubovich_ancient%20biography.pdf

на чисту віртуальну аналогію за асоціацією, наvertsає письменників до заглиблення в антропологічну самоідентифікацію сучасника настільки, що вони ладні піддавати перегляду достовірність всього створеного впродовж ХХ ст. З'являється орієнтація на «сокровенну ідентичність», неповторну настільки, наскільки тільки здатен людський дух, щоб формувати его-белетристичні тексти²⁸⁰. Ця духовна й когнітивна переакцентація естетики сучасності дуже вагома для автодокументальних жанрів і романних модифікацій на їх основі.

Можемо говорити про такі найбільш поширені в сучасному літературному процесі модифікації роману на основі переосмислення жанрів non-fiction: роман-щоденник, роман-сповідь, епістолярний роман, роман-есе, автобіографічний роман, псевдоавтобіографічний роман, біографічний роман, мемуарний роман, роман-травелог та ін. Однією із провідних спільних рис всіх цих модифікацій є вплив новоутворених жанрів на формування до того не існуючої достовірності – фактів буття та мислення, поведінкових кліше та психологічних мотивацій, яких не було до прочитання художнього твору. Для опису цього літературного явища найбільш придатна методика Н. Гудмена: «Екземпліфікація²⁸¹ та вираження – це звичайно ж функції не тільки абстрактних творів, але також багатьох описових та зображальних творів, вигаданих і документальних. Те, що екземпліфікує або виражає портрет або роман, часто реорганізує світ більш рішуче, ніж те, про що твір буквально чи фігурально говорить чи зображує; іноді предмет служить просто носієм того, що екземпліфіковано або виражено»²⁸². Тобто сьогодні потрібно визнати існування **«зворотної достовірності»**, коли удаваний факт, власне фікція, у модифікації роману на основі автодокументальних текстів призводить до формування реального факту в реальному світі. Автодокументальна проза у «чистому вигляді» такої «зворотної достовірності» не мала.

3.1. Автобіографія & автобіографічний роман

Сучасний етап теоретичного осмислення автобіографії почався досить пізно, в 50-і роки ХХ ст. До середини ХХ ст. дослідженню цього жанру були присвячені лише окремі нечисленні роботи, тільки в 1956 р. після, виходу в світ статті французького філософа Ж. Гюсдорфа «Умови і

²⁸⁰ Narrative and Identity. Ed. By Jens Brocmeier, Donal Carbuagh. – Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishind Company, 2001. – 307 pp.

²⁸¹ Екземпліфікація, у термінології Н. Гудмена, це «реферування через зразок», «це володіння плюс референція», власне, це заострення та впорядкування формальних характеристик описуваного об'єкта.

²⁸² Гудмен Нельсон. Факт, фантазия и предсказание // Способы создания миров. – М.: Идея-Пресс, Логос, Практис, 2001. – С.222.

межі автобіографії», почався процес поглибленого і активного вивчення цього жанру²⁸³. Ж. Гусдорф вперше спробував визначити суть і генезис автобіографії, пов'язавши її зародження із зміною уявлення про місце людини у світі і формуванням індивідуалістичної свідомості Нового часу. У Франції, разом із Ж. Гусдорфом, визнаним фахівцем із автобіографії вважається Ф. Лежен, автор декількох монографій про цей жанр і один із засновників відомої «Французької Асоціації на захист автобіографії і автобіографічної спадщини», діяльність якої спрямована на вивчення, збереження і популяризацію відповідних текстів²⁸⁴. Серед найбільш авторитетних французьких дослідників жанру – Ж. Старобінські, З. Дубровські, Д. Занон²⁸⁵.

У англomовному літературознавстві автобіографія вивчається не менш інтенсивно і плідно, що відображають роботи Е. Брюсс, У. Шпенгемана, Р. Фолкенфліка та ін.²⁸⁶. Проте до сьогodнішнього дня найбільш значущою і показовою залишається збірка «Автобіографія. Теоретичні і критичні есе», що вийшла в 1980 р. під редакцією американського літературознавця Дж. Олні²⁸⁷. У вступній статті до цього видання Дж. Олні зосереджує свою увагу на двох найважливіших питаннях: який сенс слід вкладати в поняття «автобіографія» і які причини запізнього теоретичного осмислення цього феномена.

У роботах, опублікованих останніми роками, явно намітилися нові перспективи у вивченні автобіографії. Сучасних дослідників все частіше цікавлять не класичні зразки жанру, а його маргінальні варіанти:

²⁸³ GUSDORF G. Conditions et limites de l'autobiographie // Formen der Darstellung. – Berlin, 1956. – P. 105-123.

²⁸⁴ «L'Assosiation pour l'autobiographie et le patrimoine autobiographique» (L'APA) була заснована у 1992 р. Ш. Шаверья-Дюмулен і Ф. Леженом. На сьогodнішній день Асоціація налічує більш 750 членів. З червня 1992 виходить спеціалізований журнал Асоціації «Виноват Руссо». Офіційний сайт: <http://perso.wanadoo.fr/apa>

²⁸⁵ Див.: Starobinski J. Le style de l'autobiographie// Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires. – Paris, 1970. – N 3. – P. 257-265; Doubrovsky S. L'autobiographiques: de Corneille à Sartre. Paris, 1988; Zanon D. L'autobiographie. – Paris, 1996.

²⁸⁶ Див.: Bruss El. Autobiographical Acts: The Changing Situation of Literary Genre. Baltimore, 1976; Spengemann W. C. The Formes of Autobiography: Episodes in the History of a Literary Genre. New Haven, 1979; Folkenflik R. Introduction: The Institution of Autobiography// The Culture of Autobiography. Construction of Self-Representation. Irvine Studies of Humanities. – Stanford, California, 1993. – P. 1-20.

²⁸⁷ Olney J. Autobiography and the Cultural Moment: A Thematic, Historical, and Bibliographical Introduction// Autobiography: Essays Theoretical and Critical. – Princeton, N.Y., 1980. – P. 3-28.

автобіографії національних і сексуальних меншин, усні і візуальні форми²⁸⁸. Сучасні енциклопедичні видання намагаються подавати визначення жанру: «Автобіографія — літературний твір, тематикою якого є власне життя автора, перипетії його долі та вчинки, події, свідком яких він був, набутий досвід, еволюція поглядів та життєвої позиції. ...Автобіографія може проступати в різних літературних жанрових утвореннях: у формі безперервної мемуарної оповіді (дорівнюваної до романної), щоденника (особливо — інтимного щоденника), нотаток, у формі циклу листів, есе, мемуарних оповідань»²⁸⁹. Як бачимо, у цьому визначенні спостерігається певна плутанина жанрових дефініцій.

Автобіографія – жанр парадоксальний, полемічний, невіддатливий точному визначенню. Його природна межа – постійна провокація до виявлення власної природи. У дискусіях довкола автобіографії, твердить Ф. Лежен, «сама суть жанру, який тільки і може існувати ось у такому полі високої напруги. У той день, коли автобіографію як вольовий акт і як літературний текст однозначно визнають всі, жанр помре»²⁹⁰. Дослідники автобіографії до цього часу не мають спільної думки щодо її історії та теорії. Зокрема, не синтезовано визначення жанру. Коли виникає потреба у ньому, то зазвичай цитують те формулювання, яке навів Ф. Лежен у монографії «Автобіографія у Франції» (1971): «Ми називаємо автобіографією ретроспективну оповідь про себе, першорядне значення в якій мають події приватного життя та історія становлення особистості оповідача»²⁹¹. Таке визначення автобіографії не всім прийшлося до смаку, його нещадно критикували Р. Фолкенфлік і Дж. Брюнер, та і сам Ф. Лежен визнавав умовність та обмеженість такого визначення. Вивчення автобіографії не пішло шляхом синтезу дефініцій, а швидше – шляхом порівняльно-описовим, при цьому постійно констатується плинність жанрових втілень автобіографії та її гібридність.

Ускладнює дефініції жанру автобіографії його історія, яка тісно пов'язана з розвитком літературного автобіографізму та психологізму,

²⁸⁸ Див.: Harrison I. E., Harrison V.H. *African-American Pioneers in Autobiography*. – Champaign: University of Illinois Press, 1999; Ibsen C. *Women's Spiritual Autobiography in Colonial Spanish America*. – Gainesville: University Press of Florida, 1999; Watson C.W. *Of Self and Nation: Autobiography and the Representation of Morden Indonesia*. – Honolulu: University of Hawaii Press, 2000; Adams T.D. *Light Writing and Life Writing: Photography in Autobiography*. – Chapel Cill: University of NC. 2000.

²⁸⁹ Slowinski J. *Autobiografia // Słownik terminów literackich*. - Wrocław-Werszawa-Krakow, 2002. - S.50-51.

²⁹⁰ Лежен Ф. В защиту автобиографии. Эссе разных лет // *Иностранная литература*. – 2000. – № 4. – С. 112.

²⁹¹ Lejeune Ph. *L'autobiographie en France*. 2 ed. – Paris, 1998. – P. 10.

які, в свою чергу, є наслідком еволюції європейської самосвідомості, великим поштовхом до її оновлення була поява та розвиток психоаналізу (який плідно використовувався фемінізмом). С. Цвейг вважав автобіографію «найвідповідальнішим родом мистецтва»²⁹².

Плинність форми автобіографії породжує ускладнення її жанрової атрибутивності, що негативно впливає на спроби дати їй визначення. Слушним видається думка Р. Фолкенфліка, що у автобіографії «є норми, та немає правил»²⁹³. Зовнішніми формально-змістовними ознаками жанру Ф. Лежен називає номінальне *співпадіння автора, оповідача та героя; оповідь про приватне життя творця книги; прозову форму; ретроспективність зображення; переважно хронологічну послідовність* викладу; наявність так званого *автобіографічного узгодження або пакту*. Під останнім дослідник має на увазі своєрідний зачин, в якому автор повинен сформулювати свої наміри, визначити свого читача, передбачити взаємини з ним, визначити межі достовірності. Ще одну ознаку жанру додав Е. Брюсс – *співвіднесеність із текстами попередників*.

Автобіографія передбачає не просто розповідь про життя, а ніби його повторне проживання. На думку Ж. Гюсдорфа, формотворчою для автобіографії стає ідея самопізнання та самосотворення через ідеологічно заангажоване реконструювання прожитого. Рівень особистісної самосвідомості визначає авторську концепцію розповіді про своє життя. Автобіографія завжди створюється у світлі глибинної внутрішньої ідеї, що відображає погляд автора на себе самого. При цьому впродовж всієї книги, утворюючи варіанти власних «портретів», автор все ж дотримується якогось початкового уявлення про себе, яке він прагне донести до читача. Дослідники одностайні в тому, що автор прагне створити цілісний та заздалегідь визначений образ своєї особистості. Автобіограф не просто реконструює своє життя, але й розмірковує над процесом її трансформації. Ось чому для цього жанру велику вагу має часова віддаленість оповіді. Минуле тісно пов'язане з сучасним, сам текст передбачає зіткнення двох точок зору – оповідача та героя. Визначення взаємних зв'язків між ними складає одну із проблем жанрової теорії та спрямування аналізу конкретних текстів.

Одним із напрямів ідентифікації автобіографії як жанру є зіставлення її з іншими жанрами мемуарно-автобіографічної прози: есе, щоденник, мемуари, біографія, роман. Проте найбільш дискусійним є співвідношення між романом та автобіографією. Основна особливість

²⁹² Цвейг С. Три певца своей жизни. Казанова. Стендаль. Толстой. – Ростов-на-Дону, 1997. - С. 7.

²⁹³ Folkenflik R. Introduction: The Institution of Autobiography // The Culture of Autobiography. Construction of Self-Representation. Irvine Studies of Humanities. – Stanford, California, 1993. – P. 13.

автобіографії полягає в тому, що читач сприймає оповідача й героя як єдине ціле, забуваючи про умовності художньої оповіді, тобто задалегідь читач налаштовується на те, що в автобіографії викладені достовірні факти. Від роману він такого не очікує.

Тож автобіографію можна розглядати своєрідним троянським конем усередині літературознавства, оскільки ніхто напевне не знає, куди поверне вона у своєму розвитку, які ідеї може в себе вмістити та яку аудиторію охопити. Не зважаючи на всю свою «конфіденційність», автобіографія може стати всеохоплюючою так само, як і камерною. Гнучкість та плинність жанрових форм автобіографії, вочевидь, і привабила письменниць та критиків феміністської школи, адже в їх системі цінностей свобода – то найцінніше.

Жанр автобіографії був значно актуалізований у феміністичній критиці. Класична вертикаль рід – вид – жанр у феміністичній критиці відсутня, натомість пропонується структура **«фемінна література» – «жіноче письмо» – «автобіографія»**. Як бачимо, ця тріада є не простою підміною понять, а принциповим підходом. Навіть ознаки «жіночих жанрів» феміністична традиція вирізняє не так, як це було у «великій» критиці. Автобіографія разом із щоденниками і мемуарами традиційно відноситься до «жіночих жанрів» письма навіть у літературному каноні «великої літератури». Основне завдання автобіографічного жіночого письма, як воно визначається у феміністській літературній критиці – це завдання саморепрезентації жіночого «я». «В цьому значенні традиційне поняття auto-biography у феміністській літературній критиці замінюється на поняття auto-gynography – з акцентуацією саме на жіночій специфічній суб'єктивності в автобіографічному письмі»²⁹⁴.

Основні параметри жіночої автобіографії як жанру, які виділяються у феміністській літературній критиці: 1. У жіночому автобіографічному письмі все жіноче життя гідне опису, а не тільки визначальні етапи цього життя, включаючи *«безстрашність говорити про своє тіло і сексуальність»*; 2. Формальною ознакою автобіографічного письма залишається *оповідь від першої особи*, при цьому особливістю жіночої автобіографії є апеляція до особистого досвіду не як окремому, а як до гендерного досвіду групи. 3. Має місце свідоме або *несвідоме змістовне зіставлення* свого внутрішнього приватного світу і офіційної історії: в жіночому автобіографічному тексті хронологія не конкретна. 4. Замість часової наративної послідовності подій реалізується *емоційна послідовність*; подія «великої історії» замінюється жіночою внутрішньою

²⁹⁴ Жеребкіна І.А. Женская автобиография // Словарь гендерных терминов. – М.: «Информация XXI век», 2002. – С.93.

«афектованою історією». Основним типом наративного скріплення стає тип «і...і...і...», в термінології Розі Брайдотті²⁹⁵.

І. Жеребкіна зазначала: «Величезний вплив на концепцію жіночої автобіографії надала концепція маргінальних практик Фуко, який ставить проблему аналітики жіночої суб'єктивності як дискурсу зізнання»²⁹⁶. Фуко проводить аналогію між традиційними носіями дискурсу зізнань у культурі – злочинцями, що проводять численну літературу зізнань, хворими – і жіночим суб'єктом, що репрезентується в культурі виключно через дискурс провини. М. Фуко звертає увагу на те, що дискурс зізнання в культурі - це завжди дискурс провини і що «ідеальною фігурою» втілення провини в історії є жінка. Справді, класичні дослідження жіночої літератури Е. Шоуолтер, С. Гілберт і С. Губар доводять, що її основною формою традиційно є автобіографічне письмо як письмо зізнання, на основі якого будується відмінність жанрів: новела, повість, щоденник, мемуари, поезія.

Висуваючи на перший план наперед обумовлені ґендерні конструкції самозвеличення, а також етичні і політичні наслідки таких припущень, фемінізм пропонує вигідну позицію для вирішення проблеми жанрового визначення автобіографії. Наприклад, Лора Маркус представила історію критики автобіографії в межах літературного дослідження, що демонструє процес створення літературного жанру²⁹⁷. Вторгнення фемінізму в жанр автобіографії спричинило критичну переоцінку проблем, що відвіку стояли перед цим жанром - включаючи нетривкість жанрових дефініцій, суб'єктність, знання, відмінності в домінуванні і колективну самосвідомість.

Достатньо сильний інтерес фемінізму до всього автобіографічного існував завжди, починаючи від спроби пов'язати "приватне" з "політичним", і акценту на жіночому досвіді як найважливішому джерелі у створенні жіночого знання. Коли сприйняття жіночого досвіду як даності змінилося розумінням складності комплексу ґендерних суб'єктивностей, область автобіографії стала основним заняттям і випробувальним полігоном для фемінізму.

Щойно виникнувши, фемінізм негайно проблематизував автобіографію як літературний жанр. К. Стідман розвиває цю проблематизацію, знаходить витоки жанру в історіях життя робітничого класу, вкрадених офіційною літературою у знедолених. Основною рушійною силою створення автобіографій вона вважає зовнішню вимогу,

²⁹⁵ Див.: Жеребкіна И.А. Женская автобиография // Словарь гендерных терминов. – М.: «Информация XXI век», 2002. – С.93.

²⁹⁶ Там само. – С.93.

²⁹⁷ Див.: *Feminism and Autobiography: texts, theories, methods*. Edited by Tess Cosslett, Celia Lury, Penny Summerfeld. – London: Routledge, 2000. <http://www.liza.am/reading/003.htm>

а не спонтанне написання життєпису внутрішнім "Я"²⁹⁸. Л. Стенлі розвиває дослідження зовнішнього стимулу в написанні автобіографії, показуючи, як в сучасному світі жанри, подібні службовим автобіографіям, вимагають від нас певного дослідження свого самозвеличання. М.-Ф. Шанфро-Дюше демонструє, як оповідання і міфічні форми визначають структуру усних розповідей опитаних нею жінок. Тоді як головною героїнею Стідман є літературний персонаж книги Мері Уоллстоункрафт "Марія" медсестра Джемма, Шанфро-Дюше застосовує поняття літературної критики до усних історій сучасних оповідачок. Проблематизація жанру проявляється на міждисциплінарних рівнях жіночих досліджень: усні розповіді, службові автобіографії, вигадані історії тощо сьогодні сприймаються як автобіографічні методи.

Висунення на перший план ідеї про те, що жінки були позбавлені можливості виражати феміністську точку зору в автобіографії піднімає питання про ті відносини, в системі яких знаходиться сама оповідачка. Тому так важливо зосередитись на *міжсуб'єктивності*. З одного боку, цей термін може використовуватися у відносинах між особистими оповідями і суспільними історіями, доступними в межах популярної культури, і з іншого, – у відносинах між оповідачкою і аудиторією. Таким чином, міжсуб'єктність враховує, що оповідь про життя або самозвеличення ніколи не може бути обмежена єдиною, відособленою суб'єктністю. Інші люди є невід'ємною частиною свідомості, подій і створення оповіді. Поняття самозвеличення не може бути сприйнятим у ізоляції від іншого неявно або явно визнаного самозвеличення. Більш того, це інше самозвеличення може бути як конкретною особою, так і узагальненим предметом²⁹⁹.

Цікаву версію російської теорії жіночої автобіографії представила І. Савкіна. Насамперед вона зазначила, що «російські жіночі автобіографічні тексти знаходяться в позиції потрібної маргінальності»³⁰⁰. Ця потрібна маргінальність сформувалась внаслідок того, що 1) автобіографічна література здавна у нас розглядається як «межовий» жанр, 2) будь-який жіночий текст є другорядним для патріархальної критики, 3) наші жіночі автобіографії рідко ставали об'єктом дослідження. І. Савкіна прагне дослідити, як особистість автора (жінки) реалізує себе в автобіографії. Насамперед вона відзначає, що жінці важче «стати автором», їй треба подолати більше перепон на шляху до письменницької творчості, ніж чоловіку. У центрі уваги –

²⁹⁸ Див.: *Feminism and Autobiography: texts, theories, methods*. Edited by Tess Cosslett, Celia Lury, Penny Summerfeld. – London: Routledge, 2000. Режим доступу на 22.04.2015 р.: <http://www.liza.am/reading/003.htm>

²⁹⁹ Див.: Там само.

³⁰⁰ Савкіна Ирина. Женская история как биография // Гендерные исследования. – М.: Человек и карьера, 1999. – С.178.

«Спогади» С. Капніст-Скалон.

Поняття «жінка-письменниця», «жінка-поет», «жіноча література» з'являються у російській критиці у 20-40-х роках XIX ст. При цьому, у той час жінки не претендували на високе звання автора. «Жінка, яка відважилась писати на «чужій» культурній території, всередині панівного патріархального дискурсу знаходиться у двозначній ситуації: з одного боку, щоб бути прийнятою та прийнятою, вона повинна грати за правилами... з іншої, - прагнути до самовираження, самореалізації»³⁰¹. Д. Стейтон вважала, що така двоїстість переймає весь дискурс жіночого автовисловлювання. Завданням феміністської критики є побачити поза цим пристосування до патріархальної культури істинний голос жінки, воно потребує «стратегії спеціального ґендерноорієнтованого прочитання».

У працях феміністок доволі часто можна зустріти полеміку із Ж. Гюсдорфом та іншими теоретиками жанру автобіографії, які, на їх думку, ідеологічно належать до маскулінного світу. Так, С. Фрайдман твердить, що жінкам властивий *іденталітет*, що повністю руйнує Гюсдорфове визначення цього жанру, адже в ньому акценти ставляться на підсиленій індивідуальності фіксованого досвіду. Особливістю ж художнього розвитку мемуарно-автобіографічної прози в Росії (як і в Україні) є доволі пізня персоналізація історичного процесу, тільки у XVIII ст. І. Савкіна звертає увагу на те, що й донині в російській мові немає відповідника англійським словам *self, selfhood*. Вона акцентувала: «Можливо саме названі особливості російської мемуарної традиції до певної міри прояснюють і різницю в теоретичних підходах до цієї групи жанрів, про яку йдеться, у західних і російських (радянських) дослідників, яка була помічена Д. Г. Харріс: якщо перші зосереджують інтерес на індивідуальному, особистісному та сповідальному аспекті автобіографії (і надають перевагу використанню саме такого терміна), то другі більше говорять про “документальну” літературу, не стільки намагаючись виділити автобіографію як особливий літературний жанр, скільки навпаки, включити її в континуум “документальної літератури”, “невигаданої прози”»³⁰². І. Савкіна вважає, що термін «жіночий мемуарно-автобіографічний текст» більше підходить для нашого регіону.

Приступаючи до розгляду «Спогадів» Софії Скалон, дослідниця відразу звертає увагу на те, що всі події розгортаються в сімейному колі. Універсальність сімейних цінностей не піддається сумніву. Власне життя жінка викладає як частину сімейного. І. Савкіна пропонує поглянути на текст з позиції втілення комплексу ідей «Я» та «Ми», зокрема, вона спостерегла, що для російської жінки відчуття «Ми» давало уявлення про соціальний та суспільний статус, адже її, жінки, суспільний статус

³⁰¹ Там само. – С.180.

³⁰² Савкіна Ирина. Женская история как биография // Гендерные исследования. – М.: Человек и карьера, 1999. – С.183.

визначався включенням себе до родини, поруч із батьком, братами, чоловіком. Ніякого окремого соціального статусу жінка не мала, отже відчуття «Ми» в жіночих автобіографіях російських авторок не є імітацією на догоду маскулінній культурі.

Для жіночої автобіографії характерним є те, що часто жінки говорять про себе через інших людей. Ця особливість жіночої автобіографії є всезагальною, на що вказувала М. Мейсон: «Саме розкриття жіночого ідентилітету здається під стверджуючим (визнаючим) реальне існування й інших свідомостей, а відкриття жіночого «Я» поєднане з ідентифікацією якогось «іншого». Це визнання (схвалення) інших свідомостей – я підкреслюю, схвалення у більшій мірі, ніж позначення відмінностей – це обґрунтування ідентилітету через ставлення до обраних інших, здається, ...дає право жінкам писати відверто про себе самих»³⁰³. Тож ідентичність вимагає іншого «Я», визначається стосовно іншого «Я». Жіноча автобіографія – це самоописування через «іншого». Про бурхливе становлення цього жанру в Англії часів Вікторіанства оповідає Л. Петерсон у книзі «Традиції вікторіанської жіночої автобіографії»³⁰⁴, приділяючи велику увагу аналізу духовної автобіографії жінки в умовах посиленої ідеологізації.

І.Савкіна описує тему матері у Софії Скалон цілком у дусі феміністських традицій гноблення/бунту. Тема матері як характерна для жіночої автобіографії вириває у творчості та в теорії афроамериканських феміністок, зокрема, книга Д. М. Стовер «Риторика та опір в автобіографіях чорних жінок» (2003) презентує концепцію збереження «материнської мови» афроамериканськими жінками та розглядає форми такого збереження: «Вони винайшли методички життійної форми письма, які були обов'язково більш креативними, оригінальними, і в цілому, більше корелювали до їхньої традиційної культури. Я не хочу потрапити в небажаний контекст того, хто є найбільш «Іншим» стосовно біло-чоловічої маскулінної традиції, але позиція, від якої відштовхувались чорношкірі жінки-автобіографи, – це було бажання досягти прихованої гетероглосії афроамериканської материнської мови як єдиного виходу самозбереження»³⁰⁵. Концепція матері та материнства, материнської мови (mother tongue) з часом тільки ускладнюється в системі феміністичної критики та художньої творчості, складаючи своєрідність жіночої автобіографії.

³⁰³ Mason Mery G. *The Other Voice: Autobiographies of Women Writers // Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Ed. Bbby James Olney. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1980. – P.210.

³⁰⁴ Peterson, Linda H. *Traditions of Victorian Women's Autobiography : The Poetics and Politics of Life Writing Victorian Literature and Culture Series*. - University of Virginia Press, 1999. – 250 pp.

³⁰⁵ Johnnie M. Stover. *Rhetoric and Resistance in Black Women's Autobiography*. – University Press of Florida, 2003. – P.52.

Завершуючи аналіз «Спогадів» Софії Скалон, Савкіна резюмує: «Сідоні Сміт вважає, що до ХХ ст. в європейській традиції існували дві моделі, за якими створювались жіночі автобіографії: одні писали патернальні історії, але тоді перетворювали своє «Я» на phallic women, інші намагались відтворити комфортабельний для репутації, схвалений патріархальним порядком канон «ідеальної жіночності» – але тоді то вже була формальна автобіографія, яка, на думку Сміт, є підкреслено андроцентричним жанром»³⁰⁶. Отже, межа між «андроцентричною автобіографією» та жіночою досить нетривка. Феміністична школа в Європі та Америці зробила достатньо для того, щоб подолати маргінальну позицію жіночих автобіографій ХІХ ст., чим значно посприяла поширенню інтересу до цього жанру.

Автобіографічна ж критика розвинулась в останні 50 років, збагативши літературознавство низкою специфічних термінів: автореференціональність, автофікційність, автобіографічна пам'ять, автометатекст, самотожність, автокоментар, автобіографічний жанр, духовна автобіографія, психологічна автобіографія, історична автобіографія, метафоричне автобіографічне криптографування, самоідентифікація, автопортрет тощо. Чим більше актуалізується особистість у системі цивілізації та світогляду сучасної людини, тим більше уваги приділяється цьому жанру, тим більшим стає термінологічний апарат автобіографічної критики.

Автобіографія пов'язана з відновленням минулого (так само, як і з проектуванням майбутнього), і залежить від розгортання часто мінливих, часткових або спірних наборів особистих або колективних *спогадів*. Проте використання пам'яті може бути різним, іноді заплутуючим; так, наприклад, поняття пам'яті може означати як розповідь про наше минуле, так і про те, як ми міняємося внаслідок придбаного досвіду. Феміністки почали досліджувати різні форми спогадів, указуючи, що спогади звичайно не мають ні очевидного джерела, ні єдиного власника. Таким чином, пам'ять також міжсуб'єктна і діалогічна, будучи функцією самосвідомості і соціальних зобов'язань. Будучи виключно особистою з одного боку, пам'ять в той же час може бути площиною суспільної угоди і єдиних ритуалів. Відновлення минулого через особисту оповідь може приймати політичне забарвлення залежно від того, що пам'ятається і що забувається. Основою автобіографічних жанрів (автобіографічний роман, автобіографічна повість, автобіографічна поема, автопортрет, автокоментар та ін.) є **автобіогафічна пам'ять**. На думку В. Безрогова, «якщо біографія спирається в першу чергу на документи при реконструкції життя свого героя, то автобіографія шукає опору насамперед у пам'яті героя, а документи та інші матеріали служать їй

³⁰⁶ Савкіна Ирина. Женская история как биография // Гендерные исследования. – М.: Человек и карьера, 1999. – С.204.

доданком у процесі пригадування»³⁰⁷. Ю. Хеннінгсен зазначав, що «автобіографія є самоідентифікацією і формуванням долі, яка спостерігається через призму освіти»³⁰⁸. Чисельність досліджень, присвячених вивченню автобіографічної пам'яті як особливого її різновиду сьогодні досягла межі неймовірного³⁰⁹. Все ґрунтовнішою стає поетика спогадів: «Розумові системи пам'яті та навчання більш орієнтовані на вичення майбутніх житєвих спроможностей, ніж на точне відтворення записів минулого. Ми вже знаємо, що спогади – це не точні копії минулого, й більше за те, такі точні копії не були б кращою стратегією для забезпечення адаптивної поведінки у майбутньому. Вони ясно призводять до нової перетворюючої теорії, як колишні спогади можуть бути перетворені на нові сценарії, діючі та майбутні моделі адаптивної поведінки»³¹⁰. Відтворення по пам'яті завжди нетотожні, і разом з тим, емоційно достовірні, тому вони неохідні, бо без них автобіографія втрачає свій статус.

Великий інтерес до особливостей автобіографічної пам'яті проявився у когнітивних науках. Адже автобіографічна пам'ять – це

³⁰⁷ Безрогов В.Г. Автобіографія и история: некоторые комментарии историка к автобиографическим исследованиям // Юрген Хеннингсен. Автобіографія и педагогика. Приложения. – М.: Из-во УРАО, 2000. – С.170.

³⁰⁸ Юрген Хеннингсен. Автобіографія и педагогика. – М.: Из-во УРАО, 2000. – С.78.

³⁰⁹ Див. хоча б: Бенчич Жива. Роль автобіографічної пам'яті в «Шумі часу» Осипа Мандельштама // Автоінтерпретація. – СПб.: СПб. Університет, 1998. – С.155-166; Ермоленко Оксана. Категорія пам'яті в мемуарно-біографічному повествованні Гора Видала «Палімпсест» // Сучасні літературознавчі студії Модуси автобіографічного письма. Збірник наукових праць. Вип. 7. Гол. ред. В.І. Фесенко – К.: Вид. центр КНЛУ, 2010. – С. 55-63; Нуркова В.В. Автобіографічна пам'ять: структура, механізми. Автореферат канд. дис. – М., 1998; Нуркова В.В. Методи дослідження автобіографічної пам'яті // Вестник ун-та Рос. Академії освіти. – 1999. - №2. – С.11-31; Федотова Светлана. Автобіографія и антропология. – Тамбов: ТОГОАУ ДПО «ІПКРО», 2012. – 293 с.; Robinson J.A. Autobiographical Memory // Aspects of Memory. Vol. 1. The Practical Aspects. / Ed. By M. Gruneberg and P. Morris. – L., 1992. – P.223; Part III. Between Past and Present: Autobiographical Memory and Narrative Identity // Narrative and Identity. Ed. By Jens Brocmeier, Donal Carbaugh. – Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001. – P.187-282; and etc.

³¹⁰ Эрнест Лоуренс Росси, Кетрин Леин Росси. Новая нейробиология в психотерапии, гипнотерапии и лечении зависимостей: творческий диалог с нашими генами. – Лос Осос, Калифорния, 2008. – С.27.

своєрідна реконструкція того, що було, наприклад в дитинстві, але вже за когнітивними схемами дорослої людини. Тож спогади в автобіографіях завжди хибують на реконструкцію: «Спогади, у свою чергу, передбачають реконструювання подій минулого з використанням існуючих нині схем, і вся справа в тому, що схеми дорослої людини представляють собою «невідповідний приймач» для переживань раннього дитинства»³¹¹. Однією із основних проблем інтерпретації автобіографічних спогадів є співвідносність епізодичної пам'яті дитинства та теперішнього часу: «Поява автобіографічних спогадів – це просто протиставність амнезії на події дитинства. У світлі сучасної концепції принципово вагомо розібратися, коли і чому автобіографічна система, в якій певні спогади зберігаються впродовж всього життя людини, діє обособлено від загальної системи епізодичної пам'яті»³¹². На думку У. Найссера, автобіографічні спогади виринають внаслідок цілеспрямованої реконструкції на основі свідомих схем відрахунку та самовизначення. Тому автобіографічна пам'ять, хоча й претендує на особливу достовірність, все ж не може її гарантувати. Можемо говорити про міру цієї достовірності, яку, на жаль, визначити поки що неможливо. М. Лінтон з цього приводу влучно висловились: «Процес дослідження автобіографічної пам'яті істотно стримують ті модифікації та зміни, які зазнає щойно закодована інформація внаслідок взаємодії зі змістом пам'яті в ході інтерпретації тих даних, що ми маємо у світлі нових, щойно набутих знань»³¹³.

Специфікою автобіографічної пам'яті можна визнати її невідповідність зовнішнім перевіркам, оскільки вона формується на основі індивідуальних енгам та динамічних патернів мислення конкретної особистості. Ми можемо тільки долучатися до автобіографічної картини буття, незалежно від спроможності чи неспроможності перевірити достовірність оповіді. На відміну від біографії, перевірка якої цілком можлива, а отже, встановлення міри достовірності гарантує більш точний результат. Врешті, «певною мірою ми запам'ятовуємо події так, як нам чого хочеться; те, що ми запам'ятали, часто змінюється у відповідності до наших упереджень або бажань і стає, таким чином, більш достовірним для нас»³¹⁴. Отже, стосовно себе оповідач автобіографії (якщо тільки на меті не має

³¹¹ Нельсон Кетрин. Источники автобиографических воспоминаний // Когнитивная психология памяти. Под ред. Ульриха Найссера и Айры Хаймен. – СПб.: «Прайм-Евроснак», 2005. – С.401.

³¹² Там само. – С.399.

³¹³ Линтон Мэриголд. Трансформация воспоминаний в повседневной жизни // Когнитивная психология памяти. Под ред. Ульриха Найссера и Айры Хаймен. – СПб.: «Прайм-Евроснак», 2005. – С.140.

³¹⁴ Грин Дж. Психоллингвистика. Хомский и психология. – М.: УРСС, 2003. – С.175.

здалегідь хибного задуму) абсолютно достовірний, прагматично достовірний, адже має за мету твору саме цю горезвісну достовірність.

О. Ревзін зазначав: «Автобіографічна пам'ять, що фіксує основні віхи життєвого шляху людини, його доля - це основа її ідентичності. Втрата пам'яті - амнезія - є втрата людиною самої себе, яка становить серйозну загрозу і для її фізичного існування. Пам'ять – звичка, яка лежить в основі простих людських умінь (приготування їжі, догляд за будинком тощо), що забезпечують людську життєдіяльність. Пам'ять лежить в основі навчання, набуття знання, і спеціальні Мнемонічні прийоми (*ars memoriae*) напрацьовані для успішного запам'ятовування»³¹⁵. Найстрашніша втрата для людини – це втрата її автобіографічної пам'яті, бо тільки вона забезпечує усвідомлення ідентичності особистості. Тож літературна автобіографія базується на присутності автобіографічної пам'яті як необхідної складової жанру. У цьому когнітивна особливість жанру.

Револьційною та водночас стійкою рисою автобіографії є те, що вона – **неміметичний жанр**. Автобіографічний мімесис – це абсурд, оскільки проектування за зразком самоповторення, саморефлексії не становить предмет хоча б якогось наслідування, яке історично було описане. Автобіографічний мімесис не є традиційним аристотелівським мімесисом, він прийшов не із сфери мистецтва слова, а із нелітературної сфери самовираження людини, звідси автобіографія – це не міметичний твір, оскільки наслідування себе самого – абсурдне, наслідування жанрової форми – неможливе, тож ні у персональному, ні у жанровому відношенні автобіографія не може подати прикладів міметичного формотворення. Автобіографія – дієгетична (дієгезис – опис, мімесис – демонстрація). На цю властивість автобіографії звернув увагу П. де Ман у статті «Автобіографія як знеособлення». Він усвідомлював, що художні тексти, орієнтовані на презентацію душі, цього «прихованого Я», не можуть дотримуватись міметичного принципу, зокрема він писав: «Душа не належить до царства природного або штучного (тобто репрезентованого або імітованого) світла, але до царства сну і темряви. Вона мешкає не в реальній або скопійованій природі, але в тій мудрості, яка прихована від книг. До того часу, поки вона залишається особистою і внутрішньою, душа подібна до «я» і тільки через «я» (але не через природу) ми можемо досягнути її. Але ми повинні вийти за межі «я», переступити через них; істинно сучасна поезія є та, в якій усвідомлюється нескінченна боротьба між «я», що належить денному світлу реального світу, уявленням про життя, і тим, що Йетс називає душею. Стосовно поетичної мови це означає, що сучасна поезія використовує такі образи, які є одночасно і символом і алегорією, які позначають природні об'єкти, але начало своє беруть у суто

³¹⁵ Ревзін О.Г. Память и язык // Критика и семиотика. – М., 2006. – Вып.10. – С.10.

літературних витоках»³¹⁶. Автобіографія принципово НЕміметична, як і більшість жанрів ХХ-ХХІ ст., що засновані на переважанні diction над fiction.

Критичне ставлення Ж. Дерріда та П. де Мана до автобіографії збурило численні дослідження автобіографії на Заході, які посприяли утворенню автобіографічної критики як специфічної галузі всередині літературознавства³¹⁷, яка розвивається в умовах бурхливих дискусій. Значний сплеск цікавості до автобіографічного дискурсу проявився різнобічно в західній науці: і як аналіз конкретних текстів³¹⁸, і як проблематизація теоретичних характеристик автобіографії³¹⁹. Особливістю нашого часу є нейролінгвістичне, когнітивне вивчення автобіографії³²⁰. Також окреслилась тенденція до виявлення та характеристики різних модифікацій автобіографії в літературі. Звідси цікавість до автопортрету³²¹ та до автокоментаря³²². О. Медоренко

³¹⁶ Ман Поль де. Слепота и прозрение. Статьи о риторике современной критики. – СПб.: Гуманитарная академия, 2002. – С.227.

³¹⁷ Davis Lloyd. Critical Debates and Early Modern Autobiography // Early Modern Autobiography : Theories, Genres, Practice. / Ed by Ronald Bedford, Lloyd Devis & Philippa Kelly. – University of Michigan Press, Ann Arbor, 2009. – P.19-34; Sidonie Smith and Julia Watson. Reading Autobiography : A Guide for Interpreting Life Narratives. – Minneapolis and London : University of Minnesota Press, 2001. – 314 pp.

³¹⁸ Prys-Williams Barbara. Twentieth-century Aurobiography: Writing Wales in English. – Cardiff: University of Wales Press, 2004. – 188 pp.

³¹⁹ Angrosino Michael V. Documents of Interaction : Biography, Autobiography, and Life History in Social Science Perspective. - University Press of Florida, 1989. – 116 pp.; Anthropology and autobiography. Edited by Judith Okely and Helen Callaway. – London and New York: Association of Social Anthropologists, Routledge, 1992 (2005). – 251 pp.; Autobiography & Postmodernism. Edited by Kathleen Ashley, Leigh Gilmore, Gerald Peters. – Amherst: The University of Massachusetts Press, 1994. – 318 pp.; Narrative and Identity: Studies in Autobiography, Self and Culture. Edited by Jens Brockmeier and Donal Carbaugh. – Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2001. – 307 pp. and etc.

³²⁰ Kuhn Bernhard. Autobiography and Natural Science in the Age of Romanticism Rousseau, Goethe, Thoreau. - Ashgate Publishing Company, 2009. – 171 pp.; The History of Neuroscience in Autobiography. VOLUME 6. Edited by Larry R. Squire. – Oxford: University Press, 2009; The History of Neuroscience in Autobiography. VOLUME 1. Edited by Larry R. Squire. – Washington: Societu for Neuroscience, 1996. – 607 pp. and other numbers in this edition.

³²¹ Автопортрет славянина. – М.: Индрик, 1999. – 258 с.

вважає, що саме з автокоментаря народився жанр інтелектуально-психологічної автобіографії³²³. Автобіографія як саморепрезентація³²⁴ та документальне свідчення ідентичності – ще один із плідних напрямів розвитку теорії цього жанру. Після публікації англійських автобіографій³²⁵ розуміння самого жанру значно посунулось у бік його універсалізації, розширення на сферу суспільної долі, що значно розширило й межі жанру, його цілі та засоби вираження.

Оскільки актуалізація особистості в системі нашої культури лишається загостреною проблемою, а жанр автобіографії відкриває безмежні можливості для презентації особистості за будь-якими параметрами, то присутність автобіографії в літературному процесі тільки примножується. Н. Луман здійснив цінне спостереження: «У мистецтві та літературі індивід бачить себе в образі зосередженого спостерігача – спостерігача, який покликаний спостерігати, як за ним спостерігають. Тоді стабільним для нього залишається лише картезіанське запевнення самого себе в фактичності, в тому, що все саме так, як є, тобто впевненість у картезіанському понятті мислячого Я, яке може бути впевнене в своєму мисленні (принаймні, в ньому), незалежно від того, чи є воно правильним, чи ні. Через деякий час по тому індивід відмовиться і від домагання на правильне мислення. Він відмовиться від усіх соціальних звань і навіть від морального виправдання і буде лише хотіти бути не таким, як інші»³²⁶. Автобіографія не преслідує мети презентувати правильне мислення чи кінцеву істину, вона орієнтована на презентацію особистості в її неповторності, своєрідності, винятковості. Така жанрова заангажованість автобіографії дає можливість укладачу-оповідачу віддалити або наблизити той чи інший факт, ту чи іншу подію, персоналію, властивість світу чи натовпу з метою увиразнення власного світобачення, власного переконання, власного неповторного буття.

Яскравим прикладом автобіографічного роману сучасності може служити “Французький роман” (2009) Ф. Бегбедера. У ньому демонструється достовірність (письменник насправді зловживав

³²² Медоренко О.М. Автокоментар у контексті літератури non-fiction: від маргінезів до жанру. – Луганськ: Вид-во «Ноуліндж», 2013. – 156 с.

³²³ Там само. – С.29.

³²⁴ Patricia Smith Churchland. Self and Self-Knowledge // Brain-Wise: Studies in Neurophilosophy. – Cambridge, Massachusetts London, England: A Bradford Book The MIT Press, 2002. – P.59-126.

³²⁵ Англия. Автобиография. / Под ред. Дж. Льюиса-Стемпела; пер. М. Бакова, И. Летберга под общ. Ред. К. Королева. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгард, 2008. – 624 с.

³²⁶ Луман Н. Самоописания. – М.: Логос/Гнозис, 2009. – С.170.

наркотиками та потрапив до поліції за це на кілька днів) [3, 10, 12], головний персонаж і оповідач співпадають (герой роману має навіть ім'я Ф. Бегбедера), достовірні й решта персонажів, витримано автобіографічний пакт, оповідь ретроспективна, прозова. Хронологічної послідовності в романі порушується, повсякчас перемежуються фрагменти сучасності з інтер'єром камери, поліційним побутом та ін., зі спогадами письменника про дитинство. Хронотоп роману ускладнений ще й пригадуванням історії роду, зокрема історією про переховування єврейської родини бабусею та дідусем письменника (фактично ж він ускладнений особливим відчуттям часу, яке характеризує поняття "**хроностезії**"). Проте хронологічна послідовність і не є непорушним принципом автобіографії, отже, деякі відхилення від лінійного розгортання долі Фредеріка та його роду цілком припустимі. Основою нанизування розрізнених фрагментів у "Французькому романі" стало духовне самозаглиблення головного персонажа, його самоаналіз, самовиховання, порядок же такого нанизування визначається хроностезією автора. Персонаж Фредерік виходить із в'язниці іншою людиною, для якої родинні цінності та щастя доньки важать набагато більше, ніж до історії з ув'язненням [3; 13]. Головним результатом цієї невідомої історії життя стало його моральне й духовне переродження.

Особливістю автобіографічного роману Бегбедера є те, що в ньому ми стикаємось з явищем **хроностезії**, що є закономірним за присутності у тексті принципів аутопоезиса (постійного повернення до висхідної точки пригадування – до дитинства з метою відновлення спогадів, що розбиває послідовність викладу). У дослідженнях феномена суб'єктивного часу важливі також емпіричні інтерпретації, що дозволяють вивчити темпоральність на нейробіологічному рівні. Так, сучасний естонсько-канадський нейропсихолог Е. Тульвінг пропонує поняття «хроностезії»³²⁷ для позначення нейрокогнітивної функції головного мозку, що відповідає за індивідуальне відчуття суб'єктивного часу. Безперечно, поява хроностезії можлива тільки у хворій свідомості, або свідомості, що обтяжена якоюсь травмою чи суто фізіологічним перевантаженням (зокрема наркотиком, як то маємо у романі Бегбедера). Для поглиблення та прояснення його концепції нагадаю, що базується він на розрізненні *аноетичної*, *ноетичної* свідомості, яка функціонує в межах теперішнього часу, та *аутоноетичної*, яка характерна для спогадів. На його думку, аутоноетична свідомість

³²⁷ Tulving E. Chronesthesia: Conscious Awareness of Subjective Time // Principles of Frontal Lobe Functions / ed. by D.T. Stuss, R.C. Knight. - New York: Oxford University Press, 2002. – pp.

корелює з епізодичною пам'яттю, яка і формує спогади³²⁸. Тому з точки зору нейробіології Е. Тульвінга «Французький роман» прочитується як бездоганно занотована хроностезія. Е. Тульвінг розрізняє загальні нейрокогнітивні здібності мозку та їх окремі функції. Наприклад, здатність бачити об'єкти (object vision) проявляється у функції зору по відношенню до об'єктів (seeing objects), бачення руху (motion vision) - у розпізнаванні руху (seeing movement), здатність епізодичної пам'яті - у функції пригадування досвіду. За Тульвінгом, ноетична свідомість виражається у функції усвідомлення світу (awareness of the world), «аутоноетична» (autonoetic consciousness) - у функції усвідомлення себе в часі, а хроностезія - у функції усвідомлення суб'єктивного часу³²⁹. І ноетична свідомість, і аутоноетична, мають справу з усвідомленням досвіду, що означає, в інтерпретації Тульвінга, з феноменологічними аспектами усвідомленості, що супроводжує роботу пам'яті. Їх відмінність, однак, у тому, що ноетична свідомість пов'язана з так званою семантичною пам'яттю, тобто знанням про світ і про факти світу, і не обов'язково пов'язана з особистим досвідом. Тоді як аутоноетична свідомість – з епізодичною пам'яттю, тобто зі здатністю відтворювати факти особистого досвіду в минулому³³⁰. Вчений також наголошує на різниці між свідомістю (consciousness) і усвідомленням (awareness), у другому випадку йдеться про спрямованість на щось, тобто інтенціональне усвідомлення. Хроностезії притаманні всі властивості свідомості, оскільки вона є одним із її різновидів. Відповідно, хроностезія як здатність усвідомлення суб'єктивного часу - це свого роду відчуття часу, підсилене екзальтованими поведінковими і когнітивними проявами. Хроностезія загострюється у істеричних психотипів, яким, власне, є Фредерік-персонаж, «його поведінкою керує свого роду тандем, дворівнева структура – просто істерика плюс істерика від усвідомлення невідворотності просто істерики»³³¹. Серед темпоральних процесів мозку хроностезія найближче до так званого «відчуття майбутнього» (future thinking), здатності намислювати майбутнє (планування, передбачення, сподівання), в тому

³²⁸ Tulving Endel. Memory and Consciousness // Canadian Psychology. – 1985, N26 (1). – P.1-12.

³²⁹ Tulving E. Chronesthesia: Conscious Awareness of Subjective Time // Principles of Frontal Lobe Functions / ed. by D.T. Stuss, R.C. Knight. - New York: Oxford University Press, 2002. – P.312.

³³⁰ Ibid. – P.313.

³³¹ Субботин Дмитрий. PR для апокалипсиса. Как Фредерик Бегбедер описывает то, что невозможно описать // Скепсис. Научно-просветительский журнал. – 2005. – № 3-4. Режим доступу на 22.04.2015 р.: http://scepsis.net/library/id_400.html

числі у віковій психології³³². Хроностезія Е. Тульвінга – це пояснення викривлення персонального часу, воно найближе до нашого літературознавчого розуміння індивідуальної «темпоральності». Оскільки пам'ять Фредеріка-персонажа пошматована на окремі уривки, йому не лишається нічого іншого, як укласти власну карту та ритм темпоральності, тобто користуючись принципами хроностезії. Він відтворює картини минулого за ледь помітними його слідами, відблисками образів, відтінками вражень і конструює власну яскраву картину часу і простору на художньому домисленні розривів. Бо хроностезія – це реакція пам'яті на забуття, а персоналізована темпоральність у тексті є її наслідком. Герой не може відтворити послідовну хронологічну картину дитинства, але може на уламках спогадів шляхом домислення та фантазування утворити свій персональний вигляд минулого й теперішнього, і врешті, синтезувати свій особистий спогад про дитинство, що і відбувається.

Про особливе відчуття часу в автобіографічних текстах цікаві спостереження надає наративна психологія. Зокрема, М. Л. Кросслі пише про особливу форму накладання / злиття минулого, майбутнього та теперішнього часу в автобіографічному наративі: «В історії життя поєднуються окремі «історії», всі вони сприймаються як «мої» і між ними встановлюється зв'язок. І хоча ми говорили про встановлення часової конфігурації (нاراتивної структури) «минуле-теперішнє-майбутнє» на рівні пасивного та активного сприйняття, не важко помітити, що цьому більш складному, комплексному рівню (життя в цілому) потрібен більш специфічний рефлексивний (можливість пригадати, озирнутися на минуле) темпоральний підхід, який поєднав би всі етапи цього трикого феномена (життя) і зберіг би їх цілісність та послідовність. Звичайно, це класичний процес автобіографії, в якому здійснюється спроба досягти послідовності та впорядкування життя шляхом вибору, організації та представлення її окремих частин»³³³. Травмована психологія Фредеріка-оповідача яскраво демонструє прагнення зачепитися за пригаданий фрагмент, конкретизувати та наростити його. Так, на наративному рівні утворюються розриви, а отже, авторське відчуття часу стає специфічним, реалізуючись в особливу наративну темпоральність.

Відчуття часу головного персонажа роману Безбедера щільно пов'язане з повсякденням (нехай навіть це камера у в'язниці тимчасового утримання). Специфіка автобіографічного тесту полягає

³³² Ibid. – Р.315.

³³³ Кросслі М.Л. Наративная психология. – Х.: Гуманитарный центр, 2013. – С.90-91.

у тому, що повсякдення становить його постійний контекст. «...Функція наративів, таких, як автобіографії, в тому, що вони просто виявляють структуру або значення, які раніше були імпліцитними або просто мались на увазі, або не визнавались»³³⁴. Оприявлюючи повсякденне у автобіографічній темпоральності, автор, по-перше, надає право повсякденню на встановлення ідентичності героя, по-друге, саме повсякдення автобіографічного тексту врівноважує різні фрагменти його темпоральності, запобігає розривам. Ф. Бегбедер у «Французькому романі» відтворює характерний автобіографічний наратив, з його специфічною темпоральністю, яка засновується на «розшматованих» спогадах дитинства та дослідженнях історії сім'ї як особистої колізії героя. Наративний підхід до автобіографії дозволяє встановити межу між окремими фрагментами спогадів так само, як і вісь їх неодмінного сполучення. Специфічна автобіографічна темпоральність і є віссю такого сполучення розірваних спогадів персонажа Фредеріка. Мотивацією до цілісності автобіографічного тексту можуть стати закони аутопоезиса, відкриті Ф. Варелою та У. Матураною. Ф. Варела писав: «Когнітивне Я – це спосіб, яким організм – через свою власну само-продукуючу активність – стає окремою сутністю у просторі, постійно пов'язаною із відповідним оточуючим середовищем, з якого вона, тим не менш, залишається виділеною. Окреме когерентне Я – посередництвом самого процесу конститування себе – надає конфігурації зовнішньому світу, який він сприймає, і в якому діє»³³⁵. Ф. Бегбедер продукує художній світ «Французького роману» як своєрідне подовження / відтворення вже раніше пережитого, його описи – це картини минулого, пропущені через амнезійну самосвідомість письменника-сучасника. Аутопоезис як самовиробництво, як підтримування своєї ідентичності – загальна риса, притаманна всім людям. Герой Бегбедера, зачепаючись за невиразний спогад, повертається до нього та нарощує деталі, образи, контексти; він ніби ходить колами довкола болючої проблеми своєї самоідентифікації. Іншого шляху для нього немає, він повинен пройти клопіткий шлях самовідновлення пам'яті, повернення до спогадів – то єдина можливість для нього утвердити своє існування, повернути особистість, оскільки її складає те, що вона сама про себе пам'ятає.

Для усвідомлення когнітивної вартості жанрів автодокументальної прози є сенс звернутися до однієї із провідних категорій методики У. Найссера – до *формату*: «Функції схем можна

³³⁴ Там само. – С.91.

³³⁵ Varela F.J. Patterns of Life: Intertwining Identity and Cognition // Brain and Cognition. – 1997. – Vol.34. – P.83.

проілюструвати за допомогою кількох аналогій. Якщо розглядати схему як систему прийому інформації, то її можна в якомусь сенсі уподібнити до того, що мовою програмування обчислювальних машин називають форматом (format). Формати визначають, до якого виду має бути віднесена інформація, щоб можна було дати їй несуперечливу інтерпретацію. Інша інформація буде або ігноруватися, або вести до безглузких результатами»³³⁶. Поняття формату відіграє вагомий роль при розумових процесах, воно означає існування певної схеми у сприйнятті інформації, адже нова інформація потрапляє не на порожнє місце, а на підготований формат, від якого залежить її сприйняття та оцінка. «Той, хто пізнає, не стільки відображає світ, скільки творить його. Він не просто відкриває світ, зриває з нього завісу таємничості, проникає в його містерії, але й почасти винаходить його, нехай і за подобою природних приладів та форм або стихійних моторів. Тут має місце нелінійна взаємодія суб'єкта пізнання та об'єкта його пізнання. Має місце складне поєднання прямих та зворотних зв'язків при їх взаємодії»³³⁷. Без уяви вибудувати формат неможливо, вона – стійка ознака мисленнєвого процесу. Перші кілька розділів роману Бегбедера, які дуже малі за обсягом, представляють собою процес формування формату сприйняття, мотиваційну базу наступних розділів та подій. Видобування із глибин авторської пам'яті спогадів про дуже віддалене минуле, яке майже зникло, втратило образи, відчуття та колір, – це стає можливим тільки за умови фантазування. Уява як складова самоідентифікації використовується письменником на відміну від інших ймовірних способів реконструювання минулого (асоціативного, документального, гіпнотичного та ін.). Ф. Бегбедер утримує читача в певному форматі, задаючи морально-етичну та емоційну доміную так, щоб його не втрачати, оскільки варто хоча б тимчасово відхилитися, відкласти книгу і замислитись над прочитаним, як критичні роздуми поглинуть навіяний формат. Такий когнітивний формат не суперечить хроностезії істеричного психотипу. Автор метушливо розчиняє у фрагментованих дитячих спогадах свій теперішній стан у поліційному відділку, ніби виключаючи аксіологічне мислення читача, перекидаючи його на причини деградації автобіографічного персонажа.

³³⁶ Найссер У. Познание и реальность. Смысл и принципы когнитивной психологии. – М.: Прогресс, 1981. -С.74.

³³⁷ Князева Е.Н. Концепция активированного познания: исторические предпосылки и перспективы развития // Эволюция. Мышление. Сознание. Когнитивный подход и эпистемология. – М.: Канон +, 2004. - С.335.

Рушієм сюжету стає авторська **боротьба спогадів і забуття – анамнезія / пам'ять**. Маленькі острови хроностезії пливають у океані забуття. Анамнезис становить вагому частину поетики роману Бегбедера, він описаний багатоліким та психологічно мотивованим, сама ж реконструкція пам'яті має вигляд несамовитого зусилля. «Ті, що втратили пам'ять, наносять оточуючим шкоду; близькі мають їх за нігілістів. Ніби можна щось забути навмисне! У мене не просто провали у пам'яті; копірсаючись у своєму житті, я нічого не можу найти – валіза порожня»³³⁸, - заявляє автор. Але тут же вражає алюзіями до «Фальшивомонетників» А. Жіда з цитаціями та знанням теорії психоаналізу. Парадоксальність текстів письменника не зникає остаточно у «Французькому романі». «Можна зберігати у пам'яті – і я сам тому доказ – тільки розірвані уривки дитячих спогадів, до того ж, переважно неправдивих або сфабрикованих поступово. Суспільство сприяє подібній амнезії...»³³⁹. Поетика анамнезису й поетика пам'яті не просто протиставлені, а представляють дві непомірні висоти, два нарративних полюси, кожен з яких може володіти, перетягати до себе оповідача, що прагне мати вигляд діариста, тільки всупереч тяжінню до іншого. Ця психологічно глибоко трагічна ситуація пом'якшується авторською іронією та самоіронією.

Бегбедер настільки іронічний автор, що навіть осмислює жанр власного творіння таким же чином: «Жанр автобіографії розташовується на перехресті доріг, між Зігмундом Фрейдом та мадам Солей»³⁴⁰. Він так і замислив свій роман – як синкретичний містико-психологічний текст: «Молюсь про диво: хай моє минуле поступово проявиться на сторінках цієї книги, як обриси картинки на полароїдній плівці. Дозволивши собі неподобство самоцитування, – а відмовлятися від споглядання власного пупа в автобіографічному опусі означало б прикрашати марнославство глупотою, - відзначу, що я вже стикався з цим цікавим феноменом»³⁴¹. Впродовж всього тексту зустрічаємо авторське заперечення існуючого жанрового канону автобіографії: «Зведення сімейних рахунків та ексгібіціонізм в автобіографіях, психоаналіз під виглядом книг та публічне полоскання брудної білизни – це все не для мене»³⁴². І тільки на 64 сторінці автор нарешті укладає свій «власний та неповторний»

³³⁸ Бегбедер Ф. Французский роман. – М.: Иностранка, 2010. – С.17.

³³⁹ Там само. – С.18-19.

³⁴⁰ Там само. – С.22.

³⁴¹ Там само. – С.23.

³⁴² Там само. – С.63.

автобіографічний пакт, який повинен забезпечити йому абсолютну оригінальність, з культом якої у творчості Бегбедера навряд чи хтось буде змагатися: «Я маю підозру, що у будь-якого життєпису стільки ж версій, скільки оповідачів, і у кожного своя правда, тож відразу уточнимо: я буду викладати свою. У будь-якому випадку в 42 роки не личить жалітися на родину. Просто у мене, схоже, немає вибору: щоб почати старіти, мені прийдеться пригадувати. Починаючи розслідування, я буду відновлювати минуле за мізерними доказами, якими володію. Намагатимусь не шахраювати, але час сплутав спогади, як тасують колоду перед партією в «Клуду». Моє життя – заплутаний детектив, а всі речові докази зіпсовані пам'яттю, що окропила їх барвами й ароматами»³⁴³. Укладений у такий спосіб автобіографічний пакт, власне, попри весь пафос та живописні образи, все ж є характерним для автобіографічних творів, крім того налаштування читача на «сплутані спогади» готує ґрунт для хроностезійного фрагментування тексту. У наведеній цитаті міститься запрограмована орієнтація на могутнє протистояння спогадів й забуття («Сім'я оживлює стерті спогади та докоряє тобі у невдячному безпам'ятстві»³⁴⁴). Сама тема такого боріння спогаду / реконструкції й забування / стирання не нова для французької літератури, як і для її критики. Але вона нова для Бегбедера, який ще зовсім недавно виголошував епатажні гасла, зокрема про родину та шлюб: «...Людяма набридла вірність, і, щоб позбутися її ланцюнів, вони все частіше віддаються адюльтеру. Я тобі вже висловлював свою думку про неприродність спонукання до вірності»³⁴⁵. У «Французькому романі» домінує ностальгія про родинний затишок та вірність, як про втрачений рай. У цьому тексті автор «стирає» себе попереднього, пересотворює особисте минуле, він більше не епатажний веселун, а глибоко трагічний самотник.

Концепція **«стирання обличчя»**³⁴⁶ П. де Мана мала значний вплив на сучасну автобіографічну критику. У розвідці «Автобіографія як знеособлення»³⁴⁷, яка була написана у період розквіту автобіографічної критики, у 1979 році, він намагається спростувати основоположні тези Ф. Лежена – про автобіографічний пакт, прозовий характер тексту, співпадіння

³⁴³ Там само. – С.64.

³⁴⁴ Там само. – С.65.

³⁴⁵ Бегбедер Фредерик, Жан-Мишель ди Фалько. Я верую. Я тоже нет. – М.: Инostrанка, 2006. – С.293.

³⁴⁶ Див.: Деррида Жак. Ухобиографии: Учение Ницше и политика имени собственного. – СПб.: Machina, 2012. – 116 с.

³⁴⁷ Man Paul de. Autobiography as De-facement // (MLN, Vol. 94, No. 5), Comparative Literature. –1979, Deccember. – P. 919-930.

автора – оповідача – героя. Щодо пакту, то цілком у дусі Ж. Дерріда, П. де Ман іронізує, стверджуючи, що автобіографія – не є fiction, тобто мистецтвом слова, не знає мімесису, будучи заснованою на дієгезисі. Він твердить, що «автобіографія не є жанром чи кодом, але є фігурою прочитання, або усвідомленням того, що відбувається у певних межах – у всіх текстах»³⁴⁸. Автобіографія, на його думку, зовсім не самопізнання, бо внаслідок тотальності висловлюваної позиції певною мірою спотворює оповідача, тож вона є тропологічною підміною. Спростовує він і Леженове розуміння «власного імені» та «підпису» як свідчень достовірності, вважаючи їх всього лише «образною мовою» текстів. Окрім епатажного ефекту, який вона викликала, ця стаття посприяла поглибленню теоретичного інтересу до атобіографічного жанру саме в аспекті стирання минулого та переписування пам'яті про нього.

Антиномія забування / стирання докладно розглядається в книзі «Пам'ять. Історія. Забуття» П. Рікьора, який писав про ту високу ціну, яку платить людина за зусилля пригадати чи забути щось: «Насправді саме прагнення викликати спогад служить кращим прикладом для «спогадів про забуте», скажемо ми заздалегідь, як це робить Августин. Справді, пошук спогадів свідчить про одну із найбільш вагомих цілей акту пам'яті, тобто про боротьбу з забуванням, про відвоювання кількох крихіт спогадів у «жадібного» часу (Августин), у того, що поховане у забутті. Не тільки клопітка робота пам'яті надає пошуку відтінок бентежності, але й страх перед забуттям, страх забути про те, що завтра потрібно вирішувати те чи інше завдання... Те, що в подальшому аналізі буде називатися обов'язком пам'яті, по суті є обов'язком не забувати. Таким чином, пошук минулого значною мірою продиктований завданням не забувати»³⁴⁹. Для роману Бегбедера характерне саме таке зусилля на пригадування, спрямоване на відновлення пам'яті. Він спирається на сучасний психоаналіз. Зусилля, спрямовані на пригадування в романі, – це сюжетна нитка твору, іншої немає. Водночас відзначаю, що таку ж сюжетну характеристику має й «класична» автобіографія. Намагатися пригадати свою долю від майже стертого у пам'яті дитинства до становлення особистості та її занепаду. Автор використав психоаналітичну концепцію дитячої травми для утворення системи мотивацій.

Але тема забування / стирання та спогаду / реконструкції набагато давніша, виринає вже в античних джерелах як одна із вагомих

³⁴⁸ Там само. – Р.921.

³⁴⁹ Рікер Поль. Пам'ять, история, забвение. – М.: Изд-во гуманитарной литературы, 2004. - С.55.

складових системи філософії. Аналізуючи античні інтерпертації цієї теми, Т. Еберт був вражений, наскільки глибоке розуміння проблематики анамнезису та мнемоніки мала античність³⁵⁰. Зокрема, виявилось, що вже тоді використовувалось забування з метою нав'язати неправдиві спогади, так, щоб замість научування відбувалось витіснення певного знання та навіювання іншого. Така практика використовувалась в античності повсюдно, і поперсонально, і в натовпі.

Оскільки природа пригадування складна, то ще в античні часи знали, що найліпше пригадувати, коли об'єкти належать до різного знання та досвіду. В романі Бегбедера пригадування конструюється настільки достовірно, що іноді текст нагадує медичний запис/констатацію. Сам автор зазначає: «Ця оповідь – не зліпок з реальності, а історія мого дитинства – таким, яким я його побачив і помацки відтворив. У кожного свої спогади. Але віднині це заново сотворене дитинство, ця реконструкція минулого, і є моя єдина правда. Те, що написано, стає реальністю, значить, цей роман розповідає про моє достовірне життя, яке більше не зміниться і яке я більше не забуду»³⁵¹. Плаский камінець, кинутий так, щоб стрибав по воді, в історії Фредеріка стає *контрапунктом відродження пам'яті*. Яскравий спогад дитинства – насолода від спілкування з батьком та радість від того, що навчився кидати стрибаючі камінці – акумулює всю духовну позитивну силу його особистості, підймає з глибин поснулої свідомості яскраву картину щастя й гармонії для того, щоб, зіпершись на цей світлий спогад, можна було б вже дорослій людині порятувати себе.

Конструктивне місце у творі посіла поетика *спогадів про дитинство*, зокрема особливості «дитячого» хронотопу в аспекті мотиву непотрібної чи загубленої дитини, сюжетно-композиційних винаходів (наприклад, як розірваний, розкиданий по всьому тексту опис одного й того самого спогаду про кидання плаского камінця чи про брата), смислового паралелізму як демонстрації світу очима дитини та у ракурсі сучасного раціоналізму / ірраціоналізму³⁵². Названі підходи вже стали кліше у літературознавстві. Неповторність Бегбедерового пригадування дитинства – у постійному накладанні психоаналітичних конструктів, які призводять до корекції та навіть викривлення спогадів, які були з такими непомірними зусиллями

³⁵⁰ Див.: Эберт Теодор. Сократ как пифагореец и анамнезис в диалоге Платона «Федон». – СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 2005. – 160 с.

³⁵¹ Бегбедер Ф. Французский роман. – М.: Иностранка, 2010. – С.67.

³⁵² Див. ці та інші характеристики дитячого автобіографізму: Савина Л. Н. Проблематика и поэтика автобиографических повестей о детстве второй половины XIX века. Дис. док. филол. наук. – Волгоград, 2002. – 375 с.

видобути до пам'яті. Відрахунком травми дитинства у романі є момент розлучення батьків та невдала спроба матері це приховати. Друга травма дитинства – відсутність любові з боку старшого брата та несправедливість, яку зазнає малий Фредерік від нього. Нарешті, третя травма – запобігання тому, щоб не стати «поганим батьком» власній дитині, не повторити помилки своїх батьків. Традиційність цих дитячих (і не тільки) травм для психоаналізу очевидна, але як конструктивна сила сюжету автобіографії з багатьма непригаданими моментами формування особистості, безперечно, має той виграшний шлюз до самопізнання та вдосконалення, який забезпечує Бегбедеру присутність здивованого читача. Відвертість, з якою він розповідає всьому світу про свої психологічні травми, має притягальну силу саме як школа подолання кризового стану. Терапевтичний ефект також присутній, оскільки автобіографія – це завжди терапевтична книжка для того, хто її пише.

М. Медарич висловились про автобіографію, як про твір, в якому «основним критерієм... є його достовірність»³⁵³. Роман Бегбедера достовірний. Але разом із тим він абсолютно спотворює минуле письменника. Вирішення цього парадоксу неможливе. Герой є копією автора, проте не повною. Автор хоче створити свій образ у романі, проте вибухи емоцій-істерій та катартичних станів / ейфорій від наркотиків й естетичних явищ постійно створюють ефект переключення на оточуючий простір, на середовище культури, чому напевне сприяє ще й велетенська ерудиція письменника. Так, цей твір варто ідентифікувати як автобіографічний роман сучасності, при чому найкращий у цій категорії, проте нестабільність його структури, постійне плутання минулого й теперішнього часу, артефактів культури й подробиць життя, побуту й ідеалізму, характерне для хроностезії, – все це разом створює ефект божевільної, нереальної динаміки життя, яке просто не можна ТАК прожити.

Мнемонічна техніка пригадування, запам'ятовування і анамнезис у романі становлять два стійких напрями розгортання образної й сюжетної структури тексту. Антероградна (нездатність до утворення нових слідів пам'яті) і ретроградна (порушення пам'яті при захворюванні або травмуючій події) амнезія однаково добре представлена в романі у зримих образах. «Втрата пам'яті є ще однією з проблем, пов'язаних із ідентичністю. Оскільки моя самість значною мірою сформована її минулим, забуття минулого утруднює розуміння власної самості та ідентифікацію з нею: реакції самості стають сюрпризом для «я». Саме реконструктивна природа пам'яті,

³⁵³ Медарич Магдалена. Автобиография / автобиографизм // Автоинтерпретация. Сб. статей под ред. А.Б. Муратова и Л.А. Иезуитовой. – СПб.: СПб университет, 1998. – С.8.

що заснована на породжуючому принципі особистості, може відновити її минуле. Амнезія, однак, часто стає не причиною, а наслідком кризи ідентичності: я забуваю свою самість, оскільки вона заплямована, наприклад, якимись колишніми злочинами, що лежать на моїй совісті»³⁵⁴. Саме визнання своєї провини у романі затінюється багатьма «стертими» складовими. Перед читачем відкривається низка розрізнених хроностезійних фрагментів-спалахів пам'яті. Власне, завданням стає пригадати так, щоб не приховати із собою витіснені провини. Правдивість в описі ситуації втраченого минулого, у романі Бегбедера, завсвідчують і праці А. Бергсона: «...При амнезії, коли цілий період нашого минулого існування раптово і незворотно виривається з пам'яті, не спостерігається чітко виражених мозкових ушкоджень; і навпаки, при таких захворюваннях пам'яті, де церебральна локалізація цілком виразна і безсумнівна, тобто при різного роду афазії і хворобах зорового або слухового впізнавання, ті або інші спогади як би вириваються з того місця, де вони розташовувалися, а сама здатність пригадування більш-менш втрачає свою життєву силу, наче хворому важко привести свої спогади в зіткнення з наявною ситуацією»³⁵⁵. Тож Бегбедер цілком достовірний при відтворенні своєї хвороби. Мнемотехніка, до якої вдається Фредерік, і поетика амнезії, утворюючи два полюси існування героя, водночас укладають сюжетну й композиційну вісь, це наскрізний принцип групування образів і мотивація тропіки.

Врешті, герой долає свою амнезію, в романі навіть є розділ під назвою «Кінець амнезії»: «Варто було мені зрозуміти, що причина моєї амнезії – у звичайному мовчанні, у недомовленості, мені все стало ясно, ніби стіни моєї шурячої нори осяяло сонце, ніби з мого дитинства, що вирвалось на свободу, висмикнули ковдру. Я бачив все...»³⁵⁶. Усвідомлюючи, що «втрачений час не повертається. Не можна заново пережити минуле», письменник все ж «розташував свої спогади по полицям»³⁵⁷ і тепер вони утішені та прив'язані кожен до свого місця, створюють його маленьку людську благодатну вічність, де його «ніхто не покине». І над

³⁵⁴ Хёсле Витторіо. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности // Апокалипсис смысла. Сборник работ западных философов XX – XXI веков. – М.: Алгоритм, 2007. – С.32.

³⁵⁵ Бергсон А. Материя и память // Опыт о непосредственных данных сознания. Собрание сочинений. – М.: Московский клуб, 1992. – Т.1. – С.279.

³⁵⁶ Бегбедер Ф. Французский роман. – М.: Иностранка, 2010. – С.274.

³⁵⁷ Там само. – С.305.

нововибудованою пам'яттю письменника здійснюється маленька й надто родинна, щоб бути актуальною для світу, подробиця – плаский камінчик: «Я злегка розвертаюся, плавним жестом відводжу витягнуту руку назад, тримаючи кість строго горизонтально – ніби олімпійський чемпіон. Потім з усієї сили кидаю камінь у море, різко скрутившись всім тілом і зап'ястком. Камінь летить до води і ми з дочкою, затамувавши подих, дивимосся, як він підстрибнув раз, на мить завис між небом і водою та пішов стрибати знову і знову, шість, сім, вісім разів, ніби налаштувався на вічний злет»³⁵⁸. Гармонія сповнює рядки, набуття гармонії і є метою написання автобіографії, її терапевтичне призначення не зникає при синкретизації з романом – явищем естетичним. Ф. Бегбедер завершує свій автобіографічний роман оптимістично.

3.2. Біографія & Біографічний роман

Жанр біографії вабить письменників та читачів з давніх давен. Так, уже у античні часи існував роман «Кіропедія» Ксенофонта (IV ст. до н.е.), в якому наведені портрети різних історичних постатей з біографічною домінантою. Істинним майстром цього жанру став Плутарх у «Паралельних життєписах» (96-120 рр. н.е.). Теоретичне ж осмислення слід рахувати, вочевидь, від біографічної школи літературознавства, заснованої Сент-Бьовом на початку XIX ст. З того часу було висловлено багато думок про біографію та біографічний роман. Ш. Сент-Бьов віддавав біографії перевагу серед інших жанрів: «У галузі критики та історії літератури немає, вочевидь, нічого цікавішого, приємнішого та разом з тим повчального за читання добре написаних біографій видатних людей»³⁵⁹. Роман з особистою інформацією про письменника Ш. Сент-Бьов називав «особистим» романом. «"Особистий" роман був для Сент-Бьова не тільки формою вираження індивідуальних почуттів та пристастей, – як художньо значне явище, він обов'язково повинен був, за його переконанням, втілювати спостереження над дійсністю, виражати психологію героя та самого автора»³⁶⁰.

Г. Винокур вважав, що суть біографічного жанру складає особливе «переживання»: «...Для біографа особистість цікава не як константна та визначена, а обов'язково як динамічна. Та особлива модифікація, у формі якої особистість посідає своє місце у свідомості

³⁵⁸ Там само. – С.317.

³⁵⁹ Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. – М.: Художественная литература, 1970. – С.47.

³⁶⁰ Трескунова М. Сент-Бёв // Сент-Бёв Ш. Литературные портреты. Критические очерки. – М.: Художественная литература, 1970. – С.22.

біографа, є модифікацією особистості у її розвитку»³⁶¹. «Переживання і є та нова форма, в яку поміщаються аналізовані нами стосунки між історією та особистістю: стаючи предметом переживання, історичний факт одержує біографічний сенс...»³⁶². «Вболівання є внутрішньою формою біографічної структури і в цій якості – носієм специфічного біографічного значення та змісту»³⁶³. Тобто, на думку Винокура, біографія як жанр укладається тільки тоді, коли існує потреба у співпереживанні, коли доля Іншого турбує нас так само, як власна. За Винокуром, зміст біографії вторинний перед цим явищем «переживання». Проте визначення біографії найчастіше пов'язують саме із окресленням її змісту.

Яскравим представником цього другого напрямку ідентифікації біографії став С. Аверинцев. Описуючи структуру біографій Плутарха (46-120/125 рр. н.е.), вчений виділив такі обов'язкові компоненти: 1) час життя персоналії, 2) походження та соціальний статус, 3) родинні зв'язки, батьківщина, 4) ставлення до рідного полісу, 5) культ родинних стосунків³⁶⁴. Композиційні властивості біографій Плутарха вчений пов'язав із традицією діатриби – імітацією невимушеного руху думки у живій бесіді. Ще одна значуща композиційна властивість біографій Плутарха – їх парність, паралельність, яка обирається за певним принципом зіставлення у морально-оцінювальному ракурсі. «На противагу моральній індиферентності, яка характерна для тематики біографічних збірників еллінського періоду, підбір героїв у збірнику Плутарха заснований на морально-оціночних критеріях»³⁶⁵. Біографії «паралелізуються» на трьох рівнях: 1) на рівні окремої біографії; 2) на рівні пари біографій, об'єднаних спільним «синкрисисом» – післямовою, а часто й спільною передмовою; 3) на рівні всього збірника³⁶⁶. Тематично антична біографія поділялась на біографії філософів, музикантів, поетів, риторів, монархів, тиранів. Тобто для того, щоб твір сприймався біографією, потрібно, щоб постать, описана в ньому, мала **культурно-історичну вагу – “велику натуру”**³⁶⁷. Попарне групування біографій як композиційний винахід Плутарха мав глибинний філософський та морально-етичний сенс: «Так групування біографій та їх роз'яснення в прооймії»³⁶⁸ виявляє типологічний задум

³⁶¹ Винокур Г.О. Биография и культура. – М.: URSS, изд-во ЛКИ, 2007. – С.32.

³⁶² Там само. – С.37.

³⁶³ Там само. – С.38.

³⁶⁴ Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. – М.: Наука, 1973. – С. 46-69.

³⁶⁵ Там само. – С.183.

³⁶⁶ Там само. – С.209.

³⁶⁷ Там само. – С.182.

³⁶⁸ Прооймії – своєрідний вступ; прооймії – ставив акценти на подібності, синкрисис – на відмінності, представляв більший вступ у жанрі біографії.

Плутарха. Але плутархівська типологія характерів та ситуацій не вичерпується нехитрою схематичністю; херонійський біограф бачив не тільки риси подібності, але й відмінки відмінностей. У своїх творах він не раз повертався до важливої для нього думки про те, що одна й та сама добродетель, моральна риса, психологічна властивість перестає бути ідентичною щодо себе самої в залежності від того, що представляє собою її носій³⁶⁹. Жанрова концепція С. Аверинцева подарувала нам кілька ґрунтовних уявлень щодо біографії: 1) потреба в “великій натурі”, 2) найліпший спосіб її увиразнення – створення паралельних біографій, що в наш час заступається вставними біографіями, 3) поява біографії пов’язана із акцентацією особистості в суспільстві, байдуже, йдеться про античний поліс чи сучасний мегаполіс. Можна зауважити, що античний тематичний поділ біографій лишається актуальним і для сучасності. Як бачимо, від початку своєї кристалізації цей жанр тягнє до зразків агіографії чи попередніх біографій, чим істотно відрізняється від решти жанрів нон-фікшн.

Проте, російський дослідник С. Панін наголосив також і на трансформативній властивості біографії: «Поняття "біографія" як позначення літературного твору швидше визначало зміст, ніж жанр як такий, внаслідок специфіки процесів, що мали місце у російській літературі, пов’язаних із взаємодією та взаємопроникненням різних жанрів»³⁷⁰. О. Мандельштам вважав, що композиційною мірою будь-якого роману є людська біографія, але відзначав що літературі початку ХХ ст. властиве відхилення від біографічності та маргіналізація тематики. Він писав: «Подальша доля роману буде ні чим іншим, як історією розпилення біографії, як форми особистісного існування, навіть більше, ніж розпилення, катастрофічною загибеллю біографії»³⁷¹. Справді, біографія у тому сенсі, в якому її розумів О. Мандельштам, загинула: вона більше не є послідовно фабульною, хронологічно вириманою, деталізованою й достовірною настільки, як це спостерігалось до ХVІІІ ст. Загальна видозміна світогляду й самих прийомів видобуття знання вплинула й на біографію. Всеперемагаюча фрагментованість та симулякризація ХХ ст. збагатила біографію наративно й ускладнила ідеологічно. Синкретизуючись із романом, вона дещо поступилась у достовірності та хронологічній послідовності, але все ще може похизуватися композиційно-сюжетною незалежністю та апофеозом антропоцентризму.

³⁶⁹ Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. – М.: Наука, 1973. – С.233.

³⁷⁰ Панин С.В. Жанр биографии в русской литературе ХVІІІ - первой половины ХІХ века. Система. Эволюция. – М.: Компания Спутник+, 2000. – С.170.

³⁷¹ Мандельштам О. Конец романа // Собр. соч. в 4 томах. – М.: Атри-Бизнес-Центр, 1999. – Т.4. – С.274.

Походження жанру часто виводять від агіографічної традиції: «З проникненням в чисту агіографію елементів *romance*, саги, фавлю, під впливом скандинавської та нормадської культури життєписи починають сприйматися як мистецтво»³⁷². Відомо, що Ключевський не відділяв життє від біографії та автобіографії. С. Аверинцев писав: «Біографія – один із наймолодших жанрів грецької літератури. Своїм виникненням він зобов'язаний (як і її пластичний корелянт – грецький скульптурний портрет) кризі полісного способу життя, що проявилась до IV ст. До н.е. та спонукала індивідуалістичні тенденції духовного життя. У IV ст. з'являються і її перші зразки»³⁷³. Канонічні риси античної біографії присутні в тексті біографії Піфагора, і саме на них орієнтувався Плутарх при створенні своїх «Паралельних життєписів».

Найбільшою проблемою цього жанру є впорядкування його модифікацій. Існує велика кількість теоретизувань з цього приводу. Наприклад, С. Панін перераховує наступні модифікації жанру біографії: 1) біографії ілюстративно-дидактичні, 2) біографії-спогади, 3) біографії-панегірики, 4) біографії-некрологи, 5) публіцистичні біографії, 6) літературно-критичні біографії, 7) біографії, які орієнтовані на масового читача, жанр белетристики, 8) комбіновані біографії³⁷⁴. Т. Потніцева писала про біографію у формі бесіди та духовну біографію, яку вперше запропонувала виділяти в англійській літературі Л. Петерсон³⁷⁵. Г. Винокур описав філософську та фіктивну біографію. О. Холиков у плані класифікацій біографій дотримувался класичного погляду, зафіксованого О. Соболевською у «Літературній енциклопедії термінів та понять», а саме: «У відповідності до традиційної класифікації виділяють художні, наукові, популярні та академічні біографії»³⁷⁶. Але він одразу робить і зауваження, що «насправді більшість сучасних біографій належить до так званих серединних жанрів»³⁷⁷, але не уточнює, що мається на увазі. О. Местергазі поповнила теорію нон-фікшн класифікацією «письменників з біографією»: 1) «літератор,

³⁷² Потніцева Т.Н. Из истории жанра биографии в английской литературе (поэтика и стилистика). – Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1991. – С.19.

³⁷³ Аверинцев С.С. Плутарх и античная биография. – М.: Наука, 1973. – С.161.

³⁷⁴ Див.: Панін С.В. Жанр биографии в русской литературе XVIII - первой половины XIX века. Система. Эволюция. – М.: Компания Спутник+, 2000. – 206 с.

³⁷⁵ Потніцева Т.Н. Из истории жанра биографии в английской литературе (поэтика и стилистика). – Днепропетровск: Изд-во ДГУ, 1991. – 88 с.

³⁷⁶ Холиков А.А. Биография писателя как жанр. – М.: Книжный дом «Либроком», 2010. – С.27.

³⁷⁷ Там само. – С.27.

вигадливий автор художніх творів»³⁷⁸; 2) письменницький «тип, який характеризується тим, що слово «письменник» тут не має чіткої термінологічної окресленості, тобто, якщо йдеться про «творців», то їхні твори дуже рідко сягають до традиційних літературних жанрів – найчастіше це так звана документальна проза (листи, щоденники, мемуари та ін.)»³⁷⁹; 3) рідкісний писменницький тип, який характеризується тим, що від нього «якщо щось і залишиться в літературі, так це саме його біографія»³⁸⁰. Ці модифікації явно можна додати до переліку С. Паніна, і здається, що й цим низка модифікацій біографії не вичерпається, які примножуються з кожним днем внаслідок загальноестетичної орієнтації сучасників на експериментальний жанровий синкретизм.

Все яскравішою стає тенденція до висвітлення жанру біографії крізь призму характерологій свідомості³⁸¹. Активне застосування здобутків у галузі пізнання людської свідомості – С. Пріста «Теорія свідомості», Г. Ханта «Про природу свідомості», Х. Патнем «Філософія свідомості», К. Прибрама «Мови мозку», Ф. Г. Юнгера «Мова та мислення» та ін. – до аналітики текстів біографій створює новий ракурс її осмислення, відкриває виняткові властивості та характеристики цього жанру. Зокрема, холономія, коннекціонізм, теорія хаосу, вся багатоаспектність когнітивної психології, нейронний голографічний процес та ін. розкриваючи закономірності формування та реагування свідомості, розумові принципи, створюють нову площину перегляду старих жанрів, наприклад біографії. *Біографія - це персоналізована когнітивна карта, яка укладається симпатиком «визначної натури» як достовірна щодо зображуваної персоналії, мабуть, найточніше визначення цього жанру.* Вимушена персоналізація в біографії відбувається згідно з екзистенції персоналії, яка є основою твору, якій твір присвячений. Якщо постать історично віддалена у часі, то письменнику необхідно вивчати той давній контекст, збирати відповідні документи, реконструювати погляди, переконання, забобони тощо. Чим давніша постать – тим важча реконструкція, тим важче досягти ефекту «переживання».

Особливістю біографії є саме те, на що вказував Виноградов, – «переживання», уміння досягнути світовідчуття віддаленої історично й хронологічно постаті, про яку біографія укладається. Від автобіографії вона значно й радикально відрізняється тим, що особиста чуттєвість автора тут не покладається в основу твору, смислопороджуючою стає

³⁷⁸ Местергази Е. Г. Теоретические аспекты изучения биографии писателя (В. С. Печерин). – М., 2007. – С. 36.

³⁷⁹ Там само. – С. 37.

³⁸⁰ Там само. – С. 38.

³⁸¹ Созина Е. К. Феноменологическая процедура в автобиографическом письме // Созина Е. К. Сознание и письмо в русской литературе. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2001. – С. 362-373.

реконструйована чуттєвість та тип мислення біографічного персонажа. Листи тут можуть становити тільки незначну частину тексту, як і решта автодокументальних жанрів.

Визнаним майстром біографічного жанру є П. Акройд. Одна із найбільш одіозних та ретельних його біографій – це «Ньютон» (2007). Одіозна тому, що спрямована на «десакралізацію» образу видатного вченого. У цьому романі-біографії накладаються дві версії постаті Ньютона – офіційна та неофіційна, засекречувана. Тому структура роману створювалась як дворівнева спіраль, що повільно розкручується, то фабрикуючи, то знищуючи уявлення про І. Ньютона в залежності від того, який факт висувається на поверхню³⁸². З одного боку, І. Ньютон пов'язується з відкритими ним законами, а з іншого, – він містик, який створив власну екзегезу Біблії³⁸³ та всерйоз займався алхімією, для чого створив у своєму дворі винятково обладнану, як на той час, лабораторію. Така подвійна структура образу реалізується через окремі сюжетні лінії, кожна з яких біографічна. Проте має різні фактажно-фабульні горизонти, які в свідомості раціоналіста-читача, мають вступати у незворотну суперечність. Ким же був насправді Ньютон? Алхіміком-магом чи вченим-провіденціалістом? Це питання до кінця не вирішується у тексті.

За жанром «Ньютон» не є чистою біографією, та й взагалі чистих жанрів у П. Акройда не буває, про що неодноразово зазначали попередні дослідники: «Пітер Акройд відноситься до числа тих авторів, які у своїй творчості з'єднують безліч жанрових модифікацій, що апелюють до різноманітних традицій: історичний роман, детектив, біографія, мемуари та ін. З'єднання «формульних» жанрів, характерних для тієї чи іншої епохи (детектива), з настільки ж характерними для неї типами проблематики (історичний, психологічний роман) і поєднання з жанровою або культурною традицією епохи (біографія, щоденник, театр) дає можливість створити складні і глибокі твори, де змістовні і формальні пошуки виявляються однаково значущими»³⁸⁴. Особливістю цього роману є синкретизація з науковим жанром, спрямування на систематизацію біографічних фактів про життя Ньютона, від точно відомих – до ймовірних та взагалі припущень.

Письменник поставив собі за завдання подати постать Ньютона не канонізованою та традиційно вихолощеною, а навпаки, сповненою суперечностей власної доби, кар'єрних інтриг та наукової конкуренції. З цієї метою особисте життя персонажа, науковий пошук, утаємничена

³⁸² Ушакова Елена Вячеславовна. Литературная биография как жанр в творчестве Питера Акройда. Дис. Канд наук. – М., 2001. – 195с.

³⁸³ Див.: Ньютон И. Замечания на книгу пророка Даниила и Апокалипсис Св. Иоанна. – М.: ЛИБРОКОМ, 2012. – 256 с.

³⁸⁴ Ахманов Олег Юрьевич. Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда. Автореф. канд. филол. н. – Казань, 2011. – С.9.

алхімія та увага до сакральних текстів, – все це органічно поєднується в цілісно відтворюваній Акройдом постаті. Він не ретушує вади Ньютона, наприклад, уміло мотивуючи його відлюдкуватість браком освіти та етикетних знань. Ця біографія водночас є науковим дослідженням психології виняткової особистості і при цьому жодна вада Ньютона не прихована, як і всі його звершення. Ніжність і нестерпна жорстокість, які поєдналися в характері Ньютона, одержують соціально-історичну мотивацію, а біографічна постать нічого не втрачає від того, що нащадки дізнаються про її таємниці. Об'єктивність оповіді не зводить Ньютона з п'єдесталу наукової величі, лише робить його «живим», подібним до читача.

Решта модифікацій сучасного роману на основі нон-фікшн, а саме - роман-есе та роман-щоденник, докладно розглядалися мною у книзі «Теорія літературних жанрів»³⁸⁵ (2008, 2009).

Додаткова література про біографічний роман

1. *Струков В.В.* Художественное своеобразие романов П. Акройда. - Воронеж: Полиграф, 2000. – 182 с.
2. *Барашковская Ю.А.* Литературная традиция в понимании Питера Акройда (роман "Чаттертон") // От Возрождения до постмодернизма : сб. аспирант. ст. по истории зарубеж. лит. / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова ; отв. ред. В.М. Толмачев. - М. : МАКС пресс, 2005. - С. 110-118.
3. *Дворко Ю.В.* Концепция прошлого в романах Питера Акройда // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 1992. – № 5. – С. 45-52.
4. *Муратова Я.Ю.* «Пользование и использование» мистических конструкций у современных английских писателей (П. Акройд) // Филологические этюды : сб. науч. ст. молодых ученых [редкол.: И.Ю. Иванюшина (отв. ред.) и др.]. – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1998. – Вып. 2. – С. 88-92.
5. *Плахтиенко О.П.* Картина Генри Уоллеса «Смерть Чаттертона» как метафора картины мира в романе Питера Акройда «Чаттертон» // Английская литература : тез. докл. Междунар. науч. конф. XV съезда англистов, 19-22 сент. 2005 г. – Рязань : Рязан. гос. пед. ун-т, 2005. – С. 105.
6. *Соловьева Н.А.* Питер Экрюйд - биограф нации и английского языка // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9, Филология. – М., 2005. – № 5. – С. 47-63.
7. *Струков В.В.* Проблема реальности и художественного вымысла в романе П. Акройда "Чаттертон" (детективный сюжет вокруг картины) // *Anglistica*. - М., 1999. - Вып. 7. - С. 76-82.
8. *Ушакова Е.В.* Взаимодействие романа и биографии в творчестве

³⁸⁵ Бовсунівська Тетяна. Теорія літературних жанрів. – К.: КНУ, 2008. – 520 с.

- П. Акройда // Развитие повествовательных форм в зарубежной литературе XX в. [отв. ред. О.М. Ушакова]. – Тюмень : Изд-во Тюм. гос. ун-та, 2000. – С. 151-156.
9. Ушакова Е.В. Жанр биографии на пороге XXI века : эстетические взгляды Питера Акройда // Исследование проблем творчества : материалы науч.-практ. конф. "Достижения науки и практики - в деятельность образоват. учреждений" / [ред.-сост. А.П. Шаховской]. – Глазов : Глазов. гос. пед. ун-т, 2003. – С. 55-62.
 10. Белл С. Г., Ялом М. Раскрывая жизнь: автобиографии, биографии и гендер. – Режим доступа до статті на 22.04.2015 р.: <http://www.liza.am/reading/001.htm>
 11. Беленький И. Л. Биография и биографика в отечественной культурно-исторической традиции / И. Л. Беленький // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. – 2001. – Вып. 5: Историческая биография и персональная история. – С. 29-45.
 12. Валевский А. Л. Основания биографики / Алексей Леонидович Валевский. – К. : Наукова думка, 1993. – 111 с.
 13. Голубович І. В. Біографія як соціокультурний феномен: методологія аналізу в гуманітарному знанні / І. В. Голубович // Інтегративна антропологія. – 2009. – №1 (13). – С. 47-53.
 14. Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте (К типологическому соотношению текста и личности автора) / Ю. М. Лотман // О русской литературе. – СПб.: Искусство-СПБ, 1997 – Режим доступа до статті на 22.04.2015 р.: <http://aptechka.agava.ru/statyi/teoriya/lotman/lotman28.html>
 15. Холиков А.А. Биография писателя как жанр: Учебное пособие / А. А. Холиков. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 96 с.
 16. Claésson D. The narratives of the biographical legend. The early works of William Beckford / Dick Claésson. – Göteborg: Göteborg University, 2002. – 221 pp.

Додаткова література про автобіографічний роман

1. *Авто-био-графия*. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. № 1. [Под ред. В. А. Подороги. Серия "Ессе homo"]. – М.: «Логос», 2001. – 438 с.
2. *Автоинтерпретация*. Сборник статей [ред. А. Б. Муратова, Л. А. Иезуитова]. – СПб.: Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1998. – 207 с.
3. *Бовсунівська Тетяна*. Теорія літературних жанрів. – К.: КНУ, 2008. – 520 с.
4. *Висоцька Н.* Проблемні аспекти жанру автобіографії у літературознавчій думці США (1980-2000 рр.) // Сучасні літературознавчі студії. Модуси автобіографічного письма. Збірник наукових праць. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2010. – Вип. 7. – С. 18-28

5. *Деррида Жак*. Ухобиографии. Учение Ницше и политика имени собственного. – СПб.: Machina, 2012. – 116 с.
6. *Караева Л.Б.* Английская литературная автобиография : трансформация жанра в XX веке. – Нальчик: Изд-во М. И В. Котляровых, 2009. – 276 с.
7. *Лежён Ф.* В защиту автобиографии. Эссе разных лет. Пер. и вст. Б. Дубина [Электронный ресурс] / Филипп Лежён // Иностранная литература. 2000., №4. – Режим доступа до статті: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/lezhen.html>
8. *Николина Н. А.* Поэтика русской автобиографической прозы: Учебное пособие. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 424с.
9. *Савкина И.* Теории и практики автобиографического письма // «НЛО». – 2008. – № 92 – Режим доступа до статті на 23.04.2015 р.: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/92/sa29.html>
10. *Савкина Ирина.* “Пишу себя...” Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины 19 века. – Тампере: University of Tampere, 2001. – 360 pp.
11. *Фесенко В.* Автобіографія: до проблеми жанрової ідентичності / Валентина Фесенко // Сучасні літературознавчі студії. Модуси автобіографічного письма. Збірник наукових праць. Гол. ред. В. І. Фесенко – К.: Вид. центр КНЛУ, 2010. – Вип. 7. – С. 8-18.
12. *Хеннинсен Ю.* Автобиография и педагогика [Пер. с нем. В. А. Волкова; Под общ. ред. В. Г. Безрогова]. – М. : Изд-во УРАО, 2000. – 184 с.
13. *Черноиваненко Евгений.* Автобиография в истории литературы // Библия і культура. – Чернівці: “Рута”, 2008. – С.253-261.
14. *Anderson Linda.* Autobiography. London and New York: Routledge, 2001. – 156 pp.
15. *Folkenflik Robert.* Introduction: The Institution of Autobiography / Robert Folkenflik // The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation. Irvine Studies in the Humanities. – Stanford, California, 1993. – P. 1-20.
16. *Gusdorf Georg (1956).* Conditions and Limits of Autobiography // reprinted in James Olney (ed.) Autobiography: Essays Theoretical and Critical. – Princeton, NJ, Princeton University Press, 1980.
17. *Man Paul de.* Autobiography as De-facement // MLN. – Vol. 94, No. 5, Comparative Literature. (Dec., 1979). – P. 919-930.
18. *Smith Sidinie, Watson Julia.* Reading Autobiography. – Vinneapolis, London: University of Minnesota Press, 2001. – 314 pp.
19. *Smith Robert.* Derrida and Autobiography. – Cambridge: Cambridge University Press, 1995. – 194 pp.

Розділ 4: ДУХОВНИЙ РОМАН: ПРИНЦИПИ ЖАНРОВОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ТА ПРОВІДНІ МОДИФІКАЦІЇ

Існувала чи не снувала світська духовна проза? Наскільки правомірно давати роману дефініцію “духовного”? Перш ніж приступити до аналізу духовного роману сучасності, треба відповісти на ці запитання, а отже, варто звернутися до традиції духовної прози минулого, оскільки саме цей культурний контекст зумовлює спрямування аналізованого жанру. Безперечно, традиція світської духовної прози в європейській літературі існувала у всі часи та у всіх народів, велику кількість зразків надав романтизм у першій половині ХІХ ст., особливо іспанський романтизм, але знаменно, що у ХХ ст. попит на літературу такого ґатунку не згасає.

Духовна проза не у богословському розумінні, а як жанр світської літератури завжди існувала, завуальована під різні офіційно визнані та декларовані жанри. Наприклад, ще у 1978 році Н. Копистянська писала про «роман осяяння» (російською «роман прозрения»), для якого характерний «пошук ідеальної правди» і зразки якого вона виявила у чеській літературі соцреалістичного спрямування: «Цнота» (1907) М. Майєрової, «Право на щастя» (1907), «Вино» (1912) Г. Маліржової та ін. Звичайно, в цих романах доби домінування доктрини соціалістичного реалізму, не йшлося про релігійні одкровення та духовні митарства в лоні нової церкви, а розповідалося про революційні пролетарські прозріння героїв, що в умовах жорсткої цензури дозволяло цій романній формі розвиватися. Дослідниця навела досить точний опис цього жанру: «В романі осяяння зображується еволюція людини, яка не тільки прагне звільнити себе як особистість, але й приходить до усвідомлення необхідності революційної боротьби. Окрім того, слово «осяяння» стосується не тільки героя твору, але і його автора, оскільки в такому романі відображаються ідейні пошуки, переконання і самого письменника»³⁸⁶. «У романі осяяння становлення поглядів героя визначає суспільне начало, йому приділяється дуже велика увага»³⁸⁷. Аналізуючи особливості цієї романної модифікації, Н. Копистянська наголошувала на вагомості внутрішніх монологів у її структурі та винятковій ролі роздумів і дискусій.

Отже, в літературі існували згорнені форми духовного роману, а точніше, протоформи, які втім, були самодостатніми жанрами на певному етапі розвитку словесності, тому виникнення власне духовного роману відбувалось не на порожньому місці, він так само, як і решта

³⁸⁶ Копытянская Н.Ф. Жанровые модификации в чешской литературе. – Львов: Вища школа, 1978. – С. 109.

³⁸⁷ Там само. – С. 110.

романних форм, тільки і міг з'явитися за умови існування в достатньо функціональній та розгорненій формі саме цих протожанрових форм. Точкою відрахунку поетики духовного роману послужили: Святе Письмо, насамперед історія раннього християнства у євангеліях Нового Завіту і Об'явлення св. Іоанна Богослова, духовні вірші та проза від X до XIX ст., міраклі та різдвяні п'єси, гностичні євангелія, агіографія від давнини до сучасності. Додайте до цього традицію зображення святості, яка укладалась віками та має безліч національних варіантів – і отримаємо міцне культурно-історичне тло як переумову появи духовного роману сучасності.

4.1. Євангельський / христологічний роман

Євангельський роман (на зразок «Христа розпинають знову» 1948 р., «Остання спокуса» 1954 р. Н. Казандзакіса), роман «осаяння» доби соціалістичного реалізму розвивали сакральну поетику романної форми та створили передумови щодо використання релігійно-духовних концептів у нашому технізованому прагматичному світі. Якщо в таборі соцреалізму духовний роман міг розвиватися лише завуальовано, його пробіблийне коріння тільки угадувалось за рахунок паралелізмів неявного типу, то в західній літературі того ж таки часу зустрічаємо часті звернення до постаті Христа як з метою його обоження (Ф.Моріак, А. Швейцер, Е. Ренан), так і з метою ревізії євангельської версії (Ж. Сарамбо, С. Ердер, Н. Мейлер). На мою думку, великий вплив мала також творчість письменників із сакральною орієнтацією в інших жанрах, як це маємо, наприклад, у спадку П. Клоделя, драми й вірші якого яскраво презентують потенціал сакральної поетики. Не можу проминути творчість К. С. Льюїса і, зокрема, його есеїстичний духовний роман-дослідження «Диво» (1947), в якому він не тільки окреслює поняття «дива» як природну якість божественного розгортання всесвіту, а й визначає категорію «духовного», тож ми маємо віддати належне видатному письменнику та прислухатися до його інтерпретації «духовного»: «Корисно укласти список всіх вживань слова «дух» та похідних від нього прикметників. 1) Протилежне «тілесному» або «матеріальному». Сюди увійдуть емоції, пристрасті, пам'ять та ін. Від такого використання треба відмовитись. Крім того, треба пам'ятати, що у простій матеріальності немає нічого особливо гарного. Нематеріальні явища, як і матеріальні, можуть бути добрими, поганими або ж ніякими. 2) Сфера розуму: відносний позаприродний елемент, що надається людині в момент її творення. Це використання – найбільш доречне; тільки тут треба пам'ятати, що слово «духовний» не завжди означає «добрий». Більш того, саме в цьому сенсі дух або надто гарний, або надто поганий. Завдяки йому людина може бути сином Божим, або сином диявола. 3) Християнське значення: життя, яке набувають ті, хто добровільно віддав себе Благодаті Божій. У цьому і тільки в цьому сенсі

“духовне” – синонім доброго”³⁸⁸. Позиція морального проповідництва К.С. Льюїса вилилась у систему художньо-проповідницьких текстів, які інколи вважають трактатами, в яких представлена сакральна поетика та спосіб мислення людини з вірою в серці.

Термін “літературне євангеліє” в українській науці вперше застосував А. Нямцу³⁸⁹, зокрема, він же наголосив на актуальності євангельського жанру в літературі ХХ ст.: “Виключна психологічна глибина євангельських персонажів, багатоаспектність їх поведінкових характеристик та етнічних доміант, завуальованих численними недомовленостями та замовчуванням в канонічних текстах, визначили надзвичайну активність і багатоплановість літературного життя. ХХ ст. з його численними соціальними потрясіннями, війнами і революціями, істотно трансформувало канонічні характеристики новозавітних персонажів, розширило кордони семантичного і морально-психологічного переосмислення традиційного сюжетно-образного матеріалу”³⁹⁰. А. Нямцу назвав провідні характеристики “літературних євангелій”: 1) орієнтація на заповнення пропусків та замовчувань, що притаманні канонічним текстам; 2) модель євангельського світу підпорядковується авторській життєвій позиції; 3) всі письменники прагнуть понятійного розгортання історії раннього християнства, проникнення до “духовного континууму” того часу; 4) спрямування на дослідження євангельського світу у всіх його драматичних колізіях та суперечностях з точки зору іншої ідеології та філософії життя; 5) процес “апокрифізації” як прагнення сакральне спроектувати на повсякденне³⁹¹. Наприкінці ХХ ст. з’являється чимало розвідок сучасних євангелій³⁹², в яких дослідники виявляють євангельські жанрові ознаки в літературі всіх періодів та вкотре повертаються до морально-етичної позиції, проповідуваної Христом як до тривкої істини буття. В. Антофійчук значно поглиблює концепцію “літературного євангелія” сучасності в плані його специфічних прийомів та стилістичних

³⁸⁸ Льюїс К. С. Чудо. – М.: Ексмо; СПб.: Домино, 2011. – С.277-278.

³⁸⁹ Нямцу А. Е. «Литературные евангелия» и постмодернистские трактовки канонического материала // Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1999. – С. 150-158.

³⁹⁰ Там само. – С. 151.

³⁹¹ Див.: Там само. – С. 153-154.

³⁹² Див.: Кротов Я. Христос под пером // Иностранная литература. – 1998. - №5. – С.242-253; Николаева О. Современная культура и Православие. – М.: Изд-во Московского подворья Свято-Троицкой Сергиевой Лавры, 1999. – 288 с.; Ващенко Г. Євангельський ідеал людини // Київська старовина. – 1993. – № 6. – С. 114-122; Мельничук Б. Трансформація біблійних мотивів та образів у творчості українських письменників Буковини ХІХ-ХХ століть // Біблія і культура. – Чернівці: Рута, 2001. – Вип.1. – С. 33-38 та ін.

осоливостей: “...Одним із функціонально значимих прийомів переосмислення новозавітного матеріалу в літературі ХХ ст. виступає зміна оповідного центру, при якому нейтральність, відсторонення оповіді замінюється активною світоглядною позицією оповідача. З погляду канону подібна трансформація євангельського тексту неправомірна, і навіть дещо єретична. Водночас вона дозволяє якісно підсилити емоційно-психологічний підтекст загальновідомих подій або зображуваних авторською уявою ситуацій”³⁹³.

Виявилось, що попри численні наукові відкриття та багатомісний розвиток концептуального атеїзму, світ так і не був прояснений остаточно, в його найбільш наукових версіях все ще лишається простір для дива та Бога. А будь-яка прогалина завжди буде мотивована в літературі, оскільки вона і є лабораторією випробувань людського мозку на уникнення неузгодженостей світоглядної картини світу. Активізуючим чинником появи такого жанру стало також те, що читач втомився від галасливої постмодерністської еkleктики, ризоматичних схем та образів-симулякрів, і потягнувся до її альтернативи, до ще не загубленої традиції — до сакральної поетики. Яскраві ознаки сакральної поетики знаходимо, наприклад, у романі “Дні гніву” С. Жермен, “Євангеліє від Пілата” Е.-Е. Шмітта, “Євангеліє від Ісуса” Ж. Сарамбо, “Хижа” П. Янга та ін. “Шляхи небесні” І. Шмельова сам письменник визначив як “духовний роман”. Майже вся проза української письменниці Г. Пагутяк може претендувати на статус “духовного” жанру. В сучасній літературі спостерігається актуалізація нового жанру, який знаменує занепад та ймовірну смерть “постмодерністського роману” заснованого на різноманітних варіаціях деструкції. “Духовний роман” настільки виразно тяжіє до сакральної поетики, що його художня структура іноді повністю перетворюється на повну альтернативну постмодерністській: психологічний портрет заступається духовним, стратегія письма — принципами біблійного паралелізму, оригінальність тропіки — усталеністю символотворення пробілійного зразка, яке не має оригінальність та винахід за певну перевагу. Основною рисою “духовного роману” є прагнення окреслити не соціальну, економічну чи психологічну роль персонажа, а його духовне покликання, при чому, з дотриманням традиційного (юдейського, ісламського чи християнського — не настільки важливо) телеологічного спрямування. Звернення письменників до постатей релігійного подвигу зазвичай і затягає їх у полон сакральної поетики та духовних жанрів. Звичайно, постать Христа у цьому сенсі є найбільш привабливою.

³⁹³ Антофійчук Володимир. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття. – Чернівці: Рута, 2000. – С.71.

Христологічна література³⁹⁴ в тлумаченні Ісусового життя налічує кілька підходів. Художня ж традиція відтворення цієї постаті ззагалі безмірна: “Життя Господа нашого Ісуса Христа” Ч. Діккенса, “Бен Товіт” Л. Андрєєва, “Таємниця Віфліємської зірки, або ким був Христос” Г. Чемберлена та Д. Коннера, “Вкрадений Христос” Дж. Р. Ленкфорда, “Найдурніший янгол” К. Мура, «Мій старший брат Іешуа» А. Лазарчука, повість «Тайна Христа» О. Бердника, «І став той камінь Христом» М. О. Сільви та ін. Особливо слід виділити традицію євангельського та псевдоєвангельського наслідування при художньому відтворенні Христа, зокрема, у романах “Агнець. Євангеліє від Шляка, друга дитинства Ісуса Христа” К. Мура і Д. Гроссмана, “Євангеліє від Джиммі” Дідьє Ван Ковелера, “Євангеліє від Ісуса” Ж. Сарамбо, “Євангеліє Тамплієрів” С. Берра, “Євангеліє від Афранія” К. Єськова, «Євангеліє від Томи» Р. Іванчука, “Євангеліє від Іуди” Г. Панаса, «Євангеліє від Марка» Х. Борхеса та ін. Всі ці тексти свідомо чи несвідомо відтворюють євангельську поетику не стільки новозавітної традиції, скільки гностичних текстів “Євангеліє світу Ісуса Христа”, “Євангеліє від Юди”, “Євангеліє від Марії Магдалини” та ін., які не просто сформували специфічну поетику, а й мають на собі печатку таємного знання людства, містять вчення про духовне сходження. Всі гностичні євангелія відторгнуті офіційною церквою, у давні часи були за більшістю невідомі, а ті з них, які потрапляли до читача, відразу опинялися у списку заборонених книг, продовжуючи існування як апокрифічна література з нав'язаним ярликом лжезнання, що тільки збільшувало таємничість їхнього містичного сенсу та привабливість самого тексту.

Жанр архаїчного євангелія був синтезований внаслідок спрямування на вивчення духовного шляху людини. Тому євангелія на початку християнської доби писалися часто, зокрема, Д. Фрідлер наголошував: “...Впродовж перших століть нової ери євангелія створювались скрізь із надлишком. Декотрі з них, хоча б частково, збереглись, інші були оголошені єретичними та знищені, бо не відповідали духу зароджуваного ортодоксального християнства”³⁹⁵. Унікальну пам'ятку цього історичного процесу залишив нам Іринеєм Ліонський, “П'ять книг викриття та спростування лжеіменного знання” якого можна вважати віянням періоду синтезу канонічного християнства. Аримінський собор узаконив винищення більшості неканонічних євангелій. Для сучасного стану “духовного роману” цікавим є не стільки те, які євангелія увійшли до канонічних текстів, а які стали апокрифами, скільки традиційна структура самого жанру

³⁹⁴ Див.: Алисон Джеймс. Постигание Иисуса. Доступное введение в христологию. – М.: Библиейско-богословский ин-т св. Апостола Андрея, 2010. – 134 с.

³⁹⁵ Фрідлер Дэвид. Иисус Христос – Солнце Бога. Античная космология и раннехристианский символизм. – М.: ООО Изд-ский дом «София», 2005. – С. 145-146.

евангелія, яке складає основу “духовного роману”. Щодо структури жанру Д. Фрідлер наголошував на численних культурних нашаруваннях: “...У писемних евангеліях можна виділити безліч пластів різного походження. Сюди належать збірники “промов Господа”, історії про дива, приписані Ісусу бесіди, оповіді про пристрасті, легенди та інші джерела. З історичної точки зору розмаїття різних джерел заважає точно відтворити портрет історичного Ісуса. Поза всякими сумнівами, якась частина із новозавітних оповідей є історично достовірною та містить істинне вчення Ісуса, але яка саме, встановити неможливо”³⁹⁶. Крім того, варто пам'ятати, що в часи раннього християнства вагомість усної оповіді перевершувала цінність записаного слова, а при усному відтворенні історії Ісуса оповідач завжди вносив певні зміни. “Помітно, що найбільшою популярністю в період Другого Храму користувались різного роду перекази Біблії, іноді цей жанр називають “парафразою Святого Письма”. Такими є книга Юбілеїв і Завіті дванадцяти патріархів, книга Ханоха (*Єноха* — Т.Б.), книга Адама і Єви та ін.”³⁹⁷. Тож жанр евангелія часто народжувався внаслідок адаптації усних оповідей. “У ранньохристиянських общинах існували збірники мудрих висловлювань (логії), які приписувались Ісусу. Чудовий приклад такого збірника — Євангеліє від Хоми. Такі самі “висловлювання” з'являються і в новозавітних текстах”³⁹⁸. Для літератури нашого часу всі ці властивості евангелія як жанру стають надзвичайно привабливими, оскільки дозволяють варіювати усталеними уявленнями щодо постаті Ісуса та його часу. Навіть базуючись на канонічних текстах Біблії, Е.-Е. Шмітт міг дозволити собі адаптувати вигадані усні евангельські історії, втім, міг і сам легко синтезувати їх за умови вдалого жанрово-стильового наслідування. У такий спосіб канонізований сакральний жанр позбувався інваріантної тривкості та сполучався із духовними та естетичними пошуками людини доби постмодерну.

Наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. гностичні евангелія, з одного боку, позбуваються недоторканності та таємничості, з іншого боку, - церковної заборони та активно включаються до стильової еkleктики художньої літератури доби постмодернізму. Отже, тільки у наш час можна говорити про активне “обживання” саме гностичної традиції у формах літератури. Описане Е. Кассе “Євангеліє від Юди”, як і численні публікації цього джерела багатьма мовами світу, стали поштовхом до нового осмислення цієї художньо-релігійної традиції. Найвиразніше вона проступила саме у романі “Євангеліє від Пілата” Е.-Е. Шмітта, який поєднав новозавітну та гностичну традицію інтерпретації постаті

³⁹⁶ Фрідлер Дэвид. Иисус Христос – Солнце Бога.... – С. 147.

³⁹⁷ Шинан Авигодор. Мир агадической литературы. – М.: Мосты культуры; Гешарим: Иерусалим 5763, 2003. – С.37.

³⁹⁸ Фрідлер Дэвид. Иисус Христос – Солнце Бога... – С.150.

Ісуса з метою демонстрації духовного шляху месії. Роман цей відзначається нищенням домінантної естетичної тенденції до винайдення оригінального сюжету, образу, деталі, міфа тощо. Сюжетна та образна структура роману є передбачуваною та має безліч як теологічних, так і художніх попередників, закріплена вагомою традицією та становить зразок відтворення легендарної постаті Христа засобами сакральної поетики та іконічної пластики. Отже, письменник відходить від експериментаторської поетики постмодернізму настільки, що майже не піклується ані про свіжість метафор, ані про естетичне оновлення. Вражаючим компонентом його художньої концепції стає старовинна манера оповіді, що притаманна передусім гностичним (як дохристиянським, так і християнським) текстам, подекуди підсилена біблійною символікою та зорганізована на засадах сакрального паралелізму та аналогій. Біблія для Е.-Е. Шмітта має зовсім не першорядне значення, більше того, частина історії раннього християнства, викладена у Новому Завіті, видається письменнику недостовірною, на його думку, вона потребує прояснення та мотивацій. Саме з метою винайдення мотивацій він і звертається до більш давніх текстів, у яких йдеться про Ісуса як богообраного та предрікається його епохальна доля — до гностичних текстів, час появи яких встановити взагалі не видається можливим, оскільки вони довго мали статус “таємного знання”, яке розкривалось тільки посвяченим.

Роман Е.-Е. Шмітта “Євангеліє від Пілата”, отже, поєднав дві могутні традиції зображення раннього християнства — біблійну та гностичну — та обернув увагу читача не до вишуканої та вражаючої змістоформи та сюжетики, а до внутрішнього процесу розвитку душі, який простежується в абсолютному часі та просторі сакральної вічності та не може не хвилювати будь-кого із читачів. Письменник, перебуваючи в полі дії постмодерністської поетики, зумів трансформувати її настільки, що сакральний час став невідчутним, сакральний простір — власним простором читача, а проблематика стосується суцього у його високому сенсі та розкривається як особисте одкровення персонажа Пілата і читача водночас. Пробіблійна поетика роману “Євангеліє від Пілата” конструюється на основі ймовірного психологічного архетипу Ісуса, відтворення якого стало можливим завдяки авторському прийому “читання думок”. Серед “думок” Ієшуа читаємо: “Релігія була затиснута у строгі ієрархічні кордони, несла мертве слово, пожертвувавши духом задля букв”³⁹⁹. Ідея омертвілої релігії, що зведена до дотримання закону Мойсея, стає лейтмотивом роману. Закон і благодать постають як духовна колізія роману. Часте повернення до неї дає можливість героям, Ієшуа, Пілату, його дружині Клавдії та ін., здійснити власне переродження та усвідомити присутність Бога Живого. За допомогою прийому “потоків свідомості” Е.-

³⁹⁹ Шмітт ... - С.20.

Е. Шмітт розкриває читачеві божественну приналежність героя: “І щоразу я потрапляв до океану нестерпного світла, кидався у його обійми та проводив у цих обіймах незліченну кількість часу. Я пригадав, що колись ледь помічав це світло, коли молився дитиною, або зустрічав його у чиемусь погляді, а тепер я знав, що світло це тримає та об’єднує світ, хоча й ніколи не здогадувався, що воно таке досяжне. В мені було більше, ніж просто я, щось ціле, яке не було мною, але не було мені чужим. В мені відкривалось щось більше, що становило мою сутність, щось невідоме, від чого походять всі знання, щось незрозуміле, що дає можливість усвідомити все, якась цілісність, від якої я походжу. В мені був Отець, чийм Сином я є”⁴⁰⁰. Перед читачем змальована не картина світовідчуття земної істоти, але — божественна іпостась Еона, його відчуття Світла та Творця. Психологічний аналіз Ісуса у романі має феноменологічний характер — це мотивація сакрального, яка спростовує будь-яку удаваність релігійності (закон Мойсея) чи обраність пророка натовпом (лжепророчи, навіть пародійні, характеристики Іоахана). Натовп намагається побачити в особі Ісуса/Іешуа пророка, чудотворця, “кудесника” у його ужитковому літургійно-релігійному вигляді, у той час, як сам герой постійно веде до іншого розуміння Бога, релігії та пророка. У романі Іешуа не прагне заснувати нову релігію й нову церкву, він проголошує Бога присутнім у кожному людському серці так само, як і в його власному, отже, храмом Бога є людське серце: “Він (*Ісуда* — Т.Б.) запевняв мене в тому, що я маю з Богом інші взаємини, ніж всі люди. Я не був рівном, бо не знаходив світла у священних текстах. Я не був пророком, бо тільки засвідчував, але нічого не передрікав. Я тільки використав свої занурення в колодязь світла, щоб зрозуміти світ, який бажав оновити”⁴⁰¹. Отже, Іешуа не прагне стати ані пастирем, ані пророком, його метою є пізнання (гнозис) всесвіту та людини в ньому. Тому психологічна картина його особистості універсалізується як всезагальність сакрального шляху, коливання його свідомості між самовизнанням та самозреченням щодо власної обраності наголошуються письменником як характерні властивості духовного пошуку кожної людини. Феноменологічна іпостась пророка в особі Іешуа потрактовується автором як значуща складова будь-якої духовної людини. “Духовний” роман Е.-Е. Шмітта фокусує увагу на переході від постмодерної поетики *homo ludens* — до поетики *homo sacrum*. І кожна людина при цьому стає цікавою, бо носить Бога у серці.

Саме в гностичних текстах Ісус постає не як засновник нової релігії, а як носій Божественного Світла та Істини, а отже, він не потребує заснування жодної релігії, бо сам є вічним джерелом

⁴⁰⁰ Шмітт ... - С.43.

⁴⁰¹ Шмітт ... - С.60.

Божественного. Д. Фідлер зауважував: “Незважаючи на те, що вчення і релігійна практика християнств а зосереджена довкола постаті Ісуса, ми не маємо жодних фактів того, що сам Ісус мав намір створити нову релігію. Євангелія не можна розглядати у якості історичних документів, втім, і вони створюють враження, що Ісус, як і гностики, не відчував особливої симпатії до організованих релігій. Більшість дій та висловлювань євангельського Ісуса спрямовані супроти сучасного йому іудаїзму. Він проповідує духовну любов, а не закон Мойсея; він порушує заповідь, яка вимагає дотримуватись суботи і критикує фарисеїв за те, сліпо віддані звичаю і забувають про дух”⁴⁰². На думку дослідника, євангельський Ісус більше подібний до революційного реформатора, ніж до біблійного пророка та засновника нової віри, а самі ж ці євангелія (навіть визнані канонічними в структурі Святого Письма) представляють більше гностичну версію постаті Ісуса, ніж будь-яку іншу.

Роман Е.-Е. Шмітта «Євангеліє від Пілата» вирізняється з-поміж творів написаних про Ісуса Христа не намаганням довести достовірність існування такої людини, не тлумаченням основних засад його відомих проповідей, не осмисленням ймовірності вознесення тощо, а прагненням дати психологічну картину визрівання пророка та усвідомлення Ісусом власної провіденціальної ролі у долі людства. Крім того, письменник прагне відтворити образ та діяння Христа не за канонічними текстами, а за пам'ятками створеними свідками життя Сина Божого. Тож відхиляючись від богословської традиції інтерпретації постаті Ісуса Христа, Е.-Е. Шмітт логічно приходять до вивчення гностичної літератури ранньохристиянської та дохристиянської доби, в якій сподівається відшукати достовірні свідчення його життя та осмислити їх на засадах сьогочасної психоаналітичної науки. Щоправда, весь психоаналіз Е.-Е. Шмітта зводиться до інтерпретації життя Ісуса того періоду, коли він вагається (за авторською концепцією!) відносно власної місії, історія Христа-пророка і Сина Божого заснована не на психоаналізі особистості чи натовпу, а на феноменології сакрального. На думку письменника, сакральне зовсім не вичерпується християнською доктриною, а в часи Христа воно взагалі було багатоліким.

Вплив гностичних джерел на роман Е.-Е. Шмітта проступає насамперед через мотив проповідництва появи пророка Ісуса, який у дохристиянській гностичній літературі зустрічається доволі часто. Зокрема, можемо виявити його у “Книзі Єноха”: “Це син людський, який має правду, при якому живе правда і який відкриває всі скарби того, що приховане, бо Господь духів обрав його, і жереб його перед Господом духів переважив все, завдяки праведності, у вічність. І цей син

⁴⁰² Фридлер Дэвид. Иисус Христос – Солнце Бога. Античная космология и раннехристианский символизм. – М.: ООО «Изд-ский дом «София», 2005. – С. 224-225.

людський, якого ти бачив, підніме царів могутніх з їхніх лож і сильних з їхніх престолів, і розв'яже мотузки сильних, і зуби грішників скрушить. І він вижене царів з їхніх престолів та з їхніх царств, бо вони не возвеличують його та не та не визнають з вдячністю, звідки дісталось їм царство»⁴⁰³. Вказівка на гностичні свідчення пришестья пророка, сина Божого виринає в романі неодноразово, навіть Фавій, зрощений у гріху та розпусті, раптово вирушає до Юдеї, щоб перевірити, чи справдиться давнє пророцтво: «З'явиться новий цар. Молода людина, яка стане володарем світу. І царство його пошириться на всю землю. - І де він явиться світу? - Тут. В цьому всі провісники співпадають. Ця людина з'явиться в Азії. Декотрі оракули називають Палестину, інші — Асирію. У всякому разі, він з'явиться на сході від нашого моря»⁴⁰⁴. Невіруючий Фавій раптово стає богошукачем, йде слідами паломників до місця вознесіння Христа, але прагне побачити в ньому царя за взірцем римського правителя, переживає розчарування, оскільки «цар стає царем, тому що у нього є вороги, він їх перемагає і змушує поважати себе. Цар не любить! Ні, у цього хлопчика немає жодного політичного чуття»⁴⁰⁵. Зіткнення дохристиянського гностичного провіденціалізму з римським політичним прагматизмом у свідомості Фавія остаточно руйнує праведність цього героя, він починає шкодувати, що вирушив на пошуки всесвітнього царя, почувається одуреним та повертає назад, до звичного способу існування серед римських оргій та інших спокус.

Біблійний сюжет про Фому невіруючого відтворюється в ситуації з Фавієм на засадах тематичного паралелізму. У Біблії [Євангеліє від Іоанна, глава 20, ст. 24-29] йдеться про апостола Фому (Хому — в українському перекладі), який не повірив у воскресіння Христа. Коли інші учні зустрічалися із своїм учителем, Фома не був присутнім і заявив: «Коли на руках його знаку відцвяшного я не побачу, і пальця свого не вкладу до відцвяшної рани, і своєї руки не вкладу до богу Його — невірую!» [Іоан. 20, 25]. Так само Фавій, навіть поговоривши з воскреслим Христом, заявляє: «Ну ні, Пілат, ти не заставиш мене повірити, що проковтнув подібну дурницю!»⁴⁰⁶. Тож з одного боку, Фавій позначений таємним гностичним знанням, є провісником одкровення про діяння пророка Ісуса Христа, а з іншого, - корелює до зовсім не гностичного смислового нашарування, до біблійного, цілком канонізованого, фрагменту про Фому невіруючого. Обидва семантичні значення містять негативну домінанту та сприяють викриттю

⁴⁰³ Трубецкой С.Н. Начатки гностицизма // Гностики. – К.: «УЦИММ-ПРЕСС» – «ИСА», 1996. – С. 48.

⁴⁰⁴ Шмитт Эрик-Эммануель. Евангелие от Пилата. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2003. – С. 136.

⁴⁰⁵ Там само. - С. 252.

⁴⁰⁶ Там само. – С. 254.

“релігійного невігластва”, у даному разі — спростування всіх підстав для недовіри в історії з Христовим воскресінням та вознесінням. Художня функція Фавія полягає, отже, не стільки у декларації атеїстичних, зокрема гедоністичних, заснованих на грецькій освіті, поглядів, скільки в максимальному оприявленні вагань християнина-неофіта, яким у романі мислиться насамперед Понтій Пілат.

Міфологема “вічного царства Христового” становить ідеологічну вісь роману Е.-Е. Шмітта. Втім, вона в романі має виразне гностичне коріння, хоча й в біблійній традиції не менш вагома. Романний Христос так говорить про власне царство: “Земля була надана людям, на що вони її перетворили? Повернемо землю Богу. Знищимо нації, раси, зловживання, ненависть, експлуатацію, привілеї. Зламаємо сходи, які підносять одних людей над іншими. Знищимо гроші, які створюють багатих і бідних, володарів та підлеглих, гроші, які плодять заздрість, скнарність, невпевненість у собі, війни, жорстокість, гроші, які зводять стіни між людьми. Впораємося з усім цим у власній душі, знищимо дурні думки та неправдиві цінності. Жоден трон, жоден скіпетр, жоден спис не може очистити нас, відкрити нас до істинної любові. Ворота до мого царства знаходяться в кожному з нас, це — ідеал, мрія, ностальгія. У кожного б’ється власне серце, є власне обличчя, чисте бажання. Хто не відчуває себе сином Батька, якого не знає? Хто не хотів би визнати в кожній людині брата? Моє Царство вже існує, воно в надіях та мріях”⁴⁰⁷. Кожен із персонажів по-своєму розуміє Христове Царство. Найцікавішим виявляється шлях осмислення Царства Христового Понтієм Пілатом: “Я невірно зрозумів це слово — Царство. Як гарний практичний наділений здоровим глуздом римлянин, який вболіває за порядок та відповідає за нього, я бачив у цьому слові Палестину і мав розпору, що Іешуа хоче відродити справу Ірода Великого, завершити розподіл землі на чотири території, поєднати їх, вигнати Рим та сісти на трон об’єданого царства. Потім, як Кратеріос, я вирішив, що він говорить про абстрактне Царство, потойбічний світ за зразком Гадеса у греків, про обіцянку спасіння. Я двічі помилився. Насправді йдеться про дуже конкретне і дуже абстрактне Царство: цей світ буде змінений словом Божим. Зовні він залишиться таким же, але здобуде нове життя, буде очищений любов’ю. Кожна людина зазнає змін. Щоб Царство це здійснилось, треба, щоб люди цього захотіли”⁴⁰⁸. Ніхто з персонажів роману точніше за Понтія Пілата не описав Царство Христове. Пілат не тільки спромігся попри свою грецьку освіту та політичну заангажованість розібратися з Христовим вченням, а й відчув силу його вчення в тому, що живе слово Бога переважило букву Мойсеевого закону.

⁴⁰⁷ Шмітт Ерик-Еммануель. Евангелие от Пилата. — М.: ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2003. — С. 69.

⁴⁰⁸ Там само. - С.249.

Римське розуміння Фавія та Понтія протиставлене уявленням про царство Боже юдейських священників та Ірода, врешті, обидва вони протиставлені Христовому тлумаченню власного царства, до якого шляхом випробувань та мандрів приходить також Понтій Пілат. Римське уявлення про царство та царя зводиться до реальних атрибутів влади, тоді як священники дотримуються канонічних текстів, йдуть за буквою закону. Христове ж царство не відразу стає усвідомлюваним його послідовниками, зокрема Пілатом, який також поданий у романі як послідовник Христа, який сам цього не усвідомлює. У романі “Євангеліє від Пілата” Ісус представляє Живого Бога і Його Царство, відкидаючи римське розуміння царства так само, як і юдейське книжне. Його царство є світом гностичної Плероми, царством чистого духу й божественного закону, який не застиг на папері, не став мертвим документом колись живого духу, а діє й живиться природою й Пронойєю. Роман презентує суто гностичне розуміння Бога Живого як завжди присутнього, доступного та актуального в кожну миттєвість життя, як і плинність законів Божих залежно від розвитку Плероми та природи.

Приступаючи до інтерпретації теми Христового вознесіння, Е.-Е. Шмітт потрапляє, з одного боку, в поле дії натуралістичної французької традиції сформованої Е. Ренаном та А. Ревілем, які прагли логічно вмотивувати сам факт вознесіння, з іншого боку, – під вплив екзистенційно-патетичної традиції, яку втілює Ж. Бернанос⁴⁰⁹, в межах якої не ставилося завданням пояснити непорочне зачаття Марії чи вознесіння Христа, а пропонувалося розглядати ці явища поза раціоналізмом. Відчутний гностичний вплив у зображенні Христового вознесіння: “Ще раз благословивши нас, він відділився від нас. І перетворився. Ні, не життя поверталось до обличчя помираючої людини. Воно світилось дивним світлом, більш яскравим ніж нутрощі полум'я, більш прозорим, ніж серце джерела, світлом таким світлим, що полудень порівняно з ним видавався сутінком. І одяг його побілів. Ми відчули, що навколо Ієшуа виникли незримі істоти. І вони розмовляли. А Ієшуа відповідав їм. І Ієшуа посміхався, ніби зустрівся з давніми друзями”⁴¹⁰. Хоча сцена вознесіння Ісуса у Е.-Е. Шмітта сповнена фізіологічними відчуттями засліплюючого сяйва та оніричним маренням, яскравість світла, яке оточило Ісуса, описується як фізіологічне відчуття, яке не потребує розуміння. Письменник постійно наголошує на втраті не тільки здатності мислити всіх свідків вознесіння Христа, а й на втраті відчуття часу, простору та раціональної мотивації

⁴⁰⁹ Див.: Фесенко В.І. Творчість Жоржа Бернаноса: поетика події та пророцтва. – Автореф. дис... д-ра філол. наук. – НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 1999. – 44 с.

⁴¹⁰ Шмітт Ерік-Еммануель. Евангеліє от Пілата. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ЗАО НПП «Ермак», 2003. – С.257.

описаних подій. Вся громада прихильників Христа разом із його учнями, втрачають здатність говорити, мовчання стає найповнішим вираженням їхнього відчуття благоговіння перед Богом.

Для порівняння візьмемо уривок із “Пістис Софії”, де читаємо: “Відразу ж трапилось те, що коли ця сила світла зійшла на Ісуса, поступово вона оточила його. Тоді Ісус піднявся і злетів у височінь, сяючи надзвичайно у Світлі Незміримому. І учні дивилися на нього, ніхто з них не заговорив до того часу, поки він не зійшов на Небеса, але всі вони перебували у великому мовчанні”⁴¹¹. Софія — це один із Еонів, 13-й Еон, у якого немає пари, який існував ще до виникнення Недосконалості. Далі в тексті “Пістис Софії” докладно змальовано світ Плероми та її мешканців, після чого мотивується статус Ісуса відносно небесних істот. Як можемо побачити при зіставленні останніх двох уривків, подібність змальованого та загальний пафос не може викликати заперечень. До того ж, у Біблії не всі новозавітні євангелія мають опис Христового вознесіння, зокрема в Євангелії Іоанна він відсутній. Євангеліє від Луки подає надто ущільнений опис вознесіння: “І сталось, як Він благословляв їх, то зачав відступати від них, і на небо возноситься” [Лк., 24, 51]. У романі “Євангеліє від Пілата” сцена вознесіння Христа на Небеса дуже велика та сповнена різноманітної деталізації та відчуттів, які нібито пережили свідки. Опис світла та осяйних постатей навколо Ісуса з такою мірою деталізації письменник міг позичити тільки в гностичних текстах, де й сам Спаситель трактувався Еоном, тобто Духовним Світлом.

Відомо, що гностики уявляли собі еманацию божества як низку утворень Еонів, що досить докладно описано Іринеем в “Історії Плероми”. Гностики не тільки пророкували появу Сина Божого — Ісуса, — а й уявляли його однією із еманаций Бога, отже — Еоном. Крім того, Іриней⁴¹² твердить, що сакральна функція Ісуса не зводилась лише до спасіння людства та видимого (фізичного) світу, а й передбачала порятунок всього духовного Всесвіту від поглинання тільки тілесним чи тільки духовним: “Єдинородний та його партнерка, за вказівкою Батька, для того, щоб більше такого не трапилось ні з жодним Еоном, сотворили Христа й Святого духа, функція яких полягає в тому, щоб зміцнювати та підтримувати Повноту”⁴¹³. Сам Ісус був породжений, коли всі Еони поєднались, щоб утворити гармонію “на славу Безодні” та був він “зіркою всієї Плероми”, назвали його Спасителем, Христом і Логосом. Отже, саме у гностичних текстах знаходимо повну версію як народження Сина Божого, так і тлумачення його імені та діянь.

⁴¹¹ Пістис Софии // http://apokrif.fullweb.ru/gnost/pistis_book1.shtml

⁴¹² Афонасин Е.В. Античный гностицизм. — СПб., 2002. — С.321-340. // http://psylib.ukweb.net/_afona01.htm

⁴¹³ Ириней. История Плеромы // http://psylib.ukweb.net/_afona01.htm

Е.-Е. Шмітт наводить свого читача до гностичної традиції для того, щоб порушити проблему кордонів раціонально отриманого знання. Вирішальним у його структурі доведень стає факт/омана воскресіння та вознесення Ісуса. Якщо в гностичній традиції вознесення Христа, як і його пришествя, змальовано на засадах своєрідних коливань Плероми, Батька, Еонів та ін. духовних субстанцій, то у біблійній традиції мотивація вознесення взагалі відсутня. Раціоналістична думка сучасності також не лишає простору воскресінню та вознесенню. Ф. Шоун зауважував, що “людина науки, тип якої накреслився ще в античній Греції та розвинувся на сучасному Заході, не тільки з підсиленням захоплення фізичними науками втрачає релігію, але, крім того, чим більше вона в них занурюється, тим більше закриває себе від безконечного виміру надчуттєвого знання — істинного знання, яке дарує сенс життя”⁴¹⁴. Воскресіння Христа, в яке, врешті, увірвав Понтій Пілат, виплеканий на класичній грецькій освіті та позбавлений віри у дива, стає фактом його існування, його біографією. Проте для письменника важливим лишається не стільки сам факт вознесення, скільки віднайдення його мотивації, повернення свідомості сучасної людини до джерел гностичних уявлень про світ. “Було б не важко пояснити, чому Христос був “вознесений”, і що означає “хмара”, яка закрила його, а також чому було сказано, що Христос “з’явиться в такому ж вигляді”, бо кожна деталь вказує на певну реальність, яку можна легко зрозуміти в світлі традиційної космології; ключем до такого розуміння служить той факт, що перехід з одного космічного рівня на інший на нижчому рівні маркується шляхом “технічно” необхідних та сповнених символічного значення обставин, які по-своєму відтворюють вищий ступінь та йдуть одне за одним у відповідності до того порядку, якого потребує сама природа речей”⁴¹⁵. Е.-Е. Шмітт обертає питання вознесення іншим боком: якщо раніше раціональний розум людини запитував “чи насправді можливе вознесення?”, то у романі питання обертається таким чином, що воскресіння та вознесення Христа вже не потребує доведення, і до читача звертається Пілат із відчайдушною спробою дискредитувати ці таїнства і водночас із неможливістю зробити цього. Отже, питання полягає у тому, “чому ми не віримо у вознесення?”. Письменник має власну відповідь: він вважає за необхідне повернутися на декілька століть до Христа, щоб поринути в поетичний світ гностичного езотеризму, тим самим він наводить свого читача до цього забутого світу, сповненого Еонами, Архонтами, Деміургом, Софією, Плеромою, Першоначальним та ін. істотами, яких за гностичними уявленнями поєднано у дивну ієрархічну Височинь, проте жодного разу не називає їх

⁴¹⁴ Шоун Фрительф. Избранные труды. – М.: Номос, 2007. – С. 98.

⁴¹⁵ Там само. – С. 99.

у романі, подаючи тільки символічно-образні відтворення. На думку Ф. Шоуна, “просвітлений езотеризм, який є тотальним та універсальним, а не формалістичним, здатен задовольнити будь-яку законну розумову потребу, маючи за власну межу засадові інтенції, а не проявлення, сповнені забобонів; тільки він здатен дати відповіді на всі запитання, породжені релігійними відхиленнями та обмеженнями, а це рівнозначне твердженню, що за об’єктивних та суб’єктивних умов, які ми тут маємо на увазі, він подає єдиний ключ, який дозволяє нам зрозуміти релігію, не приймаючи до уваги питання про езотеричну реалізацію”⁴¹⁶.

До речі, стосовно найменування пророка та його родинного дерева у гностичних текстах, зокрема у “Євангелії Істини” сказано: “Зараз же ім’я Батька — Син. Саме Він (Батько) першим дав ім’я Тому, Хто вийшов з нього (з Батька), і хто був ним самим, і він породив його як Сина. Він дав йому ім’я його, яке йому належить. Він — той, кому належить все суще навколо нього, Батько”⁴¹⁷. В цій же книзі проводиться думка, що ім’я Сина Божого — Істина. Е.-Е. Шмітт використовує ім’я Іешуа, яке бере із Старого Завіту, де “Йегошуа” або “Іешуа” єврейською “יְהוֹשֻׁעַ” означає “Спаситель”. За старозавітною версією, він був перейменований Мойсеєм на Ісуса для того, щоб наголосити, що саме ця людина врятує народи землі. Письменник же використовує більш давнє наймення Христа як його земне ім’я, яке прив’язане до певного родоводу, ім’я, яке можна назвати мирським, адже ні в гностичній, ні в біблійній традиції Іешуа не фігурує. Спасителю пророкувалось ім’я Ісус Христос. Тож за концепцією Е.-Е. Шмітта ім’я Іешуа є мирським, родинним іменем Ісуса, а ім’я Ісус, яке фігурує у дохристиянському гностицизмі саме як ім’я пророка, Сина Божого, Іешуа приймає тоді, коли усвідомлює себе пророком. Проте у романі представлена версія, яка ближче до гностицизму, ніж до канонічного християнства: Іешуа ніде не називається Ісусом, Іоанн Хреститель названий Іоханом Омиваючим, Юда — Іегудою, так само замінені й жіночі імена, але вся ця заміна має під собою твердий ґрунт гностичних традицій та легко розкривається при застосуванні паралелізму. Ще в дохристиянських гностичних текстах зустрічається Ісус та Христос як ім’я месії. С. Трубецької зауважував: “Характерною рисою гностичної христології є визнання Христа небесним Еоном; при цьому людина Ісус або відрізняється від цього еону, який сходить на нього при хрещенні, або визнається за особливу небесну істоту, лише умовно народжену від Марії, або, врешті, чисто удаваним явищем. Таким чином, ми маємо або уявлення про особливий небесний Еон, небесну істоту, яка входить

⁴¹⁶ Шоун Фритьоф. Избранные труды. - М.: Номос, 2007. - С.33.

⁴¹⁷ Евангелие Истины. Пер. с коптского А. Мома // Режим доступа на 26.04.2015 г.: http://apokrif.fullweb.ru/nag_hammadi/ev_istiny.shtml

в людину, або ж простий докетизм, тобто уявлення про небесну істоту, яка з'являється у вигляді людини»⁴¹⁸.

Христологічний паралелізм стає провідним прийомом роману Шмітта. Читачам, не обізнаним з трактатами гностиків, може видатися, що письменник апелює до євангельської традиції Нового Завіту, проте насправді це не так. Насамперед в основу роману покладається гностична традиція, біблійний же паралелізм використовується як прийом інтерпретації, який широко використовувався та докладно вивчений. «Оскільки різні місця Святого Письма бувають подібні між собою або за словами й висловами, або за думками: то і сам паралелізм буває або у словах, або у думках»⁴¹⁹, – стверджує П. Савваїтов. Паралелізм допомагає автору виструнчити певну картину світу щодо абсолютних орієнтирів. Цей підхід передбачає визнання того факту, що все у світі взаємопов'язане та взаємозумовлене відносно єдиної системи цінностей. Різницю у підході до узагальнення між античним світом та Візантією помітив С. Аверинцев: «...У Афінах була вироблена культура дефініції, і дефініція стала найважливішим інструментом античного раціоналізму. Мисленню, яке навіть вельми розвинене, але не пройшло через деяке специфічне наукування, форма дефініції чужа. Можна прочитати весь Старий Завіт від палітурки до палітурки і не знайти там жодної формальної дефініції; предмет з'ясовується не через визначення, але через уподібнення за принципом “притчі” (євр. *māšāl*). Освячена тисячоліттями традиція побудови висловів продовжена і в Євангеліях: “Царство Небесне подібно до” того-то і того-то — і жодного разу ми не зустрічаємо: “Царство Небесне є те-то і те-то”»⁴²⁰. Визначення явища біблійного паралелізму навів сучасний теолог А. Десницький: «Біблійний паралелізм розуміється нами як характерний прийом організації тексту, який проявляється на всіх рівнях, від фонетики до макрокомпозиції, та характеризується зіставністю однорівневих елементів тексту. Цей прийом підкреслює парадигмальні відносини між зіставними елементами тексту, відбувається часткове переструктурування зв'язку між означуючим та означуваним, читацьке сприйняття деавтоматизується, виникає система численних і часом неочевидних сенсів. З точки зору носіїв біблійної традиції, тут йдеться не просто про випадкові зовнішні співпадіння і не просто про риторичний прийом, а

⁴¹⁸ Трубецкой С.Н. Начатки гностицизма // Гностики. – К.: «УЦИММ-ПРЕСС» – «ИСА», 1996. – С.60.

⁴¹⁹ Савваитов П.И. Библийская герменевтика. Православное учение о способе толкования Священного Писания. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2011. – С.89.

⁴²⁰ Аверинцев С.С. Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. – С.34-35.

про своєрідне відображення внутрішньої організації оточуючого світу»⁴²¹. Оскільки біблійний паралелізм породжений фундаментальними закономірностями існування мовлення та вираження, то не дивно, що він характерний не лише для Святого Письма, а в окремі періоди літератури проявлявся як своєрідна смислотворча універсалія. До таких періодів належить, зокрема, Середньовіччя, романтизм, та як виявилось, XXI ст. Христологічний паралелізм у романі Шмітта проявляється на кількох рівнях універсалізації сакрального образу: 1) прямий паралелізм образів Іешуа – Ісуса біблійного та гностичного; 2) виявлення христологічних характеристик в структурі інших образів (наприклад, Клавдії, Пілата та ін.); 3) Іешуа як універсалізація властивостей месії не залежних від часу на місця його народження. Проблема месіанізму у романі розкривається цілком у ключі христологічного паралелізму. Диво месії у романі пояснюється як сакральною традицією (Ісус – усталений профетичний образ гностицизму), так і соціально-когнітивною детермінацією потреб сучасника. С. Аверінцев наголошує: “Слово “Христос” не могло не увібрати в себе імпліцитно весь смисловий зміст, пов’язаний з тим розділом віровчення, який так і заведено називати “христологією”, тобто з догматами, що формулюють та уточнюють поняття Боголюдини. Слово “Месія” викликає вже інші асоціації, воно може стосуватися юдейських сподівань політичного Визволителя; однак і це слово, поки воно зберігає термінологічну серйозність (скажімо, коли вона виражена графічно великою заголовною літерою), вживається тільки в однині – хоча тепер ми знаємо з текстів Кумрана про очікування двох осіб, кожна з яких йменувалась “месією”, при чому перша мала функції Предтечі, але тільки друга відповідала звичному для нас уявленню про Месію”⁴²². Про особливе місце Ісуса у пантеоні новозавітних образів докладно писав В. Антофійчук, зокрема він наголошував на месіанстві та провіденціалізмі: “Це стосується проблеми зображення Ісуса Христа в художній літературі, яка з точки зору об’єктивних і суб’єктивних факторів зорієнтована на однозначне тлумачення загальнолюдського євангельського персонажа. Якщо при використанні письменниками образів Юди, Пілата, Варавви на перший план висувається розробка подієвого плану та створення осучасненої системи поведінкових і морально-психологічних мотивувань, то стосовно образу Ісуса Христа такий підхід дуже рідко дає позитивні з точки зору загальнокультурної традиції наслідки. Адже оточення Месії характеризується передовсім **дією** (вчинком), тоді як “інструментом” впливу

⁴²¹ Десницький Андрей. Поэтика библейского параллелизма. – М.: Библийско-богословский институт св. Апостола Андрея, 2007. – С.128.

⁴²² Аверинцев С.С. Переводы: Евангелия. Книга Иова. Псалмы. // Собрание сочинений. – К.: Дух і літера, 2004. – С.477-478.

Боголюдини на навколишній світ виступає **слово**⁴²³. Месія з'являється тоді, коли народ формулює його образ, коли сам він вірить у власне призначення, та коли довкола нього є послідовники, ладні на самопожертву в ім'я поширення ідей нового царства – царства духу. Е.-Е. Шмітт демонструє поступове становлення месії, як в плані визрівання середовища, яке мусить його прийняти, так і в плані внутрішньої готовності Ісуса-Ісшуа.

Прихильність письменника до гностичних традицій у тлумаченні історії раннього християнства може прояснити нам і його ставлення до факту зникнення тіла Христа. Адже у Біблії також йдеться про зникнення тіла Ісуса, хоча ніде не говориться про те, що після воскресіння тіло може вознестися на Небеса. Е.-Е. Шмітт вирішує цю біблійну суперечність, залучаючи гностичну концепцію Ісуса-Еона: якщо Ісус є Еоном, тобто божественним сяйвом, то його тіло є лише уявним, несправжнім і при вознесенні йому не потрібно дбати про тіло, адже він його не має у сенсі фізичному, земному. Тут доречно навести уривок із “Апокрифа Іоанна”, який розповідає більш докладно про вознесення Христа: “І я [Пронойя] сповнила обличчя своє сяйвом завершення їхнього еона. І я зайшла до їхньої темниці, це темниця тіла була, і я сказала: “Той, хто чує, нехай встане він від сну важкого”. І він заплакав, і він пролив сльози. Тяжкі сльози стер він із себе та промовив: “Хто це називає ім'я моє і звідки ця надія прийшла до мене, коли я в лабетах темряви?”. І я сказала: “Я Пронойя світла чистого. Я думка цнотливого духу, який підняв тебе до місця шанованого. Встань і згадай, бо ти той, який почув, і тримайся свого кореня, яким є я, милосердя, і зміцни себе перед ангелами бідності і демонами хаосу і всіма тими, хто обплутав тебе, і стань, прокидаючись від сну тяжкого і запони всередині безодні”. І я розбудила його і відзначила його у світлі води п'ятьма печатками, щоб віднині смерть не мала сили над ним”⁴²⁴. Як бачимо, в гностичних текстах добре прояснено, куди поділось тіло Христа-Еона, виявляється, що він ніколи не мав іншого тіла окрім сяйва божественного, яке природним чином повертається до власної домівки — до пам'яті Плероми. Коли Пілат настирливо шукає тіло, бо впевнений, що його сховали, він проявляє власну нездатність опанувати гностичною картиною світу, навіть священники не можуть пояснити йому, куди поділось тіло, бо їхніх знань у цьому випадку також виявляється недостатньо. Тільки гностична традиція може прояснити факт зникнення тіла Христа, на яку письменник й спирається.

Гностичний текст християнської доби “Євангеліє від Юди” також був використаний Е.-Е. Шміттом. З нього письменник запозичив ідею вагомої місії Юди щодо здійснення пророчої місії Христа замість

⁴²³ Антофійчук Володимир. Євангельські образи в українській літературі. – Чернівці: Рута, 2001. – С.75.

⁴²⁴ Апокриф Иоанна // Гностики. – К.: «УЦИММ-ПРЕСС» – «ИСА», 1996. – С.252.

традиційного тлумачення його як зрадника. Біблія зберігає відомості про Юду як про улюбленого учня Ісуса, який врешті зрадив свого вчителя, повідомивши фарисеям про його місцезнаходження. Е.-Е. Шмітт потрактовує вчинок Юди як заздалегідь сплановану разом із Ісусом акцію задля здійснення його покликання: "Він (Іегуда — Т.Б.) усвідомив глибину жертви, яку я вимагав від нього. Він повинен був продати мене. Я витримав його погляд, дав йому зрозуміти, що можу вимагати тільки від нього, щоб він пожертвував собою. Тільки так я міг принести в жертву себе"⁴²⁵. Вчинок Іегуди/Юди зображений Е.-Е. Шміттом як вимушений, як своєрідна жертва сакрального призначення, перед тим, як йти "продавати" свого вчителя, Іегуда "обняв мене за плечі з усієї сили, ніби нас збирались розтягати в різні боки. Я відчував на шиї його сльози — він беззвучно заплакав"⁴²⁶. Ця сцена більше схожа на розставання щирих друзів, вона ніяк не свідчить про ницість вчинку Юди. Власне, у романі "Євангеліє від Пілата" Юда постає жертвою обставин божественного служіння, а не зрадником. Проте Шмітт аж ніяк не був автором такої інтерпретації постаті Юди, а запозичив її в "Євангелії від Юди"⁴²⁷. У цьому гностичному тексті Іуда також прощається із Ісусом, бо йому належить виконати свою страшну місію всупереч власному бажанню.

Нарешті, варто пригадати й згадки в історичних пам'ятках про Ісуса, зокрема, "іудейську давнину" Йосифа Флавія. До того ж, деякі авторитетні письменники та дослідники випадково чи зумисне, але вводили своїх читачів в оману відносно висловлювань Флавія про Христа, наприклад, М. Булгаков вважав, що історик не писав про нього взагалі, а пізніше була зроблена підробка шляхом додавання, втручання в стародавній текст. Ніхто не може цього ані довести, ані спростувати, тому варто звернутися до самого тексту: "Близько того часу жив Ісус, людина мудра, якщо Його взагалі можна називати людиною. Він здійснив дивовижні діяння і став наставником тих людей, які жваво тягнулися до істини. Він зацікавив багатьох іудеїв та еллінів. То був Христос. Під тиском впливових наших осіб Пілат віддав його до страти на хресті. Але ті, хто раніше любили його, не припинили цього й зараз. На третій день Він знову явився їм живим, як предрікали про Нього і про багатьох інших Його дивах богонатхненні пророки. Досі ще існують так звані християни, які називають себе так за Його найменням"⁴²⁸. Йосиф Флавій також знаходився під впливом гностичних ідей ("якщо Його

⁴²⁵ Шмітт ... - С.84.

⁴²⁶ Шмітт ... - С.85.

⁴²⁷ Див.: Євангеліє от Иуды. Пер. С коптского Р.Кассера, М.Мейера, Г. Вюрста. — М.: АСТ, Астрель, 2001. — С.44-45.

⁴²⁸ Флавий Иосиф. Иудейские древности. — Минск: «Беларусь», 1994. — Т.2., Кн.18. — С.439.

взагалі можна називати людиною”), адже біблійна версія Христа не залишає місця сумнівам, вважаючи його людиною із плоті, проте історія раннього християнства була тісно сполучена зі світом гностичних уявлень, що й відбилось навіть на трактовці відомого історика. Е.-Е. Шмітт у романі “Євангеліє від Пілата” намагається здійснити певний перегляд канонічної історії Христа, яка сповнена суперечностями, залучаючи гностичні тексти та уявлення, в яких саме суперечностей воскресіння та вознесіння немає. Гностицизм як певна картина світу передбачав не тільки прийняття на віру написаного, а й достатню мотивацію його, що, вочевидь, й звабило письменника. Крім того, гностична версія захопила письменника ще й специфічним розумінням Бога як живого, а не книжного, і романим лейтмотивом стає протиставлення Христа як Живого Бога — священникам юдейським. Весь роман стає своєрідним гімном Живому Богу.

Роман “Євангеліє від Пілата” Е.-Е. Шмітта символізував кінець епохи постмодерну як домінуючої поетичної системи — ризоматичної поетики — та початок нової доби, ще достатньо не проявленої, але вже протиставленої постмодернізму у площині браку духовності. Насамперед створення “духовного роману”, в якому зникають образи-симулякри, натомість пропонується істинний духовний корінь, чи навіть коріння, та хитка достовірність сакральної історії на протигагу ризоматичним припущенням постмодерністських авторів. Такий роман вже не створює неоміф, не грає з читачем, а проводить його шляхами випробування душі та робить центром будь-якої оповіді, адже кожен міф тепер стає частиною біографії того, хто до нього звертається. “Духовний” роман Е.-Е. Шмітта на відміну від більшості сучасних зразків романного жанру, акумулює велику культурну й письменницьку традицію, могутній історико-літературний корінь. Рецептивну природу цього твору описати в одній статті неможливо, оскільки автор не соромиться повсякчас відсилати свого читача до різних пластів історії та до різних уявлень про Христа; він не тільки не уникає суперечностей християнської версії Ісусової долі, а й наголошує на них та прагне вирішити, звертаючись до більш давньої традиції. У його версії суперечності християнства перестають зникати, оскільки служать поштовхом для нашого духовного зростання.

Шмітт надзвичайно різноманітний у плані використання сакральної поетики. Так, у „Оскарі й Рожевій дамі” об’єктом зображення стала дитяча повільна смерть від раку і тому у творі використані інші прийоми сакральної поетики порівняно з романом “Євангеліє від Пілата”. Письменник спирається на християнську танатологічну та есхатологічну традицію. Інакше temu цього твору можна визначити як опис танатологічного топосу, в якому всі знакові моменти переставлені у зворотньому порядку, у зворотньому підрахунку тощо. Топос – відрізок від біологічної смерті до символічної, термін був введений Ж. Лаканом. Біологічна смерть Оскара розтягнута у часі. Процес вмирання є, власне, об’єктом споглядання у даному творі й це могло перетворити

текст на суцільний жах, коли б він не був написаний на традиціях сакральної поетики. Темою повісті Шмітта є танатологічний топос – емоційна історія відрізу долі хлопчика Оскара. Провідна семантика такого топосу полягає у площині теокосмологічного творення світу, інтерпретованого у зворотному сенсі. Доля хлопчика стає частиною синкретизації світу, визначаючи притаманний даній долі час і простір, фактично, вивершуючи дитячий світ до рівня первісного творення світу деміургом, але у зворотному напрямі. Ця складна міфологема Е.-Е. Шмітта повністю побудована на зворотному прочитанні логіки міфу творення, які б його модифікації ми не залучили до розгляду.

Посейбіччя й потойбіччя переплутуються, а точніше – сумісно ототожнюються, при цьому символічна й біологічна смерть постають у дивній єдності. Постійне зумисне „переплутування” потойбіччя й посейбіччя створює ефект їхнього взаємодоповнюючого потоку, який характеризується як буття-в-небуття і навпаки.

Оскар є водночас тендітною з специфічним казковим світобаченням і маленьким старим чоловічком, який пізнав істини буття й небуття і вже не боїться дороги у небуття. Поетика смерті як неминучої дороги у літературознавстві традиційно розглядалась ще до появи терміна “танатологічний топос”, оскільки була функціонально розвинута у фольклорі, фактично, кожного народу та в міфології. Тож дорога Оскара до смерті як специфічна танатологічна форма мислення у мистецтві, сама по собі не становить жодного естетичного й художнього одкровення. Винаходом Шмітта стало зображення танатологічного топосу у зворотньому логічному розгортанні: демонстрація вмирання ембріону у теокосмологічному ракурсі буття-небуття. Тут нам необхідно повернутися до деяких здобутків психоаналізу та міфокритики, зокрема у плані трактування спорідненості ембріональних процесів з деякими іншими, які спостерігаються в реальному світі. Зокрема, Кьойпер зазначав: „...Індійський міф про початок творіння світу уподібнений до зачаття людської істоти”⁴²⁹. Психоаналітична наука тлумачить сні про гойдання на хвилях як рудиментарний спогад про стадію ембріона. Океанічне відчуття має теокосмогонічний сенс. Оскар як одвічне немовля акумулює всі властивості сакрального простору творення/смерті, всі закономірності перетікання сакрального/профанного.

Своєрідним простором переродження профанного на сакральне, тварного на духовне стає лікарня, в якій вимушений помирати хлопчик. Ось як про неї відгукується Оскар: „Лікарня – суперсимпатичне місце, де повно дорослих у гарному настрої, які голосно розмовляють, багато іграшок і рожевих пань, які хочуть гратися з дітьми, а також друзів, які

⁴²⁹ Кёйпер Ф.Б.Я. Космогония и зачатие // Труды по ведийской мифологии. – М.: «Наука», 1986. – С.126.

завжди готові прийти на допомогу, як от: Шинка, Ейнштейн або Поп Корн, коротше кажучи, лікарня – це рай, якщо ти належиш до хворих, які радують⁴³⁰. Опис лікарні, як бачимо, нагадує есхатологічне зображення раю, передане в стилістиці юнацького сленгу. Перебуваючи в цьому фіктивному раю, Оскар поступово втрачає можливість використовувати його звабні переваги („не ловить кайф“) внаслідок погіршення фізичного стану після пересадки кісткового мозку. Характерологія раю відносно лікарні підсилюється пропозицією Рожевої дами визнати існування Бога: „Щоразу як ти віритимеш у нього, його існування ставатиме вірогіднішим. Якщо будеш наполегливим, він почне існувати у всій повноті. І творитиме для тебе добро“⁴³¹. Отже, всі компоненти, необхідні для виструнчення есхатологічної концепції наявні. Тож оповідь починається з того, що автор дає нам коди потойбіччя (зокрема, раю) щодо місця перебування Оскара. В момент зображення герой ще сподівається на одужання, звертаючись до Бога з питанням про власне здоров'я.

Оскар випадково стає свідком відмови його власних батьків від зустрічі з ним (коли Дюссельдорф сповіщає їм про приреченість хлопчика). Така сюжетна колізія цілком відповідає есхатологічному потлумаченню переходу у потойбіччя як позбавлення всього рідного, у тому числі й своєї сім'ї, не виконується єдина вимога – ще немає покійника, хоча його вже оплакують.

У його житті-небутті постійно присутня Рожева дама (яку згодом хлопчик називає вже Рожевою мамою) – глибинний символ Великої Матері, Феї снів, казкової субстанції. Щоразу, відриваючись від буття, Оскар повертається до нього завдяки її теплу. Використовуючи архетипи глибинного психоаналізу, Шмітт накладає їхню семантику на реальні образи, у даному випадку – на образ медсестри. Ще один образ – дівчинки Блу – також має виразну архетипну семантику: „Пеггі Блу – це блакитна дівчинка. Вона живе у передостанній палаті наприкінці коридору. Вона мило посміхається, але майже не розмовляє. Немов фея, яка на короткий момент зупинилася перепочитив лікарні. У неї складна хвороба, хвороба блакиті, проблема крові, яка мусить, але не тече до легень і раптово надає всій шкірі блакитного відтінку. Вона чекає на операцію, яка зробить її шкіру рожевою. Як на мене, то надаремно, Пеггі Блу дуже гарно в блакитному. Навколо неї панують світло й тиша. Коли до неї підходиш, виникає враження, що ти заходиш до каплиці“⁴³². Надаючи медсестрі й дівчинці потойбічних ознак за рахунок наближення до архетипів, Оскар перетворює світ тривких реалій на світ, в якому стерлась межа між буттям і небуттям.

⁴³⁰ Шмітт Ерік-Еманнюель. Оскар і Рожева пані. – Л.: Кальварія, 2006. – С. 7-8.

⁴³¹ Там само. – С. 16-17.

⁴³² Там само. – С.37.

Саме небуття стає казкою. Тому дівчина Пеггі Блу викликає у Оскара асоціації Білосніжки та семи гномів. Пізніше, користуючись календарем дат самого Оскара, коли йому виповнилось умовних 60 років, він уподібнює Пеггі до Богоматері: „Про що я тобі не написав у вчорашньому листі, так це про те, що ц Бабці-Ружі на полиці на сходах стояла статуетка Пеггі Блу. Присягаю. Точна гіпсова копія, такі самі ніжні риси обличчя, одяг і шкіра такого самого блакитного кольору. Бабця-Ружа стверджує, що це – Діва Марія, твоя, як я зрозумів, матір, мадонна, яка переходить у спадок протягом багатьох поколінь”⁴³³. Сакралізація образу маленької дівчинки здійснена на засадах біблійного паралелізму. Джерелами цього твору не є гностичні тексти, а тільки книги Біблії, переважно Нового Завіту. До того ж, цей паралелізм сягає не прямого джерела, а опосередкованого – скульптурки Божої Матері, що справляє враження повсюдності сакрального образу й простору.

Маніпулюючи в такий спосіб потойбіччям і посеїбіччям, автор досягає ефекту призвичаєння до присутності небуття. Шмітт піднімає проблему визнання існування Бога, адже тільки за умови такого визнання рай можливий, а батьки Оскара пропагували своїй дитині атеїзм, світ без потойбіччя. У момент вагання між визнанням та невизнанням існування Бога Оскар, сам того не розуміючи, долає еволюційні періоди, які дорівнюють століттям становлення цивілізації. Письменник повертає нас до джерел релігійного філософізму, до примітивного житейського висвітлення проблеми існування Бога: у цьому сенсі вона зводиться до семіотичного концептуального ряду. А виникнення таких асоціацій є сходиною до утворення метаісторичних уявлень. Тож особистість хлопчика стає ядром всіх ідеологій та релігійних рецепцій, “альфою и омегою” світобудови. Починається новий відлік часу: „Так каже легенда. Легенда про дванадцять чародійних днів. Я хочу, щоб ми з тобою зіграли в неї. Особливо ти. Відсьогодні ти спостерігатимеш за кожним днем, кажучи собі, що цей день дорівнює демятьом рокам”⁴³⁴. Починається новий світ – світ Оскара. Його особистість визначає в цьому світі не тільки відлік часу, а й самі принципи універсалізації всесвіту, закони Добра й Зла. Оскар стає деміургом цього нового світу, нової цивілізації, нехай і найкоротшої в історії людства, проте з усіма ознаками синкретизації та міфологізації. Нова історія має гуманістичну матрицю, хоча й заснована на казці про прекрасного принца.

Оскар створює раблезіанський за своїми властивостями світ („Коли я прокинувся, Бабця-Ружа була вже тут. За сніданком вона розповіла мені про свої бої з Королівською Цицькою, бельгійською кечисткою, яка щодня поглинала по три кілограми сирого м'яса, заливаючи його бочкою пива; казали, що Королівська Цицька, через

⁴³³ Там само. – С. 80-81.

⁴³⁴ Там само. – С. 33.

бродіння м'яса у пиві, найбільше вражала своїх суперників смородом із паші та що задяки йому, і тільки йому, вона клала їх на лопатки⁴³⁵. Світ Оскара сповнений тепла й любові, він емоційний та пристрасний (згадаймо хоча б „котячий концерт” сестри-сиділки біля ліжка Пеггі). Як справжній лицар він охороняє кохану від привидів, живе повноцінним життям, нехай і частково уявним. Для утворення ефекту повноцінного життя Оскара письменник використовує сюжетні колізії подружньої зради, любовного трикутника, проблеми похилого віку (Зразок: „Так класно жити в шлюбі! Особливо після п'ятидесяти, коли позаду безліч випробувань”⁴³⁶) тощо. Його життя є життям у раю, де кожна негачія нівелюється силою добра, перевагою його невичерпності.

Призвичаєння до нетривкості й минулості життя – одне з таїнств, яким навчас будь-яка релігія, Шмітт же перебирає на себе функцію такого наставника у справах потойбіччя. Оскар утворює школу призвичаєння до смерті, школу гарного оптимістичного відходу у небуття. Поринувши в умовність легенди про згорнений час (де 1 день дорівнює 10 рокам), він проживає бурхливе, сповнене любов'ю життя, фактично, демонструючи у символічній формі перехід від стадії духовного ембріону до розвинених форм існування. Врешті, Оскар дозріває до усвідомлення суті подвигу Христа, яку йому викладає Рожева дама: „Люди бояться помирати, бо їх лякає невідомість. А що воно, власне, таке – та невідомість? Оскаре, я пропоную тобі не боятись, а довіряти. Поглянь на обличчя Господа на хресті – він терпить біль фізичний, але не відчуває моральних мук, бо вірує. І цяхи завдають йому менше страждань. Він повторює: мені боляче, але це не біль. Ось так! У цьому й полягає винагорода за віру”⁴³⁷. Подолання страху перед смертю – важлива умова насолоди смертю. Невідоме лякає лише духовно нерозвинену особу, світ якої узгоджений з реаліями матеріального буття, проте неузгоджений з містичним небуттям. Для Шмітта вагомим було показати процес такого узгодження. М. Каган зазначав: „Між полюсами абстрактно-логічного і конкретно-онтологічного тлумачення буття, небуття та їхніх взаємовідносин міститься великий спектр специфічних підходів до інтерпретації і кожна галузь філософського знання модифікує їх у відповідності до своїх змістовних інтересів”⁴³⁸. Буття підпадає під наше розуміння, під пізнання, небуття ж є здобутком лише переживання, хвилювання, емоційного відтворення. Проте містична сутність небуття має бути нами опанованою, байдуже, яким шляхом, - до цього закликає

⁴³⁵ Там само. – С.35-36.

⁴³⁶ Там само. – С.76.

⁴³⁷ Там само. – С.59.

⁴³⁸ Каган М. С. Метаморфозы бытия и небытия: К постановке вопроса // Вопросы философии. – 2001. – № 6. – С.57.

нас письменник, - адже опанування потойбіччя долає страх смерті, робить людину людяною. Батьки Оскара не пройшли такої школи призвичаєння до смерті, вони жахаються її, вони поводяться як примітивні істоти (так їх бачить Оскар), для яких життя існує лише в бутті, а отже, будь-яка істина є кінцевою, оскільки гине з їхньою смертю. Дві концепції смерті стикаються Шміттом з метою увиразнення оскарівської, назвемо її „оптимістичною”. Оптимізм світобачення Оскара полягає не в тому, що він прагне забути про власну смерть, яка невідворотно насувається, а в тому, щоб призвичаїтись до неї як до невідворотності, не втративши при цьому людяності. Пристаємо до думки В. Кувакіна, що гуманізм є способом протистояння смерті⁴³⁹. Отже, фактично, Оскар представив можливість подолання смерті.

Оскар поступово усвідомлює, що смерть чекає на кожного – і вибачає батькам те, що вони її злякались, побачивши в його тілі її ознаки. Більше того, маленький хлопчик стає наставником власною лікарю Дюссельдорфу: „Ви не Гоподь Бог. Не Ви ж керуєте природою. Ви можете її лише підправити. Зніміть ногу з педалі, лікарю Дюссельдорф, зменшіть напругу і не перебирайте забагато відповідальності на себе, інакше в цій професії Ви довго не протягнете”⁴⁴⁰. Йому відкриваються таємниці спокути та сповіді, як і таємниця присутності Бога. Врешті, Бог приходить до хлопчика у найскрутніший момент його життя, коли Пеггі Блю виписується з лікарні, а він відчуває себе вкрай змученим та самотнім. „Я відчував себе живим. Я тремтів від чистої радості. Щастя буття. Я був зачудований. Дякую, Господи, що ти зробив це для мене. У мене було враження, що ти взяв мене за руку і повів у серце таїни, щоб її споглядати. Дякую”⁴⁴¹. Таким чином вивершується розвиток нової історії – історії індивідуальної, Оскара – вона завершується Боговлянням, що в системі християнства є найбільшим проявом релігійного катарсису та духовного переродження людини. Благоговіння перед життям – суть життя, яка відкрилась йому на межі буття. Усвідомлення минучості світу відкрило хлопчику таємницю щастя – бачити світ як уперше, чистою душею. Релігійно-катартична насолода буттям, яка відкрилась йому, становить його найбільшу перевагу, його злет.

Поетика „Оскара й Рожевої дами” вже не належить до постмодерних, які характеризуються поруйнуванням глобальних універсалій та пропозицією власних, видобутих з войовничого індивідуалізму письменника. Шміттівські універсалії вражають оберненням до людського досвіду, а оскарівська історія світу

⁴³⁹ Кувакин Валерий. Жизнь и смерть // Твой рай и ад: человечность и бесчеловечность человека. – М.-СПб., 1998. – С.184-199.

⁴⁴⁰ Шмітт Ерік-Еманноель. Оскар і Рожева пані. – Львів: Кальварія, 2006. – С.85-86.

⁴⁴¹ Там само. – С. 89-90.

сприймається не як винятковий за своїм значенням факт, а як закономірність загальнолюдського розвитку. С. Кримський писав: „Метаісторія – не лише вияв інваріантних структур соціуму, економічних систем і культури, але й форма освоєння їхнього внутрішнього призначення – людяності. Остання обставина дуже вагома у тому сенсі, що метаісторичний підхід дозволяє розкрити персоналістський аспект історії, її здатність згортатися у структуру особистості”⁴⁴². Дослідник вважав, що виміряти таку метаісторію варто через категорії Бога, Правди, Добра, Краси, Долі, Закону, Індивідуальності. У випадку Шмітта саме Індивідуальність Оскара стає синкретизуючою категорією метаісторії. Теокосмологічна поетика ембріону, розвиток якого спрямований у зворотному порядку, песимістична за своєю суттю, набуває людяного оптимістичного значення як модель метаісторії, за якою далі може творитися світ. Танатологічний топос стає життєствердним.

Твори Е.-Е. Шмітта ніколи не наповнюються моралізмом, дидактикою. Відверте научування ніколи не зустрічається в його текстах тому, що воно має велику силу відштовхування, відчуження пропагованих ідей. Письменник якимось зазначив: “Із моралістів ніколи не виходять гарні романісти”⁴⁴³. Хоча завдання його духовних творів і перемижуються із теологічними, але відсутність дидактики, прагнення більше навіювати, ніж твердити, якісно вирізняє його стиль як у “Евангелії від Пілата”, так і у “Оскарі та Рожевій пані”.

Аналізовані твори Шмітта мають ще одну незаперечну спільність – **софіологічне спрямування**⁴⁴⁴. В романі “Евангеліє від Пілата” софіологія спрямовується в річище антропології, в “Оскарі...” – есхатології. Але це тільки два боки одного й того самого духовного явища. У словнику С. Аверінцева читаємо, що “ідеал Софії як предметної тілесності і ділової поваги до законів речей реставрується у наш час у католицькій теології у полеміці з суб’єктивізмом та волюнтаризмом”⁴⁴⁵. Вчений помітив оживлення софіології наприкінці ХХ

⁴⁴² Кримский Сергей. На переломе тысячелетий: Метаисторические горизонты цивилизации // НОМО: Литература. Философия. Психология. Право. История. – К., 1998. – № 2. – С.195-201.

⁴⁴³ Шмитт Эрик-Эмманюэль. Из дневника писателя // Шмитт Эрик-Эмманюэль. Два господина из Брюсселя. – СПб.: Азбука, 2013. – С.272.

⁴⁴⁴ Див.: Аверинцев С.С. София – Логос. Словарь. – К.: Дух і Літера, 2001. – 460 с.; Бовсунівська Тетяна. Софіологічна мотивація художніх текстів // IV Міжнародний конгрес українців. Літературознавство. – К.: Обереги, 2000. – Книга II. – С.337-345; Моница Н. П. Идея Софии в русской поэзии: Философско-культурологический анализ. Дис. канд. наук. – Барнаул, 2004. – 141 с.; Софиология и неопатристический синтез. Богословские итоги философского развития. – М.: Православный Свято-Тихоновский гуманитарный ун-т, 2013. – 296 с. та ін.

⁴⁴⁵ Аверинцев С.С. София // София – Логос. Словарь. – К.: Дух і Літера, 2001. – С.163.

ст. в середовищі богословів, проте мусимо визнати, що таке ж явище спостерігалось і в літературі, що й засвідчує Шмітт. Софіологія гностицизму й християнства, представлені ним у цих творах, не суперечать одна одній. Звичайно, для опанування софійністю та гнозисом його текстів необхідне оволодіння феноменологічною методою очищення свідомості та глибоке знання історії релігій.

Традиційно гностицизм вважають породженням великого синкретистського руху перших століть нашої ери, “який почався внаслідок переходу релігії від однієї нації до іншої, внаслідок зіткнення Сходу (давньовавілонські релігії) й Заходу та внаслідок впливу грецької філософії та релігії”⁴⁴⁶. Гностицизм насамперед пов’язаний з особливим типом синкретизму – поєднання релігійно-містичних параметрів грецької філософії й християнського вчення. Цей сміливий синкретизм перших століть нашої ери ніколи ще не осмислювався як можлива форма (за певних трансформацій) сьогочасного епістемологічного мислення, як підґрунтя художньої концепції. І саме цей місток у гностицизм побудував Шмітт.

Поетичний гнозис і релігійний відмінні лише за комунікативно-функціональною сферою застосування. Релігійний гнозис прагне створити ієрархію сакральних еманцій Бога, понятійну схему входження божественного задуму в суще. Художній же гнозис полягає у створенні ієрархії поетичних форм стадіального перенесення прообразу у світ словесного образу, мистецтва, а у кінцевому рахунку – ієрархію художніх форм, в яких послідовно висвітлюються наслідки божественної еманції. Про можливу спільність понятійних процесів гностичного й художнього спрямування писала у свій час М. Трофімова: “Досить цікавими видаються взаємовідношення гнозису й естетики. І гностичний шлях, і художня творчість паралельні в тому сенсі, що обидва виділились із первісної свідомості і тим самим мають певну зовнішню точку зору. Стало можливим рефлектуюче ставлення до художньої творчості, і до гнозису, ставлення, яке зробилось настільки ж нездоланною ознакою цих феноменів, як і сама діяльність”⁴⁴⁷. Фідеїстична комунікація (заснована на вірі) релігійного гнозису і естетична – художнього, фактично, дуже рідко ставали тотожними, тільки у виняткових випадках. Фідеїстична комунікація раптово стає здобутком не тільки теологічних текстів, а й художніх. Сподівана синкретизація гнозису й художності відбулась. Твори Шмітта засновані на фідеїстичній комунікації. Він створює картини світу на засадах софіології, а отже, архітектоники сакрального.

⁴⁴⁶ Гарнак Адольф. История догматов. – Библиотека Института литературы НАН Украины (без року та місця видання). – С.251.

⁴⁴⁷ Трофімова М.К. Историко-философские вопросы гностицизма. – М.: Наука, 1979. – С.42.

4.2. Видіння: сокровенність ідентитету Бога в духовній прозі сучасності

Однією із усталених рис духовного роману стало видіння як включений жанр. Видіння як включений жанр є прекрасним зразком для вивчення інтертекстуальних меж романичних форм⁴⁴⁸. Походження даного жанру в європейській літературі зумовлене християнською есхатологічною традицією, фіксованою у Біблії. Видіння як жанр уклалося у ранньохристиянській літературі як дидактичний жанр, потім у добу середньовіччя воно набуло літературного статусу із стійким набором жанрових ознак: стандартний ансамбль образів та мотивів, провідним із яких є мотив одкровення уві сні. У Середньовіччі жанр видіння втрачає християнське есхатологічне наповнення остаточно та набуває сенсу екстатичної подорожі у душу героя. Жанрові принципи видіння використав Данте в «Божественній комедії». Як це не дивно, проте у добу середньовіччя видіння активно відходить від теологічної традиції, утворюються його модифікації. Отже, крім релігійних видінь, які були швидше теологічним жанром, існували ще й суто літературні модифікації видінь: *видіння-алегорія, видіння-памфлет, видіння-пародія, казкове видіння, пригодницьке видіння та описове*. В літературі Відродження, Просвітництва жанр видіння стає периферією літературного процесу і таке його становище утримується до того часу, поки на арену літературної діяльності не виходять романтики (кінець XVIII – початок XIX ст.). У системі жанрів романтизму видінню відводилось почесне місце, спроби написання видіння представили майже всі письменники цього напрямку: «Видіння страшного суду» Дж. Г. Байрона, «Видіння страшного суду» Р. Сауті, «Видіння страшного суду» У. Блейка, «Аврелія» Ж. де Нерваля, безліч віршів-видінь та видінь, що увійшли до складу більших творів.

⁴⁴⁸ Див.: *Алексеев М. П.* Аллегорическая и дидактическая поэзия XIV в. // Литература средневековой Англии и Шотландии. – М., 1984. – С. 148-177; *Диньцербахер П.* Видения // Словарь средневековой культуры. – М., 2003; *Качуровський Василь.* Видіння як характерний жанр Середньовіччя // Генерика і архітектоніка. Література європейського середньовіччя. – К., 2005; *Книга загробних видінь.* Антологія. – СПб., 2006; *Лазарева В. К.* Традиції жанра видінь в повісті І. С. Тургенева “Клара Милич (после смерті)” // Спасский вестник. – 2005. – № 12; *Левит И. В.* “Рай печали”: об эволюции представлений о загробном мире // Образ рая: от мифа к утопии. – СПб., 2005. – Вып. 31. – С. 219-222; *Прокофьев Н. И.* Видения как жанр в древнерусской литературе // Вопросы стиля художественной литературы. – М., 1964; *Ярхо Б. И.* Средневековые латинские видения // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. – М.: Наука, 1989. – Вып. 4. – С.18-55.

Романтики тяжіли до творення універсальної шкали цінностей, позачасових й придатних у рівній мірі для всього людства. Візіонерська практика в реальному житті й у формі художньої умовності була їм притаманна як можливість вийти на цей позачасовий і всезагальний ціннісний рівень світу. За спостереженням А. Гуревича: «Видіння відбувається в особливому часі, в якому сучасне й майбутнє не знаходяться у взаєминах лінійної послідовності, а поєднані в якомусь міфологічному континуумі»⁴⁴⁹. Таке видіння спроможне подати картини Страшного суду, раю тощо, оскільки не тільки міфологічний час, а міфологічний простір стає його специфічним виміром. Цінність реальності при цьому постає в есхатологічному ракурсі божественного «буття завжди». При чому, актуальність видіння піднеслась у добу середньовіччя, а в романтизмі була відтворена частково за рахунок симпатій романтиків до культури середньовіччя. Як в Середньовіччі, так і в романтизмі, видіння презентували найбільш глобальні проблеми людського життя в плані епохального божественного воздання за скоєне зло чи добро.

Як самостійний літературний жанр видіння виринає вже у VII ст. і пов'язане з розквітом літератури одкровення. Видіння часто були частиною агіографічної літератури. Особливо багато їх представлено в жіночій візіонерській традиції доби Середньовіччя: «Одкровення» Бригітти Шведської, «Листи» й «Книга» Катерини Сієнської. Видіння здавна були частиною релігійного переживання. Саме видіння відкривалось людині, яка перебувала у певному психосоматичному стані, як то – сон, транс тощо. Змістом видіння за звичай було повідомлення про потойбіччя. Абсолютизуючи культуру Середньовіччя на противагу античності, романтики переймають й відповідні жанри літератури того давнього часу.

Найчастіше змістом середньовічного видіння ставав Страшний суд, тож і в романтизмі видіння насамперед присвячені Страшному суду. «...Догматичне християнство дотримувалось вчення про суд над душами всіх людей, які коли-небудь жили, про суд, який відбудеться в «кінці часів». Проте в літературі видінь постійно присутній мотив суду над душею окремої людини, який відбувається безпосередньо після її смерті. На душу кожного заведені окремі книги, куди заносяться його гріхи та заслуги; ці реєстри ведуть відповідно демони та ангели, які й зчитують записане у момент смерті. Доля душі індивіда вирішується окремо від долі душ інших людей, процес над нею виділяється із загального розгляду як у часі, так і за змістом»⁴⁵⁰. На виникнення в добу середньовіччя ідеї персонального суду над душею померлої людини звертав увагу Ф. Арьєс.

⁴⁴⁹ Гуревич А.Я. Проблемы средневековой народной культуры. – М.: «Искусство», 1981. – С. 226.

⁴⁵⁰ Там само. – С. 227-228.

Присутнє в європейській культурі й таке явище як удавані видіння, які часто ставали об'єктом сатиричного викриття в пізніші часи.

Для літературного видіння характерний есхатологічний час, тобто час воздання за скоєне при житті. Цей есхатологічний час максимально міфологізований, заснований на християнській доктрині. Тож саме звернення романтиків до видіння як до специфічного сакрального жанру відкривало їм нові можливості щодо презентації прихованого боку життя, при цьому саме життя розумілося як певна містична тяглість від посеїбччя до потойбіччя, де Страшний суд – всього лише момент переходу у потойбіччя з певним знаком позитивності/негативності набутих результатів.

Отже виникнення видінь у літературі романтизму мало під собою відповідну культурну традицію та мотивується захопленням ставленням романтиків до художнього спадку середньовіччя. Проте романтики не могли використовувати жанр видіння з тією ж ідеологічною метою, що в середньовіччі, тож зберігаючи всі ознаки цього давнього сакрального жанру, вони надавали йому й специфічно романтичних характеристик, у тому числі й ідеологічних. Зокрема, «Видіння Суду» Р. Сауті, написане у 1821 р. позбавлене пафосу сакрального одкровення, політизоване у відповідності до ситуації, в якій жив поет. Поема присвячена англійському королю Георгу III (1738-1820 рр.) й відзначається перебільшенням позитивних характеристик померлого. Демонічним значенням наділені у поемі ті особистості, які не подобались Сауті, наприклад, Байрон і Шеллі.

Цією поемою Сауті спровокував Байрона на написання сатиричної поеми під такою ж назвою. В ній Георг III поставав у негативному висвітленні як негідник, який не має права на рай. Умовність самого жанру видіння і у Сауті, і у Байрона, проступає виразно. Видіння в обох випадках використовується як засіб художньої умовності, а не свідчення візіонерської практики. Лише Блейк ставився до жанру видіння з належною відповідальністю як до акту його особистої візіонерської практики. Гельдерлін з ним суголосний. Фантастичні сновидіння зустрічаємо у багатьох творах Колріджа й Вордсворта.

«Аврелія» Ж. де Нерваля містить кілька фрагментів видінь головного героя. Оскільки у постмодерній критиці стали іноді називати Нерваля засновником фрагментарності як наратологічного принципу, то, можливо, видіння допоможе нам зрозуміти структурні принципи романтичних текстів. «Аврелія» - це система видінь, яку поєднує герой-візіонер. Принцип нанизування видінь, власне, й утворив те, що нині ми називаємо фрагментарністю у постмодерному романі. Всі видіння приходять до героя як сон, який постійно справджується. Його життя – це безконечні переходи з одного видіння у інше.

Жанровий канон видіння кілька разів змінювався, насамперед, при переході його від системи богослужбових жанрів до власне літературних, а потім у добу романтизму ще раз у бік авторського

провіденціалізму та месіанізму. Нарешті ще одна трансформація жанру відбулась у ХХ ст., коли він, втрачаючи самостійність, раптом набув вагомості при психоаналітичному втручанні у світ екзальтованої особистості поруч із переглядом релігійного провіденціалізму, притаманного йому від початку існування.

Розглянемо основні характеристики цього канону. Герой – візіонер, який відвідує потойбіччя, залишаючись у земному часі. У видінні вражає насамперед одночасність майбутнього і сучасного. Наголошення на особливому психологічному стані візіонера як на умові самої пригоди. Душа і тіло роз'єднуються – це є передумовою екстатичних подорожей. У видінні завжди присутня ситуація вибору: правильний вибір веде до загробного блаженства, неправильний – до пекла. Від самого початку видіння включались у більші жанри, як то: проповіді, автобіографії, агіографія, історіографія тощо. У самостійний жанр видіння виділилися тільки у VII ст. Нині можна спостерігати як органічно вплітаються видіння в романні форми. Сон як друга реальність, сон як реальність пророцтва. Домінуючою формою відання була екстатична подорож душі в іншому світі. До XII ст. видіння значно еволюціонізувало, ускладнивши внутрішню структуру не одним якимось одкровенням, як було на початку його історії, а кількома. Основним способом узагальнення у середньовічному видінні є алегоризація, романтизм не приймає таку форму узагальнення, натомість пропонуючи міфологізацію трансцендентного. Використання християнських алегорій та символів та звернення до візіонера із потойбіччя склало специфіку мовного рівня жанру. Оскільки жанр видіння насамперед виникає на гребені релігійного переживання, то основна еволюція даного жанру пов'язана із занепадом цього відчуття, із витісненням його іншими, не менш актуальними для людини емоційними станами; сакральний екстаз виявився не єдиною формою екстазу, натомість приходиться насамперед екстаз любовний (ще політичний, а врешті комічний, сміховий – пародійний). Середньовічне видіння – це духовний документ, фіксація істинної події. У романтизмі все стає художньо-умовним, достовірність і вигадка межують так щільно, що письменник не в змозі їх відокремити, не пошкодивши істину. Тому достовірність романтичного видіння завжди потребує коментарів. Якщо в середньовіччі видіння було свідченням духовного досвіду візіонера, то в романтизмі це такий же жанр, як і решта, а отже, його винятковість як одкровення має вступити у велику конкурентну війну з іншими жанрами, що також претендують на таку винятковість. Більшість середньовічних видінь мали цілком практичні функції в суспільстві – вони вмотивовували необхідність заснування монастиря, або участь в хрестовому поході, або пропаганду певного типу аскези тощо. Звичайно, романтичне видіння вже не мало такої прямої суспільної функції, спрямованої на переорієнтацію людей. Функція романтичного видіння суто аксіологічна, пропаганда чистої ідеї духу, духу як самоцінності, як цілі чийогось

персонального розвитку, хоча й індивідуалізованого, проте послідовно високого. Звичайно, романтичне видіння не могло бути використане як декларація масових покаянних рухів, як це відбувалось у середньовіччі, тобто його дієвість змінюється.

Цей жанр не зміг би розвиватися в умовах літератури XIX – XX ст., якби не знайшлось можливості до трансформації його художнього кліше. Провідною формою трансформації видіння у наш час є підсилення в ньому оніричних сенсів, утворення у такий спосіб психоаналітичного ореолу особливості відчуття, яке переживає герой. У сучасній постмодерній практиці письма видіння й сон, фактично складають єдину наративну схему. Впізнати видіння іноді можна, лише наклавши його на типологічну жанрову схему. Наприклад, у романі «Дні гніву» С. Жермен жанрова практика видіння використовується повсякчас, тому візьємо один уривок – сон/видіння Амбруаза Мопертюї, який є вбивцею молодих жінок Катрин і Каміли. Доведеться навести уривок повністю: «Амбруазу наснилось, ніби він пливе великою річкою на великому плоту, як тоді, коли хлопчиком, був підручним у сплавників. Колоди у нього під ногами росли й росли, поки не перетворились на товстенні стовбури. Амбруаз плив на плоту із цілих дерев, як на лежачому гаю. Ширилась і поглиблювалась річка, вона вирувала, набухала, неслась все стрімкіше. Розлилась, ніби у повінь. Амбруаз стояв один на гігантському плоту і відштовхувався жердиною від берегів. З кожним поштовхом вони розкидалися все більше.

Нарешті річка стала широкою, як озеро, бурхливою, як море. І тут почав розпадатися пліт. Стовбури відокремлювалися цілими зв'язками, зникали під водою і відразу підіймалися непошкодженими деревами з пишними кронами. Зелень цих дерев була така, як очі Катрин і Каміли. Все річище заповнив ліс кольору чаклунської змійки Вуїври.

А над водою нісся дзвін. Ним заливались стовбури, він розпирив їх, так що тріскалася кора. Ім'я Катрин безжально й гучно впивалося у деревину, стукало у серцевині стовбурів, і дивні плоди – великі гілчасті шари кольору золота – виростили на гілках. Сяючими сонцями відображались вони у воді.

Вздвож берега бігла Камілла. Амбруаз чув її сміх. Сонячні шари тріскались, як перезрілі смокви. Вибухали яскравим світлом, яке змішувалося з водою. За течією, в бурхливому зірчастому потоці рухалась, пливла на спині Катрин. Біля краю плоту, від якого залишилось лише кілька колод.

Амбруаз тримав вже не жердину, а довгий посох, як у Святого Миколая, зображеного на прапорі цеху сплавників, до якого колись належав і Амбруаз. Він намагався гребти цим посохом, але утримувався на декількох колодах, які ще залишались під ногами. Вода була засіяна рештками сонячної шкірки. А Камілла все бігла й бігла вздовж берега. Але вже не сміялась, а кричала чи співала. Протяжним гортанним чоловічим голосом. Голосом Симона. Так він ревів, закликаючи Рузе.

Амбруаз лежав поперек плоту, складеного із багатьох тіл, і кожне було тілом Катрин. Зникли ліси, згасло світло у воді, стихли дзвони. Лише глухі удари серця відлунували у вухах. То билось серце Катрин у всіх зв'язаних тілах одночасно»⁴⁵¹. Далі у тексті йдеться про переродження Амбруаза, у якого раптово прокинулась совість, «спати більше він не зміг». Такий сон/видіння, який веде до переродження, до набуття персонажем нових, позитивних властивостей, – цілком у дусі середньовічного видіння. Як бачимо, у романі кінця ХХ ст. видіння Амбруаза включене у загальну канву сюжету і доповнює його. Змістовні риси видіння, які зберігає наведений уривок тексту «Дні гніву» С. Жермен, це відсилання до сакральної першоїсторії (посох Св. Миколая), момент духовного переродження як мета видіння, достовірність змальованої картини – вона сприймається Амбруазом як дійсність, функціональний поділ тіла й душі, есхатологічна переоцінка цінностей, екстатичність змальованої подорожі Мопертью. У той же час, це видіння створене у добу постмодернізму, наприкінці ХХ ст., воно має значний нахил до свідомої оніризації тексту, яка не може вибудовуватись поза психоаналізом та феноменологією духу. С. Жермен часто використовує видіння як включений жанр, якщо простежити функціональність видінь в її текстах, то можна спостерегти одну закономірність: всі видіння спрямовані на ілюстрацію душі головного персонажа. Тому у романі «Бурштинова Ніч» сни головного героя – то страхіння його душі, темні кутки якої й досліджує письменниця; в «Погляді Медузи» видіння приховують страшну правду зґвалтування дівчинки братом та мрії про помсту; у романі «Безмірність» видіння має функцію утопії, справедливий світ всередині покривдженого. Пороте у кожному разі видіння ілюструє духовну суть головного персонажу. С.Жермен шляхом включеного жанру видіння відкриває читачеві таємниці, які ніхто не знає, ефект посвяченості читача у таємницю притаманний теологічним видінням також, це вочевидь їх стійка ознака, частина канону. Безмірність такої таємниці у кожному випадку своя, але обов'язкова. Ця безмірність таємниці видіння робить сам роман, куди видіння включене як підпорядкований жанр, безмірним у змістовному сенсі.

Якщо задатися питанням, скільки таких видінь може включати один роман у наш час, то відповідь приголомшить: їх чисельність тяжіє до максимуму текстових можливостей. Тобто романна свідомість нашого часу не висуває обмежень щодо кількості включених жанрів, видіння ж використовується нині письменниками найчастіше, воно є найпопулярнішою формою інтертекстуальності. Наприклад, у романі «Чапаєв і Пустота» В. Пелевіна видіння головного героя поступово витісняють реальний світ настільки, що йому у просторі тексту не лишається місця, а видіння, ніби наповзаючи одне на одне,

⁴⁵¹ Жермен Сильви. Дни гнева. – СПб.: Амфора, 2000. – С. 271-272.

ущільнюючи час і простір, становлять єдину площину розгортання подіївості. Необмеженість включених жанрів, як і недовершеність, концептуально загадана на основі сакрального мислення у жанрі видіння, вдовольняє внутрішній орієнтації роману, який М. Бахтін визначив як “неготовий жанр”, що прагне відображати буття в його вічному становленні. Постмодерністський роман характеризується такою інтертекстуальною необмеженістю, яку видіння як включений жанр і демонструє.

4.3. Сон: оніричний текст як провіденціальний експеримент

Оніричні дослідження в літературознавстві стають дедалі більш популярними, створюючи панораму містичного простору художнього твору, актуалізуючи втаємничену ідіостилістику, особливо криптограматичні одиниці письма. Холотропні плани художності (фрагменти снів, марень, гіпнотичних та наркотичних станів, божевілля, сомнамбулізму, візонерства тощо) як своєрідна мізансцена промовляють до читача у формі невиразних знаків, аналітика яких до цього часу недостатньо розроблена, а отже, є актуалізованим простором теоретичної схеми літератури. З кожним новим хронологічним періодом літературознавства з'являються й нові стратегії оніричної аналітики, простір містичного набуває конкретного вираження. Література давно стала свідченням холотропних станів, в яких „зміст колективного несвідомого стає досяжним для свідомого переживання”⁴⁵². Дослідження холотропних станів за літературними текстами як художніми свідченнями присутності ірреального й становить основу онірокритуки.

Однією з центральних проблем літературознавчої онірокритуки є її достовірність. Як і кожна аналітична стратегія літературознавства, онірокритука має свою термінологічну й понятійно-категоріальну структуру, яка може бути достовірною лише у межах оніропростору художнього тексту. Отже, основним завданням у системі цієї критики є відшукування меж, властивостей та параметрів такого оніропростору. Від того, наскільки ці властивості оніропростору ми визначимо точно у відповідності до критеріології художнього твору залежить й достовірність знаково-значенневої структури оніропростору, який характеризується.

Звідси **властивості** оніропростору можуть бути такими: 1) природньо-об'єктивізованими, тобто зіпертими на реальний досвід достовірності матеріального світу у його речовинності, тягlostі, міцності тощо; 2) казково-фантастичними на основі індивідуальних

⁴⁵² Гроф Станислав. Космическая игра. Исследование рубежей человеческого сознания. – М.: Изд-во Трансперсонального института, 1997. – С.25.

фантазмів автора та узгоджено з внутрішньою логікою розвитку персонажа, який стає провідником цих фрагментів у творі; 3) містико-кризологічними, тобто утвореними на основі певних систем містичної інтерпретації картини світу, як то: містеріальні, спірітуальні культи, магія, окультизм, в тому числі й онірокритика як наука про тлумачення снів. При цій властивості оніропростору він переводить персонаж у кризологічний статус умовно-втраченого випробування, посвяченість у сенс якого не усвідомлює часом навіть сам герой.

Параметри оніропростору визначаються за можливостями його холотропної тяглості, тобто в залежності від того, який оніричний статус простору заявлено (бажевілля чи сновидіння, марення чи гіпнотичний стан, візіонерські картини чи сомнамбулічні блукання) можна виявити й деякі особливості цього містичного просторово-часового утворення. 1) Такий оніропростір може мати нахил до ущільнення – мінімізація – з метою виявлення зменшеного масштабу як обжитого містичного топосу з притаманними йому властивостями. 2) Навпаки, може спостерігати також нахил до космізму, збільшення масштабності до безмежжя всесвіту тощо. 3) Третій варіант пов'язаний з містичним обживанням реального простору, або такого, який від початку мислиться персонажем знайомим та обжитим. 4) Крім того, параметри оніропростору включають викривлені зображення предметів та людей, гротескні за своєю природою, які, фактично, й становлять естетичну сутність більшості оніричних фрагментів тексту.

До вагомих параметрів оніропростору належить також **час**. Ще Карл дю Прель зазначав, що людина має дві свідомості, „емпіричну, з її фізіологічною мірою часу, і трансцендентальну, з її особливою мірою часу”⁴⁵³. Ця особлива міра часу притаманна також оніричній сфері людського буття, в який трансцендентне проступає хоча й в зримих формах, але ірреального образу. Сон як відчуження людини від себе самої й споглядання себе як Іншого стає способом дидактичного розвитку відчуття трансцендентного кожною людиною. Час у оніропросторі є динамічним, може миттєво прискорюватись, як і навпаки, уповільнюватись, що, врешті, залежить лише від активності переживання героєм (чи групи персонажів) подій сну. Час у оніропросторі є настільки неконтрольованою категорією, що аналіз часопросторових змін у художньому фрагменті якогось видіння чи марення може дати водночас кільканадцять часових векторів і водночас жодного ймовірно реалістичного.

Межі оніропростору в художньому творі визначаються не так просто, як це може видатися на перший погляд, оскільки, наприклад, описуваний автором сон персонажа не можна вважати завершеним

⁴⁵³ Карл дю Прель. Философия мистики, или двойственность человеческого существа. – М.: “Refl-book”, 1995. – С.71.

після того, як персонаж прокидається, адже його сприйняття світу, навіяне сном, подовжується на зриму реальність його буття, а отже, поетика оніричного продовжує діяти на просторі, який не належить до так званого „оніропростору художнього твору”. *Визначення меж оніропростору і меж дії поетики оніричного в художній практиці світової літератури завжди виявляє їхню певну нетотожність.*

Сфера онірокритики в літературознавстві, отже, сприяє опануванню містичною змістовністю художнього твору, яка сама по собі невичерпна. Теоретичне осмислення містичного компоненту в художньому творі стало можливим лише за умов появи нових принципів інтерпретації тексту як такого. Онірокритика є практикою й методикою вивчення містичного компоненту в літературному творі так само, як містерія є практикою й методикою стосовно релігійного одкровення, посвячення в таємниці сакруму. Онірокритика є містерією літературознавства і як містерія має специфіку доторкання до архетипу, що у свою чергу й забезпечує „реальність” нашого оніричного досвіду, за словами М. Еліаде, „будь-який предмет і будь-яка дія стають реальними тільки тоді, коли вони імітують або повторюють якийсь архетип”⁴⁵⁴. Тож достовірність онірокритики визначається характером і наявністю наслідуваного архетипу, який у свою чергу є поняттям предметним й об’єктивним змістом не наповненим, який існує всупереч матеріалістичній системі естетики. Архетип як **присутність** „колективного несвідомого” в зримих образних структурах ніколи не буває представленим у чистому вигляді, а отже, й будь-який тип літературознавчої критики, заснованої на оперуванні архетипом, успадковує й цю його властивість. Онірокритика достовірна настільки, наскільки достовірними є наші містичні відчуття, холотропні стани тощо. Довести беззмістовність онірокритики можна лише шляхом доведення абсурдності містики.

Архетип як прототип імітації оніричного образу (за А. Менегетті) стає його базовим змістовним ядром, але не конкретним значеннєвим втіленням. У давнину весь простір мислився людьми не як мирський, а як сакральний, а отже, все, що потрапляло в сні й марення такої людини осмислювалось як частина божественного одкровення, як посвята в таємниці світу з ласки Бога. Сучасна людина відокремилася від сакрального, але чи змогла вона подолати залежність від божественної визначеності суцього? Ця залежність і проглядає в прагненні інтерпретувати сферу містичного як обжиту побутову сферу, де поетика оніричного й поетика житійного зливаються в єдиній умовності, яка може бути ідентифікована як „майбутнє” і „минуле” водночас. Постмодерна людина звикла прагматично й точно

⁴⁵⁴ Еліаде Мирче. Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость. – СПб.: «Алетейя», 1998. – С.56.

визначати час й місцезнаходження, не припускаючи жодних фантастичних викривлень власної життєдіяльності, і в той же час, вона з платонічною незайманістю оберігає власні сні від реальності, визначаючи їх від початку як сферу містики, ірреального. Процес екстракції (доведення до усвідомлення) закономірностей сновидінь чи марень є актом утворення міфології постмодерного типу, адже винайдення закономірного в образних формах втіленого трансцендентного видіння є незаперечною сферою міфології й оніричного. В літературі обертання сюжетів та образів, породжених трансцендентним, безпосередньо пов'язане з словесно-знаковим їх втіленням, а отже, архетип як прототип наслідування здобувається на словесне вираження, на певну словесну формулу, часом навіть доволі рельєфний замальовок. Дж. Хіллман зауважував, що „сутність словесних образів полягає в тому, що вони звільнені від світу, який сприймається, і вивільняють нас від нього. Вони супроводять свідомість додому, до її поетичної основи, до імагінального”⁴⁵⁵. А. Менегетті твердив, що образи створюють феноменальну реальність і що „вся сфера імагогії охоплює передвербальну післядію”⁴⁵⁶. Наведене ним визначення сфери імагінального можна вважати універсальним для нашого часу окресленням містики в цілому.

Критерії наукової інтерпретації сновидінь найактивніше розроблялися в психоаналізі, зокрема, один із пізніх його представників, Шпехт у 1981 році висунув найбільш складну систему категорій порядку аналітики сну: 1) опис попередньої констеляції; 2) застосування правил інтерпретації; 3) повідомлення про вільні асоціації пацієнта; 4) опис контрмотивів; 5) розгляд різних бажань сновидіння; 6) обґрунтування вибору правильної інтерпретації; 7) розробка інтерпретації; 8) їхній вплив⁴⁵⁷. Найпростішу схему запропонував Людерс, який поділяє сні на 1) про себе; 2) про інших.

Оніричний аспект літератури зовсім не виключає певного раціоналізму, хоч і буде він містичним. В оніропросторі логос реалізується як образ ідеї, оскільки „логоси з'являються внаслідок споглядання Душею Розуму”⁴⁵⁸, то специфіка сну також підлягає такому визначенню, а отже, сновидіння може витлумачуватись як форма споглядання душею розуму. Буття може бути пізнане розумовими

⁴⁵⁵ Хіллман Джеймс. Исцеляющий вымысел. – СПб.: Б.С.К., 1997. – С.61.

⁴⁵⁶ Менегетти Антонио. Образ и бессознательное. – М.: ННБФ „Онтоспсихология”, 2000. – С.270.

⁴⁵⁷ Див.: Томэ Хельмут, Кэхеле Хорст. Интерпретация сновидений // Современный психоанализ. – М.: Изд-ская группа «Прогресс», 1996. – С.207-245.

⁴⁵⁸ Ситников А.В. Философия Плотина и Патристика о происхождении космоса // Вопросы литературы. – М., 2000. – № 8. – С.124.

зусиллями, небуття – лише за рахунок переживання, відчуття його⁴⁵⁹. Сон може розглядатися (як і інші холотропні стани) як форма перетворення небуття-для-нас на буття-для-нас. Образи снів у літературній практиці мають таку саму природу, як і художній символ, тобто утворюються на межі конкретики певного зримого образу чи враження – та спогаду чи містичного досвіду (наприклад, християнського). Е. Кассирер зауважував: „Мисленню приписується особлива функція, яка полягає в тому, що воно зіставляє певне наявне переживання з відомим минулим враженням та визнає їх у певному відношенні тотожними. Цей синтез, який пов'язує і об'єднує два розірваних у часі стани свідомості, не має жодного чуттєвого корелята в самих порівнюваних переживаннях”⁴⁶⁰. Таким чином, акт зіставлення уві сні не має визначеності й спрямованості, залежить лише від несвідомих процесів нашої розумової діяльності, тобто символіка сну не може бути визначена тотожною літературній символіці, вона мусить мати власну мотиваційну базу, власну логіку розгортання змісті. Все, що до цього часу було написано про художній символ, не може задовольнити онірокритуку, оскільки не містить мотиваційної бази сновидіння чи іншого холотропного стану. Поняття функції та субстанції як провідних складників символу, при цьому висвітлює лише некерованість фантастичних картин сну, а не їх логічну впорядкованість. Сон в літературі набуває певної впорядкованості, стає кодом утаємниченого від персонажа майбутнього чи минулого, але часто не прочитується самим персонажем.

Романтичний символ за свою основу мав зримий фольклорний образ та езотеричну семантику християнства, яка на нього накладалась, в символізмі маємо такі два боки змістовості символу як випадковий зоровий образ + індивідуальний езотеричний досвід письменника поза визначеністю категоріями добра і зла, демонічного й божественного. Символізація в літературному сні відбувається як розгорнена картина символу, щось на зразок „реалізації символу” або як акт містифікації реальності з утаємниченим значенням. Цікаву спробу систематизації таких символів подав А. Хансена-Льове в книзі „Російський символізм”. Він пропонує наступну градацію символу: 1) демонічний символізм, 2) міфопоетичний символізм, 3) гротескно-карнавальний символізм, 4) метасимволізм⁴⁶¹. М. Рубцов спостеріг: „Символ – це вираження, це маніфестація визначаючих енергій образу

⁴⁵⁹ Див. про це докладніше: Каган М.С. Метаморфозы бытия и небытия. К постановке проблемы // Вопросы философии. – М., 2001. – № 6. – С.52-67.

⁴⁶⁰ Кассирер Эрнест. Познание и действительность. Понятие о субстанции и понятие о функции. – СПб.: Шиповник, 1912. – С.25.

⁴⁶¹ Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов и ранний символизм. – СПб.: Академический проект, 1999. – С.417.

світу, структура ж символів певної культурної спільності – це парадигма їхньої духовно-практичної життєдіяльності⁴⁶². Якщо звичайний символ є залежним від того часу, в якому він породжений, то специфіка символіки снів полягає в тому, що така залежність не проглядає, більше того онірична символіка завжди оперує часом довільно, прагне до утворення позачасових знаків письма. Наприклад, сон персонажа доби постмодерну може сягати магічних залять та ритуалів доби середньовіччя, актуальність яких в новітні часи явно занепала⁴⁶³. Зокрема, М. Гуска спостерегла, що „в українському модерні та авангарді простежується нова функція мистецтва – створення життя шляхом відновлення сакральності, визначаючи для художників їх теургічну роль”⁴⁶⁴. Тож вивчення такої оніричної символіки передбачає й ознайомлення з цими, часом майже забутими, актами містичного досвіду. Фактично, методика аналітики оніричної поетики художнього тексту ніколи не може бути укладена до завершеності, оскільки містичний компонент такого оніропростору завжди виходить за межі конкретної систематизації літературознавства як раціонального типу смислородження. Проте в межах естетики змісту, в тому числі й трансцендентального, така аналітика існує.

Сновидіння, як врешті й будь-який холотропний стан, в життєвій практиці заступають витіснений факт життя, байдуже бажаний, а чи навпаки, в художньому творі сновидіння не може остаточно позбутись подібного значення, тому часом його символіка приховує якусь „витіснену” авторську думку або думку персонажа. Символ – замість вражаючої реальності; умовність художнього переживання символу – замість пригадування дійсного факту життя героя чи автора.

Як психологічне явище сон пройшов складний шлях осмислення від провіденціального піднесення у П. Флоренського («...ми маємо повне право стверджувати телеологічність всієї композиції сновидіння...»⁴⁶⁵), до скептичної наукової ревізії, скажімо, у М. Грота («...асоціації, які виникають уві сні, можуть справити вплив на хід подій у свідомому житті, й цим шляхом одержати фіктивний пророчий сенс»⁴⁶⁶).

⁴⁶² Рубцов Н.Н. Символ в искусстве и жизни. – М.: „Наука”, 1991. – С.64.

⁴⁶³ Знание за пределами науки. Мистицизм, герметизм, астрология, алхимия, мания в интеллектуальных традициях I-XIV веков. – М., 1996. – 443 с.

⁴⁶⁴ Гуска Марія. Проблема символу та архетипу у живопису українського модерну та авангарду // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. – Харків, 2002. – № 1. Серія мистецтвознавство. – С.12.

⁴⁶⁵ Флоренский П. Иконостас. Избранные труды по искусству. – СПб.: Мифрил, Русская книга, 1993. – С.10.

⁴⁶⁶ Грот Н. Я. Сновидение как предмет научного анализа. – Харьков: Гуманитарний центр, 2007. – С.114.

Сон як «семіотичне вікно» в літературознавстві⁴⁶⁷ сьогодні сприймається як усталене його художнє потрактування. Письменники не бажають відмовляти сну у його провіденціальних якостях, натомість сприймаючи сон як майже «зазирання у потойбіччя» або майбутнє. У жанрі духовного роману ця містична властивість сну однозначно спрацьовує. Так, сон у духовному романі – це «семіотичне вікно», через яке письменник хоче зазирнути у прийдешнє.

Дж. Летем у романі «Амнезія творця» (1995, англійською назва дещо інша – «Amnesia Moon», де Мун – забуте ім'я головного персонажа) віддає перевагу сну як прийому творення світів, в яких живуть його персонажі. Друга назва цього роману – «Господар снів». Сон як провідна форма інтертекстуальності в духовному, зокрема, постапокаліптичному романі акумулює головне витіснене бажання героїв – бажання жити у гармонійному гуманному світі.

Сон в романі «Амнезія творця» Дж. Летема стає площиною комунікації та креативного пересотворення світу. Сни Хаоса-Еверетта виявляють у ньому деміурга. Перебираючи на себе функції Бога, Хаос-Еверетт усвідомлює відповідальність за пересотворення у стані онірії, його ж антипод Келлог егоїстично підпорядковує власним цілям своє таємне уміння. Один робить світ у снах кращим, інший – гіршим. Таким же егоїстичним творцем власного переважання виступає в романі й інший господар снів – Кулі. Він нарощує хвоста сину Іди, а її саму перетворює на ліліпутку. Фантастичний елемент – невідривна складова снів, тому сприймаються всі ці надлишкові креативи як наслідок оніротворення. Кожен господар снів може розпоряджатися ними так, як йому заманеться і при цьому виявляється вся глибина або його деградації, або духовності. Сни різних творців можуть стикатися в романі, потрапляючи один в одного, виявляючи протистояння. Так, Еверетт зустрічається з Келлогом у своєму сні, між ними зав'язується химерний діалог сновид-деміургів, де кожен наполягає на власній моделі світу.

Роман «Амнезія творця» представляє собою, фактично, майже суцільну оніропоетику. Коли Хаос-Еверетт не спить, він вживає наркотики або алкоголь і у такий спосіб потрапляє до оніропростору знову і знову, власне, не може з нього вирватись. Межі між сном і

⁴⁶⁷ Онірична парадигма світової літератури. Сучасні літературознавчі студії. – К.: КНЛУ, 2004. – №1. – 173 с.; Нечаенко Д.А. Сон, заветных исполненный знаков. Таинства сновидений в мифологиях, мировых религиях и художественной литературе. – М., 1991. – 302 с.; Нагорная Н.А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. - М.: РГБ, 2005. – 365 с.; Зимнякова В.В. Роль онейросферы в художественной системе М.А. Булгакова. Дис. ... канд. филол. наук – Иваново, 2007. – 182 с.; Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. – М., 1993. – 280 с.

дійсністю не існує. Тільки у останньому фрагменті роману така межа проступає, коли Еверетт, Іда та діти покидають території, охоплені оніричним креативом збоченців – творців у стані амнезії. Роман прекарсно ілюструє оніричну поетику саме тому, що майже весь він складається із снів, марень та видінь.

Вся ця сновидна світобудова вивищується над постапокаліптичною реальністю, де поруйновані міста, пустки замість садів, брак їжі та гуманізму становлять огидний факт буття. Сни виникають як заперечення цієї порожнечі, катастрофи духу у романі. Дж. Летем накладає семантику пророцтва на сни, всі вони в романі – пророчі настільки, що пересотворюють дійсність у відповідності до оніричної фантазії їхнього творця. Крім того, сни у романі летема перемижуються із спогадами, наприклад, Хаос саме у снах пригадує Гвен. Сни у Летема стають багатофункціональними: «В ті дві ночі йому снівся будиночок біля озера. В першу він розмовляв з комп'ютером, і той вперто називав його Евереттом та випитував, що він пам'ятає і що не пам'ятає. Комп'ютер сказав, що жінку, яку чекає Еверетт, звати Гвен. На другу ніч він зустрівся з Гвен. Вони разом були у темній кімнаті, він відчував поруч її тіло, доторкався до її обличчя та рук. Вони розмовляли і дуже добре розуміли один одного, але коли він прокинувся, то не міг пригадати ні слова. Сни здавались неприродними, він мав підозру, що вони створені або комп'ютером, або якоюсь частиною його сплячого «я» - для того лишень, щоб навести на роздуми про колишнє життя. В цьому снам багато вдалось, але разом із тим, вони зробили його бентежним. Він мав підозру, що деякі видіння – всього-навсього мрії, а не достовірні спогади»⁴⁶⁸. Стирання граней між снами, спогадами, видіннями та навіяними думками створило у романі дивовижний світ, в якому ніщо реальне вже не має значення, бо може бути змінене господарем снів. Постапокаліптичний світ ніби стирається із свідомості разом із пам'яттю про минуле і натомість проступають химерні сни Хаоса, Кулі, Келлога. Сила сну стає єдиним мірилом особистості.

Сни у «Дорозі» Маккарті та «Амнезії творця» Летема відрізняються спрямуванням: у романі «Дорога» вони сягають минулого, бо пам'ять постійно турбує героїв, а в «Амнезії творця» - майбутнього, оскільки пам'ять героїв втрачена.

4.4. Постапокаліптичний роман

Кінець світу так і не трапився, попри готовність цивілізації пережити його. У світовій літературі апокаліптичні романи швидко замінюються постапокаліптичними так, ніби апокаліпсис відбувся. На щастя, відбувся він тільки в галузі художньої вигадки. Книга М. Матіос так і була названа: «Армагедон уже відбувся» (2011). Найбільш широко

⁴⁶⁸ Летем Джонатан. Амнезия творца. www.flibusta.net

рекламований у нашому регіоні був постапокаліптичний роман-трилогія “Метро 2033” (2005), “Метро 2034” (2009), “Метро 2035” (2015) Д. Глухівського. До цієї жанрової групи належать і романи “Час Великої Гри. Фантоми 2079 року” (2012), “Час смертохристів. Міражі 2077” (2011) та “Час тирана. (Прозріння 2084 року)” (2014) Ю. Щербака. Стійкі жанрові риси сучасної постапокаліптики наявні в цих текстах: пережитий жах від “кінця світу”, поруйновані урбаністичні пейзажі, імена персонажів або відсутні, або специфічно замінені, Бог як віддалена й мовчазна субстанція, яка не втручається у скорботи людей, лейтмотив пустки/порожнечі/пустоти як кінця цивілізації та ін. Отже, слов'янська постапокаліптика художньо споріднена із світовою літературною традицією. Ця спорідненість не випадкова, пов'язана з потужними процесами глобалізації, які захопили й художню сферу.

Суть сучасної постапокаліптики – у подоланні «кінця світу» в історичній та соціальній свідомості, сучасник залишає собі на спомин кострукт, модель пережитого апокаліпсису з метою застерення та корекції свого еволюційного шляху. Постапокаліптична література як жанр міжкультурної комунікації має низку **усталених ознак**:

- Всі романи цієї модифікації сягають біблійних пророцтв Іоанна Богослова, які завершують зібрання книг Біблії Нового Завіту;
- Скрізь присутні поруйновані урбаністичні пейзажі та інтер'єри;
- Персонажі не детерміновані соціальними та культурними факторами;
- Завжди присутній діалог з Богом у тому чи іншому вигляді;
- Тексти рясніють алюзіями та ремінісценціями;
- Часто використовується психоаналіз чи інший, переважно модний, різновид психологічної методики пізнання та виправлення особистості; психоаналітичні конструкти залучаються авторами свідомо;
- Зазвичай часопростір таких романів має універсальні характеристики, зокрема вічний час та простір; такий часопростір самототожний віртуальній когнітивній карті автора чи певної особистості, що зображена у тексті;
- Використовується біблійний паралелізм – він стає найбільш поширеним прийомом в цьому жанрі;
- Елементи сакральної поетики вводяться послідовно іноді з пародійною метою;
- Духовні колізії виступають на перший план роману;
- Спільною є також тенденція до видобуття «сокровенної ідентичності», втрата якої спільно всіма авторами розглядається як причина настання всесвітньої руїни;
- В романах цієї групи тропіка та стильова винахідливість не посідають важливого місця у тексті, натомість візуалізація всіх видів витісняє всі прийоми та засоби за частотністю використання;
- Симулякр, безперечно, лишається у тканині тексту, проте в ньому рел'єфно проступають біблійні типологічні ознаки. Такий

оновлений образ-симулякр, власне, не має нічого спільного з його потрактуванням у постмодерністських теоретичних розвідках тому, що сакральні типологічні ознаки в ньому є занадто сильними, тобто такий образ є симуляцією, але симуляцією нового сакрального зразка на терені старого біблійного, отже, має цілком конкретну адресу щодо свого походження, смислового кореня. Такий образ має ознаки енергійного, тобто синтезованого на основі співдії духу й тіла в акті калокагатії, про що буде йти мова докладніше нижче у тексті. Симуляція на основі сакральності енергійного образу – винахід духовної літератури нашого часу.

Сучасна географія постапокліптичного роману дуже широка, жанрова представленість його у світовій літературі надто стійка, що дає нам підстави з великою точністю визначити жанрові ознаки. З усього багатства постапокліптичних романів сучасності залучимо для аналізу «Дорогу» К. Маккарті та «Амнезію творця» Дж. Летема тому, що вони найбільш яскраво й талановито презентують два різних полюси осмислення проблеми занепаду та відродження цивілізації: Маккарті занадто серйозний, іноді пафосний та сентиментально-елегійний, у той час, як Летем гумористичний з недбало-іронічним ставленням до життя та людей з їхнім «кінцем світу». К. Маккарті написав постапокліптичний роман «Дорога» 2006 року, у 2010 році був знятий фільм за цим романом. Саме «Дорога» принесла письменнику всесвітнє визнання і своє перше інтерв'ю К. Маккарті дав саме про «Дорогу». Дж. Летем також вдався до жанру постапокаліптики, зокрема у романі «Амнезія творця» (1995) і його версія людського життя після «кінця світу» сповнена гумором та іронією. Апокаліпсис Ю. Щербака – це петля часу, в яку потрапила Україна, і тому її історія повсякчас повторюється. Проте всі письменники не вважають за потрібне з'ясовувати причини «кінця світу», оскільки те, що сталося, вже сталося, і на голому попелищі немає часу для з'ясування причинно-наслідкових стосунків різних урядів, організацій та результатів їхньої невдалої комунікації – всі письменники визнають, що насамперед треба вирішити проблему того, **яким** ми збудуємо свій наступний світ.

Постапокліптичний роман (як і його попередник апокаліптичний), здається, варто віднести до модифікацій духовного роману, хоча досить часто його відносять до антиутопій. Але на відміну від всіх варіацій антиутопій, акценти у такому творі розставлені на духовності людини і всі художні засоби служать меті розкриття душі, людського та божественного духу. Духовний роман не акцентує увагу на критиці суспільства. Його тема – це виживання в умовах «кінця світу». Людство символічно перейшло апокаліпсис, створивши відповідні фільми та романи.

Час у постапокліптичному романі набуває ознак вічності, універсальності. Часопростір такого роману може виявляти типологічні риси тільки у круговерті цивілізацій та культур. О. Шубаро: «Таким чином, сакральний час співвіднесений з епохою, коли з небуття, з хаосу

виникає новий стан буття до появи і облаштування якого безпосередній стосунок мали божественні персони»⁴⁶⁹. У постапокаліптичному романі «Божественні постаті» витісняються на периферію, натомість рисами Творця наділяються персонажі людей, які належать до профанного світу, не прагнуть ставати деміургами. Саме їм відкриваються таємниці суспільного розвитку. Наприклад, персонаж Гоголь у Щербака робить відкриття природи часу як апокаліпсису України: «Якби я мав талант свого великого однофамільця, я написав би не «Мертві душі», а «Мертвий час», який нікуди не рухається. Ми бігаємо по його поверхні, метушимось, думаємо, що ми далеко відійшли від давньої історії, що ми такі сучасні-надсучасні, а те, щ було позаду нас, вже не має значення, вже минуло... А воно – попереду нас»⁴⁷⁰. Безладдя в українській землі становить частину апокаліпсису «мертвого часу». На відміну від Летема та Маккарті, у Щербака Земля не безлюдніє від невідомої катастрофи, а навпаки, переповнена напівбожевільним і паталогічно надактивним населенням, але від цього апокаліпсис не стає ліпшим.

Взаємини між сакральним і профанним регламентовані та зміцнені ритуалами, у той час, як у постапокаліптичному романі вони порушені та переплутані, відчутна потреба в новій мотивованій регламентації. У постапокаліптичному романі профанне сакралізується і це становить його провідну жанрову ознаку. *Особливістю поетики постапокаліптичного роману є накладання сакрального й профанного, або принаймні, зміщення їхньої демаркаційної лінії.* Так, у романі Дж. Летема «Амнезія творця» персонаж Еверетт, сам того не бажаючи, починає творити новий світ у снах, бо він виявляється Господарем снів. Набути свідомо властивість господаря снів неможливо, отже, герой не має жодного вибору, він, фактично, виявляється обраним, його сни ретранслюються на всю людську громаду. При цьому ніколи не зникають його побутові, повсякденні бажання та прагнення: вживання наркотиків, пошук їжі тощо. Еверетт-Хаос постає богом і посередністю водночас; він творить новий світ і разом з тим, поводить як звичайна людина. Профанне тут не протистоїть сакральному – воно доповнює та оживлює його. Адже Еверетт-Хаос є справжнім Живим Богом.

Проблематизація богошукання у романах «Дорога» К. Маккарті та «Амнезія творця» Дж. Летема ускладнена саме пошуком Бога Живого, про якого зазначено і в Об'явленні Св. Іоанна Богослова: «І бачив я іншого Ангола, що на схід сонця виходив, і мав печатку Бога Живого» [Об.: 7, 2 – *підкреслене Т.Б.*]. Бог Живий виникає у романі «Дорога» у діалозі Старого й Батька: «- Не знаю, за кого я його маю. Не

⁴⁶⁹ Шубаро О.В. Феномен сакрального текста (Герменевтика Библии). – Минск: Белорусский госуниверситет, 2012. - С.5.

⁴⁷⁰ Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С.145.

думав, що ще раз доведеться побачити дитину. Не знав, що таке станеться. – А якщо я скажу, що він Бог?»⁴⁷¹. Тобто Син-персонаж названий Богом. Бог Живий протиставлений у романі «Амнезія творця» телевангелістам всіх конфесій. На цьому письменник створює площину пародіювання з метою вказати на вади попередніх, перед «кінцем світу», вірувань людей. Коли розламані всі печатки Божі і всі ангели пустили свої каральні стріли, саме тоді постає потреба у Бозі Живому.

Еверетт виявляється Живим Богом та обирає Іду й дітей для майбутнього, в якому немає старих богів і є тільки простір для творення світу. Ось чому література такого ґатунку не може належати до релігії чи теології, адже вони не передбачають синтез нової віри та орієнтацію на пошук Бога Живого, оскільки красифікують це як ересь. Ми маємо справу із суто духовним агонізмом письменників, які вболівають над долею людства. Застерігаючи людство від апокаліпсису, К. Маккарті і Дж. Летем вдаються до богошування, до богонабуття, але воно суперечить будь-яким існуючим релігійним догмам та конфесіям. Бог Живий Маккарті і Летема – це боголюдина із чистими прагненнями, вродженим альтруізмом та здатна пророкувати. У Ю. Щербака Бог цілком матеріальний: «І лише згодом з'явився Бог як функція нового часу. Бог повернувся з далекого позагалактичного відрядження, й він з острахом поглянув на Землю – точніше, на рештки того, що від неї залишилось...»⁴⁷². Богошування стає у Щербака іронічною темою. Бог зумисне вчинив апокаліпсис задля навернення людей до поклоніння йому: «Сталася вселенська катастрофа, яка знищила Інформацію і Технологію, повернувши людство у праісторичні часи суворого біблійного існування»⁴⁷³. Щербак також створює нам власний аналог Бога Живого – Фавна, ретельно виписуючи історію утворення його «святості» та культового поклоніння йому.

Претекст Іоанна Богослова, власне, є суцільним пророцтвом – яскраві картини змальовують поетапно кінець світу. **Тема пророцтва** у романі Летема так само, як і у романі Маккарті чи Щербака, є стійким лейтмотивом. У Щербака – це основа для пародійного відчуження від сакральної світобудови. Персонажі цих романів повсякчас намагаються пророкувати. «Амнезія творця» починається із дивовижного пророцтва Келлога про дельфінів: «Келлог каже, що нам належить злиття зі світом тварин, - як міг спокійно та вагомо проговорив Едж. Він чиркнув сірником і підніс його до кінця сигарети. Він знав, що Хаос очікує на пояснення. – В основному з китами та дельфінами. Ось що сказав Келлог»⁴⁷⁴. Іронічний Хаос-Еверетт сміється над таким «пророцтвом»,

⁴⁷¹ Маккарті Кормак. Дорога.

⁴⁷² Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С.17.

⁴⁷³ Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С.19.

⁴⁷⁴ Летем Джонатан. Амнезія творця.

зневажаючи маячню Келлога. Тема лжепророків у Біблії також наголошена: «Постане багато фальшивих пророків, - і зведуть багатьох» (Мт.: 24, 11); «Бо постануть христи неправдиві, і неправдиві пророки, і будуть чинити великі ознаки та чуда, що звели б, коли б можна, і вибраних» (Мт.: 24, 24). Розрізнити ж правдивих пророків та неправдивих треба «по їхніх плодах» (Мт.: 7, 16), тобто за результатами їхніх пророцтв. У романі «Амнезія творця» пророки Келлог і Кулі вибудовують довкола себе цілий новий світ, але він служить їм на користь та іншого призначення не має, істинний же пророк сприяє поліпшенню становища сторонніх щодо нього людей, не дбаючи про власне облаштування, а це демонструє тільки Еверетт Мун. Сновидні пророцтва Кулі роблять Іду ліліпуткою, а її сина наділяють хвостом, - таке спостворення реальності пророком свідчить про те, що він таки є Господарем снів, але не може бути деміургом нового світу, він – лжепророк. Тільки Хаос-Еверетт може дарувати людям «блаженні» сни та видозмінювати все на краще для людської спільноти. Фактично, Дж. Летем створює ілюстрацію до наведених тут цитатій з Біблії, волаючи до синтезу чистої істини та чистої свідомості. У романі «Час Великої Гри» Щербака Фавн набуває характеристик пророка, він здатен сповідувати та дарувати блаженні думки. Амнезія Фавна подібна до Евереттової, проте обігрується на засадах бурлеску і травестії, створюючи довкола нього ореол мудрості та таємничості.

Особливе місце посідає пророцтво у романі Юрія Щербака, адже написаний у 2011 р. роман раптово стає реальністю у 2013 р. **Художнє пророцтво збувається.** Саме цей аспект творчості Щербака й стає сенсаційним, і якщо до здійснення його пророцтв в Україні ці романи читали тільки шанувальники фантастики у всіх її проявах, то після здійснення намальованої автором художньої реальності, його романи кинулися читати всі, хто прочув про таку дивину. Якщо у Летема і Маккарті пророцтва не виходять за межі художньої умовності, їх профетична історія не подовжується на реальність, то у Щербака все значно ускладнилось у зв'язку із цим неочікуваним обертанням тексту. Звичайно, це істотно змінює жанрову приналежність тексту, його більше не можна вважати антиутопією, оскільки намальовані автором картини з'являються просто в телевізійних новинах сучасності. Наприклад ця: «...Найбільшу небезпеку на сьогодні становлять організовані бандформування з Півночі (зони Абсолютної Темряви), сформовані з ідейних смертохристів та опричників з руху Басманова. До складу бандформувань входять окремі підрозділи скандорусів, що складаються з варягів скандинавської Крижаної гвардії, монгольська бригада імені Александра Невського та колишні віськовослужбовці гвардійської бронетанкової армії МГБ ім. Л. Берії»⁴⁷⁵. Або цей уривок:

⁴⁷⁵ Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С.25.

«Неясним залишалося питання, чи «Вовки Півночі» атакуватимуть безпосередньо Київ. Гайдук висловив припущення, що обов'язково здійснять таку спробу, тільки пізніше, коли Київ стане справжнім центром новонароджуваної держави»⁴⁷⁶. Якщо зважити на специфічний спосіб висловлювання, орієнтований на бурлескно-травестійну мовну стихію української культури, то подібний опис можна осмислити як комічну аналогію до політичної ситуації в нинішній Україні. Використання власних імен, що мають ідеологічне навантаження, позичених з історії СРСР та України додають таким описам у романі Щербака вражаючої конкретності. Провіденціалізм Щербака – бурлескний, при цьому треба пам'ятати, що в культурі України існувало явище І. Котляревського та котляревщини, яка свавільно реготала всупереч поруйнуванню Січі так само, як це робить автор у романі «Час Великої Гри».

Людодіство у Маккарті і Летема інтерпретується як вершина варварства та деградації. Відмінність між цими авторами полягає тільки у тому, що у Летема в «Амнезії творця» канібалізм – всього лише випадковий мотив, а у «Дорозі» Маккарті маємо кілька цікавих сцен канібалізму, зокрема опис засмаженого немовляти. Тема добра і зла, наскрізна в Біблії, обертається в тексті Маккарті таким чином: «Ми не їмо людей» як гасло виживання гуманізму. В обох романах виживання й дотримання моралі потрактовуються як колізії повсякдення, найпростіше стає недосяжним. Очуднення звичного та узвичаєння неймовірного, дивного – характерний логічний хід постапокаліптичного тексту. Коли важко «не їсти людей», коли дитина стає винятково рідкісною істотою на планеті, то формулювання моралі зводиться до кількох простих гасел, дотримання яких і утворює межу між добром і злом.

Тема гріха і воздаяння, спокути і майбуття, якого немає, притча про межі моралі, – все це у романі «Дорога» К. Маккарті відтворене за принципами сакральної поетики. В його романі зустрічаються навіть молитви, чого бракує у Летема. Це не ті молитви, які містить Біблія, вони симптоматичні, відчайдушно безнадійні та палкі. Молитва до мовчазного Бога, який допустив поруйнування цивілізації, межує між вираженням душевного мороку й тремтливої надії. Тільки в романі «Час Великої Гри» Щербака використана справжня біблійна молитва «Отче наш»⁴⁷⁷. Проте читання цієї молитви перетинається жартами братчиків, чим остаточно псується святість самого акту. Особливість сакральної свідомості у романі Щербака полягає у навіюванні народного релігійного світобачення через бурлеск і травестію. Саме з цією метою він вводить у текст різдвяні вірші⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С. 89.

⁴⁷⁷ Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С. 20.

⁴⁷⁸ Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С. 21-24.

Голоцинація у романі «Амнезія творця» стає основним принципом ретроспекції, основою пам'яті, при чому фрагментованість, розірваність свідомості психологічно мотивується травмою одержаною внаслідок катастрофи. Поринаячи у наркотичні галюцинації, Еверетт зустрічає втраченого друга та кохану жінку. Замість пам'яті – галюцинації, замість історії особистості – сон.

Пам'ять комп'ютера протиставлена людській пам'яті у Летема – легендаризована пам'ять у Маккарті, політичний міф у Щербака. Епічні ознаки висловлювань Батька в романі «Дорога» поступово наростають, створюючи атмосферу винятковості того, що відбувається, винятковості такого ґатунку, якого потребує епос, міф про заснування нової цивілізації. Тому характеристики пам'яті у романі Маккарті щільно пов'язані із цим традиційним різновидом нарації. У той час, як у Летема в «Амнезії творця» ми зустрічаємось із певною модернізацією поняття «пам'ять», оскільки найдовшу пам'ять в романі має комп'ютер. Люди втратили пам'ять. Еверетт звертається до комп'ютера, щоб відновити своє загублене минуле, свою історію особистості, сподіваючись, що в програмах цього приладу залишилась якась інформація. Таке специфічно сучасне перекладання запам'ятовування на комп'ютер виконує у романі функцію втраченого раю. Евереттові повсякчас здається, що Гвен його кохана, навіювані штучно спогади це засвідчують, але врешті, він дізнається, що її ніколи не існувало, що вона – лише фальшивий спогад, програма. Врешті й амнезія Фавна у романі Щербака минає, і він виявляється Ігорем Петровичем Гайдуком⁴⁷⁹, тобто набуває ім'я, повертає собі особистість. Тема пам'яті у постапокаліптичному романі відіграє особливу роль, адже герої забувають щось надзвичайно важливе. Наприклад, вони не пам'ятають, що сталося, причину апокаліпсису. Ця «забудьковість» властива також як Маккарті, так і Летему. Спогади у Летема, Маккарті і Щербака конструюються по-різному, проте мають одну невідворотну спільну ознаку – вони лише містифікація, а не достовірне минуле особистості.

Для постапокаліптичного роману характерна **анагогічна образність та сюжетика**: Бог покинув людей, але ознаки божественного проступають у людських вчинках та снах. Бог у пародійному ракурсі повсякчас проявляється у Летема. Навіть у його глузливому щодо Бога романі «Амнезія творця» риси анагогіки присутні, вони проступають у реальних людських персонажів часто не усвідомлено ними. Бог у Маккарті проявляється як мовчазний та відсутній, навіть байдужий. Але аналогія до Святого Письма робить персонажі Батька й Сина та родини, що підбирає самотню дитину, наділеними рисами божественного. Божевільний Бог Летема – добрий Бог Маккарті: разом вони утворюють два полюси сьогочасного споглядання сакрального й Бога. Пародія на Бога у Щербака ніби

⁴⁷⁹ Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С.62.

узгоджує обидва ці полюси. В агонізмі духовного становлення людина випробовує ідею божественного та безбожного світу, ніби приміряючи обидві можливості. Для прози доби порубіжжя ХХ-ХХІ ст. характерні **анагогічні сюжети**, які представляють телеологічне бачення світу та проглядають лише при прискіпливому спостереженні над текстами. Вони належать до архаїчних, глибинних, архетипових. Анагогіка є формою біблійної екзегези, уособлюючи вищий ступінь інтерпретації на основі звернення до Святого Письма або інших стародавніх текстів. Анагогічна сюжетика проступає в текстах тоді, коли письменник прагне сказати щось “вічне”, позачасове, універсальне та покликає до здійснення відповідні напрацьовані суспільством форми збереження цього “вічного”, зазвичай це сакральні книги та праці теологів. Так, у Щербака заявлено: «Ми хоч і не релігійне братство, не ченці, але без Бога не можна»⁴⁸⁰. У нього анагогічна образність покликана відтіняти зубожіння української душі, тому Бог розпоршується на «божків»: «Оскільки Творець землі, світла, води, людей, рослин і тварин покинув поспіхом, у сум'ятті цю галактику, Його місце негайно зайняли інші боги, божки, тотеми, ідоли та герої»⁴⁸¹. Такий тип сюжетики притаманний українському письменству, наприклад, стикаємось із ним у новелі “Камінний хрест” В. Стефаніка. Анагогічні образи та сюжети різними шляхами потрапляли до світської літератури і на сьогодні вже стали звичаєм компонентом поетики постапокаліптики.

Анагогічний сюжет може бути виведений, фактично, з будь-якого літературного тексту. Анагогічна сюжетика може складатися із фабул ідеологічного чи міфологічного рівня. Простежуючи за функціонуванням анагогічного сюжету в прозі зламу століть, можу з певністю зазначити, що постапокаліптичний роман ХХІ ст. характеризується тяжінням до апологетики / перегляду / переписування Біблії, а це складає основи анагогічного сюжету чи образної системи. Анагогічний сюжет/образ як прихований вічний зміст тексту, власне, й має бути присутнім скрізь у літературі. Постапокаліптичний роман нашого часу використовує сакральний сенс анагогічного образу по-різному, у випадку Маккарті – це навіювання певних моральних рис за аналогією до колись прочитаних сторінок Біблії з метою синтезу нових моральних принципів; у випадку Летема – це пародіювання кумедного беззахисного Бога, який не тільки не зміг зберегти цивілізацію Землі, засіяну ним же, а й безпорадно не втручається у сні Еверетта-Хаоса; для Щербака Бог – це історично непідтверджена, а на доданок ще й сплюндрована сутність всесвіту, розчавлена у коловороті «мертвого часу». Сакральні риси образу проступають при накладанні його на традиційні біблійні

⁴⁸⁰ Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С.33.

⁴⁸¹ Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С.64.

тексти, а оскільки таке «накладання» передбачене вже самим жанром, то знехтувати цим не можна.

Сакралізованими у постапокаліптичному романі постають і постати інопланетних істот, які, ймовірно, за вигаданою версією Хаоса, завоювали Землю. Цей мотив виринає у «Амнезії творця». Там прибульцям приписується скоєння біохімічної травми на Землі, побічним наслідком якої є епідемія профетичних сновидінь. Прибульці як неоміф у Летема та створення легендарного минулого Батьком і Сином у Маккарті – це також дві варіації синтезу нового сакрального змісту на засадах нової віри у Бога Живого. Фідеїстична комунікація (заснована на вірі) в обох романах усвідомлюється читачем не відразу, а поступово, складаючись з окремих, здавалось би, непов'язаних епізодів.

Оскільки образ людини в постапокаліптичних романах – центр художнього зображення, то і почнемо аналіз від образу людини. Звернімося до книги К. Вульфа «Антропологія», де він назвав провідні напрями ідентифікації образів в сучасній свідомості: образ як міметична репрезентація, образ як технічна симуляція, образ як магічна присутність. «Образи стають симулякрами. Вони з чимось співвідносяться, уподібнюються до чогось і є продуктами мімікрії. Політичні дискусії проводяться не задля них самих, а інсценуються для образного представлення та поширення по телебаченню. Те, що має місце як політичне розмаїття, завжди вже орієнтоване не своє образне представлення. Телеобрази стають середовищем (медіумом) політичної дискусії. Глядачі дивляться на симуляцію політичних розбіжностей, в ході якої все так інсценовано, щоб вони повірили, ніби політична дискусія є достовірною. Все завжди вже наперед налаштовано на трансфомацію у світ удаваності. Якщо вона вдається, то спір має успіх. /.../ Симуляції справляють сильнішу дію, ніж «справжні» політичні дискусії. /.../ Стає складно провести межу між дійсністю та симулякрами; стирання кордонів призвело до нових зіткнень та проникнень»⁴⁸². Духовний роман розвивається в умовах суцільної симулякризації та при загостреній потребі у «сокровенній ідентичності». Ці два полюси його становлення мали великий вплив на властивості жанру. Образи-симулякри, якими здаються нам персонажі романів Маккарті та Летема, лише частково є симуляціями у постмодерністському сенсі, оскільки технічно поетика деконструкції, розречівленості, надструктурності знадобилась письменникам лише для того, щоб яскраво описати поруйнований старий світ, але при синтезі світу нового обидва письменники воліють звертатися до цілком визначених традиційних джерел моральності. Персонажі Щербака

⁴⁸² Вульф Кристоф. Антропологія. История, культура, философия. – СПб.: СПб. университет, 2008. – С.205.

тяжіють до бурлескно-трагестійної поетики, вони створюються на основі переказування Святого Письма у зниженій тональності.

Традиція філософії імені як одна із галузей духовного проявлення людини у світі також відбивається на постапокаліптичному / евангельському романі, проте не прямолінійно. Персонажі позбавлені імен – Батько й Син – у романі К. Маккарті та персонажі, що мають по кільканадцять імен (Хаос – Мун – Еверетт) у Дж. Летема або у Щербака (Гайдук – Фавн), – це два боки однієї проблеми десакралізації та дегуманізації суспільства після «кінця світу». Символізація імені використана всіма письменниками для демонстрації зuboження світу конкретної людини та всієї цивілізації, проте у кожного письменника містика християнського імені використана по-своєму.

У романі «Дорога» К. Маккарті персонажі обходяться без імен тому, що людство майже вимерло, а ті, що вижили настільки нечисленні, що іменне розрізнення стає просто зайвим, або ж вони деградували до тварного рівня і так само, як буздуховна істота, скажімо вовк, імені вже не потребують. Зграї безіменних людей, хоч і з внутрішньою ієрархізацією за зразком тваринних спільнот (спрайд, зграя, плем'я), яких Батько й Син зустрічають на своєму шляху, не ідентифікуються як особистості, тим паче – духовні. Користування зброєю й одягом не є ознакою духовності, навіть цивілізованості. Романні Батько й Син у річищі типології імені корелюють передусім із християнським аналогом Бога-батька та Ісуса – його сина. І ця християнська традиція Батька й Сина не потребує уточнень, оскільки будь-кому стає зрозуміло, про кого йдеться. При зверненні до Бога-Батька та Ісуса-Сина часто опускають першу частину наймення. Так само чинить К. Маккарті у романі «Дорога». Його центральні персонажі позбавлені імен і називають один одного за сакральним зразком. Цей іменний символізм потрібен письменнику саме для відтворення сакрального претексту. О. Лосєв вважав, що християнству властивий *еманаційний символізм*, який проступає і в галузі Божественних імен, наприклад, у Діонісія Ареопагіта. Він писав: «Якщо у містеріальному та еманаційному символізмі значення речі і сама річ онотологічно злиті в одне неподільне і навіть нерозрізнене ціле, то предикативно-чуттєвий символізм потребує певного тлумачення символів. Тут, звичайно, також присутня онтологічна тотожність, але вона не абсолютна, а тільки часткова, тобто стосується якоїсь смислової частини символу»⁴⁸³. К. Маккарті користується сакральним символізмом Батька й Сина, йдучи у дещо зворотному порядку, від предикативно-чуттєвого символізму – до еманаційного та містеріального. У Дж. Летема Бог не має імені, не має

⁴⁸³ Лосєв А.Ф. Избранные труды по имяславию и корпусу сочинений Дионисия Ареопагита. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, «Университетская книга СПб.», 2009. – С.127.

статусу, він пародійно ототожнюється з Господарями снів, а чи підміняється. Бог Щербака – бурлескно-трагедійний персонаж, який зазнав невдачі із світобудуванням та втік від відповідальності.

Ім'я у постапокаліптичному романі децю змінює свою звичну функцію, значно відхиляється від християнського тлумачення онтологічного сенсу імені і стає площиною утворення колізій. **Колізія імені** у Ю. Щербака, К. Маккарті та Дж. Летема вирішується по-різному, але у жодному разі не на користь сагкрального зразка. Герої роману «Амнезія творця» Дж. Летема мають по декілька імен та змінюють свій зовнішній вигляд у залежності від снів, настроїв та типу комунікації. У романі Ю. Щербака колізія імені становить своєрідну експозицію та мотивацію імені Фавна: «...з'явився новий братчик Фавн, який нічого, окрім свого дивного імені не пам'ятав: ні хто він, ні звідки»⁴⁸⁴. Якщо в романі «Дорога» К. Маккарті імен взагалі немає, то у «Амнезії творця» Дж. Летема ім'я зведене до комбінаторики змісту як провідна складова. Колізія імені у «Амнезії творця» має кілька аспектів:

- Герої можуть мати кілька імен;
- Постійно присутня у тексті колізія несправжнього імені;
- Ім'я розглядається в аспекті ідеологеми везіння Кулі;
- Ім'я може лякати;
- Люди без імен як аморфна маса без особливої індивідуальної свідомості;
- Зникнення імені як зникнення історії особистості;
- Спогади про ім'я, забуте ім'я, пригадування справжнього імені;
- Справжнє ім'я приховане;
- Непостійне ім'я внаслідок нестійкості людських громад, що виникають після «кінця світу»;
- Штучна зміна імені;
- Ім'я зберігається у глибинах пам'яті, але самі ці глибини стають недосяжними;
- Ім'я зберігає комп'ютер;
- Сновидам не потрібне ім'я.

Таким чином, багатофункціональність імен у постапокаліптичному романі – це складова загального спрямування текстів на очуднення звичного для нас світу. Пригадаємо, що О. Лосєв, надаючи виняткову значимість імені, наголошував: «...Ім'я є життям, тільки в слові ми спілкуємося з людьми і природою, тільки в імені обґрунтована вся найглибша природа соціальності в усіх нескінченних формах її прояву, це все відкидати - означає впадати не тільки в антисоціальну самотність, а й взагалі в анти-людське, в антирозумну самотність, в божевілья. Людина, для якої немає імені, для якої ім'я тільки простий звук, а не самі предмети в їх смисловій даності, ця

⁴⁸⁴ Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С.16.

людина глуха і німа, і живе вона в глухонімій дійсності. Якщо слово не дієве і ім'я не реальне, не є фактором самої дійсності, нарешті, не є самою соціальною (в найширшому сенсі цього поняття) дійсністю, тоді існує тільки морок і божевілля і метушаться в цій п'їтмі тільки такі ж темні і божевільні, глухонімі чудовиська»⁴⁸⁵. Ім'я, за О. Лосевим, це спосіб еманациї особистості. Ім'я завжди було знаряддям соціального спілкування, тож зникнення його у романі «Дорога» й символізує зникнення цього спілкування, зникнення всього попередньо вагомого: культури, моралі, цивілізації. Площина імені, називання стає в постапокаліптичному романі царинною, потребує освоєння. «Ім'я як необхідний результат думки»⁴⁸⁶ нікуди не поділось – воно втратило всю раніше напрацьовану парадигматику. Світотворення починається з нуля, імена належить створити. Тільки у романі Щербака творення імені подається як пригадування, тобто нова цивілізація не синтезується, бо окреслення минулим іменем тягне персонажів у минулі помилки, у коловорот цинічних «смертохристів».

З теорії імені О. Лосева, здається, більш придатною при аналізі постапокаліптичного роману видається категорія «меона». **Меон** як не-сущє, або відсутність сущого, як його потрактовує О. Лосев, у романах цієї жанрової групи домінує понятійно над філософією імені, витісняє все, що раніше було названим, мало ноументальній сенс, адже всі сенси вже загинули. Меон торжествує, бо не-сущє, не-назване, не-осмислене прийшло натомість. Саме СУЩЄ, наприклад у романі «Дорога» Маккарті, стає ірреальним, неймовірним, потойбічним, що зійшло на Землю. Все, що колись мало назву та було звичним, стало очудненим, дивовижним, потребує назви. «Меон є “іншим” смислопокладання, іншим стосовно смислу. Меон є, відповідно, началом ірраціонального. Меон є, далі, необхідним ірраціональним моментом в самій раціональності сущого, і при цьому моментом діалектично необхідним»⁴⁸⁷. Оскільки весь світ у постапокаліптичному романі *меоналізується*, став не-сущим, предмети та речі втратили відомі властивості, то логіка його деконструкції потребує нової термінології для опису та оцінювання.

Світ постапокаліптичного роману **меональний**. А це означає, що ані християнська традиція іменного знання, ані філософія імені, ані повсякденне визначення речей називанням, ані тим більше символічне їх окреслення, ані деконструктивістське стирання назв та імен, – все це стає неможливим, оскільки все це має сенс тільки всередині культури, якої більше не існує. За допомогою імені й меона автори постапокаліптичних романів створюють іншу, альтернативну, реальність – у цьому разі реальність поруйнованого світу та знівченої цивілізації.

⁴⁸⁵ Там само. – С.33.

⁴⁸⁶ Там само. – С.41.

⁴⁸⁷ Там само. – С.61.

Замість іменної символізації маємо в текстах “меональне ознаменування”, за О. Лосевим. Оскільки навіть своє ім’я людина повинна “пригадати”, як це маємо в романі “Амнезія творця” Летема за провідну колізію, то не-суще стає середовищем існування людини, в якому їй належить все назвати і створити заново, навіть власне ім’я⁴⁸⁸. Не мають жодного сенсу і назви міст у поруйнованому світі, і те, що колись було Лос-Анджелесом, чи Сан-Франциско, за умов суцільної руїни має переназватися, перейменуватися, переродитися. Меональний світ роману Щербака детермінований історією України і переплутування історичних імен та пересічних особистостей мтає не тільки бурлескний сенс, а й символічний філософський: меональний світ постапокаліптичного роману потребує присутності людини, розуму проте водночас цілком може обійтись і без нього. Це світ – до найменування, він вже є, вже народжений, він вижив у страшному катаклізмі, проте ще не освоєний у слові, а отже, в свідомості людини. Біблія як книга втіленого сокровенного імені Бога, символічного найменування та називання речей і предметів, безперечно, при цьому лишається своєрідним претекстовим зразком, байдуже, як кожен із авторів постапокаліптичного роману ставиться до Святого Письма.

Щербак імітує стиль Біблії в окремих підрозділах, що часто виділені курсивом; він ніби подовжує книги Біблії власними історіями світу після катастрофи. Біблія виступає в романах «Дорога» Маккарті та «Амнезія творця» Летема *прецедентним текстом*, а всі її імена та події – *прецедентними іменами та феноменами*. Проте самого тексту Біблії у героїв немає внаслідок всесвітньої катастрофи, в якій все загинуло, тому вони вимушені легендаризувати своє життя, утворюючи новий сакральний текст, Святе Письмо на основі власного досвіду. І цей новий досвід – це досвід світотворення на руїнах, бажають вони чи ні, стає сакральним досвідом, оскільки світотворення – це сакральна функція. Фактично, і персонажам Летема, і персонажам Маккарті та Щербака випало написати нову сакральну історію для нової цивілізації.

Бог – провідний критеріотворчий лейтмотив роману «Дорога» і пародійний об’єкт у «Амнезії творця». Бог у романі К. Маккарті нагадує «безконечне як лик Іншого» за Е. Левінасом⁴⁸⁹. Бог у Щербака – карикатурний безсилий втікач, фактично, нікчема у бурлескно-

⁴⁸⁸ Про пересотворення імяславія див.: Гурко Е. Божественная ономотология: Именование Бога в имяславии, символизме и деконструкции. – Минск: Экономпресс, 2006. – 448 с.; Рассел Джесси, Кон Рональд. Имяславие. – М.: VSD, 2012. – 92 с.; Резниченко А.И. О смыслах имен: Булгаков, Лосев, Флоренский, Франк et dii minores. – М.: Издательский дом РЕГНУМ, 2012. – 416 с. та ін.

⁴⁸⁹ Див.: Левинас Эммануэль. Избранное. Тотальность и бесконечное. – М.-СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН, Культурная инициатива, Университетская книга, 2000. – 417 с.

травестійному висвітленні. Бог Летема – знешкоджений, атрофований, амнезійний. Головний герой звертається до нього іронічно, це навіть не схоже на діалог, просто моменти глузування: «Ну і мура ця з снами, та ти й сам знаєш. У кожну макітру вліз Боженька, і тут ніби всі гуртом усвідомили, до чого ж він, Боженька, з глузду з’їхав. Хоча для мене – не надто великий сюрприз»⁴⁹⁰. Обіграння поняття «творця» у романі Летема має наскрізний характер; Творець – Бог, і творець – Еверетт Мун, він же Хаос, врешті ототожнюються. Маючи силу у снах перетворювати світ, Еверетт-Хаос, постійно перебуває у стані зміненої свідомості під дією алкоголю або наркотиків, йому легко уявити себе Творцем, власне, Богом. У Маккарті діалог з Богом відверто конструюється, фактично, він постійний, тривкий, глибинний. Персонажі «Дороги» не вважають себе тотожними Богу, не заперечують Бога, не змагаються з ним. Бог як вісь химерного (в «Амнезії творця»), або патетичного (у «Дорозі») діалогу між тими, хто вижив та Творцем всього суцього, яке було знищене людьми, в обох романах мовчазний, бездіяльний, новотворення відводиться людям, а не Богу. Пародійна фраза Ю. Щербака «Спочатку був вибух. І Вибух був Богом»⁴⁹¹ призводить до очуднення канонічних уявлень про Бога через комічну секуляризацію.

Відкритий діалог з Богом-Батьком найкраще укладався дитиною-сином: «Іноді вона розповідала йому про Бога. Він намагався говорити з Ним, але краще за все у нього виходило говорити з батьком. І він говорив, часто, і не забував його. Жінка сказала, що це правильно. Що його вустами говорить Бог і що так споконвіку з покоління в покоління передається істина»⁴⁹². Цей діалог безкінечний, в ньому виробляється схема нової цивілізації.

Пародійна домінанта у зображенні сакрального вражає в романі «Амнезія творця» Дж. Летема. Навіть пастирську роботу в цьому творі виконують роботи – телевангелісти: «Він побачив телевангеліста – того самого, що став на дорозі мотоцикла Фолта, коли Еверетт приїхав до міста. Робот малював на тротуарі крейдою, блаженська ряса лопнула по шву на спині – було видно запобіжники та купку дротів. /.../ Вони пройшли через внутрішні двері до головного нефу. На церковних лавах сиділо з десяток роботів, таких же розвалюх, як поводитир Еверетта. З екранів дивились зовсім не схожі один на одного фізіономії товстих чорношкірих баптистів, сурових равинів-ортодоксів, мудрих і смиренних католицьких священників. Але кінескопи решти «сіли» і показували тільки смужки. На всіх роботах були блаженські рясни, багато хто з них носив різноманітні релігійні брязкотельця – хрестики, зірки Давида,

⁴⁹⁰ Летем Дж. Амнезія творця. Режим доступу на 26.04.2015 р.: http://royallib.ru/book/letem_dgonatan/amneziya_tvortsa.html

⁴⁹¹ Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С.17.

⁴⁹² Маккарті Кормак. Дорога. <http://www.livelib.ru/book/1000314459>

християнські рибки, маленькі яшмові будди, масонські очі. /.../ Зачувши кроки, вони повернулися та втупилися в Еверетта. Настала тиша. – Я знайшов паломника, – сказав поводитир»⁴⁹³. Жалюгідні роботи-служителі релігійного культу в церкві, – все, що залишає Летем від розгалуженої сітки церковних ритуалів та культів. «Все давно сплигло. Пам'ять, Бог і все інше. Їх вже немає», – таку страшну істину промовляє Еверетт. Занепад віри у релігійну містику і становлення ери снів у романі зумовлені. В чужі сни потрапляють, їх переглядають як телевізор, у той час, як у церкві не лишилось нікого.

Дж. Летем «оживлює» телевангеліста: Еверетт пропонує йому долучитися до Живого Бога, до снів, застосувавши наркотик, проте робот не може його застосувати, але не відмовляється від подарунка. Пародійний замальовок на евангелістів та ієговістів завершується цією комічною сценою обдарування робота-проповідника наркотичним засобом та побажанням навчитися снувати в снах. Бог – рідина в колбі, може псуватися, розбиватися його треба зберігати в прохолодному сухому місці. Така характеристика нововинайденого Бога Евереттом-Хаосом, звичайно, знижує сакральну поетику до її профанного антипода. У романі «Амнезія творця» Дж. Летема Бог не витримує випробування «кінцем світу» і гине разом із старою цивілізацією. Еверетт постійно женеться за своєю пам'яттю, за коханою жінкою, за чимось стійким і несновидним. І тільки Бога він не намагається повернути.

Постапокаліптичні пейзажі присутні у Дж. Летема і у К. Маккарті. Обидва письменники спираються на біблійну поетику пустелі, хоча й дещо модернізують її. Традиційно «при евангельських згадуваннях пустелі треба пам'ятати, по-перше, що слово це означає будь-який необжитий простір, зовсім не будучи, як у наш час, географічним терміном; по-друге, що воно сповнене символічними конотаціями, пов'язаними із старозавітними оповідями про шляхи Виходу з Єгипта через пустелю: це місце одкровення, навернення, покаяння, підготування до Землі Обітованої»⁴⁹⁴. В обох романах вся Земля перетворюється на духовно понівечену пустку, де вештаються сновиди та інші здичавілі уламки цивілізації. Герої роману «Дорога» рухаються за обраним напрямком крізь пустку й попіл культури, переживаючи постійні духовні колізії, долаючи в собі тварину, акумулюючи добро у серці. Властивістю постапокаліптичного пейзажу є те, що він урівнює природу й місто, має тенденцію до зменшення колористики, до переважання однієї тьмяної барви. Урбаністичний пейзаж вже не має ніякої особливої колористики. Все покриває попіл: «Вітер гнав по дорозі попіл, провислі оголені дроти поміж почорнілими

⁴⁹³ Летем Дж. Амнезія творця.

⁴⁹⁴ Аверинцев С.С. Переводы: Евангелия. Книга Иова. Псалмы. // Собрание сочинений. – К.: Дух і літера, 2004. – С.215.

електричними стовпами тихо скиглили під поривами вітру. Спалений будинок на галявині, за ним – безплотні, безбарвні луги та круті червонуваті береги з покинутою недбало будівельною технікою. На вершині горба якийсь час постояли на пронизливому холодному вітрі, переводячи подих»⁴⁹⁵. Пряма вказівка на пустелю міститься у цьому уривку: «Гориста сувора місцевина. Будинки з алюмінію. Інколи крізь ріденьку рослинність можна було роздивитися фрагменти хайвею вниз. Ставало все холодніше. Стоячи в ущелині високо у горах, вони дивились вперед, туди, де у підніжжі хребта, скільки можна було бачити, лежала вигоріла дощенту країна. Почорнілі масиви скель серед гір попелу, хвилі попелу, які прямують догори і летять над пустелею»⁴⁹⁶. Поетика пустелі у романі К. Маккарті – це дуже своєрідно видозмінене місце сакральної топоніміки людства. У романі Ю. Щербака немає ані згрища, ані попелища, його апокаліпсис – це перенаселення та суспільна неорганізованість, неспроможність населення дати собі раду, нездатність до державотворення. Земля Щербака – стоптана, знівечена перенаселенням та безгосподарністю. Таке переінакшення рел'єфів у постапокаліптичних романах потребувало й застосування **коммеморативної практики**.

Якщо взяти за основу, що коммеморація⁴⁹⁷ – це ретрансляція пам'яті в умовах забування/стирання, це, у нашому випадку, духовне переписування історії. У романі Щербака коммеморація стає покаранням цілої нації, адже «переписування» історії України, фактично перекреслює всі її здобутки. Коммеморативна практика в сучасному світі – частина політики й державотворення, втілений принцип обґрунтування будь-якої громадської структури. О. Васильєва зазначала: «Коммеморацію треба визначати, як процес пам'ятування, який заснований на актуалізації соціально-значимих для певної доби образів, подій та персоналії минулого. Даний процес має вибірковий характер і переважно ґрунтується на політичній бажаності. Коммеморація представляє собою спробу зупинити або приховати процес зміни традиції, а коммеморативні місця («місця пам'яті») зміцнюють стереотипи нашої свідомості. Тому коммеморація настільки

⁴⁹⁵ Маккарті Кормак. Дорога. <http://www.livelib.ru/book/1000314459>

⁴⁹⁶ Там само.

⁴⁹⁷ Коммеморація – від лат. com-memoratio складається з «все» + «пригадувати, пам'ятати»; лат. memoria, ea – пам'ять; англ. memory-пам'ять; англ. відповідник commemoration – активно використовується із 16 ст. історіографами. В сучасний науковий обіг термін введений французькими вченими та має два ustalених значення: 1) церемонія в пам'ять про когось або щось, 2) політично заангажоване переосмислення минулого.

вагома політично»⁴⁹⁸. Сутність переосмислення Святої Землі полягає у перенесенні акцентів із історичної топографічної карти – до сфери ментальної картографії та утворення таким чином своєрідного ландшафту пам'яті з позицій певної ідеології. Нагадаю, що паломники йшли не за святими місцями, якими вони були реально, а за місцями християнської коммеморації, підсилучи її: «Свята Земля, отже, не була відкриттям, а локалізацією тих ментальних структур, які вони приносили з собою в своїх мандрах. До того часу, коли вони почали сюди прибувати, християнська релігійна традиція вже піддалася багатьом змінам. Дійсна фізична архітектура, існувала в часи історичного Ісуса, вже давно зникла внаслідок природних руйнувань. Тому в Євангеліях Нового Заповіту фактично не міститься посилань на географію Палестини. Отже, колективна пам'ять про життя Ісуса, успадкована традицією, відштовхувалася тільки від уявних уявлень, а не від фізично існуючих територій. На такі подання і спиралися паломники. Зображувані як відкриття, мнемонічні місця християнства були насправді проекцією цих уявлень, що беруть свій початок у традиції, яка хоча і могла з'явитися в той час, коли життя Ісуса було ще надбанням живої пам'яті, але за минулі з того часу сторіччя вже зазнала суттєвих змін»⁴⁹⁹. «Фізично, як вказує Хальбвакс, ті мнемонічні місця, які паломники пов'язували з життям Ісуса, були майже всі священними для пам'яті євреїв»⁵⁰⁰. Горизонт колективної пам'яті постійно віддаляється. Виникає потреба його пересотворення, яке представлено, наприклад, у книзі «Холми Єрусалима» Т. Кахілла⁵⁰¹. Роман «Дорога» можна розглядати в аспекті перегляду апокаліптичних символів та топонімів Біблії. Роман «Час Великої Гри» Щербака пропонує коммеморацію історії України на основі пародійного паралелізму до цього джерела. Специфічно, що бал сатани завершується «під акомпанемент артилерійської канонади та кулеметно-автоматних черг, що лунали в зоні Щастя...»⁵⁰² і назва твору при цьому осмислюється як «час великої гри» саме сатан, бо суть гри – у переінакшенні, переписуванні історії саме за його планом.

Кожне нове покоління змінює орієнтири пам'яті, врешті, ідеологема апокаліпсису також має свою коммеморацію, а отже, свою

⁴⁹⁸ Васильева Елена Олеговна. Коммеморация в практиках современной живописи. Диссертация на соискание ученой степени кандидата философских наук. – Саранск, 2011. – 164 с. або на сайті: <http://www.dissercat.com/content/kommemoratsiya-v-praktikakh-sovremennoi-zhivopisi>

⁴⁹⁹ Хаттон Патрик Х. История и искусство памяти. – СПб.: Владимир Даль, 2004. – С. 205-206.

⁵⁰⁰ Там само. – С. 210.

⁵⁰¹ Кахилл Томас. Холмы Иерусалима. – СПб.: Амфора, 2006. – 249 с.

⁵⁰² Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С. 250-251.

топоніміку, свої пам'ятні місця та місця кривавої історії тощо. Біблійна пустеля, проходячи комеморативне переосмислення у К. Маккарті, перетворюється в романі на постапокаліптичну пустку від катастрофи. Наголошуємо, комеморативна Маккарті не ідеологічна, а духовна. Він переосмислює сакральну топоніміку (пустеля, родинна оселя, церква) на користь укладання нової, не менш сакральної. Комеморативна Щербака соціальна та духовна водночас. Комеморативна Летема ілюзорна, фантастична, власне, нездійсненна, як казка.

Сучасний постапокаліптичний роман добре обізнаний із практикою комеморативної та використовує її для сотворення альтернативного Бога й моралі. Дж. Летем і К. Маккарті, нехай і кожен по-своєму, але продукують нову мораль і нові вірування. Ю. Щербак ставить акценти на виродженні: «Безвірництво, цинізм, втрата довіри до всіх інституцій, в тому числі й до Бога, сягають глобальних вимірів і є надзвичайно небезпечними. Рівень несвободи на Землі зріс до критичних величин»⁵⁰³. Він також провіщає: «Тоді не буде віковичного конфлікту між Донбасом і Галичиною, що розриває Україну, нищить її шанси на майбутнє»⁵⁰⁴. Гасла помаранчевої революції («Нас багато, нас не подолати»⁵⁰⁵), що перенесені в далеке майбутнє, також працюють на користь концепції зміненої історії. Справа в тому, що сучасний стан мнемонічної практики має швидше негативний досвід, ніж позитивний тому, що місця, наприклад, сакральної історії підміняються, сакральні об'єкти переносяться, підробляються тощо. Всі сучасні постапокаліптичні романи орієнтовані на використання комеморативної практики таким чином, щоб створювати нову сакральну, суспільну чи історичну істину та нові місця поклоніння подвигу в ім'я такої новобудови.

Ще одна жанрова властивість постапокаліптичного роману – це його **монологічність**. Вона легко простежується, як у Маккарті, Щербака, так і у Летема, як власне, і у всіх авторів такого жанру. Монологічним є першоджерело як претекст – Об'явлення св. Іоанна Богослова. Відразу зазначу, що за концепцією М. Бахтіна, так звана діалогічність нібито постійно нарощувалась у світовій літературі, видозмінюючи її жанрову систему так само, як і світоглядну. Прихильники пробахтінського діалогізму, а це насамперед Ж.-А. Греймас і Ю. Крістева, створили інтелектуально виважені концепції літературності саме на основі ідеї наростання діалогізму як прогресивного естетичного рушія у світовій літературі. Сама ця ідея стала «загальним місцем» у теорії й практиці художнього слова. Але постапокаліптичний роман спростовує всезагальність такого етико-

⁵⁰³ Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С. 214.

⁵⁰⁴ Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С. 241-242.

⁵⁰⁵ Щербак Юрій. Час Великої Гри. – С. 242.

естетичного спрямування. Він не може бути діалогічним у пробахтінському сенсі хоча б тому, що в ньому надто обмежена чисельність співбесідників, більшість з яких зайняті облаштуванням власного життя в умовах руїни і ніяк не прояснюють свої переконання. Позиція кожного персонажа не випикується до концептуальної завершеності. Так, в романі «Дорога» К. Маккарті ми чуємо переважно голос Батька, тільки наприкінці – Сина. Розмова зі Старим, з яким хлопчик поділився їжею, швидше засвідчує згортання духовності в умовах постапокаліпсису в його особі. Сама його життєва позиція як відхід від усього попереднього, зневажання Бога і людей, агресивність та жадібність, – все це не може бути назване світоглядною позицією, якоюсь програмою життя тощо, це звичайна деградована особистість, яка сама зізнається: «Тобі краще не знати, що мені трапляється їсти»⁵⁰⁶. Це не можна класифікувати як діалог варварства й духовності, оскільки мізерність постаті та її минуцтє у долях персонажів не дозволяють нам так думати. У романі «Амнезія творця» домінує голос Еверетта Муна, у якого не складаються діалоги з людьми взагалі, і тільки у снах він може контактувати на примітивному рівні запитань / відповідей. Світогляд інших персонажів «Амнезії творця» не деталізований, відтворений лише частково і тому не може розглядатися як ймовірна субстанція для діалогічного розвитку тексту. Художній світ роману «Час Великої Гри» на перший погляд видається більш складним, більш наближеним до діалогізму, але аналіз показав, що супротивні позиції висвітлюються в ньому з однієї й тієї самої точки зору – Гайдука-Фавна; а частини, виділені курсивом, де діють Сатана і Бог, представляють собою своєрідні інтермедії, вставлені виключно з метою увиразнення спростованих констант, тобто відповідають монологічній точці зору. У класицистичних п'єсах Расіна, Корнеля, Мольєра персонажі також висловлюють різні позиції, але всі вони підпорядковуються єдиній картині світу та Божому Промислу, постапокаліптичний роман обертається в аналогічному монологічному бутті з тією різницею, що має більш ускладнений простір та час і більш деталізовані описи та інші поетичні конструкти.

Тут немає діалогу світоглядів і життєвих позицій, проте тут є **онтодіалог** – тобто діалог із субстанцією, яка епістемологічно вагома, хоча й мовчазна. Онтодіалог не суперечить монологічній формі постапокаліптичного роману, оскільки йдеться про внутрішню орієнтацію тексту на опанування онтологічною пролематикою буття, де Божа субстанція має дорадчий охоронний голос, навіть не голос а передбачувану позицію, яка не виголошується. Бог як Божий Промисел, який ще не розгаданий персонажами не є Богом-співбесідником, наставником та поводитирем. Богошукання – це не опанування Богом. Це шлях до нього, чим він завершиться не відає ніхто. Онтодіалог має феноменологічне спрямування, потребує очищення свідомості від усього

⁵⁰⁶ Маккарті Кормак. Дорога. <http://www.livelib.ru/book/1000314459>

суєтного, та й відволікатися персонажам немає на що – тільки попіл одноманітно супроводить їх у мандрах (у «Дорозі» так само, як у «Амнезії творця»). Онтодіалог Щербака прочитується у комічних барвах бурлексно-трагедійної оповіді як притлумлена вісь тексту.

Жанрові ознаки постапокаліптичного роману, наведені вище не є вичерпними, навіть не є регулятивними. Це той випадок, коли константні ознаки не можуть забезпечити адекватність жанрового визначення. Духовний роман в усіх ймовірних його модифікаціях детермінується не тільки генологічними законами чи, ширше, законами поетики тексту, а й категоріями духовності. Так, ядром духовного роману є онтодіалог, який формується впродовж всього тексту і є феноменологічною установкою, містичною за своєю природою, оскільки заснована вона на досвіді трансцендування. Досліджуючи це явище, С. Хоружий писав: «В інтенціональному досвіді феноменологічна свідомість здійснює трансцендентальний акт, який у термінології дискурсу енергії повинен розглядатися як типовий приклад «когнітивного трансцендування» – такого, яке представляє собою акт самореалізації чистого розуму в його природі»⁵⁰⁷. Постапокаліптичний роман віддаляється від соціальної та інтелектуальної детермінації у бік духовного самовираження. Діалоги з Богом, алюзії до пророцтв божественного проявлення, або хоча б зіставлення з світом сакральної істини, – його генологічні складові. Онтодіалог у духовному романі – це композиційний принцип, який дозволяє обертати оповідь довкола болючих проблем його героїв таким чином, що їх повторення не обтяжує оповідь, не робить її тавтологічною. Невідворотність обертання свідомості довкола цих болючих питань і неможливість знайти відповіді «тут і зараз», – ось пружина динамізації оповіді. Постапокаліптичний роман виводить сакральне з профанного, як і навпаки, його онтодіалог не може завершитися ніколи. **Онтодіалог як провідний понятійний та композиційний прийом** духовного постапокаліптичного роману забезпечує універсалізацію будь-якої деталі світу, звичайні вчинки перетворює на пробібіліїну легенду. Всі компоненти оповіді урівноважуються в онтодіалозі та набувають певного значення.

К. Харт висловився про постмодерністську концепцію Бога так: «Визнання етичної трансцендентності іншої особи породжує релігію без релігії, а саме віру, яка може розвиватися без будь-якого зв'язку з релігійною трансцендентністю: самопородженням існуванням, вічним і незалежним буттям божества або екстазом, яким сповнюється душа при наближенні до Бога»⁵⁰⁸. Онтотеологія доби постмодерну та постпостмодерну не висувається на перший план теоретиками

⁵⁰⁷ Хоружий Сергей. Исследования по исихастской традиции. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – Т.1. – С. 201.

⁵⁰⁸ Харт Кевин. Постмодернизм. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006. – С. 187.

мистецтва, вона швидше формується в глибинах світоглядних суперечностей сучасників, найчастіше проступаючи саме у художньому слові. Онтодіалог постапокаліптики нашого часу виростає на руїнах попередньої духовності, попереднього трансцендентного досвіду, трансцендентні події якого зазнавали критики від Ж. Дерріда, М. Бланшо, Е. Левінаса та ін., тому вибудова цього діалогу така клопітка.

Богоспілкування також змінилось. **Енергійний образ**⁵⁰⁹ надприродного, або синергетичного типу, – це той, в якому «вся складна сукупність різнорідних енергій людини, духовних, душевних і тілесних, складається в єдність, та вільно спрямовується до самоосвіти, узгодження з Богом»⁵¹⁰. Богоспілкування тепер не залежить від церкви й релігії, як не залежить від неї й становлення цього нового енергійного образу. Будучи релігійним за своєю суттю, енергійний образ цього разу формується не в стінах церков і не в кабінетах теологів, він приходить із живої духовної практики сучасника, який пережив «кінець світу» у віртуальному просторі літератури, кіномистецтва та відеоігор. Недетерміновані особистості духовних романів є не просто зміненими чи асоціальними, вони – дзеркало онтодіалогу. Стосовно них не варто говорити про позитивні чи негативні ознаки, про типологічні чи індивідуальні риси, оскільки всі попередні градації не передбачали нового енергійного образу. Глобальна трансформація відбулась не тільки в інформаційних технологіях чи медицині, вона послідовно пройшла всіма закутками нашої свідомості. Явище художньої онтотеології було виплекане потребою сучасника, який, нагадує, перебуває на межі соціально-культурного розпаду від «несправжності, штучності» світу та взаємин у ньому – та пошуку «сокровенної ідентичності», а отже, духовний роман у всіх його модифікаціях є породженням саме цього процесу. В таких романах поруйновується все несправжнє, штучне, аморальне, зображення апокаліптичних пейзажів стає загальним місцем, константним топосом. На руїнах своєї попередньої історії людина прагне збудувати більш досконалий світ, в якому художнє слово забезпечує прогрес.

Х. Фрайер вважав, що об'єктивний дух може мати п'ять основних форм проявлення: «З точки зору форми своєї об'єктивації об'єктивно-духовний зміст може бути або *твором*, або *приладом*, або *знаком*, або *соціальною формою*, або *освітою*»⁵¹¹. Сучасний енергійний образ духовного пізнання є синкретичним поєднанням всіх названих ним іпостасей свого проявлення. У зв'язку з чим художня література набула такого значення, якого вона ніколи не мала: вона стала осереддям

⁵⁰⁹ *Енергійний образ* – це релігійний термін, синергія душі й тіла у позачасопросторовій калокагатії, цей образ позбавлений суєтного, неістинного.

⁵¹⁰ Там само. – С.201.

⁵¹¹ Фрайер Ханс. Теория объективного духа. – СПб.: В. Даль, 2013. – С.123.

формування нового ставлення до буття й небуття, отже, перейняла на себе релігійно-філософську, онтологічно-епістемологічну функції поруч із уже давно відомими функціями естетико-культурною, художньо-виховною, соціально-адаптивною, травматично-терапевтичною та ін. Зміна функції та призначення художнього твору в жанрі духовного роману особливо виразна. Новий тип діалогу – онтодіалог – порушує проблеми глобального покликання людства та його виживання за умов спрощення всіх інституцій та парадигм самоідентифікації. Зовсім не є випадковістю той факт, що М. Еліаде вводить поняття **ієрофанії**⁵¹² – оприявлення священного, його синтез, демонстрація. Категорія ця з'являється саме в наш час, який так упевнено більшість вважає атеїстичним. Попередній термін «теофанія» – богоявлення – не тотожний ієрофанії, оскільки вона витлумачується значно ширше, як здатність у профанному та буденному бачити сакральне. «...Будь-яка ієрофанія, або будь-який релігійний досвід представляє собою унікальний досвід, який не припускає повторення моменту духовної історії»⁵¹³. Цей термін з'являється саме тоді, коли в ньому є потреба, та засвідчує зміну сакрального світовідчуття сучасної людини. Постапокаліптичний роман – це свідчення ієрофанії. Духовний досвід, представлений в такому творі неповторний та індивідуальний і саме він складає сюжет. **Ієрофанія як сюжет** – ось визначальна жанрова характеристика всіх модифікацій духовного роману. Поза контекстом сакрального світовідчуття сучасника цей роман не ідентифікується, переплутуючись з іншими генологічними категоріями. Якщо ж подивитись на жанрову систему, яка нині уклалась, та прагнути ідентифікувати духовний роман, виходячи виключно із принципів генологічної диференціації, то він буде нагадувати антиутопію, фентезі, філософський роман, щось іще, але насправді його жанрове визначення не відбудеться зовсім, оскільки воно можливе тільки за умови врахування онтодіалогу та ієрофанії як провідних жанротворчих чинників, не залежно від того, усвідомлювані вони письменниками чи ні.

Додаткова література

1. *Аверинцев С.С.* Почему Евангелия – не биографии // Мир Библии – М.: Библейский богословский институт св. ап. Андрея, 2001. – № 8. – С. 4–12.
2. *Аверинцев С.С.* София – Логос. Словарь. – К.: Дух і літера, 2001. 461 с.

⁵¹² Див.: Элиаде М. Священное и мирское. — М.: Изд-во МГУ, 1994.

⁵¹³ Элиаде М. Очерки сравнительного религиоведения. – М.: Ладомир, 1998. - С.11.

3. *Аверинцев Сергей*. Евангелия. Книга Иова. Псалмы. – К.: Дух і леітера, 2004. – 500 с.
4. *Антофійчук Володимир*. Євангельські образи в українській літературі ХХ століття. – Чернівці: «Рута», 2001. – 335 с.
5. *Апокаліпсис смысла*. Сборник работ западных философов ХХ – ХХІ веков. – М.: Алгоритм, 2007. – 272 с.
6. *Бовсунівська Тетяна*. Жанр духовного роману в сучасній літературі: «Євангеліє від Пілата» Е.-Е. Шмітта // Слово і час. – 2010. – № 5. – С.62-73.
7. *Бодріяр Жан*. Фатальні стратегії. Пер. Леоніда Кононовича. – Львів: Кальварія, 2010. – 192 с.
8. *Васильева Е. О.* Коммеморация в практиках современной живописи. Дис. на соискание уч. степени канд. филос. наук. – Саранск, 2011. – 164 с.
9. *Вульф Кристоф*. Антропология. История, культура, философия. – СПб.: СПб. университет, 2008. – 278 с.
10. *Гаспаров М. Л.* Клерикальные жанры // История всемирной литературы : в 9 т. / гл. ред. Г. П. Бердников. – М., 1984. – Т. 2. – С.505-507.
11. *Гриненко Г. В.* Сакральные тексты и сакральная коммуникация: логико-семиотический анализ вербальной магии. – М.: Новый век, 2000. – 448 с.
12. *Десницький А.* Поэтика библейского параллелизма. – М.: Библиейско-богословский ин-т св. Апостола Андрея, 2007. – 554 с.
13. *Дугин А.* Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли. – М.: Евразийское движение, 2009. – 744 с.
14. *Жанр и литературные формы евангелия* // Православная энциклопедия <http://www.sedmitza.ru/text/414233.html>
15. *Западная философия* конца ХХ – начала ХХІ в. Идеи. Проблемы. Тенденции. – М.: ИФ РАН, 2012. – 209 с.
16. *Интенциональность и интертекстуальность*. Философская мысль Франции ХХ века. – Новосибирск: Водолей, 1998. – 318 с.
17. *Кахилл Томас*. Холмы Иерусалима. – СПб.: Амфора, 2006. – 350 с.
18. *Корниенко Оксана*. Понтий Пилат в истории культуры: трансформации осмысления (исторические свидетельства, евангельський канон, апокрифи, русская литература ХХ века) // Біблія і культура. – Чернівці: «Рута», 2008. – С.261-272.
19. *Костина А. В.* Проблема Дара в философии постмодернизма: от архаических ритуалов к ритуалам современным // Мир психологии. – 2003. – No 1 (33). – С.128-140.
20. *Левинас Эмманюэль*. Избранное. Тотальность и бесконечное. – М.-СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН, Культурная инициатива, Университетская книга, 2000. – 417 с.
21. *Летем Джонатан*. Амнезия творца. – Режим доступу на 03.03.2015 року на сайті.

- http://royallib.com/read/letem_dgonatan/amneziya_tvortsa.html#0
22. *Лосев А.Ф.* Избранные труды по имяславию и корпусу сочинений Дионисия Ареопагита. – СПб.: Изд-во Олега Абышко, «Университетская книга СПб», 2009. – 218 с.
 23. *Лосев А.Ф.* Философия имени / Самое само: Сочинения. — М.: ЭКСМО-Пресс, 1999.
 24. *Маккарти Кормак.* Дорога. – Режим доступа на 03.03.2015 року: http://royallib.com/read/makcarti_kormak/doroga.html#0
 25. *Нямцу А. Е.* «Литературные евангелия» и постмодернистские трактовки канонического материала // Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: «Рута», 1999. – С.150-161.
 26. *Панофски Э.* Иконография и иконология // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – С.641-656.
 27. *Пашков Константин.* Дар и благодарение в контексте христианской и постмодернистской антропологии. – К.: Богословский портал, Серия «Сучасна теологія», 2010. – 221 с.
 28. *Подосинов А. В.* Символы четырех евангелистов: Их происхождение и значение. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 176 с.
 29. *Прокофьев Н. И.* Видения как жанр в древнерусской литературе Текст. / Н. И. Прокофьев // Вопросы стиля художественной литературы / под общ. ред. А. И. Ревякина. – М., 1964. – С. 33-56.
 30. *Савкина А. В.* Понятие сакрального в условиях современного общества // Полигнозис. – 2010. - №1-2 (38) <http://www.polygnosis.ru/default.asp?num=6&num2=504>
 31. *Татаринов А. В.* Художественные тексты о евангельских событиях: жанровая природа, нравственная философия, проблемы рецепции. Дис. док. филол. наук. – Краснодар, 2006. – 315 с.
 32. *Торбург М. Р.* Проблемы религии в постмодернистской философии. Дис. канд. наук. – М. : МГУ, 2002. – 152 с.
 33. *Федорова И. В.* Сакральное и его литероведческая типология // Интернет-журнал СахГУ. – Наука, образование, общество. – 2012. - №1, февраль. – С.1-10.
 34. *Фраер Ханс.* Теория объективного духа. – СПб.: Владимир Даль, 2013. – 358 с.
 35. *Хаттон Патрик Х.* История и искусство памяти. – СПб.: Владимир Даль, 2004. – 422 с.
 36. *Харт Кевин.* Постмодернизм. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2006. – 250 с.
 37. *Хоружий Сергей.* Исследования по исихастской традиции. – СПб.: Изд-во Русской христианской гуманитарной академии, 2012. – Т.1. – 240 с.
 38. *Шубаро О. В.* Феномен сакрального текста (Герменевтика Библии). – Минск: Белорусский госуниверситет, 2012. – 97 с.

39. *Щербак Юрій*. Час Великої Гри. Фантоми 2079 року. – К.: Ярославів вал, 2012. – 446 с.
40. *Элиаде М.* Священное и мирское. — М.: Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.
41. *Элиаде М.* Очерки сравнительного религиоведения. – М.: Ладомир, 1999. – 488 с.

Додаткова література з онірокритуки

1. *Абрахам К.* Сновидение и миф. Очерк коллективной психологии // Между Эдипом и Озирисом. Становление психологической концепции мифа. – Львов: «Инициатива», М.: «Совершенство», 1998. – С. 65-122.
2. *Анзье Д.* Пленка сновидения // Современная теория сновидений. Сб. Пер. с англ., М.: ООО “Фирма “Изд-во АСТ”, Рефл-Бук, 1998. – С. 56-98.
3. *Башляр Г.* Онирическое пространство. 2000. // www.inellib.ru/gb.htm
4. *Бовсунівська Тетяна.* Достовірність онірокритуки та її постмодерні стратегії // Сучасні літературознавчі студії. Вип.1. Онірична парадигма світової літератури. – К.: КНЛУ, 2004. – С. 14-22.
5. *Грот Н. Я.* Сновидения как предмет научного анализа. – Харьков: Гуманитарный центр, 2007. – 128 с.
6. *Гофф Ж. Ле.* Средневековый мир воображаемого: Пер. с фр. / Общ. ред. С.К. Цатуровой. — М.: Изд-ская группа «Прогресс», 2001. – 440 с.
7. *Гроф Станислав.* Космическая игра. Исследование рубежей человеческого сознания.- М.: Изд-во Трансперсонального ин-та, 1997. – 249с.
8. *Гуска Марія.* Проблема символу та архетипу у живопису українського модерну та авангарду // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.- Харків.- № 1. – Серія мистецтвознавство, 2002. - С.8-13.
9. *Доддс Э.Р.* Образы сновидений и образы культуры // Греки и иррациональное. - СПб., 2000. - С. 152-197.
10. *Знание за пределами науки.* Мистицизм, герметизм, астрология, алхимия, мания в интеллектуальных традициях 1-ХІV веков. -М., 1996. – 443с.
11. *Менегетти Антонио.* Образ и бессознательное.- М.: ННБФ „Онтопсихология”, 2000.- 434с.
12. *Каган М.С.* Метаморфозы бытия и небытия. К постановке проблемы // Вопросы философии.- М., 2000- № 6. – С.52-67.
13. *Карл дю Прель.* Философия мистики, или двойственность человеческого существа. - М.: “Refl-book”, 1995. – 490с.
14. *Кассирер Эрнест.* Познание и действительность. Понятие о субстанции и понятие о функции.- СПб., 1912. – 447с.
15. *Книга загробных видений.* – СПб.: Амфора, 2006. – 334 с.

16. *Лотман Ю.М.* Сон – семиотическое окно // Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис; Изд. Группа «Прогресс», 1992. – С.219-227.
17. *Нагорная Н.А.* Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм. - М.: РГБ, 2005. – 365 с.
18. *Нечаенко Д.Е.* Сон, заветных исполненный знаков. Таинства сновидений в мифологии, мировых религиях и художественной литературе. - М.: Юридическая литература, 1991. – 302 с.
19. *Онiрична парадигма світової літератури.* Сучасні літературознавчі студії. – К.: КНЛУ, 2004. – №1. – 173 с.
20. *Ремизов А.М.* Огонь вещей. Сны и предсонье. – СПб.: Ивана Лимбаха, 2005. – 368 с.
21. *Рубцов Н.Н.* Символ в искусстве и жизни. – М.: „Наука”, 1991. – 175с.
22. *Ситников А.В.* Философия Плотина и Патристика о происхождении космоса // Вопросы литературы. – М., 2000. – № 8. – С.117-125.
23. *Сон — семиотическое окно.* Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI Випперовские чтения. - М., 1993. – 280 с.
24. *Томэ Хельмут, Кэхеле Хорст.* Интерпретация сновидений // Современный психоанализ.- М.: Изд-ская группа «Прогресс», 1996. – С. 207-245.
25. *Фромм Э.* Забытый сон. Введение в науку понимания снов, сказок и мифов // Душа человека. - М.: Республика, 1992. - С.179- 298.
26. *Фромм Э.* Сновидения и их толкование // Фромм Э. Гуманитарный психоанализ. — СПб: Издательский дом «Питер», 2002. – С.13-64.
27. *Фройд З.* Сновиддя. // Фройд З. Вступ до психоаналізу. Лекції зі вступу до психоаналізу з новими висновками. Пер. з нім. — К.: Основи, 1998. — С.75-239.
28. *Фройд З.* Толкование сновидений. – К.: «Здоровье», 1991.
29. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов и ранний символизм.- СПб., 1999. - 417с.
30. *Хиллман Джеймс.* Архетипическая психология. – М.: «Когито-Центр», 2006. – 351 с.
31. *Экзегетика снов.* Европейские хроники сновидений. – М.: «Эксмо», 2002. –
32. *Элиаде Мирче.* Миф о вечном возвращении. Архетипы и повторяемость.- СПб.: «Алетейя», 1998. – 249с.
33. *Элиаде М.* [1996]. Мифы, сновидения, мистерии. – М.: “REFL-book”. – К.: Валкер. – 288 с.
34. *Юнг К.-Г.* Алхимия снов. Четыре архетипа. - СПб.: «Медков С.П.», 2014. – 312 с.
35. *Юнг К.Г.* Воспоминания, сновидения, размышления. – Минск: Харвест, 2003. – 496 с

Розділ 5: ФІЛОСОФСЬКИЙ РОМАН У МОДИФІКАЦІЯХ ХХІ СТОЛІТТЯ

5.1. М. Бахтін і перетворення філософського жанру на межі нового тисячоліття

Філософська меніппея – це могутня трансформація нігілістичних меж роману та найчастотніша форма перевтілення філософського роману, якого уже не існує у тому вигляді, який вважається класичним та дав підстави виділяти це жанрове утворення. Сучасна філософська меніппея відзначається невизнанням жодних кордонів та виражає недовіру до всіх авторитетів; вона є породженням трагічного відчуття “кінця світу” та водночас прагненням до сотворення нового гештальту світобудови.

Жанр меніппеї представляє карнавальну традицію в літературі. Меніппея як літературознавчий термін на позначення певного жанру вперше була вжита М. Бахтіним і, на його думку, цей жанр відзначається особливим філософським універсалізмом. Вона генетично споріднена з Меніпповою сатирою. Про Меніппову сатиру можна говорити, починаючи з III ст. до нашої ери, коли власне й розгорнулася діяльність кіничного письменника й філософа Меніппа з Гадари, його іменем і була названа сатира такого типу. Проте його твори до нашого часу не дійшли. У жанрі меніппеї після Меніппа виступали: Варрон (II – I ст. до н.е.), Сенека (I ст. до н.е.), Лукіан (II ст. н.е.). Шлях від Меніппа до Лукіана – це шлях від сумнівів античної культури у власних силах до її повного нігілістичного самозаперечення (не випадково всі представники меніппової сатири наближаються за своїми світоглядними переконаннями до філософії кініків та пізнього стоїцизму). Отже, меніппея сформувалась і добу розкладу античної культури, в епоху поруйнування наївно-міфологічної національної свідомості, коли гострі суперечки між численними філософськими школами стали звичною реальністю античної людини і гостро стояло питання вироблення нового світогляду.

У пізніші часи меніппея актуалізується саме у ті історичні періоди, коли ситуація руйнування ідеалів та потреба в нових значно загострюється. Меніппея не обмежена у виборі тем та мотивів, вона часто вдається до адаптації біблійних сюжетів та образів. Її **метасюжетність** передбачає ще й фантастичні компоненти. Вона не спрямована на реалістичне відтворення буття. У меніппеї з однаковою легкістю відтворюються як суїциди, манії, роздвоєння особистості, так і божественна тематика, висока класичність, пафос тощо. Більше того, меніппея неможлива без такої **амбівалентності**. Для меніппеї характерні *очуднення, трансцендентні стрибки, контрасти, алюзії, оксюморонні сполуки* тощо. Найяскравішим прикладом сучасної меніппеї в українській літературі можуть слугувати романи

«Московіада», «Перверзія» та «Рекреації» Ю. Андруховича.

М. Бахтін у роботі "Проблеми поетики Достоевського", дещо спрощуючи і схематизуючи, виділив три основні лінії розвитку європейського роману: епічну, риторичну і карнавальну. Названі романи Ю. Андруховича, "Лісовий цар" М. Турньє, "Чапасьє і Пустота" В. Пелевіна, "Кис" Т. Толстої, "Світ як супермаркет" М. Уельбека та ін. є філософськими меніппеями та належать, за градацією М. Бахтіна, до карнавальної лінії європейського роману, в річищі якої досліджуваний жанр виявляється найбільш тісно пов'язаним з сміховою традицією, нігілізмом та соціально-корегуючим експериментуванням.

Оскільки постмодернізм характеризується нігілізмом і діалогізмом як наскрізними рисами, то в його системі філософська меніппея зайняла поважне місце. У меніппеї закладено діалогізм й нігілізм, вона вправно апелює до різних філософських ідей, як і до типів мислення, мовлення, жанру, форми, стилю тощо. Класична меніппея тяжіє до часопросторового та морально-психологічного **експериментування**. За визначенням М. Бахтіна, меніппея відзначається злободенністю та наповненістю *алюзіями* до тих чи інших світоглядних концепцій, історичних подій та художніх творів. Іноді філософська меніппея не задовольняється критикою існуючого стану речей, пропонує альтернативні, часом *утопічні*, теорії, які зазвичай передаються через „сни“, „марення“, „мрії“, „подорожі“ тощо. Християнська символіка, містико-релігійні мотиви, трансцендентальні міркування можуть поєднуватися в меніппеї з суто натуралістичними описами. Жанрові особливості меніппеї винаходити не потрібно, наведемо їх так, як вони склалися в античну епоху і так, як їх виділяє у своїй роботі М. Бахтін. Учений відзначає, що як в меніппеї античної доби, так і в творах Ф. Достоевського, маємо справу з однаковим жанровим світом, але якщо в першому випадку він даний на початку свого розвитку, то в другому – на апогеї свого розвитку, на своїй вершині, що не заперечує, і більше того, підсилює одвічні риси жанру. Подібна думка правомірна стосовно романів М. Турньє „Лісовий цар“, „Світ як супермаркет“ М. Уельбека та ін.

Жанрові особливості меніппеї, наведені М. Бахтіним:

1. У меніппеї збільшується загальна вага *сміхового елемента*, хоча й помітні коливання за різною його жанровою присутністю. Діапазон комічного у філософській меніппеї нічим не обмежений, тут можна знайти і грубий вульгарний гумор із оголенням частин тіла та обливанням сечею, і високоінтелектуальні пасажі до філософом минулого.

2. «Меніппея повністю звільняється від тих мемуарно-історичних обмежень, які були ще властиві «сократичному діалогу» (хоча зовні мемуарна форма іноді зберігається); вона *вільна* від сказання і не скута жодними вимогами зовнішньої життєвої правдоподібності. Меніппея характеризується виключною свободою філософського і сюжетного

задуму»⁵¹⁴. Саме ця риса меніппеї найбільше вабить сучасних письменників, оскільки надає можливість для висловлювання найрізноманітніших точок зору, навіть достатньо не сформованих.

3. «Вагома особливість жанру меніппеї полягає у тому, що найхоробріша та невгамовна фантастика і авантюра внутрішньо мотивуються, виправдовуються, освячуються тут чисто ідейно-філософською метою – створювати виключні ситуації для провокування та випробування філософської ідеї...»⁵¹⁵. Як лабораторія ідей, меніппея просто унікальна, адже вона не визнає жодних “фільтрів” та не тяжіє до жодних цензурних обмежень, навіть самоцензура тут не владна, вона втрачає свій голос. Крім того, така відкритість до мозкового штурму створює унікальне середовище для народження нових ідей, філософем, вдалих зіставлень та ін.

4. «Дуже важливою особливістю меніппеї є органічне сполучення в ній вільної *фантастики*, символіки і – іноді – містико-релігійного елементу з крайнім і грубим халупним натуралізмом»⁵¹⁶. Фантастичний елемент меніппеї прекрасно представлений у романі “Кис” Т. Толстої, де імітація постапокаліптичного існування людей-мутантів подана на межі ймовірного та неймовірного. Проте часто письменники не вдаються до фантастичного елементу в філософській меніппеї, зокрема тому, що занепад цивілізації надає достатньо фактів, які схожі на фантастику.

5. «Сміливість вигадки і фантастики сполучається у меніппеї з винятковим філософським універсалізмом та крайнощами світоспоглядання. Меніппея – це жанр «останніх запитань». В ній *випробовуються останні філософські позиції*. /.../ Для меніппеї характерна синкріза (тобто зіставлення) саме таких оголених останніх позицій у світі»⁵¹⁷. Тобто, якщо б сучасний письменник почав би писати свою меніппею на матеріалі давно усвідомлених, “перетравлених”, адаптованих ідей, які нічим не зачіпають сучасне духовне стовнення, то твір таким не буде меніппеєю. Вона можлива тільки за умови перебування свідомості письменника на “фронтових” рубежах сучасного осмислення світу і людини, на болючому суперечливому кордоні, де істина схожа на не-істину і навпаки. Меніппея перебуває на рубежі формування нової філософської позиції, байдуже, йдеться про релігію, політику чи культуру.

6. «У зв’язку з філософським універсалізмом меніппеї в ній проглядає *трипланова будова*: дія та діалогічні синкрізи переносяться з Землі на Олімп і в потойбіччя. /.../ Дуже важливе значення для

⁵¹⁴ Бахтин М.М. Поетика творчества Достоевского. – К.: Next, 1994. – С.322-323.

⁵¹⁵ Там само. – С.323.

⁵¹⁶ Там само. – С.323.

⁵¹⁷ Там само. – С.324.

меніппеї мало зображення *потойбіччя*: тут зародився особливий жанр «розмови мертвих», поширений в європейській літературі Відродження»⁵¹⁸. Трипланова структура меніппеї в наш час урізноманітнюється такими аналогічними утвореннями: підземелля – Земля – космос; золотий вік / стабільне існування – апокаліпсис – постапокаліпсис; життя до «кінця історії» – «кінець історії» – життя після «кінця історії»; буденна свідомість – божевілля – змінена свідомість; маса – Я – Інший.

7. «У меніппеї проявляється особливий тип *експериментуючої фантастики*, зовсім ворожий щодо античного епосу та трагедії»⁵¹⁹. Експериментуюча фантастика ускладнюється у наш час тим, що площиною такого експерименту може бути як весь всесвіт, так і мінімізована, часто спотворена, свідомість не завжди інтелектуальної людини. Експериментуюча фантастика сучасної меніппеї часто невідчутна внаслідок звернення до останніх винаходів чи відкриттів науки.

8. «У меніппеї вперше проявляється те, що можна назвати *морально-психологічним експериментуванням*: зображення незвичних, ненормальних морально-психологічних станів людини - божевілля всякого роду («маніакальна тематика»), подвоєння особистості, нестримна мрійливість, незвичні сни, пристрасті, що межують з божевіллям, самогубством тощо. Всі ці відхилення мають у меніппеї не вузько-тематичний, а формально-жанровий характер. Сновидіння, мрії, божевілля руйнують епічну та трагічну цілісність людини та її долі: в ній розкриваються можливості іншої людини та іншого життя»⁵²⁰. Ця властивість класичної Меніппової сатири донині становить домінуючу, не зникає ні з жодної сучасної філософської меніппеї. Вона настільки приваблива для письменників, оскільки надає можливість представити будь-яку світоглядну картину світу у калейдоскопі аналогічних, унікальний принцип зіставлення та опанування явищем.

9. «Для меніппеї дуже характерні сцени скандалів, *ексцентричної поведінки*, недоречних промов та виступів, тобто будь-які порушення загальноприйнятого та звичного ходу подій, установлених норм поведінки та етикету, в тому числі й мовного. /.../ Скандали та ексцентричності руйнують епічну та трагічну цілісність світу...»⁵²¹. Додайте до цього ще й нецензурні висловлювання, різні типи сленгу тощо.

10. «Меніппея сповнена різними *контрастами та оксюморонними сполуками*: добродійна гетера, істинна свобода мудреця та його рабське становище... Меніппея любить грати різними

⁵¹⁸ Там само. – С. 324-325.

⁵¹⁹ Там само. – С. 325.

⁵²⁰ Там само. – С. 325.

⁵²¹ Там само. – С. 326.

переходами та змінами, верхом та низом, піднесенням та падінням, неочікуваними зближеннями далекого та роз'єданого, мезальянсами всього роду»⁵²². Ця цікава властивість меніппеї з часом тільки підсилюється. Для аналізу цих властивостей меніппеї найкраще підходить методика контрастивної поетики⁵²³, оскільки всі численні контрасти та оксюмори мають міжкультурне значення.

11. «Меніппея часто включає в себе елементи соціальної *утопії*, які вводяться у формі сновидінь або подорожей у невідомі країни; іноді меніппеї прямо переростає в утопічний роман»⁵²⁴. Сучасна філософська меніппея межує з антиутопією та пантопією, оскільки розміщення у тексті фрагментів соціальної утопії чи то у вигляді мрій і снів, чи то в інших формах, інколи надзвичайно розширюється у зв'язку з внутрішньою орієнтацією цього жанру на безмір, необмеженість. Проте за наявності у творі паралельних реальностей щодо утопічної та рівноваги у їх відтворенні підстав відносити такий твір до антиутопії немає. Здається, антиутопіями слід вважати ті твори, де критика утопізму складає єдине художнє спрямування.

12. «Для меніппеї характерне широке використання *вставних жанрів*: новел, листів, ораторських промов, симпосіонів тощо, характерне змішання прозової та віршованої мови. Вставні жанри подаються на різних дистанціях від останньої авторської позиції, тобто з різним ступенем пародійності та об'єктивності»⁵²⁵. До вставних жанрів сучасної філософської меніппеї слід долучити це й малюнки, схеми, репродукції, таблиці, різні документи тощо. Нариклад, у «Чапаєв і Пустота» В. Пелевіна медична картка пацієнта у психіатричній лікарні наводиться повністю і стає варіацією вставного жанру. «Світ як супермаркет» М. Уельбека взагалі є сумою вставних жанрів, цей твір взагалі не має жанрового патерну. Нагромадження різних, часто ніяк не споріднених жанрів виправдовується орієнтацією меніппеї на всеприсутність, вседосяжність, вседозволеність. Структурно – це значне відхилення від будь-яких поетологічних осмислень форми. Теорії жанру, який би складався виключно із вставних жанрів, не існує, оскільки це художньо-поетичний нонсенс з точки зору класичного споглядання літератури. Постмодернізм же дозволив вільне поводження з формою, освятивши експериментування такого типу.

13. «Наявність вставних жанрів підсилює *багатостильність та багатотонність* меніппеї; тут укладається нове ставлення до слова як

⁵²² Там само. – С.327.

⁵²³ Див.: Жлуктенко Ю.А. Контрастивный анализ текстов // Лингвистика текста и обучение иностранным языкам: Сборник науч. статей / Отв. ред. В.А. Бухбиндер. – К.: Вища школа, 1978. - С.24-30.

⁵²⁴ Бахтин М.М. Поэтика творчества Достоевского. – К.:Next, 1994. – С.327.

⁵²⁵ Там само. – С.327.

матеріалу літератури, характерне для всієї нашої діалогічної лінії розвитку художньої прози»⁵²⁶. Потрапляючи на плідний ґрунт постмодерністської стильової еклетики, меніппея невідворотно підсилює тенденцію «багатостильності». Це явище В. Пестерев називав «полістилістикою постмодерністського роману»⁵²⁷. Воно відбилось на філософській меніппеї сучасності таким чином, що кожен наступний сегмент тексту відрізняється від попереднього настільки, що у читача може складатися враження потрапляння до іншого твору, наскрізний оповідач більше не потрібен, нанизування різностильових сегментів виправдовується принципами фреймового мислення сучасної людини.

14. *Злободенна публіцистичність*. «Це свого роду «журналістський» жанр давнини, який гостро відгукувався на ідеологічну злобу дня»⁵²⁸. До «Світу як супермаркету» М. Уельбека увійшли його статті, тобто публіцистика, яка писалася «на злобу дня». Тут цікавіше задатися питанням, яким чином публіцистика стає частиною художнього твору, не втрачаючи своїх ідеологем. Якщо інші романні форми можуть розповідати про не занадто актуальні проблеми, навіть поринати у вигадане минуле (як у фентезі), то меніппея обертається у колі тих проблем, які на даний час життя її автора мисляться найбільш болючими, невихідними ранами цивілізації. Сучасна філософська меніппея підіймає проблеми екології, виживання людського роду за умов подальшого поширення техногенної цивілізації, деградації політичних структур держав, свободи особистості та її обов'язків, деградації мистецтва в умовах примату матеріальних цінностей тощо. Кожна така проблематизація в тексті підсилюється яскравими описами та ілюстраціями. Все пишеться «з натури», з живого потоку життя.

Проте найвагомішу жанрову характеристику меніппеї М. Бахтін сформулював поза нумерацією, наприкінці аналізу цього жанру – це **діалогічність**: «...Меніппея вбирає в себе такі близькі жанри, як діатриба, солилоквиум, симпосіон. Спільність цих жанрів визначається їхньою зовнішньою та внутрішньою діалогічністю в підході до людського життя та людської думки»⁵²⁹. Отже, діалогічність складає природу даного жанру, пружину його розвитку та наростання актуальності в наш час.

Меніппея переносить у літературу насамперед основні категорії карнавалу, як то: 1) вільний фамільярний контакт між людьми; 2) ексцентричність; 3) карнавальні мезальянси; 4) профанацію всього, що має піднесений сенс. У літературу переноситься провідне дійство

⁵²⁶ Там само. – С.327.

⁵²⁷ Див.: Пестерев В.А. Постмодернизм и поэтика романа. Историко-литературные и теоретические аспекты. – Волгоград: Изд-во Волгоградского гос. ун-та, 2001. – С.20.

⁵²⁸ Бахтин М.М. Поэтика творчества Достоевского. – К.: Next, 1994. – С.327.

⁵²⁹ Там само. – С.329.

карнавалу - *обряд увінчання-розвінчання*, що містить у собі, як відзначав М. Бахтін "саме ядро карнавалюного світовідчуття - пафос змін і змін, смерті і оновлення"⁵³⁰. Філософська меніппея лишається вірною карнавалізації художнього світу.

Нарешті, в літературу переноситься *двоєдиний амбівалентний принцип побудови карнавальних образів*. Так, будь-який художній образ, побудований за принципом карнавалюного "прагне охопити і об'єднати в собі обидва голоси становлення або обох членів антитези: народження-смерть, юність-старість, верх-низ, особа-зад, хвала-лайка, утвердження-заперечення, трагічне-комічне тощо"⁵³¹. Цей принцип виявляється в карнавалізованій літературі, зокрема, в характерних для неї парних образах, побудованих як за контрастом, так і за подібністю.

В інтерпретації *сміху* в річищі карнавалюної традиції позначимо три істотних для нас моменти. По-перше, зв'язок карнавалюного сміху зі свободою. По-друге, ідею карнавалюного сміху як перемоги над страхом. По-третє, соціальний і всенародний, а не суб'єктивно-індивідуальний його характер. У тлумаченні карнавалюною традицією матеріально-тілесного начала (образів тіла, їжі, пиття, випорожнювань, статевого життя) відзначимо два моменти. По-перше, *універсальний всенародний*, святковий і утопічний його характер, коли космічне, соціальне і тілесне існує в нерозривній єдності - веселій і поблажливій до будь-яких відхилень. По-друге, *гіперболізація*, яка стає настільки природною в таких текстах, що дивує, коли її раптом немає.

Філософська меніппея - дуже зручний жанр для руйнування старих уявлень про будь-що. Меніппейний підхід не існує за жодних цензурних спроб, тобто для цього жанру свобода інтелектуального звершення - над усе. Абсолютна інтелектуальна свобода веде до нігілізму, в тому числі й жанрових конструктів. Тож слід визнати, що меніппея завжди є філософською та вкрай нігілістичною формою. Безмежність «інтелектуальних повстань», закладених у цьому жанрі, представляє велике поле для експериментів.

У системі епічних жанрів нашого часу філософська меніппея посідає чільне місце в аспекті вираження сучасного нігілізму, складаючи, таким чином, крайню межу нігілізму у романному мисленні в цілому. Меніппея, дозволяючи сполучати несумісні до того явища та образи, є винятковим полем для інтелектуального експериментування, для розвитку розумової здатності. За умов зникнення класичної форми філософського роману, філософська меніппея стає не тільки спадкоємицею меніппової сатири, а й всіх здобутків у жанрах філософської прози XVII-XX ст., крім того, вона є вершинним утворенням сучасної філософської прози.

⁵³⁰ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики... - С.210.

⁵³¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура... - С.322.

5.2. Філософська меніппея «Світ як супермаркет» Мішеля Уельбека

Неоднозначна оцінка М. Уельбека в літературній критиці підсилюється його абсолютною байдужістю до цієї іпостасі своєї долі. Все ж процитую характеристику Е. Шевякової: «"Модні письменники", твори яких добре відомі у Франції і у нас – М. Уельбек і Ф. Бегбедер, – не стали предметом дослідження. Однозначно трактовані критикою як "безсумнівні" постмодерністи, вони здійснюють у своїх романах реалістично-постмодерністський синтез, і сексуально-споживацький хаос постмодерністського суспільства симулякрів, іронічний модус оповіді поєднується в їхніх творах з традиціями класичного роману, виховного, соціального»⁵³². Щодо жанрової ідентифікації творів М. Уельбека, то тут немає жодної розвідки, тільки принагідно короткі висловлювання або оглядові статті. Наприклад, І. Сулова вважає його «яскавим експериментатором», «при цьому основна ідея його прозових творів, що сформувалась вже до другого роману – антиутопія»⁵³³. В якомусь сенсі вона має рацію, адже справді М. Уельбек розвінчує найбільші утопії нашого часу, як то рай супермаркету, гедоністичний егоїзм як приадна філософія, рекламна свідомість та ін., проте, по-перше, ці утопії є мало усвідомлюваними масою людей і тому не можуть розглядатися в цій якості, по-друге, техніка тексту свідчить про те, що він не виструнчувався як специфічна антиідеологія, бракує заявлення нових ідей на противагу дискредитованим. Крім того, антиутопія – це сюжетний-фабульний роман, а «Світ як супермаркет» позбавлений конкретних фабул, у художньому сенсі, бракує й наскрізної, він скоріше є скупченням публіцистичних замальовок, оглядів, котрим властивий навіть інший стиль. Поєднання його фрагментованого тексту в цілісну художню структуру жанровий принцип антиутопії здійснити не може, а от меніппея може, адже вона орієнтована на подібний виклад матеріалу, передбачає контраверсії, гру, провокації тощо. Утопізм же, як і антиутопізм, притаманний меніппеї як нігілістична складова, як принцип оновлення мислення, очуднення звичного з давніх часів. Логіка меніппейної гри, характерних протиставлень, зіткнень різнопорядкових явищ, що пронизує творчість М. Уельбека вивершується у романі «Світ як супермаркет». Його жанрова

⁵³² Шевякова Э.Н. Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы: автореф. дис. ...д-ра филол. наук. – М., 2009. – С.3.

⁵³³ Сулова И. В. Метапрозаическое начало в романе М. Уельбека «Расширение пространства борьбы» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – Пермь, 2011. – Вып.4 (16). – С.242.

приналежність до філософської меніппеї не була випадковою, а становить структуру, яка генетично споріднена з творчим креативом письменника. До речі, тільки німецький вчений В. Ланге висловив припущення, що «Елементарні частки» є меніппеєю⁵³⁴. У творі «Світ як супермаркет» також присутні характеристики меніппеї:

1) збільшена вага сміхового елемента, переважають односпрямовані форми комічного: іронія, сарказм, гумор, а точніше, на думку Д. Ногеза, «Уельбек винайшов сірий гумор»⁵³⁵; форми народної сміхової культури легалізовані та обмежені;

2) спостерігається свобода філософського і сюжетного задуму, класична поетика сюжетоскладання зневажена;

3) демонструються нетипові ситуації, випробовуються різні філософські ідеї;

4) смілива вигадка сполучається з філософським універсалізмом, текст презентує сферу останніх найбільш актуальних проблем сучасності, деякі навіть не усвідомлювані читачем;

5) фантастика, вигадка сполучається з правдивістю зображення, з реалістичним модусом письма;

6) *трипланова структура світу у творі Уельбека відсутня*;

7) еспериментуюча фантастика на рівні повсякдення (супермаркет як рай);

8) наявне морально-психологічне експериментування;

9) ексцентрична епатажна поведінка персонажів;

10) вульгаризація стилю;

11) неймовірні контрасти, оксюморонні сполучення, яскраві зіставлення;

12) елементи соціальної утопії вдало поєднані з антиутопією;

13) вставні жанри: твір з них складається, немає обрамляючого сюжету, характерного для класичної поетики;

14) багатофабульність та багатосюжетність;

15) багатостильність / полістилістика;

16) злободенна публіцистичність;

17) діалогічність;

18) карнавалізація образів; вироблений варіант камерного карнавалу;

19) гіперболізація.

Як видно з наведеного переліку, майже всі риси меніппеї проступають в тексті «Світ як супермаркет» М. Уельбека. Це єдиний жанр, риси якого так послідовно проглядають у тексті, решта ймовірних

⁵³⁴ Ланге В. «Элементарные частицы» Уэльбека и мениппова сатира / пер. с нем. Е.Драйтовой // Иностранная литература. – 2005. – №2. – С.238.

⁵³⁵ Ногез Доминик. Уэльбек как он есть. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – С.37.

жанрових структур не може похизуватися такою послідовністю, отже, посилаючись на переважання характерних жанрових ознак, можемо визначити цей твір як меніппею. Але це не звичайна собі меніппея, а – філософська, отже всі тенденції до філософського світоспоглядання меніппеї як, власне її природна якість, в цьому творі значно підсилені, набагато більше, ніж цього потребує даний жанр. Розгортаючи перед читачем діючі філософські системи, М. Уельбек вимушений відхилитися від властивого для класичної меніппейної оповіді від імені сміхового колективного несвідомого та презентувати яскраву епатажну індивідуальну свідомість. Принципи карнавалізації у нього коливаються від камерного дійства – до карнавалу, який, як і супермаркет, сягає меж всієї цивілізації. Ці коливання, поруч з іншими неповторними властивостями письма, створюють специфіку філософської меніппеї М. Уельбека.

Якщо філософська меніппея «Лісовий цар» (1985) М. Турньє може розглядатися як перший синтез філософської прози і меніппеї, в якій не всі ознаки меніппеї, що були названі М. Бахтіним, присутні, то роман «Світ як супермаркет» (1998) М. Уельбека – це філософська меніппея за всіма її параметрами без будь-яких вагань. Роман «розпадається» на велику кількість окремих фрагментів, які водночас є завершеними жанрами і, здавалось би, ніяк між собою не пов'язані. Мотивація щодо такої композиції свого твору М. Уельбеком була проголошена так: «Що поєднує зібрані тут тексти? Найпростіше відповісти так: мене попросили їх написати або, принаймні, попросили написати щось. Всі вони були опубліковані в різних періодичних виданнях, а потім до них стало неможливо дістатися. Як сказано вище, я міг би включити їх в якусь більшу працю. Я намагався зробити це, але спроба вдалась лише частково. Втім, ці тексти важливі для мене. Чим і пояснюється ця публікація»⁵³⁶. І це той випадок, коли вірити авторові НЕ можна, оскільки твір ідеологічно завершений, представляє собою художню цілісність, а не збірку статей чи есе. «Найпростіша» відповідь письменника не завжди щира.

Філософська меніппея не має жодних генологічних обмежень, окрім провідної ідеї автора, з якою узгоджені всі вставні жанри, щоб утворити цілісність. Вирахування цієї провідної авторської ідеї – справа складна. Інколи необхідно зануритись в у всю творчість письменника, щоб зрозуміти її. Для М. Уельбека провідною ідеєю стало переосмислення наслідків людської цивілізації в аспекта втрат та набутків, виваження, що ж, власне, переважає. Так, у книзі «Г.Ф. Лавкрафт: проти людства, проти прогресу» (1991) читаємо дуже виразно висловлене ставлення до техногенної цивілізації сучасності, яка невідворотно веде до катаклізму: «На перехрестях своїх

⁵³⁶ Уельбек Мишель. Мир как супермаркет. Режим доступу: <http://flibusta.net/b/57315/read>

комунікаційних шляхів людина збудувала гігантські потворні мегаполіси, де кожен, ізольований в анонімній квартирі посеред багатоквартирного будинку, достоменно такого самого, як інші, вважає себе центром землі і мірою всіх речей. Але під норами, викопаними цими землерийними комахами, дуже давні і дуже могутні істоти повільно прокидаються від сну. Вони існували вже у кам'яновугільний період, вони були вже в тріасовий і пермський; вони знали писк першого ссавця, будуть знати і хрип агонії останнього»⁵³⁷. Як бачимо з наведеної цитати, ставлення М. Уельбека до існуючої техногенної цивілізації, яка потерпає від занехачності духовності, – надто негативне. Ідея невинної помилки в сучасному людському розвитку – культу егоїзму, – яка обов'язково призведе до самознищення, стає наскрізною у його творчості.

Саме на ідеї згубної влади філософії егоїзму й заснована філософська меніппея «Світ як супермаркет» М. Уельбека. Вже на перших сторінках роману стикаємось із явищем очуднення Жака Превера: «Якщо Жак Превер поганий поет, то насамперед тому, що його світоспоглядання вульгарне, поверхневе і спотворене. Спотвореним воно було ще за його життя, а сьогодні нікчемність Превера-поета цілком очевидна, оскільки вся його творчість здається безконечним повторенням одного й того самого величезного кліше. У філософському та політичному плані Жак Превер – переконаний анархіст, тобто, по суті справи, дурень. Сьогодні ми борсаємось у «крижаних водах егоїстичного розрахунку» від найніжнішого дитинства»⁵³⁸. Отже, Жак Превер протиставлений світу егоїзму як філософської життєвої позиції, що стала домінантною в нашій культурі. Жак Превер – не егоїст, звідси, за логікою перевернутої істини, він – дурень. Такий спосіб очуднення на основі контраверсійних ідей, філософом свідчить про спрямування тексту на пробудження свідомості, самостійного мислення читача. Читач із першої сторінки роману виявляється втягненим до життєво вагомої дискусії.

Що ж такого було в цій постаті, що дало підстави Уельбеку протиставити його філософії споживання та егоїзму? Розквіт творчості Жака Превера (Jacques Prévert, 1900-1977) припадає на 30-70-і роки ХХ ст., він писав поеми, сценарії фільмів, вірші, які часто ставали піснями. Зокрема, в репертуарі Едіт Піаф були такі пісні. У 1954 році за "Мертві листи" Ів Монтан нагороджується "Золотим диском" - з нагоди продажу мільйонного примірника цієї платівки в його виконанні. Вершиною творчості Превера вважається фільм за його сценарієм "Діти райка",

⁵³⁷ Уэльбек Мишель. Г.Ф. Лавкрафт: против человечества, против прогресса. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. - С.36-37.

⁵³⁸ Уэльбек Мишель. Мир как супермаркет. - http://modernlib.ru/books/uelbek_mishel/mir_kak_supermarket/

який журі з 600 фахівців визнало кращим кінематографічним твором століття і рішенням ЮНЕСКО в числі ще трьох стрічок оголошений світовим надбанням культури. Разом із тим, Жак Превер, в 14 років покинув школу, так і не набувши освіти, ухилився від армії, прикидаючись божевільним. А ще він ніколи не мав домівки, повсякчас мандрував, ненавидів мілітаризм, клерикалізм, буржуа, обивателів. Всім відома характеристика поета, надана йому Сальвадором Далі: «Жак воює з ненависним йому злом не бомбами, а петардами». У літературі Жак Превер насамперед відомий як автор чудових верлібрів. Ось його верлібр «Кіт і птаха», в якому поєднані дитинність і гумор:

В деревне мрачные лица:
Смертельно ранена птица.
Эту единственную проживающую в деревне птицу
Единственный проживающий в деревне кот
Сожрал наполовину.
И она не поет.
А кот, облизав окровавленный рот,
Сыто урчит и мурлычет... И вот
Птица умирает.
И деревня решает
Устроить ей похороны, на которые кот
Приглашен, он за маленьким гробом идет.
Гроб девочка тащит и громко рыдает.
"О, если б я знал, - говорит ей кот, -
Что смерть этой птицы
Причинит тебе горе,
Я съел бы ее целиком...
А потом
Сказал бы тебе, что за синее море,
Туда, где кончается белый свет,
Туда, откуда возврата нет,
Она улетела, навек улетела,
И ты бы меньше грустила, и вскоре
Исчезла бы грусть
С твоего лица..."

Что ни говорите, а всякое дело
Надо доводить до конца!⁵³⁹

Найбільш відомий його вірш – «Мертві листи». В його віршах часто немає рими навіть тоді, коли він не ставить за мету написати верлібр. Жак Превер не обмежував себе жодними поетичними законами, метричною чи якоюсь іншою, системою віршування. Його версифікація химерна, вільна від будь-якого наслідування та

⁵³⁹ Превер Жак. Кот и птица. <http://www.lib.ru/POEZIQ/PREWER/stihi.txt>

надзвичайно приваблива тією щирістю почуття та неповторною іронією та самоіронією, які становлять особливість його стилю мислення та віршування. Жак Превєр чимось схожий на Володимира Висоцького: обидва мали так само шалену популярність серед народу та дуже мізерне визнання серед правителів, обидва створили свою власну версифікацію, свої власні ідеологеми, обидва непідвладні офіціозу. Отже, обидва стали загубленими геніями ХХ ст.

Для М. Уельбека надзвичайно важливо повернути читача до превєрівського світосприйняття, правда спосіб, до якого він при цьому вдається, надто дивний, шокуючий. Оголошуючи Жака Превєра ідіотом, він ніби перекреслює всю епоху його життя, разом із Едіт Піаф, Івом Монтаном і «Дітьми райка», тобто з усім тим, чим французи пишаються, чим захоплюється весь світ. Це має насторожити читача, розбудити в ньому цікавість до постаті Превєра, до поезії вишуканої кмітливості та вражаючої тендітності світу, щоб вирвати його з пазурів супермаркету.

Далі у романі йде очуднення поезії за допомогою різних прийомів комічного (Жак Превєр писав вірші, тому, хоча про нього і не йдеться, читач цілком здатен озирнутися на цю постать), адже з точки зору буденної свідомості поезія – це нісенітниця, вона позбавлена сенсу, практичної житійності. Вона поруйнує «комунікативні коди», досягає максимального відхилення від буденного мовлення, проте у теорії Жана Коена поезія виконує функцію інтерсуб'єктивності, хай по-своєму, але відображає світ: «Згідно Жана Коена, мета поезії – створити глибоко алогічну мову, в якій заблокована будь-яка можливість заперечення»⁵⁴⁰, врешті-решт, «поезія проголошена таким собі симпатичним реліктом дологічного мислення, мислення дикуна або дитини»⁵⁴¹. М. Уельбек, аналізуючи квантову теорію та звернення фізиків до проблем поезії, не виказує здивування, його більше дивує інтерпретація поезії у виконанні Жана Коена. Виявляючи, знову ж таки у вигляді контрастів, дві позиції щодо поезії, письменник з легкістю долає цю перешкоду суто риторично: «Поезія розриває причинно-наслідкові зв'язки, вона постійно грає з вибуховою абсурдністю, але поезія не зводиться до абсурду. Вона – абсурд, наділений творчою силою, вона творить новий сенс, дивний, але стихійний, бездонний, хвилюючий душу»⁵⁴². Всі давно забули, що поезія – донька абсолютної істини і завжди прямує дорогою істини, навіть помиляючись та самознищуючись. Про це у наступному розділі книги нагадує Жан-Ів Жуанне («Новаліс та всі взагалі німецькі романтики прагли досягти

⁵⁴⁰ Уельбек Мишель. Мир как супермаркет. -

http://modernlib.ru/books/uelbek_mishel/mir_kak_supermarket/

⁵⁴¹ Там само.

⁵⁴² Там само.

абсолютного знання. Відмова від цього прагнення була помилкою»⁵⁴³). Саме цей чоловік висловлює аргументи на захист поезії: «Поки ми залишаємося у сфері поезії, ми залишаємося у сфері правди»⁵⁴⁴. Таким чином, перші розділи роману М. Уельбека пов'язані між собою нарощуванням метафоризації істини, поезії, справжніх поетів, що виявляється при зіставленні філософемного рівня текстів, які на перший погляд видаються не пов'язаними.

У світі супермаркету поезія стає «безнадійною справою», кожен, хто живе нею, – безнадійним дурнем, як Преввер. Всі поети нашого часу – прокляті. Такий сумний кінець поезії не влаштовує М. Уельбека, він прагне вплинути на свідомість сучасника, повернути його до поезії, до німого кіно, до тендітності романтичного художнього світу (лейтмотивом проходить німецька поезія романтизму як тривка міра духовності).

Поруч із розростанням метафори істинності (Преввера, поезії), М. Уельбек починає нагромаджувати й метафорику егоїзму. Раптово переключення на супермаркет як апогей егоїзму сучасної цивілізації вражає, здавалось би, недоречністю, проте саме в такій формі проступає основна антитеза (духовність – супермаркет). Вперше з метафоризацією в меніппеї Уельбека стикаємось в інтерв'ю Жан-Ів Жуанне, який каже: «Супермаркет – справжній сучасний рай; житейська боротьба припиняється біля його дверей. Бідняки, наприклад, сюди взагалі не заходять. Люди десь заробили грошей, а тепер хочуть їх витратити; тут на них чекає великий, постійно оновлюваний асортимент товарів; продукти нерідко виявляються і насправді смачними, а детальні відомості про вміст корисних речовин завжди зазначені на упаковці»⁵⁴⁵. Раптово читач виявляє лейтмотив – «принцип додатковості Нельсона Бора», який акумулює сенс відносності сущого, його нетривкості та плінності. Жан-Ів Жуанне висловлює здогад, який потім стане провідною філософемою роману: «Ми рухаємось до катастрофи, керовані викривленим образом нашого світу, і ніхто не знає про це», «Ідея індивідуалізму панує над нами п'ять століть, вже час звернути з цього шляху»⁵⁴⁶. Такі заяви у тексті покликані створювати ефект мозкового штурму читачеві, який щойно прочитав про супермаркет як досягнутий рай на землі.

Роман «Світ як супермаркет» у критиці зазвичай інтерпретується як «збірка статей» «позначена песимізмом»: «Уельбек пише про світ як супермаркет, оскільки ми всі вже в супермаркеті; він не буде писати, на що перетвориться цей супермаркет хвилину по тому. Він не тішить себе і читача надією, що майбутнє буде побудовано такими, як він.

⁵⁴³ Там само.

⁵⁴⁴ Там само.

⁵⁴⁵ Там само.

⁵⁴⁶ Там само.

Якщо воно і буде побудовано, то іншими людьми іншої вдачі. Уельбек просто не хоче, щоб весь цей супермаркет, штучна подоба раю, яка навіює думки про самогубство, тягнувся і далі, харчуючись людським теплом і людський жвавістю. Він не хоче, щоб його близькі були зачаровані подальшим індивідуальним споживанням. Йому хотілося б, щоб з'явилися нові люди, але поки він не бачить нікого»⁵⁴⁷.

М. Уельбек створює нову філософему – «людина супермаркету»: «Людина супермаркету органічно не здатна бути людиною єдиної волі, єдиного бажання»⁵⁴⁸. Усереднення бажань, ідеалів, вироблення поведінкових кліше характерне для «людини супермаркету». Така людина ні в що не вірить, над всім глузує: «Активне використання в уявленні алюзій, насмішок, інтерпретацій, гумору дуже швидко привело до зубожіння мистецтва та філософії»⁵⁴⁹. «Людина супермаркету» не є носієм жодної філософії і жодного ідеалу, окрім філософії та ідеалів егоїзму, спроектованого у свідомість супермаркетом. Вся історія філософської думки для такої людини – всього лише узагальнена риторика, безглузда балаканина. Оскільки все справжнє підміняється в житті «людини супермаркету» штучним, вона перестає розрізняти справжнє й несправжнє, істину й оману, тягнучись до яскравого. Світ для такої людини – це театралізована вистава з численними приладами, вітринами, товарами. «Все потрібно пропустити через деформуючий фільтр гумору – гумору, який, звичайно, врешті-решт діходить до самовиснаження, обертаючись трагічною німотою»⁵⁵⁰. Недбало-іронічне, глумливе ставлення «людини супермаркету» до оточуючих, до мистецтва, до політики чимось нагадує карнавальне світовідчуття в ході свята, воно позбавляє її індивідуального особливого сприйняття так само, як народна сміхова культура вивільняла людину з лабет суспільства на певний чітко визначений ритуалом період, проте наявність гумору та іронії у сприйнятті «людини супермаркету» не очищає її душу, а тільки підсилює самотність та ізолюваність від інших людей, таких же самотніх жертв супермаркету. М.Уельбек утворює карнавальну атмосферу, але не за зразком народного архаїчного свята, це комічний театр сучасних самотностей, які повірили в юнгіанську самість та позбулись колективного світовідчуття – сміхової стихії колективного несвідомого, а з цим і радості катартичного сміхового співпереживання будь-якої події, явища. Карнавалізація М. Уельбека постає найбільшим

⁵⁴⁷ Из Евгений. Нормальный Уэльбек // Топос. Литературно-художественный журнал. -16.08.2014. <http://www.topos.ru/article/2167>

⁵⁴⁸ Уэльбек Мишель. Мир как супермаркет. - http://modernlib.ru/books/uelbek_mishel/mir_kak_supermarket/

⁵⁴⁹ Там само.

⁵⁵⁰ Там само.

збоченням сучасної людини, оскільки з її допомогою людина дезорієнтована та уярмлена.

Дивним чином філософема смерті Бога вплітається в загальний карнавал філософій «людини супермаркету» поруч із яскраво ілюмінованою повсякденністю. Все істотне, духовне заступається рекламним і штучним. Реклама стає дедалі агресивнішою, вона вдирається в житло людей, вона заставляє бажати і бажати без кінця, створюючи суто формальне прилаштування до життя, адаптація витіснена рекламою: «І ця формальна, поверхова участь в житті оточуючого світу покликана заступити в людині жадобу буття»⁵⁵¹. «Людина супермаркету» стає залежною від реклами настільки, що варто її відлучити від неї, як з'являються неврози, пригнічені стани тощо. Така людина живе у стані перманентної пригніченості, вона навіть здатна породити поезію своєї пригніченості. «Людина супермаркету» повністю належить інформаційному потоку, який заміняє їх живу комунікацію. М. Уельбек піднімає проблему захисту від інформаційного потоку, який знищує особистість, перетворює homo sapiens на «людину супермаркету», універсального споживача, слухняного покупця, але ніяк не мислителя здатного адекватно оцінювати оточуючий світ. Письменник дає поради, як виключитися із інформаційного потоку, не понести втрати: «Досить витримати паузу, вимкнути радіо, вимкнути телевізор, нічого більше не купувати, не бажати більше нічого купувати. Більше не брати участі, більше не знати, тимчасово призупинити будь-який прийом інформації»⁵⁵². Інформаційний простір сучасної людини неймовірно засмічений, він навіть отруйний, оскільки не дає поживи ані розуму, ані душі. Тож карнавал філософій, кожна з яких висміяна й зневажена, вплітається в інформаційний потік, в рекламне невігластво, – і все це, волаючи й вибухаючи яскравими спалахами, посувається кудись без мети та підстав на духовне оновлення.

Поступово філософема супермаркету дискредитується, натомість пропонуються інші типи світоспоглядання, наприклад New Age. «Філософія New Age зовсім не зводиться до набору якихось старих казок; насправді вона перша додумалась вважати своєю перевагою останні досягнення наукової думки...»⁵⁵³, – пише Уельбек, намагаючись створити культ New Age. Наділяючи поезію високим статусом попередниці будь-якої філософії, він бачить її природне розгортання у межах філософії New Age. Лейтмотивом тематичної групи істинності стає доброта. Загублена «людиною супермаркету» аксіологічна категорія добра актуалізується письменником як важіль нашого буття.

⁵⁵¹ Там само.

⁵⁵² Там само.

⁵⁵³ Там само.

“Світ як супермаркет” має велику кількість вставних жанрів, кожен із яких не схожий на попередника. Багатожанровість як питома риса класичної меніппеї зберігається М. Уельбеком з об’єктивних причин – з метою утворити панораму істинного знання, антологію випробуваних ним впродовж життя ідей, якими може керуватися сучасна людина задля збереження своєї духовності та поступального розвитку добра. У романі “Світ як супермаркет” можна знайти такі вставні жанри: інтерв’ю (з Сабіною Одрері, Валерієм Старосельськи, Жан-Ів Жуанне), лист Лакісу Прогудісу, стаття (“Втрачений погляд”, “Абсурд як креативний фактор”), статті про мистецтво (“На порозі розгубленості”), есе (“Жак Превер ідіот”, “Будувати торговельні стелажі”), фрагменти автобіографії (“Поезія призупиненого руху”, “Мистецтво як зняття шкірки”), рецензії (“Марево”), драматичний твір (“Opera Віанса» Жіля Тюяара), передмова, огляд («Коротка історія інформації»), етнографічний ескіз («Німець»), новела («Мертві часи», «Людська комедія у підземці», «Навіщо потрібні чоловіки?»), політико-картографічний опис («Місто Кале, департамент Па-де-Кале»), і навіть чужа рецензія на його творчість – Ніни Кулиш – сприймається як частина тексту роману.

Оскільки меніппея передбачає звернення до табуованих тем, зокрема сексуальної незадоволеності, то поява теми порнографії та статевого життя у різному віці у романі «Світ як супермаркет» певною мірою закономірна, адже він заторгує всі вирази, всі сором’язливі місця сучасного суспільства. До цієї теми належать новела «Мертві часи» та «Зниження пенсійного віку». Табуовані теми у творчості Уельбека супроводить мовчання, яке дозволяє читачеві, не пригальмовуючи, реконструювати не відтворене автором: «Мовчання - імпліцитна якість творів М. Уельбека. Багато про що замовчують слова і розповідає підтекст. Якщо на перший план виводяться сексуальні стосунки, то це не робиться тільки заради них самих. Гіперболізація теми сексу - реакція на відсутність у культурі справжньої любові, справжнього щастя, спроба замістити самотність спілкуванням в одному варіанті. Мовчання присутнє і в есеїстиці, коли за темою пенсійного віку (есе "Зниження пенсійного віку") приховується проблема відчаю літніх людей. Самотність навантажується М. Уельбеком спочатку екзистенційним сенсом, який розкривається в різних сферах культури: естетичної, літературної, художньої, соціальної, політичної, релігійної та ін.»⁵⁵⁴. Тема сексуального незадоволення проявилась у його творчості вже в першому ж романі «Розширення простору боротьби» (1994), де занурений у комп’ютер

⁵⁵⁴ Мирошніченко Вадим. Мишель Уэльбек: решимость на одиночество и общение // Идиот. Литературно-публицистический журнал. – 2012. – №42. <http://www.idiot.vitebsk.net/i42/mirosh.html>

герой зятято шукає жінку для сексу. У романі «Світ як супермаркет» тема сексу є майже витісненою, порівняно з першим його романом – зредукована у політико-аналітичний фрагмент. Вона становить частину **карнавалу супермаркету**.

Все, про що пише М. Уельбек, набуває філософської акцентуалізації. На це звертав увагу Д. Ногез: «Мішель передав мені у п'ятницю чотири початкові сторінки «Стислої історії інформації». Текст завершується оптимістичним аналізом реальних шансів літератури у протистоянні з Мережею (Internet), а потім, ніби при рецидиві депресії, «скисає» з великим сумнівом: наше щастя, чи не полягало воно в тому, щоб бути пасивним видом? В ньому міститься справжня філософська проблема: чи є у нас серйозні підстави вважати, що свідоме життя більш цінне, ніж летаргічне існування мідій або головастиків? Звідки постає ще більш вагоме філософське питання: чи є у нас серйозні підстави вважати сам факт існування більш прийнятнішим, ніж його відсутність?»⁵⁵⁵. Отже, філософська маніппея стала у наш час правомірною спадкоємицею філософського роману XVII ст. На початку XXI ст. вона перебуває найближче до світу філософії та соціальної аналітики. Спосіб синкретизації маніппеї та філософії можна окреслити за напрямом впливу мистецтво – філософія чи філософія – мистецтва. Д. Граханов звертає на це увагу: «Існують дві спрямованості руху від одного до іншого: від мистецтва до філософської думки, в процесі якого відбувається оновлення як одного, так і іншого (саме про нього багато писав Т. Адорно в «Естетичній теорії»), від філософії до мистецтва, що дає імпульс для розвитку чуттєвої думки-образу, концептуалізація мистецтва, «перцептуалізація» філософії, мислячий афект і афектована думка (те, про що часто згадував у своїх роботах Ж. Делез)»⁵⁵⁶. В умовах домінування жанрової трансформації маніппея демонструє явне відхилення від традиційних способів наслідування реальності, звідси можливість вставних жанрів нелітературного походження, дуже часто неміметичних, інколи приналежних науці (думки про Н. Бора та квантовий стрибок у Уельбека), нерелективних чи навпаки патологічно рефлективних та інтуїтивних. Маніппея висувається на перший план філософської прози сучасності тому, що надає найширші можливості для контамінацій філософії й мистецтва слова; вона – прикордонна галузь синтезу нових філософських жанрів, варто порушити рівновагу у бік світоглядно-аналітичних міркувань, - і вже художній твір зникає й проступає філософія у чистому вигляді, і

⁵⁵⁵ Ногез Доминик. Уэльбек как он есть. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – С.49.

⁵⁵⁶ Граханов Д.А. Пограничная область между искусством и философией // Искусство после философии. Материалы междунар. конференции 20-21 ноября 2009 года. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2010. — С.63.

навпаки, щойно починає переважати художньо-зображальний аспект тексту, як з'являється ризик знищення філософії.

5.3. Жіноча ідентичність як площина онтогенези філософського роману: «Елегантна їжачиха» М.Барбері

Філософський роман у Франції є ізоморфною смислоформою, він представлений в літературі з XVIII ст. у кількох модифікаціях. Від часу Монтеск'є, Вольтера, Руссо філософський роман Франції, фактично, не припиняв свого розвитку. У XXI ст. його жанрові характеристики істотно змінюються, проте укоріненість у певну традицію розгортання філософем лишається відчутною. Нашим завданням буде з'ясувати, яке місце посідає філософський роман Барбері в історії французького філософського роману та якими є принципи його сюжетно-композиційного та жанрового конструювання.

Н. Забабурова вважає, що «Французький філософський роман, при своєму самовизначенні виходить, на наш погляд, із трьох основних проблемних ситуацій, які визначають і закони його поетики. У кожному разі він орієнтований на певне коло безпосередньо заявлених або припущених філософських ідей (теорій), але реалізація філософського змісту може відбуватися трьома способами:

- 1) як полеміка, тобто спростування деяких філософських теорій і понять;
- 2) як дискусія, тобто зіткнення взаємовиключних точок зору або теорій, що має на меті знайти істину;
- 3) як апологія певної філософської теорії або системи.

Надалі в зв'язку з вищесказаним ми будемо користуватися визначеннями «*полемічний роман*», «*роман-дискусія*», «*роман-апологія*». Принципової різниці між великими (роман) і малими (повість, conte) філософськими жанрами XVIII ст. в цьому відношенні немає»⁵⁵⁷.

Функцію маркерів у філософському романі виконують:

- 1) конкретні номінації (імена філософів і назви певних філософських систем);
- 2) пряме і приховане цитування філософських праць;
- 3) вживання відповідної філософської термінології, що відсилає до певних філософських систем;
- 4) авторські примітки всередині тексту (цим прийомом активно користувалися Руссо і маркіз де Сад);
- 5) алюзії.

Жанрові властивості філософського роману дуже гарно сформулював Монтеск'є у «Перських листах»:

- Філософські роздуми йдуть ніби поза сюжетом та поза персонажами;

⁵⁵⁷ Забабурова Н. В. Французский философский роман XVIII века: самосознание жанра // XVIII век: литература в контексте культуры. Под ред. Н.Т. Пахсарьян. – М.: Изд-во УРАО, 1999. – С. 94-104.

- Розвиток героїв співпадає з розвитком їхніх ідей;
- Становлення філософських ідей у романі потребує проблематизації, яка зазвичай здійснюється шляхом остороження чи парадоксальності.

Н. Забурова писала про найбільш популярний тип філософського роману: «У Монтеस्कє у «Перських листах» визначилася особливий жанровий різновид французького роману, в основі якого, за його власним визначенням, «raisonnements» (міркування), які в системі романної оповіді є «digressions» (відступами), тобто складають позасюжетну сферу. Протагоністи в подібних романах найчастіше втілюють позицію наївного здорового глузду (або навпаки, освіченої свідомості) і стають спостерігачами і суддями чужої цивілізації. Власне «філософський» сюжет романів такого типу будується за принципом «каруселі»: рівномірний рух, що створює можливості для огляду з однієї точки. Герої-резонери не залучені до події споглядання світу: вони судять про нього по мірі пересування ізсередины його, не змішуючись із ним, незмінно втілюючи в собі автономну свідомість. Природно, що подібний філософський сюжет будується на мотиві подорожі»⁵⁵⁸.

Пролема модифікацій філософського роману вирішувалась різними дослідниками по-різному. Кожен з них покладав в основу виділення модифікацій власні принципи виділення, тому і назви, і жанрове окреслення виділених ними модифікацій надзвичайно різняться. Так, Н. Забурова запропонувала три модифікації – полемічний роман, роман-дискусія, роман-апологія. В. Аганесов виділяв психологічний, міфологічний та ліричний різновиди «метажанру філософського роману»⁵⁵⁹. Дослідник наводить і власне визначення: «Рух думки (а не констатація), її художнє обґрунтування, перевірка, і становлять, на наш погляд, особливості сюжета філософської літератури»⁵⁶⁰. Вчений також додає кілька характеристик цього жанру: вертикальний час, універсальний простір, менше деталей та подробиць. На мою думку, *філософським романом може називатися той твір, в якому синтезована принципово нова система світоглядних засад, нова картина світу*; романи, які перенаповнені філософемами не завжди належать до цього жанру, оскільки часто презентують вже існуючі філософські системи, або навіть рекламують їх. Великий нахил до пересотворення уявлень про світ, а отже написання філософської прози впродовж ХХ ст. мали Кастанеда, Борхес, Габріель Гарсія Маркес, Сент-Екзюпері, Моріс Метерлінк,

⁵⁵⁸ Там само. - С. 99.

⁵⁵⁹ Аганесов В.В. Проблемы философского романа // Избранные труды и воспоминания. – М.: АИРО-XXI, 2012. – С.99.

⁵⁶⁰ Там само. – С.113.

Томас Манн та ін. Ю. Борев писав: «В духовному житті сучасного суспільства сильною є і антиінтелектуальна хвиля, що йде в філософії від інтуїтивізму А. Бергсона, в психології – від З.Фрейда, в мистецтві – від сюрреалізму, з його «автоматичним письмом», «епідемією снів» та «відключенням розуму». Однак у культурно-духовній ситуації ХХ ст. превалює тенденція до філософічності (творчість Т. Манна, Б. Брехта, М. Фриша, Ф. Дюрренматта та ін.). Мистецтво не зникає під тиском думки, як це уявлялось Гегелю, воно інтелектуалізується»⁵⁶¹.

Сучасна теорія, уникаючи всіляко жанрових дефініцій та класифікацій, тяжіє до розробки жанрово індиферентних понять як то «філософія тексту», яку представив В. Руднев. А. Есалнек⁵⁶² схильна вважати жанроутворюючою особливістю філософського роману зображення субстанціональної ідеї на всіх рівнях твору (сюжету, системи образів, композиції, просторово-часових категорій). У «Енциклопедії роману» (2011) відлік існування самого філософського жанру пов'язаний із іменами Вольтера, Руссо, Карлайла, Достоєвського та Сартра. Філософським же визнається роман, в якому підіймаються філософські питання та осмислюються концепції світоглядного плану: «Це «найчистіша» форма, вона можливо найбільш вірно позначає ту властивість тексту, яку можна назвати приналежною як до історії філософії, так і до літератури, ця форма посідає невизначений простір між ними. Сьогодні цей термін часто використовується поруч із більш сучасною концепцією «роману ідей», хоча деякі теоретики намагалися встановити відмінності між ними (Бьюс)»⁵⁶³. За зразок сучасного філософського роману у енциклопедії названо «Нестерпну легкість буття» М. Кундери, твори А. Карпент'єра та І. Аллєнде. Ми ж вами розглянемо роман М. Барбері «Елегантна їжачиха». Він народжується в середовищі багатомірного жанрового романного пошуку французької літератури між різними ідеями та філософіями, перетинання яких і склало сюжетні лінії твору, а долі жінок лише уобрази́ли ці скупчення ідей та поглядів. Сучасний стан осмислення жанру філософського роману найчастіше детермінований старими випробованими концепціями та тяжінням до систематизації ідей на основі соціологічного аналізу суспільства. Серед численних міркувань про філософську прозу виділяються дослідження Е. Шевякової.

Вона писала: «У цьому діалозі сучасного роману з національною французькою традицією можна побачити деякі основні тенденції: 1)

⁵⁶¹ Борев Юрий. Эстетика. – М.: Изд-во полит. лит-ры, 1988. – С.125.

⁵⁶² Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути её изучения. – М.: Изд-во МГУ, 1985. – 183С.; Эсалнек А.Я Типология романа: (теория и историко-культурные аспекты). – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 156 с.

⁵⁶³ The Encyclopedia of the Novel. – Wiley-Blackwell Encyclopedia of Literature, 2011. – Vol.2. – P. 606.

деконструкцію цілісної традиції і створення романного цілого на основі безлічі традицій (М. Дюрас, Л. Арагон), 2) гротескну трансформацію традиції (Жак Ешноз), 3) свідому орієнтацію на традицію (Ж.-М.-Г.Леклезіо), 4) реінтерпретацію традиції (Ж. Ешноз), 5) транскрипцію - гру з традицією (М. Кундера); 6) пародіювання національних традицій і ностальгію за ним (Ж.-Ф.Туссен); 7) дотримання і модуляція традиції в душі романтичної «співтворчості» (М. Фермін); 8) оновлення традиції як частини нового романного синтезу (М. Батай, Ж.-М.-Г.Леклезіо, К. Бобен); 9) національна традиція в різноманітті тенденцій «проростання» (Л. Андрєєв), відштовхування, травестування як міжжанровий компонент сучасного роману: раблезіанська традиція - Ж.-Ф.Туссен; романтична складова романного синтезу Л. Арагона, М. Батая, Ж.-М.-Г.Леклезіо, М. Дюрас, Максанса Ферміна (чол.); традиції вольтерівської філософської казки, перетворені під пером М. Турньє, Ж.-Ф.Туссена; традиційний для Франції жанр есе - в модифікованому вигляді став частиною романної медитації М. Кундери; національна французька традиція містифікації, сприйнята і переосмислена мінімалістським романом; 10) співдія безлічі модифікованих традицій, виявляють нові можливості сучасних романних форм (П. Модіано, Р. Гарі, Ж. Ешноз, Ж.-Ф. Туссен). І якщо смерть роману - вічна «хвороба» французького роману ХХ століття, що зазнає можливості романного жанру, то видається, що французький роман кінця століття - постійно розширюючи свій простір в численних варіаціях романного синтезу, трансформує концепцію «вибуху» традицій, «згладжуючи» полярності між розривом з традицією і її побутуванням в модифікованому вигляді (М. Фермін, К. Бобен, А.Роб-Гріє)⁵⁶⁴. Позиція дослідниці зводиться до абсолютизації модифікаційних можливостей сучасного французького роману, філософський роман при цьому розглядається як природна романна форма французької літератури, яка тільки видозмінювалась у різні періоди її існування, але ніколи не полишала літературного олімпу.

Формування нових принципів мислення та нових жанрових модифікацій роману у французькій літературі ХХІ ст. у ситуації «завершення» та «переходу» знаменується чисельністю модифікаційних експериментів та увагою до існуючих традицій при одночасній їх деструкції, на що вказувала Е. Шевякова. Міметичні жанри заступаються дедалі більше неміметичними. Розгорнена метафора, притча з віддаленими варіаціями фіналу, субстанціональні описи, філософськи буття й смерті як ойкуменічна пастка, – все це трансформує міметичну модель жанру. Е. Шевякова зазначала:

⁵⁶⁴ Шевякова Э. Н. Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы. – М., 2009. - С.6.

<http://xies.ru/47673/1/2/Современная%20французская%20проза%20рубежа%20веков.%20мод%20ификация%20романной%20формы.html>

«Особливу роль починає грати вже не сама реальність (не “означуване”), а відкритість і нескінченність смислів “означуючого” (притча, символ), і це різноманіття смислів і створює справжню художню реальність роману. Один з варіантів романної реальності, характерною для кінця століття, який існує з традиційними варіантами і їх різними сучасними модифікаціями, – децентрована реальність, фрагментарна, яка створюється в процесі спогаду-уяви, гіпотез, що перетинаються у потоках промов “інших”, коли об’єктивне стає компетенцією мови, і зникає об’єктивна реальність “перетворюється” на рефлексію про реальність та її текстової природі»⁵⁶⁵. Внаслідок таких змін у художній свідомості, вже не варто гворити про існування філософського роману як такого, оскільки “філософізм” розлитий у всій французькій прозі, яка не мислиться віднині без уподобаних авторами філософом. В умовах такої складної палітри смислів, написання філософського роману є безперечним викликом знавеснілому у “ізмах” та перенасиченому рафінованістю суспільству. М. Барбері кидає цей виклик.

Письменниця народилась 1969 р. у Марокко, має ступінь доктора філософії та написала всього два романи: «Ласощі» (2000) та «Елегантність їжака» (2006). Комерційний успіх цієї другої книги дозволив письменниці оселитися в Японії, в м. Кіото. Японія для неї стає символом благословенної землі, що також проступило у останньому романі. Філософський роман «Елегантна їжачиха» М. Барбері має класичну двосюжетну структуру (сюжетна лінія Паломи і сюжетна лінія Мішель Рене) і в цьому плані не претендує на революційне перетворення романної форми. Численні ж філософські відступи також не є винаходом письменниці. Композиція цього роману – меніппейна, тобто складається з включених жанрів: «Глибокі думки», «Щоденник світового руху» перемижуються із звичними у наративному сенсі розділами, правда частина розділів мініманізована до одного слова чи фрази (розділ 18 «Солодке безсоння», розділ 16 «А тоді»). Революційною є смислоструктура філософського роману М.Барбері: кожен її персонаж (задіяні також тварини) – то втілена ідея; численні філософські роздуми, коментарі до відомих праць (найбільше до «Німецької ідеології» К. Маркса); численні філософські алюзії; художнє маркування за філософськими системами; філософеми буття як медіативний елемент тексту; графічні нововведення – користування різними шрифтами з метою увиразнення певних позицій та героїв; застосування опозиційних категорій, почерпаних із праць К.Маркса як основи для утворення оповідних інстанцій (оповідь з точки зору киці Конституції, суїцидної дівчинки Паломи, воявничої Коломби) та ін.

⁵⁶⁵ Шевякова Э.Н. Поэтика современной французской прозы. – М.: МНУП, 2002. – С.7.

Роман «Елегантна їжачиха» має прями (до Бекона, Гуссерля, Канта, Якобсона, Маркса, фрейдизму, та ін.) та приховані (Сіоран, Вірільо, Шеффер, Сократ, Сенека, Платон, різні системи філософії песимізму та ін.), замовчувані, не згадувані, стерті (Дерріда, Левінас, Фуко, Лакан, Дельоз та ін.) відсилання до філософських праць; в ньому представлені конкретні номінації систем філософії, зокрема роман відкривається парафразами із «Німецької ідеології» К. Маркса, авторка навіть запевняє «Важлива не сама річ, а коментар до неї»; поруч із побутовізмами у творі йде філософська термінологія, створюючи неповторність стилю та мислення; безліч авторських приміток-роздумів зазвичай не відповідають сюжетній загаданості твору, а сягають проблематики людського буття, одвічного питання людського існування – шукання його сенсу; у романі також кожен персонаж є носієм певної ідеї: «Ви будете здивовані, почувши розмови маленьких людей. Вони не переповідають історій, а розробляють теорії, замість анекдотів у них – концепції, оперують вони не образами, а ідеями. Ніщо не заважає їм філософствувати. Чи не є ми цивілізацією, настільки роз'їденою порожнею, що живемо тривогою про відсутнє? Можливо, японці знають смак насолоди лише тому, що знають його ефемерність і неповторність, а поза цим знанням вони не спроможні творити свого життя»⁵⁶⁶. Тут хочу нагадати висловлювання Ю. Мікконена у книзі «Когнітивна цінність філософської літератури»⁵⁶⁷ (2013) про те, що варто розрізняти філософію як академічну дисципліну та філософію як розумову діяльність у широкому людському сенсі, до якої вдаються всі люди, задаючись питанням мети та сенсу людського існування, вартості життя і смерті тощо. Мішель втілює саме цей другий підхід, а персонажі з вченими ступенями – перший. Японці у романі проступають маркером нормованого буття, сповненого духовності й справедливості. Філософський роман потребує якогось зразка суспільного життя, злагоди, навіть, якщо він тільки згадується, без утворення цього ідейно-філософського полюса неможливий розвиток французького філософського роману. Всі сподівання і смислопокладання в романі уособлює Одзу і японська культура. Мішель каже: «Одзу є генієм, який рятує мене від біологічного існування»⁵⁶⁸.

М. Барбері намагається пронести через весь роман ідею філософічності кожної живої істоти на землі, вона повністю знищує міф, що філософія твориться філософами, філософськими школами, в академічній тиші. Письменниця демонструє народження філософії в умовах життя конс'єрки, дівчинки-підлітка Паломі, прибиральниці

⁵⁶⁶ Барбері Мюріель. Елегантна їжачиха. – К.: Нора-Друк, 2010. – С.172.

⁵⁶⁷ Див.: Mikkonen Jukka. Cognitive Value of Philosophical Fiction. – UK: A&C Black, 2013. – 225 p.

⁵⁶⁸ Барбері Мюріель. Елегантна їжачиха. – К.: Нора-Друк, 2010. – С.101.

Манюєли та ін. Філософічність як звичний стан всього роду людського – так можна визначити провідну концепцію М. Барбері. Вчені привласнили собі сферу філософії без видимих підстав для такого монополізму. Здавалось би, пересічна жінка, якою мусить бути консьєржка, Мішель Рене відразу розставляє акценти щодо різних об'єктів культури таким чином, що соціальний принцип використання мистецтва стає оприявленим: вона маскує свої істинні інтереси, удає із себе пересічну людину: «Зрозуміло, консьєржки у своїй комірці не проливають сліз від «Смерті у Венеції» і не слухають Малера, тож я взяла гроші із заощаджень і поставила другий телевізор у своїй схованці. І поки телевізор, гарант моєї конспірації, викрикував передачі для тупоголових дурнів, я витирала долонею сльози, споживаючи дива Мистецтва»⁵⁶⁹. Для роману взагалі характерна гра статусами. Консьєржка виявляється філософом, а доктор філологічних наук – лише вмістилищем принципів декоруму; 12-літня Палома знатна опанувати складні процеси розвитку суспільства, а повнолітня Коломба – тільки речовинним світом на рівні побутового облаштування. Перетворення повсякдення на письмо та філософему як здобуток «нового роману», а також контекстну детермінацію основних ідей твору докладно розглядав О. Вишняков⁵⁷⁰. Стосовно М. Барбері можемо говорити про засвоєння здобутків «нового роману» у плані філософського осмислення життя. Очевидно, що М. Барбері в аспекті особливостей конструювання філософем найближче стоїть до М. Дюрас⁵⁷¹, яка, за словами Н. Ржевської, важко піддавалась класифікації, втім утворила повнокровну власну традицію філософського роману у Франції.

М. Барбері так само, як М. Дюрас, полюбляє алюзії, широко користується лейтмотивами та вдається до інтермедіальності як способу просторового розширення текстів. Зокрема, роман «Елегантна їжачиха» має численні **філософські алюзії**, які часто вводяться з метою очуднення та іронії: «Віолетта Грел'є, звичайно ж, не читала Маркса з тої причини, що він ніколи не фігурував у жодному списку засобів чищення столового срібла»⁵⁷². Або такого плану алюзія:

⁵⁶⁹ Там само. – С.13.

⁵⁷⁰ Див.: Вишняков А.Г. Поэтика французского Нового Романа. Монография [Текст] / А.Г.Вишняков. – М.: МГОУ, 2007. – 286 с.; Вишняков А.Г. Поэтика французского Нового Романа и Клод Симон в 50-е годы. Эссе [Текст] / А.Г.Вишняков. – Саарбрюкен: «Lambert Academic Publishing», 2010. – 326 с.

⁵⁷¹ Див.: Гниненко Т. А. Роман «Любовник» в контексте творчества Маргерит Дюрас. Дис. уч. степ. канд. филол. наук. – Тамбов, 2003. – 159 с.; Трущеикова Е. В. Французский «новый роман» в современном контексте // Современный роман: опыт исследования. Науч. сб. / Отв. редактор Е. Цурганова. – М., 1990. – С.232-244.

⁵⁷² Барбері Мюріель. Елегантна їжачиха. – К.: Нора-Друк, 2010. – С.44.

“Феноменологія вислизає від мене, а це нестерпно”⁵⁷³. Алюзії до літературних постатей та творів вжиті з метою ілюстративного матеріалу щодо зображеної автором нової свідомості, що проступає в цьому уривку, де іронія поглинає традицію: “Моя мати, яка читала всього Бальзака та цитує Флобера під час кожної вечері, щодня демонструє, до якої міри освіта є абсолютним шахрайством”⁵⁷⁴. Кіноматографічні алюзії мають таке ж призначення. Найбільше їх – до фільмів Одзу. Німе кіно, яке сповнене символів та знаків, яке промовляє кожним жестом та поглядом персонажа, увібрало в себе культурні традиції Японії та загальнолюдські універсальні норми моралі і проступає у Барбері як ознака очищення духу героїні, як катартична точка вічного руху людини, філософський символ духовного відродження. У романі таки наведена нова свідомість, синтезована з Маркса й Вірільо, Гуссерля й Одзу, Канта й Сіорана та ін.

Світ філософії буття у романі репрезентований за традиційним **принципом дилем, опозицій**. Упродовж всього ХХ ст. актуальною лишалася тема співвідносності тваринного й людського. Нагадаю висловлення Е. Сіорана: «Ми однаково близькі до мавп, в обох випадках, ми піднімаємося понад хмарами з тієї ж причини, з якої колись лазили по деревах: змінилися лише засоби вдоволення суто злочинної цікавості, і – через перелицьовані рефлексії – наша хижість урізноманітнілась»⁵⁷⁵. Т. Мейзерська вважає обіграння тваринного й людського в романі провідною антитезою або кореляцією. Вона звернула увагу на суттєве порівняння: “маленька тваринка” – нікчемна людинка. Спостерігається суголосність М. Барбері й Ж.-М. Шеффера, який писав про тваринність людини вже поза філософією песимізму, у дусі когнітивних теорій: “Констатувати, що людство належить до тваринного життя на Землі, – майже нестерпна банальність. Справді, вже наш спосіб життя показує, що ми переживаємо себе як живих істот серез інших живих істот, по суті, підпорядкованих тим самим, що і вони, обмеженням і “долі”: ми переживаємо себе як таких істот, які подібно до інших організмів, що населяють “нашу” планету, бувають зароджені, народжуються, живуть та вмирають як біологічні істоти”⁵⁷⁶. Шеффер наголошував на “глибинній єдності всього живого” на планеті та всіляко пропагував соціобіологічну теорію ентомолога О. Е. Уілсона. Концептуальна суголосність Барбері цим ідеям свідчить про її спроби знищити саму суть опозиційності тваринне / людське. Для письменниці великою цінністю є як когнітивна спроможність людини, яку, власне, й

⁵⁷³ Там само. – С.50.

⁵⁷⁴ Там само. – С.45.

⁵⁷⁵ Сьоран (Еміль Чоран). Допінг духу: есеї. – К.: Грані-Т, 2011. – С.69.

⁵⁷⁶ Шеффер Ж.-М. Животность человечества // Конец человеческой исключительности. – М.: НЛЮ, 2010. – С.117.

демонструє Рене Мішель, так і її духовно-психологічна здатність сіяти добро, що вивищує її над розмаїттям “тваринок”, якого б розміру вони не були, чи то кішечка, чи то пані Соланж Жосс. Консьєржка не стоїть на позиціях філософії песимізму, де тваринне і є справжнім обличчям людини, вона ближче до Шеффера, у якого тваринність долається через cogito. Тваринне «обличчя» у романі мають ті персонажі, які зводять культуру й цивілізацію до зручностей та моди. Власне, Мішель проходить шлях осмислення людської тваринності та відторгнення самої ідеї домінування тваринного над людиною.

Крім опозиції тваринне / людське, у романі чітко проступає опозиція **дорослий світ / світ дитинства**. При чому, світ дитинства постає як світ думки, натомість дорослий світ продукує лише нищення філософом та розмислів, це світ цензури мислення, його загаданості, визначеності, а отже, у дорослому світі немає мислення взагалі, оскільки він загальмований принципами соціального та професійного саморегулювання особистості. Вставні розділи під назвою “Глибока думка №1” та ін. належать дівчинці 12 років Паломі. Вже у “Глибокій думці №1” Палома зазначає існування цієї опозиції: “Я ненавиджу цей фальшивий здоровий глузд зрілості. Насправді всі вони наче діти, які не розуміють, що з ними сталося, які граються в дорослих дурнів, хоча їм самим хочеться плакати”⁵⁷⁷. “Життя має сенс, який розуміють дорослі” є звичною брехнею, в яку всі повинні вірити. Коли в дорослому віці розумієш, що це неправда, вже запізно. Таємницю так і не розгадано, а всю енергію давно витрачено на якусь дурнувату діяльність. Більше нічого не лишається, хіба застосувати анестезію шляхом приховування того, що ніякого сенсу в житті не знайдено, обманюючи власних дітей і тим самим переконуючи в чомусь себе самих”⁵⁷⁸. Маленька Палома бачить і розуміє все, що за своїм статусом розуміти не повинна, наприклад вона пише: “Моя мати не те, щоб блискача, проте вельми освічена. Вона зробила докторат з літератури. Вона пише запрошення на вечері без помилок”⁵⁷⁹. Повстаючи проти брехливості світу дорослих, Палома складає план суїциду. М. Барбері відповідає на складне питання сучасності – дитячий суїцид – запевняючи, що його мотивація лежить у самому дорослому світі й не варто питати дитину про причину спроб самогубства, бо вони закладені у дорослому світі. Палома говорить: “Ми запрограмовані вірити у те, що чого не існує, бо ми є живими створіннями, які не хочуть страждати. Отже, ми витрачаємо всі наші сили на те, щоб переконати себе, ніби існують речі, які бодай чогось варті, а тому життя має сенс. Моє буття дуже розумне, і я не знаю, скільки ще часу мені доведеться боротися проти цієї біологічної

⁵⁷⁷ Барбері М'юріель. Елегантна їжачиха. – К.: Нора-Друк, 2010. – С.14.

⁵⁷⁸ Там само. – С.15.

⁵⁷⁹ Там само. – С.15.

тенденції. Коли я увійду у світ дорослих, чи зможу я протидіяти почуттю абсурду? Не думаю. І тому я прийняла рішення: наприкінці цього навчального року, того дня, якщо мені вповніть 13 років, найближчого 16 червня я піду з життя”⁵⁸⁰. Врешті життя перемагає смерть і Палома дає клятву жити (“я не вчиню самогубство і нічого не спалю”⁵⁸¹), а сприяє такому вибору Мішель Рене. Виявляється, що смерть консьержки не була марною, бо вона порятувала життя однієї дитини-підлітка. Батьки не здатні врятувати Палому, тільки Мішель спромоглась дістати довіру дівчинки та порятувати її від хибного вчинку. Філософема дитячого суїциду у романі має присмак “кінця світу”, “кінця історії”, апокаліпсису, а отже, консьержка рятує не просто Палому від смерті, а й світ від остаточного занепаду.

Філософські маркери буття пронизують текст. Зокрема особливим маркером виступає краса, що протиставляється мізерії життя. В іншому місці книги читаємо: “Красі вибачать все, навіть вульгарність. Розум більше не є належною компенсацією, поновленням рівноваги, коли природа наділяє дарами когось із своїх дітей, він став лише непотрібною іграшкою, яка підкреслює цінність власне краси”⁵⁸². Феноменологія краси у Барбері – це спротив здичавілим традиціям, тому краса зазвичай існує в опозиції до схоластики, до беззмістовності, але не до потворності, як то було традиційно в естетиці, оскільки потворне у Барбері еволюціонує у бік краси, становить певний період розвитку краси. Роман містить кілька концепцій краси, висловлених різними персонажами, які утворюють специфічне дискусійне поле. Краса осмислюється як філософема буття, без якої тварність домінує. Філософема краси у романі “Елегантність їжачихи” пов’язується з нездоланною дихотомією мислителів XIX-XX ст.: бажати і мати. Мистецтво проголошується сферою подолання бажань: “Тоді натюрморт – тому що він фіксує красу, яка звертається до наших бажань, хоч і народжена чужим бажанням, але не генерує наших планів, – тоді він віддається нам без того, щоб ми його забажали, отже, він втілює квінтесенцію Мистецтва як достеменності позачасового. У німій сцені, де нема ні життя, ні бажання, втілюється час, взятий із задумів, досконалість, позбавлена свого тривання і втомленої ненажерливості, – задоволення без бажання, існування без тривання, краса без волі до дії. Бо мистецтво – це емоції без бажань”⁵⁸³. Краса як подолане бажання, як *надбання без привласнення* пропагується М. Барбері у якості філософії людської самоідентифікації через універсалізацію сприйняття та емоції.

⁵⁸⁰ Там само. – С.17.

⁵⁸¹ Там само. – С.356.

⁵⁸² Там само. – С.42.

⁵⁸³ Там само. – С.218-219.

М. Барбері постійно створює дискусійне поле, намагається спростувати поширені, хоч і хибні, наші традиційні уявлення. Зокрема, вона повстає супроти традиційного у психології уявлення про народження свідомості та підсвідомості разом із людиною: “Вважається, що пробудження свідомості збігається із нашим народженням, оскільки ми не здатні уявити собі інший живий стан, окрім цього. Нам здається, ніби ми завжди жили і відчували, і, тверді у цій вірі, ми пов’язуємо наш прихід із тим вирішальним моментом, коли народжується свідомість. Той факт, що протягом п’яти років маленька дівчинка на ймення Рене, перцептивний оперативний механізм, який мав зір, слух, нюх, смак і дотик, могла жити в стані повної несвідомості себе самої і всесвіту, спростовує цю непродуману теорію. Бо щоб з’явилася свідомість, потрібне ім’я”⁵⁸⁴. Свідомість – це щось, що надходить з часом, пов’язане із досвідом і випробуваннями душі. М. Барбері існує поза феміністичними, психоаналітичними, та іншими концептами нашого світу. Вони зазнають ревізії та дискредитуються. Істинне пізнання світу не прив’язується нею до якоїсь, хай навіть надміру фундаментальної методологічної школи, адже людина пізнає світ і за умови необізнаності в існуванні самих цих шкіл.

Вона піддає сумніву психоаналітичні здобутки: “Минуло чимало часу поки я зрозуміла, що психоаналітики – це коміки, які вірять, ніби метафори є чимось дуже мудрим. ...Але варто чути як деруть горлянки мамині друзі психоаналітики з приводу найменшої гри слів, а також тих ідіотів, яких мама цитує, бо вона розповідає усім підряд про сеанси зі своїм психоаналітиком, наче про відвідини Діснейленду...”⁵⁸⁵. В авторській іронії – і оцінка європейської спільноти замінити сердечного друга психоаналітиком, і недовіра будь-якій методології пізнання людської душі. Висміювання фрейдизму, моду на який Захід пережив у першій половині ХХ ст., М. Барбері звертається до первнів людського існування – до спілкування людини з людиною, до набуття друзів у потоці такого спілкування, як це робить Мішель. Філософема фрейдизму у романі витісняється філософемою дружньої комунікації, яка лікує від самотності та відчуження. Консьєржка має купу друзів, які допомагають їй стати щасливою, приносять сукню, доглядають kota тощо. Проста істина “людині потрібна людина”, а не психоаналітик, дедалі сильніше проступає у тексті, стає лейтмотивом, смислотворчим чинником, принципом нанизування образної системи.

Критика феноменології Гуссерля в сучасному світі стала вже навіть модною, проте після Дерріда й Левінаса майже втратила актуальність. Барбері наводить власне розуміння Гуссерля як чистого теоретика свідомості, потоку феноменів та загадкового вчування.

⁵⁸⁴ Там само. - С.37.

⁵⁸⁵ Барбері Мюріель. Елегантна їжачиха. – К.: Нора-Друк, 2010. – С.85.

Феноменологія - напрям в філософії ХХ століття, започаткований Едмундом Гуссерлем – вчення про структуру потоку переживання. Він виступив з ідеєю філософії як строгої науки, написав трактат з такою ж назвою "Філософія як строга наука"⁵⁸⁶. В цьому трактаті він доводить беззмисловність натуралізму, навіть небезпечність натуралізації свідомості, з'ясовується поняття "феномен", предмет феноменологічного дослідження, як і основні методи такого дослідження. В наступних працях Е. Гуссерль подає систему феноменологічних категорій. У його знаменитій праці "Ідеї до чистої феноменології" є визначення феноменологічної установки: "...Феноменологічна установка – вона, рефлектуючи і виключаючи трансцендентні покладання, звертається до абсолютної, чистої свідомості і тоді набуває для себе аперцепцію чистого переживання..."⁵⁸⁷. Там же обґрунтовані терміни: ноема, ноезис, ейдос, інтенціональність та ін. Гуссерль звільнив людську свідомість від залежності від тварного, обґрунтувавши можливість існування феноменів поза природою та поза свідомістю. У Канта в праці «Критика чистого розуму» 1787 року також проноситься ідея необхідності для людини встановлювати межі власного пізнання, перш ніж про щось судити. Барбері постійно апелює до Гуссерля та Канта. Два незаперечних авторитети у філософській науці, попри всю критику, яку вони зазнали, необхідні письменниці для встановлення простору власної філософії, вони використані як лінія вертикалі й горизонтальні на полі координат.

Отже, роман "Елегантна їжачиха" Барбері спрямований на перегляд існуючих традицій філософського тлумачення світу, людини та її свідомості. В певному сенсі його можна назвати нігілістичним, проте цей барберівський нігілізм не агресивний, а споглядальний, оскільки письменниця не прагне вчинити галас та бунт супроти традицій, вона лише прагне достукатися до свідомості та зацікавити кожну людину можливістю самостійно роботи висновки та незалежний вибір у житті. Різні системи філософії штовхають людину до певного вибору, сама ж вона лінується копирсатися в проблемах сущого та довіряє філософам. Ось ця невмотивована довіра й дратує Барбері, для якої філософ навіть такий як Кант чи Гуссерль, важить не більше, ніж мудра консьержка. Ось характерний фрагмент щодо перегляду довіри: "Протягом тисячоліть від "пізнай себе, самого себе" до "мислю, а отже існую" тривають порожні балачки про сумнівну прерогативу людини витворювати свідомість, яка впливає з її існування, і особливо про здатність цієї свідомості розглядати себе саму як об'єкт. Коли в людини щось свербить, вона чується. Усвідомлюючи, що зараз вона чується. Якщо її спитати: що ти робиш, то вона відповідь: я

⁵⁸⁶ Гуссерль Едмунд. Философия как строгая наука // Логос. – 1911. – Кн.1. – С.1 -56.

⁵⁸⁷ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии. – М.: Лабиринт, 1994. – С.27.

чухаюся. Підемо далі в наших дослідженнях. Чи усвідомлюєте ви, що ви свідомі того факту, що ви чухаєтесь? – і відповіддю буде “Так”. Як і на всі інші “Чи ти усвідомлюєш”, які можна поставити. В людини не так свербить, коли вона знає, що чухається, усвідомлюючи це. Якою мірою рефлексивна свідомість впливає на з’яву сверблячки? Чому б ні? Знати, що в тебе свербить й усвідомлювати той факт, що ти усвідомлюєш своє знання, нічого не міняє у свербіні. Додаткове ускладнення: треба ще й витерпіти ту ясність свідомості, яка впливає з цієї сумної передумови, і ставлю десять книжок, які пройшли тест мірабелі, що це тільки збільшує неприємність, якої мій кіт позбувається, піднімаючи задню лапу⁵⁸⁸. Далі іронічна інтерпретація феноменології продовжується при явному наростанні пафосу осміяння: “У цій впевненості і полягає феноменологія: наша рефлексивна свідомість, маркована нашою онтологічною гідністю, є нашим єдиним буттям, вартим вивчення, бо вона рятує нас від біологічного детермінізму”⁵⁸⁹. Та неприязнь, з якою люди відторгають від себе біологічний детермінізм, той пафос, з яким вони ставляють себе понад всі явища природного світу, - все це стає об’єктом іронії Мюріель Барбері.

Вступаючи в дискусію з Е. Гуссерлем, М. Барбері протиставляє йому уявного опонента – kota: “Ось вам феноменологія: самотній нескінченний монолог свідомості, звернений до самої себе, чистий дубовий аутизм, який будь-якому справжньому котові завжди буде до одного місця”⁵⁹⁰. Така “котяча аргументація” не веде до примітивізації. Пересічний читач завжди лякався вимоги “очищення свідомості”, без якої феноменологічна редуція та пізнання самої феноменології стає неможливим. Позиція kota у пізнанні феноменології вивіщує маргінала, дає йому можливість згадати про існування свідомості як вищій Божий дарунок.

Роман містить як істинні філософські розмисли, часто іронічні, так і удавані, тобто **імітації розмислів**. До числа імітативних належить дослідження Коломби Жосс. Міркування аристократки Коломби викликають дискусію у Мішель, їхні думки стикаються у двобой. Роман, сповнений подібними опозиціями, тому істинна / імітативна філософія – це лише частина великої гри в облаштуванні світу за вказівкою філософів. Дослідження Коломби є всього лише імітацією, яку освічена консьержка відразу викриває, замислюючись над цим станом речей: “Що б робила я на місці Коломби Жосс, молодій нормалістки, якій відкрито майбутнє? Я б займалася людським прогресом, займалася б вузловими проблемами виживання, добробуту й розвитку людства, поширенню краси у світі та оголосла б хрестовий похід проти такої філософії. Бо ж філософія не є догматичним святилищем, а поле

⁵⁸⁸ Барбері Мюріель. Елегантна їжачиха. – К.: Нора-Друк, 2010. – С.54.

⁵⁸⁹ Там само. – С.55.

⁵⁹⁰ Там само. – С.59.

досліджень широкі. На філософію не йдуть, як у семінарію із символом віри, маючи перед собою єдину можливу дорогу. Хто вивчає Платона, Епікура, Декарта, Спінозу, Канта, Гегеля чи навіть Гуссерля? Естетику, політику, мораль, епістемологію, метафізику? Чи хтось присвятив себе вивченню конструкції твору, дослідженню культури? Це їм байдуже: розвиваючи думку, робити внесок у загальне благо, чи знову розвивати схоластику, в якій немає іншого об'єкта, крім власного увічнення, немає іншої функції, ніж самовідтворення безплідних еліт, сектою яких стали університети?"⁵⁹¹. Лжезнання, посіяне Коломбою Жосс, не таке вже й безневинне, оскільки воно узаконює та тиражує викривлені істини. Будь-яке знання, будь-який визнаний мислитель стають непотрібom тільки тому, що ці знання і цей мислитель витлумачуються задля задоволення примітивних бажань та самоутвердження їхнього переписувача. Переваги роману "Елегантна їжачиха" є саме орієнтація на синтез нової філософії з обіпертям на всі існуючі традиції. Розрізняючи істинну та імітаційну філософію, М. Барбері покладає на справжню філософію здійснення синтезу майбутнього, а не тільки копіювання в минулому.

Опозиція смерть / вічність у романі деталізується через "комедію фантом" – смерть та вічність мистецтва Одзу. В межах цієї філософемі аналізується рух, смерть і вічність передаються через різні форми руху, які описані за більшістю в щоденнику Паломи (сконцентрований та деструктивний рух, рух-попадання, гармонійний рух, рух-злиття, рух-фальшивка, негативний рух агресії). Сюди залучена також концепція *руху без переміщення*, беззмістовного шарпання, коли "вічність вислизає від нас"⁵⁹². Темпоральність як психологічний час, що протікає індивідуально для кожного – теорія А. Бергсона – доповнюється М. Барбері суголосне з Шеффером теорією руху без переміщення, який також детермінований індивідуальним психологічним сприйняттям. "Одзу є генієм, який рятує мене від біологічного існування"⁵⁹³. Вічність відкривається там, де людина здатна позбутись цього індивідуального психологічного сприйняття руху та часу. Символом такого співіснування смертного й вічного в романі виступає також камелія: "Камелія на порослому мохом храмі, фіалкова барва гір Кіото, синя парцелянова чашечка, народження чистої краси в серцевині ефемерних прситрастей, хіба не це надихає нас усіх? Хіба це не те, чого ми, західні цивілізації, не можемо досягти?"⁵⁹⁴. Камелія виринає, коли Барбері малює образ Жана Артанса – наркомана, який поступово втрачає плоть, зникає. Він *рухається без переміщення*, він не відчуває часу.

⁵⁹¹ Там само. – С. 274-275.

⁵⁹² Там само. – С. 99.

⁵⁹³ Там само. – С. 101.

⁵⁹⁴ Там само. – С. 103.

Невагомість його існування пов'язана з камеліями, чим більше він їх споглядає, тим невагомішим стає його тіло. Західна цивілізація не вміє споглядати вічність. Жалюгідний наркоман – вміє. Невже для того, щоб опанувати трансцендентним рухом, треба пожертвувати життям? Західна філософія не знає відповіді на це питання. Філософський роман М. Барбері не тільки не орієнтований на видобуття сокровенних кінцевих істин, як канонічний французький філософський роман доби Просвітництва, але й навпаки, вона ніби прагне накопичити невирішені проблеми нашого мислення, зумисне загострюючи їх.

Та найвиразніше опозиція смерті й вічності проступає у прикінцевих сценах роману, коли мікроавтобус збиває Мішель і її душа відділяється та піднімається над її тілом, будинком, натовпом. Утворюється когнітивний дисонанс: з одного боку, консьєржка багато думає про Маркса, осмислюючи категорії матеріалізму, який не передбачає віри в душу, з іншого боку, в тексті маємо зображення відділення душі від тіла: “Кажуть, коли помираєш, бачиш усе своє життя. Але перед моїми широко розплющеними очима, які більше не розрізняють ні мікроавтобуса, ні молоденької працівниці хімчистки, яка видала мені лляну сливову сукню і яка вела авто, а зараз гучно ридає, попри всі правила пристойності, ні перехожих, які після шоку прийшли мені на допомогу і весь час звертаються до мене, хоча в цьому немає сенсу, перед моїми широко розплющеними очима, які вже більше нічого не бачать із цього світу, проходять кохані обличчя, і про кожного з них я думаю з великою тугою”⁵⁹⁵. Цей фрагмент також орієнтований на дискусію, яка розгорнулася у ХХ ст. та пов'язана із свідченнями тих, хто пережив клінічну смерть, і всі вони запевняли що рухались на світло в кінці тунелю. Ця сенсаційна новина була тиражована засобами інформації, потрапила в кінематограф, надихнула богословів та філософів до нового осмислення трансцендентного переходу. М. Барбері, як бачимо у наведеному фрагменті, не підтверджує ці “свідчення”, а остання картинка Мішель взагалі віддаляє читача від всієї цієї галасливої компанії з осмислення “апорій смерті”: “Скоро літо. Сьома ранку. В сільській церкві дзвонять дзвони. Я бачу згорблену спину мого батька, який копає червнуву землю. Сонце сідає. Батько випростовується, витирає чоло сподом рукава і йде додому. Кінець трудів. Скоро дев'ята. З миром я помираю”⁵⁹⁶. Це останнє, що бачить Мішель. Всупереч сучасним філософам, наприклад Ж. Дерріда і Е. Левінасу, які інтерпретувати смерть через категорію “Іншого”, спираючись на спадок Гегеля та Хайдеггера, всупереч загальній постмодерністській тенденції розглядати смерть як непідвладне аналітиці поняття у системі категорій, які аналітиці підвладні. М.Барбері

⁵⁹⁵ Там само. – С. 345-346.

⁵⁹⁶ Там само. – С.351.

взагалі не розміщає у тексті дискусій щодо смерті, тільки останні сцени містять її зображення. Вона не береться інтерпретувати те, що людський мозок інтерпретувати не здатен, оскільки набутий смертний досвід завжди останній і не може передаватися. Рене Мішель набуває досвіду смерті і цей індивідуальний досвід є частиною її ідентичності.

За чисто структурними ознаками роман Мюріель Барбері представляє собою те, що Е. Шевякова назвала “міжжанрова романна поліформа”. Зокрема, вона зауважувала: “Міжжанрові романні поліформи – характерна риса часу. Але не позажанрова, як вважають деякі дослідники, а саме міжжанрова, бо і «роман-крик» Мішеля Батая, і «роман-поема» Луї Арагона, і «роман-щоденник» Маргерит Дюрас, і «зондувальні», пройняті духом несерйозності, “французькі романи-медитації” Мілана Кундери втілюють у розмаїтті своїх модифікацій різнорівневі діалогічні зв’язки з читачем і всередині романної жанрової системи. Кожен з цих романів - це взаємонеподільне «становлення» за єдністю філософської оповіді про глибини свідомості і підсвідомості, притчі, колажу спогадів, нової сповідальності, імпровізаційного роману-рефлексії”⁵⁹⁷. Жанрова модифікація М. Барбері також базується на своєрідному міжжанровому колажі, коли у текст поступово вводяться то уривки з філософських трактатів, то політичні гасла, то салонна бесіда, то щоденник, то листи, то медитація, то своєрідний філософський диспут. Все багатство залучених авторкою форм обернене до розкриття одвічної дилеми людського вибору між добром і злом, між Авелем і Каїном. Поринаючи в аналіз філософських систем, М. Барбері конструє світ і сенс буття серед розмаїття можливостей. І будь-який вибір зовсім нікого не рятує... Філософія не дає кінцевих істин, вона – лише одвічний шлях до них, який нічого не гарантує.

Іншу групу філософських маркерів роману можна відновити по ледь помітним текстовим вказівкам та за контекстом. Барбері й філософський контекст співіснують як гаслова вербалізована форма (марксизм, гуссерліанство, кантіанство) й житева позиція консьєржки, яка не стільки висловлена, скільки відчутна, тобто висловлюється через невербалізовану семантизацію – жест, мовчання, паралелізм. 1) Барбері не цікавлять постмодерні філософи. 2) В системі сучасної філософської думки Франції місце М. Барбері можна визначити, як послідовне розгортання ідей Н. Гудмена, Ж.-М. Шеффера, а саме: синкретичне розуміння філософії й мистецтва як цілісності процесу пізнання. Наприклад, дослідження проблематики символу в концепції Н. Гудмена відкриває нові можливості аналітичної філософії: єдиний принцип опису, де мистецтво і наука в рівній мірі інтегровані в загальну модель пізнання. В теорії Е. Кассіра духовне освоєння світу також розглядається як символізація. Класифікація ж символічних систем,

⁵⁹⁷ Шевякова Э.Н. Поэтика современной французской прозы. – М.: МНУП, 2002. – С.14.

запропонована Н. Гудменом⁵⁹⁸, визначає нові шляхи розвитку семіотики мистецтв, що мало вплив на європейську, насамперед французьку, філософію мистецтва. Такі дослідники, як П. Рікер, Ж. Женетт, Ж.-М.Шеффер, Ж. Морізо, Ж. П. Кометті, Р. Пуїве поширили поняття символу, символізації і символічних систем Н. Гудмена на сферу розуміння метафори, естетичного, онтології творів мистецтва. М. Барбері представила її художню проекцію: у Н. Гудмена є концепція “альтернативного опису руху”, у нього є теорія парафрази – цитування – якою вочевидь скористалась письменниця та ін. Крім того, творчість письменниці демонструє вплив ідей того ж таки Ж.-М. Шеффера, який у книзі “Кінець людської винятковості” наголосив на ідеї “тваринності людства” та на залежності людського розуму від засвоєного знання (він називав це як потребу “вирватися з клітки cogito”⁵⁹⁹).

Очевидно, М. Барбері була цілком у курсі дискусій з різних проблем філософії влади у Франції кінця ХХ ст., в яку були втягнені Л. Феррі, М. Гоше, П. Манен та суть якої полягала у обґрунтуванні “відчуження” та описі соціального універсуму в категоріях науки. Часте цитування та навіювання К. Маркса у романі М. Барбері водночас символізує повернення до витоків соціології та філософії влади так само, як і прагнення наголосити на тому, що висловлені Марксом ідеї так і не були ніким спростовані. Тобто, письменниця *не спирається на постулати постмодерністських філософів*, синтезуючи власну художньо-філософську картину світу на джерелах, які з постмодерністськими ніколи не асоціювалися. Вочевидь у цьому проглядає закономірність її світогляду. Так, якщо для Ж.-Ф. Ліотара полем, що поєднує феномени сучасної культури, став “постмодерн”, то для Ж. Бодріяра це було “суспільство споживання”, для Г.-Е. Дебора – “суспільство спектаклю”, для Ж. Рансьєра – “естетичний режим мистецтва”, а для М. Барбері – “індивідуальний досвід краси”. Більше того, йдеться про жіночий індивідуальний досвід краси, про переваги філософії консьєржки над офіціозом та мудрістю всіх бібліотек, які припадають пилом. Її жіноча ідентичність переплетена з філософемами краси, з “глибокими думками” Паломи, з мудрістю Л. Толстого. Перемога Мішель в тому, що вона створила *живу філософію власного жіночого буття*, стражденну й життєдайну водночас. У своїх міркуваннях Мішель спирається на спізнану глибинь власної ідентичності, евтраполюючи жіночність буття як мудрість бути собою, кожен сам собі живий бог. Особливість філософського роману М. Барбері “Елегантність їжачихи” в тому, що вона створює модифікацію

⁵⁹⁸ Нельсон Гудмен (1906-1998) – американський філософ, автор книг «Концепції в філософії та інших мистецтвах і науках» 1990, «Мови мистецтва: підхід до теорії символів» 1976, «Способи сотворення світів» 2001 та ін.

⁵⁹⁹ Шеффер... - С.54-115.

філософського роману на основі пересомисленої жіночої ідентичності (Мішель, Палома, ін.) і таке перетворення є закономірним та духовно орієнтованим. Отже, це не структурно, формально, експериментально перероблений жанр, а органічна еволюція змістоформи французького філософського роману у його найкращих зразках – в новітню його модифікацію – **філософський роман жіночої ідентичності**.

Для створення такого “індивідуального досвіду краси” М.Барбері цілком могла спиратися на філософію зникнення (яскравий зразок такого художнього мислення створив у свій час Жорж Перек в романі “Зникнення”). Філософія зникнення була введена в обіг французьким філософом П. Вірільо в праці «Естетика зникнення» (1989 р.), де і маркуються симптоми чуттєвості людини ХХ ст., потім, ця ідея з’являється в працях Ж.-Л.Деота⁶⁰⁰ як антитеза «естетичному режиму мистецтва» Рансьєра для аналізу чуттєвості в умовах політик тоталітарних режимів. Ж. Рансьєр вважав мистецтво “неспрямованим вибухом”, а зникнення естетичних феноменів чи заміну їх на фрейдівську “фантазм-матрицю” небезпечною грою сучасних філософів. М. Барбері ж обертає філософію зникнення до конкретної людини – Рене Мішель, – яка зникає не фізично, а духовно для мешканців будинку, де працює, оскільки приховує від них свою справжню суть. Зникнення незворотне, вона ніколи не зможе повернутися, це свого роду симуляція зникнення референтної реальності в комірчині консьєржки. Функцію тоталітарного середовища у даному разі виконують мешканці будинку. Звичайно, відчутний і вплив філософії персоналізму Е. Муньє, і тайярдизму – вчення П. Т. де Шардена.

Відчутний також вплив ідей Еміля Сіорана (Чорана), зокрема його книги “Спокуса існуванням”. Барбері так само, як він, шанує російських класиків Толстого й Достоевського, поділяє вона і його ідею про вмираючу цивілізацію та занепад у освіті, що загубила власну практичну мету. Вплив Сіорана, наприклад, проглядає в тих фрагментах, де йдеться про рух в щоденнику Паломи, в тому уривку, де йдеться про феноменологію.

Ідеологемний каркас роману М. Барбері – це складна система ідей, синкретизована на основі всього філософського досвіду письменниці, включена до найбільш резонансних філософських дискусій ХХ ст. Зокрема, дискусія між Ліотаром і Рансьєром щодо неузгодженості⁶⁰¹. У романі відтворені різні форми “неузгодженості”, з яких письменниця знаходить кмітливий вихід шляхом жарту чи

⁶⁰⁰ Див.: Деот Жан-Луи. О различии между разногласием и распрей (Рансьєр – Лиотар) / Перевод Д. Скопиной // Хора. – 2008. - №4. – С.16-29. <http://www.jkhora.narod.ru/2008-4-02.pdf>

⁶⁰¹ Рансьєр Жак. Несогласие. Политика и философия. / Пер. В.Е. Лапицкого. – СПб.: Machima, 2013. – 192 с.

утворення паралелізмів із тваринним світом (до речі, в книзі Рансьєра подібні паралелізми дуже часто зустрічаються).

Творчість М. Барбері – це презентація філософії ХХ-ХХІ ст. через призму жіночої ідентичності. Романи М.Барбері з'являються у ситуації деградації постмодерністської естетики (викликаної переважно за рахунок еkleктизму), критика історії філософії якою так і не була завершена, як і не було створено альтернативної системи пізнання щодо класичної. Одержуючи у спадок цю незавершену дискусію постмодерністів із філософськими системами їхніх попередників⁶⁰², наприклад, критику Гуссерля у Дерріда, Барбері відштовхується від зворотнього і прагне почати все спочатку. Вона створює можливість для маргінезу піднятися до рівня деміургів, дає слово жінці, що самотужки здобула освіту, і «не пошкоджена» класичним вихованням – консьєржці. Експериментальність філософського роману М. Барбері в тому, що площиною діалогізму стає не тільки світ філософів як винахідників ідей інтерпретування буття, а й світ жіночої ідентичності, протиставлений всім відомим філософіям світу як наслідок їхніх суперечностей.

5.4. Роман жіночого пастирства «Жінка в дзеркалі»

Е.-Е. Шмітта

Жіноча тема в творчості Е.-Е. Шмітта (нар. 1960) проступала неодноразово («Оскар і Рожева пані» 2002, «Одетта. Вісім історій про кохання» 2006, «Мрійниця з Остенде» 2007, «Кікі Ван Бетховен» 2010), проте вивершилась романом «Жінка у дзеркалі» (2011), де апофеозом духовного піднесення сповнений досвід пізнання сущого й Бога Анни з Брюг'ге. Своєрідність розгортання жіночої теми у творчості Е.-Е. Шмітта пов'язана з частими перетинаннями її з актуальними ідеологемами ХХ ст., як то: фрейдизм, марксизм, релігійний фанатизм, фемінізм тощо. Жінка у письменника осмислюється на перетині з таємницями цього світу. Зокрема, божественними, психічними та оніричними.

Отже, у романі «Жінка у дзеркалі» йдеться про три жіночі долі, сплетені в єдине ціле духовним досвідом Анни з Брюг'ге – історично достовірної постаті, на честь якої у Фландрії (Бельгія, власне, батьківщина автора) зведено церкву. Легенда, що розміщена у численних путівниках, розповідає про святу Анну так: «Свята покровителька церкви Анна, мати Діви Марії, день пам'яті якої в католицькій церкві припадає на 26 липня. Традиційно вона зображується зі своєю дочкою і немовлям Ісусом, або з виноградним гроном, знаком родючості, радості й щастя буття. Свята традиційно є

⁶⁰² Декомб В. Современная французская философия. – М., 2000. – С. 108.

захисником усього живого від злих духів та відьом. На головному вівтарному полотні й на картині в лівій частині хору вона виступає в образі наставника, який навчає діву Марію читанню»⁶⁰³. Цекву на її честь було зведено впродовж 1611-1621 рр. Споруда вражає виразним тяжінням до бароко зсередини та до готики ззовні й давно стала об'єктом замилювання туристів та численних дискусій щодо її архітектурного стилю. Достовірність існування святої жодним чином не підпадає під перегляд. Вона давно стала артефактом бельгійської культури та релігії.

Подорожуючи місцями Анни, письменник вдало накладає релігійну легендарну долю святої на життя ще двох жіночих постатей – Ханни фон Вальдберг та Енні Лу, – створюючи у такий спосіб духовний резонанс подвигу святої. Шмітт зазначає наприкінці роману: «Божественне, психічне, хімічне – це були просто підходи, які пропонувалися різними епохами, щоб відкрити врешті дорогу до таємниці. Анна, Ханна, Енні... І хоча названі вище ключі відчиняли певні двері, таємниця продовжувала існувати»⁶⁰⁴. Така тричленна структура нарації, отже, вмотивована присутністю в тексті трьох жінок із співзвучними іменами та долями, що окреслені духовним пошуком. Характерно, що їхній зв'язок виявляється тільки наприкінці твору та є дещо містичним, що залишає простір для домислення та вагань. Майже не перемежовані три сюжетні лінії у творі, втім, мають споріднені художні структури: кожна сюжетна лінія має домінуючий лейтмотив, який характеризує героїню найповніше та найвідвертіше для читача і так само має котраверсійний лейтмотив, що присутній з тією ж метою, проте рухає уявлення читача в аспекті спротиву героїні певним догмам та приписам. Крім того, кожна сюжетна лінія має по дві кульмінації: 1) лінія Анни: втеча з власного весілля, спалення; 2) лінія Ханни: несправжня вагітність, зрада й розлучення; 3) лінія Енні: історія з Девідом, випробування Ітаном. Тож структурно всі три сюжетні лінії абсолютно подібні, доведені до механістичності відтворення нарративних схем. Все це ускладнюється *контраверсійними, паралельними та наскрізними лейтмотивами*. Звичайно, Е.-Е. Шмітт є віртуозом сюжетоскладання, проте зумисність, нав'язуваність подібності нарративних схем всіх трьох сюжетних ліній роману дає змогу навіть непередбаченому у філології читачеві помітити цю закономірність і щоразу очікувати аналогічних подієвих зрушень у запаралелізованих подієвих схемах всіх трьох сюжетних ліній. Тобто читач поступово призвичаюється до того, що певним сплескам емоцій Анни мають відповідати аналогічні в долі Ханни та Енні, у нього виробляється готовність до сприйняття певного сюжетного пунту, очікування цього. Саме ця властивість тексту й пов'язує

⁶⁰³ Церковь Святой Анны. Режим доступа на 28.04.2015 р.: <http://belgium-art.org/bruges/st-anna>

⁶⁰⁴ Шмітт Э.-Э. Женщина в зеркале – СПб.: Амфора, 2013. – С. 507.

всі три сюжетні лінії в єдність, попри відсутності об'єтивних подієво-причинних зв'язків між трьома сюжетами.

Тут маємо зазначити, що не вперше Е.-Е. Шмітт використовує досягнення теоретиків сучасного літературознавства при конструюванні творів. У цьому разі наявні ознаки рецептивної теорії тексту, яка вимагає визнання читача як повноправного творця тексту поруч із письменником та теорії гіпертексту Ж. Бодріяра, яка привчає до нелінійних конструктів гіперреальності. Читацьке очікування цілком визначеного доленосного явища в історії тієї чи іншої героїні не просто провокується автором, а й програмується як складова сюжетних ліній. Не тільки М. Павич у його гіпертекстуальних (нелінійних) романах вдається залучити читача до співтворчості, а й Е.-Е. Шмітту також. Щоправда спосіб залучення читача у них різний. Якщо М. Павич «комп'ютеризує» читацьке сприйняття задля утворення неповторного нелінійного сюжету, то Шмітт тільки наважується його ритмізувати у відповідності до вже здійсненого наративного типажу з метою пронесення ідеї святості у трьох різних жіночих долях.

Актуальність пуанту (як вузла дії з визначеним колом дійових осіб та хронотопом) була безсумнівною для Е.-Е. Шмітта так само, як і для М. Павича. Пуант – це завершена подієва схема (подібна до мікросхеми у комп'ютері). Існує безліч класичних пуантів, а саме: викрадення нареченої, випробування протагоніста, звершення подвигу в ім'я прицеси, любовне побачення, смерть персонажа, спалення на вогніщі тощо. Ні Шмітт, ні Павич не гребують цими класичними пуантами. Перетворення змістоформи у них не передбачає притлумлення формозначенневих компонентів традиції. Обидва з однаковим ентузіазмом використовують як класичні, так і новонароджені пуанти. В обох чисельність пуантів нічим не обмежується, окрім художньо-естетичної доцільності. Нелінійна видозміна стосується не суті самого пуанту, а манери його розкриття, підпорядкування, послідовності викладу та кількості залучених у текст пуантів (вона просто неймовірно велика у Павича, та виважено конкретна у Шмітта).

Включеність читача як співавтора спостерігається у обох письменників. Віртуалізація романного простору та часу під впливом комп'ютерних технологій також притаманна обом. М. Павич часто наголошував на тому, що його романи краще читати в комп'ютері, а деякі твори створював виключно під комп'ютер. Е.-Е. Шмітт додає CD диск до роману «Кікі ван Бетховен»⁶⁰⁵ для того, щоб читач одночасно читав і слухав музику, накладаючи дисонанси мелодії і пуанти тексту, тобто зробив свій роман інтерактивним, синхронізував його з музикою, використовуючи комп'ютерні технології. М. Павич у статті «Зачин і кінцівка роману» розкрив таємниці своїх романів: «Я більше схильний вважати, що ми наблизились до завершення традиційної манери

⁶⁰⁵ Шмітт Ерик-Емманюель. Кікі ван Бетховен. – СПб.: Азбука, 2012.

читання. Це криза нашого способу читання, а не криза роману. Це кінець роману як дороги з однобічним рухом»⁶⁰⁶. Усвідомлення переваг синкретичної змістоформи над класичним літературним змістом і формою, прагнення розгорнути структуру роману до читацького креативу, втягнути читача в акт сотворення романного світу та істини, як бачимо, властиве й Е.-Е. Шмітту.

Саме читацька рецепція переносить сакральні властивості Анни на Ханну та Енні, читач вимушений шукати спорідненість між цими трьома жінками. Кожна з них зазнає випробувань, які потребують зречення чогось, що попередньо уклалось, переміни власного буття, якісного переродження. Сакралізація жіночих персонажів роману «Жінка в дзеркалі» здійснюється за допомогою «перенесення» характеристик одного з персонажів на решту, тобто читацького способу паралелізму доль Анни, Ханни та Енні. Структура роману сприяє проявленню цього зіставного мислення читача так само, як і поширенню ідеї сакрального покликання у жіночій долі.

Глум над «психоаналітичним прозелітизмом» присутній у сюжетній лінії Ханни та Енні. Остаточний вирок методу психоаналізу знаходимо наприкінці в листі Маргарет Бернштейн, подруги Ханни фон Вальдберг, яка, не цікавлячись психоаналізом, називає деякі факти із життя Ханни, які сприяють його спростуванню, а саме щодо таємниці народження героїні, яку та розповідає під гіпнозом: «Що її покинули в дитинстві, що вона ніколи не знала своїх справжніх батьків, що у неї ніколи не було родинних зв'язків з тими, хто виховував її до восьми років. Все це суцільні вигадки. Ханну виховували її власні батьки Максиміліан і Альма. Їй це було чудово відомо – можу підтвердити, оскільки знаю її з колиски: я все ж на десять років старша за неї»⁶⁰⁷. Тобто героїня під гіпнозом бреше у відповідності до витворених нею схем своєї долі так само, як і будучи у свідомості. Амнезія, яку Ханна старанно вирощувала, спаливши всі свідчення про власних батьків всі портрети, фотографії, сімейні реліквії, врешті, торжествує і вона бачить себе саму та осмислюється оточенням як сирітка, яку виховали сторонні люди. Маргарет робить висновок: «В основі її прагнення до втечі лежало непорозуміння, яке вона сама собі створила, не відаючи про це. Бідна Ханна... Природно, що все її життя перетворилось на блукання»⁶⁰⁸. Випадкова смерть Ханни у війні, до якої вона не була причетна, інтерпретується як закономірність такого блукання. Але читацьке сприйняття додає до факту загибелі Ханни ще й сакралізацію її у світлі буття й спалення Анни з Брюгге. Двозначність ситуації, за якої гине

⁶⁰⁶ Павич Милорад. Начало и конец романа. Интернет-ресурс.

⁶⁰⁷ Шмитт Э.-Э. Женщина в зеркале. – СПб.: Амфора, 2013. – С. 492.

⁶⁰⁸ Там само. – С. 497.

героїня на чужій війні, дає підстави інтерпретувати її як заступницю, що пожертвувала своїм життям подібно до Анни із Брюґ'є.

Паралелізми у сюжетній структурі роману підтримуються стійкими лейтмотивами та ідеологічно протилежними щодо них лейтмотивами. Зважимо, що всі вони як єдиний ансамбль смислоструктури твору сприяють оприявленню єдиної ідеї – ідеї духовного вивищення жінки у різні кризові періоди існування цивілізації – XVII, XIX-XX, та XXI ст. Отже, структура лейтмотивів у романі контраверсійна та вкрай ідеологізована. Поле ідеологізації в романі «Жінка у дзеркалі» також варто окреслити: воно представляє собою протистояння між альтруїзмом, служінням людям, святістю (що властиве Анні, Ітану й Енні, Ханні) та пристосуванством і цілковитою деградацією (що втілюють Іда, Девід, Франц). У цьому ідеологічному полі снування контраверсійних лейтмотивів із притаманними їм пуантами, ідеологічного випробування зазнають цілі ланцюги сюжетної схеми, оскільки при накладанні доль Анни, Ханни та Енні вони спрацьовують як важелі добра і зла, святості й деградації, оскільки сюжетна схема твору виявляється єдиною площиною для оцінки прочитаного читачем, який позбавлений будь-яких коментарів, авторського втручання або хоча б натяків на авторське ставлення. Читацька оцінка тієї чи іншої подієвої схеми в тій чи іншій сюжетній гілці складається за принципом зіставлення, паралелізму або контраверсії. Отже, вона формується в умовах уникнення прямого авторського впливу чи підказок, виключно в площині читацької аналітики.

Лейтмотив наркотиків у сюжетній лінії Енні становить характерологічну частину постаті акторки. Емпатія як певна форма знання стверджується Енні, яка презентує в романі психічне пізнання духу. Наркотики для неї – форма набуття особливого знання, перехід у «романтичний світ», до трансцендентності. Контраверсійним постає лейтмотив коханого в сюжетній лінії Енні. У цьому мотиві також емпатія є формою пізнання, проте вона спрямована вже не на трансцендентне, а на конкретну людську особистість, яка хвилює жінку. Спочатку це Девід, який видається Енні надійним та люблячим і тільки згодом вона роглядає в ньому штучність, удаваність його почуттів, пристосуванство. Потім Ітан стає об'єктом пізнання Енні. Але в кожному разі вона пізнає людей та світ через рсуче. Чуттєвість Енні унікальна, невідворотно приводить її до відкриття чогось важливого, заступає їй релігійність та інші форми критеріології вибору. Енні провокує появу чогось оніричного довкола себе. Навіть коли вона стрибає на скляну кулю у великій залі з ризиком для життя, – вона конструє примарний світ оніричного романтизму. Онірія для неї – бажаний стан тому, що попри ейфорію він дарує їй пізнання світу з боку його краси й романтики, як це їй здається. Справжня любов повертає її до реальності, відповідальність за долю Ітана робить Енні цілеспрямованою, вона втрачає пристрась до онірії, практика насолоди цим станом заступається практикою порятунку коханого.

Лейтмотив оргазму у сюжетній лінії Ханни пов'язаний із психоаналітичним його значенням. Доктор Калгарі робить її свідомість лібідозною, врешті, Ханна ґвалтує випадкового чоловіка, переживаючи несамовитий оргазм. Вагомість лібідо у її долі допликає істотні зміни вибору долі, а отже, штовхає її до блукань по світу у пошуках втолення духовних запитів. Специфічно, що вона зізнається подрузі, що «її відвідала вселенська сила»⁶⁰⁹, надаючи оргазму сакрального значення. Оскільки у романі любовна лексика часто стосується віросповідання у сюжетній лінії Анни, зокрема вона називає «коханим» Ісуса, багато говорить про любов Бога тощо, то одкровення Ханни потрапляє на вже прилаштований ґрунт одкровення Анни, набуваючи специфікації сакрального значення. Фрейдизм як пов'язуючий лейтмотив у площині сакралізації жінки виринає наприкінці роману: «Ханна виявила, що Анна з Брюґґе була попередницею Фрейда...»⁶¹⁰. Для Ханни це насамперед – невідворотна істина, бо саме її вона пізнала шляхом лібідозного досвіду, це злет її духовної спроможності, вершина, яку вона здатна опанувати. Ставлення до фрейдизму у Е.-Е. Шмітта постійно коливається між неоміфологічним його тлумаченням та сприйняттям як одкровення для пізнання людського буття через *psyche*.

Контраверсійним є лейтмотив роду в сюжетній лінії Ханни. Адже вона зумисне позбавляє себе родового кореня, вигадуючи нову історію свого походження. Фатальне сирітство створюється як історія нею самою, вона вигадує собі дитинство й біографію. Підмінний рід, фіктивне дитинство, удаване страждання, яке накладається на справжнє, – все це разом сприяє утворенню уявлення фіктивності родоводу героїні, вона ніби вилучається із сімейної історії, акцентуючи увагу на власній постаті та власному діянні більше, ніж на сімейній приналежності та на вартісності набутків роду. Негативізація мотиву роду в сюжетній лінії Ханни мотивується нею як винятковість власної особистості та фатальна непристосованість її до соціального буття. Родова приналежність як форма тотального тиску інтерпретується і в сюжетній лінії Енні: «Вона із фатальністю сприймала прийомних батьків, чиє прізвище носила як невідворотну даність, сприймаючи їх як постійних партнерів на зйомках безконечного телесеріалу»⁶¹¹. Анна також покидає родину, живе у релігійній общині.

Лейтмотив лісу в сюжетній лінії Анни необхідний для мотивації концепції Живого Бога. «Він звертається до кожного із людей»⁶¹², - проголошує вона і цим перекреслює потребу в церковниках. Якщо лейтмотив лісу в романі несе позитивне навантаження божественної

⁶⁰⁹ Шмітт Э.-Э. Женщина в зеркале – СПб.: Амфора, 2013. – С. 374.

⁶¹⁰ Там само. – С. 500.

⁶¹¹ Там само. – С. 78.

⁶¹² Там само. – С. 395.

даності буття, то контраверсійний лейтмотив вовка має втілювати негативне відображення лісу. Ідеологічна контраверсійність цього лейтмотиву вовка в сюжетній лінії Анни, врешті, знищується, перемагається: «Злого вовка взагалі не існує. Його вигадали люди. Злі люди»⁶¹³. Вовк приручається та лащиться до Анни. Він стає частиною божественної картини світу довколо неї. Негативний зміст образу вовка продиктований його інтерпретацією, яка історично склалась, свідомо корегується Анною. Адже вона набуває ознаки святої ще за життя, від самого початку історії заявляючи, що «я відчуваю, що я інша»⁶¹⁴. Характеристика «інакшості» в її постаті дедалі більше наростає, провокуючи проявлення конкретних рис цієї «інакшості».

Лейтмотиви відіграють вагомую роль при утворенні паралелізму сюжетних ліній, вони саме і є тим зіставним простором, яким вдало оперує письменник. Втім, хочу наголосити на деякій ідеологічній властивості лейтмотивної структури роману «Жінка в дзеркалі» Е.-Е. Шмітта, а саме: на суголосності однотипних мотивів у кожній сюжетній лінії. Йдеться не тільки про однотипність інтерпретації роду як втраченої жінкою дефініції внаслідок її особливості, інакшості Анною, Ханною та Енні, а й про решту лейтмотивів. Наприклад, лейтмотив душевних переживань, шукань власного «Я», самоідентифікації притаманний всім трьом жінкам. Всі наскрізні лейтмотиви стосуються сфери *psyche* та *anima*, а точніше їхнього взаємонакладання у процесі пізнання жінкою світу.

За домінуючими лейтмотивами визначається специфічний спосіб світопізнання героїнь, який у кожної свій. Проте кожна із них переживає специфічний катартичний стан, який за своєю суттю є станом духовного переродження, сакральним моментом людського життя. Для Ханни – це момент оргазму з невідомим партнером, для Енні – злет на скляній кулі у танцювальній залі, для Анни – єднання з природою на озері. Катарсис як момент переродження особистості єднає всіх трьох жінок. Він виступає в романі своєрідним пуантом, характерним для всіх трьох сюжетних ліній. Сакральна сутність катартичного переживання й переродження проявляється щоразу та підсилює ідею налаштування жінки на святість та служіння. Катартичний стан переживає кожна з героїнь, навіть не припускаючи, що далеко не кожна людина має таку спроможність до винайдення форм катартичного переживання. Їхня винятковість (інакшість) окреслена саме цим тяжінням до катарсису як вищого прояву Божої присутності у світі. Катарсис стає площиною єднання трьох сюжетних ліній та трьох жіночих постатей. Оскільки катарсис – явище сакральне, потребує певної практики, наочування, то й оволодіння ним є свідченням вивищення Анни, Ханни та Енні над загалом, над середовищем. Різними шляхами приходять вони до свого

⁶¹³ Там само. – С. 144.

⁶¹⁴ Там само. – С. 5.

катарсису, але у кожному разі засвідчують існування вищої психічної й божественної сили, що рухає ними.

Окрім контраверсійних лейтмотивів, роман має систему наскрізних спільних для всіх сюжетних ліній лейтмотивів. Зокрема, лейтмотив самотності присутній також у кожній сюжетній лінії. Найглибше розуміння себе як Іншої презентує Анна: «...Інша означало для неї прірву, яка, як їй видавалось, пролягла між її радощами і радощами інших людей; самотність, яку вона відчувала, коли люди розповідали їй про те, що їх хвилює; неможливість висловити до кінця свою сокровенну думку, яку їм ніколи не зрозуміти. Анна не вміла користуватися розмінною монетою слів та образів інших людей: будь-яке слово з мови, котрим користувались співбесідники Анни, мало на увазі для неї щось інше. І в сім'ї, в суспільстві вона почувалася ізгоєм»⁶¹⁵. Лейтмотиву самотності протистоїть лейтмотив святості, яка еволюціонує від неусвідомлюваності як стан первісного богонатхнення – до самопожертви (Ханна вмирає на чужій війні, захищаючи незнайомих людей), насильницького спалення (Анна спалена на вогнищі, бо не поступилася своїми переконаннями), духовного подвигу (Енні наvertsає Ітана до життя, переглянувши ставлення до кіношної кар'єри). Відчутне авторське прагнення до утворення ідеологеми «самотності святості», яка у своїй жертвовності виключає масовість за умов життя не тільки Анни, а й нашої сучасниці. Краса самопожертви подає кривавий зразок соціального функціонування і хоча вона запалює серця, все ж не породжує обвального наслідування. Інакшість Анни не вивершується в нову релігійну схему. Але й сам Ісус не прагнув створити нову релігію. На це вказав Девід Фідлер: «Не зважаючи на те, що вчення й релігійна практика християнства зосереджені навколо постаті Ісуса, ми не маємо жодних доказів того, що Ісус мав намір створити нову релігію. Євангелія не можна розглядати як історичні документи, проте вони створюють враження, що Ісус, як і гностики, не мав особливих симпатій до офіційних релігій. Більшість дій і висловлювань євангельського Ісуса спрямовані супроти сучасного йому юдаїзму. Він проповідує духовну любов, а не закон Мойсея; він порушує заповідь щодо суботи, і критикує фарисеїв за те, що вони сліпо дотримуються звичаїв і забувають про дух»⁶¹⁶. У романі Е.-Е. Шмітта Анна відповідає на запитання архидиякона не з позицій якоїсь канонічної церкви, а з позицій гностичного Живого Бога, хоча сама вона не здатна навести дефініцію власної віри. Зокрема, вона стверджує, що приходила вночі на озеро для того, щоб злитися «з любов'ю, яка розлита між творіннями Божого світу. В якомусь сенсі з

⁶¹⁵ Шмітт Э.-Э. Женщина в зеркале – СПб.: Амфора, 2013. – С. 95.

⁶¹⁶ Фридлер Дэвид. Иисус Христос – солнце Бога. Античная космология и раннехристианский символизм. – К.: София, 2005. – С.224.

Богом», оскільки «Бог – це все»⁶¹⁷. Розуміючи, що Анна пропагує ідею неканонічного, Живого Бога, монах Брендор болісно реагує: «В цю мить він зрозумів, що Анна не здається. Для неї не існує компромісів, вона буде продовжувати говорити те, що диктує їй її віра, прямуючи просто до своєї погібелі»⁶¹⁸. Адаже до цього часу проблема жіночого пастирства не вирішена остаточно, а Анна з Брюг'ге проявляється саме як пророк-наставник, що несе нову віру, Живого Бога людям. Її віра – без святих таїнств (сповідь, причастя, миропомазання, хрещення, шлюб). Анна вмирає за Живого Бога в своєму серці, і хоча натовп навряд чи зрозумів її стійкість, Енні зрозуміла достатньо, відчувши душу лісу і липи, біля якої любила медитувати Анна: «Як липа, Анна не могла впасти сама, її можна було тільки зрубати»⁶¹⁹. Сама по собі Анна сприймається як біблійний стереотип нареченої Христа, як власне, вона про себе і заявляє у віршах.

Наскрізним лейтмотивом роману «Жінка в дзеркалі» стала любов. У структурному відношенні цей лейтмотив виконує вагому романну роль – поєднує текст ідеологічно в єдине ціле. Тож, любов для Анни – це сакральне піднесення душі, яке для неї важить так багато, що зливається з рештою духовних процесів та спонукає до літературної творчості. Вона пише вірш про коханого - про Бога:

Я чую поклик, що ніколи не стихає,
Чую пристрасне його жадання, яке збуджує мене.
Я мушу жити так, як він мене навчає,
Шануючи до скону його уваги знаки.
Він творить мене такою, якою я є,
Розпластана, гріховна, із невігойною жадою,
Я поклялась, що стану його гідною⁶²⁰.

Творчість в ім'я Бога для Анни органічна і, що дуже важливо, відображає середньовічну тенденцію до сакрального апофеозу: накладанні високого переживання, сакрального світовідчуття – на творчість. Г. Зіммель вказував на чинність такого великого переживання в аспекті творчості: «Ймовірний зв'язок між зовнішньою даністю та переживанням полягає в тому, що життєвий процес, при постійності свого характеру, інтенції та ритму, є дієвою загальною передумовою і оформленням як для переживання, так і для творчості. Існує, вірогідно, найбільш загальна (для кожного індивідуума різна) сутнісна формула, яка не вкладається в поняття, за якою вибудовується духовне життя індивідуума, як в міру всотування світу в

⁶¹⁷ Шмитт Э.-Э. Женщина в зеркале – СПб.: Амфора, 2013. – С. 459.

⁶¹⁸ Там само. – С. 464.

⁶¹⁹ Там само. – С. 508.

⁶²⁰ Там само. – С. 298.

Я, – в переживанні, так і в міру проявлення Я в світі – у творчості»⁶²¹. Сакральне світовідчуття Анни – питома риса релігійного світовідчуття її доби. Пригадаємо одну із найцікавіших пам'яток такого ґатунку – “Одкровення Божественної Любові” Юліани Норіджської: “І так я хочу любити, і так люблю, і так я спасенна (оскільки тільки у моєму браті-християнині я набуваю значення); і чим більше я люблю такою любов'ю, поки я тут, тим більше я наближаюсь до того блаженства, яке отримаю на небесах безконечно, тобто я набуваю Бога, який через свою безконечну любов зажадав стати нашим братом і страждати за нас”⁶²². Доведення сакрального почуття до екстазу та переживання специфічного катарсису – ось мета подібних творів. Е.-Е. Шмітт розгортає перед читачем картину сакрального катартичного екстазу, йдучи при цьому шляхом як софіології й біблійного паралелізму (згідно з яких Анна – “поетеса таїнства”), так і аналітики когнітивно-дискурсивних процесів авторства (вираження – критика/випробування – увічнення).

Вірш Анни химерно відтворюється господинею у розмові з Брендором так, ніби він присвячений коханню до цього монаха, а не до Бога:

Брендор,

Мене захоплює й ніколи не полишає,

Мене бажає палко він, в мені пробуджуючи бажання.

О Брендор,

Мене такою він зробив, якою я є зараз,

Його я жадаю...⁶²³

У такий спосіб пародійно відлунюючи сакральну творчість дівчини, господиня символізує один із етапів символічного відтворення авторства, а саме – етап критичного сприйняття, де прямолінійність заступає біблійний паралелізм. Принцип такої пародійності щодо сакрального доволі часто використовувався в культурі, наприклад у творчості мандрованих дяків в Україні. Нарешті, етап звеличення демонструє нам сам Брендор, який також втручається в текст, написаний Анною, але не з пародійною метою, а задля критичного редагування, щоб підсилити божественний пафос твору. Він вставляє в текст ім'я Ісуса, таким чином створюючи символічне осмислення авторства та підсилюючи наявність у тексті біблійного паралелізму як провідного креативного принципу формування думки і сюжету.

Структура роману «Жінка в дзеркалі» приваблює тим, що описана вище концепція авторства «віддзеркалюється» в долі Енні та Ханни, утворюючи в такий спосіб завершене коло сенсу концепту любові. Так, Ханна символізує пародійне відтворення сакральної ідеї

⁶²¹ Зimmel Г. Гете. – М.: Гос. академия худож. наук, 1928. – С.25.

⁶²² Нориджская Юлиана. Откровения Божественной Любви. – М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. – С.469.

⁶²³ Шмитт Эрик-Эмманюэль. Женщина в зеркале – СПб.: Амфора, 2013. – С. 301.

любві, оскільки ототожнює Бога з оргазмом та емансипацією жінки, відкриває для себе психоаналіз як виправдання щодо власних сексуальних та родових фантазій. Вона також прагне любові, женеться за нею, але обирає хибний шлях несамовитого блукання світом, шлях неспокою й назавжди втраченої спокути. Щодо Енні, то тут все набагато складніше, адже в ній живе сакральне прагнення до Чогось Вищого, яким вона опановує в тяжких випробуваннях, ціною власного життя, врешті, жінка приходиться до висновку про вартісність істинної любові (до Ітана і кіномистецтва, яке не є забавою чи порнографією). Саме Енні наділена талантом зрозуміти Анну із Брюг'ге та книгу Ханни про неї, а отже, її любов і смерть без остраху. Таке трикратне відтворення ідеї любові в романі покликане не просто наголосити на цінності цього почуття, а утворити ідеологічне поле роману. Адже завдяки сакральній любові Анни всі любовні історії в тексті сприймаються як певне подовження цього високого почуття. Тут спрацьовує принцип біблійного паралелізму, Анна символізує сакральний апофеоз любові до Бога, любові настільки невідворотної, величної та істинної, що заради неї жінка сходить на вогнище без вагань. Історії Ханни та Енні сприймаються у світлі божественної любові Анни, діалогізуються з нею, поєднуючи профанне й сакральне, виявляючи святість в душі кожного як божественну присутність. Якби не було історії Анни з Брюг'ге у романі, то історії Енні й Ханни сприймалися би в ракурсі побутової ентропії, принцип біблійного паралелізму не став би рушієм тексту, фактично, роман розвалився б на окремі частини, які між собою не залежні.

Майже всі книги Шмітта, а особливо його великі романи «Євангеліє від Пілата» та «Жінка у дзеркалі», стосуються проблеми віри й Бога. Він постійно перебуває у полі дії богословської проблематики сущого. Опосередковано вступаючи в діалог із М. Еліаде або П. Шоню, Ж.-М. Шеффером або Ж.-Л. Нансі, Е. Муньє або Р. Каюа. Навіть у світлі останніх зацікавлень Юлії Крістєвої біблійними текстами і проблемами святості⁶²⁴ пошуки Шмітта не видаються тривіальними. Ю. Крістєва пише: «Між іншим винайдення безсвідомого і трансфера роблять знову сучасним античний спір про душу й тіло, коли було визнано пріоритет душі. Більш за те, вбачають навіть гіпертрофію психічного, посилаючись на психоаналіз, що ставить під загрозу визнаний спочатку дуалізм»⁶²⁵. Шмітт аналізує не просто вплив божественного на поведінку людини, а бере особистість, яка здатна пророкувати, синтезувати нову релігію. Такою є Анна з Брюг'ге. Проте

⁶²⁴ Крістєва Юлія. Читая Библию // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск: Водолей, 1998. - С.278-288.

⁶²⁵ Крістєва Юлія. Душа и образ // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск: Водолей, 1998. - С.255.

втілюючи ідею жіночого пастирства, письменник потрапляє в поле дії цілком конкретної і дуже сучасної богословської дискусії⁶²⁶.

Сакральне потребує мімесису. Втім, Ж.Л. Нансі звертає увагу на одну закономірність поетики симулякрів, які явно перемагають на кінець ХХ ст. у художній сфері: "Гарному поєднанню логічного й міметичного ми віднині протиставляємо погане: таке, в якому логічне утримується у своєму внутрішньому порядку холодному та безликому, при цьому створюючи зовсім не мімесис, який розчиняється у спотвореному симулякрі, яким і є сам для себе ужитковий спектакль. Самореференційність "образу" зростає супроти самореференційності процесу, або сили, як його продукт та як його істина"⁶²⁷. Оскільки святість передбачає зразок, отже, за своєю суттю міметична, то втрата постмодерністським симулякром міметичної орієнтації призводить до неможливості відтворення святості, бо вона не може бути виведена за зразком вигаданої долі, поза сакральним буттям. Проте Шмітт – не раб постмодерністської поезики симулякрів і тому він вводить до тексту історично достовірну постать жінки, що була канонізована церквою як свята. Письменник не тільки не ухиляється від наслідування зразка, а й робить це принципом організації тексту, адже образи Ханни та Енні, будучи зіставлені зі святою Анною, не тільки творяться при співвіднесенні з нею, а й оцінюються з позицій цього високого сакрального зразка. Кожна з жінок раптово опановує певною істиною, яку декларує як своє індивідуальне одкровення, подібно до Анни, яка померла за Живого Бога, але не зрадила своєму одкровенню. Ні Ханна, ні Енні не зраджують також. Анна як зразок жіночого пастирства проступає у вчинках Ханни й Енні, адже їм також доводиться йти супроти звичаю, родини, церкви.

За словами Ж.-Ф. Ліотара, «нам не бракує слів при критиці естетизації притаманної нашій культурі: інсценування, сенсаційність, медіатизація, симуляція, гегемонія артефактів, засилля мімесису, гедонізм, нарцисизм, самодостатність, самоафектація, самоустрій –

⁶²⁶ Бурега Владимир. Проблема «женского священства» в современном протестантизме. Режим доступа на 24 января 2012 года: <http://www.pravoslavie.ru/smi/51154.htm>; Бер-Сижель Э., Каллист (Уэр), еп. Диоклийский. Рукоположение женщин в Православной Церкви. М., 2000; Зенченко Дмитрий, пастор. О месте женщины в пастырском служении. Может ли женщина быть священником? // Режим доступа на 23.08.2014 года: http://soluschristus.ru/biblioteka/cerkov/dmitrij_zenchenko_o_meste_zhenwiny; Bridget Mary Meehan, Regina Madonna Oliver. Praying with Celtic Holy Women. – Liguori Publications, 2003 and etc.

⁶²⁷ Нанси Ж.-Л. Бытие единичное множественное: Пер. с фр. В. В. Фуре под ред. Т. В. Щитцовой. – Мн.: Логвинов, 2004. – С. 117.

нема їм числа»⁶²⁸. Все це відбувається внаслідок того, що «ідеали західної цивілізації, що вийшли з античної, християнської та сучасної традиції, провалились»⁶²⁹. Втрата мімесису та набуття симуляції як безмежної свободи підсвідомого поруч із свідомим унеможлиблює синтез сакрального образу, синтез святості у послідовно постмодерністському тексті. Шмітт робить спробу вирватися за межі симуляційних принципів творення тексту, які стали домінантою у наш час, за межі симулякра Ж. Бодріяра й резоми Ж. Дельоза. Але щоб розірвати цей гравітаційний естетичний вектор нашої доби, він обирає повернення до минулого, коли мімесис ще багато важив для мистецтва і не тільки для нього. Письменник поринає в історію рідної Бельгії, щоб знайти там святу Анну з Брюґге, істинного пастиря. Вона й осмислюється у романі як сакральний міметичний зразок жіночого пастирства. Особливості святості в тому, що вона такого зразка потребує, у той час, як симулякр – ні. В останніх сценах роману Шмітта Енні осягає суть духовного подвигу Анни й Ханни, отже ідея жіночого пастирства утверджується.

Роздуми П. Шоню⁶³⁰ про святість повсякчас спираються на Святе Письмо, пересипані його цитуванням. Фактично, в історії сучасного осмислення святості Шоню – чи не єдиний філософ, який дитримується богословського розуміння святості як цілком досяжної властивості кожної людини. Концепція Шмітта з ним перегукується, адже письменник також вважає святість не далеким взірцем, а життєво мотивованою присутністю. Якщо вже прагнути до точності висловлювання, то Е.-Е. Шмітт не є послідовним теологічним філософом, він швидше перебуває між П. Шоню і Ж.-М. Шеффером. Теологізм П. Шоню настільки ж крайня точка свідомості, як і «тварність» людства за Ж.-М. Шеффером: «Хоча визнання тваринності людини – ледве не трюїзм⁶³¹, однак висновки, що постають із нього, руйнують всю "класичну" філософську антропологію...»⁶³². У Е.-Е. Шмітта людина духовна й тварна водночас, а її когіто існує тільки у сполученні із духом та Богом. Єднання Анни з природою, яких так потребує її душа, символізують водночас духовне сходження героїні і її тілесну насолоду. Філософську мотивацію поведінки Анни можна відшукати в працях Юліуса Еволи, прибічника концепції Живого Бога й герметизму, який

⁶²⁸ Лиотар Жан-Франсуа. *Anima Minima* // Рансьєр Жак. *Эстетическое бессознательное / Сост., пер. с франц. и послесл. В. Е. Лапицкого.* – СПб.; Москва: Machina, 2004. – С.86.

⁶²⁹ Там само. — С.85.

⁶³⁰ Див.: Шоню Пьер. *Во что я верую.* – М.: Русский путь, 1996.

⁶³¹ Трюїзм – мислення банальними категоріями.

⁶³² Шеффер Ж.-М. *Конец человеческой исключительности.* – М.: НЛО, 2010. – С.117-118.

писав: «...Духовна конституція людини «традиційних цивілізацій» була такою, що будь-яке фізичне сприйняття одночасно містило психічну складову, що "оживлювало" його, надаючи голому образу "значення", і одночасно з цим, специфічного потужного емоційного відтінку. Саме тому давній фізиці вдавалося виступати разом із тим і в ролі теології, і трансцендентальної психології...»⁶³³. Святість Анни – не частина тріоїзму, а революційне перетворення духу на набуття жінкою прав пастирства. Адже помирає вона саме за це. Святість архидиякона, що заснована на фізичному стражданні, яке він сам собі вигадав та призначив, – напускна, банальна, театралізована, власне, як святість вона вже більше суспільством не осмислюється, швидше дивацтво. Отже, Анна з Брюгге подає зразок нового служіння та віри у Живого Бога.

Романні сюжетні гілки мають ту особливість, що при зіставленні жіночих доль накладається не тільки образ Анни на Енні та Ханну, а й навпаки. Зокрема, відбувається зіставлення концепції Живого Бога, відкритого Анною – з психоаналізом ХХ ст. Маючи таких попередників у галузі осмислення фрейдизму як Ж. Рансьєр «Естетичне безсвідоме»⁶³⁴, Е. Фромм «Велич та обмеженість теорії Фрейда»⁶³⁵ і до «соціології глибин» Ж. Дюрана, Шмітт не претендує на відкриття якогось нового аспекту в інтерпретації фрейдизму чи то у плані його піднесення, чи то у плані нищення. Він грає «публічністю» цієї теорії, спирається на всюдосяжність її джерел для кожного бажаного ознайомитись, опускаючи виклад самої теорії. Психоаналітична теорія, зіштовхуючись із сакралізованою Анною, перетворюється на жарт долі, адже для Ханни психоаналіз відіграв явно негативну роль, розбещення й розпушта, які замасковує це вчення, в образі Ханни проступають та демонструють причини її занехаяного життя, безкінечної брехні та відірваності від роду й сім'ї. Знівечена доля сильної та, безумовно, талановитої жінки Ханни також постає в аспекті жіночого пастирства як його спотворене відображення.

Е.-Е. Шмітт у контексті сучасного французького філософського мислення представляє собою виняток у тому сенсі, що створювана ним картина світу не позбавляється моральності та доцільності в практичному житті. Через Ханну він демонструє читачеві, що істинна жіноча емансипація так і не була завершена, ніякого рівного права з чоловіками жінка не має, допоки вона не має права на жіноче пастирство. Проводячи ідею про необхідність визнання жіночого пастирства, Е.-Е. Шмітт показує, як саме пророцтво стає частиною

⁶³³ Эвола Юлиус. Герметическая традиция. – Москва-Воронеж: Terra Poliana, 2010. – С.45.

⁶³⁴ Рансьєр Жак. Эстетическое бессознательное / Сост., пер. с франц. и послесл. В. Е. Лапицкого. — СПб.; Москва: Machina, 2004. — 128 с.

⁶³⁵ http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Fromm/vel_ogr.php

духовності жінки, складовою її ідентичності, він не допускає навіть припущення про гру, обман, удаваність, – і ця складна філософема вимагає осмислення, щоб повернути жінкам право на самоідентифікацію в іпостасі пророка.

Додаткова література

1. *Абрамс М.Г.* Апокалипсис: тема и вариации // Новое литературное обозрение. – М., 2000. – №46. – С.5-31.
2. *Автономова Наталия.* Познание и перевод. Опыты философии языка. – М.: РОССПЭН, 2008. – 704 с.
3. *Агеносов В.В.* Генезис философского романа. – М.: МГПИ, 1986. – 131с.
4. *Агеносов В.В.* Проблемы философского романа // Избранные труды и воспоминания. – М.: АИРО-XXI, 2012. – С.97-268.
5. *Андреев Л.Г.* Чем же закончилась история второго тысячелетия (Художественный синтез и постмодернизм) // Зарубежная литература второго тысячелетия: 1000-2000. – М., 2001.
6. *Армстронг Карен.* История Бога. Karen Armstrong. The History of God. The 4000-years Quest of Judaism, Christianity and Islam N.Y.: Ballantine Books, 1993. – К.-М.: "София", 2004. – 243 с.
7. *Асанова Н.А., Смирнов А.С.* Философский роман Мишеля Турнье. – Казань: Издательство Казанского университета, 1997. – 140 с.
8. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Худ. лит., 1972. – 470с.
9. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М.: Худ. лит., 1965. – 528с.
10. *Бовсунівська Тетяна.* Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману. – К.: КНУ, 2009. – С.397-409.
11. *Бовсунівська Тетяна.* Роман жіночого пастирства "Жінка в джуркалі" Е.-Е. Шмітта // Всесвіт. – 2015. – №1-2. – 230-236.
12. *Бовсунівська Т.* Філософські маркери буття у романі Мюріель Барбері "Елегантна їжачиха" // Питання літературознавства. – Чернівці: ЧНУ, 2013. – Вип. 87. – С.302-311.
13. *Бодрийяр Жан.* Символический обмен и смерть. – М.: Добросвет, 2000. – 386 с.
14. *Декомб В.* Современная французская философия. – М., 2000.
15. *Делез Жиль.* Мишель Турнье и мир без другого // Логика смысла. – М.: «Раритет», Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – С.395-421.
16. *Джеймисон Фредерик.* Постмодернізм і ринок // Постмодернізм, або Логіка культури пізнього капіталізму. – К.: Курс, 2008. – С.294-313.
17. *Джумайло О. А.* Английский исповедально-философский роман 1980-2000 гг. – Ростов-на-Дону: Изд-во ЮФУ, 2011. – 320 с.
18. *Дубин С.* Действительно ли SCRIPTA MANENT? "Элементарные частицы" Мишеля Уэльбека два с половиной года спустя // Иностранная литература. – М., 2001. – № 5.

19. *Забабурова Н. В.* Французский философский роман XVIII века: самосознание жанра // XVIII век: литература в контексте культуры. Под ред. Н.Т. Пахсарьян. – М.: Изд-во УРАО, 1999.
20. *Зенкин С.* Зарницы постмодернизма // Иностранная литература. – 2002. – №2. – С.276-280.
21. *Ивашева Валентина Васильевна.* Современный английский философский роман // Иностранная литература. – 1970. – № 5.
22. *Кристева Юлия.* Душа и образ // Интенциональность и текстуальность. Философская мысль Франции XX века. – Томск: Водолей, 1998.
23. *Кулешов О.В.* Концепция философского романа в творчестве Д.С. Мережковского // Культурология. – 2009. - №4. – С.137-152.
24. *Ланге В.* «Элементарные частицы» Уэльбека и мениппова сатира / пер. с нем. Е.Драйтовой // Иностранная литература. - 2005. - No2.
25. *Лиотар Жан-Франсуа.* Anima Minima // Рансьер Жак. Эстетическое бессознательное / Сост., пер. с франц. и послесл. В. Е. Лапицкого. — СПб.; Москва: Machina, 2004.
26. *Лотман Л.М.* Русский философский роман // Реализм русской литературы 60-х годов XIX века (Истоки и эстетическое своеобразие). – Л.: Наука, 1974. Режим доступа 16.04.2015 г.: <http://www.lotman.pushkinskijdom.ru/Default.aspx?tabid=5863>
27. *Маркова Т. Н.* Мениппейная игра в новой русской прозе // Материалы международной научно-практической конференции "Современная русская литература: проблемы изучения и преподавания". Режим доступа 16.04.2015 г.: http://www.pspu.ru/sci_liter2005_markova.shtml
28. *Мейзерська Т. С.* Способи художньої реалізації конфлікту тваринного і людського у романі Мюріель Барбері «Елегантна їжачиха» // Топос тварини як антропологічне дзеркало. Зб. наук. праць "Сучасні літературознавчі студії". Вип. № 8. – К.: КНУ, 2011. - С.498-509.
29. *Меніппея* // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.- С.322-323.
30. *Никулина А. К.* Жанр философского романа в творчестве Торнтон Уайлдера // Интернет-ресурс
31. *Ногез Доминик.* Уэльбек как он есть. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 282 с.
32. *Рансьер Жак.* Несогласие. Политика и философия. / Пер. В.Е. Лапицкого. – СПб.: Machina, 2013. – 192 с.
33. *Республика словесности.* Франция в мировой интеллектуальной культуре. – М.: НЛО, 2005.
34. *Рорти Ричард.* Философия и зеркало природы. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1997. – 314 с.
35. *Рымарь Н.Т.* Современный западный роман: проблемы эпической и лирической формы. – Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1978. – 128 с.

36. Сокал А., Брикмон Ж. Интеллектуальные уловки. Критика философии постмодерна / Перев. с англ. Анны Костиковой и Дмитрия Кралечкина. Предисловие С.П. Капицы. – М.: «Дом интеллектуальной книги», 2002. – 248 с.
37. Трыков В. П. Ромен Роллан и традиции художественного философствования в западноевропейской литературе конца XIX — начала XX вв. // Пуришевские чтения. Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции 10–11 апреля 1989 г., г. Москва. — М., 1990. — С. 32–33.
38. Уэльбек Мишель. Г.Ф. Лавкрафт: против человечества, против прогресса. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006.
39. Фесенко В.І. Новітня французька література. – К.: Вид. Центр КНОУ, 2015. – 273 с.
40. Шевякова Э.Н. Особенности постмодернизма во Франции // Вопросы филологии. – 2009, No 2 (32). – С. 68-74.
41. Шевякова Э.Н. Поэтика современной французской прозы. — М.: МНУП, 2002. – 226 с.
42. Шевякова Э.Н. Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы: автореф. д-ра филол. наук. – М., 2009.
43. Шервашидзе В. Тенденции и перспективы развития французского романа // Вопросы литературы. – 2007. No2. – С.72-103.
44. Шеффер Ж.-М. Конец человеческой исключительности. – М.: НЛО, 2010.
45. Cunningham D. Philosophical Novel // The Encyclopedia of the Novel. Ed. by P.M. Logan. – Chichester: Blackwell Publishing Ltd, 2011. – Vol. 2. – P. 606-611.
46. Johnson R. Crossfire: Philosophy and the Novel in Spain. - Lexington: The University Press of Kentucky, 1993. – 239 pp.
47. Holveck E. Simone de Beauvoir's Philosophy of Literature and Lived Experience: Literature and Metaphysics. – Lanham: Rowman & Littlefield, 2002. – 177 pp.
48. Mikkonen Jukka. Cognitive Value of Philosophical Fiction. – UK: A&C Black, 2013. – 225 pp.
49. *The Encyclopedia of the Novel.* – Wiley-Blackwell Encyclopedia of Literature, 2011. – Vol.2. – P.606.
50. Williams M.A. Henry James and the Philosophical Novel. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2009. – 264 pp.

Розділ 6: ПОСТКОЛОНІАЛЬНИЙ РОМАН СХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ МОДЕЛІ

6.1. Політичний & Колоніальний роман: формування змішаного жанрового патерну

Постколоніальний роман сучасності сформувався передусім на основі політичного та колоніального романів як засадничих жанрів, тож він представляє зразок формування *змішаного жанрового патерну*. Подібний тип жанрового патерну тільки й міг сформуватися наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., коли тяжіння до змішування та модифікацій у романній поетиці досягає апогею. Д. Затонський у книзі «Художні орієнтири ХХ ст.» писав: «Говорячи “політичний роман”, як правило, не просто окреслюють тему художнього твору. “Політичний роман” – це поняття жанрове. І в такій формі, яка вже уклалась, яка має низку специфічних ознак, він – породження ХХ ст.»⁶³⁶. Він назвав і жанрові його ознаки: авантюризм; перенесення дії в іншу (“не свою”) країну; політичний характер колізій та конфліктів – вони часто співпадають з болючими політичними сутичками сучасності; присутність соціального не як тла, а як взаємодії, частини сюжету; герой завжди подається в ідеологічній еволюції; присутня ідея духовних шукань, що ведуть до зіткнення інтересів різних політичних угруповань та сил тощо.

Політичний роман має ту особливість, що в ньому співіснують художній та політичний тип комунікації, що виявляється важливим фактором для наступного жанротворення. Комунікація у даному випадку розуміється як взаємодія проявлених свідомостей. Комунікація за допомогою тексту політичного роману – це утворення системи свідомої вербальної поведінки автора роману, спрямованого на взаємодію з колективним реципієнтом (і побудови в його когнітивній системі певної моделі світу) з метою передання особистісних або колективних смислів і здійснення на нього естетичного та політичного впливу. Подвійність завдає політичного роману створювала середовище для змішування різних вокацій, тобто ситуацію генологічної спрямованості на оновлення.

Дослідження текстів політичного роману сприяє виявленню найбільш істотних складових політичної свідомості, включаючи концепти, стереотипи, цінності, установки, мотиви, ідеології, політичні погляди, тактики і стратегії, характерні для соціуму в певний історичний період і відображені в політичному дискурсі цього соціуму. Все це зумовлює включення політичного роману в дослідну сферу політичної комунікації. Одночасно з цим, політичний роман містить суто індивідуальні смисли, світогляд, установки, інтенції, які в сукупності

⁶³⁶ Затонский Д. В. Художественные ориентиры XX века. – М.: Советский писатель, 1988. – С.373.

відображають авторське сприйняття й оцінку політичної дійсності, представлену завдяки художній свідомості.

В. Трухановський вважав, що Дізраелі відкрив для англійців політичний роман як жанр. Після другої світової війни політичних романів на азіатські, африканські, латиноамериканські теми з'являється все більше і більше. Французи А. Стіль («Ми будемо любити один одного завтра»), Е. Роблес («На міських пагорбах»), П. Гаскар («Барани, начинені вибухівкою»), Б. Клавель («Коли мовчить зброя») малюють війну в Алжирі і дії терористів по той і по цей бік Середземного моря. Англієць Дж. Олдрідж (у романах «Дипломат», «Герої пустельних горизонтів», «Гори і зброя») розповідає про імперіалістичні підступи в Ірані та країнах арабського світу. Австралієць М. Уест («Посол») розповідає, лише злегка змінивши імена, історію повалення південнов'єтнамського диктатора Нго Дінь Зьєма, який перестав влаштовувати американський держдепартамент і ЦРУ. Німець із ФРН Н. Борн («Фальсифікація») зображує трагедію Бейрута. Врешті, можна пригадати найбільш резонансний із політичних романів сьогодення – політичний роман ірландської письменниці Одур Йонсдоттир «Депозит» (2005), що був написаний відразу після політичного скандалу навколо карикатур на пророка Мухаммеда, дія роману відбувається в Данії. Для всіх цих романів характерне перенесення дії до іншої країни та акцентуація політичних постатей і мотивів.

Колоніальний роман, який є прямим попередником постколоніального, характеризується зверненням письменників до колоній. Великий вплив на формування колоніального роману мав пригодницький роман. Всі тактики і стратегії тексту пригодницького роману він органічно приймає та нарощує їх. Колоніальні романи писав, зокрема, Дж. Конрад: «Лорд Джим» (1900), «Серце п'їтьми» (1902). Особливо популярними у другій половині XIX ст. були романи про Повстання⁶³⁷ (novels on Mutiny), наприклад «Сета» М. Тейлора. Весь англійський неоромантизм демонструє пильну увагу до колоніальної тематики (Стівенсон, Кіплінг, Конрад та ін.).

Типові персонажі вікторіанської прози, детерміновані соціумом та декорумом, були замінені на постаті індивідуалістів-одинаків, які не тільки не можуть бути типовими, а й прагнуть до максимального самовираження та самоідентифікації, чого б це їм не коштувало, а отже, постійно порушують встановлені норми. Сильна та самотня особистість в умовах затхлої моралі та гниючого суспільства — це те, що англійські неоромантики протиставили ідеології імперської Англії. Імперія як персональний авторський міф зберігається у творчості Р.

⁶³⁷ Йдеться про Повстання сипаїв у Індії у другій половині XIX ст., рух був спрямований проти Британської імперії, але подавлений. Відновився у XX ст. під керівництвом Махатми Ганді.

Кіплінга у формі алюзій, ремінісценцій, ущільнених міфологем. Він намагається всіяко реабілітувати імператора у той час, як носії імперської ідеології, маленькі службовці, зображуються ним іронічно та критично. Ненависть до імперії та переконання в її нетривкості та затхлості, також іронізування знаходимо й у Р. Л. Стівенсона. Віддалення та ігнорування імперії, витіснення її реалій екзотикою нових світів вражає у Дж. Конрада. Три шляхи опанування політичним міфом – міфом імперії – були представлені англійськими неоромантиками: пародіювання міфу імперії, його піднесення та соціальна критика з численними протиставленнями. Власне, неоромантики заклали підвалини романної наративізації міфу імперії, які через сто років виринають у постколоніальному романі.

Неоромантичні твори колоніальної тематики закладають підвалини особливої поетики, де політичний міф імперії, його іронічне відтворення та відверта критика зливаються в єдине ціле. На кінець вікторіанської доби припадає переосмислення імперської державної політики, розробляються кілька версій переродження колоніальної ідеології Великої Британії. Одна з версій була висловлена Дж. Гобсоном: “Колоніальний устрій, у кращому сенсі цього поняття, є природним розвитком національності”⁶³⁸. Отже, для нього імперіалізм — це націоналізм, який розгорнувся згідно з історичних умов свого розвитку і досяг апогею. Його сучасник професор К. Пірсон вважав, що існує тільки один шлях до досягнення “вищої міри культурності” - боротьба однієї нації супроти іншої, виживання психічно та розумово більш пристосованих націй. Імперіалізм бачився йому саме такою боротьбою. У світлі дарвінізму англійська теорія імперії тільки вигравала, адже у дарвіністському баченні імперія — це прагнення вижити сильної нації. Отже, на межі XIX і XX ст. формується суто дарвіністське уявлення про імперію як про «великого керманича».

Дж. Р. Сілі надав саме таке історично детерміноване обґрунтування імперії. На його думку, колонія — це земля для безземельних. Він запропонував виділяти різні стадії розвитку імперій, прийнявши за основу “природну колонізацію”, під якою він розумів заселення “нічийної” землі. Дж. Р. Сілі писав: “За новітніми уявленнями, колонія є суспільством, утвореним від надлишку населення в іншому суспільстві”⁶³⁹. Він прагнув переконати, що “стара англійська колоніальна система зовсім не була на практиці тиранічною”⁶⁴⁰, а відпаданню американських колоній розглядав як розкол Великої Британії. До речі, саме в цьому напрямі сприймав імперію і письменник Р. Кіплінг. Ч. Ділк цілком свідомо висловлювався про високу місію

⁶³⁸ Гобсонъ Дж. Имперіализмъ. - Харьков: Тип. В.Д. Цукермана, 1918. – С.23.

⁶³⁹ Сили (Sir J.R. Seeley). Расширение Англии. – СПб.: Изд-во О.Н. Поповой, 1903. – С.121.

⁶⁴⁰ Там само. – С.55.

Великобританії у світовому масштабі як суспільного просвітника, наприклад, у плані введення вільних інститутів правління в країнах “чорношкірої раси” у книзі 1868 року “Більш велика Британія”. Були й противники імперії. Зокрема, професор Гіддінс проявив себе як прибічник теорії “малої Англії”, тобто країни позбавленої колоній, яка орієнтується на внутрішній розвиток за рахунок власного потенціалу та сприяє культурному й економічному розвитку світу. У. Гладстон також виступав проти імперської політики та проти колоніальних загарбань, цілком поділяючи теорію “малої Англії”.

Тож нова концепція імперії укладалась за умов не тільки протиборства двох взаємовиключаючих поглядів, а й розбіжностей щодо розвитку та призначення імперії всередині її прибічників. На час зародження неоромантизму в Англії погляди прибічників імперії зводились до наступного: 1) до ідеї зміцнення існуючої імперії та припинення розширення її кордонів за рахунок нових земель, 2) до вимоги нових колоніальних загарбань в Азії та Африці. Навіть історики помітили, що “ці ідеї розвивались в художній літературі. Всі зачитувались творами Д. Хенті, Р. Хаггарда, Д. Бухана, А. Конан-Дойла, Р.Л. Стівенсона. Поет А. Теннісон писав пісні й поеми про імперію. В них панував дух імперії, діяли енергійні люди. Р. Кіплінг, який говорив про “тягар білої людини”, також вніс свій внесок в образ “позитивного” героя імперії”⁶⁴¹.

Міф імперії культивувався в Англії аж до початку ХХ ст. Розглянемо провідні характеристики цієї міфологізованої ідеологемі. Насамперед імперія проголошувалась етапом суспільного розвитку нації – високого рівня розвиненості. «Англієць щиро переконаний у винятковості здібностей англійців у всякій справі, яку б вони не чинили для цивілізації світу. В цьому полягає верховний принцип державної діяльності імперіаліста, прекрасно виражений лордом Розберрі, коли він говорить, що Британська імперія “є великою історичною справою, спрямованою на людське благо, найвище з того, що колись бачив світ”. До цього ж зводиться переконання Чемберлена: “англо-саксонська раса поза всякими сумнівами має своїм призначенням бути панівною силою в історії та світовій культурі”⁶⁴². Був вигаданий закон “зменшення плодючості” землі, за яким і пояснювалась поява войовничих імперій, виправдовувались війни. Навіть у письменницькому середовищі снували подібні ідеї, наприклад, американський письменник і професор Ван-Дейк Робінзон доводив необхідність війн та імперіалізму, оскільки і перше, і друге породжує “закон зменшення плодючості”. Вершиною розвитку імперії проголошувалась федерація культурних націй.

⁶⁴¹ Парфенов И.Д. Колониальная экспансия Великобритании в последней трети XIX века (Движущие силы, формы и методы). - М.: «Наука», 1991. – С.48.

⁶⁴² Гобсон Дж. Империализм. - Харьков: Тип. В.Д. Цукермана, 1918. – С.27.

70-і роки XIX ст. стали періодом змін у імперській ідеології Британії. “Звичайно, колоніальна ідеологія існувала у Великобританії і до 70-х років XIX ст. Її основні компоненти - “європеїзм”, уявлення про переваги англійської цивілізації і відповідно праві та обов’язку англійців вести відсталі народи шляхом прогресу. Однак в останній третині століття спостерігаються нові тенденції, зростання шовінізму та джингоїзму. Уряд шукав нових аргументів до виправдання колоніальних загарбань”⁶⁴³. У цей час були розроблені стереотипи відсталості африканців, одним із яких став стереотип “aborигени — діти”, що відбився в художній літературі неодноразово. Навіть було утворене “Товариство захисту аборигенів” у 90-х роках XIX ст. Такий новий патріотизм починають пропагандувати в 70-і роки і ця кампанія досягає апогею наприкінці століття. Ось що повідомляють про міф імперії самі англійці того часу: «Ми, англійці, іноді демонструємо нахил до споглядання розвитку інституту відповідального уряду аж до того, яким він є в наш час, одне із найсильніших переконань у наших виняткових обдаруваннях у сенсі практичності та дієвості. Ми приписуємо собі вдвоє перебільшений масштаб політичної мудрості, ніж іншим народам, і ми підносимо подвиги наших пращурів, які викували та свідомо пристосували до його призначення те велике знаряддя, яким ми користуємось»⁶⁴⁴. Міф британської імперії уклався не за один рік, і не за одне століття. Англійці пишалися своєю імперією і в XVIII ст. Наприклад, юрист Блэкстон у XVIII ст. відводив монарху велику роль як у внутрішній, так і в зовнішній політиці Англії. Проте підстави для цього у нього були ті самі, що і в ідеологів імперії кінця XIX ст.: ідея гармонійного сполучення трьох гілок влади — монарха, палати лордів та палати общин. Конституційну монархію більшість мешканців імперії мало за прогресивну форму правління, при чому, найкращу у світі. Культивування образу монарха як винятково позитивного, зразкового, ідеального на межі XIX-XX ст. набрало нової сили. У. Гладстон переконував, що монарх в Англії є “символом єдності нації і вершина соціальної будови”. За свідченням Ложеля, “при королеві Єлизаветі народне старання та релігійне збудження створили з королеви ідола”⁶⁴⁵.

Імперія не тільки існувала в конкретних ідеологічних та законодавчих формах, а й мала своїх внутрішніх ворогів у вигляді,

⁶⁴³ Парфенов И.Д. Колониальная экспансия Великобритании в последней трети XIX века (Движущие силы, формы и методы). – М.: «Наука», 1991. – С.38. Див. також: Британская империя: становления, эволюция, распад / Под ред. В.В. Високовой. – Екатеринбург: Изд-во «Волот», 2010. – 188 с.

⁶⁴⁴ Сидней Лоу. Государственный строй Англии. – М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1910. – С.73.

⁶⁴⁵ Ложель. Англия в политическом и социальном отношениях. – СПб.: Тип. П.П. Меркулова, 1874. – С.131.

наприклад, “Фабіанського товариства”, до діяльності якого, до речі, були причетні й письменники, зокрема Б. Шоу. Англія формує нову ідеологію у постійних дискусіях. У мистецтві також не припиняються. Н. Соловйова зауважувала: «Дискусії щодо нового мистецтва в період гнітючого панування старих ідеалів і цінностей стали характерною прикметою перехідного часу від вікторіанства до ХХ ст.; вони відбувались скрізь — серед письменників, поетів, музикантів, художників, акторів та режисерів; 90-і роки — це народження нового театру, “нової драми”, пов’язаної з ім’ям Ібсена та представленою творчістю Бернарда Шоу. Прагнення до синтезу, інтеграції різних прийомів та мистецтв, в тому числі й музики (натхнення сучасники знаходили, наприклад, у Вагнера) також відрізняло перехідний період, коли два світи, кожний зі своїми цінностями та устремліннями, намагались у двобої довести своє право на існування та домінування»⁶⁴⁶. Боротьбою за колонії відзначалось і політичне життя Британської імперії у епоху пізнього вікторіанства. Як зазначав А. Кеттл, це була «ера розпачу — ера гарячкової і кровопролитної імперіалістичної боротьби з новоявленими конкурентами, ера першої сучасної економічної кризи...»⁶⁴⁷. Ситуація зіткнення різних ідеологій, позицій, переконань ускладнювалась ще й кризою релігійною, адже у той час англіканська церква значно потерпала від численних сект.

У таких умовах укладання міфу імперії було надто ускладненим для того, щоб стати всезагальним здобутком Великобританії. В новелі А. Конан Дойла “De profundis” читаємо: «А в міру того, як розсувались межі Британії, розсувались й горизонти її свідомості, поки всі люди не переконались у тому, що у острова широкий, континентальний кругозір, тоді як у Європейського континента вузький кругозір острова»⁶⁴⁸. Міф імперії розростається, оскільки підтримується владою країни всіма можливими пропагандистськими засобами, він був підтриманий і окремими письменниками. Серед них часто називають англійських неоромантиків Р.Л. Стівенсона та Р. Кіплінга. Своєрідний міф імперії знаходимо в спадку Р.Л. Стівенсона.

Р.Л. Стівенсон належав до лав джингоїстів⁶⁴⁹, руху, який народився в Англії у 70-х рр. ХІХ ст. на основі ідеології англійського шовінізму, про що

⁶⁴⁶ Соловьёва Н.А. От викторианства к ХХ веку // Зарубежная литература ХХ века. / Под ред. Л.Г. Андреева. – М.: «Высшая школа», 2001. – С.282-283.

⁶⁴⁷ Кеттл Арнольд. Введение в историю английского романа. - М.: «Прогресс», 1966. – С.223.

⁶⁴⁸ Артур Конан Дойл известный и неизвестный. Перстень Тота. Сборник рассказов. – М.: СП "Квадрат", 1992. – С.215.

⁶⁴⁹ Джингоїзм (англ. jingoism, від jingo — джинго, прізвисько англійських шовіністів, від бу jingo — клянусь Богом), термін, який служив для позначення крайніх шовіністичних та імперіалістичних поглядів.

сам писав у статті “На захист незалежності бурів”: “Я належав до джингоїстів, коли джингоїзм був доречним, і, зізнаюсь, ще й досі поділяю їхні погляди. Але, сподіваюсь, ви погодитесь, сер, що можна бути джингоїстом і однак лишатися людиною; можна сповідувати джингоїзм, бо він відповідає вашому уявленню, можливо, невірному, про велич та обов'язок вашої батьківщини та про небезпеку, яка їй загрожує, а зовсім не від нищої пристрасті до придбання, не від дешевої любові до барабанного бою та крокуючих військ”⁶⁵⁰. Тож контекст джингоїзму в його творах надто виразний, хоча і не завжди послідовно відтворюваний. Безперечно, при створенні образу принца Флорізеля контекст джингоїзму відіграв вирішальну роль, адже саме прихильники джингоїзму бачили в монарших персонах помазаників Божих, були схильні до їхньої сакралізації.

Новела “Історія про молодого чоловіка з тістечками” Р.Л. Стівенсона починається діфірамічним портретом принца Флорізеля: “Яскравий Флорізель, принц Богемський, під час свого перебування у Лондоні встиг запоручитися любов'ю завдяки своїм вишуканим манерам та щедрій руці, завжди готовий винагородити гідного. Це була людина особлива, навіть якщо судити на підставі того нечисельного, що було відомо всім. Спокійний до флегматичності, він приймав світ таким, яким він є, з філософською смиренністю простого землероба, принц Богемський, втім мав нахил до життя більш ексцентричного та сповненого пригодами, ніж того, яке йому було призначене за волею долі”⁶⁵¹. Позитивний портрет монаршої особи — це традиція англійської офіційної преси та придворних поетів (ще Р. Сауті розважав королів своїми віршами), а також вікторіанського роману. В добу порубіжжя культ монарха та його зневаження співіснували в англійському середовищі. За свідченням сучасника тієї епохи С. Лоу, постать англійського монарха мислилась винятковою не тільки відносно колоній: «Англійський монарх не тільки очолює світову імперію, але також і суспільство. Значення цього становища дещо завуальовувалось тим усамітненим життям, яким жила королева Вікторія протягом майже 40 років. Однак жоден проникливий історик не поцінує надто низько того блага, яке надане було нації королевою Вікторією та принцом Альбертом тим, що вони дали високий зразок приватного та домашнього благоустрою»⁶⁵². Благоговійне ставлення до королеви співіснувало з недовірою до королівського роду та системи правління.

У творчості Дж. Конрада спостерігається відверта десакарлізація міфу імперії. У новелі “Завтра” реконструюється побутовий контекст

⁶⁵⁰ Стівенсон Р.Л. Собрание сочинений в 5 тт. – М.: ТЕРРА, 1993. – Т.5. – С.532.

⁶⁵¹ The Great Short Stories of Robert Louis Stevenson. – New York: Washington Square Press, 1961. – С.295.

⁶⁵² Лоу Сидней. Государственный строй Англии. – М.: Тип. И.Д. Сытина, 1910. – С. 415.

життя пересічних громадян Англії власної доби. Тут використаний принцип розкриття теми периферії імперії як характеристики офіційної ідеології всередині метрополії обтяженої колоніями, та її наслідками. Втручання контексту у цей твір має характеристики константного середовища. Точніше: контекстним у даному творі виступає консервативне середовище існування пересічних громадян Англії. Демонстрація наслідків колонізаторської політики Англії із середини — мета цієї новели. Продуктом цієї політики зображено Гаррі Хегберта.

Гаррі Хегберт формується в епоху колоніальних завоювань Англії, для нього відкривається багато можливостей для подорожей та зміни місця проживання, що стають його способом життя. Мандрівний спосіб життя позбавляє його відповідальності, як і решти “консервативних” рис характеру, які йому прищеплювались із дитинства у маленькій садибі Хегбертів. “Імперська шир” згубно вплинула на Гаррі, який, втративши традиційні англійські ідеали, не набув нічого нового, окрім жади до мандрів та непомірних азартних розваг. Всі його завоювання зводяться до вічних морських пригод та незліченного ряду зваблених ним жінок. Новела “Завтра” стикає стару й нову Англію, культивованій міф імперії — і реальне життя. Тут немає відвертої оцінки імперії, але є наслідки її існування. Таким наслідком імперської політики стала поява людей подібних до Гаррі — не прив’язаних до вітчизни настільки, що родове гніздо гнітить їх вже самим фактом свого існування, а поняття “обов’язку” лише спонукає їх до нових мандрів. Новий тип пересічного громадянина Англії, який був сформований під впливом імперської політики — ось що опиняється в центрі аналізу Дж. Конрада у цій новелі.

У новелі “Аванпост прогресу” Дж. Конрад розповідає історію посланців Англії, колонізаторів Кальє та Кайєра, які прибувають в Африку на зміну загиблому колонізатору Маколі. Апельяцією до політичного контексту Британської імперії є кілька фрагментів тексту. Наприклад, цей: «Преса обговорювала те, що їй хотілося піднесено називати: “Наша колоніальна експансія”. Тут багато говорилося про права та обов’язки носіїв цивілізації, про святість просвітницької роботи, підносились заслуги тих, хто несе світло, віру і комерцію в темні закутки землі. Карльє та Кайєр прочитали, здивувались і почали краще думати про себе»⁶⁵³. Цей фрагмент ілюструє офіційну ідеологію, яка поширювалась на всю імперію. Автор демонструє також, яким чином впливають подібні публікації на самих колонізаторів: “Через сто років тут, можливо, буде місто. Набережні, склади, казарми і... і... більйардні. Цивілізація, мій хлопчик, і добродійність, і все тому подібне... А потім люди читають, що два ушавлених хлопчачка, Кайєр і Кальє, були першими цивілізованими людьми, які оселилися в цих місцях”⁶⁵⁴.

⁶⁵³ Conrad Joseph. Selected Short Stories. - Canterbury: University of Kent, 1997. – P. 10.

⁶⁵⁴ Ibid. – P.18.

Проте письменник відразу створює антитезу не на користь міфу імперії: він переमेжує оповідь сповнену пафосу експансії з оповіддю про померлого попередника. Англійська експансія на африканських землях, паралелізується з темою смерті та хвороби, поступово втрачає пафос божественного покликання та навернення до цивілізації диких народів. Дж. Конрад не тільки піддає сумніву особливі властивості стійкості та витривалості колонізаторів, а й спростовує цей міф. Карльє та Кайєр постають звичайними людьми, сповненими слабкостей і повністю позбавлені витривалості; вони взагалі непридатні до виживання у тих скрутних умовах нового для них світу, якого вони не розуміють, не намагаються адаптуватися. Новий світ, у який вони потрапили, не викликає у них бажання вивчити та дослідити його. Звичайний англійський сноб, потрапивши в умови іншого світу, намагається пристосувати його до власних уявлень, а не підлаштовуватись. Карльє та Кайєр діють саме як звичайні англійські сноби: перебування на станції сприймають як звичайну роботу, на яку вони звикли регулярно ходити на батьківщині, оскільки вільного часу тепер у них виявилось багато, а наглядачів над ними немає, то вони більшість цього часу просто розважаються, читаючи романи, які залишив їхній попередник, або розмовляють про прибуття пароходу, який відвезе їх назад на батьківщину. Пропаганда переконувала, що експансію здійснюють особливі люди, міцні та мудрі, незламні й духовно загартовані. Дж. Конрад демонструє читачеві неправдивість цього міфу. Дискредитацію Карльє та Кайєр як носіїв ідеї прогресу він має за першорядне завдання.

Вони проходять шлях деградації від простого безвідповідального англійського клерка, примітивного сноба — до работарговця, а врешті, взагалі втрачають людську подобу та накладають на себе руки. Замість розпропагованого англійською офіційною пресою прогресу, вони приносять на африканську землю найстрашнішу форму рабства. Розповідаючи читачеві історію появи рабів на станції, письменник відчутно вдається до іронічної інтерпретації щодо Карльє та Кайєра, які, здається, не усвідомлюють масштабів вчиненого ними зла. Могутні негри, приведені англійцями із глибини материка, опиняються назавжди відрізаними не тільки від рідної землі, а й від всіх людських прав та можливостей. Вони не живуть, а животіють у нужденних хатинках, часто хворіють, погано працюють, та врешті, потрапляють у ще страшніше рабство до войовничого племені.

В “Аванпості прогресу” простежується також зміна соціального типуажу дрібного службовця на upper and upper middle class в особі Карльє і Кайєра, яка була покликана до життя саме політикою імперії. Адже потрапивши на станцію, вони змінюють свою соціальну функцію й переходять із розряду найманців — у розряд владних людей, які посувають торговельні зв'язки, наймають людей для різного роду робіт тощо. Психологія маленької людини, закорінена в них, постійно проступає на поверхню, проте раптово, після “зникнення” робітників

станції, вони починають усвідомлювати, що стали работорговцями. Карльє кидає в обличчя своєму товаришу: “Тягніть цукор, старий скупердяй, торговець невольниками”⁶⁵⁵. Таке звертання вражає Кайєра, оскільки правду про себе йому чути неприємно. Проте описаний Дж. Конрадом варіант соціальної зміни англійського суспільства насправді є виразно імперським породженням, наслідком загарбницької політики Британської імперії. Психологічні видозміни Карльє і Кайєра є свідченням трагічної деградації маленької примітивної людини до стану диктатора-работорговця. Самі герої виявляються не готовими до такого переродження. Будучи жертвами імперської пропаганди, вони вірять у своє високе цивілізаційне призначення, коли ж настає руйнування цієї ідеї не тільки в уяві автохтонного населення, а й у їхньому мозку, ця поразка стає для них нестерпною. Вони не витримують ударів долі й остаточно деградують, втрачаючи всі ознаки культури, та починають шукати смерті.

Таким чином Дж. Конрад викриває оманливість міфу імперії. Радикальна позиція письменника щодо міфу імперії зреалізована у тексті за рахунок численних прийомів введення вертикального контексту, зокрема авторські коментарі, алюзії до соціальних процесів сучасної письменнику Англії, комізм стосунків Карльє і Кайєра (особливо наприкінці сумної історії). Глумливе ставлення до героїв новели особливо відчутне в сцені наближення пароплава: “Прогрес звертався до Кайєра з річки. Прогрес і цивілізація і всі добродієності! Суспільство закликала своє виховане дитя, щоб потурбуватися про нього, дати настанови, судити і винести вирок; воно закликала його повернутися до тієї купи сміття, від якої він віддалився, - закликала його, аби могло здійснитись правосуддя”⁶⁵⁶. Ця іронічна гра соціальним статусом, якого раптово набули Карльє і Кайєр (англійський сноб — третій клас/буржуа — знову сноб). Раптове переселення за покликом імперії та підвищення соціального статусу — і таке ж раптове повернення до попереднього. Проте герої гинуть, не дочекавшись пароплава з батьківщини.

Деяка іронічність стосовно міфу імперії була властива і Р. Кіплінгу. У новелі “Реслі з департаменту іноземних справ” він розповідає читачеві таємницю таємниць — про внутрішню організацію імперії. Автор змальовує принципи функціонування департаменту іноземних справ Індії, в якому провідну роль відігравав Реслі. Виявляється, що більшість співробітників цього закладу взагалі нічого не робили, сумуючи на своїх робочих місцях та вигадуючи різні розваги. Проте Реслі не такий, він — справжній ентузіаст, діяльний та допитливий. Він мріє написати книгу про туземне управління в центральній Індії — і здійснює свій задум на честь коханої Веннер-Тідлі Веннер. Реслі — це неоромантичний ідеал. При цьому автор постійно

⁶⁵⁵ Conrad Joseph. Selected Short Stories. - Canterbury: University of Kent, 1997. – P.20.

⁶⁵⁶ Ibid. – P. 22.

наголошує на винятковості цієї постаті у середовищі клерків. Метрополія надсилала в Індію не лише ужиткові предмети, місіонерів, посадову пиху, а й — систему державного управління, разом із усією її недосконалістю. Саме цю властивість англійської системи управління нещадно висміює Р. Кіплінг, беручи на озброєння таку характерну для англійських неоромантиків іронію. Проте щойно мова заходить про королеву — тональність змінюється, іронія поступається перед благоговінням. Наприклад, щоб наголосити вагомість праці Реслі як автора книги “Туземне управління в Центральній Індії”, Р. Кіплінг зауважує, що ця ґрунтовна праця “гідна імператриці”.

У новелі “За межею” англієць Триджего, який, потрапивши до Індії, демонструє свої “істинно англійські якості”, тобто зберігає подвійний кодекс лицеміра і в чужих землях. Консерватизм англійського службовця поширюється на всі сфери його життя, навіть на кохання, і цей консерватизм вчинків, думок, прагнень призводить до втрати кохання так само, як і у випадку з Реслі. У новелі “Божевілля рядового Ортеріса” Р. Кіплінга королева називається “Вдовою” з великої літери. Винятковість та незаплямованість постаті королеви наголошується у такій фразі: “Бережи Бог, щоб я сказав про неї щось погане — ніколи...”⁶⁵⁷. Страждаючи від ностальгії, солдат Ортеріс та його друг Малвені жодного разу не висловлюють претензії до англійської корони; вони ладні довести себе до божевілля, але не звинувачувати королеву у своїх напастях та деградації. Міф імперії вириває у новелі “Саїс Міс Йол” Р. Кіплінга традиційно у алюзивній формі: “Він сказав, що Стрікленд заслуговує ордена Хреста Вікторії хоча б за те, що наважився одягнути попону саїса”⁶⁵⁸. При цьому сам Стрікленд іронізує з цього приводу та бачить у такому перевдяганні швидше негативний сенс для себе, ніж героїку. Для англійського сноба перевдягання саїсом (конюхом) — немислиме самоприниження, виправдання якому не існує, навіть коли йдеться про велике кохання. Для нього перебування в образі саїса є своєрідним експериментом, у такий химерний спосіб англієць пізнає Індію, переймається альтернативним баченням світу. Несимпатичний ракурс імперії при цьому проступає зі всією силою, адже удаваний саїс піддає сумніву настанови Будинку Уряду, обертається навколо англійської “еліти” в Індії, коли його “господарі” відвідують Оперний театр. Досвід, який він при цьому здобуває — негативне ставлення до імперської зверхності, лицемірства, постійної викривленої картини світу. Моральний занепад (мати водночас дві точки зору на одне явище) такий же природний для колонізаторів, як подих. Але саме цих властивостей колонізаторів і не розуміють тубільні народи.

⁶⁵⁷ Kipling Rudyard. Selected Stories. – Penguin Books, 2001. – P. 74.

⁶⁵⁸ Ibid. – P. 391.

Найяскравіше, мабуть, тема лицемірства, покликаного до життя імперським відчуттям зверхності, розкривається в новелі Р. Кіплінга “Ліспет”. Тут письменник підіймає проблему місіонерства, яким так вдало тривалий час прикривалась англійська експансія на Сході. Автор занурює читача в атмосферу місіонерського поселення. Героїня Лісбет, маючи автохтонне походження, була вихрещена батьками ще у віці немовляти. Можливо, вона могла б прийняти англійське суспільство за власну моральну та етичну норму, якби доля не зіткнула її із вражаючим лицемірством цього суспільства. Одного разу з лісу вона принесла юного англійця, в якого закохалась з першого погляду, відразу оголосила, що візьме з ним шлюб. Поведінка Лісбет з точки зору місіонерів, у яких вона служила, була неприпустимо непристойною, адже не в англійських традиціях закохуватися з першого погляду та відразу оголошувати про свої серйозні наміри всім. Врешті, англієць виліковується і при цьому не збирається одружуватись з Лісбет, у нього є наречена в Англії, куди він і вирушає, покинувши обдурену дівчину назавжди.

Мотивацією для такого вчинку для нього служить переконання у вищості своєї раси: “Дружина пастора вирішила, що настав час повідомити Лісбет, яким є справжній стан речей: що англієць обіцяв одружитися з нею, тільки для того, щоб її заспокоїти, а в його думках цього зовсім не було; що “гріховно й непристойно” з боку Лісбет думати про шлюб з людиною, яка належить до “вищої раси”, вже не кажучи про те, що він заручений з дівчиною-англійкою”⁶⁵⁹. Логіку таких складних суджень Лісбет довго не могла осягнути. Потім вирішила, що всі англійці брехуни та вийшла заміж на лісоруба. Розвінчання міфу імперії в цій новелі здійснюється не послідовно, оскільки автор зберігає “сакральну вісь” за королевою, а знижено описує лише виконавців королівської волі, так би мовити, маленьких службовців імперії, які грішать і втішаються своїм гріхом, не відаючи великих задумів імператорського оточення. Оця непослідовність у викритті міфу імперії й стала причиною звинувачення письменника у патологічній прихильності до королівського двору, його навіть інколи називали носієм і оплотом імперії, що надзвичайно зашкодило його письменницькій долі, оскільки серед всіх англійських неоромантиків тільки він був “списаний у небуття” критиками ще за життя, будучи сповненим творчих сил.

Ще більш вигадливим постає Р. Кіплінг у новелі “Стріли Амура”, де іронія базується на обігранні зіткнення двох культур — англійської та індійської — у дещо спотворених їхніх варіантах, як зазначає сам письменник, “नाविवорित”. Герой новели, англійський комісар Барр-Сеготт, влаштовує стрілецькі змагання, але не традиційні чоловічі, а — жіночі. Це він робить лише тому, що хоче подарувати дорогоцінний

⁶⁵⁹ Kipling Rudyard. Selected Stories. – Penguin Books, 2001. – P. 19.

браслет красуні Кітті, яка майстерно володіє луком та любить забавлятися ним, а водночас й заволодіти самою дівчиною. Проте його намірам перешкоджає сама дівчина, зумисне влучаючи не в ті цілі, які передбачено змаганням. Зарозумілому Барр-Сеготту дістається негарна, вся у ластовинні рудоволоса дівчина. Як бачимо, іронія у цьому творі спрямовується на молодого зарозумілого комісара. Він перетворюється на “комічного страдника”, заручника ситуації, яку сам і створив. Іронічно змальоване також “сімльське суспільство”: неначе викривлена аналогія до світського англійського. Створюючи галерею манірних зарозумілих персонажів, письменник іронізує над їхнім прагненням удавати із себе “вершителів долі” та “аристократів”. Знарядді іронії у даному разі використовується саме у тому сенсі, якому надавали перевагу романтики: зображуване (із стримуваням авторським сміхом) обертає Барр-Сеготта та матінку Кітті на “комічних страдників”, проте ця їхня характеристика лишається відомою тільки читачеві. Шлегель з'ясував особливий рід іронії, що зустрічається в романтичних творах. Це — романтична або трансцендентальна іронія, яка полягає в тому, що крізь образи твору проступає усвідомлення того, що все це не зовсім те, чим воно уявляється, але ніби танцюючі тіні, які допомагають передчувати невиразне прозріння чогось іншого, прихованого за зримими образами. Використовуючи культурний контекст доби романтизму, Р. Кіплінг іронізує не просто над недолугим комісаром, але — над всією державною системою Англії, яка механічно переносилася на індійський ґрунт, наносячи невиправної шкоди автохтонному населенню. Місіонерська роль англійського імперіалізму зазнає іронічної атаки письменника — і програє. Відтворюваний світ — це навіть не світ англійських салонів, а їхнє пародійне віддзеркалення.

Своєрідно інтерпретується функція адміністративного втручання Англії в державні та цивільні справи Індії у Р. Кіплінга. У новелі “В міській стіні” приділено багато уваги аналізу саме цього боку імперського впливу: “Але ніхто на світі, навіть сама адміністрація, не знає всіх тонкощів керування Індійською імперією. З року в рік Англія надсилає свіжі поповнення на передову, що тут офіційно іменується цивільною службою. Англіїці помирають, заганяють себе в труну, розриваючись на роботі, втрачають здоров'я та ілюзії і все для того, щоб уберегти цю країну від смертей, хвороб, голоду та війни, словом, щоб дати їй можливість стати самостійною. Вона ніколи не стане цілком самостійною, проте безліч людей готові померти задля перемоги цієї прекрасної ідеї із року у рік лайкою, моліннями або підлесливістю підштовхують її на шлях благоденства. Якщо просування йде успішно, честь приписують туземцям, а англійці сором'язливо стирають піт з лоба. Якщо ж відбувається збій, вони виступають наперед і беруть провину на себе. Ця надмірна англійська делікатність породжує у туземців непорушне переконання, що вони у змозі керувати країною, причому немало англійців щиро поділяють цю впевненість, бо ідея, яка

покладена в її основу, викладена прекрасною англійською мовою та розфарбована в наймодніші відтінки політичної палітри⁶⁶⁰. Як бачимо з наведеного уривку, письменник дещо ідеалізує присутність англійців у метрополіях, приписуючи їм подвиги, їм не властиві. Далі в цій новелі наводиться, фактично, художня ілюстрація до висловленої думки про гарних державотворців англійців та поганих — тубільців. Р. Кіплінг змальовує заколот у місті, який вчинився на основі релігійних непорозумінь між індусами та мусульманами. Обидві групи натовпу розглядаються як тубільні та нездатні на самоврядування.

Місіонерський міф імперії у творчості Р. Кіплінга, Дж. Конрада та Р.Л. Стівенсона розвінчується. Просвітницька роль королеви та її двору не справджується в реальних життєвих ситуаціях завойованих колоній. Попри існування специфіки в інтерпретації міфу імперії всіма трьома письменниками, всі вони суголосне відстоюють неправомірність імперських зазіхань Англії та розвінчують міф імперії. Р. Кіплінг, Дж. Конрад та Р. Л. Стівенсон, фактично, одноставно звертаються до такої моделі введення вертикального контексту як іронія тому, що саме іронічне зображення дає змогу з максимальною силою неприйняття змалювати наслідки імперського правління. Політична, культурна, духовна, релігійна ситуація в колишніх колоніях становить тематику колоніального роману. Фактично, модерністська поетика імперії й колоніалізму укладається на основі іронії, алюзій та діхотомії зіставлень двох культур, що, власне, становить спадок постколоніального роману ХХ-ХХІ ст.

«Поворот від модернізму до постмодернізму пов'язується з епохальною зміною парадигм, всесвітньо історичними індикаторами якої є заміна модерністського європоцентризму постмодерністським поліцентризмом, поява постколоніальної, постімперіоцентричної моделі світу»⁶⁶¹, – зазначала Н. Маньковська. Цікаво те, що «постколоніальні дослідження не змінюють внутрішню притаманних модерності фундаментальних для неї дискурсів прогресу та розвитку»⁶⁶², так само, і решта категорій колоніального модерністського дискурсу органічно склали основу постколоніального роману. Країни колишнього СРСР нині розглядаються як постколоніальний простір і тому у ХХ ст. багато романів пишеться саме на теми розвитку цих країн, зокрема на тему подолання ними тоталітарного впливу. Посттоталітарна політична ситуація стає модною з 1990-х років в країнах колишнього соціалістичного табору, які й переймають естафету постколоніального роману. Відповідно, виникає суто теоретична проблема східноєвропейського постколоніального роману. Її вирішенням займались Д. Мур, М. Тлостанова, Н. Висоцька, М. Рябчук, М.

⁶⁶⁰ Kipling Rudyard. Selected Stories. – Penguin Books, 2001. – P. 89.

⁶⁶¹ Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – С.134.

⁶⁶² Тлостанова М. Деколониальные гендерные дискурсы. – С. 72.

Павлишин, Т. Гундорова та ін. Сучасний постколоніальний роман має часто контрпропагандистський характер та спрямовується ідеологічно супроти всього, що обмежує людську свободу. На думку О. Сидорової, «виникнення постколоніальної культури і комплексу дисциплін, пов'язаних з її появою (постколоніальна теорія, постколоніальна художня та літературна критика) може бути віднесене до другої половини ХХ ст. і пов'язане з конкретними історичними подіями цього періоду – з розпадом колоніальної системи у глобальному масштабі»⁶⁶³. Останньою впала метрополія Кремля, вивільнивши країни «соціалістичного табору» та згодом і «радянські республіки». Тому весь західний світ від Парижа й Лондона до Уралу пережив хвилю постколоніальних, посттоталітарних дискурсів та пов'язаного з цим письменства.

6.2. Постколоніальний роман М. Кундери «Невідання»

Постколоніальний роман найбільш активно розвивався у Британії, де його ґрунтом став колоніальний роман. Представниками британської постколоніальної прози ХХ ст. стали Ч. Еллен, П. Скотт, Дж. Г. Фаррелл, Р. П. Джабвал, К. Ісігуро та ін. Британський постколоніальний роман спирається як на власне англійську літературну традицію, так і на традиції літератур, які перебували на периферії щодо європейського культурного і літературного процесу. Наскрізною темою британського постколоніального роману останньої третини ХХ ст. природним чином стають відносини між Великобританією і «іншими» в історичній перспективі (саме осмисленню даного феномена присвячені романи «Острівне володіння» Т. Мо, «Коли ми були сиротами» К. Ісігуро, «Бідні-нещасні» А. Грея та ін.) і на сучасному етапі. Автори постколоніального напрямку описують конфлікти культур та шляхи їх вирішення, намагаючись піти від однозначності трактувань і оцінити не тільки негативні, а й конструктивні аспекти взаємодії культур. Слід також зазначити, що дана тематика була провідною і для авторів англійського колоніального роману, які, однак, розглядали відносини між метрополією і колоніями з гегемонистської точки зору і займали позицію евроцентризму.

Термін «колоніальний дискурс» був введений в науковий обіг Е. Саїдом, який побачив цінність поняття «дискурс», запропонованого М. Фуко, для опису такої системи, в межах якої існує весь набір практик, які підпадають під визначення колоніальних. Праця Е. Саїда «Орієнталізм» (1979), в якій досліджуються способи, за допомогою яких колоніальний дискурс діє як інструмент влади, заклала основу теорії

⁶⁶³ Сидорова О.Г. Британский постколониальный роман последней трети ХХ века в контексте литературы Великобритании. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2005. - С.11.

постколоніального дискурсу, яка, починаючи з 1980-х рр., розглядає сучасне колоніальне мислення як предмет дослідження у широкій палітрі втілень, включаючи й літературні твори.

Засновник постколоніального аналізу культури Е. В. Саїд бачив, що коріння цього дискурсу йде далеко вглиб історії, в XIX, а часом і в XVIII ст. Але він пов'язував його перш за все з гуманістичною традицією І. Г. Гердера та Дж. Віко. У марксизмі він спирався насамперед на А. Грамші. Саїд прагнув повернути пригнобленому індивідууму право на суб'єктність і вибудовував для цього антиколоніальний дискурс, в якому гнобителі і орієнталіст малювалися фігурами, свідомо негативно забарвленими. Перетворення пригнобленого на об'єкт ніби було підставою для (свідомого чи несвідомого) відповідного перетворення на об'єкт сиволізованого гнобителя. Європейські вчені явно принижувались Саїдом, адже в їхньому "орієнталізмі" він вбачав відчуження від Сходу, неприйняття його культурного спадку гідним Заходу. У відповідь позиція самого Саїда зазнала критики істориків-професіоналів з антисламськими поглядами, у тому числі зі Сходу. Зокрема, пакистанський публіцист Ібн Варрак (Ibn Warraq) звинуватив його в «лейкофобії» – ненависті до білих і взагалі у віктимному неприйнятті Заходу.

Серед численних критиків Е. Саїда хоча зосередити увагу на Террі Іглтоні, який у книзі "Після теорії" (2003) подав аналіз постколоніальних студій та їх зв'язку з орієнталізмом. Зокрема, він сказав, що "магістерська публікація" Е. Саїда (йдеться про книгу "Орієнталізм") "розбудила" постколоніальну критику. Т. Іглтон зауважує, виходячи з неомарксистської позиції: "Більшість постколоніальних теорій змістила фокус із класу і націй на етнічність. З-поміж іншого це означало, що різні проблеми потсколоніальної культури часто помилково асимілювали у дуже неконкретне питання західної "політичної ідентичності". Зміщення фокусу з етнічності як великої культурної справи стало також однією із політик культури. У певному сенсі, це була рефлексія на реальні зміни світу. Але це також допомагало деполітизації питання постколоніалізму та підносило роль культури в ньому, дозволяло рухатися шляхами прокладеними новим постреволюційним кліматом на самому Заході"⁶⁶⁴. Для Т. Іглтона постколоніальна критика була не більше, як втіленням марксистських та соціальних ідей XX ст., без специфічної поетики – натомість розмаїття політики, вочевидь, тому він не включив її до своєї "Літературної теорії"⁶⁶⁵ навіть у пізній редакції.

Справа в тому, що постколоніальний роман виколісувався в цих дискусіях та напоювався звинуваченнями, непорозуміннями й образами, як кров'ю наповнюється жива плоть. Різноманітні фобії,

⁶⁶⁴ Eagleton Terry. *After Theory*. – NY: A Member of the Perseus Book Group, 2003. – P.12.

⁶⁶⁵ Eagleton Terry. *Literary Theory. An introduction*. – Minnesota: UP, 1996. – 234 pp.

техніки політичного впливу, публічні дискусії й телепередачі про Схід і Захід, маніпулювання пам'яттю, – все це разом стало середовищем формування постколоніального роману сучасності. Е. Саїд пише: «Спонукаючі до оптимізму дослідження африканістських та індологічних дискурсів, аналіз історії підлеглих народів, зміни в постколоніальній антропології, політичній науці, історії мистецтва, літературознавстві, музикознавстві, а крім того, нові віяння у сфері феміністського дискурсу і дискурсу різних меншин, – все це (чому я радий і чим задоволений) найчастіше спиралося на “Орієнталізм”»⁶⁶⁶. «...Одним із найцікавіших результатів постколоніальних досліджень було нове прочитання канонічних культурних текстів не з метою принизити або очорнити їх, але з тим, щоб заново дослідити їх основні передумови, долаючи вузькі рамки бінарної опозиції «пан-раб». У цьому ж ключі йшов вплив вражаюче багатопланових романів, на кшталт «Опівнічних дітей» Рушді, оповідань К. Л. Р. Джеймса, поезії Еме Сезера і Дерека Уолкотта (Aimé Césaire, Walcott), які привнесли сміливі новаторські новації в художню форму, що втілили в собі переоцінку історичного досвіду колоніалізму, відродженого і перетвореного на нову естетику розподілу і часто трансцендентного переформулювання»⁶⁶⁷. Пересотворення колоніального дискурсу в праці Саїда передусім звернене до уникнення термінології “приниження”. Він користується поняттям “імагінативна географія”, яка “легітимізує вокабуляр, універсум репрезентативного дискурсу, властивого для сприйняття та усвідомлення ісламу та Сходу”⁶⁶⁸. І цей-то “вокабуляр” не подобався Саїду, бо був сповнений забобонного страху перед Сходом. Орієнталізм як “форму параної”⁶⁶⁹ дослідник прагнув перетворити на звичайну наукову методологію, в якій “імагінативна географія” позбавлялась би негативних значень. Вчений назвав провідні ознаки орієнталізму у термінах: “імагінативна географія”, “секуляризація релігії”, ідеологізація сфери культури (в тому числі й літератури), всезагальний характер орієнтальної критики, “прихований та явний орієнталізм”, “географічне та просторове сприйняття Сходу”, “репрезентація в образах масової свідомості”, пов’язаність орієнталізму й соціології, політична заангажованість орієнтальних досліджень тощо. Ці ідеї покладалися в основу постколоніальної критики, активність якої вочевидь посприяла формуванню постколоніального роману, тобто я наголошую, що вплив теорії на формування цього жанру був винятково великий.

⁶⁶⁶ Саїд Едвард В. Ориентализм. Западные концепции Востока. – СПб.: Русский мир, 2006. – С.525.

⁶⁶⁷ Там само. – С. 543.

⁶⁶⁸ Там само. – С. 112.

⁶⁶⁹ Там само. – С. 114.

Постколоніальний роман описують у термінах постколоніальної критики, найвагомішими з яких є: **гібридність** – принципова змішуваність культур протиставляється аутентичності; **зегемонія** – домінування якоїсь політичної частини суспільства чи країни; **транскультура** – культура, що є спільною для кількох націй; **глобалізація** – процес, за допомогою якого індивідуальні життя і місцеві спільноти підпадають під вплив економічних і культурних сил, які оперують у всесвітньому масштабі, в результаті чого світ стає єдиним; **глобалізм** – сприйняття світу як функції або як суб'єкта впливу глобалізації на місцеві спільноти; маргіналія – віддаленість від центру; діаспора – групи людей, що живуть за межами власної культури; **інший (чужий)** – репрезентативна практика, що розглядає іншокультурних представників та явища, наприклад, орієталізм у нас, **мімікрія** – амбівалентний характер взаємин між колонізованим та колонізатором; **мультикультуралізм** – міжетнічні гармонійні взаємини; **естетика прикордоння** – яка народжується у прикордонних районах на основі сикретизації різних культур, провідний теоретик цього спрямування – Х. Бхабха.

Особливе місце в теорії орієталізму посіла **еміграція**. Е. Саїд зауважував, що «приналежність до обох берегів імперського поділу сприяє покращенню у порозумінні обох боків»⁶⁷⁰. «Поштовхом до вивчення і критичного перегляду підходів орієталізму стала для Саїда арабо-ізраїльська війна 1967 р. Він почав замислюватися над власною палестинською ідентичністю. З цього моменту його життя змінилося: він повністю занурився в проблеми арабських емігрантів і став займатися правами палестинського народу. Саїд стверджував, що романтики-інтелектуали спотворили західні уявлення про близькосхідні проблеми. Вони значною мірою відповідальні за створення впливової на заході школи літературної і культурної критики, відомої як «постколоніальні науки», яка наклала негативний відбиток на всі сучасні соціальні дослідження»⁶⁷¹. Осмислюючи феномен еміграції, Е. Саїд формулює новий підхід до європеїзму та до самої природи культури як одвічного діалогу міжнаціональних трансформацій. Згадуючи видатних письменників-емігрантів минулого, він ставить наголос на «пограничному» характері їхнього світосприйняття та видозмінах, переливах критеріології текстів. Еміграція як закономірний наслідок взаємин між колонією та метрополією проходить лейтмотивом через всю його творчість. У художній постколоніальній літературі кінця ХХ – початку ХХІ ст. тема емігрантства

⁶⁷⁰ Там само. – С.457, 474, 495, 608 та ін.

⁶⁷¹ Кошелева Н.В. «Ориентализм» Эдварда Саида / Н.В. Кошелева// ХХІ век: актуальные проблемы исторической науки: Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 70-летию ист. фак. БГУ. Минск, 15–16 апр. 2004 г. / Редкол.: В. Н. Сидорцов. (отв. ред.) и др. – Мн.: БГУ, 2004. – С. 78.

виринає як закономірність протистояння імперському тиску, емігрант – це завжди втікач від тоталітарного режиму, від соціального приниження.

Е. Чемякін виділив наступні «проблемні поля» «постколоніального дискурсу»: 1) «Нація і націоналізм». Проблема визначення нації і націоналізму – наскрізна для всього постколоніального дискурсу і розвивається від ідеї об'єднання людей для боротьби з колонізаторами – до уявлення про націю як про знаряддя влади, контролю та підпорядкування «пригнічених»; 2) «Орієнталізм» став ключовим поняттям постколоніальних досліджень; 3) «Само-репрезентація» - покликання дослідника стати голосом пригнічених людей; 4) «Пошук культурної ідентичності»; 5) «Амбівалентна та мультикультурна особистість»; 6) Ставлення до минулого набуває особливої значимості⁶⁷². В художній рецепції ставлення до минулого стає провідним компонентом, оскільки відкриває можливості демонстрації різних викривлень пам'яті, що викликані коммеморативними практиками сучасності. Сучасні політтехнологи прагнуть «переробити» людину, дати їй інші спогади та утворити «штучну пам'ять» на користь тієї чи іншої ідеї світобудови. Тема зміненої, штучної пам'яті, якою замінили справжню, у постколоніальному романі – це викриття засобів уярмлення та негативного впливу на свідомість.

У сучасному світі постколоніальний роман заступає собою роман політичний, стає більш актуальним, зважаючи на чисельність колишніх колоній, адже країни соціалістичного табору, після розвалу СРСР утворили величезний постколоніальний простір, виражаючи послідовні ідеї вивільнення від соціального гніту іншої нації. Д. Ч. Мур поставив питання про те, чому постколоніальна методологія не застосовується до аналізу надзвичайно різних за історією і самосвідомістю груп у пострадянських державах і країнах Східної Європи⁶⁷³. Тому для ретельного аналізу властивостей сучасного постколоніального роману обираємо вихідця з колишньої Чехословаччини М. Кундеру, який був «колонізований», потім сам пройшов шлях емігранта. На думку Ю. Борєва, «еміграція стала такою великою та значною у світовому масштабі, що виникла потреба в її вивченні», «залишений простір набуває властивостей часу – це незворотно, нездоланно, бо повертаючись, емігрант потрапляє у змінену батьківщину»⁶⁷⁴. Колізія «зміненої батьківщини», у тому числі насильницьки, власне –

⁶⁷² Див.: Чемякин Е. Ю. «Постколониальные исследования» как историко-культурный феномен второй половины XX в. Автореф. ...канд наук. – Екатеринбург, 2012. – С.16.

⁶⁷³ Moore D. Ch. Is the Post in Postcolonial the Post in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique. — Publications of the Modern Language Association of America (PMLA). January. 2001. — Vol. 116. — № 1. — P. 111–128.

⁶⁷⁴ Теория литературы / Под ред. Ю. Борєва. – М., 2001. – Т.4: Литературный процесс. – С.465.

сплундрованої, становить чи не провідний напрям проблематизації текстів пострадянського простору.

Для М. Кундери не становила жодних труднощів адаптація форми політичного роману у постколоніальний, адже його політичний роман «Жарт» був написаний 1965 році та прекрасно передав атмосферу напруженого соціального пристосуванства в радянській Чехії, правдиво відтворивши умови існування в часи нав'язаної комуністичної ідеології. Його роман «Невідання» 2000 р. переростає межі політичного, він – постколоніальний, бо описує колізії пересувань емігранта радянської та пострадянської доби, видозміни у свідомості та світосприйнятті, деградацію національної культури, що викликана політичним тиском іншої держави тощо. Можна навіть припустити, що роман «Невідання» є накладанням характеристик політичної робінзонади, колоніального роману-спогаду та когнітивної геополітичної мапи, на якій любов і ненависть співіснують як емігрантська реальність. У романі неодноразово говориться про те, що Чехія була насильницьки приєднана до країн соціалістичного табору, і так само русифікована, власне, була колонією Росії. В пам'ять М. Кундери врізався заколот 1968 року, в якому він брав участь та для придушення якого Росія ввела свої війська. Він постійно повертається до теми російського тиску. Пострадянський простір в художньому сенсі поступово зазнає впливу постколоніальної свідомості, приходять своєрідна мода на «пост-»: постколоніальний, посттоталітарний, пострадянський... і заставляє багатьох письменників переосмислювати минуле. М. Кундера пригадує своє минуле в статті: «Хто ще пам'ятає сьогодні про воргнення російської армії до Чехословаччини в серпні 1968 року? А в моєму житті це було справжнім лихом. Однак, якщо б я сьогодні став перебирати спогади про той час, результат виявився б плачевним: в них було б повно помилок та незумисної брехні. Але поруч із фактичною пам'яттю існує й інша, моя маленька країна постала переді мною, позбавлена останніх решток своєї незалежності, назавжди поглинута величезним чужим світом; я вважав, що засвідчую початок її агонії; звичайно, оцінка ситуації була неправильною; однак, незважаючи на свою помилку (чи завдяки їй), моя екзистенційна пам'ять одержала великий досвід: з того часу я знаю те, що жоден француз, жоден американець знати не може; я знаю, що означає для людини пережити смерть своєї нації»⁶⁷⁵. Він пише про «магію спокуси патріотизмом» як про мандри у незвідане, як про ностальгію. Підсилюючи ефекти від своїх романів теоретичними роздумами, М. Кундера у такий спосіб надає

⁶⁷⁵ Кундера Милан. Трагедия Центральной Европы. / Пер. Пустогоаров Андрей по: The New York Review of Books. – Volume 31, N 7 – April 26, 1984. Режим доступу на 02.05.2015 р.: <http://proza.ru/2005/12/16-142>

винятково розширені коментарі до своєї творчості, його історичні екскурси наводять на думку про свідоме відтворення складних політичних ситуацій. Зокрема, стаття “Роман, пам’ять, забуття”⁶⁷⁶ містить ключ до розуміння його роману “Невідання”. М. Кундера сам був емігрантом, пройшов весь складний шлях адаптації до другої батьківщини – Франції, створюючи неповторну поетику своїх романів на основі адаптації мовчання, безіменності, театру пам’яті та емігрантських споминів. Останнім часом дослідження поетики його романів у цьому напрямі поживалося⁶⁷⁷.

У «Невіданні» розкривається тема чеської еміграції радянського та пострадянського періоду як втеча від тоталітаризму. М. Кундера створює власний «*театр пам’яті*». Утворювана ним картина пам’яті є штучною, політично корегованою, і водночас, інтимізованою. Зразком такої химерної інтимізації може служити цей фрагмент: «Втім, всі роки своєї еміграції саме цей образ вона зберігала як емблему втраченої батьківщини: невеликі будиночки серед садів, що тягнуться наскільки кинеш оком по горбистій місцевості»⁶⁷⁸. Нетипова символізація батьківщини, Чехії, водночас є правдивою картиною пам’яті героїні Ірени. Символіка невідання пов’язується в тексті саме з еміграцією, яка позбавляє Ірену можливості знати, як живуть її рідні, як складається в цілому життя покинутої батьківщини. Невідання – причина ностальгії та різних інших негараздів емігрантського життя. Символізація ностальгії й егоїзму, пам’яті й невідання, добра і зла здійснюється саме через опозиційні пари понять. Навіть пригадування чогось приємного обов’язково буде супроводити сумна подія, наприклад: «Коли комунізму не стало в Європі, дружина Йозефа наполягла, щоб він з’їздив до себе на батьківщину. Вона хотіла супроводжувати його. Але вона померла, і з того часу він тільки й думав про своє нове життя з померлою. Він намагався переконати себе, що це було щасливе життя»⁶⁷⁹. Про подібне маніпулювання пам’яттю писав Ц. Тодоров у книзі «Зловживання пам’яттю»⁶⁸⁰, де він наголосив на підмінній функції подібних коммеморативних практик.

⁶⁷⁶ Кундера Милан. Роман, память, забвение // Занавес. Эссе. – 2005. Режим доступу на 05.05.2015 р.: <https://fantlab.ru/work277884>

⁶⁷⁷ Див.: Васильева Н.В. Поэтика безимянности (по мотивам Милана Кундеры) // Имя: Семантическая аура / Ин-т славяноведения РАН. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 271-288; Костина Е.Н. Помнить или забывать: размышляя над романом Милана Кундеры “Неведение” // Уч. зап. Казан. ун-та. – 2013. – №1, т. 155. – С. 83-89; Шерлаимова С.А. Милан Кундера и его романная философия. – М.: «Индрик», 2014. – 272 с. та ін.

⁶⁷⁸ Кундера Милан. Неведение. Режим доступу на 05.05.2015 року: http://modernlib.ru/books/kundera_milan/nevedenie/read_1/

⁶⁷⁹ Там само.

⁶⁸⁰ Tzetan Todorov. Les abus de la mémoire. – Paris: Arléa, 1998. – 60 pp.

Персонажі М. Кундери постають у перипетіях соціальних рухів. І це не тільки головні персонажі. Зокрема, А. Шенберг змальований як політично переслідуваний геній Німеччини. «У 1921 році Арнольд Шенберг заявляє, що завдяки йому німецька музика впродовж найближчого століття залишиться володаркою світу. Дванадцять років тому він змушений назавжди покинути Німеччину. Після війни, в Америці, обсіпаний почестями, він як і раніше зберігає впевненість, що слава завжди буде супроводжувати його творчість. Він дорікає Стравінському, що той надто багато думає про сучасників і нехтує судом майбутнього. Він розглядає наступні покоління як своїх вірних союзників. У їдкому листі до Томаса Манна він зараховує себе до епохи «на два-три століття пізнішої», коли нарешті стане ясно, хто з них двох більш великий, він або Манн! Шенберг помер у 1951 році. Впродовж наступних двох десятиліть його творчість вітали як найбільше досягнення сторіччя, його обожнювали найблискупіші молоді композитори, оголошували себе його учнями; але потім він видаляється з концертних залів, так само як і з пам'яті»⁶⁸¹. Пам'ять виявляється програваною, хибною, несправедливою. Звідси людська доля у коліщатах цього «театру пам'яті» завжди приречена на невірне тлумачення, на відхилення від істинних подій та почуттів.

Власне, М. Кундера й намагається показати ці істинні, не спотворені політичною коректурою, почуття та події, обравши для демонстрації образи Йозефа та Ірени. Письменник обертає оповідь до когнітивного річища, намагаючись пояснити перипетії політичного плану особливостями конструювання людської пам'яті. Він, зокрема, пише: «Ніколи не перестануть критикувати тих, хто спотворює минуле, переписує його, фальсифікує його, перебільшує значення однієї події, замовчуючи інше; ця критика правильна (вона і не може бути іншою), але вона не настільки значима, якщо їй не передує критика більш елементарна: критика людської пам'яті як такої /.../ Ніщо в людському житті не буде зрозумілим, якщо наполегливо нехтувати найпершою з усіх очевидностей: такої реальності, якою вона була, коли вона була, більше немає; відновити її неможливо»⁶⁸². Звідси М. Кундера починає розгортати власну концепцію людської пам'яті та вартісності того минулого, яке записане в аналах. З приводу одних і тих самих подій «у людей немає однакових спогадів», «їхні спогади не схожі, вони не збігаються, вони не подібні навіть у кількісному відношенні: один згадує про інше більше, ніж хтось інший, згадує про нього; перш за все тому, що здатність пам'яті у різних людей різна (що могло б стати ще одним поясненням, прийнятним

⁶⁸¹ Кундера Мілан. Неведенье. Режим доступу на 05.05.2015 року: http://modernlib.ru/books/kundera_milan/nevedenie/read_1/

⁶⁸² Там само.

для кожного з них), але також і тому (і з цим набагато важче погодитися), що вони один для одного по-різному значущі»⁶⁸³.

Далі в романі “театр пам’яті” розкривається в інтимному та політичному аспектах: в інтимному через долю Ірени та Йозефа, коли при їхній зустрічі в Чехії, куди вони повертаються мимоволі, Ірена згадує побачення з Йозефом до найдрібніших деталей, а він не може пригадати навіть її ім’я. Політичний аспект пам’яті пов’язаний із її цілеспрямованим викривленням, що описав А. Мегілл книзі «Історія і пам’ять»: «Коли виникає поклоніння, пам’ять в її основному, дослідному сенсі перетворюється на щось інше: вона стає коммемораціями. Я розглядаю пам’ять взагалі як персональний досвід окремих індивідуумів або груп індивідуумів, які набули певного загального досвіду. Пам’ять починається з більш-менш спонтанного запам’ятовування пережитого в даний момент досвіду. Пам’ять і коммеморація споріднені один з одним, але вони також і різко відмінні. Якщо пам’ять є побічним продуктом минулого досвіду, то коммеморація приречена перебувати в сьогоденні. Коммеморація виникає в бажанні спільноти, існуючої в даний момент, підтверджувати почуття своєї єдності та спільності, посилюючи їх через поділювану спільнотою орієнтацію на минулі події, або, більш точно, через орієнтацію на репрезентацію минулих подій. Розглянуті випадки можуть або, можливо, не можуть мати місце в дійсності. Це ніяке не непорозуміння, що коммеморація є важливий елемент у деяких релігіях: візьміть Великдень в єврейській традиції чи Різдво та Великдень у християнській. Коммеморація є способом скріплення спільноти, спільноти коммемораторів. Деякі коментатори, серйозно розглядаючи етимологічний зв’язок між *religio* і *religare* (пов’язувати), бачать функцію релігії у збереженні спільноти. У цьому сенсі коммеморація має багато спільних якостей з релігією»⁶⁸⁴. Патрік Х. Хаттон висловився про коммеморацію як основу для утворення «театру пам’яті»: «Можна сказати, що сьогонішня карта історіографії схожа на театр пам’яті мнемоніка. Кожна історіографічна традиція володіє своїм кодом. Історик зобов’язаний знайти ключ до цього коду, оскільки кожен ключ відкриває свої двері в свою кімнату смислу»⁶⁸⁵. У романі «Невідання» М. Кундери показано, як на догоду імперським намірам Росії експлуатувалась ідея комунізму, продемонстровані всі використовувані з цією метою мнемонічні коди та ключі.

У політичному ракурсі М. Кундера обіграє ідею комунізму та суспільну реакцію на неї. У романі читаємо: “Нині люди відкидають комунізм не тому, що їхнє мислення, зазнавши шок, змінилося, а тому, що комунізм більше не

⁶⁸³ Там само.

⁶⁸⁴ Мегілл А. *История и память: за и против*// *Философия и общество*. – 2005. – №2. – С.153.

⁶⁸⁵ Хаттон Патрик Х. *История как искусство памяти*. – СПб.: Владимир Даль, 2004. – С.394.

надає їм можливість ні виказати себе нонконформістом, ні коритися, ні карати негідників, ні бути корисним, ні крокувати в майбутнє разом з молодими, ні оточити себе великою родиною. Комуністичні переконання не відповідають більше ніяким потребам. Вони стали настільки незатребуваними, що від них всі легко відрікаються, навіть не помічаючи того»⁶⁸⁶. Людська пам'ять перетворена на театр абсурду і веде до знищення цивілізації. М. Кундера ставить проблему комунізму як цивілізаційну, дивуючись тим, як швидко прибічники соціалізму та його переваг змінили свої орієнтації на діаметрально протилежні.

У романі зустрічаємось із цілою філософією пам'яті, починаючи від з'ясування її природи та спрямування, завершуючи складними конструктами минулого, де істина висвітлює лише наші блукання посеред численних ідей: «Ніколи не перестануть критикувати тих, хто спосворює минуле, переписує його, фальсифікує його, перебільшуючи значення однієї події, замовчуючи іншу; ця критика вірна (вона і не може бути іншою), але вона не настільки вагома, якщо їй не передує критика більш елементарна: критика людської пам'яті як такої»⁶⁸⁷.

Оскільки тема Росії та принесеного нею комунізму в романі є центральною, то це дає підстави визначати роман як постколоніальний. Колоніальна ідеологема визначила жанрову приналежність. Панорамне переосмислення наслідків комуністичного режиму в Чехії здійснене і на особистісному і на колективному рівні свідомості персонажів. Він писав: «Мені можуть дорікати: Ми визнаємо, що центральноєвропейські країни дійсно захищали свою ідентичність, над якою нависла загроза, але ця ситуація не виняткова. Росія знаходиться в тому ж становищі. Вона теж може втратити свою самобутність. Не сперечаюся, це не Росія, а комунізм позбавляє нації їх суті і робить російський народ своєю першою жертвою. І російська мова душить мови інших націй радянської імперії не тому, що росіяни хочуть "русифікувати" інших, а тому, що радянська бюрократія глибоко безнаціональна, антинаціональна, наднаціональна – потребує інструментів для уніфікації країни. Я розумію цю логіку. Я також розумію побоювання росіян, що їх улюблену батьківщину можуть сплутати з огидним комунізмом»⁶⁸⁸. Оглядаючись у власне минуле, Кундера не навантажує нас авторською пам'яттю, демонструючи пам'ять колективну як соціальну рефлексію, як коливання в ім'я виживання та примноження національної тривкості. Персонаж Йозеф розмірковує таким чином: «Радянська імперія впала, оскільки не могла далі приборкувати нації, що прагнуть до незалежності. Але ці нації нині менш незалежні, ніж будь-коли. Вони не

⁶⁸⁶ Кундера Милан. Неведенье. Режим доступу на 05.05.2015 року на сайті: http://modernlib.ru/books/kundera_milan/nevedenie/read_1/

⁶⁸⁷ Там само.

⁶⁸⁸ Там само.

в змозі визначати ні свою економіку, ні зовнішню політику, ні навіть власні рекламні слогани»⁶⁸⁹. Колоніальна залежність не долається миттєво із проголошенням політичної незалежності, розглядаючи Чехію як колонію російської імперії, Кундера змальовує гнітючі наслідки будь-якої колоніальної політики – це насамперед втрата національної пам'яті. Нація ж без національної пам'яті стає маріонеткою на політичному полі. А пам'ять ця ґрунтується на культурі, нарощування культурного впливу сприяє пробудженню національної пам'яті, проте колоніальна пам'ять вже звикла озиратися, рефлекторно ніяковіє перед кожним прийняттям рішення, і допоки пауза затягається, натомість приходить галаслива штучна пам'ять, музичний шум та порожнеча.

Найстрашнішим наслідком комуністичного терору в Чехії М. Кундера вважає той вплив на колективне несвідоме, який мала радянська ідеологія. З цього приводу Арієс писав про модифікації колективного несвідомого, які починають проглядати через 3 покоління, коли зникає жива пам'ять. У П. Хаттона читаємо суголосьне судження: «Крім того, одного разу змінені витoki традиції схильні зникати з пам'яті, яка прагне відкинути все, що не служить її справжнім проблемам. Людські істоти, таким чином, живуть з ілюзією, що їхнє ставлення до вчорашнього дня не змінюється у часі. І тільки завдяки історичному дослідженню через досить тривалий період часу зміна колективної пам'яті може стати доступною для сприйняття. Традиції визначаються мнемонічними місцями, які історик зобов'язаний вміти виявляти. З точки зору Арієса історія, відповідно, може бути названа мистецтвом пам'яті, мистецтвом, яке є здатністю історика розкрити спогади, які містяться в традиції»⁶⁹⁰. Проблема видозміни колективної пам'яті в романі «Невідання» вкрай загострена як трагічний наслідок комуністичного впливу, адже, повертаючись до Праги, Ірена зустрічає своїх подруг як чужих та незрозумілих для неї людей внаслідок переінакшення колективного несвідомого й традицій, що відбулось у Чехії. Вона вже належить цій комеморації пострадянської Чехії, вона не сприймає її, не здатна з нею змиритись. Мати Ірени є жертвою зміненого колективного несвідомого, зорієнтованого на споживацький гедонізм, вона захоплює Густава як здобич, як свій останній шанс, не дбаючи про дочку.

Музика осмислюється в романі як форма пам'яті. Тема *вмирання музики*, та, ширше, культури, внаслідок занедбання національної культурної пам'яті та пам'яті інтимного людського життя містить ключ до розшифрування наслідків суспільної деградації, а саме – ключ до розуміння того, чому постала «штучна пам'ять» замість живої та справедливої. М. Кундера пише: «Радіо виявилось струмочком, з якого

⁶⁸⁹ Там само.

⁶⁹⁰ Хаттон Патрик. История как искусство памяти. – СПб.: Владимир Даль, 2004. – С.232-233.

все почалося. Потім з'явилися й інші засоби копіювання, розмноження, посилення звуку, і струмочок перетворився у величезну річку. Якщо колись слухали музику з любові до музики, то тепер вона реве всюди і завжди і, «не задаючись питанням, чи хочемо ми її слухати», реве з репродукторів, в машинах, в ресторанах, в ліфтах, на вулицях, в залах очікування, в гімнастичних залах, з навушників плейєра, музика переписана, переаранжирована, урізана, роздирається на частини, фрагменти року, джазу, опери, потік, де все перемішане, коли неможливо дізнатися, хто композитор (музика, яка стала шумом, анонімна), коли неможливо відрізнити, де початок, де кінець (музика, яка стала шумом, не має форми): стічна вода музики, в якій музика вмирає»⁶⁹¹. Музика стає «всепоглинаючим гуркотом». Лейтмотив музики як шуму також політизований, обернений до демонстрації, яким чином можна грати людською пам'яттю, перетворюючи її на нетривку невиразну завісу, а не на рел'єфний образ. Музика як шумова завіса культури, що робить з людини маріонетку, що заставляє повертатися до примітивних рефлексів та живитися тільки ними. М. Кундера послідовно доводить думку про те, що заміна музики на шумову завісу є формою спотворення людської пам'яті. Наприклад, музика стає складовою політичних повідомлень по радіо, що надзвичайно дратує Ірену та змушує її відмовитись від прослуховування радіо взагалі. Музика більше не промовляє до душі людини, а «обробляє» її уявлення та переконання: «вона переключає станцію за станцією, але скрізь ллється тільки музика, сточна вода музики, фрагменти рока, джазу, опери, і цей світ, у якому їй немає до кого звернутися, бо всі співають, репетують, цей світ, у якому і до неї ніхто не звертається, бо всі стрибають та гарцюють»⁶⁹². Музика більше не синтезує символи гармонії, а діє як диктатор, створює тиск, врешті, розчавлює слухача. Вислів «музика, що стала шумом» стає в романі авторемінісценцією та покликаний сприяти опритомленню читача, принаймні спонукати його замислитись над тим, якою музикою він наповнив своє життя.

Тема музики в романі представляє синестезійну мнемосхему, що прив'язана до загального фронту коммеморації. Іншими словами, музика змінюється швидше за суспільні рухи та ілюструє напрям і характер оновлення. Байдуже, що це «оновлення» є насправді занепадом. Втрата музикою мелодійності як закономірність поруйнування традицій, у тому числі в глобальному сенсі – традицій мислення та пам'ятування. Масове захоплення «шумом» – це свідчення втрати традицій певної ритмомелодики, зміни музичної пам'яті фокусуються зміною смаків.

⁶⁹¹ Кундера Милан. Неведенье. Режим доступу на 05.05.2015 року на сайті: http://modernlib.ru/books/kundera_milan/nevedenie/read_1/

⁶⁹² Там само.

Пряму дотичність до «театру пам'яті» в романі має ностальгія, яка також становить певну традицію. *Особистісна комеморація* проявляється саме через ностальгію, яка зустрічається не у кожного емігранта. Ностальгія у М. Кундери – це «страждання від невідання». Пам'ять Ірени створює власну, персональну, комеморацію батьківщини, за якою вона шкодує і яку боїться відвідати. Її острах перед поверненням виростає внаслідок штучно створеної ситуації непоінформованості – невідання. Спочатку спілкування з рідними обмежувалось через політичні переслідування, щоб не нашкодити рідним, потім їм стало ніяково, оскільки не було спільних тем для спілкування. Утворений комунікаційний розрив кожен із родини заповнює по-своєму, вони віддаляються один від одного, стають все більш чужими. І цей розрив кожен із членів сім'ї заповнює власними спогадами, у кожного власні пам'ятні місця, свої улюблені кав'ярні, свої панорами міста, своя оцінка колоніального стану Чехії за радянської влади. Символіка назви роману «Невідання» знову ж таки набуває політичного акценту. Чотири рази (4) зустрічається в тексті слово «невідання». Перший раз як визначення ностальгії, вдруге й втретє як окреслення непорозуміть з пам'яттю, та востаннє – як «вік невідання», тобто юний вік персонажів, коли істини ще не були для них відкритими. Цим вичерпується семантика «невідання» в романі, проте вона дуже важлива в жанровій структурі роману, адже саме невідання як акт спотвореної пам'яті чи пам'яті навіяної кимось становить причину формування колоніальної свідомості у чехів так само, як і в росіян, тобто у колонізаторів, з наступною деградацією. За концепцією М. Кундери, колонізація, русифікація Чехії відбувались саме за умов невідання, в театрі атрафованої національної пам'яті, власне амнезії. Звертаю увагу на той факт, що всі політичні доктрини, які розглядає письменник, обернені у когнітивне річчище та набувають чинності саме там. Адже, **якби не була атрофованою національна пам'ять, то не було б і колонізації**, можливо була б якась політична скрута чи навіть кровопролиття, але нужденність пам'яті не постала б так трагічно та не призвела б до асиміляції універсальних моральних понять.

У постколоніальному романі М. Кундери символіці, пов'язаній з пам'яттю, спогадами, забуванням, навіюванням несправжніх спогадів відведена вагома роль. Пам'ять і забуття мають концептуальний сенс як два важелі виживання нації. Фактично, письменник заставляє читача рухатись від одного символу до іншого, диференціюючи їх як за чисельністю, так і за якістю. *Наративна структура роману розгортається шляхом диференціації символіки*. Найбільш придатним при цьому прийомом стала поляризація символів. Уся символіка у постколоніальному романі **контрадиктивна**: символу «невідання Ірени» протистоїть символ «таємного всезнання її матері»; Густав протистоїть Йозефу, символізації свободи у Франції – несвобода за часів СРСР в Чехії тощо. Контрадиктивна символіка роману М. Кундери

“Невідання” увиразнює два плани ідеологічного протистояння, збільшуючи обертони мнемотехніки тексту до афектації.

Велику роль у романі відіграють паралелізовані мотиви. Паралельно долі Ірени і Густава розкривається лінія Одисея і Пенелопи. Ідея фатума – ми не обираємо долю, а виконуємо її – представлена в Одисеї, з’являється і в книзі М. Кундери. Про Улісса: «А “Улісс”! Зрозуміти його може тільки той, кому близька давня пристрасть мистецтва роману до таємниці сучасності, до скарбів, які містяться в одній секунді життя, до екзистенційного скандалу, пов’язаного з нікчемністю. Поза контекстом історії роману “Улісс” був би лише забаганкою, незрозумілим навіженством божевільного»⁶⁹³. Улісс для нього є точкою виміру історичного простору, точкою відліку пам’яті всередині існуючої цивілізації.

Вагому роль у його структурі відіграє мнемонічна поетика, символіка «театру пам’яті». М. Кундера цілком свідомо конструює певний тип мнемонічної поетики в романі, вважаючи й сам роман «утопією світу, що не відає забуття», як він висловився у статті «Роман, пам’ять, забуття». Забуття стирає, пам’ять перетворює – ми всеодно не знаємо того, що було насправді.

М. Кольхауер зазначив, що для М. Кундери роман завжди мислився в бахтінівському сенсі як незамкнений, діалогічний та полісемантичний: «Всупереч переконанням ідеологів (Кундера називає їх “агеластами”), “впевнених у тому, що істина проста, що всі повинні думати одне і те ж і що самі вони суть в точності те, чим себе вважають”, для мистецтва роману характерна складність (що не виключає безперервності), схильність вбирати в себе навіть ті області, де панує лише розум. З чого випливає, що своє “право на існування” і навіть свою “єдину мораль” роман отримує, “відкриваючи те, що доступно лише роману... Роман, який не відкриває якусь нову, раніше невідому частину буття, імморальний»⁶⁹⁴. На думку М. Кольхауера, роман не висловлює уже сформовану думку, а навпаки, є маневруванням, перетворюється на альтернацію. Якщо в теорії Г. Лукача роман постає об’єктивним породженням ідеологічного впливу доби, то «на противагу цьому М. Кундера, має всі підстави, наполягаючи на плюралістичній і поліфонічній природі роману, залишати, як мені здається, зовсім в стороні його прагнення до зв’язності, якщо не до єдності. Два зауваження з цього приводу: перше по суті питання, друге методологічне. Подібна конфронтація: роман проти ідеології, коли літературі як би видається карт-бланш, не поривати з будь-якою її упередженістю, не враховує, по-моєму, головного в романному творі: його здатності, не виключаючи з порога

⁶⁹³ Там само.

⁶⁹⁴ Кольхауер Михаель. Роман и идеология. Режим доступа на 12.09.2011 р.: http://yanko.lib.ru/books/db/kundera-about.htm#_Тoc526354908

можливості затвердження будь-якої ідеї або точки зору, оскаржувати їх і в результаті уточнювати, а то й долати. Це, словом, *опірність роману*⁶⁹⁵. Роман «Невідання» М. Кундери опирається не просто ідеології комунізму чи соціалістичній та пострадянській деградації Чехії, він опирається європеїзму як ідеології змішваності, мультикультуралізму як позбавленню ідентичності, максималізму як ідеології безбарвності та сірості, патріотизму як ідеології бідності та маніпулювання, обмеженості простору й відповідальності.

Підсумовуючи, перерахуємо провідні риси постколоніального роману XXI ст. за принципом їх актуальності для формування жанру:

- наявність у тексті ідеологічного внутрішнього протистояння імперії – метрополія супроти колоній;
- розкриття засобами поетики принципів штучної коммеморації;
- занепад етнічної ідентичності та натомість пропаганда універсальних гасел, принципів, моралі тощо;
- політичний характер колізій;
- імагінативна географія (за Саїдом);
- диференційна (часто контрадиктивна) символізація як провідна ознака поетики постколоніального роману;
- «опірний», за Кольхауером, принцип побудови сюжету та системи образів;
- панорамність зображуваного, тяжіння письменника до всебічного висвітлення людських доль, політичних зіткнень та ні. Камерні замальовки дуже рідкісні та ущільнені;
- психоаналіз особистості, характерний для літератури доби постмодернізму, заступається психологією мас.

Тож східноєвропейський постколоніальний роман, зокрема М. Кундери, представляє собою ідеологічний перегляд попередніх жанрових концепцій спорідненого спрямування. Здійснений такий перегляд на засадах когнітивної мотивації поведінки мас та індивідуумів. При цьому етнічна ідентифікація відсувається на другий план, а на перший постає мнемонічна техніка як знаряддя перетворення пам'яті на її протилежність – забуття. Оскільки переписування минулого у даному разі обертається стиранням національного чи індивідуального обличчя та набуттям нехарактерних раніше рис, тенденцій, бажань та спрямувань, то, власне, саме цьому і покликаний протистояти постколоніальний роман.

Додаткова література

1. *Адамс Лора*. Применима ли постколониальная теория к центральной Евразии? // Неприкосновенный запас. – 2009. – №4 (66). На 2.05.2015: <http://magazines.russ.ru/nz/2009/4/am5.html>

⁶⁹⁵ Там само.

2. *Бхабха Х.* Местонахождение культуры // Перекрестки: Журнал исследований восточноевропейского пограничья. – 2005. – № 3-4.
3. *Висоцька Н.* Сходження на Золоту гору: штрихи до портрета азіато-американської літератури / Н. Висоцька // Слово і час. – 2001. – №9. – С. 44-58.
4. *Гундорова Тамара.* Постколоніальний роман генераційної травми та постколоніальне читання на сході Європи. Доступ на 02.05.2015 р.: https://www.academia.edu/11944923/Постколоніальний_роман_генераційної_травми_та_постколоніальне_читання_на_Сході_Європи
5. *Зайчикова Н. В.* Гибридность жанра политического романа // Современные проблемы взаимодействия языков и культур. Материалы международного форума 14-15 декабря 2012 г. - Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2012. – С.89-93.
6. *Зайчикова Н. В.* Языковой образ современного американского политика: от объективного к моделируемому. – Благовещенск: Амурский гос. ун-т, 2011. – 227 с.
7. *Затонский Дмитрий.* Художественные ориентиры XX века. – М.: Сов. писатель, 1988. – 416 с.
8. *Ионов И. Н.* Постколониальная критика и трансформация цивилизационных представлений // Режим доступа на 05.05.2015 року: <http://ecsocman.hse.ru/data/2012/11/20/1251381999/17.pdf>
9. *Калмыкова Вера.* Постколониальный роман: взгляд изнутри. – НЛО. – 2009. – № 11. Режим доступа на 02.05.2015 р.: <http://magazines.russ.ru/inostran/2009/11/ka26.html>
10. *Кольхауер Михаэль.* Роман и идеология. Точки зрения // НЛО. – 1996. – №14. Режим доступа на 02.05.2015 р.: <http://magazines.russ.ru/nlo/1996/14/colha2-pr.html>
11. *Кукулин Илья.* “Внутренняя постколониализация”: формирование постколониального сознания в русской литературе 1970-2000 годов // Гефтер. 19.03.2014 г.: <http://gefter.ru/archive/11708>
12. *Кундера Милан.* Занавес. – СПб.: “Азбука-классика”, 2010. – 240 с.
13. *Кундера Милан.* Искусство романа. – СПб.: Азбука, 2013. – 224 с.
14. *Кундера Милан.* Трагедия Центральной Европы. / Перевод эссе Милана Кундеры "Трагедия Центральной Европы" *Лустогаров Андрей* выполнен с английского по: The New York Review of Books. – Volume 31, N 7 – April 26, 1984. Режим доступа на 2.05.2015 р.: <http://proza.ru/2005/12/16-142>
15. *Лебедева Г. В.* Память и забвение как феномены культуры. Автореф. ...канд. филос. наук. – Екатеринбург, 2006. – 26 с.
16. *Саид Эдвард Вади.* Ориентализм. 1979 год. Интернет-ресурс: <http://politzone.in.ua/news/data/attach/232/Said.pdf>
17. *Проскурин Б. М.* Английский политический роман 19 века (проблемы генезиса и эволюции). Дис. ...доктора фил. наук. – Пермь, 1997. – 374 с.

18. *Проскурин Б. М.* Идеи времени и зрелые романы Джорж Элиот. – Пермь: Изд-во Перм. Ун-та, 2005. – 147 с.
19. *Проскурин Б. М.* О некоторых формально-содержательных особенностях жанра политического романа (к постановке вопроса) // Проблемы современной филологии: Диалектика формы и содержания в языке и литературе: Тезисы докл. на межвузовской конф. мол. учен. – Пермь, 1982. – С. 153-155.
20. *Пихоя Р.Г.* Чехословакия, 1968 год. Взгляд из Москвы. По документам ЦК КПСС // Новая и новейшая история. – 1994. – № 6.
21. *Рябчук Микола.* Разновидности колониализма: О возможностях применения постколониальной методологии к изучению посткоммунистической восточной Европы // Политическая концептология. – 2013. – № 3. – С. 116-125.
22. *Сидорова О. Г.* Британский постколониальный роман последней трети XX века в контексте литературы Великобритании. – Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 2005. – 261 с.
23. *Сидорова О. Г.* Проза Великобритании конца XX века: расширение границ // Вестник ТюмГУ, № 4, 2000. – С. 88-92.
24. *Сидорова О. Г.* «Английскость» в постколониальном романе «Остаток дня» К. Ишигуры // Литература Великобритании в европейском культурном контексте: Материалы X Международной научной конф. российских англитов. – Н.Новгород: НГУ, 2000. – С. 30-31.
25. *Солженицин А.И.* Чем грозит Америке плохое понимание России. // Русское возрождение, 1980, № 10.
26. *Глостанова Мадина.* Деколониальные гендерные эпистемологии. – М.: ООО «ИПЦ “Маска”», 2009. – 384 с.
27. *Чемякин Е. Ю.* «Постколониальные исследования» как историко-культурный феномен второй половины XX в. Автореферат канд. н. – Екатеринбург, 2012. – 19 с.
28. *Чемякин Е.Ю.* Британское общество и постколониальный дискурс в контексте диалога Запад-Восток // Диалог культур и цивилизаций. Материалы XII Всероссийской научной конференции молодых исследователей. – Тобольск, 2011. – С. 65–67.
29. *Шурек Ж.-Ш.* Память и тоталитаризм: французские дебаты // Неприкосновенный запас. – 2002. – № 2 (22). Режим доступа на 04.05.2015 г.: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/22/shurek.html>
30. *Moore D. Ch.* Is the Post in Postcolonial the Post in Post-Soviet? Toward a Global Postcolonial Critique. – Publications of the Modern Language Association of America (PMLA). – 2001, January. – Vol. 116. – № 1. – P. 111–128.
31. Post-colonial Studies: the Key Concepts / Ed. by B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin. – L., N.Y.: Routledge, 2000. – 304 pp.
32. *Tzetan Todorov.* Les abus de la mémoire. – Paris: Arléa, 1998. – 60 pp.

Розділ 7: РОМАН-ЕКФРАЗИС : ГЕНЕЗА, ДЕФІНІЦІЇ ТА МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ

7.1. Екфрастична теорія та практика

Ще зовсім недавно існування самого жанру *роману-екфразису* потребувало значних доведень, проте з початком ХХІ ст. чисельність таких романів значно зросла та сам він став об'єктивним фактом нашого художнього розвитку. У ХІХ-ХХ ст. романи-екфразиси виникали тільки спорадично («Фламандська дошка» (1990) А. Переса-Реверте, «Афіна» Дж. Бенвілла, «Храм Місяця» (1989) П. Остера, «Ребекка» (1938) Д. дю Морье, «Навпаки» (1884) Ж. К. Гюїсманса, «Портрет Доріана Грея» (1891) О. Уайльда, «Астрейя» (1607-1618) О. д'Юрфе та ін.), набагато частіше можна зустріти *екфразис як інтертекстуальність* в якомусь тексті й перелік цих творів був би занадто довгим (ось тільки деякі з них: «Волхв» (1966) Дж. Фаулза, перфоманс, інсталяції та колаж у романі «Дива» (1998) М. Фагерхольм, «Метроленд» (1980) Дж. Барнса, «Життя способ використання» (1978) Ж. Перека, «Жестяний барабан» (1959) Г. Грасса, «Доктор Фаустус» (1947) Т. Манна, «Собор Паризької Богоматері» (1831) В. Гюго, «Ідіот» (1869) Ф. Достоевського, опис гобеленів у романі «Життя» (1883) Гі де Мопассана, музика в повісті «Царівна» (1896) О. Кобилянської, «Портрет» (1842) М. Гоголя, «Салдацький патрет» (1833) Г. Квітки-Основ'яненка та ін.). Споглядаючи історичний шлях екфразису, можемо помітити поступове «нарощування» його розмірів, варіацій та чисельності до кінця ХХ ст., які врешті, призводять до зміни його функцій, від жанрових трансформацій тексту екфразисом – до породження специфічних жанрів-екфразисів. Видозміни йдуть у напрямку від опису мистецького об'єкту – до його наративізації, від суто «зорової форми» репрезентації – до змішаної, «зорової» й «словесної» водночас. Врешті, напрацьовується достатня сума прийомів семіотичного перекладу зображальних мистецтв засобами слова і виховується читацька готовність до сприйняття таких складних творів у великих текстових розмірах.

ХХІ ст. ознаменувалось активним розвитком цього жанру, настільки активним, що ми вже можемо говорити про утворення певного «поток» романів-екфразисів: "Прага. Містичні замальовки" (2003) ірландського письменника Дж. Бенвілла, «Сніг» (2002) і «Стамбул місто спогадів» (2003) турецького письменника О. Памука, "Ермо" (2009) російського романіста Ю. Буйди та «Пушкінський дім» А. Битова, "Кохання в стилі бароко" (2009) українського В. Даниленко, "Корабель дурнів" (2001) англійського прозаїка Г. Нормінтона та ін. При цьому залишається традиція включених екфразисів, як то маємо у «Кражі» П. Кері чи у «Коді да Вінчі» Д. Брауна. Тож уесь цей «потік»

екфрастичної літератури ніяк не можна обминути чи долучити до якогось іншого жанрового утворення.

Так, можна визнати, що екфрастична література сьогодення не може конкурувати із детективним, фентезійним чи любовним жанрами, які часто стають бестселерами та існують на межі масової літератури. Особливість «екфрастичного потоку» в тому, що до масової культури він не стосується, оскільки поєднує в собі кілька видів вишуканого мистецтва та спрямовується до того читача, який обізнаний у сфері мистецтва та має уявлення про історію живопису, музики, архітектури тощо. Така рафінованість жанру робить його дуже далеким від естетичних змагань у постмодерному дусі та наближає до класичних традицій різних видів мистецтва.

Спробуємо осмислити фактори, які провокують розвиток екфрастичного жанру в наш час. (1) Фактично, вже існує стільки його різновидів, скільки видів мистецтва відомо людині, а точніше, скільки видів своєї діяльності людина вважає мистецтвом. Тут же відзначу **розширення сфери мистецтва** як такого в наш час, що робить творення модифікацій роману-екфразису просто невичерпним. (2) Вивчення екфразису як художнього опису творів мистецтва, що стало надбанням ще в давнину, в сучасному світі обумовлено змінами мислення, в тому числі й художнього, а точніше - тяжінням свідомості сучасної людини до **синкретизації**. Література в цьому випадку стає галуззю, в якій співвідносяться різні види мистецтва, змінюється саме розуміння естетики. Стверджувати, що сучасні технології дозволяють письменникам створювати різні модифікації екфрастичних романів недостатньо, оскільки технології тут вторинні, первинним же є розвиток мислення в бік **синкретизації всіх видів репрезентації** та синтезу образів, заснованих на них. (3) Це свідчить також про зміни в мисленні сучасної людини і є не стільки проблемою постпостмодерністського розвитку літератури, скільки проблемою становлення когнітивної сфери сучасної людини. Іншими словами, стара проблема користі художніх творів в сучасному світі вже не зводиться тільки до насолоди або дидактики, сповіді чи духовного подвигу, цілі стали більш різнорідними, як і системи естетики, що їх підтримують. Однією з цілей на якомусь етапі розвитку наших когнітивних здібностей стало отримання істини з усієї сфери мистецтва, на основі нетрадиційних сполучень різних смаків, радикальних репрезентацій, семіотичного перетворення образів та ін. (4) Нарешті, стимулюючим роман-екфразис до розвитку фактором можна назвати також потребу сучасного читача в інформаційному ускладненні структури тексту, легкість прочитання ним **гіпертекстуальності та гіперпосилань**, звичка «мешкати» у віртуальному світі підвищених текстових можливостей, про що свого часу писав М. Павич як про «зміну манери читання», що вплинула на «творення роману». Якщо класична література розвивалася переважно в площині слова, то сучасна воліє реалізуватися у множинних просторах, її

архітектоніка набагато складніша. У 1974 р. Ж. Перек сказав: «...Простори множилися, дробилися і різнилися. Сьогодні вони бувають різних видів і розмірів, для будь-якого призначення і застосування. Жити саме і означає переходити з одного простору до іншого, намагаючись по можливості не забитися»⁶⁹⁶. Будь-яке конструювання простору починається зі слова. Тому насамперед література стає площиною екфрастичного перекладу, перекодування семіотичних кодів одного мистецтва в семіотичні коди іншого зазвичай здійснюється у красному письменстві, хоча можливі й зворотні типи перекодувань.

Формування жанрового різновиду роману-екфразису відбувається за умови гармонійного співіснування мистецького артефакту і тексту. Російська традиція тлумачення екфрастичного перекладу спирається на теорію семіотичного перетину Юрія Лотмана як проблему накладання семіотичних смислових просторів. Однією з центральних думок його теорії є така: «Перетин смислових просторів, які породжують новий смисл, пов'язаний з індивідуальною свідомістю. При поширенні на весь простір певної мови ці перетини утворюють так звані мовні метафори. Останні ж є фактами спільної мови колективу. На іншому полюсі знаходяться художні метафори. Тут також смисловий простір неоднозначний: метафори-кліше спільні для тих чи інших літературних шкіл та періодів, метафори, що переходять поступово із тривіальної галузі в галузь літературної творчості, ілюструють різні ступені смислового перетину»⁶⁹⁷. Екфразис саме і є «перетином смислових просторів». Він не є послідовним мімесисом ані картини чи скульптури, ані словесного мистецтва. Перебуваючи на кордоні семіотичних просторів, екфразис перетворює обидві системи знаків на синкретичну третю. З плином часу функції екфразису ускладнювались та примножувались, але провідною лишалась саме ця.

Дедалі більше дослідників цікавлять теоретичні аспекти екфразису як типу взаємоперекодування різних видів мистецтва. Насамперед з'являється теорія *екфрастичного перекладу* як художнього виду креативності сучасної людини. У такому аспекті розглядається екфразис Є. Третьяковим, який переконаний, що екфразис – унікальна мова міжкультурної комунікації. Він пропонує прийняти таке визначення екфразису – як «однієї з найбільш давніх форм художньої дискурсії, яка заснована на взаємодії двох модусів мислення – образного та вербального. /.../ Провідна функція екфразису – візуалізація»⁶⁹⁸. Він же наголосив, що екфразис почав осмислюватись як

⁶⁹⁶ Перек Жорж. Просто пространства. – СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2012. – С.11.

⁶⁹⁷ Лотман Юрий. Семиосфера. Культура и взыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. – СПб.: Искусство-СПб, 2000. – С.27.

⁶⁹⁸ Третьяков Евгений. Экфрасис как форма взаимодействия слова и образа. С. 103-104. <http://www.cultureurope.com/Livres/TAT27-111.pdf>

специфічний жанр вже в давнину і з того часу існував у двох іпостасях: 1) як риторична теорія перекладу одного виду мистецтва засобами іншого, 2) як жанр, де цей переклад здійснений, тобто як завершена «матрична репрезентація образних знаків». Прагнення Є. Третьякова зосередитися на семіотичному аспекті екфразису зумовлене його посиленням тяжінням до впорядкування сфери міжвидової мистецької комунікації, втім, і він приходить до визнання того, що вершину його складає узгодження семіотичних знаків кількох видів мистецтва. Наголошую, що таке узгодження і породжує жанрову форму.

Екфразис пройшов шлях від стилістичної фігури чи словесної емблеми у Феона і Філострата⁶⁹⁹ та сакрального зразка⁷⁰⁰ – до специфічного жанру доби постпостмодернізму, сформувавши роман-екфразис⁷⁰¹ у його численних модифікаціях. Поринемо у проблему жанрової ідентифікації цього новоутворення.

Оксфордський словник визначає екфразис як «риторичний опис предметів мистецтва» згідно з попередньо напрацьованою традицією. Одне з останніх енциклопедичних літературознавчих видань «Енциклопедія роману» (2011) розглядає екфразис у статті «Опис», оскільки він визнаний просто варіантом опису, як це було у риториках Е. Феона (Ailios Theon) чи Л. Домерона⁷⁰², а не жанровим утворенням. Проте виділяючи дескрипцію й нарацію услід за Ж. Женеттом як відмінні форми оповіді, С. Волл писала, що в літературі ХХ ст. «екфразис дедалі більше відривається від його класичного розуміння живої репрезентації якогось із творів мистецтва, перестає бути

⁶⁹⁹ Брагинская Н. В. О композиции "Картин" Филострата Старшего // Структура текста-81. – М., 1981. – С. 129-133.

⁷⁰⁰ Ропер Дэвид. Божий образец для нас // Истина сегодня. – 2009. http://www.biblecourses.com/Russian/ru_lessons/RU_200903_06.pdf

⁷⁰¹ Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. – Пермь:Перм. ун-т, 2000.–252 с.; Бочкарева Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2009. - № 6. – С.81-92; Сидорова А.Г. Роман-экфрасис Ю.В. Буйды «Эрмо» // Интермедияльная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка). Дис. на соискание уч. степ. канд. филол. н. – Барнаул, 2009. – 218 с.; Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 44. 1997. - С. 156—157.

⁷⁰² Брагинская Н. В. О композиции "Картин" Филострата Старшего // Структура текста-81. – М., 1981. – С. 129-133.; Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпатско-восточнославянские параллели.-М.: Наука, 1977. – С.259-283; Domairon L. Poétique française adoptée par la commission des livres classiques pour l'usage des lycées et des écoles secondaires. Paris, 1804. - 464 p. С на GoogleBooks.

частиною оповіді (додаючи слова й сцени до сюжету або актуальні міркування про явища мистецтва), обтяжуючи оповідь, стаючи самодостатнім та перериваючи основну оповідь»⁷⁰³. Вона віднесла екфразис до опису, хоча й не заперечила можливість його жанрового розвитку. Тут же хоча нагадати, що Р. Вебб наголошувала, що «антична і сучасна категорії екфразису були сформовані на абсолютно різних підставах, які в кінцевому рахунку несумісні, належать до радикально відмінних систем»⁷⁰⁴. Повертаючись до розрізнення нарації та дескрипції (опису) у дусі Ж. Женетта, Р. Вебб, втім, зазначала, що строге розрізнення нарації й опису і асоціювання опису із статикою та дегуманізацією референтів було відсутнє в античності. В основі античного екфразису лежить ідея радикального представлення візуального мистецтва, що і визначає його специфіку. Адже сучасна літературознавча термінологія, продовжує Р. Вебб, розрахована на «написані» тексти, у той час, як античний екфразис був теорією поєднання «літератури» і «мистецтва». Крім того, поняття «опису» в античній теорії було надзвичайно багатозначним, чим відрізнялось від сучасного. Р. Вебб заявила, що в своїй книзі використовує термін екфразис як «переклад» з мови одного мистецтва мовою іншого, байдуже, у формах прози чи поезії⁷⁰⁵. Це надродове й наджанрове утворення. Проблема у тому, що екфразис ніколи не належав до літературних жанрів.

Риторична концепція екфразису, викладена в «Прогімнасматах» Феона «презентує процес перекладу прочитання на говоріння, момент, коли учень, байдуже із Єгипту, Сирії чи Азії, з прикладами й майстерно використовує класичну давньогрецьку ідіому в якомусь більшому дискурсі...»⁷⁰⁶. Тривалий час ця категорія використовувалась при навчанні. Наприклад, в добу класицизму екфразис розглядався як стильовий прийом. Екфразис як прогімнасмата, навчальна вправа, присутній в курсах риторики аж до XIX ст. При визначенні екфразису в класичній риторичі часто використовувалось поняття *enargeia* (пожвавлення, оживлення). На думку Р. Вебб, екфразис «формується між нарацією (дієгезисом) та проявленням *enargeia* (пожвавлення)»⁷⁰⁷. Енаргія оприсутнює те, що в даний момент не може споглядатися. «Енаргія – це зовсім не фігура мовлення чи чистий лінгвістичний

⁷⁰³ The Encyclopedia of the Novel. –Wiley-Blackwell Encyclopedia of Literature, 2011.–Vol.1.–234-235 pp.

⁷⁰⁴ Webb Ruth. Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. – Farnham, England/Burlington, VT: Ashgate, 2009. – P.7-8.

⁷⁰⁵ Ibid. – P.9.

⁷⁰⁶ Webb Ruth. Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. – Farnham, England/Burlington, VT: Ashgate, 2009. – P.17.

⁷⁰⁷ Ibid. – P.71.

феномен⁷⁰⁸, головний ефект від її застосування полягає у кореспондуванні образу разом з його емоційними асоціаціями. Античні ритори Квінтіліан, Гермоден, Феон та ін., за висловом Р. Вебб, вчинили невеличку битву навколо теорії образу та пам'яті, яку спровокували енергія та екфразис. Механізм енергії, описаний античними риториками, становить "душу" екфразису, щоправда він присутній і в інших типах опису, наприклад в гипотипозісі. Енергія активізує в людській уяві створення ефекту перцепції. І це – те єдине, що сучасна теорія екфразису запозичила від античності без значних перетворень.

Найбільш авторитетний теоретик у цьому питанні Дж. Хеффернен вважав екфразисом «вербальну репрезентацію візуальної репрезентації»⁷⁰⁹ і це визначення стало наскрізним у західній науці. К. Джоунес була суголосною, визначаючи екфразис як «літературну інтерпретацію візуального мистецтва»⁷¹⁰. Дж. Боухер, подовжуючи думку Дж. Хеффернена, пропонувала замінити термін «екфразис» терміном «метаекфразис»⁷¹¹ як більш точним у даному разі, адже «екфразисти» завжди трансцендують за межі запропоновані візуальними мистецтвами. Інтерпретація є ворогом екфразису, запевняла вона. Екфразис – це тип експерименту над візуалізацією словом і він належить до креативних поетик, що базуються на підсвідомому та ірраціональному. Дж. Боухер пов'язувала екфразистичну поетику з методом імперсональної креативності К. Г. Юнга. Р. Вебб⁷¹² вважає, що будь-який тип екфразису з'являється завдяки твору мистецтва. Їй належить обґрунтування синкретичної єдності екфразису і грецького роману, зокрема стосовно Лонга й Геліодора вона відзначила темпоральну й образну залежність текстів від включених до них

⁷⁰⁸ Ibid. – P.105. See about it also: Graham Zanker. *Enargeia* in the Ancient Criticism of Poetry // *Rheinisches Museum* N.F. 124 (1981) 297-311; Webb Ruth Helen, and Philip Weller. "Enargeia" // *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger and T.V.F. Brogan. Princeton, NJ: Princeton UP, 1993. – P.332; Krieger Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. – Baltimore: The John Hopkins UP, 1992. – 292 p.

⁷⁰⁹ Heffernan J.A.W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbury*. – Chicago UP, 2004. – 257p.

⁷¹⁰ Kendra Jones. The ekphrasis effect: an analysis of Goya's "Black Paintings" within Antonio Buero Vallejo's play the "Sleep of Reason" // *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, ISSN 1523-1720, N°. 19, 2008. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2742430>

⁷¹¹ Baugher Janée J. *Art to Art: Ekphrastic Poetry* // *Boulevard*. Published by Saint Louis University, pp.111-114. Прочитано 12/05/2012 http://www.boulevardmagazine.org/FS_XRX_DOC250_13554.pdf

⁷¹² Ruth Webb. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. - Farnham, UK/Burlington, VT: Ashgate, 2009. - 252 p.

екфразисів⁷¹³. Колективна праця «Образ – Текст – Образотекст: есе про екфразис та інтермедіальність» 1996 р. за редакцією П. Вагнера була присвячена проблемі екфразису та інтермедіальності. В ній розміщена ще одна теоретично вагома для осмислення екфразису стаття Дж. Хеффернена «Відкриваючи музей слів: «Моя остання герцогиня» Браунінга і екфразис ХХ ст.»⁷¹⁴, головною думкою якої є те, що Браунінг, створивши графиню Феррару як прототип власного музею слів, показав письменникам ХХ ст. новий шлях розвитку екфразису: конструктивну можливість романної форми, що засновується на живописі. Так, в «Музеї прекрасних мистецтв» (1938) В. Х. Одена вербально реконструюється одна з картин П. Брейгеля, «Пейзаж з падінням Ікара», при цьому мислення автора детермінується тим, що закладене в картині. На думку Дж. Хеффернена, розширене художнє тлумачення предмета мистецтва може становити окремий жанр у словесному мистецтві. Йшлося й про великі прозові форми. Суголосною виявилася й позиція В. Дж. Т. Мітчелла, який у книзі «Теорія зображальності: Есе про вербальну та візуальну репрезентацію» (1995) тлумачив екфразис як особливий поетичний модус, «текстовий живопис», який ґрунтується на «екфрастичному сподіванні» «екфрастичній байдужості» та «екфрастичному страху» – «момент зіставлення чи протиставлення сенсів вербальної та візуальної репрезентації, що долається у фігуративному, образному екфразисі»⁷¹⁵. У зв'язку з цілісністю та тривкою послідовністю цих «моментів» він наполягав, що на екфразис варто дивитись як на особливий жанр: «...Екфрастична поезія представляє *особливий жанр*, в якому стикаються різні семіотичні системи з притаманними їм модусами репрезентації візуального, графічного, пластичного чи «просторового» («spatial») мистецтв» [виділене – Т.Б.]⁷¹⁶. Тож саме у В. Дж. Т. Мітчелла ми зустрічаємо обґрунтування жанрового сенсу екфразису, хоча тільки на матеріалі поезії, романні форми він не залучає. У «Екфразис та інакшість», він писав: «Екфразис створює надія на «подолання інакшості». Екфразис-вірш представляє собою жанр, в якому тексти зустрічають своїх семіотичних двійників, тих інших, що існують в режимі візуалізації, пластики, чи «просторових» мистецтв.

⁷¹³ Ibid. – P.178-185.

⁷¹⁴ Heffernan James. Entering the Museum of Words: Browning's "My Last Duchess" and Twentieth-Century Ekphrasis // Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality. Ed. By Peter Wagner. – Berlin; NY: de Gruyter & Co, 1996. – 262-280 pp.

⁷¹⁵ Mitchell William J. Thomas. Ekphrasis and the Other // Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. - University of Chicago Press, 1995. – P.154.

⁷¹⁶ Ibid. – P.156.

Наукова термінологізація цієї інкшості знайома нам як система семіотичних опозицій: символічні й знакові репрезентації, звичайні і природні знаки, темпоральні й просторові модуси, візуальна і звукова інформація»⁷¹⁷. Виділяючи особливий тип репрезентації – «змішування мистецтв» – дослідник вважає це основною передумовою існування екфразису як жанру. На мій погляд, саме в цьому й полягає провідна особливість жанру екфразису – у змішаній формі радикальної презентації. М. Л. Сміт⁷¹⁸ у дисертації на здобуття ступеня доктора філософії виділяв екфрастичну традицію всередині реалістичного роману та передікав ще у 1980 р. майбутній розвиток цієї традиції в окрему жанрову форму. К. Л. Льюїс⁷¹⁹ (2004) виділила в окрему жанрову групу екфрастичні новели доби вікторіанства. М. Ріффатерр⁷²⁰ також схилився до визнання жанру екфразису, зокрема ліричного, і у статті про творчість Анре Бретона висловився, що після Філострата екфразис утворюється як певний жанр, метою якого є візуалізація уявлення, «герменевтика живопису» та інтерпретація картини як «мімесиса мімесису» з метою виправдати або спростувати, отже раціоналізувати, ціннісні судження критиків про твір мистецтва.

У російській теоретичній традиції спостерігаються спроби обґрунтувати наявність у сучасній літературі роману-екфразису та повісті-екфразису, зокрема в працях Н. Бочкарьової, Г. Сидорової, Є. Третьякова. Г. Сидорова проаналізувала роман-екфразис Ю. Буйди «Ермо», вважаючи його варіантом «метапрози». Вона запевняє, що «композиція роману-екфразису в цілому заснована на принципі гіпертексту»⁷²¹, «вигаданий напівфантастичний сюжет перетворюється на субститут реальності»⁷²² або прочитується як метакод, а сам роман такого типу є породженням процесу синтезу мистецтв у сучасному світі. Н.Бочкарева осмислювала екфразис як «словесне відтворення зображеного мистецтва», «вербальне представлення візуального зображення»⁷²³, змагання слова і картини. Вона й визначила «Корабель дурнів» Г. Нормінтона як роман-екфразис, спостерігши, як живописне

⁷¹⁷ Ibid. – P.157.

⁷¹⁸ Smith Mack L. *Figures in the Carpet : The Ekphrastic Tradition in the Realistic Novel*. – Huston, Texas, 1980. – 293 pp.

⁷¹⁹ Lewis Karen L. *The Victorian Shot Story: A Textual Culture's Forgotten Genre*. - Huston, Texas, 2004. – 242 pp.

⁷²⁰ Riffaterre Michael. *Ekphrasis Lyrique // The Romanic Review*, Vol. 93, 2002.

⁷²¹ Сидорова А.Г. Роман-экфрасис Ю.В. Буйды «Эрмо» // *Интермедияльная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка)*. Дис. ... канд. филол. н. – Барнаул, 2009. – С.50.

⁷²² Там само. – С.199.

⁷²³ Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. – Пермь: Перм. ун-т, 2000. –252 с.

джерело змінює функції сюжету, композиції, образної системи та системи ідеологем тексту. Більшість же російських дослідників обмежуються номінативним, семантичним чи формально-функціональним окресленням цього явища. Наприклад, М. Байцак пропонувала власну дефініцію екфразису: «У сучасній традиції склалось розуміння екфразису як інтермедіального простору, в якому зустрічаються та взаємодіють різні культурно-художні коди. Звідси уявлення про провідну функцію екфразису у тексті – це функцію перекладу з мови однієї семіотичної системи мовою іншої»⁷²⁴. Л. Генералюк долучала до екфразису будь-який «словесний опис творів візуальних мистецтв, супроводжуваний зазвичай естетичною оцінкою, іноді – описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю»⁷²⁵, і не вважала екфразис окремих жанром літератури. Натомість К. Ісупов пропонував екфразис «тракувати не лише як жанр міжвидової (тут: зображально-словесного) простору, але і в ролі прийому, в якому сама ідея інтермедіального постає в чистому вигляді - тобто як естетичний ейдос жанрової метафори, синтезу і навіть синкризи»⁷²⁶.

Н. Брагинська обґрунтувала існування як в теорії, так і на практиці античного мистецтва діалогічного екфразису та висловила щодо його жанрового розвитку: «Ми називаємо так тільки описи творів мистецтва; описи. Що включені в якийсь жанр, тобто вони виступають як тип тексту, і описи, що мають самостійний характер і представляють собою якийсь художній жанр. При цьому 'самостійність' – недостатня ознака 'жанровості'. Екфраза наприклад, може співпадати у кордонах з епіграмою, але вона лишається при цьому типом тексту, що включений в епіграму. <...> Існуюча класифікація екфразисів не дає можливості з'ясувати, за яких умов екфразис як тип тексту перетворюється на екфразис як жанр, оскільки ця 'пасивна' класифікація розподіляє екфразиси за жанрами, до яких він включений: екфразиси в епосі, в епіграмі, в романі, в драмі, епістолографії, риториці, історіографії, переігезі та ін.»⁷²⁷. Н. Брагинська помітила одну вражаючу закономірність екфразису – його здатність органічно «вплітатися» в уже існуючі літературні жанри. Але, оскільки екфразис не породжується за

⁷²⁴ Байцак М.С. Поэтика описания в прозе И.А. Бунина: живопись посредством слова. Авт. канд. фил. н. – Омск, 2009. – С.9.

⁷²⁵ Генералюк Леся. Екфразис // Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. – К.: Наукова думка, 2008. – С.290.

⁷²⁶ Ісупов К.Г. Эстетические возможности экфразиса // Вестник гуманитарного факультета Санкт-Петербургского университета. – СПбГУТ., 2005. - №2. - С.182.

⁷²⁷ Брагинская Н.В. Экфразис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели.-М.: Наука, 1977. - С.271.

межами літературної жанрової традиції, а приймає існуючі форми часто без значних видозмін нарративної структури, вона вагалась у питанні його дефініції. Хоча «Картини» Філострата таки віднесла до окремішного жанру⁷²⁸. Н. Брагінська дивиться на екфразис як на *тип тексту*, а не як на жанр тому, що в класичній своїй формі він ніколи не був жанром літератури, а поставав зазвичай як інтертекстуальне включення, варіація риторичної прогімносмати. Вона наголошувала, що «Картини» Філострата не йдуть у розрахунок через те, що їх ніколи не відносили до красного письменства. Як би там не було, але Філострат таки створив «жанровий прецедент». Крім того, зміна «типу тексту» і є його найвиразнішою жанровою ознакою. З цього приводу Є. Третьяков висловився так: «Екфразис як жанр використовувався ще за часів Другої софістики (I - II ст. н. е.) для вправ у риторичній майстерності і сягає до діалогічних за формою «Картин» Філострата, який застосовав стратегію пафосу, що відноситься до високого стилю і прийоми якого були розроблені, широко застосовувалися в часи Першої софістики Горгія (вони полягали в тому, що ритор не просто описував, але саме зображав свої емоції)»⁷²⁹.

Насамперед в екфрастичному тексті велику роль відіграє сюжетна функція, яку докладно проаналізувала французька дослідниця Б. Кассен⁷³⁰ і зробила висновок про центральну роль екфразису в пролозі до роману Лонга «Дафніс і Хлоя». Суголосно до неї та всупереч домінуючій традиції бачити екфразис як сюжетне відгалуження, що пригальмовує дію, Бріджит Рівес⁷³¹ запропонувала концепцію споглядальної завершеності екфразису, що передує дії, або наздоганяє її з оновленим смисловим вантажем. Отже, навіяний твором образотворчого мистецтва сюжет завжди інтегрується в словесний текст, розвиваючись як його органічна складова. Услід за Л. Геллером⁷³², який наголосив на зростанні ролі та функцій екфразису в

⁷²⁸ Брагинская Н. В. О композиции "Картин" Филострата Старшего // Структура текста-81. – М., 1981. – С. 129-133.

⁷²⁹ Третьяков Е. Экфрасис как форма взаимодействия слова и образа // Основы теории творчества. – С.105.

⁷³⁰ Кассен Б. Эффект софистики. – М.-СПб.: Моск. филос. фонд, Университетская книга, 2000. – 240 с.

⁷³¹ Reeves, Bridget T. The Role of the Ekphrasis in Plot Development: The Painting of Europa and the Bull in Achilles Tatius' Leucippe and Clitophon // Mnemosyne, Volume 60, Number 1, 2007. – P. 87-101

⁷³² Див. більш докладно: Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. - М.: МИК, 2002. - С.5-22; Геллер Леонид. Хаос и эллегия. Наука в культуре модернизма. – Sedlce, 2012. - 146 с.

сучасній російській словесності, М. Уртмінцева також заявляє, що екфразис розсуває межі сюжету, збагачуючи текст новими змістами. Наслідувальна природа екфразису щодо сюжетопородження неодноразово привертала увагу російських дослідників: «Екфразис не являє собою ні наслідування дій посередництвом мови, ні дієгезис у сенсі розмислів і узагальнюючої ауторіальної мови. Він є мімесисом стану. Його наративна функція, відповідно, не ототожнюється ні з динамічним розгортанням дій, ні з узагальнюючим конкретні події мисленням, яке за Платоном викликає «обговорення» (διαλέγεσθαι). Екфразис зупиняє хід дії або відхиляється від родових, узагальнених висловлювань. Іншими словами, дуже ймовірно, що в екфразисі увага читача послаблюється, і автор може непомітно відкривати перспективу майбутніх подій, маніпулюючи читачем за допомогою ізоморфного наслідування дійсності»⁷³³. Отже, екфразис впливає на сюжетну структуру твору. Г. Сидорова при ретельному перегляді російської літератури з позицій методики екфрастичного аналізу, помітила закономірність: «У сучасній російській прозі взаємодія літератури і візуальних мистецтв (живопис, архітектура, кінематограф) в жанрі екфразису виконує як традиційну функцію екранування (дублювання) реальності, так і низку прикладних функцій (зокрема терапевтичну, містифікуючу). Окрім того, екфразис захоплює глибокі структурні рівні тексту, виконуючи дієгетичну, креативну функції»⁷³⁴. Аналізуючи можливість утворення екфрастичного жанру, С. Склёміна цілком слушно вважала необхідною тематичну, образну, сюжетну, композиційну спільність мистецького артефакту й художнього тексту: «Про повість-екфразис як жанровий різновид можна говорити тільки у тому випадку, якщо екфразис, зумовлюючи єдність тематичного й поетологічного оформлення дійсності, визначає всі важливі змістовно-формальні компоненти середнього оповідного жанру»⁷³⁵. Такими компонентами нею були визнані: тематика, тип героя, система персонажів, проблематика, сюжетно-композиційна структура, хронотоп, тип оповіді.

Отже, якщо сюжетно-композиційна структура роману базується на якомусь мистецькому творі, а його образна система є своєрідним словесним подовженням зображених персонажів (картини, графіки, скульптури тощо), якщо існує ідеологічний перегук між романом та

⁷³³ Брагинская Н. В. О композиции "Картин" Филострата Старшего // Структура текста-81.-М., 1981. – С.24.

⁷³⁴ Сидорова Анна Геннадиевна. Интермедияльная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка). Диссертация канд. филол. н. – Барнаул, 2006. – С.17.

⁷³⁵ Склёмина Светлана Михайловна. «Неупиваемая чаша» И.С. Шмелёва: поэтика жанра и традиции русской классики XIX века. Автореферат канд. филол. н. – М., 2007. – С.11.

твором мистецтва, а форма радикальної презентації явно змішана, – то перед нами **роман-екфразис**. Особливістю конструювання такого жанру є те, що його мотивізаційна база не може існувати без того мистецького артефакту, на якому заснована. Такий роман-екфразис відрізняється від **роману з екфразисом** тим, що останній має як власну мотивізаційну базу, так і самостійну сюжетно-композиційну та образну структуру не пов'язану з твором мистецтва, а тип його радикальної презентації не є змішаним.

Наприклад, «Крадіжка» П. Кері попри багатогранну присутність різних ознак спрямованості на мистецьку сферу, численних живописних алюзій та апеляцій до картини Лейбовіца, не є романом-екфразисом, оскільки перед нами явний *псевдоекфразис*, бо не існує такого живописця на прізвище Лейбовіц, але й сама вигадана автором картина не зумовлює сюжетно-композиційних та персонажних залежностей. Якщо звернемося до «Фламандської дошки» Артуро Переса-Реверте, то в основі її сюжетно-композиційного та персонажного конструктору покладена картина Пітера ван Гюйса «Гра в шахи». Якщо у випадку заміни картини у «Крадіжці» сюжетна образна система не понесе жодних втрат, то у «Фламандській дошці» вони неминучі, оскільки всі мотивації та інтриги, кольорова символіка та ритмомелодика оповіді в ній пов'язані з певною невідомою картиною.

Першими різновидами роману-екфразису стали живописний, архітектурний та музичний, про що писав К. Клювер, класифікуючи їх так: живописний – Bildgedicht, музичний – Musikgedicht, архітектурний – Architekturgedicht⁷³⁶. Закономірно найбільш поширеною модифікацією екфрастичного роману став живописний, наприклад, «Корабель дурнів» (2001) Г. Нормінтона. Архітектурний екфрастичний роман представлений, наприклад, В. Даниленком «Кохання в стилі бароко» (2004). Ще один поширений тип роману-екфразису – музичний – написаний, зокрема, Е.-Е. Шміттом – «Кікі ван Бетховен» (2011). З початком XXI ст. з'являються та утверджуються нові модифікації роману-екфразису поруч із ускладненням вже існуючих трьох типів. Мода, кулінарія, фотографія, бодіарт, перфоманс, театр, навіть мультиплікація та ін. види мистецтва осмислюються як площина для словесного перекодування семіотичних знаків та символів, а отже, відбувається подальше розгалуження модифікацій роману-екфразису. Крім того, вже визнані та описані модифікації екфразису зазнають значних видозмін під впливом сучасних технологічних досягнень.

⁷³⁶ Word and Music Studies: Defining the Field Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997 / Bernhart, Walter, Steven Paul Scher and Werner Wolf (Eds.) – Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1999. – 187 pp.

7.2. Живописний роман-екфразис

Роман Г. Нормінтона – це зразок утворення *живописного екфразису* на основі картини І. Босха – “Корабель дурнів”. Н. Бочкарьова зазначала, що сюжетно-композиційна структура роману продиктована картиною Босха: “Послідовність опису кожного оповідача в пролозі обумовлена просторовою композицією картини. Оповідач починає з нижнього лівого кута і рухається спочатку по діагоналі вгору (сплячий п'яниця, п'яна баба, хористи, ненажера), а потім вниз (ненажера, блазень, покаяний п'яниця). Тим самим позначається пірамідальна композиція полотна. У центральній частині основи піраміди на кораблі розташовані черниця і чернець. Від опису останнього оповідач переходить до плавця. Після нього за означеною логікою мав іти розташований поруч другий плавець з мискою, але автор вправно перемикає нас на інший оповідний реєстр - перший плавець починає розповідати свою історію і ми забуваємо про його неназваного сусіда”⁷³⁷. Фактично, композиція роману перегукується з композицією картини І. Босха так само, як і сюжет, і образна система, і провідні філософеми.

У романі Г. Нормінтона зустрічаються численні *алюзії до картин*, наприклад, Пітер Сивуха відсилає читача до Б. Кустодієва, зокрема, до картин “Російська Венера”, “Купальщица”, “Купчиха за чаєм”: “– Була у мене нагальна потреба, – говорить Пітер Сивуха, – *кустодіальним* своїм опікунством виправити природу Белкули, бо внаслідок вродженої нематримоніальності та *sine magistrum* (без господаря) проявляє вона всі розпусні слабкості, властиві її статі, й необхідна їй мудра настанова та керівництво”⁷³⁸. За допомогою подібних алюзій письменник “скорочує” портретні описи Белкули. Алюзії до міфів також часто має живописні преобрази: лицар кельтської міфології Ланселот оживає в образі Ковпачка. Образ Ковпачка за зовнішніми характеристики в іншому фрагменті тексту нагадує Святого Антонія з однойменної картини І. Босха, до того ж у тексті йдеться про його осяяння після смерті Белкули. Муха має виразні портретні характеристики іншого персонажа з картини Босха “Життєвий шлях”. Фактично, *всі персонажі роману “списані” з натури – з картин або Брейгеля і Босха, або Кустодієва і Баутса.*

Філософські алюзії, утворені на основі обігравання живопису, також становлять стійку художню властивість роману “Корабель дурнів” Г. Нормінтона. Наприклад: “Здобич знову вислизав, і розлючена Грета

⁷³⁷ Бочкарева Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2009. – № 6. – С.81-92.

⁷³⁸ Норминтон Грегори. Корабль дураков. 2001. <http://lib.rus.ec/b/75757/read>

крокує у прірву. Вона свого не упустить. Її шалене воїнство рухається услід за нею: жалібно мекаючи і вивергаючи прокляття, жінки кидаються вниз зі скелі. Всі як одна. (Щодо даного феномена Арістотель писав в томі 12 своєї «Історії тварин», що кавказький вовчий бабак – найлютіший і найжорстокіший із гризунів – в гонитві за здобиччу може кинутися стрімголов униз із кручі і розбитися об каміння на смерть. Кожному зрозуміло, що, подібно до василіска і єдиного, кавказькі вовчі бабаки давно вимерли, впали жертвою свого безоглядного апетиту. Те ж саме вірно і для Божевільної Грети, погана слава якої пережила її саму. Мораль в даному випадку очевидна)⁷³⁹. Кожна філософська алюзія промовляється від імені автора і становить частину *екфрастичної алегорези*, адже не випадково автор обирає для словесного розгортання П. Брейгеля та І. Босха – художників глибокого філософського звучання, картини яких сприймаються як алегорези, дешифрування яких спирається на весь культурний досвід їхньої доби – пізнього середньовіччя та відродження. Деякі алюзії автор відверто називає «алюзіями»: «Тут алюзія на Джона Донна. Сатира III. Про релігію»⁷⁴⁰.

Маленькі слизькі істоти, що живуть у Вежі та обслуговують братів винахідників теж алюзія. Їх явним прототипом були жабоподібні потвори з картини Брейгеля «Божевільна Грета». І символіка цих істот розкривається саме завдяки наявності цього сполучення з картиною Брейгеля, а саме: в обох художніх творах вони прочитуються як рештки цивілізації і як її жертви водночас. Адже їхня потворність мотивується способом життя, який вони не обирали. Вони – символ виродження людської цивілізації: «Ти вже зустрівся з Мешехом. Його Народ-Слуги Вежі, вони говорять Мовою Книги. За тисячу років без Світла їх шкіра втратила всяку пігментацію; їх скелет деформувався і скоротився в розмірах, їхні очі, пристосовані до напівтемряви, не виносять Денного Світла. Вони суть кров'яні тільця Вежі, а ми, Обранці, що, приходять Ззовні, суть її кисень. з пережив мене, як всякий Слуга переживає свого Господаря-Майстра, поки покійному не знайдуть заміну, доки в Вежі з'явиться новий Майстер, новий Слуга, висунутий з Пітьми до давніх Критеріїв, займе місце свого попередника»⁷⁴¹. Ще одна алюзія постає у фразі про менестреля, нібито він «був чимось схожий на святого Еразма». За християнською легендою Святий Еразм, який помер мученицькою смертю близько 303 р., зазнав жорстоких знущань з боку катів, зокрема, йому вийняли нутроці та намотали на лебідку. Один із характерних сюжетів про Еразма поданий Д. Баутсом (1415-1475) у картині, яка так і називається «Страдництво Святого Еразма».

Алюзії до численних картин, що змальовують страждання Святого

⁷³⁹ Там само.

⁷⁴⁰ Там само.

⁷⁴¹ Там само.

Себастьяна постає у тексті таким чином: “Як святий Себастьян, що постраждав за віру, ми прийняли на себе снаряди хай і не смертоносні, але спрямовані ненависницькою волею. Витираючи обличчя від смердючої сливової рідини, я намагався триматися з гідністю і раптом побачив, що менестреля вже немає на місці – він тікав з усіх ніг, так що п'яти виблискували”⁷⁴². Ця алюзія обернена пародійним чином та наverts до знижених форм побиття в умовах карнавалу.

Вагому роль у конструюванні художнього світу екфрастичного роману відіграє пародія. З пародійною метою використовується в романі наукова лексика, зокрема, термінологія психології: “Однак варто взяти до уваги й ті незначимі обставини, що і доброму імені Тошніли загрожує фрустраційна дискредитація”⁷⁴³. Фрустрація (розчарування - "обман", "невдача", "марне очікування", "розлад задумів") вжита у сенсі психічного стану, що виникає в ситуації реальної або передбачуваної неможливості задоволення тих чи інших потреб. Термін був введений в обіг науки психології наприкінці ХІХ ст., події ж, що описуються в романі, мають належати до ХV ст. Тож читач усвідомлює, що Пітер Сивуха не міг ані знати цього терміну, ані бачити картини Б. Кустодієва (1878-1927). Так само використані і терміни сучасної синергетики. У такий спосіб Г. Нормінтон створює складну систему семантичних відповідностей, заснованих на часопросторових зіставленнях на *контамінаціях смислового поля культури*.

Деякі з персонажів роману ніби сходять з картин того ж таки П. Брейгеля, наприклад, Божевільна Грета - “образа Творцю і Творенню”: “Тільки Божевільна Грета (як прозвали її невдячні міщани), безпринципна мародерка, яка розшукала й взяла в полон втікачку герцогиню Дармштадтську та сама припинила бунт еретиків в Оденарді, зможе досягти успіху в такій непростій справі. Божевільна Грета не знає співчуття, з її звичаю жорстокістю може порівнятися тільки її жадоба до грошей, а добродії пропонують немалу винагороду за вилов та повернення Белкули”⁷⁴⁴. На картині П. Брейгеля Божевільна Грета має лицарські обладунки та тягне у фартусі та під пахвами нагарбаний скарб, а довкола неї вирують чвари та бійки. Брейгель присвятив цю картину зображенню людського божевілья на ґрунті фанатизму у всіх його активних формах. Поступово докладний опис у романі постає словесною ілюстрацією картини Брейгеля “Божевільна Грета”. Нормінтонівська Грета вирушає на пошук Белкули. При цьому разом з нею вирушає натовп збуджених жінок-прихильниць: “Натовп розгнуданих жінок вирушає за своїм ватажком, як рій бджіл кочівних -

⁷⁴² Там само.

⁷⁴³ Там само.

⁷⁴⁴ Там само.

за маткою”⁷⁴⁵. В іншому місці Нормінтон називає їх “натовпом біснуватих домогосподарок”. Так само і на картині Брейгеля – за Гретою суне агресивний натовп жінок, які долають всі перепони, премагають навіть чоловіків-воїнів.

Н. Бочкарьова писала: «Картини нідерландських художників Північного Відродження Ієроніма Босха та Пітера Брейгеля не тільки стають однією з жанроутворюючих ознак цього своєрідного «роману культури», а й дозволяють говорити про особливий різновид «роману про картину». Від інших зразків популярного «роману про картини» як «вимерлого (або ж вмираючого) жанру», який часто будується на мотиві таємниці і злочину, що обумовлюють детективний і кримінальний сюжет (А.Перес-Реверс, Ф. Андахазі, Д. Браун), роман Нормінтона «Корабель дурнів» вигідно відрізняє поетика народної сміхової культури середньовіччя з її карнавальністю, амбівалентністю, концепцією вмираючого і відроджуваного тіла. Основна «таємниця» роману Нормінтона пов'язана з творчістю, що породжується функцією картини Босха як частини ренесансної культури, а основний «злочин» автора і близьких йому героїв - пристрасть вигадувати і розповідати історії»⁷⁴⁶. Нормінтон досягає ефекту картини в картині подібно до словесного ефекту тексту в тексті.

Розповідь Монашки представляє собою словесну ілюстрацію до картин П. Брейгеля «Сінокос» та «Жнива» (1565). Знову стикаємось з ефектом картини в картині. Ось специфічний опис: «Якщо дивитися з самої вершини горба за селом, то будинки внизу так і сяють на сонці, як глазуровані короваї. Селяни працюють не покладаючи рук на полях. Працюють всі, окрім хворих і калік: косять траву, збирають її в скирти, вантажать граблями на вози»⁷⁴⁷. Поволі картина починає розгортатись та поперсонально озвучуватись. Так оживає історія кохання Агнесс і Вільгельма, яка позбавлена еротизму, тілесності, існує поза часом і простором, а місце і час зустрічі головних героїв постійно корегується станом речей та міфічною постаттю Срібного лицаря на білому коні, який, врешті, виявляється носієм чуми та її предвісником.

“Історія покаянного п'яка” апелює до картини П. Брейгеля “Вавілонська вежа” (1563). Знову картина в картині, алегорія в алегорії. Екфрастична алегореза видається безконечною. Тим паче, що читач може додати до описаного ще й власні міркування з приводу Вежі за художніми текстами (Пісня Пісень, Флобер, Умберто Еко, Джон Фаулз

⁷⁴⁵ Там само.

⁷⁴⁶ Бочкарева Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2009. – № 6. – С.89.

⁷⁴⁷ Норминтон Грегори. Корабль дураков. 2001. Режим доступу на 06.05.2015 року: <http://lib.rus.ec/b/75757/read>

та ін.). Втім, символіка Вежі у Г. Нормінтона розгортається згідно з середньовічними та ренесансними уявленнями про Вежу як символ непорочності та витривалості. У Нормінтона Вежа не має вікон. Її вершину не можна побачити знизу. До його Вежі люди приносять свої *винаходи*. Тут же знаходимо образну алегорезу на плагіат: герой знаходить копію власного винаходу «збивалка» у брата Нестора. Потім виявляється, що герой винайшов збивалку незалежно від Нестора, який був у цій справі першим.

Оповідання покайного п'яниці розгортається у філософему людської цивілізації як цілковитого та поступального виродження, як забування знання та істин, а не винайдення їх. Вежа ж символізує руйнування думки, цивілізації та моралі. «Те, що вчені та мислителі називають прогресом, є ні чим іншим, як Стислим Повторенням». «Вежа – це Повторення»⁷⁴⁸. Ці істини відкриває майстер Гербош фон Окба у посмертній записці для новачка. Влада потрібна для влади. Брат Кай приходиться із ножем до героя, щоб відстояти владу для себе. Це влада над мешканцями Вежі, що йде у небуття, що символізує суцільну руйнацію думки й прогресу.

Історія Блазня лаконічна й нагадує Брейгеля за стилем. Проте такого сюжету ані у Брейгеля, ані у Босха немає. Йдеться про блазня Муху, якого принц наблизив до себе, розбестив розкошами, а потім дозволив, щоб Муху випороли різкими замість нього, коли принц підпалив бібліотеку, книги якої йому читати зовсім не хотілося. Вся новела є унаочненням прислів'я «хлопчик для побиття». А ми знаємо, що у П. Брейгеля є картина «Фламадські прислів'я». Тут стикаємось з явним прагненням продовжити традицію словесних вже не живописних ілюстрацій до прислів'їв. Живописні прислів'я Брейгеля й словесні Нормінтона – це *інтермедіальні форми однієї семантичної групи*.

Роман-екфразис завжди поліфонічний. Гораціо – Ієронім – Ганс – імена одного й того самого персонажа з історії горлопанів – це не проста гра у найменування, а вираження суті різними голосами, оповідь про одне явище відразу у три голоси. Бахтінівський принцип поліфонії втілений сповна, проте особливість та, що виокремлення кожного з голосів є виразним, театралізованим, демонстраційним. Вирізнення «голосів» проглядає і в поділі тексту на історії і тут відчутна традиція «Декамерона» Боккаччо: сюжет складається з окремих історій, їх десять, як і в «Декамероні», хоча десятеро плывуть і в кораблі Босха, одинадцятий на щоглі зрізає курку.

Епілог роману «Корабель дурнів» представляє собою специфічний міксінг окремих образів з картин Брейгеля та Босха, при чому відбираються найбільш потворні та страшні, наділені симптоматикою кінця світу, як у Босха, так і у Брейгеля. Риба, у паці

⁷⁴⁸ Норминтон Грегори. Корабль дураков. 2001.
<http://lib.rus.ec/b/75757/read>

якої смакаються людські постаті в останній агонії, слизькі потвори поглинають людську плоть разом із блювотинням, блазень смакається у пащі кита, велетенська мушля ковтає п'яну бабу... Врешті, корабель йде під воду, бо морські потвори пробивають в ньому дірки. Ця апокаліптична картина за візуальними характеристиками відповідає водночас двом художникам – Брейгелю й Босху. У кожного є картини на тему семи смертних гріхів. Пітер Брейгель намалював 8 картин на тему Семи смертних гріхів: Сріблολюбство - *avaritia*, заздрість – *invidia*, Гордия - *superbia*, Гнів – *ira*, Обжерливість – *gula*, Перелюб – *luxuria*, Лінощі – *acedia*. Картина Босха так і називається “Сім смертних гріхів”. Тема гріха неоднозначно виринає в епілозі, другий пловець говорить: “Я не знаю, чому вони всі повинні були потонути. Що це: покарання - або спокутування? За які гріхи - і яких гріхів: простими або смертні? А якщо так, то до чого тут блазень? Долю решти - при їх похоті, жадібності і розпачі, при їх лінощах і гордині - ще можна було б передбачити. Але блазня, який дурень в своєму праві, можна було б і пощадити: його професія, за ідеєю, повинна давати йому повну недоторканність”⁷⁴⁹. Він же й називає себе хранителем усіх виголошених історій. Мовляв саме він, другий пловець, їх записав для того, щоб прочитати комусь на іншому кораблі: “Я пливу до корабля, який, швидше, вутлий човник, і навіть не човен, а так, незрозумілого призначення посудина”⁷⁵⁰. Корабель – символ цивілізації, а сама ця цивілізація не більше ніж історія, її природа суто наративна, оповідна, а отже нетривка та різноспрямована. Символіка “корабля дурнів” триваліша, ніж видається від початку (С. Брант “Корабель дурнів” 1494, у Босха – 1490). У 1962 Кетрін Енн Портер видала роман “Корабель дурнів”, який мав шалений успіх. Цивілізація як форма нарації, яка залежить від оповідача, а оповідач може бути п'яним, може бути блазнем чи п'яною бабою... Одже, як пощадить. Живописний роман-екфразис Г. Нормінтона – це і безупинний опис картин, і оповідь водночас.

7.3. Музичний роман-екфразис

До *музичної модифікації* належить роман-екфразис “Кікі ван Бетховен” Е.-Е. Шмітта. До роману додається CD диск з музикою Бетховена; рекомендовано водночас прослуховувати конкретні твори композитора. При такому накладанні тексту і музики смислова структура роману розвивається у двоєдиному ключі і представляє неподільну спільність музики та тексту. Шмітт відразу нагадує, що “музика є щось більше, ніж просто звук”, “музика втручається в наше

⁷⁴⁹ Там само.

⁷⁵⁰ Там само.

духовне життя"⁷⁵¹. З цієї первісної установки виходить вся подальша дія, розташування персонажів, колізії і навіть фігури образної мови. Є багато романів, написаних під впливом або з використанням музики, але музичний роман-екфразис не просто використовує музику і долю великого музиканта, в ньому воєдино злиті дісонанси і лейтмотиви музики і людської долі і при вилученні мистецького комплексу ідей втрачається вся структура.

Сенс, народжений музикою і текстом, протистоїть всім втраченим центрам Дерріда, всім містифікаціям та маскам, за якими сучасна людина ховає свою порожнечу. Роман-екфразис «Кікі ван Бетховен» Е.-Е. Шмітта цікавий тим, що відродження людської справжності та цілісності в ньому сполучено з адаптацією нової схеми смислопородження. Адже когнітивне не завжди виражається словом, часто воно навіюється музикою, мовчанням, танцем; є ще можливість породження смислів на основі суто розумових співвідношень, аналогій, апорій. У даному разі смислопородження пов'язане зі словом, музикою і мовчанням, для яких характерні три різні форми радикальної репрезентації, по Н. Фраю, це *melos*, *lexis*, *silentio*. **Поєднання різних репрезентацій і є провідною особливістю екфразистичного жанру.** Якщо в романних формах попередніх періодів завжди було складно поєднати різні форми радикальної презентації, то в літературі ХХІ ст. завдяки віртуалізації свідомості це зробити вже не настільки важко, що й продемонстрував Е.-Е. Шмітт у "Кікі ван Бетховен".

Цей роман цікавий ще й тим, що містить роздуми наж самим жанром музичного роману-екфразису: «Стріла музики летить саме сюди, в цю чутливу плоть – плоть духу. І тут музика несе швидше духовне послання (афекти, інтенсивність переживання, розуміння цінності), ніж інтелектуальне. Вірогідно, саме тому нам так складно (інакше кажучи, нам не хочеться) перекладати зміст концерту в слова, оскільки музика завжди передує словам, передбачає їх»⁷⁵². Шмітт наголошує на індивідуальності та водночас універсальності сприйняття музики Бетховена, використовуючи власні незабутні дитячі враження: «При прослуховуванні Дев'ятої симфонії у мене виникає таке відчуття, ніби я присутній при Сотворенні світу»⁷⁵³. Музика Бетховена як усталена психосхема здатна викликати однакові емоції у різних людей: «Нехай постане суцільна веселість», Бетховен захоплює нас пізнанням енергії. Будемо ентузіастами у грецькому розумінні, тобто дозволимо богам зайти в нас, звільнимось від усього негативного. Краще вакханалія, ніж апокаліпсис. І в цьому Бетховен швидше язичник, ніж

⁷⁵¹ Шмітт Ерик-Емманюель. Кікі ван Бетховен. – СПб.: Азбука, 2012. – С. 30.

⁷⁵² Там само. – С. 31.

⁷⁵³ Там само. – С. 34.

християнин...»⁷⁵⁴. Роман «Кікі ван Бетховен» сюжетно розпадається на дві частини, одна описує психосхеми, що породжує музика Бетховена, так би мовити, ізсередины, і тут музика – це «медитація», «духовність», «радість», «забуття і розвага», «кредо гуманізму», інша формується ніби іззовні – продукує оптимістичний стоїцизм, навчає подоланню страждання й опануванню любов'ю («Любов – єдине, чим я живу, що дозволяє мені здійснитись як особистості, виразити себе»⁷⁵⁵). Емоційна психосхема, яку породжує музика Бетховена, – ось мета всієї оповіді.

Але за висловом О. Лосєва, «художнє відтворення музики в слові не є феноменологічним спогляданням в понятті»⁷⁵⁶, а отже, смислородження в музичній модифікації роману-екфразису має ту особливість, що не базується на одному джерелі, поєднуючи словесну та музичну форми. Крім того, звучання самої музики з диску, що додається до паперового видання книги, справляє зовсім інше враження та призводить до нечуваних ефектів конструювання свідомості. Авторський коментар співпадає із звуками музики Бетховена, формує сприйняття. «Ейдос музики проявив для нас її сутність, і сутність ця - невимовність, невиявленість і глетичність (*невпинність становлення – Т.Б.*). У цьому, можливо, криється розгадка тієї всеохоплюючої сили музики, створюваного нею страждання, смутку та таємної радості»⁷⁵⁷.

Таке співіснування-накладання музики й слова за шкалою інтермедіальних сполучень Вернера Вольфа не має статусу, не передбачене. Найближе визначення за його шкалою – це «інтермедіальне злиття», та й воно доволі умовно окреслює цю жанрову варіацію. Роман Шмітта швидше можна визначити як певний тип трансмедіальності. За Рутою Брузгене, «трансмедіальність – неісторична категорія, яка проявляється більш ніж в одному середовищі: це, наприклад, принцип варіації або категорії наративності, що застосовується не тільки до словесного тексту, але й до опери, фільму, балету чи візуальних мистецтв. Ще одним аспектом трансмедіальності є спільність історичних спрямувань у конкретні періоди, яка проявляється в різних сферах формальним підходом...»⁷⁵⁸. Можливість паралельного синхронізованого відтворення музики при прочитанні роману – нова характеристика жанру, що зумовлена розвитком

⁷⁵⁴ Там само. – С.41.

⁷⁵⁵ Там само. – С.130.

⁷⁵⁶ Лосєв А.Ф. Музыка как предмет логики. – М.: Академический Проект, 2012. – С.46.

⁷⁵⁷ Там само. – С.53.

⁷⁵⁸ Брузгене Рута. Литература и музыка: О классификациях взаимодействия // Вестник Пермского университета. Серия российская и зарубежная филология. – Пермь, 2009. – Вып. № 6. - С.97-98.

технологій. У цьому разі симбіоз музики й тексту віртуозний та наскрізний, мовна музичність не є умовою збереження зв'язку з Бетховеном, текст доповнює та розширює уявлення про музику, але не імітує її.

7.4. Кулінарний роман-екфразис

Виділення цієї модифікації екфрастичного роману досить спірне у тому сенсі, що й сама кулінарія навряд чи належить до сфери вишуканого мистецтва для знанчої частини людей. Однак, якщо припустити, що просте споживання їжі може бути доведене до вишуканості за смаком і за зовнішнім виглядом страв, якщо погодитись, що людина має нахил у всьому проявляти свій художній хист, то кулінарія – це не тільки сумнівне дійство за повареною книгою, а й духовний злет та вправність, що характерно для мистецтва. Осмислюючи право на існування «кулінарного» роману, можна знайти в історії естетики висловлювання як «за», так і «проти», наприклад у В. Брюсова читаємо: «Якщо існують мистецтва для ока і для слуха, то чи можливе мистецтво для нюха, для смаку, для доторкання? Спроби, швидше комічні, у цих напрямках вже робились. Гегель в «Естетиці» заздалегідь їх засудив і мав рацію. Насправді, мистецтва ці разом з тим були б або тимчасові, або просторові. Але, наприклад, уявний художній витвір для смакування повинен бути знищений при його сприйнятті, знищений саме у своїй просторовій формі. Кажучи простіше, нам прийшлося би з'їсти або випити такий витвір мистецтва, тобто заперечити саму його форму»⁷⁵⁹. Тут варто пригадати, що матеріальна вічність артефактам культури не може бути забезпечена, тож чи швидше, чи повільніше, але вони втрачуть свою матеріальну оболонку, здається, це не настільки важливо. Адже мистецтво – це не конкретність фактурно-барвного існування артефактів, а їх екзистенційний апофеоз духу, який продовжить існувати і після занепаду речовинності об'єктів мистецтва.

Сучасна література значно збагатилась творами тактильної, смакової тематики. Наприклад, «Шоколад на крутому узварі» Лаури Есківель, учениці Маркеса, чи «Кулінарна книга ледащиці» Дарії Донцової представили вдалі спроби використання тактильно-смакових мистецтв. Вони описують смакові артефакти як вишукану сферу людського життя. Тому крім нових можливостей тексту, пов'язаних з технологічним розвитком, слід зазначити також і появу раніше не заявлених жанрових модифікацій екфрастичного роману на початку XXI ст. Пропонує розглядати особливим різновидом роману-екфразису – кулінарний, – який яскраво був представлений М. Барбері в літературі XXI ст. – "Ласощі". В творі йдеться саме про мистецтво кулінарії, яке має своїх теоретиків та художників, своїх прихильників та критиків. Головним

⁷⁵⁹ Брюсов В. Я. Синтетика поэзии. Мысли и замечания. – М.: URSS, 2015. – С. 84.

персонажем цього твору виступає кулінарний критик – віртуоз кулінарного мистецтва та його пошановувач.

Художня синкретизація слова і мистецтва приготування їжі в цьому романі, безсумнівно, вдалася. Обіграння самого поняття "смаку" в його варіації – *кулінарного* – склало основу сюжетного руху в романі. Кулінарний смак, виступаючи в якості *мнемонічного патерну культури*, відсилає нас до чогось конкретного, що залишило пам'ять про насолоду. Смак – це пам'ять про пережитий катарсис, що закріплена в певному коді, який ми прагнемо зафіксувати, щоб потім знову відтворити. «Ласощі» – *кулінарний роман-екфразис*, в якому насолода від страв заповнює спогади головного героя, кулінарного критика, про себе самого і стає способом синкретизації спогадів про власну долю так, щоб вони склали завершене коло, синтезується людська пам'ять. Тому в романі вишуканість приготування і споживання їжі прирівнюється до естетичного явища і становить сюжетно-композиційну і образно-мотиваційну основу твору. Три світи, про які згадує письменниця на початку (дитинства, кулінарії і світ слова), синкретизуються в єдине художнє ціле, демонструючи спільність сюжетної дії і спрямованість на конструювання пам'яті. Площиною, в якій можлива подібна синкретизація, стає кулінарний смак, рухливість, амплітудність якого зображена з винятковою яскравістю.

Смак – наскрізна критеріологічна категорія різних видів мистецтва, вертикальна універсалія культури. Смак як мнемонічний патерн культури переймає всі аспекти її творення, він так само присутній у кулінарії, як і в літературі. Зміна смаку в одному виді мистецтва покликає зміну в іншому, вірніше, в решті інших видів мистецтва. Та й сама естетика починалась як «критика смаку» (у Снелля⁷⁶⁰), філософія смаку (у Сохацького⁷⁶¹), а сам смак тлумачили як виховане освітою вишукане відчуття (у Мейнерса⁷⁶²) або «здатність судити про прекрасне» (у Канта⁷⁶³). До речі, в старих трактатах можна прочитати, що «смак зайнятий не одними вищими предметами, а й приготуванням їжі та харчуванням...»⁷⁶⁴. Такий синкретизм особливо був притаманний романтикам. Взаємопов'язаність смаку в різних видах естетичного проявлення людської творчості свідчить про можливість його зворотної реконструкції, зразок якої й містить роман «Ласощі»

⁷⁶⁰ Снелль. Начальный курс философии. – Казань, 1814. – Ч.3. – С.3.

⁷⁶¹ Сохацкий Павел. Слово о предмете, свойстве и влиянии изящного вкуса на счастье жизни. – М., 1801. – С.18.

⁷⁶² Мейнерс. Главное начертание теории и истории изящных наук. – М., 1803. – 344 с.

⁷⁶³ Иммануил Кант. Критика способности суждения 1790 // Сочинения в 6 томах. – М., 1966. – Т.5. – С.203.

⁷⁶⁴ Сохацкий Павел. Слово о предмете, свойстве и влиянии изящного вкуса на счастье жизни. – М., 1801. – С.14.

М.Барбері. Принцип зворотного розгортання смаку як мнемонічного патерну, тобто від одержаного раніше ефекту до його джерела, отже як пам'яті про певні позитивні моменти буття, які подарували людині насолоду, – це сюжетно-композиційна пружина роману. Адже кулінарне відтворення минулого та його реконструкція у подієво-колізійних зв'язках, що характерна для літературного, отже естетизованого, сюжету у творі М. Барбері розгортається від синкретизму насолоди-пам'яті до вирізнення двох провідних типів насолоди – кулінарної й естетично-сюжетної. Естетизовані спогади та естетизовані страви не просто перемежуються у творі, а народжуються із їхньої родової спільності, що заснована на мнемонічних патернах культури, що рівно проявляються у всіх видах мистецтв. Сюжетна структура цього роману залежить від наявності чи відсутності кулінарних роздумів у тексті, ми маємо повне право наголосити, що виділення кількох сюжетних ліній роману залежить повністю від наявності чи відсутності в оповіді кулінарних згадок, насолоди від їжі. Таким чином утворюються, власне дві сюжетні лінії, які естетично й наративно відмінні: одна сповнена кулінарних спогадів старого й вмираючого кулінарного критика і друга, що складається з фрагментів спогадів інших персонажів (Анни, kota), які позбавлені розмислів з приводу їжі, оповідь без культу страв-шедеврів.

Наприклад, той фрагмент, де розповідається про пса Ретта. Собака нахабно з'їдає бабусин бисквіт «поліно», що був проготований на 15 осіб, при чому робить це зовсім неестетично: «З методичною насолодою, твердо знаючи, що його не потурбують протягом найближчого часу, він об'їдав «поліно» по всій довжині рухаючись ліворуч, а потім праворуч і так постійно змінюючи напрям: на час нашого приходу від жирних ласощів залишилась тільки вузька смужка, яку навряд чи вдалось би розкласти по тарілкам»⁷⁶⁵. Собака насолода, описана в цьому уривку, також становить варіант насолоди смаком, нехай водночас перевернутого смаку, адже бабусин шедевр відверто псується, змарновується, бо ніхто з родини не може його покуштувати і залишити собі згадку про його неймовірні якості. Ретт стає єдиним поціновувачем бабусиною бисквіту, сцена набуває комічності, сміється навіть бабуся. Врешті, Ретт з його викраденим «поліном», таки залишає всім спогад – про його собачу радість від бабусиною бисквіту, спогад про можливість його черева, яке поповнилось ласощами п'ятнадцяти осіб. Конструювання у цьому фрагменті смаку через уподобання пса-ненажери та як людського спогаду про кумедну пригоду, шляхом поєднання цих двох комплексів пригадування, можна розглядати і як початкову форму розрізнення двох сфер проявлення самого смаку: Ретт як «гурман», поціновувач шедевр у бабусі – і родинний спогад про комічну сцену втрати ласощів

⁷⁶⁵ Барбері Мюризель. Лакомство.– М.: Иностранка, 2010. – С.105-106.

внаслідок винахідливості пса. Ретт естетизується, бо, за Монтеск'є, «вишуканість художніх творів, що подібні до витворів природи, полягає в наданні нам задоволення, а для цього потрібно, щоб насолода була якомога різноманітною...»⁷⁶⁶. Винахідливий собака й стає втіленням такої різноманітності у проявленні смаку.

У спогадах Анни кулінарія відсутня. Фрагменти, де виписані її душевне життя не тілкіне акцентують на їжі, а й не укорінені ні в які інші типи людської культури споживання, творення, злету. Коли читач вже повністю налаштовується на сприйняття світу через вимір смакування стравами й спогадами водночас, раптово цей принцип порушується. Фрагмент «Рік» також позбавлений кулінарії. Рік – це улюблений кіт, який вболіває, що його господар скоро помре і не думає про їжу. Його турбує не геніальність хазяїна, а невідворотна втрата. Кіт – єдина істота в оточенні старого, яка дбає про нього, співпереживає з ним рештки його болю й настання смерті. Лаура, героїня одного із адюльтерів вмираючого кулінарного критика, також не розповідає про їжу. Нанизування М. Барбері цих фрагментів, а вони, до речі, набагато стисліші, ніж «кулінарні», поступово укладається в певну послідовність подій життя й перетворюється на друге відображення долі героя, відображення у сприйнятті інших людей, з якими він був у контакті протягом життя. Ця друга сюжетна лінія, де бракує кулінарного смаку й насолоди від трапезування, не просто більш стисла, лаконічніша, вона фактографічно міліє, зникає, тоне у спогадах самого критика. Друга сюжетна лінія останнім сплеском своїм має одкровення племінника: «Адже йому було дано все, щоб стати великим бретером: легке перо, гострий розум, войовничість. Блиск! Його проза... о, його проза – це був нектар, амброзія, гімн мові, мене завжди перевертало, і не важливо, про що йшлося, про їжу чи щось інше, марно думають, що важливий предмет: сяяв він словом. Жратва слугувала тільки приводом або, можливо, навіть манівцями для того, що міг дати світу його талант чистої проби: тут і емоції з їх точним змістом, і удари, і біль, і, врешті, крах... Він міг би силою свого генія розкрити для нащадків і для себе самого різні почуття, що охоплювали його, але звернув з дороги на стежину, вирішивши, що говорити треба другорядне, а не головне»⁷⁶⁷. Незрозуміла для близьких і оточення душа критика відходила в небуття, але він все ще лишався таким далеким і недосяжним, оскільки на смертному одрі знову прагнув таємничого осяяння.

Ще одним втіленим принципом тексту Барбері стало звернення до аналітики культури й нації посередництвом порівняння кухні:

⁷⁶⁶ Монтеск'є. Опыт о вкусе в произведениях природы и художеств, или рассуждение о причинах удовольствий, которые возбуждают в нас произведения разума и изящных художеств. – СПб., 1805. – С.23.

⁷⁶⁷ Барбері Мюріэль. Лакомство. – М.: Иностранка, 2010. – С.148-149.

«Кажуть, американці товстіють тому, що забагато і неправильно споживають. Це вірно, але я б зняв звинувачення з їхніх гідних Пантагрюеля сніданків. Навпаки, я схильний думати, що саме це й потрібне людині, щоб гідно зустріти день, тоді як у нас, французів, жалюгідні ранкові трапези, що свідчать про безхарактерність з домішкою снобізму у прагненні запобігти вживанню солоного й жирного, просто образливі для тілесних потреб»⁷⁶⁸. Відмінності національного смаку, спостережені через принципи харчування, приготування та кількість їжі, безперечно, об'єктивні, хоча й сповнені глузування. Тост засмажений із маслом і без масла вже стає не просто їжею, а символом певного типу національного споживання й незабутнім досвідом француза в Америці.

Вершиною роману є остання сцена – опис предсмертного бажання вмираючого кулінарного критика. Він забажав еклерів із супермаркету. «Осяяння», яке вивершує романну структуру, є нетрадиційним за описом і катартичним за суттю: «В цьому майже містичному союзі мого язика з еклерами із супермаркету, з фабричним тістом і цукром, що став патокою, я доторкнувся до Бога. З того часу я тільки втрачав і приносив у жертву суєтним бажанням, які не були моїми, і зараз, на сконі днів, ледь не затулили від мене істину. Під Богом я розумію насолоду – чисту, нероздільну насолоду, що сягає самої нашої серцевини і тільки нам належить; під Богом я розумію ту загадкову галузь нашої сокровенної суті, де ми тільки й буваємо самі собою в апофеозі істинного бажання і незатьмареного щастя»⁷⁶⁹. Казус у тому, що герой – кулінарний критик, який все життя присвятив презентації індивідуально приготовленої їжі, а не супермаркету.

Серед усього розмаїття кулінарних страв у годину смерті герой повертається до супермаркету, ніби воліючи нагадати, що насолода від смаку байдужа до того, звідки черпаються об'єкти. К. Свасьян писав: «Світ творчості можна порівняти з вирвою, вхідний отвір якої безмежний, а вихідний – вузький настільки, наскільки цього потребує вишуканий смак»⁷⁷⁰. Естетизуючи світ навколо себе, людина може будь-який об'єкт представити як вивершену досконалість. Суть відбору – в домінуванні певних форм, уявлень. Вишуканий смак – не більше, ніж визнання переваг за певним принципом відбору, саме ж це визнання детерміноване багатьма чинниками, навіть чисельність яких не завжди витримана.

Роман М. Барбері «Ласоці» представляє собою експеримент тому, що демонструє процес синтезу смаку, його хилитання та непевність у різні періоди життя людини, що вже казати про різні літературні епохи. Кулінарний критик, будучи естетом та загально визнаним законодавцем смаку, разом із тим не втрачає живий зв'язок із життям, демонструючи дивний

⁷⁶⁸ Там само. – С.115-116.

⁷⁶⁹ Там само. – С.156.

⁷⁷⁰ Свасьян К.А. Философское воззрение Гете. - М.: evidentis, 2001 – С.202.

передсмертний вибір. Майстерність кулінарна й літературний жанр переплетені М. Барбері настільки щільно, що насолода від спогадів про їжу і насолода від витвору мистецтва накладаються та вибухають у апофеозі пошуку істинного смаку. Риторика оприявлює кулінарію, кулінарія змістовно сповнює риторику, отже, відбувається органічне взаємозлиття, синкретизація кодів кулінарії й вітійства і на межі цього злиття народжується жанр, інтермедіальна природа якого ще виразна і вже непорушна.

Звичайно, можна піддати сумніву приналежність самої кулінарії до сфери мистецтва, але креативне самовираження людини у когнітивному плані проходить ті самі ступені формування у випадку кулінарного й естетичного смаку. Смак як наскрізна категорія естетики, як мнемонічний патерн культури осмислюється сюжетною подією й композиційним принципом. При цьому задіюється наша здатність розпізнавати запахи, фактурність, кольори та їстівні властивості.

7.5. Роман-фотографія

Ще однією специфічно сучасною модифікацією екфрастичного роману стала *фотографія*. Яскравий зразок *роману-фотографії* – «Стамбул місто спогадів» О. Памука. У цьому романі кількість фотографій особистого і суспільного значення просто величезна. Фотографія поєднує природний і штучний образ на лінії єдності їх смислів і дарує тексту вже не мимесис, але *метексис*, тобто «співучасть в образі, його тонує, його онтологічній напрузі»⁷⁷¹. Метексис зажадав й іншого типу репрезентації - *opsis*, згідно з шкали Н.Фрая і античної традиції, тобто, «видовищність», з властивою їй публічністю, яка робить образ однозначним, прочитаним однаково всіма, хто його бачив, і незворотно достовірним. Поява в тексті роману «Стамбул місто спогадів» численних фотографій видозмінює принцип смислородження, адже «фотографія - це іконічний знак або просто ікон, що володіє індексальним ставленням до свого предмету»⁷⁷². Фотографія забезпечує зриму присутність минулого, яке вже не можна видозмінити відповідно до авторського бачення або спогаду, оскільки індекс як такий залишається незмінним навіть у мистецтвах, які він знаменує. Фотографія - це колишнє фізичне зіткнення, незмінюване минуле, індекс факту і образу. Радикальна презентація фотографії базується саме на індексі й незворотності минулого. Це знову змінює роман-екфразис.

Звертаю увагу на той факт, що роман послідовно проявлену екфрастичну природу і навіть на тих сторінках, де немає фотографій, зустрічаємо інші різновиди екфразису, ось характерний фрагмент: «Бодлер, говорячи про картини Делакруа, зауважує, що найбільше його

⁷⁷¹ Петровская Елена. Теория образа. – М.: РГГУ, 2012. – С.129.

⁷⁷² Там само. – С.199.

вабить вних атмосфера меланхолії. Подібно до романтиків, і пізніше, до декадентів, він використовує це слово, поза всякими сумнівами, у позитивному сенсі. Бодлер записав свої думки з приводу Делакруа у 1846 році; через шість років після того друг Бодлера, письменник і критик Теофіль Готье, відвідав Стамбул. В своїй книзі «Константинополь», яка значно вплинула на таких стамбульських письменників, як Яхья Кемаль або Ахмед Хамді Танпинар, він пише, що деякі панорами міста надзвичайно меланхолійні, при цьому також використовуючи це слово у позитивному сенсі»⁷⁷³. Дитячі спогади у романі перемежуються з враженнями від мистецтва, світовідчуття стає «екфрастичним», новорічна пісенька «Jingle Bells» поєднує в собі спогади про радощі дитинства у сяєві святкового очікування як поринання у таємницю – і музичність як дух доброти, ритмомелодійне кодування на вчинення добра: «І той товстий хуліган, що лупив мене на перервах, і той більш підступний та розумний тип, що стояв поруч, і не зважаючи на всю свою підлоту, був достатньо розважливим, щоб лишатися на мою правильному боці від невидимої межі, - обидва зараз із янгельськими обличчями плавали в хмарах музики. Акуратна дівчинка посеред пісні ще раз перевірила, чи правильно лежать її зошити та пенал <...> Я дивився як захоплено співає безнадійний тупиця, якого щодня били, як один негідник смикає за волосся дівчинку, що стоїть перед ним, як інша дівчинка, та, що весь час плаче, старанно співає і при цьому поглядає у вікно, – і тут помічав, що моя сусідка, дівчинка з рудим хвостиком, теж спостерігає за цим всім. Наші погляди зустрічались і ми посміхались одне одному. Я не розумів слів пісні...»⁷⁷⁴. Новорічна пісенька синхронізує не тільки дитячий натопт, а й спогади письменника, вона мислиться певним орієнтиром у світі подій та емоцій, але цим Памук не обмежується, створюючи картину невербальної комунікації. «Смикання за волосся», «побиття на перерві», гра поглядів та ін., – все це гаптика (семантика доторкань у комунікації людей⁷⁷⁵), яка покликана створити додаткові сенси, характеристики людей та обставин життя у дитинстві персонажа. Характерно, що для конкретної мелодії, пісеньки, у пам'яті героя зберігаються цілком конкретні жести та поведінкові моделі окремих представників його середовища. Герої виражають своє світовідчуття, при цьому не промовляють жодного слова. Відсутність коментарів, діалогів та віддаленість тієї ситуації робить зображуване «ляльковим», театралізованим, розчиненим у невиразності спогадів та ненадійності самої пам'яті.

⁷⁷³ Памук Орхан. Стамбул город воспоминаний. – М.: Изд-во Ольги Морозовой, 2006. – С. 126.

⁷⁷⁴ Там само. – С.170-171.

⁷⁷⁵ Див.: Крейдлин Г.Е. Невербальная семиотика. – М.: НЛЮ, 2002. – 592 с.

Отже, використання вставних екфразисів у романі “Стамбул місто спогадів” зазвичай оприявнює те, що може виявитись хибним і вступає у специфічний діалог з розміщеними на сторінках роману фотографіями, які прочитуються однознавно, включають хибність спогаду. Визначаючи «Стамбул місто спогадів» як екфрастичний роман-фотографію, мушу зазначити, що фотографії, розміщені у тексті, виконують основну спрямовуючу свідомість функцію, решта екфрастичних включень лише додають відтінків до вже створеного автором ефекту.

На сучасному етапі існування роману-екфразису ми можемо констатувати як активність примноження форм семіотичного перекладу одного виду мистецтва в системі іншого, так і численні розгалуження всередині вже заявлених модифікацій цього жанру. Отже, ми маємо всі підстави очікувати від цього жанру подальших активних та оригінальних перетворень. Суть новітніх модифікацій роману в тому, що вони засновуються не на простому обігранні певної суми формальних ознак, а на утворенні складної смислоструктури тексту, що базується, наприклад як у нашому аналізі, на конкретному творі іншого виду мистецтва. Такий роман, як “Корабель дурнів” Нормінтона, міг бути написаний тільки у той час, коли накопичення прийомів екфрастичного перекладу досягло якісних переваг як система семіотичного перегуку міжвидових феноменів усередині культури. Власне, як і решта розглянутих тут романів.

7.6. Параметри вербальної візуалізації як критерії екфрастичного жанротворення

Роман є вербальною візуалізацією, якої б теми він не торкався, проте романи-екфразиси мають ту особливість, що візуалізація в них становить надзавдання. Заснування та активний розвиток роману-екфразису в сучасній літературі є не простим наслідком “обживання” античної *epargeia* із надлишку художнього відчуття, хоча про неї часто йдеться, прийоми вербальної візуалізації впродовж ХХ ст. значно ускладнились та чисельно примножились за рахунок привласнення літературою технологічних досягнень доби. Звідси від форм візуалізації у тексті тепер залежить жанрова модифікація. Оскільки образ відіграє провідну роль у літературній візуалізації, він стає не простою «формою мислення в мистецтві», а формою синкретичного поєднання різних мистецтв, а отже невинно нарощує та вдосконалює вербальні форми візуалізації. Образ становить ключ до проблеми художньої візуалізації, адже зміна його відтворення тягне як мінімум жанрову трансформацію.

Спроби перелічити основні типи психічного образу з їх можливою класифікацією йдуть від “Елементів психофізики” Г. Т. Фехнера. Певним подовженням цього напрямку стали роботи Ф. Гальтона, Ф. Маккеллара, Е. Б. Тітченера, Е. Г. Борінга, Д.О. Хебба, Г. Холта, Ж.

Піаже, М. Дж. Хоровітца, Б. Ломова⁷⁷⁶ та ін. Найближче підійшов до проблеми образної типології з позиції мисленнєвого синкретизму російський психолог О. Гостев, який запропонував таку градацію образів: «Передусім, які основні типи образів можна виділити? Наприклад, різновиди образів уяви (мрії, марення, фантазії, міметично відтворений образ тощо), образи пам'яті зі своїми різновидами (образні спогади, безпосередні образи пам'яті, ейдетичні образи, післяобрази тощо), Дежа ву-образи, різні види просторово-топографічних уявлень, сновидіння (наприклад, творчі, нічні жахи, сновидіння-спогади) з перехідними формами між сном і неспанням (гіпногічні та гіпнопомпичні образи), великий клас «галюцинаторноподібних» образів (галюцинації і псевдогалюцинації, образи, що викликані наркотиком, сенсорною ізоляцією, медитацією, трансом тощо), – ось далеко не повний перелік різних видів психічних образів»⁷⁷⁷. Зважте, він не бере до систематизації перцептивні образи. У наступній статті «Класифікація образних явищ у світлі системного підходу» О. Гостев деталізує вже заявлену схему образної типології.

Спроба подати систематизацію образності характеризує також праці Н. Алефіренко: «На відміну від короткочасної пам'яті довготривала пам'ять містить не «активні», а «структурні» сліди, які є в довготривалій пам'яті незворотними, що не підлягають розпаду; структурні сліди довготривалої пам'яті служать когнітивною основою для асоціативного образного створення мовної картини світу в процесі метафоричної концептуалізації пізнаваних об'єктів. На основі чуттєво-емоційних станів, які є, по суті, психофізіологічним відображенням реальності, у людини виникають словесно-образні уявлення про світ, які на наступному етапі пізнання служать конструктивними елементами виникнення вже синергетично цілісної етномовної картини світу – сплаву мовних, когнітивних і культурно значущих слідів, зафіксованих раніше

⁷⁷⁶ Ernest C. H. Imagery ability and cognition: A critical review // J. of Mental Imagery, 1977. – Vol. 2. – P. 181-216; Horowitz M. J. Image formation and cognition. – N.Y., 1970. – 350 pp.; MacKellar F. Imagery from standpoint of introspection. In: P. W. Sheehan (Ed.) The function and nature of imagery. – N.-V., Acad. Press, 1972. – P. 35-61; Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. – М., 1984. – 444 с.; Ломов Б. Ф. О системном подходе в психологии. — Вопросы психологии, 1975. – № 2. – С. 31-45; Піаже Ж. Избранные психологические труды. – М., 1969. – 659 с.; Хольт Г. Образы: возвращение из изгнания // Зрительные образы: феноменология и эксперимент. Ч. 1. Душанбе, 1971. – С. 51-71; Хэбб. Об образах // Зрительные образы: феноменология и эксперимент. Ч. 1. Душанбе, 1971. – С. 145-164.

⁷⁷⁷ Гостев А.А. Актуальные проблемы изучения образного мышления // Вопросы психологии. – 1984. – №1. – С.114-119.

короткочасною пам'яттю»⁷⁷⁸. Пов'язаність різних фаз розумової діяльності запам'ятовування та розрізнення образних рівнів і раніше не викликала заперечення. Проте сьгодні наука прагне деталізувати градацію, використовуючи здобутки психології пам'яті та когнітивної лінгвістики.

Звичайно ж, найцікавішою інтерпретацією сучасного образного світосприйняття є теорія Р. Шефарда⁷⁷⁹, який намагався застосувати досягнення когнітивної психології до сфери імагології. Він використав поняття «образна схема» як базове для імагологічних досліджень та прагнув вирізнити образи залежно від глибин перцепції. Намагаючись зобразити шкалу перцептивних образів, Р. Шефард пропагує ідею її когнітивної зумовленості. Він же досліджував образне мислення науковців.

Книга «Мистецтво й когніція: інтеграція візуальних мистецтв у навчальному плані» А. Д. Ефленда є зразком використання когнітивного підходу до сфери мистецтв, зокрема розділ 6 «Образність у когнітивному висвітленні»⁷⁸⁰ повністю суголосний проблематиці нашого дослідження. На думку А. Д. Ефленда, утворення імагологічної типології можливе за умови дотримання категоризації, наративізації та схематизації як основоположних принципів такого роду дослідження. Крім того, він назвав три провідних підходи до систематизації образності за іменами ватажків відповідних напрямків: 1) Дж. Лакоффа й М. Джонсона у галузі когнітивної метафори, 2) дослідження екзистенції ментальних образів у психології Р. Шефарда та 3) дослідження ментальної образності як перцептивної активності за методом С. Коссліна та Х. Гарднера (згідно з якою «квазі-живописні форми ментальної репрезентації називаються образністю»). Не втратила актуальності й теорія когнітивного розриву Л. Фестінгера⁷⁸¹, яка дає можливість додаткових мотивацій у сенсі семантичного окреслення образних структур.

Цікавий підхід до теорії образів заявила В. Сидорова, яка запропонувала розглядати образ за критеріями типології, властивостей

⁷⁷⁸ Алефиренко Н.Ф. Когнитивно-семиологическая сущность языковой семантики // Вопросы лингвистики и литературоведения. – 2009. – № 1 (5). – С.6.

⁷⁷⁹ Див.: Shephard R. Externalization of mental images and the act of creation // Visual learning, thinking and communication. Ed. by Ranghawa and Goffman. – New York: Academic Press, 1978. – P. 133-189; Shephard R. The mental image // American Psychologist. – 1978. – February. – P. 125-137; Shephard R., Metzler J. Mental rotation of three dimensional objects // Science. – N 171. – P. 701-703, etc.

⁷⁸⁰ Див.: Efland Arthur. Art and cognition: integrating the visual arts in the curriculum. – New York – London: Columbia University, Teachers College Press, 2002. – 216 pp.; Imagination in Cognition – P.133-155.

⁷⁸¹ Див.: Festinger L. A theory of cognitive dissonance. – N. Y., 1957; Festinger L. Conflict, decision and dissonance. – N. Y., 1964.

та структури. Для подальших міркувань необхідно відтворити її схему образу. Отже, **типологія образів** В.Т. Мітчелла⁷⁸² найбільш мотивована: графічні, оптичні, ментальні, вербальні образи та образи сприйняття. *Властивості образів* називаю за В. Сидоровою, віддаючи належне її систематизаторській ініціативі:

- “образ – це невід’ємна складова актуальної свідомості: він як частина повторює ціле та містить в собі властивості всієї свідомості (ідея молекули);
- унікальність становища в системі психіки визначає провідну властивість мисленнєвого відображення-регулювання...;
- образи беруть участь у “переключенні” свідомості, у переході з одного стану свідомості в інший...;
- від стану свідомості, мети та завдань залежить поява образів того чи іншого класу;
- функціонально образні процеси ідентичні сприйняттю або перцепції;
- образи беруть участь у набутті, зберіганні та репродукованні інформації;
- образи виконують **функцію міжмодального посередника** у процесі фіксації досвіду;
- образи виконують символічну функцію;
- образи виконують емоційно-експресивну функцію”⁷⁸³.

Структуру образу можна осмислити, спираючись на модель образу у О. Леонтьєва та її подовження у психосемантиці В. Петренка⁷⁸⁴ та його школи: чуттєва складова, конкретне значення та особистісний сенс. Проте ані структура, ані типологія, ані властивості образу не дають пояснень стосовно його міжвидової синкретичності та вербальної візуалізації. Відповідь закладена у такому самому синкретичному спогляданні самого образу.

Зокрема, О. Леонтьєв пише: “У людини світ набуває в образі п’ятий квазівимір. Він у жодному разі не є суб’єктивно приписуваним світу! Це перехід через чуттєвість за межі чуттєвості, через сенсорні модальності до амодального світу”⁷⁸⁵. Тож образ від початку інтерпретується видатним психологом як міжвидова категорія, як наскрізна властивість мислення. Деякі із його спостережень істотно вплинули на сучасну когнітивну теорію образу, зокрема це:

⁷⁸² За книгою: Mitchell, W.J.T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. – Chicago, Ill., 1994.

⁷⁸³ Сидорова В.В. *Культура образа. Крос-культурний аналіз образу сознания*. – Харків: Гуманитарний центр, 2012. – С.48.

⁷⁸⁴ Див.: Петренко В. Ф., Шмелев А. Г., Нистратов А. А. *Метод классификации как экспериментальный подход к семантике изобразительного знака*. // Вестник Моск. ун-та. Серия 14. Психология, 1978. – № 4. – С. 25-37.

⁷⁸⁵ Леонтьев А.Н. *Образ мира* // Избранные психологические произведения. – М.: Педагогика, 1983. – Т.2. – С. 260.

“Становлення образу світу у людини являє його перехід за межі “безпосередньо чуттєвої картинки”. Образ не картинка!”⁷⁸⁶. Для нашої ж проблематики вербальної візуалізації надзвичайно цінне те, що він спостеріг синкретичну природу образу: “Чуттєві модальності утворюють обов’язкову фактуру образу світу. Але фактура образу не рівнозначна самому образу! Так у живопису за мазками масла проглядає предмет. Коли я дивлюсь на зображений предмет – не бачу мазків, і *vice versa*! Фактура, матеріал знімається образом, а не знищується в ньому»⁷⁸⁷. О. Баксанський та О. Кучер у підрозділі «Образ світу як сукупність когнітивних репрезентацій» своєї великої книги, дотримуючись спрямування О. Леонтьєва, розвивають розуміння образу світу як «ієрархічної системи когнітивних репрезентацій»: «Вибір у ситуації суперечливих очікувань робиться на користь репрезентації, яка має вищий ієрархічний статус, тобто є більш глибинною структурою»⁷⁸⁸. Сама ж «когнітивна репрезентація» витлумачується як «ієрархічна система персональних конструкторів»⁷⁸⁹. Структура образу повторює структуру особистості, що його синтезувала. Когнітивний образ не належить жодній із сфер його проявлення, жодному виду мистецтва, оскільки він належить всім їм однаково. Синестезія базується на глибинній приналежності образу до когнітивної сфери, тому й образи утворені таким способом синкретичні, вони більш заглиблені у приховану первісну сферу особистісної психосхеми.

Все більше актуалізуючись у площині сучасних художніх пошуків, проблема вербальної візуалізації все-таки лишається до кінця не проясненою. З цього приводу О. Петровська писала: «Саме поняття візуального пов’язане з проблемою інституціоналізації нової дисципліни, яка відома під назвою «visual studies» і останнім часом стала фігурувати у нашому науковому лексиконі – втім, це легко передбачити – як «дослідження візуального»»⁷⁹⁰. «Візуальні студії»⁷⁹¹ стали настільки

⁷⁸⁶ Там само. – С. 261.

⁷⁸⁷ Там само. – С. 261.

⁷⁸⁸ Баксанский О. Е., Кучер Е.Н. Образ мира как совокупность когнитивных репрезентаций // Когнитивный образ мира. – М.: Канон+, 2010. – С.63.

⁷⁸⁹ Там само. – С.64.

⁷⁹⁰ Петровская Елена. Теория образа. – М.: РГГУ, 2012. – С.11-12.

⁷⁹¹ Краці праці з теорії візуалізації на Заході: Krieger Murray. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. – Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992. – 320 pp.; Heffernan J.A.W. Ekphrasis and Representation // New Literary History Spring, 22. – 1991. – P.297-316; Mitchell W.J.T. Iconology. Image, Text, Ideology. – Chicago: Chicago University Press, 1987. – 226 pp.; Mitchell, W.J.T. Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. – Chicago, Ill., 1994. – P.151-182, etc.

популярними, що вже поза критеріями цих підходів образ просто не існує. Так, останнім часом вони значно активізувалися, створюючи підґрунтя для оновлення теорії образу в працях сучасників Р. Краусс, В. Т. Мітчелла, Ж.-Л. Нансі, М.-Ж. Мондзена, Ж.-Л. Маріона та ін.

Отже, починати осмислення прийомів та форм вербальної візуалізації треба з класичних праць античності та доби романтизму. Наприклад, В.-Г. Вакенродер у книзі “Фантазії про мистецтво” здійснив низку цікавих спостережень, які не втратили сенс для сьогодення: “Леонардо знав, що дух образотворчого мистецтва – полум’я зовсім іншого роду, ніж те, яке надихає поета. Живописець не прагне творити виходячи тільки із власного серця; навпаки, дух образотворчого мистецтва повинен приязно відвідувати зовнішній світ, вдало і вправно огортати всі предмети світобудови та зберігати їхні відтиски у своїх надбаннях, щоб художник, коли береться за роботу, вже знаходив весь світ речей у собі”⁷⁹². Різноспрямована інтенціональна установка письменника і художника, наголошена Вакенродером, цілком слушна, проте у світлі процесів сьогочасної синкретизації та суцільної синестезійності художніх текстів, вона сприймається швидше як нагадування про колишній стан речей, ніж правило. Далі Вакенродер вигукує: “Живопис – це поезія, мова якої – зображення людей. Поети надихають свої предмети зовсім різними почуттями залежно від того різного духу, який вдихнув в них сам творець; те саме і в живопису”⁷⁹³. Ідеї синестезійного плану також були висловлені Вакенродером: “Розмаїття кольорів і куштів – це складна, вічно плінна, вишукано повторювана музика; співи пташок, звуки води, крики тварин – це той же сад, повний квітів і дерев; і любов палкими узами невідворотно поєднує всі форми, барви та звуки. Одне магнетично й незворотно притягає до себе інше”⁷⁹⁴. Про колірне сприйняття світу він писав: “Ми не можемо висловити, чим хвилює й заторкує нас кожен колір, бо кольори говорять з нами на говірці більш вишуканій, ніж слова: це мова світового духу, який радіє, являючи себе на тисячі ладів і в той же час ховаючись; різні кольори – це окремі звуки його мови, ми уважно дослухаємося до них і чуємо щось. Але не можемо розповісти про це нікому іншому, ні навіть собі; однак таємна магічна радість переймає нас, і ми ніби впізнаємо самих себе і знову з безмірним блаженством відчуваємо якусь забуту духовну спільність”⁷⁹⁵. Вакенродер наголошував на емоційності образу, з якого б виду мистецтва він не походив. Він вживає словосполучення “душевні містерії” для

⁷⁹² Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве (История эстетики в памятниках и документах). – М.: Искусство, 1977. – С.47.

⁷⁹³ Там само. – С.79.

⁷⁹⁴ Там само. – С.152.

⁷⁹⁵ Там само. – С.153.

окреслення специфічного катартичного стану від споглядання мистецтв. Вакенродер впевнений, що творці мистецтв “часто таємними чином виявляють та відтворюють їх мову (духів – Т.Б.) та цих інструментів, самі не відаючи, що звучний, одухотворений світ інструментів говорить давньою мовою, яку колись ми розуміли і коли-небудь зрозуміємо знову...”⁷⁹⁶. Мистецтва, отже, володіють “мовою духів” та вивіщують людину. Цей медіативний аспект візуалізації складається саме в працях романтиків.

Медіативна візуалізація в практиці йоги та ін. була високо оцінена в наш час Хантом, який зокрема писав: «Тут важливо підкреслити, що образи чакри і мандали і, особливо, досвід «білого світла» в класичному містицизмі, пов’язані з патернами, специфічними для організації зору. ... Ці стани відображають міжмодальну трансляцію та перетворення між модально-специфічними властивостями тактильно-кінестетичного образу тіла і зорового поля. Тому вони можуть служити прикладом підсиленої форми ієрархічної інтеграції між модальностями, яка покладається в основу будь-якого символічного пізнання»⁷⁹⁷. «Подібне міжмодальне злиття того, що насправді становить модально-специфічні форми, судячи з усього, пов’язане з так званим досвідом «світла порожнечі» у глибокій медитації»⁷⁹⁸. Дослідник переконує, що «ієрархічна міжмодальна інтеграція» – це основа всякого синестезійного процесу. Аналізуючи здобутки Г. Ханта в галузі образного мислення, В. Сидорова писала: «Подібні властивості свідомості та її здатність до міжмодальної трансляції та саморозгортання стали основою чималої кількості сучасних напрямів у психотерапії, і продовжують з’являтися нові, поглиблюючи на практичному рівні опанування свідомістю»⁷⁹⁹. Одним із таких напрямів вона називає *Expresive arts therapy*, де з терапевтичною метою використовуються різні види мистецтва.

Неприміальною лишається книга Й.-В. Гете «Вчення про колір»⁸⁰⁰, перегукуючись із більш сучасними заявами, наприклад, П. Яньшина: «Колірна константність образу закономірно порушується в

⁷⁹⁶ Там само. – С.187.

⁷⁹⁷ Хант Г. Образные основы сознания // О природе сознания. С когнитивной, феноменологической и трансперсональной точек зрения / Г.Т. Хант; Пер. с англ. А. Киселева. – М.: Изд-во АСТ, Изд-во Ин-та трансперсональной психологии, Изд-во К. Кравчука, 2004. – С.254.

⁷⁹⁸ Там само. – С.255.

⁷⁹⁹ Сидорова В.В. Культура образа. Крос-культурный анализ образа сознания. – Харьков: Гуманитарный центр, 2012. – С.43.

⁸⁰⁰ Див.: Гете И.-В. Учение о цвете. Теория познания. – М.: Книж. дом ЛИБРОКОМ, 2011. – 200 с.

залежності від емоційного стану суб'єкта»⁸⁰¹. Та фізіологічна точність, з якою Гете описує колірність образів та «чуттєво-моральний вплив світла» з плином часу тільки набуває чарівності озвучення генієм того, до чого ми повільно dorостаємо. Нагадаю кілька провідних ідей дослідження Гете: колірні тіні, інтенсивність освітлення як барвник, потенційна семантика колірності тощо.

А. фон Гільдебранд – скульптор-неокласик – в роботі "Проблеми форми в образотворчому мистецтві" (1893) говорить про тактильне відчуття простору. Г. Вельфлін⁸⁰² у книзі "Основні поняття історії мистецтв" (1915) аналізує розвиток мистецтв за такими "найбільш загальними формами зображення"⁸⁰³: 1) лінійність та живописність; 2) пласкість та глибина; 3) замкнена та відкрита форма; 4) чисельність та єдність; 5) ясність та неясність. У передмові до книги Р. Пельше називає ці характеристики "факторами розвитку мистецтва". Г. Вельфлін, фактично, говорить про подвійну радикальну презентацію у творах, заснованих на активній візуалізації: "Тому п'яти парам наших понять притаманне як наслідувальне, так і декоративне значення"⁸⁰⁴.

Е. Гомбріх у книгах «Історія мистецтва»⁸⁰⁵ та «Мистецтво та ілюзія» (1960) описав періоди в історії живопису через різні тенденції візуалізації, зокрема він писав: «Всі троє, Сезанн, Ван Гог і Гоген, були абсолютно самотніми людьми, які продовжували працювати без будь-якої надії колись стати зрозумілими. Але художні проблеми, над якими вони з такою упертістю працювали, все частіше захоплювали увагу майстрів-початківців молодшого покоління, які не задовольнялися тими навиками, які вони здобували у художніх школах. Вони навчились відтворювати натуру, правильно малювати, оволоділи пензлем та барвами. Вони навіть засвоїли уроки імпресіоністичної революції, набувши вправності у відтворенні тремтіння сонячного світла і повітря. Окремі художники продовжували вперто йти цим шляхом, захищаючи нові методи в країнах, де неприйняття імпресіонізму все ще лишалось сильним. Однак багато художників молодшого покоління почали шукати нові методи, щоб спробувати вирішити або, принаймні, обійти ті труднощі, з якими стикнувся Сезанн. Переважно, ці труднощі були наслідком зіткнення двох тенденцій: прагненні досягти тональних переходів для передання глибини і бажання зберегти у первісній красі

⁸⁰¹ Яньшин П. В. Психосемантический анализ категоризации цвета в структуре сознания субъекта. Автореф. ... док. психол. наук. – М., 2001. – С.12.

⁸⁰² Див.: Вельфлін Генрих. Основные понятия истории искусств. Проблема стиля в новом искусстве. – М.: Изд-во В. Шевчук, 2013. – 344 с.

⁸⁰³ Там само. – С.15.

⁸⁰⁴ Там само. – С.19.

⁸⁰⁵ Гомбріх Эрнст. История искусства. – М.: АСТ, 1998. – 508 с.

колір, як ми його бачимо»⁸⁰⁶. Він же пише про відсутність краси в картині, наприклад Мунка «Крик» 1895 р.: «Трапилось щось страшне, і вплив літографії тим сильніший, що ми ніколи не дізнаємось, що саме.. Вочевидь, експресіоністичне мистецтво відштовхує публіку не стільки самим фактом спотворення природи, скільки його наслідком – відсутністю краси. Коли карикатурист показує людську потворність, це звична справа – така його професія. Але коли художник втручається в сферу серйозного мистецтва зі своїми викривленнями, та ще такими, які не ідеалізують природу, а спотворюють її, це викликає обурення»⁸⁰⁷. Таким чином, в живопис входить не тільки мімесис та метектис, а й пародіювання та викривлення реальності за рахунок жажів, снів. Цей споворений образ нереальний та, разом із тим, вражаюче візуалізований, стає незабутнім. Така форма радикальної презентації базується на синкретизмі екзальтованої експресії та спотвореного образу реальності. Подібний тип візуалізації базується на афектованому світосприйнятті та презентує емоцію, а не реальний об'єкт чи суб'єкт.

Інше ставлення до візуалізації демонструє абстрактне мистецтво, зокрема кубізм. Е. Гомбріх пише: «Відомо, що у всі часи художники передбачали власне вирішення парадоксу, що лежить в основі живопису, - як передати глибину на плоскій поверхні. Кубізм якщо й не витлумачив цей парадокс, то кмітливо використав його. Фовісти пожертвували світлотенню задля насолоди кольором, кубісти пішли прямо протилежним шляхом, зробивши традиційні прийоми ліплення об'єму предметом захоплюючої гри у загадки й відгадки»⁸⁰⁸. Виокремлюючи особливе ставлення Пауля Клеє до ліній та кутів, Е. Гомбріх вважає його епохою в плані осмислення візуалізації.

Р. Арнхейм у книзі «Мистецтво і візуальне сприйняття» (1954) здійснив найбільш повний аналіз форм та прийомів візуалізації, до цього дня його праця не втратила актуальності. Він виділив наступні критерії візуалізації: рівновага, обриси, форма, розвиток, простір, світло, колір, рух, виразність. Рівновага визначається вагою, спрямуванням, верхом і низом, ліворуч чи праворуч. Наприкінці своїх міркувань про рівновагу Р. Арнхейм додає: «...Композиція тримається на свого роду контрапункті, тобто на множинності взаємно урівноважених елементів. Але ці антагоністичні сили не є суперечливими і не конфліктують між собою. Вони не утворюють невизначеності. Невизначеність заплутує художній виклад, оскільки

⁸⁰⁶ Там само. – С.382.

⁸⁰⁷ Там само. – С.392.

⁸⁰⁸ Там само. – С.398-399.

вона заставляє глядача коливатися між двома чи більше твердженнями, що не створюють єдиного цілого»⁸⁰⁹.

Осмислюючи висловлювання М. Маклюена щодо вагомості книгодрукування та пов'язану з ним зміну сприйняття, мусимо усвідомити й вивищення ролі вербальної візуалізації, яка стала її конкретним наслідком. Тепер кожен може прочитати і навіть написати власний твір, література стає здобутком мас, масова література тиражує візуалізації вишуканої літератури. У колективній праці М. Яо, С. Бородіної, Ю. Єманової знаходимо цікаве спостереження над сучасним літературним процесом: «Масова культура підмінила духовність, пристрасть, пошук – прагматизмом, почуття – грубими рефлексами, красу – принадністю, еротичу – порнографією. Кіч не сприймає справжнього новаторства. Однак, розвиваючись, кіч набуває складної структури. Кіч ніколи не мав би соціальної значимості, якби не був оплачуваний владою. Художній образ ставить перед собою більші завдання, ніж дзеркальне відображення дійсності»⁸¹⁰. Загальна тенденція культури та мислення ХХ ст. до візуалізації настільки глобальна, що про утворення нової аудіовізуальної культури йшлося у сучасному популярному «Великому енциклопедичному словнику образотворчих мистецтв» (СПб., 2000, с.196-197).

Для того, щоб образ набув візуалізації, а це означає – почав існувати для нас, необхідно дотримуватись хоча б деяких правил його відтворення, які базуються на психології та фізіології сприйняття та відповідають відомим обрямам перцепції. Таким чином, вербальна візуалізація передбачає:

- Занурення у мнемонічні процеси: візуалізований символ як носій пам'яті, мнемосхеми з візуальним підґрунтям;
- Контекстне налаштування вербальної візуалізації окреслює ракурс сприйняття образу, його проєкції та актуальні деталі;
- Візуалізація за типом органів відчуття: тактильна (поміцати), аудіальна (слухати), кінестетична (рухатися), зображальна (бачити) – колірна, світлова (світло – тінь – темрява), формозначеннева (опуклість, квадратність, пустота, наповненість), розмірна – все, що стосується ока, куланірна (з'їсти), емоційна (переживання), запахи (нюхання);
- Колірність: Колір може проступати як від прямої авторської вказівки (барва, фарба), так і від навіювання опосередкованого (колір дерева, колір сонця); тональність, напівтональність, чистий колір,

⁸⁰⁹ Арнхейм Рудольф. Искусство и визуальное восприятие. – М.: «Архитектура-С», 2012. – С.53.

⁸¹⁰ Яо М.К., Бородин С.Д., Еманова Ю. Г. Визуализация как тенденция форм культуры, искусства, коммуникации // Вестник ТГГПУ. – 2011. – № 4 (26). – С.300.

змішаний колір, вибілений колір, затемнений колір, - все це в тексті має символічне значення, підтримуване традицією або іншим фактором породження сенсів;

- Освітлення: Світло, темрява, тінь, напівтінь, морок, плями та ін. становлять складову колірної візуалізації;
- Фактурність: тактильні властивості (холодне-тепле, коструbate–гладке, м'яке-тверде), згортання, розгортання, кути, лінії, круги, кола;
- Динамізм: рух з акцентом на продукування та розгортанні (перестрибування, переміщення, злет, рівномірне посування з певною швидкістю оцінюване саме з точки зору динаміки буття) породжує у тексті ретардацію, проекцію, ретроспективне зображення, прискорення, фрагментування за обраним типом;
- Масштабність: перспектива, крупний план, деталізація, панорамність, накладання планів зображення;
- Класи візуалізацій у літературному творі: портрет, пейзаж, панорама, урбаністичний пейзаж, апокаліптичний пейзаж, ескіз, замальовок, образок, ікона, зображальний троп (найперше – метафора, метонімія, синекдоха), живописна деталь та подробиця;
- Типи наслідування при візуалізації: мімесис, метексис, психомімесис часто існують у синкретизмі із неміметичними формами відтворення, пов'язаними, наприклад, із медитаціями та осяяннями різного роду;
- Радикальна репрезентація при візуалізації часто накладається, утворюючи змішаний тип радикальної репрезентації, про який писав В.Т. Мітчелл: оптик (видовищність) + слово = подвійна репрезентація завжди;
- Ейдетична уява і вербальна візуалізація, поєднуючись, породжують химерні образи, образи оніричного типу, образи снів;
- Тактильно-кінестетичні патерни не виключаються із вербальної візуалізації так само, як фактурність відтворюється в живопису;
- Піктограми, криптограми та інші текстографічні винаходи всередині авторського тексту також становлять різновид візуалізації;
- Кольоровий слух за Л. Марксом⁸¹¹ та інші синестезійні накладання – це вершинна форма вербальної візуалізації.

Г. Хант постійно наголошує, що “думка як синестезія”⁸¹². Синестезійність самої думки, на наш погляд, є рушієм сучасного інтермедіального буму. Мода на літературне повернення у «докатегоріальний» рівень мислення потягла за собою часто неусвідомлюване навернення до синкретичного образу світу, а синестезія – це тільки побічний ефект такого процесу. Когнітологія вважає, що в основі мислення лежить абстрактна зорово-просторова гра

⁸¹¹ Marks L. On cross-modal similarity: The perceptual structure of pitch, loudness, and brightness // Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance. – №15. – 1989. – P. 586-602.

⁸¹² Хант Г. Образные основы сознания // О природе сознания. – С.227.

образів (Шефард, Лакофф, Джонсон). «Синестезії парадоксальні та не підпадають під описування – як можна б було очікувати від станів, що відображають основи символічного пізнання, що передує його більш прагматичному вираженню в слові та образі. Такі найбільш спонтанні синестезії, які, як правило, помічають і запам'ятовують люди з високою здатністю до образного поглинання, ці люди описують як **емерджентні процеси** перехресного протікання та злиття, які не піддаються подальшій характеристичній»⁸¹³. Г. Хант робить висновок: «Саме понятійне мислення, яке когнітивна психологія робить своєю «основою основ», насправді тягне за собою численні рівні міжмодальної трансляції з участю зорово-просторових структур. ...Кінестетичне втілення та метафоричне представлення одержують, переважно, ті моменти розгортання синтезу, які несуть у собі новизну. Мова – це синестезія, причому багаточисленна»⁸¹⁴.

Поняття «антиципації» (передбачення чогось, упередження дії чи видовища), термін психолога В. Вундта, дуже вагоме при вербальній візуалізації, адже вона тільки задає напрям асоціативному та інтуїтивному мисленню читача, решту відтворень він здійснює самостійно. Ж. Піаже переконує, що «мова не є єдиною причиною операторних структур»⁸¹⁵, а отже, пізнання не обмежене словом, воно має безліч більш глибоких координат та спрямувань. Перцепція – пізнавальний процес, що формує реальну картину світу. Художня ж перцепція – це також пізнавальний процес, проте особливстю його є не достовірність утворюваної картини світу, а швидше уміння автора так її подати, що вона видається правдивою, живою та не залежить від якогось одного спрямування візуалізації, наприклад тактильного чи кінестетичного. Тобто в сучасному суспільному мисленні домінують синкретичні спрямування вербальної візуалізації. Коливання художньої свідомості, що викликані технологічним прогресом чи зміною форм та частотності комунікації, перетворюють превалюючі форми візуалізації і, на думку О. Петровської, «саме образ навантажений всіма цими невловимими речами, саме він загаданий у межах визначених координат, саме він має параметри, які так важко визначити, і саме його якимось незбагненим способом сприймає сучасне мистецтво»⁸¹⁶. Вона переконана, що часто образи мистецтва точніше виражають думку, ніж наукові трактати. Дослідниця завершує екскурс в теорію образу такою заявою: «Коли ми сьогодні намагаємось дати визначення образу, ми повинні мати на увазі, що візуальність – з чого все і почалось – не вичерпується тим, що ми бачимо.

⁸¹³ Там само. – С.231-232.

⁸¹⁴ Хант Образные основы сознания // О природе сознания. – С.253.

⁸¹⁵ Піаже, С.13.

⁸¹⁶ Петровская Елена. Теория образа. – С.29-30.

Точніше кажучи, розмова про візуальності заводить нас у досить складну сферу розмови про незриме»⁸¹⁷.

Справді, будь-яка, навіть неймовірно досконала візуалізація – це тільки частина смислоструктури образу, решта тримається на антропологічному факторі, а точніше, на інтуїції, передбаченні, асоціації, пригадуванні та забуванні, навіть на комплексах самої сприймаючої особистості = реципієнта. Звідси, вивчаючи всі вищеперераховані способи утворення вербальної візуалізації, ми постійно маємо пам'ятати, що жоден із них не є насправді повноцінним допоки він не опанований сукупно із теорією пізнання, з **когнітивним надзавданням** будь-якого образу.

Тепер зрозуміло, що роман-екфразис як жанр, в якому *акумулюється вербальна візуалізація артефакту як провідна властивість*, передбачає керівну роль задіяного артефакту стосовно всієї смислоструктури. Перелічені вище параметри вербальної візуалізації, втім, актуалізуються в ньому не однорідно і не всі одночасно. Наприклад, роман-екфразис задіює конкретний тип артефактів із притаманними їм властивостями вербальної візуалізації, що і становить його провідну жанрову характеристику (художній, фото-роман, архітектурний тощо). А точніше, якщо певні принципи візуалізації артефакту пронизують всі рівні структури тексту (тематичний, сюжетно-композиційний, образний, засобів мовного вираження), то такий роман безперечно є екфразисом, модифікація якого визначається за функціональністю закладеного в ньому артефакту культури.

Додаткова література

1. *Амброс А.В.* Границы музыки и поэзии. Этюд из области музыкальной эстетики. Пер. с нем. – Сеул: Самхо, 1998. – 184 с.
2. *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. – М.: Архитектура-С, 2012. – 391 с.
3. *Бовсунівська Т.В.* «Ласощі» Мюріель Барбері: жанр на перетині вітійства й кулінарії // Сучасні літературознавчі студії. – К.: КНЛУ, 2012, вип.9. Дискурс смаку в літературі і культурі. – С.36-45.
4. *Бочкарева Н.С.* Образы произведений визуальных искусств в романтической новелле // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX-XX вв. – Пермь, 1995. – С.23-37.
5. *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. - М.: МИК, 2002. - С.5-22.
6. *Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. – М.: Искусство, 1962. – 314 с.
7. *Екфразис:* Вербальні образи мистецтва. – К.: КНУ, 2013. – 217 с.

⁸¹⁷ Там само. – С.37.

8. *Ивлева А.Ю.* Визуализация как метод конструирования символов в разных видах искусства // Язык. Культура. Общество. – 2008. – Вып. №1.
9. *Имдаль Макс.* Опыт другого видения. Статьи об искусстве X-XX веков. – К.: Дух і літера, 2011. – 488 с.
10. *Кандинский В.* Точка и линия на плоскости. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 232 с.
11. *Лосев А.Ф.* Музыка как предмет логики. – М.: Академ. проект, 2012. – 202 с.
12. *Меднис Н. Е.* “Религиозный экфрасис” в русской литературе // Критика и семиотика. – Вып. 10. – Новосибирск, 2006. – С. 58-67.
13. *Мерло-Понти М.* Око м дух. – М.: Искусство, 1992. – 63 с.
14. *Рубинс Мария.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб: Академ. проект, 2003. – 360 с.
15. *Сидорова А.Г.* Роман-экфрасис Ю. В. Буйды “Эрмо” // Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка). Диссертация на соискание уч. степ. канд. филол. наук – Барнаул, 2006. – С.33-51.
16. *Уртминцева М.Г.* Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Литературоведение. Межкультурная коммуникация. Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – Нижний Новгород, 2010. – № 4 (2). – С. 975-977.
17. *Хетени Ж.* Идея в образах, абстрактное в визуальном. Фигуры-образы Исаака Бабеля // Russian Literature. – 1999. – Vol. XLV. – № 1. – С.69-79.
18. *Яковлев А. И.* Интертекстуальная цветопись и интермедиаальные связи как средства создания образа Христа в романе А. Белого "Петербург" / А. И. Яковлев // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2011. – С.113-115.
19. *Efland Arthur.* Art and cognition: integrating the visual arts in the curriculum. – New York – London: Columbia University, Teachers College Press, 2002. – 216 pp.
20. *Goodman Nelson.* Languages of Art: an approach to a theory of symbols. – Indianapolis, New York, Kansas city: Hackett Pub Co, 1976. – 290 p.
21. *Mitchell, W.J.T.* Ekphrasis and the Other // Picture Theory. – Chicago, Ill., 1994. – 151-182 pp.
22. *Scott Grant F.* Shelley, Medusa, and the Perils of Ekphrasis // The Romantic Imagination: Literature and Art in England and Germany, ed. Frederick Burwick and Jurgen Klein (Studies in comparative literature 6). – Amsterdam/Atlanta, GA: Rodopi, 1996. – P.315-332.
23. *Webb Ruth.* Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre // Word & Image Vol.15, No1. – 1999. – P.7-18.
24. *Webb Ruth.* Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. – Farnham, England/Burlington, VT: Ashgate, 2009. – 238 pp.
25. *Webb Ruth.* Ekphrasis, Amplification and Persuasion in Procopius Buildings // Antiquité Tardive 8 (-1) – P.67-71.

Висновки : СКЛАДОВІ НОВОГО ЖАНРОВОГО ГЕШТАЛЬТУ

Перш ніж приступити до остаточного синтезу терміносистеми аналізованих явищ, звертаю увагу на той факт, що попередні дефініції навіть надміру вигадливих та інтелектуальних жанрологів вже не задовольняють сучасний літературний процес. Нашим завданням було розглянути провідні жанрові модифікації та з'ясувати їх природу.

А) Сучасний жанровий гештальт постає як постпозиція та реплікація канонічної жанрової системи. Сучасна жанрова система народжується у безперервному діалозі з попередньою. Жанровий канон, який діяв до початку ХХ ст., спирався на виділення конкретних властивостей, зокрема модальність, усталеність форм, що закріплені у традиції, «жанри походять від інших жанрів», спільність тем та мотивів у жанрах однієї групи, виструнчення за родо-видо-жанровою вертикаллю заснованою Арістотелем. Б. Іванюк у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» 2001 р. наводить таке (канонічне) визначення: «Жанр – (від фр. genre - вид, рід) – вид змістовної форми, яка зумовлює цілісність літературного твору, що визначається єдністю теми, композиції та мовленнєвого стилю»⁸¹⁸. Оскільки єдність жанру і «мовленнєвого стилю» – вимога класичної поетики, а вона давно не діє у просторі сучасної літератури, то останнє можна просто загубити без втрат для усвідомлення категорії жанру. Решта властивостей жанру у сучасному літературному процесі відображається лише частково, а значить, не дає підстав до визначення жанрової приналежності твору, полишаючи простір для вагань та численних дискусій. Власне, на цьому й зростають теорії недовіри жанру (Б. Кроче, М. Бланшо, Ж. Дерріда, А. Розмарин).

Натомість сучасні твори осмислюються в жанровому плані зовсім за іншими параметрами, не властивими класичній поетиці, що наштовхує на думку про укладання нового жанрового гешталту. Наприклад, трансформація, модифікація, полімодальність, багатофабульність, метажанровість, чисельність вставних жанрів та ін. вже своїм існуванням засвідчують неспроможність канонічної теорії жанру давати чіткі дефініції. Ризоматичність все частіше проступає замість традиції, симулякри – замість образів, полімодальність – замість модальності, багатофабульність та багатосюжетність – замість тематичної цілісності, модифікації та трансформації – замість класифікацій та типологій, – такою є об'єктивна картина існування жанру сьогодні. Тому так важко дати жанрове визначення роману, спираючись виключно на літературознавчі генетичні категорії, оскільки роман

⁸¹⁸ Лексикон загального та порівняльного мовознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С.197.

апелює до позалітературних чинників, його критеріологія змінюється в залежності від когнітивного агонізму сучасника.

Чотири основних критерії, які раніше визнавалися визначальниками жанру (традиція й культурно-історична зумовленість, модальність, структурна та тематична спільність), які проглядають у визначенні Б. Іванюка і не тільки у нього, на жаль, у сучасному літературному процесі відіграють надто скромну роль; вони більше не вирішують питання жанрової приналежності твору, оскільки йдучи ретельно шляхом дотримання цих основних критеріїв визначення жанру, ми потрапляємо у пастку багатозначності. Наведу простий приклад: спроби літературознавців визначити жанр «Кис» Т. Толстої привели до абсолютно різних результатів, цей роман визначали і як антиутопію, і як постапокаліптичний, і як соціально-психологічний, і як сатиричний та ін. на тій підставі, що ці самі основні критерії кожного із названих дослідниками жанрів у тексті Т. Толстої присутні.

Розхитуванню усталеної жанрової теорії та спростуванню навіть найбільш авторитетних позицій посприяли постнекласичні тенденції у науці, зокрема технорегуляторні чинники та нове уявлення про художні норми не як специфічну потребу побудови будь-якої системи, а як про реакцію письменника і читача на нетривкість суцього і орієнтація на розімкнені схеми, системи. І. Меркулов писав про вплив когнітивної революції, зміни в природі людського пізнання внаслідок комп'ютеризації всієї сфери життя та наголошував на когнітивній еволюції, яка знищує будь-яку усталеність: «Внаслідок продовжуваної космічної, біологічної та культурної еволюції в принципі неможливе існування чогось вичерпного, найбільш повного знання про оточуючий світ, тобто *абсолютної істини*, нехай навіть і у формі абстрактно заявленого, хоч і недосяжного кордону»⁸¹⁹. Оце відчуття невловимості кордонів, безмежності пізнання, яке не дає кінцевих істин, як і не гарантує шлях до них, і стало превалюючим у свідомості сучасника, відповідним чином впливаючи на формування жанрів.

Однією із ознак нашого часу стала навала інформаційного потоку. Якщо раніше знання видобувалось, ретельно вивчалось часто приховувалось від доторкання невігласів, то тепер вся інформація стає доступною кожному в рівній мірі, але це тільки гальмує когнітивний процес. Тому сучасна людина мусить обрати способи захисту від інформаційного потоку, як і способи користування ним та відбору. Треба визнати, що когнітивна революція була б неможливою без інформаційної. Проте проблема інформаційного потоку як всепоглинаючої субстанції вплинула і на сучасне жанрове мислення, а саме: з одного боку, це посприяло деякому змішуванню масової культури та вишуканої, як і

⁸¹⁹ Меркулов И.П. Эпистемология (Когнитивно-эволюционный подход). – М.: РХГИ, 2003. - Т. 1. - С. – 121.

взаємопроникненню науки й мистецтва; з іншого боку, спостерігається розмивання меж не тільки жанру, а й будь-якої художньої форми. Сьогодні жанр тремтить перед сучасністю і неймовірно видозмінюється за моделлю, якої жанрологія ніколи раніше не знала.

У цьому процесі змінюється й функція критики, яка вже більше не має такого вагомого голосу, як це було раніше, її функція стає **псевдорегулятивною**. Додайте повсемісне розчинення автора та надбання читача як автора – і картина буде майже повною. Критику заступає інформаційний потік, практика блогів та форумів витісняє поступово актуальність статті про автора та його твір, натомість критика часто спирається на читацьке сприйняття, намагаючись хоча б якось утриматися у горизонті очікуваного. Майже зникла практика «передмов» до романів, які зазвичай писалися професіоналами, бо видавцеві немає сенсу оплачувати статтю про автора та його долю, коли все це містить Вікіпедія та й не тільки і читач може цим скористатися безкоштовно. Разом із тим, псевдорегулятивність критики щодо окремого письменника надолужується широким фронтом праць із різних загальнолітературних проблем. Цей потік праць, зливаючись з інформаційним потоком, становить певне утруднення для пересічного читача, який взагалі з трудом тримається за текст супроти відео. Література почала «індивідуалізуватися», тобто вона тепер пишеться під конкретні людські індивідууми, а ці самі індивідууми тяжіють до цілком конкретних улюблених жанрових модифікацій, що у свою чергу, попри недостатність целеспрямованих теоретичних узагальнень про них, сприяє активному розвитку жанрових модифікацій на практиці.

Ще одна проблема – текстові межі роману. Це проблема тому, що вони (межі) зникли. Якщо раніше більш-менш літературно ми вирізняли новелу, оповідання, повість, роман як епічні види літератури, то віднині це розрізнення кульгає на неточність, оскільки межі такого провідного жанру сучасності як роман коливаються від мініроману⁸²⁰ до роману-серіалу⁸²¹, знищуючи попередній родо-видовий поділ. Чи впливає це на новітні модифікації жанру? Звичайно, таксонометричні/частотні властивості хоча й не проголошуються теоретиками вагомим фактором жанрового розвитку сьогодні, втім, вони є тим важелем, який забезпечує репродуктивну функцію жанрової модифікації. Це яскраво проступило у кінематографі, де окремі фільми серіалу стали зменшуватись до 45 і навіть 30 хвилин. А серіал «Леся і Рома» – ще

⁸²⁰ Наприклад, «Ванна кімната» Ф. Гуссена, «Самогубство без видимих причин» Д. дю Мор'є, «Далеко від Оділь» К. Остера та ін.

⁸²¹ Останній із яскравих прикладів – це роман-серіал «П'ятдесят відтінків сірого», «На п'ятдесят відтінків темніше», «На п'ятдесят відтінків світліше», «П'ятдесят відтінків свободи» Е. Л. Джеймс.

менше. Отже, принцип масштабу, обсягу ми не можемо покладати в основу літературного жанрового визначення⁸²².

Разом із тим, «індивідуалізація» художнього твору, його виразне цільове призначення конкретній аудиторії передбачає не тільки чітке заявлення жанру, а й не менш чітке оголошення його модифікації. Для того, щоб читач міг у інформаційному потоці знайти необхідне, визначення та заявлення жанрової модифікації літературного твору має бути доступним та радикально рекламним. Отже, жанрова модифікація не помирає, не зникає, як і сам жанр, навіть більше, вона служить орієнтиром читацького вибору. Вже в самій рекламі жанрової модифікації буде обов'язково вказано на суть та мету здійсненого модифікування.

У цій складній ситуації «невловимості» жанру, все ж наважимося подивитись на нього з позицій когнітивної доцільності та формо-значеннєвої змістовності. Здається, попри всі перипетії сучасності жанр можна визначити як **сукупність плінних властивостей тексту, навіяних пам'яттю про традицію, перетворених автором, урізноманітнених у модифікаціях та трансформаціях, що зросли на спільному жанровому патерні, який проглядає за всіма компонентами структури**. Але це визначення явно неповне, бо не дарує мотивації щодо появи самих модифікацій. Про жанрові трансформації докладно писав А. Фаулер, тож віддаючи йому належне, все ж наголошую, що жанрова модифікація не є довільною сумою жанрових трансформацій, щось надзвичайно вагоме при цьому упускається.

Хочу наголосити саме на плінних властивостях жанру, оскільки Аристотелева пропозиція розуміти жанр як художню норму, по-перше, ніколи не претендувала на абсолютизацію принципу нормування та ієрархізації, по-друге, суперечить самій природі розвитку художності, яка активно реагує на становлення буття (тут геніальність М. Бахтіна непорушна), по-третє, у сучасному літературному процесі плінні ознаки домінують над усталеними і це є об'єктивна даність буття. Ці самі усталені ознаки різних класичних зразків часто використовуються для обігрування, утворення атмосфери інтелектуального змагання, випробування ідей, але не жанрового «законодавства».

Найбільш стійкою складовою жанру слід визнати його засадничий жанровий патерн, оскільки читач і критик здатні його виділяти, бачити у структурі твору, то його існування – незаперечне. Всі книгарні класифікують свої книги на продаж, користуючись цим саме засадничим жанровим патерном, позбутись якого немає жодної можливості, оскільки читач приходять до книгарні або бібліотеки за ЧИМОСЬ. Тож шануючи його горизонт очікуваного, каталогізація книг лишається безсмертною, байдуже йдеться про паперові книги чи електронні. Під **жанровим патерном** пропонується розуміти **ідеологічної переробки лишається основою художнього твору,**

⁸²² Його запропонував ще в радянські часи М.С. Каган.

на яку за логікою письменника можуть додаватися інші жанрові форми як у всій повноті свого жанрового сенсу, так і у притупленому вигляді. Засадничий жанровий патерн також зазнає викривлень за логікою ідеологічної анаморфози, яка стала превалюючим засобом експериментування у сучасній жанрології, проте він задає спрямування сенсів та основні принципи розгортання текстових структур, фактично, допускаючи чи обмежуючи ті чи інші жанроформи, які долучаються письменником. Тепер включений (вставний) жанр стає достовірністю креативу, збільшуючи поле естетичної гри до безмежності.

Провідною властивістю сучасного жанрового розвитку стали **трансформації та модифікації.** Трансформація стала аристотелівською жанровою нормою, модифікація – закономірністю літературного процесу. Оскільки трансформації повторюються, то стало можливим укладання системи жанрових трансформацій; певна періодичність повторень модифікацій також присутня, можливе й утворення схеми типології жанрових модифікацій. А чому власне ми звикли утворювати типології виключно стосовно усталених понять та категорій? Адже усталеність майже є синонімом застарілості. Будемо ж творити літературознавство на основі живого тексту та живого почуття в ньому, підсиленого такою ж живою думкою. Деякі закономірності утворення та функціонування жанрових модифікацій я й конкретизую з використанням досягнень когнітології.

Б) Когнітивна предикація жанрової модифікації на сьогодні є чи не найбільш константною парадигмою жанрового мислення, оскільки решта парадигм зазнали дискредитацій. Закони мислення відображаються в жанротворенні так само, як і у будь-якому іншому мисленневому процесі. Стосовно жанру спостерігаються такі закономірності:

1) жанрова модифікація породжується аглютинативно, тобто за рахунок набуття додаткових констатацій, на основі анаморфічного відображення певної, домінуючої у свідомості письменника, **ідеології**;

2) приналежність чи пов'язаність жанрової модифікації та ідеології в сучасному літературному процесі всіляко **приховується** (окрім тих творів, які орієнтовані на політику та соціальний аналіз – постколоніальний, політичний, політико-історичний роман);

3) **анаморфоза** є превалюючою формою творення жанрових модифікацій на сучасному етапі;

4) анаморфічне перетворення жанрових форм пов'язане із **змінами у когнітивній сфері** людини;

5) жанрова модифікація становить стійку характеристику сучасного літературного процесу, отже це дає підстави орієнтуватися саме на неї у процесі розробки нового **жанрологічного гештальту**;

6) жанрова модифікація – це конкретна **когнітивна анаморфоза** у художньому сприйнятті та очікуванні тексту;

7) жанрова модифікація є фактом і **результатом когнітивної революції** кінця XX – початку XXI ст. і у цьому сенсі вона – органічна складова потснекласичного перехідного суспільного мислення.

Насамперед зазначу, що утворення характерних для нашого часу жанрових модифікацій покликано до життя когнітивними змінами у сприйнятті форми, усвідомленні актуальності хаосу і порядку як двоскладової системи, поширення уявлень про кодування та розкодування як всезагальних законів пізнання тощо, а отже, тут буде доцільно пригадати праці К. Прибрама. Так, у книзі «Мови мозку» читаємо: «Вивчення умов, що впливають на людську пам'ять, продемонструвало дещо неухвалене ставлення до проблеми структур; якщо щось запам'ятовується, то це пояснювалось значною мірою формою матеріалу та контекстом, в якому він пропонувався. Ми ж звертаємось до проблеми заміщення однієї конфігурації іншою, яке виникає внаслідок певних операцій в нервовій системі. Технічною мовою – це проблема перетворень або функцій передання, що робить можливим **кодування та перекодування**»⁸²³. К. Прибрам визнавав існування двох типів кодування: (1) прямого й безпосереднього, яке може діяти і у зворотному порядку та (2) незворотні кодування, які потребують ключа для декодування. А дослівно це звучить так: «Коди, які передбачають дискретні імпульси нервового розряду, і коди, які передбачають мікроструктуру стійкого стану, створювану нервовими поєднаннями»⁸²⁴. Якщо дуже грубо напрома, проминаючи кілька ступенів опанування проблемою, намагатися пояснити жанрові трансформації, то вони утворюються на базі простого зворотного кодування, у той час, як жанрові модифікації «передбачають мікроструктуру стійкого стану», тобто представляють собою більш складну форму – форму умовного кодування з передбачуваним ключем до його розуміння. Користуючись працею К. Прибрама, нагадаю, що «перекодування – навдивовижу потужний та конструктивний інструмент, яким користується організм, щоб діяти у зовнішньому світі та впливати на нього»⁸²⁵.

Література є велетенською сферою перекодувань: в ній відбувається перекодування одного виду мистецтва в інший, одних сакральних символів на інші, мікротропів на макрообрази, мотивів на сюжети та тематичні колоси та ін. Все, чим споконвіку займалась література, – це перекодування менш зрозумілого читачеві більш зрозумілою мовою, байдуже, про які рівні та поняття йдеться. Потреба в літературі продиктована цим перекодуванням – суто когнітивним процесом, основою нашого пізнання.

⁸²³ Прибрам К. Языки мозга. Экспериментальные парадоксы и принципы нейропсихологии. – М.: Прогресс, 1975. – С.84.

⁸²⁴ Там само. – С.90.

⁸²⁵ Там само. – С.101.

Що ж є ключем до «декодування» жанрової модифікації? На мій погляд, таким ключем є анаморфоза як зміна позиції споглядання жанру в системі мистецтв чи соціуму. Сама ж **жанрова модифікація є сумою жанрових трансформацій, перетворених на засадах певної ідеологічної анаморфози, яка й виступає когнітивним ключем до прочитання та дешифрування тексту, утвореного на її засадах**. Тобто недостатньо буде визнати, що модифікація передбачає певну суму трансформацій, адже суть жанрового перетворення у цьому випадку складає не накопичення трансформацій чи певний спосіб їхнього упорядкування, а зміна «оптики» жанру, пов'язана із зміною точки спостереження, властивостей спостерігача та «відпущеною» уявою, яка контролюється не тільки автором, а й читачем. Жанрова модифікація – це суміш кількох жанрів та їхніх трансформацій на основі конкретного жанрового патерну, за рецептом відомим тільки авторові. В основі будь-якого кодування лежить пам'ять. Анаморфоза неможлива поза пам'яттю. Докладно роль анаморфози у сучасному творенні жанрових модифікацій будемо розглядати нижче.

Тепер нам треба усвідомити суть сучасного жанрологічного гештальту, який, власне ще не завершений, але вже має ознаки, на які я й хочу звернути увагу. Здається, **новий жанрологічний гештальт проектується як система плинних ознак жанру**, втім ця «плинність» дедалі більше набуває структурності та закономірності. Висунення на перший план жанрових трансформацій та модифікацій, зневажання будь-якої нормативності як принципу виструнчення та кодифікації, превалювання непрявленої суті над випуклим значенням, ініціація непрозорих понятійних схем як суспільно значимих результатів та процесів, – ці та інші закономірності впливають на формування нового жанрологічного гештальту.

В) Анаморфоза стала провідним прийомом сучасного жанрового мислення. Оскільки сучасна теорія не бачить своїм завданням розробку жанрів, то ця проблема розглядається переважно у практиці письменництва, а отже, ця неспрямованість на жанротворення та жанроосмислення призвела до того, що процес жанрового синтезу перестав залежати від оцінки та сприяння критиків, жанрове експериментування на практиці й жанрове мислення в теорії утворили певний розрив. Звідси, внаслідок віддалення теоретичних спонук, письменник мусить **ЩОСЬ РОБИТИ САМ**, тобто САМ придумує жанр, а спосіб, у який він це робить найкраще може пояснити АНАМОРФОЗА. Адже анаморфічне споглядання канонічних жанрів саме і покладається в основу сучасного жанротворення, а це означає, що жанр синтезується як викривлення внаслідок нетрадиційного споглядання канонічних жанрів, представлених у певному сполученні, порядку та обмеженні.

Проблематизація анаморфози активно постає в теорії та практиці літератури спочатку у добу модернізму, а потім з підсиленою увагою на межі ХХ – ХХІ ст. Вона стає частиною теорії постмодернізму,

який звернув увагу на нетривкість нашого зорового (у першу чергу, а також інших видів) сприйняття та залежність враження від умов, за яких здійснюється візуалізація. Анаморфоза як специфічне оптичне викривлення зображення покликається до життя нашим свідомим спрямуванням до синкретизації кількох ймовірних проекцій споглядання. Так, у М. Мерло-Понті читаємо: «Монокулярні образи не сумісні із синергетичним сприйняттям: їх не можна розташувати один біля одного, а необхідно обирати між річчю та коливаннями перед-речей. Можна здійснити перехід від одних до інших, споглядаючи їх, пробудившись до світу, але не можна у якості глядача бути свідком цього переходу. Це не синтез, це перетворення, яке негайно позбавляє явища тієї значимості, якою вони володіли завдяки відсутності сприйняття»⁸²⁶. Наголошуючи на сьогочасній зміні понятійних векторів, М. Мерло-Понті сягає глибин людського сприйняття та відтворення образів світу, стверджуючи, що «незримість речі» виявляється тільки «при правильному спостереженні»⁸²⁷. Ж. Лакан докладно пише про анаморфоз в живопису, про геометричну перспективу як про особливості сучасного художнього мислення. Аналізуючи анаморфози картини «Посли» Ганса Гольбейна, дослідник окреслює це явище так: «Спостереження організується способом, який можна в цілому назвати образною функцією. Загадується ця функція відповідністю двох просторових фігур, в якій кожній точці однієї фігури відповідає точка іншої. Якби оптичні прилади їх відношення не опосередковували, і образ, про який йдеться, був би віртуальним або реальним, відповідність між точками залишається істотною. Те, що постає в полі споглядання в якості образу, зводиться до найпростішої схеми, що дозволяє встановити анаморфозу, тобто до співвідношення образу, прив'язаного до певної поверхні, з якоюсь точкою, яку ми назвемо точкою геометричною. Все, що задається цим методом – методом, де пряма лінія виступає як світловий промінь, – ми схильні називати образом»⁸²⁸. Як бачимо із наведеної цитати, Ж. Лакан також схильний надавати особливого значення «правильному спостереженню», яке, власне, й лежить в основі анаморфічних викривлень. На його думку, в основі анаморфози покладений принцип «зворотної перспективи»⁸²⁹, отже, особливий спосіб спостереження об'єкта.

Звідси не дивно, що саме зараз постала нагальна потреба в історичному екскурсі у поняття «анаморфи» з метою з'ясування його

⁸²⁶ Мерло-Понті Морис. Видимое и невидимое. Философское вопрошание. – Минск: Логвинов, 2006. – С.15.

⁸²⁷ Там само. – С.31.

⁸²⁸ Лакан Ж. Анаморфоза // Четыре основные понятия психоанализа (Семинары: Книга XI(1964)). – М: Изд-во "Гнозис", Изд-во "Логос", 2004. – С.96.

⁸²⁹ Там само. – С.97.

меж та значень, а фактично, *пере-со-творення* цієї категорії на ґрунті сучасного наукового мислення. Так, хочу звернути увагу на дослідження Джеймса Елкінса, який пише: “Ця концептуальна послідовність тягне за собою історичну послідовність, і для того, щоб її представити, я хотів би навести третє поняття, яке знаходиться між алеаморфами та криптоморфами, це – анаморфи (*anamorphs*). Впродовж XVI та XVII ст. анаморфи були найбільш поширеним видом прихованих образів. Анаморфи (що означає «без форми»), представляли собою **зображення, створені за допомогою перспективи** (або ж при обізнаності з перспективою, але без безпосереднього використання її правил), і тому їх можна було побачити, тільки зайнявши певну позицію. Витягнений череп на картині Ганса Гольбейна «Французькі послы» є класичним, він зазнав численних інтерпретацій у прикладах”⁸³⁰. Звертаю увагу на те, що наведена цитата подає класичне значення анаморфи у живопису, яке мусимо визнати первісним стосовно сьогочасних, проте автор на цьому не зупиняється: “Приховування та виявлення, споглядання та вдвляння (*seeing and seeing-in*) – все втягнене в гру з більш цікавими анаморфами. По мірі того, як копрологічна сцена стає зримою, «Іона і кит» (груба метафора тілесного вивільнення) зникають, а коли череп стає зримим, французькі послы та їх мирська належність затуманюються і «ховаються». Неважко зрозуміти, чому анаморфи стають популярними через п’ятдесят років після їх другого винайдення сюрреалістами і як вони пристосовуються до інтерпретативних надлишків у якості метафор суб’єктивності, що зазнала невдачі та знищення картезіанського суб’єкта”⁸³¹. Дж. Елкінс пов’язує відродження анаморфоз із розвитком уявлень про перспективу у живописному мистецтві та архітектурі: “Історія анаморфів починається у XVI ст. з розвитком перспективи та занепадає у XIX ст., коли більш вигадливі та звабні оптичні іграшки починають витісняти їх. А відсилання до образів, прихованих в картинах, з’являються наприкінці XIX ст. і продовжуються аж до сьогоднішнього дня”⁸³². Дослідник розглядає також криптоморфи та алеаморфи як “частини єдиної, більш загальної історії певних реакцій на зображення”, на його думку, всі ці форми “викривленого споглядання” були відомі здавна, посідаючи місце експериментальної вигадки. Проте сучасність перетворює їх на світоглядну *закономірність* образного поля. Для нас це має велике значення тому, що наголошується на особливостях сучасних когнітивних процесів, які є всезагальними у всій площині мислення сучасної людини.

⁸³⁰ Элкинс Джеймс. Исследуя визуальный мир. – Вильнюс: Европейский гуманитарный ун-т, 2010. – С.243.

⁸³¹ Там само. – С.244.

⁸³² Там само. – С.245.

Спостереження Дж. Елкінса стосовно сучасної історії мистецтва, яка «програє знову (тільки у надмірно розширеному дискурсивному масштабі), сенси зображальних значень, які спочатку були розвинуті в ранньому модернізмі»⁸³³, видаються правомірними. Адже чисельність анаморфічних об'єктів на межі ХХ – ХХІ ст. значно збільшується, а сфера їх утворення та застосування неймовірно розширюється. Анаморфа стає звичною формою мислення. Оскільки вона сьогодні проектується на все, то вочевидь жанрологія не може оминати зіткнення з анаморфою. Всезагальність когнітивних законів – це не вигадка, а закономірність, і це означає, що анаморфа як тип зміни ракурса споглядання існує у всій площині людського мислення та креативу.

При утворенні образу методом анаморфози актуалізується як спосіб, так і намір спостереження, яке змінюється настільки, що дотримання правдивості та об'єктивності у даному разі унеможлиблюється. Однак, анаморфоза не зникає з теорії постмодернізму, навіть більше, вона застосовується у різних галузях знання, набуваючи всезагальності та універсальності в сучасному мисленні. Соціологія, політика, культурологія з однаковою правомірністю використовують це поняття у своїх дослідженнях.

Наприклад, С. Жижек пише про «ідеологічну анаморфозу»: «Власне «ідеологічний» вимір полягає в ефекті певного «викривлення перспективи»: елемент, який презентує інстанцію чистого означуваного у полі зору, – елемент, який дозволяє нонсенсу означуваного опинитися в осередді значення, – сприймається як точка, в якій значення досягає своєї максимальної наповненості, як точка, що «надає значення» всім іншим елементам і тим самим надає цілісності полю (ідеологічних) значень. Елемент, який репрезентує в структурі висловлювання те, що значення висловлювання іманентне акту его виголошення, сприймається як певний трансцендентний гарант. Елемент, який просто-напросто займає місце недостачі, елемент, «тілесність» якого становить не щось інше, як втілення недостачі, сприймається як точка межової повноти. Стисліше – *чисте розрізнення сприймається як Ідентичність*, виключена з гри відношень та диференціацій, яка навіть гарантує їхню гомогенію. Таке «викривлення перспективи» можна назвати **ідеологічною анаморфозою**. Ж. Лакан любив наводити за приклад «Послів» Гольбейна: якщо подивитись праворуч на те, що попереду видається просто великою, «скульптурною», і здавалось би, мало значущою плямою, то можна помітити обриси черепа»⁸³⁴. Ця довга цитата знадобилась нам тому, що вона містить уявлення про ідеологічну анаморфозу, яке поширюється в сучасній науці

⁸³³ Там само. – С.288.

⁸³⁴ Жижек Славой. Возвышенный Объект Идеологии. – Изд-во «Художественный журнал», 1999 – С. 41.

дедалі активніше, найбільш повно втілюючи особливості мислення та інтерпретування межі ХХ-ХХІ ст. Наведене С. Жижеком уявлення про анаморфозу багаторазово рецитуються та дедалі частіше використовується у найрізноманітніших галузях науки. Поступово виявилось, що будь-який об'єкт чи поняття може мати *анаморфний статус*.

О. Петровська розглядає культуру як постійне подолання розриву між індивідуальним досвідом та широким контекстом. При цьому «ідеологія не просто фіксує цей розрив, але вона ж і виконує функцію його подолання, оскільки по суті справи картографує його, тобто долає посередництвом створюваних нею уявлень та зображень (уявлення та зображення тут цілком синонімічні), які сприймаються суб'єктом як свідомі, або несвідомі. Підкреслюю: саме за допомогою цих уявлень і долається розрив»⁸³⁵. Таку саму функцію виконує й твір мистецтва, він також долає цей розрив тим способом, який йому доступний, а саме: шляхом створення експериментальної когнітивної картографії презентує якийсь винятковий індивідуальний досвід як поширений та адаптований до певного середовища. Сама ж анаморфоза трактується О. Петровською як «безобраз»⁸³⁶, що можна витлумачувати як нематеріальний образ, безтілесний образ або як абстрактно-логічну сутність. У будь-якому разі такий образ виникає там і тоді, де і коли проявляється змінена форма сприйняття описуваного чи продемонстрованого явища, об'єкта.

Для наших подальших розмислів актуальним стає висловлювання Н. Копистянської щодо природи жанрових модифікацій як генологічної реакції тексту на ідеологічне тло. У світлі постмодерних уявлень про ідеологічну анаморфозу питання жанрових модифікацій постає у зовсім новому світлі. Зокрема, ідеологічна анаморфоза у її постмодерністському інтерпретуванні надзвичайно придатна до мотивації жанрових модифікацій, адже обґрунтування метажанру чи жанрової дифузії закладене саме в природі анаморфічного споглядання сучасного літературного жанру, яке не ставить на меті винайдення нових жанрових ознак чи винищення попереднього генологічного досвіду, а презентує твір саме як «викривлений» внаслідок «зміни оптичної позиції» у полі споглядання жанру, що продиктовано нагальними ідеологічними потребами доби. Ідеологічні технології сучасності витончились та відшліфувались на базі психоаналізу, онтопсихології, комеморації та інших мнемонічних технік, створивши унікальність сьогочасного споглядання не тільки суспільно-політичних перипетій, а й решти проєктивних форм. Треба визнати, що жанр – проєктивна форма, яка залежить від

⁸³⁵ Аронсон Олег, Петровская Елена. По ту сторону воображения. Современная философия и современное искусство.– Н. Новгород, 2009. – С.24.

⁸³⁶ Див.: Петровская Елена. Теория образа. – М.: РГГУ, 2010. – С.121.

опосередкування суспільною практикою і тому будь-які зміни осереддя його формування покликають до життя й жанрові модифікації, з яких далеко не кожна набуває самодостатності.

І ось тут виникає цікавий аспект обертання анаморфічних форм в галузі літературного жанру. Як відомо, відсутність теорії жанрових модифікацій призвела до того, що й сам жанр інколи проголошували “померлою” категорією. Також загальновідомо, що жанр починає значно видозмінюватись у ХХ ст., при чому характер цих видозмін і покликав до життя концепції заперечення його існування. Фактично, для порятунку жанру було вигадано метажанр та цілу низку синкретичних категорій його опису (неканонічний жанр, синкретичний жанр, метаморфози жанру та ін.). Принагідно зазначу, що використання “метаморфози” щодо жанрових видозмін ХХ ст. не зовсім слушне тому, що часом ці метаморфози було неможливо описати докладно, при ретельному аналізі вони виявлялися тотожними поредньо заявленим жанровим формам, а отже, не представляли жодної жанрової видозміни у класичному сенсі. Метаморфоза як гра формою, принцип конкретних формо-значеннєвих перетворень не могла вичерпати тих оновлень, які спостерігались у тексті. Це створило підстави для чисельних розбіжностей у визначенні жанру того чи іншого спірного тексту, що, у свою чергу, посилює тенденцію до його заперечення в теорії.

Але відповідь лежала на поверхні, лише ховаючись у тремтливих фазах анаморфи. Анаморфізм як складова сучасного, постмодерністського за своєю суттю, стилю світоспоглядання зовсім не передбачає радикальної заміни існуючих форм на інші; анаморфізм, особливо з урахуванням його ідеологічного тлумачення С. Жижеком, маючи світоглядно-мисленнєві характеристики, не може не впливати на жанрологічне формотворення.

Таким чином, ідеологічний анаморфізм, цілковито притаманний нашій добі, відображається насамперед при утворенні жанрових модифікацій, адже жанрова модифікація, як влучно відзначила Н. Копистянська, насамперед залежить від ідеологічних перипетій у розвитку суспільства. Оскільки сучасна ідеологія уже не є настільки прямолінійною та нав'язливою, як це спостерігалось раніше, то вона надає перевагу саме анаморфам як більш впливовим формам внаслідок їхньої невіривності, неусвідомлюваності у суспільстві суцільного споживання, яке невротично й поспіхом проживає свій час. Така варіація ідеологічного впливу на свідомість не могла не відбитися на жанрології. Нові жанрові модифікації утворюються згідно існуючих уже традицій не як перетворення формо-значеннєвих ознак жанру, але як зміна кута їхнього споглядання, і при цьому видозміна форм та властивостей виникає не від того, що письменник їх вигадливо пересотворює, а від того, що він змінює ракурс споглядання давно відомого, полишаючи йому зберігати свій усталений зміст.

Тому часто точка віддалення для споглядання у новому ракурсі не

потребує видозміни форм, які, втім, видозмінюються внаслідок пересування оповідача / читача / тексту до зони інакобуття, нав'язного ідеологічного анаморфозу. **Жанрова модифікація – це авторська проєкція ідеологічної анаморфози з обов'язковим використанням певної суми жанрових трансформацій та (іноді!) закономірностей.**

Звичайно, в цій книзі описані тільки ті жанрові модифікації, які мають певну частотність відтворення, тобто закріплені принципом їх нетотожної повторюваності. Сам цей принцип від фольклорної та міфологічної давнини до нашого часу не втрачає актуальності та забезпечує всезагальність нововинайденої «оптичної фікції», яка згодом втрачає статус новації та набуває сили повноцінного жанру.

Д) Жанрова модифікація не виключає повторюваність, навіть потребує її як константної мнемонічної форми. Жанрова модифікація закріплюється в історії літератури через повторюваність. Еволюція принципів повторюваності в історії мистецтв розпадається, як мінімум, на два періоди: класичний та постнекласичний. Принципи повторюваності у класичний період існування мистецтв тяжіють до синхронності, адаптивності, структурної єдності, традиційної мотивації та докладно описані в теоретичній літературі (анафора, епіфора, поетичний рефрен, лейтмотив, вічна тема, типологічний образ, біблійний паралелізм тощо). Повторюваність у фольклорі сприяла жанровому розвитку. Повторюваність як жанрова ознака у класичний період – запорука стійкості та “чистоти” жанру. Повторюваність – складова класицистичної теорії наслідування. Завдяки формуванню класичного уявлення про жанрові повторення було сформовано стійкі уявлення про жанр, жанрову систему у певний період світової літератури. С. Кіркегор осмислив повторення як “сєнс існування”, вважаючи, що “хто хоче повторення, той духовно визрів”⁸³⁷. Така феноменологічна іпостась “повторення” всіляко розвивається у постнекласичну добу науки.

Повторюваність у постнекласичний період відрізняється тяжінням до хаотичності (хаосмос), приблизності (відкритість та змінність), деякої ризоматичності (симуляція – симулякри), багатшаровості (інтертекст, гіпертекст, метажанр). Така повторюваність всередині одного жанру нищить навіть припущення самої можливості “чистого” жанру; значно збільшується діапазон внутрішньожанрових коливань та чисельність трансформацій всередині жанру. Особливо радикальні видозміни у принципах повторюваності спостерігались впродовж доби постмодернізму та на початку XXI ст. Тяжіючи до постнекласичної науки з її уявленнями анаморфи та мнемонічного кодування суцього, сучасні теоретики не шукають симетрії та гармонії форм, віддаючи перевагу іншим формам проєктування суцього. При цьому принцип повторення також трансформується у бік

⁸³⁷ Кіркегор Серен. Повторение. – М.: Лабиринт, 1997. – С.9.

більшої химеризації.

Сучасний стан осмислення принципу повторюваності ознаменованій низкою праць С. Киркегора, Ж. Делеза, З. Фрейда, В. Проппа та ін. Зокрема, С. Киркегор у праці “Повторення” дає наступне визначення: “...Повторення є вичерпним вираженням того, що у давніх греків називалось спогадом”⁸³⁸. Саме цей аспект осмислення “повторення” найбільш цікавий тим, що поза повторенням неможливе конструювання жанру. Повторення як конструктивний принцип у даному разі накладається на мнемонічний принцип, сикретично співіснуючи та дозволяючи художнім формам, у тому числі й жанровим, набувати властивих та усталених ознак, щоб розвиватися далі.

Отже, жанр не помер навіть після того, як декілька впливових теоретиків ХХ ст. його зреклись саме тому, що в основі його існування непорушно закладений принцип повторення, який забезпечує “пам’ять жанру”, спогад про колишні аналогічні жанрові форми, співвіднесення з якими реалізує твір як факт літературного процесу. Тобто не залежно від того, наскільки наполегливо ми будемо прагнути позбутись тієї чи іншої категорії із системи сучасного літературознавства, вона буде продовжувати своє існування внаслідок когнітивної доцільності. У чому ж полягає когнітивна доцільність існування категорії жанру?

Вочевидь, із давніх давен жанр був тією понятійною категорією, яка забезпечувала когнітивне картографування не просто літератури та літературознавства, а й своєї естетичної сфери. Сучасне повернення теоретиків до давніх термінів зумовлене усвідомленням певного коловороту понять та принципів в поступальному розвитку думки, який, хочемо ми того чи ні, заснований на повторюваності ідей, принципів, форм. Заперечення чи зречення якоїсь категорії в системі науки зовсім не означає, що охоплюване нею поняття зникло, чи хоча б деградувало. Нинішній стан розвитку науки яскраво демонструє спадкоємність та повторюваність як незнищенні принципи пізнання.

Якщо припустити, що жанр – це те, що ми про нього пам’ятаємо, адже він твориться особистістю, яка є тим, що містить її пам’ять, – то повторення безумовно становить необхідну складову існування жанру, більш за те, допоки існує сам принцип повторення (як провідний когнітивний) жанр не зникне. Вихваляючи неповторність якогось митця, ми тим самим затуляємо цілу школу його повторень, а не помічаючи їх, можемо прогледіти й сам жанр. Пізня теорія постмодернізму приділяє чималу увагу класичним категоріям осмислення буття, у тому числі й “повторенню” як естетичній та природній закономірності мислення.

Жанрова модифікація як когнітивна проекція ідеології та проектування мистецтва потребує обіпертя на принцип повторюваності. Проте ця повторюваність не повина бути тотожною, як це вимагалось в

⁸³⁸ Там само. – С.7.

часи класицизму. Якщо хоча б приблизно переглянути історію розвитку жанрів, то можна помітити, що повторення ніколи не зникало із числа формотворчих засад жанру, проте кожна доба мала власні уподобання щодо нього, по-своєму витлумачуючи діапазон та наповнення повторення. Особливістю сучасного інтерпретування повторення є те, що воно здійснюється у викривленому оптичному віддзеркаленні, а точніше, – із застосуванням анаморфози. Жанрова форма пропущена через анаморфічне споглядання лишається все тією ж самою і в той же час не схожою на себе. Повторення в анаморфозі часто змінюється настільки, що стає незрозумілим, невідчутним, мислиться новоутворенням, проте питомі ознаки жанру при такому анаморфічному повторенні зберігаються доволі послідовно, навіть за умови синкретизації декількох жанрових форм. Розмита та невиразна площина співіснування таких анаморфічно трансформованих жанрових форм, їхнє постійне злиття та відторгнення й утворює новітні модифікації жанру, які видаються читачеві такими креативними, ризоматичними (тобто позбавленими конкретного кореня, традиції). Насправді ж варто тільки усвідомити принцип формотворення – і теоретичний опис жанру стає послідовним аналізом, а не фантазуванням на тему мега- мета- чи гіпер- незрозумілих перетворень.

Жанровою модифікацією у сучасному літературному процесі стає новоутворення на засадах плінних ознак твору, засноване на повторенні певної жанрової форми та з використанням конкретного жанрового патерну, що визначається характером ідеологічної анаморфози і сумою жанрових трансформацій та (іноді!) закономірностей, які постають на потребу тексту за авторським задумом. Такий жанр вже не залежить від тематичної єдності, від модусів та традицій, від культурно-історичних контекстів та їхньої реконтекстуалізації, він залежить тільки від потоку живого буття з його нагальними потребами та болями, і будучи орієнтованим на плінність та змінність, сучасний жанр – завжди гіпердіалогічний, гіпертекстуальний, метажанровий та вічний.

БОВСУНІВСЬКА Тетяна Володимирівна

ЖАНРОВІ МОДИФІКАЦІЇ СУЧАСНОГО РОМАНУ

Наукове видання

Редактор-коректор **Чорна О.О.**, кандидат філологічних наук

Макет **Масенко Р. О.**

Обкладинка **Чюрльоніс “Місто”**

Підписано до друку 03.03.2015 р. Формат 60x84 1/16

Папір друк №1. Спосіб друку цифровий. Умовно-друкованих аркушів
24,104. Умов. фабр. відб. 24,00. Зам. № 367

Видавництво «Діса плюс»

Тел. (057) 768-03-15

e-mail: disa_plus@mail.ru

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виготівників та
розповсюджувачів видавничої продукції: серія ДК № 4047
від 15.04.2011 р.

Надруковано в друкарні ФО-П Дуюнова Т.В.

Свідоцтво про державну реєстрацію

№ 2475418720 від 19.11.2014 р.

61023, м. Харків, вул. Весніна, 12.

тел. (057) 717-28-80

e-mail: promart_order@ukr.net

