

**Національна академія наук України
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка**

ЛІТЕРАТУРНА КОМПАРАТИВІСТИКА

Випуск IV

**Імагологічний аспект сучасної
компаративістики: стратегії та парадигми**

Частина II

**Київ
Видавничий дім «Стилос»
2011**

ББК 83.3**Л 64**

Затверджено до друку Вченою радою
Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України
(протокол № 5 від 12 квітня 2011 р.)

Редакційна колегія: чл.-кор. НАН України, д. філол. н.
Наливайко Д.С. (відповідальний редактор),
д. філол. н., проф. Грицик Л.В., д. філол. н., проф. Гром'як Р.Т.,
д. філол. н., проф. Денисова Т.Н., д. філол. н., проф. Ільниць-
кий М.М., д. філол. н. Сиваченко Г.М., д. філол. н., проф. Соло-
вей Е.С., к. філол. н. Брайко О.В. (заступник відповідального
редактора).

Рецензенти: д. філол. н., проф. Торкут Н.М.,
чл.-кор. НАН України, д. філол. н. Гундорова Т.І.

Л 64 **Літературна компаративістика.** – Вип. IV: Імаголо-
гічний аспект сучасної компаративістики: стратегії та
парадигми. – Ч. II. – К.: ВД «Стилос», 2011. – 448 с.

ISBN 978-966-193-066-6**ISBN 978-966-193-068-0**

Четвертий випуск збірника «Літературна компаративістика» присвячений проблемам імагології – міждисциплінарної галузі гуманітарних наук, яка вивчає сприйняття літературою інших народів і культур, уявлення про чужий національний характер тощо. Використовуючи досягнення сучасної антропології, герменевтики, психології, соціології, автори статей аналізують специфіку створення літературних етнообразів різних народів. Формуються нові концепти й поняття досліджуваної проблеми, запропоновано інтердисциплінарний погляд при вивченні Іншого в літературознавстві. Досліджуються імагологічні аспекти різних явищ української й зарубіжних літератур – творчості В. Винниченка, М. Куліша, В. Стуса, М. Цветаєвої, Г. Джеймса, А. Мельничука, європейських романтиків, українського соцреалізму та ін.

Для науковців, викладачів, студентів.

ББК 83.3**ISBN 978-966-193-066-6****ISBN 978-966-193-068-0**

ЗМІСТ

III. Імагологічні проблеми розвитку національних літератур і культур (етно-, соціокультурні, антропологічні).....	5
<i>Тетяна Михед.</i> Семантика топосу канібала в романах Г. Мелвілла «Тайпі» і «Мобі Дік»	5
<i>Ірина Пупурс (Київ, Україна).</i> Європейський імідж романтизованого Єгипту: на матеріалі англійської, французької, російської, української поезії та прози XIX століття	24
<i>Олена Дубініна (Київ, Україна).</i> «Імагологічні студії» Генрі Джеймса	72
<i>Наталья Ласкина (Новосибирск, Россия).</i> Репрезентация культурных барьеров в модернистской критической прозе (М. Пруст, В. Вулф)	108
<i>Ігор Мельниченко (Київ, Україна).</i> Імагологічний аспект множинності людської ідентичності з погляду Гашека-Швейка.....	125
<i>Ірина Сенчук (Львів, Україна).</i> Літературні образи В.Б. Єйтса як національні ідентифікаційні знаки	140
<i>Тетяна Рязанцева (Київ, Україна).</i> Опозиція «свого-чужого» як аспект теми самотності у метафізичній поезії О. Стефановича і М. Цветаєвої	156
<i>Наталья Полтавцева.</i> Образ Другого в драматургии Андрея Платонова: синтез імагологии и философской антропологии	171
<i>Людмила Грицик.</i> Відкривання іншого (на матеріалі українсько-грузинських взаємин)	201
<i>Тамара Денисова.</i> Біфокальна оптика Аскольда Мельничука (Образ України в романістиці американського письменника).....	214

<i>Валентина Нарівська. Пасторально-ідилічне переживання світу (про роман М. Левицької «Коротка історія тракторів по-українськи»)</i>	<i>258</i>
<i>Тетяна Остапчук. Метафора пам'яті як альтернатива визначення ідентичності (на матеріалі першої поетичної збірки Дзвіні Орловскі)</i>	<i>274</i>
<i>Наталія Овчаренко. Унікальність канадця: double-vision як версія художнього образу</i>	<i>283</i>
<i>Ганна Стембковська. Деякі коди «високої» європейської культури в американських поетичних експериментах (друга половина ХХ ст.)</i>	<i>306</i>
<i>Наталія Білик. Пізнаний світ: образ Венеції в романах Ю. Андруховича «Перверзія» і М. Продановича «Сад у Венеції»</i>	<i>330</i>
<i>Юлія Павленко. Квіти Корану сучасного французького роману (або художнє перепрочитання мусульманства)</i>	<i>350</i>
Переклади	362
<i>Джозеп Лірсен. Імагологія: історія і метод</i>	<i>362</i>
<i>Манфред Беллер. Сприйняття, образ, імагологія</i>	<i>376</i>
<i>Хуго Дизерінк. Імагологія та питання етнічної ідентичності</i>	<i>382</i>
<i>Данієль Анрі Пажо. Від культурних кліше до імажінарного</i>	<i>396</i>
<i>Іхаб Хассан. Janglican: національні літератури в добу глобалізації.....</i>	<i>431</i>
Відомості про авторів	445

III. Імагологічні проблеми розвитку національних літератур і культур (етно-, соціокультурні, антропологічні)

Тетяна Михед (Київ, Україна)

Семантика топосу канібала в романах Г. Мелвілла «Тайпі» і «Мобі Дік»

У статті аналізується семантика топосу канібала в романістиці Г. Мелвілла, кий опонував наявній у колоніальному дискурсі традиції його розуміння. Для Мелвілла канібал стає одним з учасників процесу комунікації, присутність якого подається як необхідна, поперше, для ідентифікації особи, і, по-друге, для розкріпачення її свідомості й прийняття ціннісної системи «чужого».

Ключові слова: Мелвілл, канібал, топос, діалог, самоідентифікація, тілесність, життя/смерть.

Tetyana Mykhed. Semantics of the Cannibal's Topos in H. Melville's Novels «Typee» and «Moby-Dick»

The article deals with semantics of the cannibal topos in Melville's novels. The artist presented a new vision of the cannibal who turned to be a necessary participant of communication and whose existence influenced considerably the process of forming self-identity and disclosing potentialities of the new world-view.

Key-words: Melville, cannibal, topos, dialogue, self-identity, flesh, life/death.

**Татьяна Михед. Семантика топоса каннибала в романах
Г. Мелвилла «Тайпи» и «Моби Дик»**

В статье анализируется семантика топоса каннибала в романе Г. Мелвилла, оппонирующей существовавшей в колониальном дискурсе традиции его понимания. Для Мелвилла каннибал становится одним из участников процесса коммуникации, присутствие которого представляется необходимым, во-первых, для идентификации личности, и, во-вторых, для раскрепощения ее сознания и принятия ценностной системы «чужого».

Ключевые слова: Мелвилл, каннибал, топос, диалог, самоидентификация, телесность, жизнь/смерть.

Канібали? А хто з нас не канібал?

Г. Мелвілл «Мобі Дік»

Образ людоедера, за сьогодишньою термінологією антропофага, належить до архетипових утворень людської свідомості. Серед вказаних К.Г. Юнгом основних архетипів – персони, анімуса-аніми, самості й тіні – саме останній містить у концентрованій формі ті негативні тенденції, що є соціально неприйнятними і жахаючими для окремого індивіда. Однією з семантичних конотацій архетипу тіні є образ «іншого», «чужого», що, віддалений на маргінесі свідомості, акумулює темні, примітивні і незмінно потенційно небезпечні сторони життя, одна з яких обумовлена антропофагією. Образ людоедера стає інтегральною частиною архетипу тіні, генеруючи енергію страху, що визначає психоемоційне поле його функціонування. Не вдаючись у деталі історії «тіньового архетипу» антропофагії, що знайшла достатнє висвітлення і в науковій, і в художній літературі, зазначимо, що людоеджерство найчастіше позиціонується як топос, що формує передумови самоідентифікації засобами чітко визначених бінарних опозицій: цивілізований – дикунський, білий – не білий, християнський – язичницький, милосердний – жорстокий,

духовний – плотський і т. д. Відштовхування від світу і цінностей «іншого» веде до чіткішого усвідомлення й окреслення власних аксіологічних пріоритетів, сприяє утвердженню власної первісної ідентичності, збагаченої новим «чужим» знанням. Ймовірно, про це говорив ап. Павло, звертаючись до Коринтян: «Тепер ми бачимо ніби у дзеркалі, у загадці, але потім обличчя в обличчя; тепер розумію частинно, а потім пізнаю, як і пізнаний Я» (Посл. ап. Павла 1 до Коринтян, 13:12). Термін «топос» ми вживаємо, по-перше, в Аристотелевому розумінні його функцій – «як засіб філософування й як засіб переконування» [див.: 1, 356], і, по-друге, як, так би мовити, «порожню синтагму» (Я. Абрамовська), простір якої, центрований довкола стереотипного для західної свідомості образу «дикун=людоджер», поступово заповнюваний художньою фактографією комунікативного процесу, має за наслідок коригування ядра топосу й формування принципово іншої семантики терміну «канібалізм», принаймні у романістиці Германа Мелвілла.

Топос канібалізму в романтичну добу був актуалізований багатьма факторами різнопланового походження: серед них і західна експансія Сходу, і просвітницька утопія «благородного дикунства», і конкретні факти тогочасного життя, один із яких визначив формування відомого митецького концепту «Медузи». 15 пасажирів фрегата «Медуза», які врятувалися після його загибелі в липні 1816 р. на плоту, вижили завдяки антропофагії, що змусило суспільну й художню думку перевести вектор осмислення цього явища з традиційної для наукового дискурсу «дикунської» площини в європейський, «цивілізований» вимір. Одним із наслідків цього і стала диференціація термінів «антропофагія», що означає споживання людської плоті, як і будь-якої іншої їжі рослинного чи тваринного походження, і «канібалізму», який на додачу до цієї семантики, але в першу чергу має культовий, ритуально-символічний характер. Наскільки б далеко не відстояли один від одного канібалізм дикунів і християнство цивілізованого світу, але обряд евхаристії утримує ту саму ідею споживання плоті з тією самою сакральною метою – набуття якостей, притаманних їй власнику. Нагадаємо слова Ісуса: «Я хліб живий, що з неба зійшов: коли хто споживатиме хліб

цей, той повік буде жити. А хліб, що дам Я, то є тіло Моє, яке Я за життя світові дам» і т. д. (Від Івана, 6:51–60). Єдина, що правда, надзвичайно суттєва відмінність, як зазначають теологи, полягає у тому, що канібали споживають мертву плоть, а християни живу, що надає їм наснаги й надії на вічне життя. З аналогічною метою якомога більшого вдосконалення власних фізичних й духовних якостей споживають плоть «чужих», ворогів, дикуни. Тобто ідея взаємопов'язаності життя й смерті, привласнення енергії «чужого» та її трансформації, своєрідного «преображення» є однією з центральних у топосі канібалізму.

У творчості Германа Мелвілла поява топосу канібала була багато в чому зумовлена його безпосереднім досвідом життя серед полінезійців, який він використав при створенні першого роману «Тайпі» (Турее, 1846). Мелвілл у листуванні з видавцем змушений був доводити автентичність своєї пригоди, не в останню чергу й тому, що його досвід йшов усупереч існуючій культурологічній та літературній традиції. Не випадково за підзаголовком роману Мелвілл обрав уточнення – «Погляд на полінезійське життя» (*A Peep at Polynesian Life*), де англійське «а реер» (позирк, побіжний погляд) акцентує саме короткочасність і поверховість здобутого знання.

23 червня 1842 року Мелвілл разом з іншим матросом, Р.Т. Гріном, не витримавши важких умов служби, дезертирував з китобійного судна «Акушнет» і знайшов прихисток серед тубільців одного з Маркізьких островів. У романі «Акушнет» перетворився на «Доллі», оповідачем стає такий собі Томмо, його супутник фігурує під іменем Тобі, а чотири тижні життя серед тайпі розтяглися на кілька місяців. Перша з опозицій, яку формує Мелвілл, виростає з зіставлення умов перебування на кораблі («Звичаї на борту „Доллі” були тиранічними; хворі зазнавали нелюдського ставлення; провіант видавали скупими крихтами, а рейси затягували неприпустимо надовго», причому для наратора це метафора соціуму, вияв «загального принципу», який він застосовує «до конкретних обставин» [4, 23]), і життям острів'ян, про яке були начуті моряки. Наведений перший перелік зваб екзотичних островів – це, власне, стереотипний образ

Полінезії, що закріпився у західній культурній свідомості на рівні загальноновизнаного факту: «Маркізькі острови! Які дивні, чарівні видіння викликає це ім'я! Оголені гурії, канібальські учти, гаї кокосових пальм, коралові рифи, татуйовані вожді і бамбукові храми; сонячні долини, обсажені хлібними деревами; різьблені човни, що танцюють на ясних синіх струменях води; дикі джунглі та їхня жахлива сторожа – ідоли; язичницькі обряди і людські жертвопринесення» [4, 8]. Опозиція набуває конкретизації на самому острові Нукухіва, де мешканці узбережжя «категорично заперечували будь-які канібалістичні нахили зі свого боку, викриваючи при цьому своїх ворогів тайпійців як закоренілих і затятих людожерів», що веде вже до диференціації самих полінезійців. При цьому оповідач, з одного боку, не має сумнівів у канібалізмі всіх без винятку полінезійців («...я твердо знав...»), з іншого ж – це знання ґрунтується не на досвіді, а на чутках: «Ще до того, як я сам побував на Маркізьких островах, я чув від людей... страшні історії... Чув я також про одне англійське судно...» і т. п. [4, 28]. Але за існуючих конкретних умов свободу він може здобути тільки серед дикунів, що й стає вирішальним у його втечі. Томмо цікавий тим, що він, людина освічена («Певно, як і я, Тобі раніше спілкувався з іншим товариством, його час від часу видавала мова, як не намагався він приховати цю обставину» [4, 34–35]), приніс із собою саме досвід західної культури, знання русоїстських теорій («...це описав колись Жан-Жак Руссо» [4, 121]), про що, як завжди у Мелвілла, свідчить докладний перелік джерел та їхній аналіз. Томмо має змогу на практиці перевірити валідність і достовірність наукового знання, відповідність образу канібала практиці власного досвіду.

За чутками, що ходили серед моряків, на узбережжі мешкало мирне плем'я хаппарів, а за горами – людожери-тайпі. Але, як зазначає оповідач, «ми йшли у невірному напрямку, не здогадуючись про це» [4, 41], тож потрапили саме до відомих канібалізмом тайпі. Томмо буквально опиняється серед «інших», «чужих», істот «реальних і вигаданих, які виникають з безодні свідомості, щоб нагадати нам про неможливість знайти дім у світі, створеному для нас...» [5, 1]. Так уперше Мелвілл створює

характерний для його творчості світ, заселений чужинцями, образ кожного з яких, маючи неповторну індивідуальну ознаку, zarazом генетично пов'язаний з певним національним чи расовим стереотипом. Одним із таких є стереотип «дикуна-людожера», про що згадує Томмо, переповідаючи власні передчуття зустрічі з тубільцями. Опозицією до образу людожера, його своєрідним дзеркальним відображенням стає образ місіонера як носія християнських цінностей і здобутків західної цивілізації. Цей бінарний дискурс розгортається синхронно, постійно корельований нарацією Томмо, в ході якої відбувається одночасна руйнація і реконструкція двох образних кальок західної свідомості – стереотипу місіонера і канібала. Якщо «місіонерство хоч і благословенне небесами, але все ж є справою рук людських, і тому, як і всі людські справи, підвладне помилкам і зловживанням», а насаджувана місіонерами «Цивілізація щедро відсипала дикунам свої пороки, будучи скупкою на дарування своїх благ» [4, 185, 186], то тайпійці зображені гостинними, доброзичливими, уважними до потреб прибульців. Як зауважує Томмо, «вони набагато добріші один до одного і значно людяніші, ніж багато хто з тих, хто щовечора повторює прекрасну молитву, що злетіла колись вперше з вуст божественного й милосердного Ісуса» [4, 190]. Подібні ритуальні щоденні дієства Томмо спостерігає і у тайпійців, зазначивши, що «ледве бував один день, коли я не бачив тієї чи іншої релігійної церемонії». Він мінімізує сакральний характер релігійних відправ дикунів, переконаний, що вони не ставилися надто серйозно до своїх ритуалів: «Направду, я вважаю тайпійців такими собі віровідступниками. Вони занурювалися в спокій релігії і отримували духовне відродження». Проблемою їхнього канібалізму Томмо не надто переймався до якогось часу, спокійно рефлексуючи з приводу того, що «вони поїдають лише тіла вбитих ворогів, і, яким би жахливим та подразливим не був цей звичай, гідний всілякого осуду, я все ж стверджую, що ті, хто йому слідує, в усіх інших сенсах – добрі і гарні люди» [4, 193]. Томмо наче уникає остаточної відповіді на питання про канібалізм тайпі, бо, дійсно, їхня поведінка, загальний спосіб і облаштування суспільного і приватного життя подібні до

райського існування людини, що передувало гріхопадінню. Тому образ Едему і мотив раювання первісних людей, реально втілені в житті тайпі, стають визначальними у зміні ставлення оповідача до людства взагалі: «Я готовий чесно визнати, що після кількох тижнів перебування у цій Маркізькій долині моя думка про людську природу сильно змінилася на краще» [4, 190]. Слід зауважити, що Томмо заледве не свідомо ухиляється від необхідності пояснення для себе «сумнівних» у сенсі канібалізму епізодів з життя тайпі, відмовляючись від однозначної ідентифікації тайпійців у межах стереотипного колоніального топосу «дикуна-канібала». Пропускаючи крізь свідомість епізоди-сигнали ймовірного канібалізму тайпі, герой Мелвілла уникає остаточного впізнання «чужого», наслідком чого стане і зміна його ставлення до них, і їхнього ставлення до нього. Натомість, вдивляючись у тайпі, він починає краще розуміти себе і свою приналежність до іншого світу, позаяк, послуговуючись словами М. Бахтіна, «„я” існує завжди для іншого і за допомогою іншого». Поступово розмірено монотонне життя тайпі, що так нагадувало повернення у «втрачений рай», починає видаватися Томмо привабливим, аж до бажання, за М. Бахтіним, «увійти до кінця в світ інших як інший, скинути з себе тягар єдиного в світі я «я – для – себе» [2, 352]. Візуальним свідченням цього мало стати ритуальне татування, що однозначно маркувало б зміну його сутності, власне відмову від первісної ідентичності як наслідок духовного канібалізму: «Я зрозумів, що невідворотний той час, коли особистості моєї буде завдано непоправних втрат...» [4, 203]. Тобто Томмо, завдяки новому життєвому контексту, пережив свого роду кризу ідентичності, що стало імпульсом до ревізії здавалось би усталеної ідентичності й спонукало до остаточного визнання себе як людини західної цивілізації з усіма притаманними їй ментальними та культурними характеристиками. Відмова стати тайпі веде до певного відчуження і, зрештою, визнання їхнього канібалізму. Томмо вперше звертає увагу на клунки, що висіли під крівлею його хатини, і бачить в одному з них три забальзамовані людські голови, причому «одна виявилася головою білої людини» [4, 215]. А через тиждень після сутички з хаппарами воїни тайпі принесли

тіла вбитих ворогів, і у Священному гаю відбулася ритуальна служба, зміст якої, за всього бажання, Томмо не зумів від себе приховати: «Очі мої побачили розрізнені частини людського скелета, кістки, ще вологі, і на них шматки м'яса!» [4, 220].

Ритуальний канібалізм і культове використання забальзованих голів, ймовірно, мають пояснити ті риси життя тайпі, якими так захоплювався герой при початку знайомства з ними. Томмо каже: «Протягом усього мого перебування на острові я ніколи не бачив жодної сварки, чи навіть натяку на найменшу незгоду, що вела б до якоїсь суперечки». Він повторює: «У них ніколи не було розбіжності у думках з приводу будь-якого предмету. Всі вони думали і діяли як один». Його висновок: «Вони демонструють духовну однотайпність кожним вчинком у своєму житті» [4, 190]. Останнє твердження Томмо помилкове. Їхня з Тобі поява викликала суперечки між тайпі, сутність яких вони так і не зрозуміли, але у контексті всього твору починає розуміти читач. У фіналі ж саме ця розбіжність у ставленні до нього, поділ тайпі на його симпатиків і ворогів, дали йому змогу залишити острів.

Мелвілл створив образ полінезійського племені, єдність і стабільність життя якого забезпечується чітко сформованою системою сакральних табу, що відпочатково унеможлиблює питання їх доцільності чи раціональності дотримання. Війна з сусіднім племенем ритуально скеровує накопичену внутрішню напругу, потенційно прегнантну суперечками та незгодами, на зовнішніх ворогів, яким призначена роль офірних тварин. Ця ж роль відводиться полоненим чи заручникам, таким зрештою виявляється і статус Томмо, який тікає зі свого тепер уже деміфілогізованого прихистку й починає матроську службу на австралійському торгівельному судні «Джулія».

Топос канібала в цьому романі Мелвілла є потенційно полісемантичним і навіть суперечливо неоднозначним, постаючи наслідком безпосередньої реакції на живий і пережитий досвід, де існувала реальна небезпека антропофагії. Тому з усього доволі різноманітного спектру тлумачень звернемо увагу на кілька, підказаних спостереженнями Томмо. Так, залюблений у фізичну красу острів'ян, тіла яких, «фізично досконалі», були «цілковито

позбавлені пороків» [4, 169], Томмо лише з часом починає розуміти глибинні проблеми їх позірно вільного життя у «втраченому раю». Він спостеріг рештки дивовижних архітектурних споруд в долині тайпі і згадав, що бачив подібні й на інших островах Полінезії. Він порівнює ці археологічні пам'ятки зі Стоунхеджем, зауваживши, що «кожна несе на собі непомильний відбиток далекої старовини». За його спогадами, «деякі з цих стовпів такі величні, і такою напруженою і кваліфікованою мала бути робота при їх створенні, що я заледве здатен повірити, буцімто вони збудовані предками нинішніх мешканців», відомих своїм, освяченим табу, неробством. А якщо це так, то, як висновок, «раса поступово втратила своє знання мистецтва будівництва», і «знаком її виродження є притаманне тайпі сакральне неробство». Примітивне суспільство тайпі, спостережене поверховим поглядом Томмо, не має потенціалу саморозвитку, не здатне до критичної самооцінки і, тримаючись за освячені часом і релігійними віруваннями ритуали і табу, приречене на самовиродження. З іншого боку, на погляд Мелвілла, непоправну шкоду завдають місіонери і взагалі втручання західної цивілізації, з довгого переліку злочинів яких проти «дикунів» він починає роман. Його герой Томмо проходить свій шлях прозріння – від засвоєного завдяки стереотипам страху перед дикуном=канібалом («Нікого, хто по-справжньому заслуговує на термін дикун, не зустріли ні мандрівники, ні дослідники» [4, 27]) до визнання своєї ідентичності у межах «чужої», алієнованої культури і намагання зрозуміти сутність життя «інших» всупереч усталеним культурним шаблонам. Використана в «Тайпі» документально-біографічна база дала Мелвіллу вагомі підстави для філософських рефлексій з приводу сутності канібалізму та його сумісності з тією гідністю і шляхетністю, високою моральністю, яку він спостеріг у тайпі. Як іронічно зазначив Мелвілл у «Редберні»: «Ми кепкуємо з турків і жахаємося канібалів, але чи не може хтось із них потрапити до раю раніше за нас?»

Прагнучи зрозуміти людину як таку, «таємницю, що лежить за видимою лінією, те, що ховається за видимим, знаходиться у самому центрі кола» («Марді»), переконаний, що «немає таємниць поза людиною» («Білий бушлат»), у романі «Мобі Дік, або

Білий Кит» (*Moby Dick; or, the White Whale*, 1851) Мелвілл створює ситуацію, в якій традиційний для оповідної структури його творів білий наратор, що перебуває в стані душевної (як Томмо) чи духовної (як Ізмаїл) кризи, зустрічається і спілкується з автентичним канібалом, Квікегом, який саме так себе і позиціонує.

Образ Квікега, як і личить канібалу, тісно пов'язаний з образом Тихого океану, а їхнє зіставлення дозволяє зрозуміти відпочаткову символічно-семантичну значимість і важливість цього зв'язку. Коли у главі СХІ «Мобі Діка» «Пекод», прослизнувши повз острови Баши, вплив на простір Тихого океану, Ізмаїл готовий був розсипатися подяками великому океанові, бо «нарешті здійснилася давня мрія його юності» [3, 514]. В очах Ізмаїла Тихий океан постає втіленням безмежності, множинності, всеосяжності. «Одні й ті ж хвилі б'ються» об береги Каліфорнії, «омивають прив'ялі, але все ще розкішні околиці азійських земель»: «Так охоплює цей божественний, таємничий океан весь наш широкий світ, перетворюючи всі узбережжя на одну велику затоку, і б'ється припливами, ніби величезне серце землі» [3, 514, 515]. Тож Тихий океан стає засобом, що стимулює уяву Ізмаїла, розширюючи його світобачення за межі видимого географічного та історичного горизонту. Ізмаїл бачить під поверхнею океану «мільйони переплетених тіней і привидів, ... все, що ми називаємо життям і душею, лежить там і тихо снить» [3, 514]. Спокійна велич океану змінює окуляр бачення Ізмаїла, який починає розуміти нікчемність людини перед лицем втіленої у ньому природи.

Подібний до океанського, оновлюючий вплив на Ізмаїла має і Квікег. На початку роману Ізмаїл, пояснюючи причини, через які він вирушив у море, говорить про свою мізантропію і депресивний стан, зізнаючись, що плавання має замінити йому «кулю і пістолет» [3, 49]. Його душевний стан, походження і ймовірна освіта не надто відповідають уявленню про те, яким має бути простий матрос. І хоч він клянеться собі, що не буде «занадто перебірливим» (*not to be too particular*), це йому не до снаги. Шукаючи ночівлі, він проминає вивіску «Під схрещеними гарпунами», бо там йому видається «занадто дорого і занадто весело». З цієї

ж причини він обходить і яскраві вікна готелю «Меч-риба» [3, 56], хоч жодного разу не поцікавився ціною на послуги. Готель «Китовий фонтан», який вибирає зрештою Ізмаїл, не тільки належить Пітеру Труні (Peter Coffin), а й має убогий вигляд, що наче пасує внутрішньому стану героя: «Світло звідти линуло спокійне, та й сам цей старий дерев'яний будиночок виглядав так, наче його перевезли сюди з якогось вигорілого району, і так злиденно-вбого поскрипувала над ним вивіска, що я зрозумів – саме тут я зможу знайти притулок по кишені і найкращу горохову каву» [3, 57]. Готель виглядає не просто дешевим, але слабким, хворобливим, напівзруйнованим, паралічно безпомічним, уособлюючи ті якості, які Ізмаїл проектує на себе. Готель виконує роль об'єктивного кореляту, відповідника стану мізантропічної меланхолії Ізмаїла («...в душі холодний дощовий листопад...» [3, 76]), який шукає саме такого місця, де він зможе залишитися на самоті – поза межами людського товариства і неминучого спілкування. Соціальна дистанція, якої хоче триматися Ізмаїл, формується і на мовному рівні – його підкреслено правильна мова (виразно акцентована в мовному дискурсі оригінального тексту) сигналізує про небажання діалогу з ближніми. Розмова Ізмаїла з власником готелю саме на мовному рівні передає напругу спілкування, що унеможлиблює взаєморозуміння: «Upon entering the place I found a number of young seamen gathered about a table, examining by a dim light dives specimen of **skrimshander**. I sought the landlord, and telling him I desired to be accommodated with a room, received for answer that his house was full – not a bed unoccupied. «But avast», he added, tapping his forehead, «you hain't got no objections to sharing a harpooneer's blanket, have ye? I s'pose you are goin' a-whalin', so you'd better get used to that sort of thing» [6, 67]. При перекладі не видається можливим передати всі нюанси різних мовних реєстрів Ізмаїла і Пітера Труні. Ізмаїл вживає не тільки правильні граматичні конструкції й складні речення, але й підкреслено формальним виразом «I desired to be accommodated with a room» (я бажав би, щоб мене люб'язно забезпечили кімнатою) демонструє стримане, дистанційоване ставлення новоанглійця до будь-якого незнайомця,

«іншого». Його правильна мова має маркувати його як інтелектуала, людину вищого соціального статусу і освіти, а, з огляду на новоанглійскість походження, і приналежність до християнства. У відповідь йому в доволі вульгарній протонародній манері пропонують спати в одному ліжку з гарпунером, наче перевіряючи його претензії і претензійність. Так Ізмаїл, не відчуваючи цього, стає об'єктом кепкування, позаяк він відмовляється спілкуватися мовою Пітера Труни та інших моряків.

Не тільки власник готелю, але й Квікег ставить під сумнів світ усталених цінностей Ізмаїла, який думає про нього як «жахливого дикуна» ще до особистої зустрічі. Для цього в Ізмаїла є вагомі підстави: «А що міг я подумати про гарпунника, котрий усю ніч з суботи на святу неділю проводив на вулиці за таким канібальським бізнесом, як торгівля головами мертвих ідолопоклонників?» [3, 67]. Коли Ізмаїл у кімнаті роздивляється речі Квікега, прагнучи скласти повніше уявлення про нього, його увагу привертає пончо, яке він примірює на себе: «Не знімаючи його, я підійшов до уламка дзеркала, приставленого до стіни, – я ніколи в житті не бачив подібного видовища. Я так поспішно видирався з нього, що замалим не задушився» [3, 68]. Що саме побачив у дзеркалі Ізмаїл, достеменно невідомо, тому можемо припустити, що на нього поглянув дикун, який витіснив претензійного новоанглійця.

Поява Квікега вибудовується Мелвіллом поетапно, кожна його дія стає шокуючим відкриттям для Ізмаїла, який, непомічений, спостерігає за ним з ліжка. Як підставно пояснює Ізмаїл: «Невідання – мати страху» [3, 70], тож він намагається його подолати, роздивляючись зовнішність дикуна і зіставляючи її з тим стереотипом «канібала», що був зафіксований у його свідомості. Тому його мова рясніє виразами на кшталт: «Так, саме так я і думав...», «...він мав бути...», «...це переконало мене в тому...» Але, як виявляється, всі висновки Ізмаїла побудовані на хибному тлумаченні побаченого, і він змушений постійно їх коригувати. Так, коли він бачить татування на обличчі, то вирішує, що Квікег зазнав насильства з боку дикунів: «Ну то й що, зрештою

це лише його зовнішній вигляд, людина може бути порядною під будь-якою шкірою» [3, 69–70]. Коли ж Квікег знімає сорочку і Ізмаїл бачить суцільно татуйоване тіло, він робить остаточний висновок: «Тепер було цілковито ясно, що це – якийсь жорсткий дикун... Мене просто тіпало від жаху» [3, 71]. Квікег належить до іншого, «чужого» світу, настільки страшного своєю незрозумілістю і закладеним стереотипом сприйняттям «дикуна», що Ізмаїл буквально втрачає здатність говорити: «Затиноючись, я пробурмотів щось, сам не даючи собі звіту...» [3, 72]. Так починається перша розмова між Квікегом і Ізмаїлом, що, з одного боку, є віддзеркаленням сцени з пончо, а з іншого – міняє місцями звичну для західної культури схему зустрічі «цивілізованого білого» й «дикуна». Першим опановує себе Квікег і ставить надзвичайно важливе у багатьох сенсах питання: «Якого диявол ти?» (Who-e debel you?) [6, 72]. Власне, Ізмаїл і Квікег міняються місцями: «страшний» і «чужий» у цій ситуації Ізмаїл і саме він стає «дияволом», як часто називали тубільців білі місіонери. До всього від нього вимагають говоріння, хай і спотвореною мовою, що має довести його людність. Тобто Ізмаїл втрачає і контроль над мовою, що була засобом його претензій на окремішність у світі. Від нього вимагають спілкування, якого він хотів уникнути: «Speak-e! Tell-e me who-ee be, or dam-me, I kill-e!» [6, 72]. Саме Квікег, а не Ізмаїл встановлює правила комунікації, перебираючи авторитарність мовного дискурсу на себе.

Ізмаїл відмовляється говорити з Квікегом і спілкується з ним через ретранслятора, яким виступає Пітер Труна. Але його намагання зберегти соціальну дистанцію розбивається об «люб'язність, ласкавість і справжню гостинність» Квікега: «Попри все татуювання, це був узагалі-то чистий, симпатичний канібал» [3, 73]. Ізмаїл змушений визнати шляхетність і гідність поведінки дикуна, яку він вважав прерогативою свого стану, що змушує його по-іншому подивитися на природу відповідності зовнішності і цивілізаційного статусу.

Ізмаїл вперше, порівнюючи себе з Квікегом, бачить себе очима «іншого»: «І чого це я так загаласував, сказав я собі, він така сама людина, як і я, і в нього є стільки ж підстав боятися мене, як

у мене – боятися його. Краще спати з тверезим канібалом, аніж з п'яним християнином» [Там само]. Самоаналіз продовжується наступного ранку і знову не на користь Ізмаїла, який змушений визнати: «Він виявив до мене чимало поштивості і люб'язності, в той час як я винен у грубій безтактності: лежачи в ліжку, я розглядав його, уважно стежачи за всіма стадіями його туалету – цього разу цікавість взяла гору над моїм вихованням» [3, 76]. Характер Ізмаїла, як і його образ, тепер зазнають корекції у процесі постійного спілкування – зіставлення з Квікегом, і часто не на користь білої людини.

Ізмаїлу було складно спілкуватися і з Квікегом, і з Пітером Труною в силу його соціальної негнучкості, виразно прочитуваним маркером якої слугував соціолінгвістичний дискурс. Він залишався, за термінологією М. Бахтіна, пасивним комунікатором, який, вступаючи в діалог і навіть обмінюючись репліками, не брав у ньому повноцінної участі, надаючи словам поверхово-формального змісту. Зміна в Ізмаїлі відбулася саме завдяки першому спілкуванню з Квікегом, про що свідчить глава V «Сніданок». Коли він приходить у буфетну і «цілком дружньо вітає господаря», Ізмаїл уже розуміє, що з нього посміялися: тепер він не тільки здатен подивитися на себе очима іншого, а й приєднатися до загального сміху: «Чудова це річ – сміх від душі, чудова і доволі таки рідкісна, і цього, між іншим, шкода. І тому, коли хтось своєю власною персоною надає людям матеріал для гарного жарту, хай не шкодує і не соромиться, а весело віддасть себе на службу цій справі» [3, 78]. Вплив Квікега на особистість Ізмаїла виявляється вирішальним: мізантропічна меланхолія, через яку той оминув два «занадто веселих» для нього готелі, поступилася розумінням необхідності сміху, а нетерпимість до порушення соціальної дистанції змінилася ліберальністю і бажанням бути серед людей, навіть коли вони сміються з нього. Зрозуміло, що ця зміна не була занадто радикальною і остаточною. Про це свідчать, наприклад, втручання Ізмаїла в процедуру вранішнього туалету Квікега і досить зверхні висновкові судження з помітним колонізаторським присмаком: «Квікег був істотою у перехідному стані – ні гусинь, ні метелик. Він був цивілізова-

ний рівно настільки, щоб усіма можливими неймовірними способами виставляти власну дикість» [3, 76, 77], але тим не менш відбулося певне і помітне зрушення в системі його світогляду: він стає толерантнішим і здатним до діалогу з «іншим». Зокрема, під час сніданку він змушений визнати, що «незворушність і холодність» поведінки Квікега рівноцінна «гарному вихованню» [6, 86]. Так вперше піддається сумніву стандарт соціальної поведінки новоанглійських пуритан, який Ізмаїл вважав єдино прийнятним. Тобто, як можна зрозуміти, Ізмаїл уже готовий визнати наявність іншої системи цінностей – людська гідність може бути сформована в іншій системі виховання і, зокрема, в дикунському світі канібалів Полінезії. Ізмаїл поступово починає відчувати себе приналежним до широкого світу людства, про що на мовному рівні свідчать сигніфікати «we» (ми) та «us whalemens» (нас, китобоїв), які з'являються в його висловлюваннях наприкінці V глави. Ізмаїл стає свідомий диверсивності, розмаїття існуючих рас людства і вперше звертає увагу під час прогулянки вулицями Нью-Бедфорда на «жителів островів Фіджі, Тонгатобу, Ероманго, Пананджі і Брайтджі» [3, 80].

Ізмаїл виявляється спроможним до самоідентифікації тільки за умови визнання присутності і позиції «іншого». Його попередня приналежність до новоанглійської системи пуританських цінностей, маніфестована соціолінгвістичним дискурсом, формувала ілюзію герметичної самодостатності, що унеможливило комунікацію й вело до неприйняття інших ціннісних орієнтирів. Це надавало йому почуття певної самості у межах однієї замкненої і чітко окресленої соціальної системи, але виключало можливість комунікації з «іншими», тими, хто тримався відмінних соціальних та мовних норм. У романі Мелвілла два, як виявилось, рівно потужних фактори – Тихий океан і Квікег, сформувавши новий контекст життя Ізмаїла, обумовили необхідність реінтерпретації його власного дискурсу, його «репліки» світові, нового розуміння цивілізації і сутності людського буття.

Присутність Квікега змінила життя Ізмаїла не лише на соціолінгвістичному рівні. Квікега можна назвати гротескним персонажем у бахтінському розумінні цього терміну, позаяк він

і всі події та речі, що мають до нього стосунок чи асоціюються з ним, репрезентують гротескове поєднання життя і смерті, тіла постійно помираючого і постійно відроджуваного. Так, у главі XIII Квікег рятує від неминучої смерті юнака, який посміявся з нього, а потім спокійно стоїть, наче кажучи про себе: «В цьому світі під усіма широтами життя будується на взаємній підтримці і товаришуванні. І ми, канібали, покликані допомагати християнам» [3, 109]. Гротескне поєднання життя й смерті ще виразніше втілене в главі LXXVIII, коли Тештіго потопає у голові мертвого кита, що занурюється у воду. В цьому епізоді кілька образів смерті накладаються один на одного: потопуючий індіанець, мертвий кит, «справжній колодязь», «величезна Гейдельберзька діжка», «корабель захилитався, наче наштовхнувся на айсберг», «похований живцем Тештіго» і т. п. У цій сцені ситуація повернення до життя гротескно буквально повторює процес народження, бо Квікег не тільки зробив надріз у голові кита, щоб дістатися Тештіго, а й розвернув його в цій утробі: «Він стверджував, що спочатку йому під руку потрапила нога, але прекрасно знаючи, що це не за правилами і може викликати різні ускладнення, він запхав ногу назад і вправним і сильним поштовхом змусив індіанця зробити кульбіт, так що за другої спроби той уже йшов старовинним випробуваним шляхом – головою вперед. Що ж до голови кашалота, то вона поводитися при цьому якнайкраще» [3, 380]. Життя в буквальному сенсі слова дістається з мертвого тіла, смерть забезпечує народження. Сам Квікег жодного разу не виявляє турботи про свою безпеку, не говорить він і про страх смерті, приймаючи як належне ідею смертності й конечності всього живого, сформовану і визначену його «дикунською» близькістю до природи. У главі CX «Квікег і його труна», захворівши на лихоманку, він готується до смерті спокійно і незворушно, як до неминучого і необхідного етапу життя. Як розмишлює пізніше Ізмаїл, «Смерть – це лише вхід у область Невідомого і Пережитого; це лише перше привітання безкраїх можливостей Віддаленого, Пустельного, Водного, Безмежного...» [3, 517].

Саме тіло Квікега, вкрите татуванням, є постійним нагадуванням про смерть за життя, про матеріальність його плоті:

«... і цим таємницям було визначено розсипатися на порох разом з живим пергаментом, на якому вони були накреслені, і так і залишитися нерозгаданими» [3, 514]. Таємниці наразі безпосередньо пов'язані з ієрогліфічними знаками татуювання Квікега, які зробив пророк його племені, записавши на його тілі «всю космогонічну теорію разом з містичним трактатом про мистецтво пізнання істини» [3, 513], приречену на загибель разом з його плоттю. Його тіло стало «чудовою книгою в одному томі», вмістивши в собі релігію його народу, і за життя Квікег «прочитує» й інтерпретує світ крізь знаки свого татуювання: «...сюди йде Квікег, весь у татуюванні – сам схожий на всі знаки зодіаку. Що ж скаже канібал? Щоб мені не жити, якщо він не порівнює знаки! дивиться на власне стегно; думає, що сонце у нього на стегні, чи на гомілках, чи у нутроцях, гадаю, так само теревенять старі жінки про астрономію десь у своїх селах. Але ж він, їй-богу, знайшов щось біля свого стегна – там у нього Стрілець, треба думати. Ні, він не розуміє, що воно таке, цей дублон; він гадає, що це старий гудзик від якихось королівських штанів» [6, 478]. Монета справді нічого не значить для Квікега, але нанесене на його тіло татуювання стає ланкою, що єднає його зі світоустроєм і природою.

Предмети, що належать Квікегу, теж постають гротесковим поєднанням життя і смерті. Томагавк він використовує для паління тютюну, за допомогою гарпуна не тільки вбиває китів, але голиться, випиває, дістає їжу, користуючись ним як виделкою. Та й професія гарпунера передбачає забезпечення власного життя за допомогою вбивства. Квікег не цурається торгівлі людськими головами, і в тексті роману постійно нагадується про його канібалізм, хоч, власне, факт антропофагії наводиться один раз: на банкеті, коли приготували 50 вбитих ворогів, він переїв і йому стало погано. Будь-яка поява Квікега і притаманні йому атрибути – татуювання, мертві голови, незвичні гортанні звуки – акцентують увагу на матеріальності, тілесності людини, нагадуючи про її місце в природі – лише як одного з представників тваринного світу. І саме завдяки тісному спілкуванню з Квікегом (це і символічне одруження в ліжку готелю (гл. IV), і не менш

знаковий епізод буквального зв'язку в епізоді з «мавпячою мотузкою» (гл. LXXII) Ізмаїл приходить до розуміння не значливості свого існування як істоти інтелектуальної, мислячої, підпорядкованої фізичному, матеріальному буттю, що відбувається в процесі постійного помирання і відродження людності. І знову ж таки саме завдяки Квікегу Ізмаїл починає конструювати і визначати себе як особистість не всупереч іншим, як це було на початку в епізоді вибору готелю, але через діалог з ними, розпочинаючи процес відродження, до якого в романі «Мобі Дік» зазвичай причетний канібал. Квікег стає тією ланкою, що зв'язує два світи – гротескно «чужий», «дикунський» і цивілізований, відкриваючи потенціальні можливості принципово іншого буття, іншого способу життя. Та альтернатива, яку пропонує Квікег, не заперечує фізичну смерть матеріального тіла, але визнає і приймає її як можливість долучення до вічного вмирання і відродження природи, а через неї до вічної спільноти вічного людства. Образ канібала, зафіксований у колективній пам'яті і на архетиповому рівні пов'язаний з ідеєю смерті, в романі Мелвілла стає уособленням життя і його циклічної нескінченності.

Ця думка увиразнюється в символічній сцені «Епілогу», коли Ізмаїл стає свідком загибелі «Пекода». Його вже затягувало в середину виру, коли з глибини, з «центру смерті», що став «центром життя», викинуло рятівний буй, яким слугувала труна Квікега. Потонулий Квікег продовжив життя у своїй труні, витративши «чимало часу на те, щоб ...відтворити на дереві вигадливе татуювання свого тіла» [3, 513]. Труна стає символічним утіленням самого Квікега, який у такий спосіб підтримує життя «осиротілого» Ізмаїла, тобто дитини, батьки якої померли, поки його не підбирає «Рахіль», корабель, на якому втратили матроса і тепер врятували = повернули до життя іншого моряка. В «Епілозі» розкривається нова особистість Ізмаїла, його нове розуміння життя як постійного діалогу зі смертю.

Репрезентований у романістиці Германа Мелвілла топос канібала, побудований на позірно стереотипній бінарній опозиції «дикун-людожер» – «цивілізований білий», опонує його традиційному тлумаченню як однієї з форм колоніального дискурсу.

Заявлені опозиції, відпочатково взаємно маркуючи образ «іншого», поступово зближуються і взаємодоповнюють одна одну в процесі комунікації. Топос канібалізму в площині тексту Мелвілла має дискретно-лінійний характер, що дозволяє факт антропофагії витіснити на маргінеси нарації, створивши простір для заповнення «порожньої синтагми» маркерами загальнолюдського дискурсу.

Література

1. *Абрамовська Я.* Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. – К., 2008. – С. 351–370.
2. *Бахтин М.* Естетика словесного творчества. – М., 1979.
3. *Мелвилл Г.* Моби Дик, или Белый кит // *Мелвилл Г.* Собрание сочинений. В трех томах. – Т. 1. – Л., 1987.
4. *Мелвилл Г.* Тайпи // *Мелвилл Г.* Собрание сочинений. В трех томах. – Т. 2. – Л., 1987.
5. *Appleyard B.* Aliens: Why They Are Here. – London: Scribner, 2006.
6. *Melville H.* Moby-Dick. – New York: Norton, 2002.
7. *Melville H.* White-Jacket or the World in a Man-of-War. – Evanston, Il.: Northwestern UP, 2000.

Ірина Пупурс (Київ, Україна)

Європейський імідж романтизованого Єгипту: на матеріалі англійської, французької, російської, української поезії та прози XIX століття

У дослідженні зафіксовані й частково проілюстровані орієнталістські складники європейського іміджу романтизованого Єгипту на матеріалі англійської, французької, російської, української поезії й прози XIX ст., належної до романтичного напрямку.

Ключові слова: романтизований Єгипет, Єгипетське, Інше, геокультурне імаго, типово-орієнталістські перцепції, гетеро-імідж, етнічний характер, етнотип, Клеопатра.

Irina Pupurs. The European Image of the Romanticized Egypt

The purpose of this paper is to present the records and partially to illustrate the major components of the European image of the Romanticized Egypt on the basis of the 19th century English, French, Russian, Ukrainian poetry and prose belonging to Romanticism.

Key words: Romanticized Egypt, Egyptian, the Other, geocultural imago, the typical perceptions of the Orient, hetero-image, ethnic character, ethnotype, Cleopatra.

Ірина Пупурс. Европейский имидж романтизированного Египта

В исследовании зафиксированы и частично проиллюстрированы первостепенные составные европейского имиджа романтизированного Египта на материале английской, французской, русской, украинской поэзии и прозы XIX в., принадлежащей к романтическому направлению.

Ключевые слова: романтизированный Египет, Египетское, Иное, геокультурное імаго, типично-орієнталістские перцепции, гетеро-имідж, этнический характер, этнотип, Клеопатра.

Одним із пріоритетних напрямків сучасної літературознавчої компаративістики є імагологія. Виходячи зі семантики назви, першорядним і головним завданням імагологічних досліджень є різнобічне вивчення «власного національного образу» = *Свого* (авто-іміджу) в інонаціональній літературі та «чужорідного образу» = *Іншого* (гетеро-іміджу) в рідному письменстві. «Образ або імідж, – зазначається в книзі авторитетних французьких компаративістів П. Брюнеля, К. Пішуа й А.-М. Руссо, – це індивідуальне чи колективне уявлення, котре складається з елементів одночасно і інтелектуальних, і емоційних, і суб'єктивних. Жоден іноземець ніколи не побачить країну так, як це хотілося б місцевим жителям. Це означає, що емоційні оцінки переважають над об'єктивною оцінкою. Хибні ж погляди розповсюджуються швидше й ширше, ніж істина» [21; 64]. Такої думки дотримується переважна більшість учених-імагологів, які вважають, що образи закордону – радше міфи й міражі, котрі відображають наші бажання й очікування. Особливо яскраво це ілюструється європейськими рецепціями віддалених, неєвропейських територій – американських, африканських, австралійських і азійських. Іміджи ж останніх, східних країн, пройшли найтриваліший еволюційний шлях і є найзмістовнішим виявом *Іншого* в європейській культурі.

Єгипетське в літературі романтизму: поетика й авторська позиція

Вже багато століть поспіль історія та культура Єгипту приваблюють світову спільноту, передусім науковців і митців Європи. При цьому європейці не тільки розкопували міста стародавніх єгиптян, досліджували їхні піраміди, гробниці, папіруси та ін., а й створювали та популяризували власні Єгипетські світи, серед яких і продукований мистецтвом романтизму – *Єгипет романтизований*.

Адже саме в XIX ст., особливо в добу романтизму, інтерес до країни великого Нілу зріс, що було перш за все зумовлене кіль-

кома вагомими причинами, як-от єгипетська Наполеонівська воєнна компанія (1798–1801), розшифровка ієрогліфів Ж.-Ф. Шампольйоном молодшим і визнання єгиптології як наукової галузі (1822). Тогочасне європейське сходознавство поповнилося низкою колективних і монографічних праць про історію, географію й культуру Єгипту: [22], [42], [20], [34], [1] та ін. Сторінки тогочасної преси буквально заповнили науково-популярні статті й замітки про Єгипет, спричинивши як бум подорожей до країни пірамід, так і своєрідну прикладну єгипетоманію – популярними стали архітектурні споруди, меблі, посуд у єгипетському стилі.

Європейська єгиптологічна література доби романтизму налічує близько сотні текстів прозового й поетичного характеру, кожен із яких відіграв свою роль у формуванні світового іміджу Єгипту як *Іншого*. Розробка проблеми *Іншого*, у нашому випадку – Єгипту, перебуває на перехресті знань з історії, етнографії, культурології, антропології, сходознавства та інших гуманітарних і природничих наук. Тобто, міждисциплінарний підхід при вивченні гетеро-іміджу *Єгипетського* в літературі романтизму має бути. Та до цього призводить і той факт, що імаго Єгипту творилося романтиками з використанням історико-єтнографічних, природничо-географічних, культурологічних, соціо-політичних, археологічних знань, почерпнутих ними як у процесі читання єгиптологічного й дотичного до нього матеріалу, так і під час їхніх подорожей єгипетськими землями.

Єгипетське як декор

В. Лендор, О. Пушкін, Є. Боратинський, Т. Шевченко, І. Воробкевич не бачили на власні очі Єгипту, їхнє уявлення про нього сформувалося через рецепцію інших гетеро-іміджів, почерпнутих із книжок. Тобто, їхні імаго являють собою комбінацію з копійованих або переосмислених ними мистецьких образів *Єгипетського*. При цьому незрідка таке *Інше* слугує декором для авторських політичних і естетичних ідей та фігурує як міфічно-казкове, алегорично-символічне або умовне.

Погляньмо на *Єгипетське «Гебіра»* («Gebir: A Poem in Seven Books», 1798) Вольтера Савіджа Лендора. Відомо, що англійський романтик працював над цією поемою в семи книгах протягом 90-х років XVIII ст.: спочатку «Гебір» було написано латиною, потім В. Лендор дещо його скоротив і переклав англійською мовою. Такі трансформації були спричинені як видавничою необхідністю, бажанням розширити коло читачів, так і деякими суттєвими змінами авторських уподобань і пріоритетів, перш за все – політичних. Звернувшись до теми вторгнення та завоювання Єгипту іберійськими військами на чолі з Гебіром та його братом Тамарою, В. Лендор на тлі подій далекого минулого виклав власні міркування стосовно тогочасних європейських суспільно-політичних феноменів, а саме тріумфу Французької революції. Так, у першому латиномовному «Гебірі», надрукованому анонімно 1798 р. у Ворвіці, вміщено опис весільного вояжу Тамари й німфи, та пророчі бачення майбутнього їхніх далеких нащадків – опис переможного маршу Французької республіки від Гаронни до Рейну. Проте, розчарувавшись у політиці республіканців і Наполеона, В. Лендор викинув ці місця з поеми. Й 1803 р. в продажу з'явився оновлений «Гебір» у двох варіантах, латиномовному й англійськомовному, написаному неримованим п'ятистопним ямбом.

В остаточному тексті «Гебіра» йдеться про те, що Гебір, король «Gades» (королівства південно-західної Іспанії), виконав дану померлому батькові обіцянку й завоював Єгипет. У країні Великого Нілу Гебір будує нове місто, закохується в єгипетську царівну Чаробу, потрапляє до чистилища, де зустрічається зі своїм батьком, Стюартами, Вільямом Визволителем, Георгом III та іншими легендарними персонами, і зрештою – помирає від отрути на власному весіллі. Паралельно до цього сюжету розгортається друга історія – щасливого кохання Тамари й морської німфи. Всі перелічені перипетії відбуваються виключно на території Єгипту.

«Гебір» творився в часи зародження романтизму та європейської моди на єгипетське. Втім, на кінець XVIII ст. вже була зіб-

рана чисельна єгиптознавча бібліотека, в основному сформована з праць античних авторів (Геродота, Діодора Сицилійського, Стратона, Плутарха та ін.), сходознавчих паломницько-мандрівних текстів («Подорож Єгиптом і Сирією протягом 1783–1785» К.-Ф. Вольнея, «Подорож до Туреччини й Єгипту» Я. Потоцького (1785) і т. п.), перекладів орієнтальної літератури («Історія Єгипту» Абд ал-Латіфа, «Тисяча й одна ніч» та ін). Безумовно, В. Лендору були знайомі деякі з названих творів. Зокрема, у текстовому полі «Гебіра» відчувається незначний відгомін античних оповідей стосовно староегипетської культури, передусім, розповідей Діодора Сицилійського про розташування на території Єгипту входу до потойбічного світу. Так, Гебір, будуючи своє місто в Єгипті, одного разу потрапив до його підземної частини, царства померлих, де побачив колишніх могутніх земних правителів, які відбувають у чистилищі, а не в пеклі, покарання за надмірні владолюбні амбіції.

Документально ж підтвердженням, першорядним джерелом *Єгипетського* для «Гебіра» стала «Історія Чароби, цариці Єгипту» («History of Charoba, Queen of Egypt») Клари Рів. Цей прозовий текст К. Рів включила як ілюстрацію єгипетського варіанта лицарського роману в її дослідженні «Розвиток лицарського роману крізь призму віків, країн і звичаїв...» («The Progress of Romance, through Times, Countries, and Manners; with Remarks on the Good and Bad Effects of It, on Them Respectively», 1785). У передмові до нього зазначається, що «Історію Чароби, цариці Єгипту» запозичено з «Історії Стародавнього Єгипту...», написану арабською доктором Муртаді й перекладену на французьку М. Ватті, професором арабської, для Луї XIV, короля Франції. Разом із тим К. Рів, мабуть, скористалася й англійським перекладом цієї книги, зробленим 1672 р. Дж. Девісом. Серед учених досі не вщухають суперечки навколо авторства «Історії Чароби, цариці Єгипту»: одні вважають її калькою названих джерел, інші – мистецьким витвором К. Рів. Гадаємо, мають сенс обидві позиції: «Історія Чароби, цариці Єгипту» – беззаперечно, переробка сюжету про Чаробу з «Історії Стародавнього Єгипту...»,

але переробка оригінальна, наповнена новаторськими, особливо для того часу, рисами, зокрема, яскравою феміністичною забарвленістю.

Тобто, Лендорове *Єгипетське* базується на гетеро-іміджі, виписаному К. Рів, з яким пов'язана і його фемінізація, оскільки Єгипет у «Гебірі» презентується тільки жіночими персонажами. Також образи єгиптянок являють собою й атрибутивні символи орієнталізму: Чароба – орієнтальної краси, сексуальності й влади; Даліка – орієнтальної жорстокості, фанатизму й вірогідності; стара відьма – орієнтальної таємничості й магії. При цьому таке *Інше* виглядає водночас і привабливим і небезпечним.

Але поруч із цим феміністичним Єгиптом у «Гебірі» співіснує й двоскладове міфічно-казкове *Інше*. Перше – це розташоване біля єгипетських берегів морське царство німф і наяд, асоційоване В. Лендором із омріяним едемом. У цьому фантастичному інакшому світі, подалі від мирських проблем і негараздів збираються жити за віковичними законами природи закохані Тамара й німфа. Друге – потойбічний світ, вхід до якого В. Лендор розмістив на території Єгипту, ймовірно, повторюючи дані, продюковані античним *Єгипетським*.

Алегорично-символічним є і Шевченків Єгипет у «Марії» (1859), що певним чином став віддзеркаленням сучасної поетові Російської імперії. Тобто, його *Єгипетське* підміняє собою *Своє*. Нагадаємо, що подібні використання письменниками-романтиками образів Орієнту для маскування європейських політичних подій, про своє ставлення до яких вони не могли говорити відкрито з тих чи інших причин, – традиційні для поезики європейського романтизму.

Умовне *Єгипетське* маємо в поемі «Переселення душ» («Переселение душ», 1827) Є. Баратинського (Є. Боратинський), яка писалася протягом 1828–1829 рр., відразу після одруження поета з Анастасією Енгельгардт, якій вона й була присвячена. Також у цей період Є. Баратинський працював над однією зі своїх ключових поем – «Бал», генетична пов'язаність якої через схожість тематики, сюжетної лінії, образів із «Переселенням

душ» очевидна. Це і дозволило дослідникам називати «Переселення душ» своєрідним поетичним коментарем до «Балу».

У літературознавчих колах прийнято вважати, що поема «Переселення душ» є суто формалістичною стилізацією під XVIII століття, а її загальний характер сформований під впливом поезики «conte en vers», передусім жартівливої казки Вольтера, за традицією жанру якої національний колорит є досить умовним. Такі твердження слухні. Проте слід ураховувати й той факт, що «Переселення душ» – це все-таки романтизована стилізація, котра тяжіє до романтичної поеми.

У цій поемі «поет думки» [3; 75], як назвав Є. Баратинського В. Белінський, робив основний акцент на розкритті теми «справжнього кохання» та людської психології, а не на вимальовуванні образу Стародавнього Єгипту. *Єгипетське* слугувало лише тлом, декорацією, в якій існували головна романтична героїня – єгипетська царівна Зораїда, та інші дійові особи «Переселення душ». У цілому ж *Єгипетське* не конкретизується, а абстрагується, не унаочнюється етноісторично та географічно, а зводиться до якихось формальних описів, які можуть ідентифікувати будь-який орієнтальний простір. Підтвердженням цього є зображення кімнати єгипетської царівни: *«Как будто к празднику большому // Её чертоги убраны; // Везде легли ковры богаты // И дорогие ароматы // Во всех кадилах возжены, // Все водометы пущены; // Блистают редкими цветами // Ряды узорчатых кошниц, // И полон воздух голосами // Дальноземельных, чудных птиц; // Всё негой сладостною дышит, // Всё дивной роскошью пышет»* [4; 66]. Одначе ці описи все-таки конструюють імаго Єгипту, оскільки в «Переселенні душ» означено Мемфіс як місце дії та в більшості з них присутні поодинокі єгипетські артефакти, як-от у лаконічному замиському пейзажі: *«Едва редает мгла ночная, // И, пробуждается начиная, // Едва румянится восток; // Еще великий Мемфис дремлет // И утро нехотя приемлет, // А уж, покинув свой чертог, // В простой и чуждой ей одежде, // Но страха тайного полна, // Доверься ветреной надежде, // Выходит за город она. // Перед очами Зо-*

раиды // Пустыня та, где пирамиды // За пирамидами встают // И (величавые гробницы) // Гигантским кладбищем ведут // К стопам огромной их царицы» [4; 63]. При цьому умовне імаго Єгипту підкріплюється ще досить умовними портретами єгиптян.

Загалом *Єгипетське* В. Лендора, О. Пушкіна, Є. Баратинського, Т. Шевченка характеризується невеликою кількістю етнічного матеріалу. Це цілком зрозуміло, оскільки першорядним завданням вище перерахованих авторів було не створення гетеро-іміджу Єгипту, а пропагування естетичних та соціально-політичних ідей.

Єгипетське як вербалізація баченого

А от *Єгипетське* Ф.-Р. де Шатобріана, Ж. де Нерваля, Т. Готьє і О. Сенковського, котрі були на свій час більш чи менш ерудованими єгиптознавцями, характеризується іншим порядком речей – передусім було відтворено Єгипет як багатогранний етнообраз, у текстуальний простір якого були вже вплетені авторські міркування з різних питань. У творах цих авторів перцепція «Єгипет як Схід» уповні підпадає під означення Е. Саїда, що «Схід – це не так місце, як *topos*, сукупність посилань, безліч характерних ознак, що ймовірно запозичуються з цитат, або з текстуальних фрагментів, або з переказування чиеїсь праці про Схід, або з фрагментів, побудованих чиеюсь уявою, або з амальгами всіх цих речей. Пряме спостереження або ґрунтовний опис Сходу – це фікції, що їх створили ті, хто писав про Схід...» [13; 232]. Безперечно, кожний, створений вище перерахованими романтиками, *топос* Єгипту є авторським, суб'єктивізованим й індивідуалізованим. *Інше*, ґрунтуючись на фактажі *Єгипетського* (ідентичному, дотичному або винятковому), презентуючись за законами обраного жанру (подорож, роман, повість, новела, поезія), споглядалося під різним кутом зору, під різними емоціями й настроєм.

«Ми приписуємо речам зміни, які відбуваються всередині нас. Різні враження, які ця країна, – маючи на увазі Швейцарію, розмірковував Ж.-Ж. Руссо, – справляла на мене в різні періоди життя, переконали мене, що наше ставлення зачасти впливає

більше від нас, ніж від речей, і оскільки ми краще описуємо те, що відчуваємо, ніж те, що є насправді, то необхідно знати, як був налаштований автор подорожнього щоденника, описуючи свої мандрівки, щоб судити, наскільки його картини близькі чи далекі від істини» [Цит. за: 21; 64].

Після своїх мандрівок і Ф.-Р. де Шатобріан, і Ж. де Нерваль, і Т. Готье залишили художньо оформлені спогади й враження про відвідані середземноморські країни, серед яких і Єгипет, у жанрі літературної подорожі. «З усіх спроб освоювання закордону, – відзначав Д. Пажо, – подорожі є найбільш прямим, безпосереднім і разом із тим найскладнішим досвідом. Подорожі можуть зацікавити істориків і можуть створити історію мандрівок, щоб спробувати зрозуміти шляхи прогресу й розповсюдження знань, розповсюдження інформації до найвіддаленіших і незнайомих територій», а «мандрівник є одним із ключових факторів суспільства й історії, який їх об'єднує, особливо, якщо він володіє певною книжною мудрістю та має філософський склад розуму» [39; 30].

До речі, вербалізація мандрів у XIX ст. видавалася бажано-необхідною, книгою, котру очікували читачі від письменників-туристів. Зазвичай, такі літературно-подорожні записи ставали першоджерелами для майбутніх пілігримів, насамперед для авторів нових мандрівок. Показовою в цьому плані є «Подорож з Парижа до Єрусалима і з Єрусалима до Парижа» («Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem a Paris», 1811) Ф.-Р. де Шатобріана, що зробилася путівником і жанровим взірцем для А. де Ламартіна, О. Пушкіна, Ж. де Нерваля та багатьох інших європейських письменників-вояжерів. У часи романтизму подорожні нотатки були першими й практично єдиними джерелами інформації про Схід, а «образи, створені ними, – за словами П. Мартіно, – можна сказати, навіть зумовлюють усю наступну літературну традицію сприйняття Сходу» [36; 45]. Дійсно, романтизований імідж Сходу, викристалізований здебільшого на масиві текстів подорожньої прози, задав подальшої векторності орієнталізму й презентував цілу низку реконструйованих чи створених вла-

сноруч орієнтальних кліше, образів, стереотипів. Щодо романтизованого Єгипту, то в його формуванні й популяризації передусім відіграли важливу роль «Подорож...» Ф.-Р. де Шатобріана й «Подорож на Схід» («Voyage en Orient», 1851) Ж. де Нерваля. Натомість «Подорож до Єгипту» («Voyage en Egypte», 1869) Т. Готьє лише додала якихось незначних нюансів до романтизованого гетеро-іміджу Єгипту, котрий на час її появи – 1869 р. – був уже практично сформований, зокрема й єгиптологічною прозою й поезіями самого Т. Готьє.

13-го липня 1806 р. розпочалася легендарна подорож Ф.-Р. де Шатобріана з Парижа до Єрусалима через Італію, Грецію, Туреччину, Родос, Яффу, а маршрут його зворотного шляху додому пролягав саме через Єгипет і Туніс. Протягом цієї мандрівки французький письменник вів щоденник, записи якого й лягли в основу його «Подорожі...», де шостий розділ уповні присвячено Єгипту. Втім, *Єгипетське* не було головним об'єктом Шатобріанового споглядання. Нагадаємо, що Шатобріан мандрував Сходом як паломник, який прагнув побачити біблійні землі й передусім – Єрусалим. Тобто, його *Інше* було просіяне крізь «текстові сита» Біблії та християнської літератури. Разом із тим Шатобріан вирушив у східну подорож із чималим вантажем орієнтальних знань. І як наслідок – Шатобріанів імідж Сходу базується не лише на особистих візуальних враженнях, але й на значному пласті сходовознавчої інформації. Приміром, у його «Подорожі...» маємо цитації, алюзії, ремінісценції, парафрази з «Історії» Геродота, праці Діодора Сицилійського, «Порівняльних життєписів», «Про Ісіду й Озіріса» Плутарха, «Подорожі Єгиптом і Сирією протягом 1783–1785 рр.» К.-Ф. Вольнея, «Тисячі й одної ночі» та ін. Загалом Шатобріан їхав на Схід, аби побачити те, про що він прочитав, і віднайти ту екзотичну реальність, яка б імпонувала його фантазіям. «Він привіз із собою, – читаємо в „Орієнталізмі” Е. Саїда, – важезний багаж особистих цілей та надуманих уявлень про Схід, вивантажив його там і надалі маніпулював людьми, місцями та ідеями на Сході з такою легкістю, мовби ніщо не могло опертися його владній уяві» [13; 225].

Починаючи писати про Єгипет, Шатобріан відразу ж ідентифікує себе як людину обізану з єгипетськими артефактами й заявляє, що про Єгипет уже стільки написано, у тому числі й ним самим у «Мучениках» («Les Martyrs»), що немає сенсу переповідати загальновідоме й самоповторюватись [Див. докладніше: 23; 73]. Його *Єгипетське* фігурує в контексті авторських історико-політичних і емоційно-ностальгійних оцінок. Шатобріан дивиться на Єгипет очима представника великої французької нації, яка в часи Наполеонівського походу прагнула реконструювати колишню велич цього краю та звільнити його від варварства мусульман. Він шкодує з приводу того, що французам не вдалося зберегти владу над Єгиптом, а без їхнього демократичного й цивілізаційного правління *Єгипетське* залишиться мусульманізованим, тобто, занедбаним, небезпечним і ворожим. Протягом усього розділу Шатобріан підкреслює нестабільність політичної ситуації в Єгипті початку XIX ст., на території якого розташувалося п'ять «міні-держав», – це створювало певні труднощі й ризик для вояжерів-європейців. Але «небезпека» – важлива складова Шатобріанового іміджу сучасного йому Єгипту – послаблена захопленням від легендарної історії цього середземноморського краю. Відносячи Єгипет до окремого, четвертого, континенту, Шатобріан часто іменував його «колискою наук, матір'ю релігій і законів» та постійно протиставляв Єгипет минулий, за царювання славних фараонів (як батьківщина цивілізації) Єгипту сучасному, мусульманському (як краю варварства). Власне, ця ключова опозиція Шатобріанового *Єгипетського* стала одним із основних складників романтизованого гетеро-іміджу Єгипту.

Ж. де Нерваль у 1842–1843 рр. під час мандрівки азіато-африканськими середземноморськими територіями відвідав єгипетський край. Він, на противагу паломнику Шатобріанові, відправився на Схід як мандрівник, шукач пригод і дивовижної екзотики. І для нього Єгипет, у якому він прожив близько трьох місяців, став місцем, де можна було це все віднайти. До країни Великого Нілу Нерваль приїхав достатньо начитаним сходоманом із настановою, що вчитане *Єгипетське* мусить передувати

баченому *Єгипетському*. «Я намагаюся оглядати місця лише після того, як достатньо познайомлюся з ними за допомогою книг і мемуарів» [37; 877], – писав Нерваль в одному з листів із Єгипту. І слід сказати, що у формуванні його гетеро-іміджу Єгипту відіграли значну роль «Манери і звичаї сучасних єгиптян» Е. Лейна [32], «Подорож...» Ж.-Ф. де Шатобріана, праці Сільвестра де Сасі та ін. Найчастіше Нерваль звертався до монографії Е. Лейна, з якої він запозичував і переписував єгипетський матеріал, нерідко видаючи його за свій особистий досвід перебування в Єгипті. Тобто, Нерваль не уникнув переписування канонічних текстів офіційного сходознавства, так само як і впливу імперіалістичного орієнталізму, коли писав про вищість європейців порівняно з орієнталами й т.п. Утім, він, на відміну від Шатобріана, який споглядав Схід відсторонено крізь призму європейсько-християнських оцінок, прагнув зрозуміти орієнтальний світ із середини, намагаючись у міру своїх можливостей і бажань пожити за законами й традиціями орієнталів [Див.: 28; 184]. Жителі Єгипту повсякчас зацікавлювали Нерваля, тому його *Єгипетське* є напрочуд оперсонажене, навіть краще сказати – ожіночене, фемінізоване, оскільки переважають образи орієнталок. При цьому велика увага приділялася деталям етнографічного, природничо-географічного, архітектурного та іншого порядку, тому Нервалеве *Єгипетське* також є різнобічно деталізованим. І нарешті важливо відмітити, що хоча відлуння ключової Шатобріанової опозиції (Єгипет минулий = цивілізований і Єгипет сучасний = варварський) подеколи простежується в «Подорожі...» Нерваля, проте вона не стала наскрізною, оскільки французький романтик захоплювався і Стародавнім Єгиптом, і в міру симпатизував Єгипту сучасному та подеколи прихильно ставився до ісламу. При цьому його *Єгипетське* стосовно Стародавнього Єгипту передусім виписується за рахунок оповідей про таємні знання й містичні обряди стародавніх єгиптян, а *Єгипетське* стосовно Єгипту сучасного – про побут, звичаї, культуру сучасних мешканців Каїра та його околиць. Протиставляється в «Подорожі...» Нерваля й *Своє* (Європейське, французьке) та *Чуже*

(Єгипетське) і нерідко *Єгипетське* одержує моральну й культурну перевагу над *Європейським*.

Наукову мету переслідував у Єгипті О. Сенковський. Його, ще дев'ятнадцятирічним студентом, було відряджено Віленським університетом на Близький Схід задля пошуку матеріалів стосовно польсько-турецьких історичних взаємовідносин. Більшу частину цього відрядження (1819–1821) Сенковський провів у Єгипті, де досконало вивчив арабську мову, познайомився з історією та культурою цього північноафриканського регіону. Деякі з його сходознавчих подорожніх нотаток, які активно друкували польські й російські періодичні видання першої половини XIX ст., стосуються саме Єгипту (Посещение пирамид // *Сын отечества*. – 1822. – Ч. XXV, № 1. – С. 16–30; Перечень письма из Каира, от 11 (22) декабря 1820 г. // *Сын отечества*. – 1822. – Ч. XXVI. – С. 64–71 та інші).

Своїми єгиптологічними знаннями Сенковський скористався при написанні «Мікерії, Нільської Лілії» («Микерии, Нильской Лилии», 1845), такої собі літературної гри в «переклад папірусу». У цій повісті Сенковський хотів передусім презентувати наукову інформацію про Єгипет і тому його *Інше (Єгипетське)* науково деталізоване. Разом із тим Сенковський по-різному поводився з єгипетським матеріалом: то імперсонально – як науковець, подібно до Е. Лейна [13; 231], який жертвував своїм еґо задля орієнталістського канону, то суб'єктивно (персонально) – як письменник, який фантазував, вигадував, оцінював та іронізував. У контексті такого *Єгипетського* й розгорталися події повісті, запозичені переважно з «Історії» Геродота. Тобто, *Єгипетське* Сенковського було створене цілком у річищі тодішнього орієнталізму, оскільки базувалося на поетиці попередніх гетероіміджів Єгипту. Слід і ще додати, що основними дійовими особами «Мікерії...» виступають єгиптяни, тому й ключова імагологічна опозиція виглядає так: *Своє* (Єгипетське) – *Чуже* (Європейське, грецьке), де *Єгипетське* є втіленням мудрості й культури, а *Європейське* виявляється варварським і дикунським.

Романтизований Єгипет як *Інше*: геокультурне імаго й типово-орієнталістські перцепції

Одними з основних об'єктів дослідження імагології є іміджі, кліше, стереотипи, котрі визначаються національною культурою стосовно *Іншого* (*Чужого*). М. Фішер відзначав, що іміджі можуть бути як національними кліше, наближеними до стереотипів («імаготипів або імаготипної системи»¹), так і складними образами, котрі об'єднують у собі різні образи Чужого. Власне, романтизований Єгипет був сформований за рахунок індивідуальних гетеро-іміджів, які незрідка базувалися на геокультурному імаго Єгипту, що висвітлювалося крізь типово-орієнталістські перцепції (Схід – екзотика, Схід – таємниця й містика, Схід – прабатьківщина європейської цивілізації).

Разом із тим гетеро-іміджі Єгипту формувалися в контексті ідей і поетики романтизму, інакше кажучи, статистичні єгипетські артефакти та реалії художньо романтизувалися. На цей важливий момент, маючи на увазі не лише Єгипет, а й інші території Сходу, вказували Е. Саїд, Е. Шаффер, Н. Ліск, Дж. Маккензі, С. Зенкін, акцентуючи, що «романтики вельми індивідуалізували відповіді на свої бачення Сходу, кожна – проекція їхніх власних фантазійних світів» [35; 31]. Тобто, перцепції й ідентифікації Єгипту європейськими письменниками-романтиками – більше суб'єктивні конструкції, аніж об'єктивні субстанції. Хоча при цьому не слід забувати й про те, що перш за все європейські письменники дивилися на Схід очима європейця, а вже потім оцінювали його крізь призму власного еґо та індивідуального досвіду – на цей важливий момент указав Е. Саїд. «Схід був витворений... орієнталізований не тільки тому, що його відкрили як «орієнтальний» у всіх тих розуміннях, які здавалися самоочевидними пересічній європейській свідомості дев'ятнадцятого сторіччя, а й тому, що його можна було зробити орієнтальним – тобто примусити його бути орієнтальним» [13; 16]. На його дум-

¹ М. Фішер запропонував уживати ці поняття замість терміну «стереотип». Див. докладніше: [24].

ку, «орієнталізм об'єктивно слід розглядати як знакову систему, яка виражає європейсько-атлантичну владу над Сходом, а не як правдивий дискурс про Схід (яким він претендує бути у своїй академічній або науковій формі)» [13; 17].

В європейських романтичних творах на орієнтальну², а тобто й на єгипетську, тематику на першому плані перебуває проблема геокультурної ідентифікації. Першоплановими ж образами, з якими ідентифікується країна та які творять її імідж, є географічні. За визначенням російського вченого Н. Зам'ятіна, географічний образ – «цілісна і складноорганізована система уявлень про якесь місце чи інший просторовий об'єкт, яка відповідає просторовим уявленням якоїсь культури» [7], і його слід розглядати «як сукупність символів і архетипів, пов'язаних із певною територією... й репрезентовані через твори літератури, музики, живопису і т. д.» [7]. У свою чергу, географічні образи тісно пов'язані з етнічними, національними й історико-культурними образами.

Так, виписуючи геокультурне імаго Єгипту, романтики намагалися продемонструвати його природно-географічний портрет, етнічну винятковість, оригінальність культури. Відштовхуючись від часових координат, ними були створені геокультурні імаго Єгипту стародавнього, греко-римського (передусім – часів правління Клеопатри VII), мусульманського (частіше – XIX ст.), комбінованих віків (найчастіше – минуле + сучасне авторові).

Наприклад, події в «Мікерії, Нільській Лілії» відбуваються в Стародавньому Єгипті, між 117275–117293 р., тоді, за цими вигаданими О. Сенковським датами, єгипетською державою керував мудрий фараон Амосіс. І хоча в «Мікерії...» наявна часова плутанина (знаменитий Лабіринт будується під час Троянської війни та ін.), але все-таки Сенковський не вийшов за рамки епохи Стародавнього Світу й створив багатогранне геокультурне імаго тодішнього Єгипту.

² В часи романтизму під орієнтальним розумілось усе, що було пов'язане не тільки з Азією, а й з Північною Африкою та Східною Європою. Втім, у цьому дослідженні до географії орієнтального будуть включені виключно азіатські й північно-африканський регіони.

Зауважимо, що єгипетська історія до династії Птолемеїв мало розроблялася письменниками-романтиками. Їх значно більше цікавив Єгипет часів греко-римської експансії, особливо правління останньої єгипетської цариці Клеопатри VII: поезії «Клеопатра» О. Пушкіна, новела «Ніч Клеопатри» Т. Готье, недописана україномовна поема «Клеопатра» І. Воробкевича. У цих творах образ Клеопатри виступив суттєвим іміджмейкером *Єгипетського*, впливаючи на моделювання його геокультурного імаго.

У багатьох творах доби романтизму, що насамперед належать до подорожньої прози, презентується мусульманський Єгипет XIX ст.: першого десятиліття («Подорож...» Ф.-Р. де Шатобріана); 40-х років («Подорож на Схід» Ж. де Нерваля); 60-х років («Подорож до Єгипту» Т. Готье). Важливо підкреслити, що в цих східних подорожах маємо й геокультурні імаго Стародавнього Єгипту і Єгипту Середньовіччя.

Подеколи романтиками робились екскурси із сучасності в давні часи Єгипту, як-от Т. Готье у «Романі мумії». На початку цієї прозової фантазії йдеться про розкопки єгипетської піраміди в першій половині XIX ст., а далі читач переноситься в далеке минуле, в епоху фараонів. А ось в іншому «єгипетському» творі Т. Готье – «Ніжці мумії» – головний герой потрапляє до «вічних мешканців» староегипетської гробниці прямісінько з Франції XIX ст. Можна погодитися зі словами Жоржа Пуле, що така «мандрівна» розповідь між декількома часовими планами, коли минуле змінює майбутнє або навпаки, «виглядає як марення наяву», в якій «часу не існує» [Цит. за: 11; 20].

Геокультурне імаго Єгипту того чи іншого історичного періоду виписувалося за рахунок ідентичного набору образів і артефактів: природно-географічних (Ніл, пустеля, Олександрія, Каїр та ін.), архітектурних (піраміди, сфінкси, колоси, Олександрійський маяк та ін.), мовних (єрогліфи), релігійно-обрядових (Амон-Ра, Ісіда, Птах, Тот, мумії та ін.). Ці уособлення *Єгипетського*, більшість із яких є типовими візитними картками Єгипту, або лишень згадувалися заради достовірності придуманого місцевого колориту, або досить детально виписувалися, відігра-

ючи важливу роль у композиції. «Можна сказати, – прочитуємо Ю. Кочубея, – що такі орієнталістичні ознаки з часом ніби створюють канон, і вже твір про Схід не уявляється і не сприймається, якщо у ньому немає очікуваних обов'язкових орієнтальних деталей...» [9; 134].

Так, у «Гебрії» В. Лендора – хронологічно першому творі на єгипетську тематику, приналежному до романтизму, – задля достовірності й конкретизації єгипетського ландшафту вписано двічі чи тричі слово «Єгипет», кілька разів згадано Ніл і в одному місці – могилу Мемнона. Аналогічну мету переслідував і Т. Шевченко в «Марії», де згадано всього декілька атрибутів *Єгипетського*: «З-за Нілу сфінкси, мов сичі, // Страшними мертвими очима // На теє дивляться. За ними // На голому піску стоять // По шнурі піраміди вряд, // Мов фараонова сторожа...» [17; 321] та ін.

Небагато єгипетської документальності й у поемі «Переселення душ» Є. Баратинського: Мемфіс, Ніл і лілії, Апіс, Ісіда та ін. При цьому поет вільно поводився з єгипетським матеріалом, деякою мірою русифікувавши його за допомогою типових композиційних формул російської народної казки, як-от зачину («В земле, о коей справедливо // Нам чудеса вещає старь, // В Египте жил-был славный царь»), трійстості повторів («И жениха, чрез трое суток, // Избрать царевне повелел»), а також колоритної російськомовної лексики («И Мемфис-град заликовал! В нём пир за пиром восставал»).

У «Подорожі...» Ф.-Р. де Шатобріана маємо кілька детальних репрезентацій Нілу (від яскравості нільської води, інформування про розливи цієї ріки й до пейзажних замальовок її берегів), описів єгипетських міст і селищ (руїн колишніх єгипетських поселень, краєвиду нічного горизонту Олександрії, Розети в арабському стилі, метушливого Каїру, реконструйованого за Діодором Сицилійським Мемфіса) та побіжні згадки колосів Мемнона, Сфінкса, Ісіди, папірусів й інших формотворчих одиниць єгипетського етносу.

У текстуальному просторі «Подорожі на Схід» Ж. де Нервля присутні рядки або цілі абзаци, присвячені пірамідам, сфінксу, Каїру, Мемфісу, Нілу, єгипетським божествам (Ісіді, Анубісу,

Хатхор та ін.) та ін. Приміром, його Каїр («Місто, що розкинулося перед Вами, – пише Ж. де Нерваль, – закриває весь горизонт, який закінчується зеленню Шубри; праворуч – довгий квартал із мусульманських гробниць, околиці Геліополя й величезна рівнина аравійської пустелі <...> ліворуч – Ніл несе свої червонуваті води <...> далі – піраміди <...> ближче до міста – Старий Каїр, побудований Амру на місці стародавнього Вавилона Єгипетського» [38; 176–177]) (переклади з французької та англійської тут і далі мої. – І.П.) – напрочуд живий, мозаїчний, багат шаровий, контрастний. Це місто «Тисячі й одної ночі», де переплелось староегипетське, християнське й мусульманське, європейське і східне, розкішне й злиденне.

У «Мікерії...» О. Сенковського практично цілу сторінку займає замальовка Лабіринту, одного з центральних місць подій повісті: *«Лабиринт, в праздничном наряде, ждал уже прибытия веселой толпы: эти сотни исполинских зданий, сваленных в огромную разноцветную гору, этот лес могучих колонн, обелисков, сфинксов и статуй, раззолоченных и расписанных богатейшими красками, эти бесчисленные портики, пирамидальные входы с одного двора на другой, величественные стены, покрытые сверху донизу колоссальными барельефами и также расписанные самым блестящим образом... Только в нашем благословенном Египте и можно видеть такие волшебства»* [14; 203]. Також О. Сенковський велику увагу приділив ключовим єгипетським богам, предметам староегипетського побуту й одягу. Включено в наратив «Мікерії...» й невеличку замальовку Нілу [Див: 14; 254–255]. Мимохідь були згадані й сфінкси, піраміди, колоси Мемнона.

У «Клеопатрі» (1887) І. Воробкевича перелічено найвідоміші єгипетські споруди й монументи, й зроблено акцент на їхніх прикметних рисах. Наприклад, указується дата «народження» сфінксів: *«Сфинксы дремают в песку вже 1000 літ»*. Звертається увага на дивний ранковий спів колосів Мемнона – *«Як в році сонечко вітає камінь // Чудним і незрозумілим співом»* – й на заплутаність Лабіринту. Олександрійський маяк І. Воробкевич називає сьомим дивом світу й наголошує на його величезній

значимості й користі: «Фонар сей сьомим чудом всього світа // Він... остерігає мореплавця // От скал згубливих і морських берегів». Лаконічно описується в «Клеопатрі» й Олександрійська бібліотека, фонди якої, – зауважується І. Воробкевичем, – є скарбом знань.

У «Ночі Клеопатри» Т. Готье подибуємо красиві пейзажі Нілу й поетичні замальовки єгипетської пустелі, котрі присутні також і в його «Романі мумії», де напрочуд яскраво виписане Єгипетське як етнокультурне (розписи гробниць, описи мумій, релігійно-побутових предметів). Змальовано французьким романтиком і сфінкса у вигляді мармурової левиці-матері з жіночою головою («Сфінкс» («Le Sphinx», 1852), найвірогідніше під впливом давньогрецьких легенд, оскільки в Стародавньому Єгипті ці скульптури робилися переважно чоловічого роду, й дуже рідко – жіночого.

Піраміди – магістральний об'єкт, із яким у першу чергу ідентифікують Єгипет. Образи трьох пірамід Гізи стали невід'ємними складниками поезики єгиптологічної літератури. Романтики переважно описували зовнішній вигляд пірамід здалеку або зблизька й підкреслювали їх розмір, вік і призначення: «До... гігантських пірамід, старезних гробниць» (І. Воробкевич) тощо. І власне, такий образ пірамід як гігантських стародавніх гробниць ними продукувався. Приміром, у «Подорожі...» Шатобріана спочатку піраміди вербалізуються в контексті віддаленого пейзажу: «ми помітили верхівки пірамід: до них було близько десяти льє. Під час решти нашого плавання, котре тривало ще близько восьми годин, я перебував на містку й розглядав ці гробниці; вони були величними й наче піднятими в небі, та збільшувалися при нашому наближенні. Ніл, який був тоді немов маленьке море; суміш пісків пустелі та яскравої зелені; пальми, сикомори, бані, мечеті й мінарети Каїра...» [23; 128]. А потім подаються авторські роздуми із цитуванням Діодора Сицилійського щодо величі й таємничості цих «вічних осель єгиптян».

Дещо інакше презентуються піраміди Ж. де Нервалем. По-перше, збільшується їхній вік і змінюється призначення: Нерваль наводить версію, нібито піраміди були побудовані царем

преадамів Джанном, та вводить легенду про допотопне будівництво пірамід царем Саурідом³ як споруд, що мали врятувати його сім'ю, почет і найважливіші артефакти знань і вмінь його народу від неминучих природних катаклізмів. По-друге, зображується не тільки зовнішній вигляд пірамід, а й внутрішній. Цей опис базується на особистому контактуальному враженні Нерваль від трьох пірамід Гізи та на розповіді стосовно призначення галерей піраміди для староегипетського обряду посвяти⁴. При цьому Нерваль оповів про «пірамідний» бізнес арабів, пожалкував з приводу варварського поводження європейців із цими монументами, звернув увагу на червоний граніт, яким були обкладені піраміди Хеопса, Хефрена й Мікеріна, описав галерею піраміди, а також не оминув, як француз, відзначити, що найкращі єгиптологи – французи.

Геокультурне імаго інформаційно живить і конкретизує типово орієнталістські перцепції («Схід – екзотика», «Схід – таємниця й містика», «Схід – прабатьківщина європейської цивілізації»), котрі гармонійно влилися в європейський єгиптологічний літературний романтизм і стали неодмінними елементами поетики.

Передусім це стосується перцепції «Схід - екзотика». Слово «екзотика» походить від латинського «*exotica*» й грецького «*exotikos*». Обидві лексеми означають «зовнішне», «чуже», «те, що належить зовнішньому світу». Для європейців таким *Чужим* і *Зовнішнім* був Схід, а «екзотичне» було його частиною.

Власне, «Схід – екзотика» є першорядною європейською перцепцією щодо східних країн, яка стала ще задовго до романтизму традиційною для творів орієнтального спрямування. Особливо ж актуалізувалася цікавість до Сходу як до джерела екзотики після виходу у світ перекладу «Тисячі й однієї ночі» А.Галлана (1704–1717). З того часу почалася й поступова зміна європейського ставлення до східної екзотики, котра привела до

³ Цю версію Ж. де Нерваль вичитав у одній книзі, датованій 1666.

⁴ Цю розповідь Ж. де Нерваль запозичив із археологічного роману Жанна Террасона «Сетос» (1731).

появи романтичної екзотичності. Французький учений М. Родінсон зауважує, що «романтична екзотичність <...> виникла не через якусь зміну контактів між Сходом і Заходом, а радше від зміни всередині західних чуттєвостей. Це було не лише схильністю до ескапізму: наразі акцент робився на найбільш одиничних, індивідуальних концепціях і зображеннях чужоземного» [40; 52].

Романтична екзотичність створювалася переважно за допомогою нової для європейців інформації: геокультурних образів, іншомовної лексики тощо. На цьому наголошував і Мішель Фуко, який запропонував розглядати екзотичне як *épistémè* («сукупність знань»). Тобто, романтизоване геокультурне *imago* Єгипту як «сукупність знань» продукувало і його екзотичну матрицю. Виходячи з цього, можна стверджувати, що екзотизм присутній у всіх єгиптологічних творах романтизму. Втім, у деяких із них такого роду *épistémès* нечисленні («Марія» Т. Шевченка, «Переселення душ» Є. Баратинського, «Гебір» В. Лендора, «Клеопатра» О. Пушкіна). Наприклад, поодинокі й небагатослівні малюнки екзотичних природних ландшафтів і явищ лендорівського Єгипту, які часто віддзеркалюють або тонують стан дійових осіб, практично не мають суттєво єгипетських рис. Нечисленні вони й у рядках, де розповідається про устрій і оздоблення кімнат єгипетської цариці: в «її спальні, зачиненій кедровими дверима, // Ванна з найчистішого мармуру <...> Арабське золото оточило кришталевий дах...» [31]. Незначний наліт орієнтальної екзотики має сцена вручення подарунків Гебірові амбасадорами прикордонних до Єгипту територій із 4-ї книги поеми (були подаровані тарілки повні золота, розкішні килими, міцне вино, сирійське оливкове масло та ін.).

А от для творів Ф.-Р. де Шатобріана, Ж. де Нерваля, О. Сенковського, Т. Готьє, І. Воробкевича характерні *épistèmes* з великою сукупністю екзотичних одиниць. Романтики намагалися зробити зрозумілими екзотичні предмети та дієства, подаючи розлогі описи й детальні коментарі, проводячи паралелі й аналогії. Приміром, ось як змальовано в «Ночі Клеопатри» Т. Готьє царський човен: «по Нілу нісся легкий вітрильник із

тією швидкістю, котру могли йому надати п'ятдесят довгих і пласких весел, які ковзали по воді, дряпаючи її, наче ланки гігантського скарабея. Човен був вузький, продовгуватої форми, два кінці його були підійняті у вигляді рога молодого місяця, стрункий за пропорціями та надзвичайно швидкохідний; голова барана, увінчана золотим диском, підіймалася в носовій частині, та вказувала на те, що човен належить особі царського роду» [27]. Для творення орієнтальної екзотики Шатобріан вписував у текст «Подорожі...» іншомовні слова (арабські й тюркські), обов'язково даючи пояснення до кожної чужоземної лексеми й наводячи їхні французькі замітники. Або проводив для кращої візуалізації читачем екзотичних пейзажів асоціації: уперше побачені єгипетські узбережжя Шатобріанові нагадали лагуни Флориди й виявилися цілковито несхожими на морські узбережжя Греції та Сирії [Див.: 23; 120].

У статті «Екзотичне як символічна система» С. Фостер зазначав, що «екзотичне відразу ж провокує символічний світ безмежної складності, здивування, кольорової барвистості й розкоші» [25; 21] та виявляється тим іміджем, який декларує безмежні можливості соціальної трансформації, культурної реконструкції та географічної «втечі від реальності». Ці концепти американського антрополога підтверджуються гетеро-іміджем Єгипту, створеним Нервалем у «Подорожі на Схід», а також невеличкою поезією «Гор» («Horus», 1854) із поетичного циклу «Химери» («Les chimères»). Приміром, екзотичні постаті «Гора» – єгипетські боги Ісіда, Кнеф, Гор – однозначно символічні. В єгипетській міфології Ісіда – дружина Озіриса й мати Гора. Безперечно, Нерваль це знав, але в «Горі» він зробив Ісиду дружиною Кнефа, котра покинула останнього заради кохання до Гора. Такі трансформації й дають змогу припустити, що, можливо, «Гор» – своєрідний кросворд, який мусить спонукати читачів відгадати за ключовими словами-символами приховані авторські міркування або помислити на тему єгипетської релігії, таємничої та, значною мірою, незрозумілої європейцеві.

Присутня в єгиптологічній літературі романтизму й перцепція «Схід – таємниця й містика». Єгипет як таємничо-містичне

Інше створювався за рахунок опису незрозумілих і дивних для європейців предметів, традицій, ритуалів тощо. Наприклад, неможливість прочитати староегипетські ієрогліфічні написи спонукала до різноманітних фантазій з цього приводу та призвела до частого використання стосовно слова «ієрогліф» таких синонімів, як «таємні знаки», «приховане знання», «втрачена інформація» і т. п. У «Мікерії...» Амосіс розповідає доньці приречу, написану «в глибочайшій древности самими старинними иєроглифами, которых смысл теперь потерян...» [14; 260]. «На стінах, на колонах, на стелях, на палацах і на храмах, в коридорах і колодязях найглибших некрополів, аж до самих надр землі, куди не пробивається світло, де смолоскипи гаснуть через нестачу повітря, й скрізь, і завжди нескінченні вирізьблені й намальовані ієрогліфи повістують незрозумілою мовою про речі, вже нікому невідомі...» [27], – пише в «Ночі Клеопатри» Т. Готье.

Е. Саїд зазначав, що академічна й романтична демонологія «таємничого Сходу» була створена в ХІХ ст. [13; 43]. За допомогою демонологічних персонажів продукувалася й містика романтизованого Єгипту: Ж. де Нерваль у «Подорожі на Схід» розповідає про демонічних духів, які охороняють піраміди тощо.

Важливим формотворчим чинником містицизму й таємничості романтизованого *Єгипетського* стали персонажі-жерці: стара чаклунка («Гебір» В. Лендора), мемфійський маг («Переселення душ» Є. Баратинського), Тіберіус («Клеопатра» І. Воробкевича) тощо. Так, В. Лендор презентує читачеві образ старої божевільної чаклунки, яка дала зілля, щоб отруїти Гебіра. У «Переселенні душ» Є. Баратинського обмін душами між єгипетською царівною Зораїдою та пастушкою Ністою був спричинений дією магічного персня, отриманого від білобородого мемфійського мага. У «Клеопатрі» І. Воробкевича єгипетський ореол таємничості втілено в обряд пророцтва, що здійснює Тіберіус. Цей старий жрець звертається до бога Ра за допомогою магічних заклинань і певних дій, перед цим поставивши Клеопатру в окреслене ним коло й давши їй оберіг – статуетку Ісіді. Протягом всього магічного процесу, цілком у дусі готичних романів жаху, лунають якісь таємничі голоси, виринають із темряви страшні потвори й т. п.

Ф. Шеллінґ писав, що порівняно з грецькою міфологією «уявлення індійських та єгипетських вчень більше наділені характером доктрини. Пропорційно до могутності, якою відзначається єдність, вони є більш колосальними, розгорненими, подекуди навіть жакливими» [18; 378]. Для європейців у міфології стародавніх єгиптян жакливим і водночас оповитим містикою видавався культ мертвих.

У романтиків перцепція «Схід – таємниця й містика» набувала форми «Єгипет – країна культу мертвих і мумій»: про мумії людей і тварин пишуть Ф.-Р. де Шатобріан і Ж. де Нерваль у подорожах; у «Ночі Клеопатри» Т. Готье приходить до висновку, що Єгипет – воістину похмуре царство, оскільки в його підземеллях зберігаються мільйони мумій; описуються мумії в «Романі мумії» Т. Готье тощо. Як відомо, стародавні єгиптяни вірили, що зможуть продовжити життя померлого в потойбічному світі, муміфікувавши його тіло. Ще від античності навколо цих набальзамованих мерців виник ореол таємничості, підкріплений цілою низкою неймовірних історій і легенд, у першу чергу щодо ожилых мумій. Т. Готье скористався цим лейтмотивом так званої «мумієзнавчої літератури», зробивши персонажами «Нижки мумії» ожилі мумії принцеси Гермонтіс, її батька-фараона і єгипетських правителів Хеопса, Хефренеса, Аменхотепа та ін.

Схід як прабатьківщину європейської цивілізації сприймали ще до романтиків: зокрема, Вольтер називав Схід «колискою всіх мистецтв». Але саме в часи романтизму, коли інтерес до орієнтальних країн підвищився, у мистецьких колах залунали гасла «всі на Схід», «усе має східне походження». «Все, цілковито все – індійського походження» [Цит. за: 33; 107], – писав Ф. Шлегель у 1803 р. Дж. Байрон 1813 р. дав пораду Т. Муру: «Тримайтеся Сходу; – оракул (Мадам де Сталь) сказала мені, що це єдиний поетичний курс. Північ, Південь і Захід вичерпалися... публіка орієнталізується, й прокладає тобі шлях» [Цит. за: 41; 137]. А вже 1829 р. В. Гюго написав у передмові до «Орієнталій», що «Схід як думка чи образ заволодів зараз уявою та думками всіх людей...».

Зрозуміла річ, що перцепція «Схід – прабатьківщина європейської цивілізації» стосувалася Стародавнього Єгипту. Ф.-Р. де Шатобріан неодноразово називав Єгипет четвертим континентом, коліскою наук, матір'ю релігій і законів [Див. наприклад: 23; 120]. Ж. де Нервалем у «Подорожі на Схід» сказано про Єгипет як про прабатьківщину людства: ця земля була й залишається нашою прабатьківщиною, у ній під нашаруванням грецької та римської цивілізацій простежуються витоки Європи; релігія, мораль, ремесла – усе прийшло до нас із цього таємничого й гостинного краю, де в давні часи генії черпали мудрість [Див. докладніше: 38; 190]. Така перцепція Єгипту завжди мала позитивний характер, оскільки в *Чужому* вбачали *Своє*, що зближувало Європу зі Сходом. Д. Пажо зазначав, що взаємини *Свого* із *Чужим* можуть бути засвоювальними, якщо *Своє* вбачає позитивність у культурі *Чужого*. Такого роду європейсько-єгипетські взаємовідносини спостерігалися в давніші часи. В єгиптологічній літературі романтизму перцепція «Єгипет як прабатьківщина європейської цивілізації» часто фігурувала в порівнянні з «мусульманським Єгиптом XIX ст. як утіленням варварства»: «країна, де зародилася цивілізація й де сьогодні царює невігластво й варварство» [23; 121] (Шатобріан) тощо. І в такій опозиції простежуються нотки шкодування з приводу того, що сучасне *Інше* все більше віддаляється від минулого *Іншого*.

Гетеро-імідж Єгипту в «Мікерії, Нільської Лілії»

О. Сенковського: *Інше* як етнокультурне, сформоване за допомогою мистецьких і міждисциплінарних взаємодій

«Найважливішою сферою походження всіх національно-типологічних вигадок, – зазначається у статті „Перцепція, імідж, імагологія” М. Беллера, – є ментальні уявлення, ідеї й *Vorstellungsbilder*» [Цит. за: 29; 4]. Зрозуміла річ, що в різних видах мистецтва ментальні іміджі (такі собі «внутрішні картини – картини в голові або в душі» [29; 4]) отримують зовнішню презентацію за рахунок різних форм візуалізації. У літературі ментальні

іміджі вербалізуються у вигляді текстів, до яких можуть також додаватися ілюстрації. В такому випадку імідж твориться метамовами двох мистецтв – літератури й малярства, як-от гетероімідж Єгипту в «Мікерії, Нільській Лілії». При цьому О. Сенковський акцентував на прояві *Іншого* як етнокультурного, сформованого за допомогою мистецьких і міждисциплінарних взаємодій.

Повість «Мікерія, Нільська Лілія» означена О. Сенковським як «перевод древнего египетского папируса, найденного на грядках одной мумии в фивских катакомбах» [14; 171]. Однак, це не була наукова підробка. Радше, і як деякою мірою свідчиться в першій же авторській примітці⁵ й підтверджується літературним шляхом цього твору, автор «Мікерії...» хотів проекспериментувати, дещо погратись у стилі «єгипетського папірусу»⁶, і таким чином зацікавити російськомовного читача культурою Стародавнього Єгипту.

Повість мусила би формою і змістом відповідати автентичним папірусам. Зауважимо, що знайдені у староегипетських гробницях списані папіруси головним чином слугували своєрідними путівниками для душі померлого в її мандрах потойбічним світом. Деякі папірусні тексти подібного призначення єгиптологи посортували й під нумерованими розділами об'єднали в так звану «Книгу мертвих». Словесна частина, прикінцеві додатки-пояснення, віньетки й малюнки – складники таких папірусів – мають ритуально-релігійний характер. Сенковський скористався порядком оформлення папірусів «Книги мертвих»: його «Мікерія...» являє собою також поєднання прозового тексту, авторських приміток, ілюстрацій. Змістове ж наповнення *Словесного*

⁵ «Статья эта представляется читателям, не как рассказ, достойный их внимания по своему содержанию, но только как легкий и, по самой форме своей, очень скромный этюд египетской древности, где знаменитая *египетская мудрость*, или сокровенная философия народной веры, должна по необходимости занимать первое место» [14; 171].

⁶ Щодо засад конструювання «Мікерії...» В. Каверін, дослідник творчості О. Сенковського, написав: «Це був рідкий випадок запозичення з наукового матеріалу не відомостей, а стилю, не документальних даних, а принципу побудови» [8; 161].

й *Мальованого* «папірусного витвору» Сенковського – це лише на декілька відсотків копіювання ритуальних папірусів «Книги мертвих», а решта – інформативна мозаїка, запозичена переважно з «Історії» Геродота, різновидів папірусної бібліотеки та інших матеріальних пам'яток Стародавнього Єгипту.

Словесна частина «Мікерії...» складається із запозичених і вигаданих, радше переосмислених або трансформованих автором, єгипетських образів. Першорядним претекстом «Мікерії...», на який Сенковський неодноразово посилається в авторських примітках, є друга книга «Історії» Геродота. У вигляді алюзій, парафраз, ремінісценцій або цитацій Геродотів Єгипет постійно використовується Сенковським. Імена деяких персонажів «Мікерії...» запозичено зі сторінок «Євтерпи...», як-от Амосіс. Гадаємо, що й ім'я «Мікерія» походить від «Мікеріна», імені єгипетського царя четвертої династії, про котрого згадує Геродот, та за іменем якого названа одна із трьох великих пірамід Гізи.

Майже в усіх деталях у «Мікерії...» переповідається й розділ № 121 «Євтерпи...», але при цьому архітектор і його сини не є злодіями, як у Геродота, а виявляються чесними й шляхетними людьми. Також єгипетський цар Сенковського (Амосіс) не помістив свою доньку (Мікерію) в будинок розпусти і не *«наказав їй, – як це зробив його геродотівський прототип фараон Рамсініт, – приймати всіх без розбору чоловіків, але перед тим, як їм віддатися, вони мусли розповісти їй, що кожен із них зробив у своєму житті найдотепнішого та найбезчеснішого»* [5; 114], щоб таким чином виявити злодія. Натомість же в «Мікерії...» мудрий Амосій *«отправился в золотой терем лунно-любимой дочери своей, царевны Микерии-Нильской-Лилии, и держал ей такую речь: «Дражайшая лунно-любимая дочь моя! <...> Мне нужен твой женский ум. Ты совершеннолетняя: я объявляю сегодня же по всему Верхнему и Нижнему Египту, что, согласно с моим обетом, отдаю руку твою тому из моих мудрых и ловких Египтян, кто расскажет тебе... одной тебе, наедине..., и не открывая наперед ни имени, ни звания... самый удивительный подвиг остроумия из личных деяний...»* [14; 240].

Включено до тексту «Мікерії...» й згадку Геродотом однієї з дивних староегипетських традицій: під час бенкету вносили мумію, що мусила заохочувати бенкетарів більше їсти й розважатися, доки вони ще живі й можуть це робити повною мірою.

Щодо місцевого колориту Стародавнього Єгипту «Мікерії...», то він, у першу чергу, виписаний за тією ж «Історією» Геродота, хоча не можна виключати й впливу інших єгиптологічних джерел, серед яких і праця «Про Ісіду та Озіріса» Плутарха й двохтомна «Подорож Єгиптом і Нубією в 1834–1835 роках» А. Норова, в якій сім глав присвячено опису побуту й традицій Фів.

Стилістично схожа «Мікерія...» й із біографічними папірусами. Для прикладу порівняймо початок тексту папірусу Рінд, поданого в «Історії Стародавнього Сходу» Б. Тураєва, з першими рядками біографії Мікерії:

<p>«Року 13-го, у третій місяць першої пори року, у 27-й день фараона Птолемея, бога, який любить свого батька, народився прекрасний син у домі свого батька...» [16; 672–673].</p>	<p><i>«Луно-любимая царица Микерия родилась, по храмовому счислению, в 117275-м году, месяца аменова в третью ночь, от мудрых родителей своих, солнце-любимого покойного царя фараона Амосиса...» [14; 193].</i></p>
---	--

Словесне «Мікерії...» – ще і напашування староегипетських релігійно-міфологічних, математичних, астрологічних знань, поданих крізь призму греко-римського бачення. За Геродотом Сенковський переповів теогонію й космогонію стародавніх єгиптян, зокрема, сказання про створення світу. За Плутархом, який двадцять два роки прожив у Єгипті, – учення про числа, про сонячну систему, міф про Ісіду й Озіріса. Втім, гетеро-імідж Стародавнього Єгипту Сенковський, подібно до багатьох письменників-романтиків XIX ст., подеколи намагався представити комічно й іронічно. Частково це йому вдалося за рахунок русифікації

египетського обширу «Мікерії...». Так, фараонівський палац інколи названо теремом, кімнати – палатами, невіленьці єгипетської царівни – бояринями. Типові для російської словесної системи звороти зустрічаються й у мові фараона Амосіса: «*душенька*», «*Елена Юпитеровна*», «*Тифон возьми, как хороша...*» – явна калька з «*Черт возьми, как хороша*», «*князек Ахилл*».

Неодмінним атрибутом єгипетських папірусів є малюнки й віньетки, котрі відіграють важливу роль формувальних елементів змісту, доповнюючи й пояснюючи його. Сенковський наповнив «Мікерію...» нетипово великою для традиційних староегипетських папірусів кількістю малюнків (близько вісімдесяти) і пояснив, що «*любопытные рисунки, которыми это небольшое сочинение украшено, составляют, не только его типографическое украшение, но может быть, и все внутреннее достоинство...*» [14; 171].

Мальоване «Мікерії...» – портрети єгипетських богів і царів; зображення предметів побуту, одягу й жанрових сцен. Приміром, на передостанній сторінці «Мікерії...» Сенковський помістив ілюстрацію до 125-го розділу «Книги Мертвих» – «Суд над мертвими» – майже точно відтворивши це релігійне дійство: богиня істини Маат представляє померлого суддям підземного трибуналу Озіріса, який сидить на троні; Гор і Анубіс керують вагами істини; Тот записує результати зважування серця померлого і т. д.

Не схибив Сенковський і при змалюванні портретів єгипетських богів, царів і цариць. Дзеркальним відображенням фівської тріади є зображення Сенковським богів цієї трійки – Амона-Ра, Маут, Хонсо. Правильно скопійований у «Мікерії...» й Тот – людина з головою ібіса й із сувоєм паперу в руці. До речі, Сенковський подає в «Мікерії...» досить детальну релігійно-культурологічну довідку про цього бога науки й мистецтва, візира Озіріса, ототожненого греками зі своїм Гермесом.

Амосіс презентується з уреем, найголовнішим символом царської влади в епоху розквіту Староегипетського царства. Цариця Ісімаї зображена в довгій сукні з прозорого матеріалу й головним убором у формі яструба – в такому виді одягу розпи-

сано на стінах гробниць дружин єгипетських правителів у Фівах. Мікерія має типову староегипетську зачіску. Цікавим є малюнок з написом «Єлена Троянська», що насправді виявляється ідентичним до зображення чоловіка-арфіста з гробниці Рамзеса III, – це не помилка Сенковського, а його іронізування над стереотипом Єлени Троянської як неперевершеної красуні.

Але не всі ілюстрації є кальками староегипетського живопису, деякі з них не мають жодного відношення до нього. Скажімо, візерунок у вигляді комбінування піки, черви, хреста й бубни, цих «*таинственных фигур*», яким розшивала царівна Мікерія покривало для статуї богині Хонсо. Мабуть, Сенковський вирішив помістити цей малюнок, беручи до уваги намагання деяких тогочасних єгиптологів довести, керуючись барельєфними та іншими зображеннями фігурок гравців із дощечками й листками папірусу в руках, що гра в карти – вигадка жителів Стародавнього Єгипту.

Безумовно, в «Мікерії...» *Мальоване* доповнює *Словесне*, допомагаючи читачам краще уявити персонажів, місцевий колорит повісті, романтичну екзотику Стародавнього Єгипту. Разом із тим Сенковський закінчив папірусну повість візуальним прийомом: на останній сторінці текст обривається й далі чергуються крапки, якісь уривки фраз і слів. І хоча закінчення історії життя царівни Мікерії більш-менш прочитується за рахунок акцентування певних ключових слів і словосполучень, але написаний у такій формі фінал дозволяє кожному читачу ставати співавтором, домислюючи самостійно останні рядки папірусу.

Як бачимо, «Мікерія...» побудована на активній взаємодії метамов літератури й малярства, де одночасно в літературному обрамленні співіснують єгиптологічні знання різних галузей науки. Такою сумішню різноманітної взаємодоповнювальної інформації Сенковським і був виписаний гетеро-імідж Єгипту, унаочнений ілюстративним матеріалом. Важливо зазначити, що *Єгипетське* сфантазоване у форматі природного для нього папірусного стилю, з комбінацією словесних і мальованих образів, його неодмінних компонентів, – рідкісне явище в літературі доби

романтизму. Але саме романтикам притаманні експерименти на генологічному рівні, комбінування поетики різних жанрів як літератури, так і інших видів мистецтва, тому написання орієнтальної повісті у форматі староегипетського папірусу вповні збігалось із жанротворчою політикою романтизму. Й, безсумнівно, «Мікерія...» Сенковського збагачує романтичну прозу орієнтального спрямування, означивши собою ще один з її підвидів – східну повість-папірус.

Єгиптяни: до проблем «етнічного характеру» й «етнотипу»

В європейській культурі здавна існував інтерес до «національного характеру» (або «етнічного характеру»), що формувався в межах окремо взятої нації (етносу) під впливом природничо-географічних, культурно-історичних та інших націєтворчих (етнічнотворчих) чинників. Головним чином різниця між «націо-етнічними характерами» базувалася на інакшостях культурного порядку, котрі особливо в другій половині ХХ ст. компаративісти-літературознавці почали вивчати за допомогою термінів «attitudes» («відношення») та «perception» («перцепція або сприйняття»). Разом із тим національність (або етнічність) і національні (або етнічні) культури стали розглядатись як моделі ідентифікації, а не ідентичності. Сама ж проблема національної (етнічної) сутності й ідентичності відійшла на другий план, а провідні позиції отримали питання щодо обопільних перцепцій націй (етносів) та їхніх інородних іміджів, які стали основними предметами дослідження літературної імагології. «Історія літератури, – зауважує Дж. Лієрсен, – є формою вивчення достовірного національного характеру як відображеного у своїй історії культури» [29; 19].

Власне, «національний або етнічний характер» виражається як стереотипами, так й іміджами (imago), та з часом трансформується, але при цьому завжди зберігає своє структурне ядро. Звичайно, більшої зміни зазнають національні (етнічні) іміджі, а не стереотипи. Дж. Лієрсен убачав причину таких трансформацій не

в тому, що змінювалася природа *imago*, а в тому, що в різні історичні періоди змінювалося ставлення *Чужого* до тієї чи іншої нації (етносу).

Національні (етнічні) стереотипи чи імаготипи (термін М. Фішера) – це узагальнені, емоційно-насичені образи націй (етнічних груп), які стали загальноприйнятими, звичними, трафаретними. В національних (етнічних) імаготипах, які можуть бути негативними й позитивними, відображається думка про себе *Своїх* (авто-стереотипи) та *Чужих* (гетеро-стереотипи). За визначенням Д.А. Пажо, стереотип – «елементарна, нерідко карикатурна форма образу», що тяжіє до знаковості, «специфічний індекс однозначної комунікації» [Цит. за: 10; 43]. На схожих висловлюваннях ґрунтується й стаття про концепт стереотипу в «Імагології...», але при цьому зазначається, що хоча «по суті, стереотипи – фікції; але їхнє культурологічне вивчення з'ясувало, що поки стереотипи далекі від реальності, вони також створюють власні проблематичні реальності» [Цит. за: 29; 430].

У літературі романтизму маємо презентації *египтян стародавніх* (у цій частині дослідження під «стародавніми египтянами» ми розуміємо египтян династичних періодів, тобто, до і включно з часами царювання останньої египетської царівни Клеопатри) і *XIX століття* (конкретніше, 1800–1870 років). Керуючись дослідженням Ентоні Д. Сміта «Національна ідентичність», де наводяться переконливі аргументи, що «Стародавній Єгипет – це яскравий приклад етнічної держави, в якій існував тісний зв'язок між династичною державою і населенням з відносно однорідною історичною культурою» [15; 54], та египтяни XIX століття – етнічна група або «етнічна» концепція нації [15; 20], то правомірно вживати поняття «етнічний характер» стосовно египтян *стародавніх* і *XIX ст.*

Стародавні египтяни

Романтики створювали «етнічний характер» *стародавніх египтян* за допомогою антропологічно-етнографічних *imago* та

імаготипів щодо характерних особливостей темпераменту, вдачі й рівня інтелекту цього етносу.

Антропологи, головним чином, спираючись на розписи гробниць й описи античних авторів, дійшли висновку, що «єгиптяни були високі на зріст, мали міцну статуру, широкі прямі плечі, широке обличчя, товстуватий прямий ніс, низьке чоло. Вони були смугляві зі синювато-чорним прямим волоссям (нерідко – це перука) й густими віями, чорними мигдалеподібними очима» [43]. Подібні антропологічні характеристики трапляються й у творах романтиків, які також користувалися аналогічними джерелами для отримання інформації про зовнішність *стародавніх єгиптян*. «*Це була дівчина з трохи темнішою ніж кава з молоком шкірою, наче баядерка Амані, досконалої краси й схожа на найчистіший єгипетський тип; у неї були продовгуваті мигдалеподібні очі з трохи піднятими до скронь куточками, синювато-чорні брови, витончено-окреслений майже грецький ніс <...> випнуті вилиці й африканські уста*» [26] – портрет принцеси Гермонтіс із «Ніжки мумії» Т. Готье, котрий презентується як приклад справжнього єгипетського типу й досконалої жіночої вроди. Власне, такими ж антропологічними рисами наділені образи єгиптянок у «Ночі Клеопатри» та «Романі мумії» Т. Готье. При цьому одразу ж після антропологічного опису подається етнографічне зображення костюма, зачіски, макіяжу.

У «Мікерії...» О. Сенковського такі етно-деталі набагато важливіші за антропологічні портрети. Адже читачі мають змогу візуально побачити фараона Амосіса, царицю Ісімаю, Нефту, Мікерію та звичайних єгиптян, оскільки їхні ілюстровані портрети – кальки зі староегипетських розписів, які особисто бачив О. Сенковський, – розміщені в «Мікерії...». Саме тому російський романтик вербально описує не антропологічні особливості *стародавніх єгиптян*, оскільки в цьому не має потреби, а час від часу коментує їхнє вбрання [Див.: 14; 195].

Зауважимо, що нерідко романтики створювали досить умовні, без будь-яких типово-єгипетських антропологічно-етнографічних деталей, імаго *стародавніх єгиптян*: Чароба («Гебір»

В. Лендора), Зораїда («Переселення душ» Є. Баратинського) та ін. Приміром, красуня з прекрасним бюстом – це і все, що відомо про зовнішність Чароби. Без якихось єгипетських барв, але з єдиним нюансованим порівнянням кольору чола царівни з білосніжними ліліями Нілу, вимальовується портретна характеристика Зораїди (з арабської мови це ім'я перекладається як «чарівна»). До речі, в літературі романтизму всі юні представниці *стародавніх єгиптянок* і передусім царської крові – неперевершені красуні. Можна припустити, що, по-перше, це пов'язано з фольклорно-літературною традицією зображення принцес, королівен і типологічноподібних героїнь як вродливих жінок; а по-друге, це вплив позитивного гетеро-стереотипу «орієнталки» як красивої, привабливої та сексуальної жінки.

Взагалі романтики виписували «етнічний характер» *стародавніх єгиптян* за допомогою позитивного європейського імаготипу щодо надзвичайної мудрості й високого рівня інтелекту представників цього етносу. Приміром, Ф.-Р. де Шатобріан відзначав: *«це шайки албанських грабіжників, це дурні мусульмани, це жорстоко пригноблені фелахи проживали в тих самих місцях, де жив умілий, мирний, мудрий народ, звичай та норони яких подобалося розписувати Геродотові й особливо Діодору»* [23; 126]. У «Мікерії...» О. Сенковського акцентується мудрість стародавніх єгиптян: мудрим і скупим є фараон Амосіс, розумна й *«затмевашая красою саму Изиду»* царівна Мікерія, мудрим й винахідливим постають прості єгиптяни [Див.: 14; 248]. При цьому О. Сенковський ще й порівнює розумові можливості єгиптян і чужоземців: *«Это – высочайшая и самая заветная точка человеческого знания, до которых достигли благочестивые мудрецы наши созерцанием дивных свойств эфира. Она открывается только царям, их детям и первостепенным жрецам. Никому из чужестранцев, или варваров, удостоиваемых посвящения в сокровенную мудрость, не позволено сообщать столь высокой тайны, потому-что ум их не в состоянии возвыситься до таких неисповедимых истин и невежество этих нечистых дикарей способно только осквернить святость великого учения»* [14; 182].

Разом із тим *стародавні єгиптяни* декларуються О. Сенковським ще як і найдотепніший народ, що є авторським прийомом, який пояснює наявність у текстовому полі повісті дотепних фраз і елементів іронії.

Маємо в єгиптологічній літературі романтизму й відлуння негативних європейських стереотипів щодо підступності й жорстокості орієнталів, як-от у «Гебірі» В. Лендора. Нагадаємо, що *Єгипетське «Гебіра»* цілком сформовано за рахунок колоритних характеристик підступних і жорстоких єгиптянок – Чароби, її няньки Даліки, старої відьми.

Як бачимо, традиційно-європейські рецепції Орієнту як «місця гарних і сексуальних жінок» та «царства, – за словами літературознавця Рани Каббані, – що характеризується природженою жорстокістю» [30; 6] деякою мірою позначилися й на поетиці «етнічного характеру» *стародавніх єгиптян* у літературі романтизму.

Єгиптяни XIX ст.

Образи *єгиптян XIX ст.* зустрічаються лише в подорожній прозі романтизму, а найяскравіше їхній «етнічний характер» розкрито в «Подорожі на Схід» Ж. де Нерваля, де на основі гетеростереотипів сформований «етнічний характер» *єгиптян XIX ст.*: «Я виявив, що європейці занадто зверхньо ставляться до всього бідного єгипетського населення. Франки Каїра, котрі користуються тими ж привілеями, що і турецька раса, поділяють ці заобони. Ці люди бідні, неосвічені, безсумнівно, й тривале проживання в рабстві привело до падіння моральності. Вони більш мрійливі, ніж діяльні, та більш вправні, ніж підприємливі. Мені вони здаються добрими й характером нагадують індусів, можливо, тому що теж вживають виключно рослинну їжу» [38; 141]. Також Ж. де Нерваль подає антропологічну характеристику типового єгиптянина: «Я покликав пастуха, хлопця років п'ятнадцять, із засмаглим кольором обличчя, величезними очима, великим носом і пухкими губами наче у сфінкса, – чистий єгипетський тип» [38; 201].

Разом із тим Ж. де Нерваль прагне віднайти відлуння *Єгипетського* в образах орієнталок. Він називає єгиптянками (безпосередньо чи опосередковано, за допомогою натяків і асоціацій) і селянок, і торговок помаранчами, і заможних мусульманок та ін. Приміром, торговки помаранчами не називаються прямо єгиптянками, але вони асоціюються з ними через єгиптологізоване антропологічно-етнографічне *imago*: їхні фігури нагадують єгипетські статуї, вони мають пишні перса, витончені руки, округлі стегна, стрункі ноги; якби на них надіти стародавні головні убори з голівкою яструба, дати в руки хрест-анх, то вони б нагадували зображення Ісіди й Хатхор [Див.: 38; 116–117]. *Єгиптянками XIX ст.* сприймаються й мусульманки Каїра, у зовнішності яких Ж. де Нерваль побачив риси легендарної Клеопатри [Див.: 38; 88].

Образ Клеопатри як репрезентативний етнотип єгиптянки

У збірнику «Імагологія: культурне конструювання та літературна репрезентація національних характерів» уживається поняття «етнотипу» як сукупності стереотипізованих характеристик, які приписуються етнічним групам або націям та виникають унаслідок літературних й інших дискурсивних домовленостей, а не в результаті відтворення соціально-історичних реалій [Див. докладніше: 29]. Щодо романтизованого етнотипу єгиптян у такому розумінні, то, безумовно, на його формування значно вплинула поетика іміджу Клеопатри VII. Адже вона належить до числа найбільш художньо виписаних видатних жінок, а також першорядних знакових осіб Єгипту. В контексті європейської літератури маємо близько 500 прозових і поетичних текстів про цю останню єгипетську царицю династії Птолемеїв Лагідів. Власне, Клеопатру в поетикальній матриці романтизму, де в її образі втілюється все *Єгипетське*, можна сміливо назвати репрезентативним етнотипом єгиптянки.

Значною мірою інтерес романтиків до Клеопатри був стимульований підвищеною зацікавленістю загалом Сходом, і зокрема Єгиптом, у XIX ст. Успадкував романтизм і чималу клеопатро-

знавчу бібліотеку з двома ключовими іміджами цариці: античним і ренесансним.

Сумарне *античне itago Клеопатри* склалось із характеристик Вергілія, Горація, Лукана, Плінія Старшого, Плутарха, Проперція, Сенеки. Головним чином рецепції цих та інших античних авторів ґрунтувалися на Клеопатровій репрезентації самої себе та на дискредитуючій інформації про неї, розповсюджуваній за велінням Октавіана, імператора Августа.

Документально зафіксовано, що донька Птолемея XII Авлента власноруч пропагувала свою божественність⁷ та покладену на неї місію з відродження імперії Александра Македонського⁸. Скажімо, заради цього вона разом із Марком Антонієм заснувала релігійну організацію за принципами діонісієвства під назвою «Незрівнянне життя», де вона асоціювала себе з Афродітою, а Марк Антоній – із Діонісом.

Із легкої руки їхнього головного політичного супротивника, Октавіана Августа, серед римлян поширювалися чутки про чаклунства єгиптянки, за допомогою яких було причаровано та фактично перетворено на раба її бажань Марка Антонія. Октавіан, навіть, щоб закріпити цю думку в суспільстві, роздавав такий собі агітаційний матеріал – кубки й керамічні вироби із зображенням Геракла й Омфали⁹. Взаємини цих героїв грецької міфології прозоро натякали на ідентичні взаємини Марка Антонія і Клеопатри. Також Октавіан зробив із Клеопатри, відкинувши факт її македонського походження, кровну єгиптянку, а, отже, азійку й варварку, ворожу й небезпечну для Римської цивілізації. Він же гіперболізував аморальність вакханалій цієї парочки

⁷ За віруваннями єгиптян, єгипетська цариця – земне втілення Ісиди.

⁸ Засновником єгипетської династії Птолемеїв був Птолемеї Лага, один з найближчих соратників Олександра Македонського, після смерті якого йому й дістався Єгипет.

⁹ Омфала у грецькій міфології – «лідійська цариця, котрій продали в рабство Геракла на один рік (за іншою версією – на 3 роки). Омфала примушувала Геракла виконувати жіночу роботу (прясти й т. п.) й обряджала його в жіноче вбрання. Сама ж О. носила шкуру лева й палицю героя. Їм 'я О. стала приказкою для позначення залежності чоловіка від жінки» [19; 306].

та розпочав пропагування Клеопатри як продажно́ї жінки, а Марка Антонія – гульгтя-пияка. «Необхідно зазначити, – прочитаємо Д. Наливайка, – що імаго не тільки виникають спонтанно, самопливом, а й цілеспрямовано фабрикуються в певних політичних та ідеологічних цілях, тобто створюються на замовлення...» [10; 35]. Прикладами таких імаго є ці октавіанівські або августівські іміджі Клеопатри й Марка Антонія.

У часи Античності цариця Клеопатра уявлялася не красивою, але привабливою жінкою із шармом, розумною й освіченою, поліглотом, амбіційною й деспотичною правителькою, чародійкою, що причарувала й згубила Марка Антонія, повією, любителькою насолоди і розкоші, небезпечною для Риму єгиптянкою, ворожою варваркою.

Після епохи Античності в Європі аж до XV ст. про Клеопатру практично забули, хоча міф про її зрадливу, хтиву, розбещену натуру й далі функціонував. Наприклад, в одному із сонетів Дж. Боккаччо читаємо: «*Венера правит здесь, полна распутства, // И коль сюда Лукреция придет, // Домой она вернется Клеопатрой*» (Сонети, LXV).

Згадали про Клеопатру вже в добу Відродження в контексті захоплення античним мистецтвом. Уважається, що після виходу франкомовного (зробленого Аміо 1559 р.) й англomовного (зробленого Т. Нортон 1579 р.) перекладів «Порівняльних життєписів» Плутарха відбулася своєрідна реанімація єгипетської цариці в Європі, де й почало творитися *ренесансне імаго Клеопатри*. До плеяди ренесансних творів про Клеопатру належать: драми й трагедії «Клеопатра й Антоній» (1560) Г. Сакса, «Клеопатра» (1594) С. Деніеля, «Зрадлива» (1620) Ф. Бомонта й Дж. Флетчера, «Антоній і Клеопатра» В. Шекспіра (1623), «Клеопатра» (1661) Д.К. фон Лоенштейна, «Все заради кохання, або Втрата імперії» (1677) Дж. Драйдена, галантний роман «Клеопатра» (в 12 томах, 1647–1656) Г. де Кальпренета та ін. Претекстами ренесансного імеджмейкування Клеопатри були античні твори: приміром, трагедія Сенеки – для «Клеопатри» С. Деніеля, «Порівняльні життєписи» Плутарха – для «Антонія і Клеопатри»

В. Шекспіра тощо. Оперуючи античним доробком митці епохи Відродження презентували під іншим ракурсом Клеопатру та її взаємини з Марком Антонієм. Її «антична» хтивість і розбещеність трансформувались у «ренесансну» сексуальність і пристрасність, а «антична» аморальність зв'язку Клеопатри й Марка Антонія – у «ренесансне» кохання на все життя. Це особливо помітно в трагедії В. Шекспіра, хоча тут присутня й антична рецепція Клеопатри як чарівниці. Також у ренесансному міфі про Клеопатру, де акцентується її македонське походження, фактично зведено нанівець поширюваний в Античності мотив її небезпечності як правительки-варварки для цивілізованого Римського світу. Натомість, з'явилося безліч описів неземної краси Клеопатри та розпочалася пропаганда її як взірця жіночності й царської величі.

У дискурсі англо-французько-російсько-українського літературного романтизму міститься безліч опосередкованих натяків і прямих згадок про Клеопатру.

Приміром, уже в «Гебрі» В. Лендора можна провести паралель між її головними персонажами єгипетською царицею Чаробою й безмежно закоханим у неї іберійським королем Гебіром та Клеопатрою й Марком Антонієм. Хоча, твердити про їхню генетичну спорідненість немає сенсу, оскільки документально підтвердженим джерелом лендорівського «Гебіра» є «Історія Чароби, цариці Єгипту» К. Рів.

А от у «Подорожі з Парижа до Єрусалима і з Єрусалима до Парижа» Ф.-Р. де Шатобріан, описуючи Олександрію в історично-культурницькому дискурсі, згадав про гамірливі оргії Антонія та Клеопатри, котрі відбувалися в цьому місті [23; 121], – очевидне відлуння імаго античної Клеопатри.

Для Дж. Байрона сприйнятливою була ренесансна Клеопатра. *«Клеопатра представляється мне, – занотував англійський романтик у щоденнику, – воплощением своего пола – любящая, горячая, грустная, нежная, дразнящая, смиренная, гордая, прекрасная, этаким дьявол! – и кокетливая до конца, не только с Антонием, но даже с «аспидом»* [2; 49]. Але тут не слід забу-

вати, що цей запис Дж. Байрон зробив після перегляду вистави «Антоній і Клеопатра»¹⁰, під враженням від Шекспірово-Драйденової Клеопатри.

Ж. де Нерваль у перших абзацах «Подорожі на Схід» віднайшов у портреті єгиптянки XIX століття риси Клеопатри: тугі кучері темного волосся наче на зображеннях Клеопатри [Див. докладніше: 38; 88]. Тут маємо процес ідентифікації *Єгипетського* з легендарною царицею, зовнішність якої стала для французького романтика першорядним і бажаним еталоном жіночої єгипетської вроди.

Подібні вкраплення репрезентацій Клеопатри – як ідеалу жіночої краси, легендарної цариці, коханої Марка Антонія тощо – містяться й у інших романтичних текстах, набуваючи ширшої конкретизації в цілковито їй присвячених творах: поезії «Клеопатра» О. Пушкіна, новелі «Ніч Клеопатри» Т. Готьє, поемі «Клеопатра» І. Воробкевича.

О. Пушкін 1824 р. створив перший варіант «Клеопатри» у формі історичної елегії на запозичений із праці «Про славетних мужів», авторство якої приписують Аврелію Віктору, сюжет про смертельну ціну ночі, проведеної з Клеопатрою. 1828 р. «Клеопатра» була ним дещо перероблена (О.Пушкін додав археологічні деталі, запозичені з «Порівняльних життєписів» Плутарха), і пізніше саме цю поетичну редакцію було включено О.Пушкіним як вставну поетичну імпровізацію до «Єгипетських ночей» (1835).

Щодо пушкінського іміджу Клеопатри, то він базується на декількох антично-ренесансних асоціаціях, які, своєю чергою, є незмінними складника такого важливого поняття для орієнталізму, як «екзотика». Передусім, Клеопатра ототожнюється зі східним розкішним простором, антуражем серед якого вона постає: «*Чертог сиял. Гремели хором // Певцы при звуке флейт и лир*», «*пышный пир*», «*Но вдруг над чашей золотой // Она задумалась*». Вона виступає певним унаочненням «східного деспо-

¹⁰ П'єсу «Антоній і Клеопатра» В. Шекспіра з деякими доповненнями з трагедії «Все заради кохання, або Втрата імперії» Дж. Драйдена було поновлено в Ковентгарденському театрі 15 листопада 1813 р.

тизму», уявляючи собою тиранічну правительку, жорстоку й байдужу: «*Рекла – и ужас всех объемлет... // Она смущенный ропот внемлет // С холодной дерзостью лица, // И взор презрительный обводит // Кругом поклонников своих...*». Нарешті, пушкінська Клеопатра – утілення орієнтальної краси й сексуальності, рівноцінно привабливої й небезпечної.

Як бачимо, О. Пушкін не відійшов від задекларованих його античними попередниками репрезентацій Клеопатри як деспотичної правительки-повії, та від ренесансної популяризації її краси й надзвичайної сексуальності. Втім, виокремивши сексуально-збагливу природу єгипетської цариці-красуні, російський романтик додав їй забарвлення античного негативізму: Клеопатра несе смертельну небезпеку.

Ідентичну до пушкінської «Клеопатри» сюжетну лінію обіграно в новелі «Ніч Клеопатри» Т. Готьє. Крізь вітражі *Єгипетського* проглядається й готьєвський образ напрочуд гарної, сексуальної, розбещеної, жорстокої, владної Клеопатри. Тобто, знову ж таки у «Ночі Клеопатри» маємо прецедентне антично-ренесансне імаго Клеопатри, котре варіюється Т. Готьє за рахунок його функціонування поміж яскраво виписаним і цілком доречним місцевим колоритом Єгипту. Під «доречністю місцевого колориту» тут розуміється логічність ужитого *Єгипетського*, що слугує тлом, доповнює, роз'яснює, символізує, націоналізує індивід Клеопатри.

На початку «Ночі Клеопатри» Т. Готьє декларується ренесансна теза про вроду Клеопатри, після якої йде блискучий детальний опис Клеопатри в єгипетському вбранні. Ця портретна замальовка розпочинається з опису головного убору у вигляді золотого яструба, а далі йдеться про чудове чорне волосся єгипетської цариці, що нагадує нічне небо без зірок, про лляну сукню, звану сшенті чи калазіріс, на її гарному тілі, про досконалі руки із золотими браслетами й обручкою у вигляді скарабея, про сандалії, в які взута цариця.

У новелі є ще два блискучі еротичні портрети Клеопатри – живописання її прекрасного оголеного тіла під час купання

(V розділ) й зображення її на нічній оргії (VI розділ). Так, у п'ятому розділі краса білосніжного тіла й витончених форм Клеопатри продемонстрована посеред розкішного єгипетського антуражу – царських купалень з безліччю різноманітних рослин, чистою водою, статуями, фонтанами та ін. У шостому розділі знову ж таки вражає гарний єгипетський декор гармонізовано з портретною характеристикою красуні Клеопатри.

Часто *Єгипетським* тоновано й настрої Клеопатри. Наприклад, рецепції Єгипту як гнітючої країни мертвих, краю безмежних і нерадісних пустель, склепу мумій, дивних і жахливо-таємничих статуй виривають із вуст смертельно-смутної Клеопатри. Маємо в «Ночі Клеопатри» й цілу низку не випадкових і доречних деталей-символів, вжитих для асоціювання Клеопатри з єгипетською культурою. Скажімо, біля ложа царівни, – читаємо в новелі Т. Готье, – стояла алебастрова ваза з квітами лотоса, котрі нагадували пальці великої богині Ісіди. Лотос, як відомо, – священна рослина давньоєгипетського бога флори Нефертума, уособлює собою красу, народження й воскресіння після смерті, а також є емблемою Верхнього Єгипту. Земним же втіленням Ісіди були єгипетські царівни. При цьому слід ще врахувати факт надзвичайної популярності культу Ісіди в Римській імперії: за наказом Цезаря виготовлено статую Ісіди, що становила собою копію реальної Клеопатри.

До речі, в новелі Т. Готье побічно згадано про кохання Клеопатри до Цезаря й Марка Антонія. Лише вони достойні єгипетської цариці й можуть, – зауважує героїня, – її покохати. Та й закінчується «Ніч Клеопатри» появою Марка Антонія, котрий застав уже кінець нічної оргії й побачив біля ніг коханої труп Меімоуна. Утім, Т. Готье додав до образу античної й ренесансної Клеопатри, котрою вона виглядає аж до останніх рядків новели, нові риси. У деяких місцях «Ночі Клеопатри» вона сприймається як звичайна жінка, здатна оцінити справжнє кохання (мається на увазі її захоплення мужністю юнака, котрий заради однієї ночі з нею ладен померти) й, що вона не здатна позбавити життя іншу людину заради власної примхи. Втім, така по-романтично-

му нова Клеопатра виринає на якусь мить як щось парадоксальне, проте цілком можливе й реальне, але відразу ж втискається Т. Готье до свого звичного антично-ренесансного рецептивного канону.

Український романтик І. Воробкевич 1879 р. розпочав писати епічну поему «Клеопатра» про кохання останньої єгипетської цариці й римського правителя Марка Антонія, запозичивши цей загальновідомий сюжет у Плутарха. І. Воробкевич намагався створити великий за обсягом твір сходознавчого спрямування й ретельно до цього готувався, вивчаючи відповідні матеріали. Про це свідчать його записи, серед яких знайдені виписки з «Антонія» Плутарха («Порівняльні життєписи»), згадки історичної розвідки Адольфа Стахра про Клеопатру («Kleopatra» Ad. Stahr), посилання на «Історію Риму» Аппіана й на «Природничу історію» Плінія Старшого. Завершити літературний проект під назвою «Клеопатра» І. Воробкевичу не вдалося – він написав усього лише заспів й одну частину, із чотирьох запланованих. Не пощастило «Клеопатрі» й з друком – через велику кількість лексичних помилок і погрішностей Осип Маковей 1909 р. не включив її до чотиритомного зібрання творів І. Воробкевича¹¹. Зараз начисто переписана автором 1887 р. «Клеопатра» та її попередні чорнові варіанти зберігаються у відділі рукописів Інституту літератури НАН України.

В образі Клеопатри, створеному І. Воробкевичем, маємо відлуння як античного, так і ренесансного іміджів єгипетської цариці. Складники цих іміджів зачасти українським поетом комбінуються, хоча при цьому превалує або антична, або ренесансна Клеопатра. До речі, презентація цих імаго чітко розподілена в поемі поміж її персонажами. Так, Марком Антонієм Клеопатра сприймається по-античному: *«Та вража єгиптянка Клеопатра // Виною що Елладу я покинув. // Та чарівниця Ніла мя манила // Неначе та сирена...»*, *«ворожка Ніла, хитра ошуканка»*, чари чорних очей тієї Єлени Єгипту згубили величного Цезаря та ін.

¹¹ Це видання залишається досі найповнішим зібранням творів І. Воробкевича.

Як бачимо, для Марка Антонія Клеопатра – це передусім вража єгиптянка, чарівниця (складники її античного *imago*). Водночас вона для нього й найгарніша жінка Єгипту (Клеопатра-красуня – основний складник її ренесансного *imago*). Негативізм античного іміджу Клеопатри відчувається й у словах старого мага й чарівника Тіберіуса.

А от вірний слуга Марка Антонія, Ерот переповідає ренесансну характеристику Клеопатри: *«Лиш любе, миле чув про королеву. // Всі повідають, що краса жіноча // Цілого світа в ній совокупилась // Вона, де оком гляне, все чарую, // А слово, як промовить, то думаєш, що чародійний соловей щебече, // Думаєш, що звучні ліри струни // Шумлять в чудних мелодіях акордах. // На тіла ніжні форми як поглянуть, // На груди ті, неначе в той Атени...»*.

Клеопатра І. Воробкевича існує в «єгипетському колориті», головні елементи якого – історичні (Рамзеси, Птоломеї), архітектурні (піраміди, сфінкси, колоси, Олександрійський маяк), географічні (Олександрія, Ніл), мовні (єрогліфи), релігійно-обрядові (Амон-Ра, Ісіда, Птах, Тот, мумії) – декларуються вже в заспіві. У подальшому ж тексті поеми відбувається виписування цих та інших асоціативних образів Єгипту. Й цілком логічно, що майже всі єгипетські образи та їхні замальовки пов'язуються з головною героїнею – Клеопатрою. Приміром, І. Воробкевич подає досить колоритний і різноплановий опис Олександрії, де маємо рядки, присвячені Клеопатрі: *«В платах сих на троні щирозолотім // В порфірі, в діамантах з самоцвітом // Сидить Єгипту краса Лотос-квітка // Хороша королева Клеопатра надзвичайна...»*.

У замальовках єгипетського підземелля (лабіринти печер, саркофаги, мумії, єрогліфічні розписи гробниць, амулети у вигляді статуєток єгипетських богів і мініатюрних сфінксів та ін.) також маємо портретну характеристику Клеопатри – цариця постає інкогніто, у ролі немолодої жінки середньої касты, одягнутої в калазірис (у І. Воробкевича – *«каласир»*) із цупкої тканини й взутої в сандалії. Слід відзначити, що Єгипту під-

земному в «Клеопатрі» приділено достатньо уваги. Український романтик відтворив цю величезну гробницю фараонів у стилі готичних романів жаху й зробив її місцем проживання найзагадковішого персонажа своєї поеми – Тіберіуса, до якого приходить Клеопатра з проханням передректи її майбутнє. Увесь обряд пророцтва жахає і таким чином автор нагнітає відчуття того, що від пророцтва Клеопатрі не слід очікувати чогось хорошого.

Не оминув своєю увагою І. Воробкевич і відомого, завдяки Плутархові, епізоду, котрий умовно назвемо «Першим візитом Клеопатри до Марка Антонія» [Див.: 12; 241]. Малюючи ідентичну картинку, І. Воробкевич запозичив з даної цитації Плутарха всього декілька структуральних частинок: образ пурпурного вітрила, рядки про музичний супровід, опис рабинь, ідентифікацію Клеопатри з Афродітою. Водночас він розширив узятю за основу презентацію Плутарха прибуття судна Клеопатри до Олександрії, деталізувавши й увівши нові предметні й портретні замальовки: приплюсована значна кількість тропів для репрезентації корабля; додано опис зовнішності й одягу єгипетської цариці та ін. Всі перелічені деталі вбрання Клеопатри – прозора муслінова сукня, пояс із самоцвітів і звисаючих срібних лотосів, діадема з рідкісними смарагдами й перлами – відповідають у поемі І. Воробкевича атрибутам костюма фараона (довгі шати з дорогоцінної прозорої тканини, широкий пояс, переважно розписаний емаллю по золотому полю, діадема [Див.: 6; 446–448]).

Також у цьому епізоді український письменник презентував свою Клеопатру не тільки «по-плутархівському» як освічену розумницю, жінку із шармом, назвав її копією Афродіти і Єленою Ніла, й докинув «своє слівце» до світового міфу про красу Клеопатри, намалювавши її неперевершеною красунею з чорним волоссям, білими плечами, атласними щічками, *«бровами, які згинались наче дві дуги небесні»* й очима, що нагадували пару черешень, які *«горіли, пламеніли мов той Сиріус»*. *«О горе, лихо тому, – акцентується в „Клеопатрі”, – хто в красу ту // Пірнув очима, кров йому кипіла // У біднім серці мов вода у Теклі // А ум шалів от сей краси рідкої»*. Український романтик мозаїчно

поєднав «єгипетське» й «українське»: типово українське порівняння жіночих очей з парою черешень скомбіновано зі згадкою Сиріуса, зірки богині Ісіди, земним втіленням якої були царівни Єгипту.

Отже, в англійській, російській, французькій і українській літературі епохи романтизму імідж Клеопатри, що передусім базується на її антично-ренесансному *imago*, набуває й нового романтичного забарвлення – орієнталізації, точніше єгипетизації. Романтизована Клеопатра – Клеопатра поміж і в *Єгипетському*. Вона є репрезентативним етнотипом єгиптянки, оскільки представляє і уособлює собою Єгипет.

Література

1. Б. О египетских письменнах. – СПб., 1824.
2. Байрон Дж. Дневники. Письма. – М.: Издательство Академии Наук СССР, 1963. – 440 с.
3. Белинский В.Г. Полн. собр. соч. – Т. V. – М., 1954.
4. Боратынский Е.А. Переселение душ // Е.А. Боратынский. Полное собрание сочинений: В 2-х т. – Т. 2. – Петроград: Издание Разряда изящной словесности Императорской Академии Наук, 1915. – С. 60–69.
5. Геродот. Історії в дев'яти книгах. – К.: Наукова думка, 1993. – 573 с.
6. Египет / Составитель Царёва Г.И. – М., 2004. – 568 с.
7. Замятин Д.Н. Гуманитарная география: пространство и язык географических образов. – СПб., 2003.
8. Каверин В. Барон Брамбеус: История Осипа Сенковского, журналиста, редактора «Библиотеки для чтения». – М.: Наука, 1966. – 238 с.
9. Кочубей Ю. До специфіки українського орієнталізму // Східний світ. – 1996. – № 2. – С. 134–139.
10. Наливайко Д.С. Літературознавча імагологія: предмет і стратегії // Літературна компаративістика. – Вип. I. – К.: ПЦ «Фоліант», 2005. – С. 27–45.

11. *Нерваль Ж. де.* Мистические фрагменты / Пер. с фр. Сост. Ю.Н. Стефанов. Вступит. статья и коммент. С.Н. Зенкина. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2001. – 536 с.
12. *Плутарх.* Сравнительные жизнеописания: В 3-х т. – Т. III. – М.: Академия наук СССР, 1964.
13. *Саїд, Едвард В.* Орієнталізм / Пер. з англ. В. Шовкун. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – 511 с.
14. *Сенковский О.* Микерия Нильская-Лилия // Собрание сочинений Сенковского (барона Брамбеуса). – Т. 5. – С.-П.: Типография Императорской Академии Наук, 1858. – С. 171–272.
15. *Сміт Ентоні Д.* Національна ідентичність / З англійської переклав Петро Таращук. – К.: Основи, 1994. – 223 с.
16. *Тураєв Б.* История Древнего Востока. – Мн.: Харвест, 2004. – 752 с.
17. *Шевченко Т.Г.* Повне зібрання творів: У 12 т. – Т. 2. – К.: Наукова думка, 2001. – 784 с.
18. *Шеллінг Ф.В.Й. фон* Вступ до філософії мітології // Мислителі німецького Романтизму / Упор. Леонід Рудницький та Олег Фешовець. – Івано-Франківськ: Вид-во «Лілея-НВ», 2003. – 588 с. – С. 374–383.
19. Энциклопедия читателя: Литературные, библейские, классические и исторические аллюзии, реминисценции, темы и сюжеты, мифологические и сказочные герои, литературные маски, персонажи и прототипы, реальные и вымышленные топонимы, краткие биографии и рекомендуемые библиографии. / Под ред. Ф.А. Еремеева. – Т. 4: Н – П. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, Изд-во «Сократ», 2004. – 928 с.
20. *Birch, Samuel.* Hieroglyphical Grammar and Dictionary (1867).
21. *Brunel P., Pichois C., Rousseau A.-M.* Qu'est-ce que la literature comparee? – Paris: A. Colin, 1996. – 172 p.
22. *Champollion J.-F.* Monuments de l' Égypte et de la Nubie. – V. 1–4. – Paris: Firmin Didot frères, 1835–1845.
23. Chateaubriand de Voyage d' Égypte // Chateaubriand de Itinéraire de Paris à Jérusalem et de Jérusalem a Paris. – Т. 2. – Paris: Librairie de Firmin Didot Freres, 1846. – P. 115–150.
24. *Fischer, Manfred.* Komparatistische Imagologie. Für eine interdisziplinäre Erforschung national-imagotyper Systeme // Zeitschrift für Sozialpsychologie. – 1973. – № 10. – P. 30–44.
25. *Foster, Stephen William.* The exotic as a symbolic system // Dialectical Anthropology. – Volume 7. – Number 1.

26. *Gautier, Théophile*. Le Pied de Momie // fr.wikisource.org/wiki/Le_pied_de_momie.
27. *Gautier, Théophile*. Une Nuit de Cléopâtre // fr.wikisource.org/wiki/Une_nuit_de_Cl.
28. *Gautier Th.* L' Orient. – T. 1. – P., 1882.
29. *Imagology: The Cultural construction and literary representation of national characters. A critical survey* / Ed. by Manfred Beller and Joep Leersean. – Amsterdam – N.Y., 2007. – xvi, 476 p.
30. *Kabbani, Rana*. Imperial Fictions: Europe's Myths of Orient. – Pandora, 1994. – x, 166 p.
31. Landor W.S. Gebir // <http://etext.temnesbitt.com/books/etext/etext03/gebir10.txt.html>.
32. *Lane, Edward William*. An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians. – L., 1836.
33. *Leask, Nigel*. British Romantic Writers and the East: Anxieties of Empire. – Cambridge: Cambridge UP, 1998.
34. *Lepsius K.R.* Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien. – 12 Bände. – Berlin: Nicolaische Buchhandlung, 1849.
35. *Mackenzie, John M.* Orientalism: History, Theory and the Arts. – Manchester University Press, 1995. – 232 p.
36. *Martino P.* L' époque romantique en France. – P.: Hatier, 1944. – 176 p. – P.45.
37. *Nerval G.* Oeuvres complètes. – T. I. – P., 1989.
38. *Nerval G.* de Voyage en Orient. – T. I. – Paris: Charpentier, Libraire Éditeur, 1851. – 431 p.
39. *Pageaux D.-H.* La littérature générale et comparée. – Paris: Colin, 1994. – 192 p.
40. *Rodinson M.* Europe and the Mystique of Islam. – Seattle – London: University of Washington Press, 1987. – xv, 163p.
41. *Romanticism: An Oxford Guide* / Ed. by Nicholas Roe. – Oxford University Press, 2005.
42. Sir John Gardner Wilkinson Manners and Customs of the Ancient Egyptians, including their private life, government, laws, arts, manufactures, religion, agriculture, and early history, derived from a comparison of the paintings, sculptures, and monuments still existing, with the accounts of ancient authors. – 6 volumes. – L., 1837–1841.
43. <http://ru-egypt.com/library/248>.

Олена Дубініна (Київ, Україна)

«Імагологічні студії» Генрі Джеймса

Генезис імагологічних поглядів свідчить про те, що наприкінці XIX – на початку XX ст. дисципліна перебувала лише на першому передімагологічному етапі. Проте саме в цей період з'являється письменник, який у своїх творах багато в чому передбачив настанови сучасної імагології. Це американський автор Генрі Джеймс. Постає унікальна й широковідома як винахідник багатьох оповідальних стратегій новітньої літератури, Г. Джеймс, виявляється, зробив значний внесок не лише в розвиток наратології, а й імагології. Запропоноване дослідження творчості автора допоможе поглибити уявлення про формування імагологічних поглядів у межах західного літературного та літературознавчого канону.

Ключові слова: імагологія, образ, автообраз, гетерообраз, імаготип, імагема, стереотип, репрезентація, упередженість, «точка зору», «інший», нація, національний характер, етноцентризм, ксенофобія.

Olena Dubinina. «Imagology Studies» by Henry James

The genesis of imagology views testifies that at the turn of the 19–20th centuries the discipline was only at the first proto-imagological stage. Nevertheless, during this period there was a writer who in his works had mostly foreseen the ideas of modern imagology. It was the American author Henry James. A figure unique and widely known as the inventor of many narrative strategies of the newest literature, James, as it turns out, made an important contribution not only into narratology, but into imagology as well. The offered research of the writer's works will help to deepen the conception of the formation process of imagological views in Western literature and literary studies.

Key words: imagology, image, auto-image, hetero-image, imago-type, image, stereotype, representation, prejudice, point of view, Other, ethnocentrism, nation, national character, xenophobia.

Елена Дубинина. «Имагологические студии» Генри Джеймса

Генезис имагологических взглядов свидетельствует о том, что в конце XIX – начале XX в. дисциплина находилась лишь на первом протоимагологическом этапе. Тем не менее, именно в этот период появляется писатель, который в своих произведениях во многом предугадал положения современной имагологии. Это американский автор Генри Джеймс. Фигура уникальная и широко известная как изобретатель многих повествовательных стратегий новейшей литературы, Г. Джеймс, оказывается, внес значительный вклад не только в развитие нарратологии, а и имагологии. Предложенное исследование творчества автора поможет углубить представления о формировании имагологических взглядов в западном литературном и литературоведческом каноне.

Ключевые слова: имагология, образ, аутообраз, гетерообраз, имаготип, имагема, стереотип, репрезентация, предубежденность, «точка зрения», «другой», нация, национальный характер, этноцентризм, ксенофобия.

Пролог: до історії питання «імагологічні студії»

Дихотомія Своє – Чуже споконвіків визначала становлення будь-якої етнокультурної формації. Від епохи до епохи змінювався лише зміст цієї антитези. Так, в європейській античності протиставлялися цивілізовані та нецивілізовані народи, у Середньовіччі – християнський та нехристиянський світи. У національних категоріях, як зазначає Дж. Ліерссен [19, с. 63], ця дихотомія стала окреслюватися лише в нові часи, коли на зміну феодальній роздробленості приходять абсолютна монархія. Тоді «території» почали перетворюватися на держави, а відтак, поступово народжувалася національна самосвідомість. Цей імагологічний аспект досить ґрунтовно висвітлено у вітчизняній компаративістиці, зокрема в працях Д. Наливайка [6]. Водночас і досі залишається в тіні інший бік справи. Ідеться про той важливий факт, що наповнення змістом дихотомії Своє – Чуже, як правило, супроводжувалося *оціночною модальністю* (добрий/поганий,

приємний/неприємний, прийнятний/неприйнятний) та тяжінням до *характерологічного означення* (люб'язний, дикий, пихатий, лінійний тощо). Іншими словами, із часом сформувалося стійке уявлення про існування визначених національних характерів, яке, своєю чергою, стало впливовим чинником міжнаціональної та міжкультурної комунікації.

Як наголошує Дж. Ліерссен, етнокультурні шаблони та упереджені характеристики існували ще в античності та побутували в середні віки, проте тоді вони ще не мали системності чи стабільності [19, с. 64]. Закарбувалася ідея національного характеру, набувши систематизованого втілення в новий (післясередньовічний) час. Сприяла цьому діяльність мислителів Ренесансу, а потім і XVII століття, перейнятих, як відомо, прагненням методично систематизувати всі категорії світосприйняття. Яскравим прикладом такої систематики може слугувати праця Юлія Цезаря Скалігера¹ «*Poetices libri VII*» (1561). Ця енциклопедична робота послідовно перелічує, упорядковує, перебирає знання про різні сторони людського життя, і серед багатьох сортувальних списків, за допомогою яких ця книга класифікує світ, вміщено й перелік національних характерів: «Розкіш, – писав Скалігер, – це ознака азіатів, брехливість – африканців, розумність (якщо дозволите) – європейців. Горяни – грубі, люди з низин – скромні та повільні. ... Німці – сильні, простуваті, відкриті, віддані у дружбі та ворожнечі. Шведи, норвежці, грінландці та готи – нелюди, і такі самі шотландці та ірландці. Англійці – віроломні, чванливі, мінливі в настроях, зарозумілі, зі схильністю до глузування та сварок, відокремлені один від одного, але войовничі, коли об'єднані, вперті, незалежні та безжалісні. Французи – уважні, жваві, спритні, людяні, гостинні, марнотратники, порядні, войовничі; вони зневажають своїх ворогів та не дбають про себе; вони вміють володіти собою, відважні, не дуже чіпкі й наймаїстерніші вершники. Іспанці ведуть суворий спосіб життя, вони

¹ Скалігер Юлій Цезарь (Julius Caesar Scaliger, 1484–1558) – італійсько-французький астролог, лікар, філолог-гуманіст та критик, поет Відродження.

відступають від нього, лише коли сидять за чийось столом; вони палкі п'яниці, балакучі, діяльні, їх гордовитість пекельна, їх неповага нелюдська, їх жадова дивовижна; вони сильні в бідності, їх релігійна непохитність безцінна, вони задрять усім націям, і всі нації задрять їм. Одна нація перевершує їх у порочності: італійці» [23, розд. 3.17].

Отже, Скалігер одним із перших почав переводити культурні та соціальні моделі в національні категорії, нормалізувавши таким чином традицію наділяти характерами національні та етнічні групи. Саме тому дослідники [18, с. 17] вважають «*Poetices libri VII*» характерним явищем «археологічного» періоду імагології.

Подібні до Скалігерової контрастно-компаративні систематизації націй були популярними й протягом всього XVII ст. Але найголовніше – вони стали складовою частиною численних класицистичних «Поетик», які мали неабиякий вплив на європейську літературу, зокрема драматургію, періоду. Наприклад, по-своєму перефразовуючи Аристотелеву думку про правдоподібний зв'язок між сюжетом та персонажами, І.-Дж. де Ла Менардьер² у своїй «Поетиці» (*Poetique*, 1639) суворо застерігає від того, щоб шокувати театральну аудиторію: функції персонажів у драмі мають бути визначені залежно від їх соціальних та етнічних ознак. Так, говорить Менардьер, «загальновідомо, що німці тупі та грубі», а тому німецький персонаж завжди і має бути таким. Показати мудрого німця буде гріхом «проти правдоподібності». І далі у *a la* Скалігеровому стилі він наводить «вірогідні» атрибути інших націй, як їх треба зображати на сцені [21]. При цьому важливо, що подані Менардьером національні характери – це суміш його особистих спостережень, чуток та існуючих шаблонів.

Таким чином, поетична формалізація та систематизація національних типів захоплює літературну уяву, а та, своєю чергою,

² Менардьер І.-Дж. де Ла (Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière, 1610–1663) – французький лікар, письменник, драматург, член Французької академії з 1655 р. За наказом кардинала Ришельє створив «Поетику», аби надати письменникам справжнє керівництво з естетики.

починає програмувати європейську суспільну думку та спосіб світосприйняття. А отже, суто суб'єктивне психологічне «визначення-за-темпераментом» стає першочерговим атрибутом будь-якої нації. Таке бачення знайшло своє іронічно-жартівливе втілення, приміром, у «Völkertafel»³, що широко побутувала в друкованих та мальованих копіях у Південній Німеччині та Австрії 1690–1720 рр. Графи цієї «Таблиці національностей» стосуються географії, соціальних та моральних характеристик націй, що звучать суто оціночно. Більше того, сама структура цієї таблиці налаштовує сприйняття реципієнта на компаративний лад та кодує спосіб зіставлення: від заходу на схід, від кращого до гіршого.

Такий модус сприйняття націй у координатах «характерів», «манер та звичаїв» залишився властивим й для доби Просвітництва. Проте просвітники пішли ще далі й запропонували раціоналістичні пояснення расовим та національним стереотипам, які виникли та були систематизовані в попередньому сторіччі. Так, на думку Дж. Ліерссена, від «Таблиці національностей» до філософії Ш. – Л. де Монтеск'є був лише один крок. Аналізуючи культурні розбіжності у своєму епістолярному романі «Персидські листи» (*Lettres persanes*, 1721) та систематизуючи свої спостереження в праці «Про дух законів» (*De l'esprit des lois*, 1748), Монтеск'є висловив думку, що політична та конституційна організація держави виражала специфічний характер нації, а характер цей, своєю чергою, визначався зовнішніми чинниками, зокрема кліматом. Розподіл характерів на гарячі та холодні знайшов у мислителя пряме політичне та конституційне втілення: монархії та авторитарні уряди притаманні країнам з гарячим кліматом; демократія, республіканізм, парламентаризм властиві для прохолодних північних земель. Отож, Франція з її змішаним кліматом потребує чогось середнього – парламентської монархії.

Інші філософи доби Просвітництва (Дж. Віко, Вольтер, Д. Дідро, Ж. Л. Д'Аламбер) також використовували національні шаблони у своїх творах.

³ Див. «Додатки» в кінці статті.

Таким чином, європейська думка XVII–XVIII ст. формує чітке уявлення про те, що поведінка будь-якої людини визначається її національною приналежністю, нація визначається її характером та темпераментом, а самі вони знаходяться під впливом зовнішніх фізичних факторів, таких, як клімат.

Антипросвітницька спрямованість мислителів доби романтизму, зокрема І.Г. Гердера, призвели до зміни наукової парадигми: культура стала розглядатися не як етнографічний феномен, а як унікальна відповідь кожної нації на виклик зовнішніх обставин, що, своєю чергою, і визначає індивідуальну ідентичність нації. Особлива увага до досліджень у філологічній галузі (В. Гумбольдт, Ф. Шлегель, брати Грімми) призвела до визнання мови вираженням національної душі, а відтак поняття «*характер* нації» (подібність у манерах та звичаях) замінюється на поняття «*дух* нації».

Зрештою, такий національно спрямований рух дослідницької думки призводить, як відомо, до виникнення компаративних студій, які й мали на меті виявляти унікальність кожної нації, що втілюється в її мові та культурі. Коли література визнається формою презентації національного характеру, починається передісторія імагології. Водночас ця стадія розвитку дисципліни ще не є власне імагологією, тому що національність продовжує сприйматися як реальна річ, що існує до її артикулювання та формує ідентичність людини. А отже, про справжнє імагологічне дослідження не могло йтися, адже національні категорії були частиною дослідницького інструментарію, а не предметом дослідження: літературні традиції пояснювалися етнічними темпераментами – чи точніше духом нації, – які, своєю чергою, були чимось апріорі даним, безсумнівним, а іншими словами – базувалися на основі стереотипів та імажिनарних образів. Показові в цьому сенсі висловлювання М. Арнольда в його книзі «До вивчення кельтської літератури» (*On the Study of Celtic Literature*, 1883), де він зазначає, що робить спробу виокремити «характеристики, що визначають англійський дух, англійський геній», та вдається до своєї рідної реконструкції його складових: «Основа німецького духу – стабільність, його недоліки – посередність та нудність, його перевага – вірність природі. Перевагами кельтського

духу, по суті своїй сентиментального, виявляються любов до краси, шарм, духовність, його ж недоліки – марність та норовливість. Талант до справ лежить в основі норманського духу, його переваги – енергійність та стрімкість, його недоліки – суворість та зухвальство. А тепер спробуємо відстежити їх у складній суміші англійського духу» [8]. Отже, очевидно, що «характер» нації попередніх епох заміщається більш піднесеним «духом» нації, але сам модус сприйняття залишається тим самим.

Насправді імагологія як критичне вивчення національних характеристик виникла лише тоді, коли зникла віра в реальний національний характер як пояснювальну категорію. Таке бачення було досягнуто вченими після Другої світової війни і зумовлювалося, у першу чергу, зміною сприйняття Німеччини. Напередодні війни, як відомо, в Європі широко побутував образ Німеччини як країни «філософів та поетів», «землі Гете, Фіхте, Канта, Шлегеля, Гегеля, Гейне». Саме такий усталений образ великою мірою сприяв широкому розповсюдженню зла фашизму, а головне – досить незрозумілій зараз відсутності вчасного спротиву цьому злу. Цей унікальний феномен людської історії та європейської культури в повоєнний час набуває як наукового, так і художнього осмислення. Як, приміром, пояснює героїня роману В. Стайрона «Вибір Софі» (*Sophie's Choice*, 1979): «Коли німецькі солдати увійшли в Краків – це був вересень тридцять дев'ятого року, – ми всі були в шоку та боялися, але сподівалися на краще. Спочатку ми вірили, що німці будуть пристойно обходитися з нами. Я пам'ятаю, мій батько сказав, що німецькі солдати виховувалися у традиціях старої Пруссії з її високим кодексом честі й порядності, а тому вони ніколи не заподіють зла цивільним і не будуть з ними жорстокі. І ми почувалися спокійно, коли чули, як ці тисячі солдатів говорять німецькою мовою – адже в нашій родині то була майже рідна мова. Так що спершу все здавалося не так погано» [24, с. 90].

Трагедія фашизму та концтаборів, ясна річ, таке бачення похитнула, спричинивши цілу хвилю антинімецького імагологічного «прозріння». Згодом, коли пристрасті вщухли, на перший план почали виходити питання більш загального характеру: а що ж власне означають поняття «характер» чи «дух» нації?

наскільки вони визначені? і чи можуть бути помилковими? Цей новий погляд маркує появу справжніх імагологічних студій, що за суттю своєю – вже постнаціональні чи транснаціональні. 1951 р. французький компаративіст М.-Ф Гюйар запропонував таку тему досліджень для компаративістики: вивчення не самої національності як такої, а національності як ми її бачимо, як літературного тропа [13]. «Національність може досліджуватись як умовність, як помилка, як конструкт; щось, що походить від її артикуляції, що з'явилося завдяки формулюванню; щось, що може аналізуватися з огляду на її суб'єктивність, варіативність, суперечливість» [18, с. 22].

Пізніше, 1966 р., бельгійський вчений Х. Дизерінк сформулював [10; 11; 12] те, що стане програмою імагології як галузі компаративістики: досліджувати літературу не як об'єктивну національну систему, а як тимчасові національні суб'єктивності (ідеї, образи, стереотипи), які побутують у європейському та світовому культурному просторі та генерують значну моральну напругу, що і кодується в літературних текстах. Найважливіша думка тут полягає в тому, що образи, які стосуються характеру та ідентичності, це не ментальні репрезентації, створені націями про інші нації, але артикульовані, дискурсивні (мовленнєві) конструкти, що існують у суспільствах, та постають конституентами моделей національної ідентичності.

Зі становленням в останній третині ХХ ст. таких явищ, як постмодернізм, структуралізм, деконструктивізм, постколоніальні студії, погляди світової гуманітаристики все більше повертаються до імагології та до проблем стереотипів та конструктів національної ідентичності.

І як підсумок зазначимо, що сучасна імагологія⁴ визначає себе як дисципліна, що має компаративну природу та досліджує

⁴ У визначені параметрів сучасної імагології покладаємось на репрезентативне видання «Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters» [14], що є 13 числом загальної серії «*Studia Imagologica*», яка виходить з 1992 р. під загальною редакцією Х. Дизерінка та Дж. Ліерссена.

міжнаціональні стосунки. Імагологічні дослідження виявляють, що людські моделі мислення у категоріях національного характеру, як правило, мають етнополітичне значення. Імагологія допомагає зрозуміти, що насправді демаркаційні лінії існують більше в голові людей, ніж є об'єктивною даністю, що національність – це скоріше індивідуальна точка зору, ніж вроджена характеристика.

Зосередившись на дослідженні саме літератури як форми дискурсивного (мовленнєвого) втілення національних образів, імагологія доводить, що національні образи виникають, формулюються, повторюються, розповсюджуються саме в сфері імажинарної та художньої творчості. Так, європейська література може розглядатися як один великий каталог таких образів, стереотипів та ставлень⁵. Ці штампи шляхом повторення стають пізнаваними і зумовлюють уявлення про національні характери раніше, ніж людина встигає їх отримати через реальний (чи емпіричний) досвід безпосереднього спілкування з іншою нацією. А отже, імагологія має на меті виявлення текстуальних стратегій, за рахунок яких формуються репрезентації, але при цьому не береться визначати істинність чи фальшивість цих конструктів – у контексті сучасного гуманітарного знання така постановка питання видається некоректною.

Вправа з імагології, або «В'язка листів» Г. Джеймса

Наведений невеличкий нарис генези та становлення імагологічних поглядів потребує однієї важливої корективи. Наприкінці XIX – на початку XX ст., коли, як свідчать дослідники, дисципліна перебувала лише на першому передімагологічному етапі, з'являється письменник, який у своїх творах провів становлення імагологічних студій пізніших часів. Це американський автор Генрі Джеймс. Унікальність підходу письменника до проблеми національності полягає в тому, що він відчував реля-

⁵ Для дослідження побутування національних стереотипів у сучасній художній творчості імагологія схильна більше уваги приділяти літературі масовій, адже виваженіша та обережніша сучасна «елітарна» література часто сама викриває наявність національних стереотипів.

тивність поняття національний «характер» чи «дух», усвідомлював імажинарність та сконструйованість національних образів – як в свідомості людей, так, відповідно, і в літературі. Таке бачення автора Дж. Ліерссен визначає як іронічне, маючи на увазі, що Джеймс завжди підкреслював прірву між спрощеністю створеного образу та складністю реального життєвого феномена [18, с. 74]. Більше того, аналіз творів Джеймса доводить, що автор у художній формі втілює ідеї, які пізніше лягли в основу понятійного масиву та методології власне імагологічного дослідження.

Звичайно, тут постає важливе питання про те, наскільки свідомо у своїй творчості Джеймс провадив такі проімагологічні погляди, а відтак наскільки коректно говорити про те, що він передбачив положення сучасної імагології? Але тут треба згадати, по-перше, що Джеймс був невтомним шукачем нових форм та шляхів втілення складної реальності – зовнішньої та внутрішньої; по-друге, він відомий не лише як письменник, а й літературний критик та літературознавець. А отже, свої естетичні погляди він і теоретично обґрунтовував, і послідовно втілював у художній творчості. Тому, як відомо, його вважають «батьком» сучасної наратології. І це, на наш погляд, дає підстави припустити, що такою само свідомою та вивіреною була його позиція стосовно так званої інтернаціональної проблематики.

Про вагомість для творчості автора інтернаціональної теми та про причини його виключного інтересу до проблеми національного пишуть всі дослідники Джеймса⁶. Проте, виходячи з цього добре відомого твердження, видається доцільним все ж дещо змінити ракурс дослідження і запропонувати розмову про імагологічну тему в творчості автора. Саме такий новий погляд на добре відомі твори письменника розкриває малодосліджені сторони його творчості та допомагає поглибити уявлення про формування імагологічних поглядів у межах західного літературного та літературознавчого канону. Найбільш репрезентативним у цьому сенсі видається оповідання Джеймса «В'язка листів» (*A Bundle of Letters*, 1879).

⁶ Серед розвідок останнього часу, що широко побутують у вітчизняному науковому просторі, можна назвати роботи Н. Богині [1], І. Головачової [2], М. Кореневої [4;5], С. Пригодія [7].

Як заявлено вже в назві, «В'язка листів» – це епістолярний твір, який складається з дев'яти листів осіб різних національностей – трьох американців, англійки, француза та німця, – що волею долі опинилися під одним дахом у невеличкому приватному пансіоні в Парижі. Дія триває трохи більше місяця, протягом якого персонажі й пишуть листи, висловлюючи враження про своїх співмешканців інших національностей. Сама ідея такого твору, звісно, не нова. Схожий літературний прийом використовував ще згадуваний вище Монтеск'є, чії «Персидські листи» спровокували появу численних послідовників та епігонів («Турецькі листи» (1730–1732) П. де Сен-Фуа, «Листи дикуна, закинутого на чужину» (1738) Ж. де Ла Рю, «Єврейські листи» (1738–1742) та «Китайські листи» (1739–1742) маркіза Д'Аржана, «Листи перуанки» (1747) мадам де Графінї, «Ірокезькі листи» (1752) М. де Гуве). Велич задуму Монтеск'є – зіштовхнувши два світи (перський та французький), проаналізувати та піддати критиці суспільно-політичний устрій різних країн – не підлягає сумніву. Проте варто зазначити, що Монтеск'є користується національністю як тропом, тобто абсолютно в дусі свого часу не піддає сумніву існування визначеного національного *характеру*. Більше того, саме на цій ідеї базується весь художній ефект його твору, адже «очужений», а тому критичний погляд на французьке суспільство виникає завдяки погляду на нього перса, а особистість самого перса автор створює завдяки власним – здебільшого стереотипним – уявленням про те, яким має бути перс.

Джеймс іде іншим шляхом. Для нього стає важливим не стільки сформувані визначений образ якоїсь нації, скільки зосередитися на самому процесі формування цього образу. Іншими словами, художній ефект оповідання «В'язка листів» полягає не в тому, щоб репрезентувати образи різних національностей, а щоб висвітлити сам інструментарій чи механізм людського сприйняття «іншого». Саме такий зміст твору і дає підстави назвати його своєрідною «вправою з імагології».

Налаштування реципієнта твору на те, що перед ним розгортатиметься процес пізнання однієї нації іншою, починається вже з першого листа. Цей лист належить американській дівчині

Міранді Хоуп зі штату Мен, яка приїхала в Європу, і зокрема в Париж, щоб «пізнавати нове» [3, с. 216]⁷. Такий персонаж був улюбленим літературним образом Джеймса, а тому письменник неодноразово ставив його в центр своїх творів («Дезі Міллер», «Портрет дами» тощо), надаючи йому виключне значення. Про функціональну вагомість образу Міранди в оповіданні «В'язка листів» свідчить той факт, що їй належить найбільша кількість листів, а головне – саме її листи утворюють своєрідну кільцеву композицію: починають та завершують твір. Більше того, у першому листі дівчини повідомляється про початок процесу пізнання, а в останньому – про його завершення, на думку Міранди, досить успішне.

Звертає на себе увагу ще один цікавий момент: під пізнанням «нового» в Парижі Міранда, у першу чергу, має на увазі вивчення французької мови. При тому вона повсякчас наголошує, що хоче пройтися саме «духом мови» (*insight into the language*) [3, с. 217]. Крім Міранди, про своє бажання вивчити або удосконалити французьку заявляють майже всі персонажі твору (окрім, звісно, французів). Таким чином, у контексті панівних від початку XIX ст. ідей стосовно того, що мова є вираженням національної душі, наполегливе прагнення персонажів Джеймса вивчити або вдосконалити французьку мову якраз і прочитується як метафора пізнання духу, а отже сутності іншої нації, на яке ніби налаштовані всі автори представлених листів. Більше того, ця метафора досить тонко розширюється до меж справжнього міжнародного пізнання, коли Міранда з подивом зауважує, наскільки різномовне товариство зібралось під дахом пансіону мадам де Мезонруж, причому маючи на увазі й англійців, мова яких принципово відрізняється від мови американців. «Я побоююся, що розмова піде різними мовами», – ця фраза, висловлена Мірандою в прямому сенсі, у контексті всього твору набуває виразного фігурального значення – іронічно маркує наявність проблеми міжнародного порозуміння.

⁷ Цитати перекладаються українською за англійським виданням James H. A Bundle of Letters [15]. Але для зручності тут і далі по тексту пропонуються посилання на російськомовний переклад І. Комарової [3].

Про хід процесу міжнаціонального пізнання реципієнт твору може судити з особистих висловлювань та міркувань персонажів, представлених, як уже зазначалось, у формі листів. Така наративна стратегія має неабияке значення для реалізації головної ідеї твору, адже дає змогу одночасно і дізнатися про думку персонажа, і сформувати уявлення про особу самого речника. Автор твору приділяє особливу увагу також і фікціональним адресатам листів. У всіх без винятку випадках ці листи мають суто особистісний характер, адже призначені рідним або близьким знайомим, а отже, кожен адресант може дозволити собі більш-менш інтимний та щирий тон, не перебираючи висловів у розмові про «чужинців».

Зображуючи в оповіданні процес пізнання «іншого», Джеймс – свідомо чи несвідомо – виявляє три фундаментальні риси сприйняття людини, виокремлені сучасною психологією та визначальні для будь-якого імагологічного дослідження.

1. Людина завжди сприймає через себе.

Оцінка «іншого» – це завжди відображення чиєїсь власної точки зору. Таке твердження психології набуває особливої ваги в контексті культурної антропології та відповідно етнології, які констатують, що кожний народ схильний визначати людство через свої власні стандарти, які *протиставляються* стандартам «інших».

Саме цей феномен людського особистого та культурного сприйняття зумовлює таке явище, як **етноцентризм** – «бачення речей, коли своя група є центром всього, а „інші” вимірюються по відношенню до неї» [16, с. 323]. Таке вимірювання інших культур за стандартами своєї призводить до того, що всі культури визначають свої власні культурні конструкції як природні, а отже, поняття норми закріплюється за своєю культурою, а «інші» бачаться як відхилення від цієї норми, не-нормальність, або аномальність. Більше того, вже сам автор терміна, В. Самнер⁸, у 1906 р відзначав, що етноцентризм працює не лише як лінзи сприйняття та пізнання, а й як оціночна категорія [25].

⁸ Самнер Вільям (Sumner William, 1840–1910) – американський соціолог, економіст та публіцист, професор політичних та соціальних наук Єльського університету.

Етноцентризм сприйняття персонажів Джеймса має найширший вияв. Кожен із них вимірює та оцінює (!) всі ситуації стосовно власних національних стандартів. Справедливості заради слід зазначити, що необов'язково те, що відрізняється від «домашнього», сприймається героями як негатив, іноді навіть навпаки, але компаративна модальність неминуче наявна. Ця думка про «порівняння» як іманентний стан свідомості персонажів експліцитно вводиться в текст у листі американця Луї Леверета, який пише: «Я обожнюю порівнювати, зіставляти, схоплювати сильні та слабкі сторони, пізнавати образ мислення кожного...» [3, с. 228]. Приміром, американка Міранда Хоуп порівнює все, з чим знайомиться в Парижі, із життям в її рідному провінційному американському містечку Бангор, розставляючи відповідні плюси та мінуси, а англійка Евелін Вейн взагалі, описуючи побачене, всюди додає «зовсім не так, як в Англії», «незвично», «жахливо» [3, с. 240–241].

Етноцентризм француза Леона Вердье вводить у текст одну з класичних імагологічних категорій – радикализоване розуміння чужого як варварського. «Три роки тому, – пише Вердье, – у моєї кузини виникла тричі благословенна ідея відкрити щось на кшталт пансіону для насичення та просвіти неотесаних *варварів* (курсив наш. – О.Д.), які щорічно наводнюють Париж у надії урвати з французького столу бодай випадкові крихти мови Вольтера або мови Золя» [3, с. 243]. Поняття «варвар» – один із найстаріших і найрозповсюдженіших образів іноземця у світовій культурі. Як правило, означає нецивілізованих грубіянів, неприємних зовні та поведінкою. Такий образ «іншого» завжди несе етноцентричне утвердження власної вищості. У різних історичних контекстах зустрічаються різні бінарні опозиції: еліти *versus* варвари, цивілізовані *versus* дикі, культура *versus* варварство. У різні часи варварами вважалися європейські народи, азіатські народи, жителі нових абсолютно незнайомих земель; так язичники називали перших християн, а потім самі християни називали язичників. Той факт, що француз Вердье у Джеймса використовує цей означник стосовно інших націй, очевидно, не стільки характеризує ставлення конкретно французів до інших,

скільки вводить у текст загальне імагологічне кліше максималь-но негативного образу іноземців, що може застосовуватися будь-якою нацією і стосовно будь-якої нації.

До речі, в оповіданні не оминаються увагою і два можливі полюси ставлення до чужого – **ксенофілія** та **ксенофобія**. Як наголошує сучасна імагологія, обидва ці явища являють собою форми упередженості – ідеалізацію та неприйняття, й обидва потребують корекції. Так, ідеалізація американцем Луї Леверетом усього європейського, зокрема французького, на тлі повної зневаги до батьківщини, що, як і будь-яка ксенофілія, ґрунтується на проблемі придушених бажань та фантазій⁹, заважає герою сформувати тверезий адекватний образ «іншого», що стає ще більш виразним, ураховуючи в цілому блискучі аналітичні здібності персонажа.

На відміну від Луї Леверета, англійка Евелін Вейн являє наочний приклад ксенофобії. Образ власниці французького пансіону мадам де Мезонруж вона визначає не інакше, як «відразу видно – *іноземка*» (курсив наш. – *О.Д.*), що зумовлює її відповідне вороже ставлення та неприйняття – «у них все не так», «це страшенно незручно» тощо [3, с. 239].

2. Вибірковість сприйняття.

Доведено, що людина бачить вибірково, і це великою мірою залежить від напруги між образом себе та образом «іншого» – тобто, вона помічає лише те, що хоче помітити – часто тільки знайоме або виключно відмінне. Крім того, не менш важливий і той факт, що одна людина просто не в змозі побачити все. А отже, образи інших країн, народів та культур базуються на *вибіркових* спостереженнях та впливають із *вибіркових* оціночних суджень.

⁹ До теми ксенофілії як вираження придушених бажань та фантазій неодноразово зверталися майстри світової літератури. Так, приміром, тяжіння до всього «закордонного» зіграє поганий жарт із Елочкою Людожеркою з роману І. Ільфа та Є. Петрова «Дванадцять стільців» (1928). На дихотомії ксенофілії/ксенофобії вибудовуватимуться іронічні підтексти постмодерністського роману Дж. Фаулза «Жінка французького лейтенанта» (*The French Lieutenant's Woman*, 1969).

Але згодом у тексті ця частковість набуває завершеності та цілісності. Приміром, людина, що мандрує, як правило, бачить лише окремі речі, а потім фіксує це в записах як цілісне враження від країни. Тут і постає питання вичерпності інформації, що разом із людською схильністю формувати оціночні судження зумовлює упередженість. Іншими словами, упередженість базується на первинному дефіциті інформації. Часто це і формує згадувані вище модули ставлення до «іншого» – категоричне неприйняття або навпаки ідеалізацію. Так, в оповіданні «В'язка листів» Міранда Хоуп, познайомившись із поглядами лише своєї сусідки Евелін Вейн, робить узагальнений висновок про пригнічене становище жінки в Англії. Більше того, письмово оформлені спостереження цієї зухвалої мандрівниці потрапляють у коло обговорення мешканців Бангору, і таким чином (що не складно уявити) може народитися певний стереотип або упередженість. Цікаві з цієї точки зору спостереження француза Леона Вердье. Він, познайомившись із по-своєму винятковою американкою Мірандою Хоуп, яка в силу власного індивідуального погляду на життя наважилася мандрувати світом сама самісінька, робить про поведінку дівчини свої, зумовлені власним характером, фривольні висновки, а потім досить сміливо узагальнює: «Скажи-но, Проспере, мабуть чудернацька країна лежить за океаном, якщо там налагоджено виробництво дівчат, одержимих таким палким бажанням пізнавати [все. – О.Д.]» [3, с. 234].

У цих та інших моментах в оповіданні Джеймс торкається найважливішого питання імагології – процесу формування **стереотипів**, або (у координатах імагології) **імаготипів**. «Стереотип – це узагальнення про групу людей, в якому випадкові характеристики приписуються всім членам групи, незалежно від різниці між ними. Один раз сформовані, стереотипи досить опірні до змін навіть за наявності нової інформації» [9, с. 429]. Стереотип поєднує мінімум інформації з максимумом значення. Він формується з деталей шляхом узагальнення, один-єдиний атрибут перетворюється на сутність усієї нації. У творі «В'язка листів» досить точно продемонстровано, як вибірковий досвід персонажів, поєднавшись із людською схильністю до швидких узагальнень,

творюють «фіксовані ментальні картинки» націй, або стереотипи, які, набуваючи дискурсивного втілення в листах, перетворюються на імаготипи. Найвиразніший приклад у творі – це лист німецького професора Рудольфа Штауба. Познайомившись із трьома американцями в пансіоні мадам де Мезанруж, він робить далекосяжні висновки про «занепад» американської нації, яка «зі стадії недорозвиненості відразу перейшла у стадію загнивання, навіть не пройшовши періоду корисної та привабливої зрілості» [3, с. 249]. Особистість француза Леона Вердье дає німцю підстави стверджувати, що «французи занадто зайняті собою», що «французька натура занадто дрібна». Особи двох англійців у домі переконують його, що всі англійці ненавидять всіх американців тощо [3, с. 234].

3. Упередженість сприйняття.

Одне з найфундаментальніших тверджень соціальної психології звучить так: «Здебільшого, ми не спочатку бачимо, а потім визначаємо, а спочатку визначаємо, а потім бачимо» [20, с. 81]. Це означає, що наш спосіб бачення та судження залежить від попередніх знань, уявлень та стереотипів. Коли люди зустрічаються з представниками іншої країни чи культури, то виникає реальний досвід і попередні ментальні образи набувають цілісності. Проте первісні (як правило, імажинарні) зустрічі з «іншим» формують наш «горизонт очікування», який випереджає наше сприйняття «іншого». Немає можливості розрізнити, що в нашому ставленні було первинним: чистий досвід чи образи, сформовані культурою.

Цей аспект сучасної імагології особливо яскраво ілюструється в оповіданні «В'язка листів». Про наявність подібного «горизонту очікування», сформованого попереднім знанням, так чи інакше заявляють усі персонажі твору. Описуючи свої спостереження, вони повсякчас зазначають: «Париж, про який я *стільки читала та чула*, повністю виправдав мої сподівання» (Міранда Хоуп), «*проти мого очікування*, тут насправді дихається легко» (Віолетта Рей), «*я очікував* знайти яскравіше виявлений місцевий колорит» (Луї Леверет), «навчають тут не так добре, як *думав* *та-то*» (Евелін Вейн), «*мої побоювання*, що тут мене будуть зневажати через мою приналежність до німецької нації, виявилися

абсолютно безпідставними»¹⁰ (Рудольф Штауб) [3, с. 214, 222, 227, 248, 239] тощо.

Більше того, із міркувань персонажів з'ясовується, що вони не лише мають попередню інформацію про іноземців, а й що вони мають чітко сформоване попереднє уявлення про національні **типи**. «Спостерігати за різними національними типами – що може бути більш захопливим», – запально вигукує один із персонажів [3, с. 228]. Узагалі категорія «тип, типовість» – одна з найважливіших в імагології. У репрезентації національних характеристик завжди виникає важлива суперечність: нація як така виділяється серед всього людства (що наголошує ідею відмінності), тоді як окремі особистості бачаться як представники загальної нації (що наголошує ідею подібності). Таким чином, поняття іспанський, шведський, російський легко трансформуються у типово іспанський, типово шведський, типово російський. При цьому національна типовість оцінюється як визначальна риса, а логічно – як така, що відхиляється від норми, а тому відрізняється від «свого». «Моя французенка стала розповідати, перемижуючи свою оповідь захопленими вигуками (типово французька манера!)» [3, с. 219], – пише матері Міранда Хоуп. «Як будь-яка англійка, на людях вона тримається недоторкою, але нескладно помітити, що подалі від людських поглядів тільки й чекає хвилячки, аби дати собі волю» [3, с. 244], – зазначає Леон Вердье. Німець Рудольф Штауб про французів говорить: «Як відомо, апетит – це провідне начало у структурі французького різновиду *Homo sapiens*» [3, с. 247]. Отже, з оповідання очевидно, що стійке уявлення про національну типовість, властиве всім персонажам твору. Це легко призводить їх до утворення кліше та стереотипів, а далі й до формування упередженості. І тут виникає відомий імагологічний парадокс: стереотипні уявлення – це зерна для зростання упереджень, які, своєю чергою, закріплюють стереотипні уявлення.

Проте твір Джеймса побудовано настільки тонко, що сама надійність упереджених тверджень персонажів про типовість викликає сумніви. Так, визначаючи захопливість як типово

¹⁰ Курсив у наведених цитатах наш. – О.Д.

французьку рису, Міранда Хоуп, сама через речення вставляє захопливі знаки оклику. «Типову» поведінку Евелін Вейн Леон Вердье трактує в координатах власної філософії «типового» залицяльника. Американський тип дівчат Луї Леверет протиставляє англійському, тоді як доктор Штауб і американців, і англійців поєднує в один англомовний тип.

Не обходить увагою Джеймс і самі джерела можливої національної інформації, що часто-густо й формують упередження та стереотипні уявлення людей за браком власного емпіричного досвіду. У текст оповідання вводяться згадки про найбільш впливові з таких джерел – туристичні путівники та художню літературу. Так, Міранда Хоуп «пізнає» Францію за допомогою путівника, а тому за класичним туристичним маршрутом методично відвідує Лувр, Пале Рояль та інші славетні місця Парижа. Коли через півтора місяця «найголовніші» пам'ятки міста обійдено, Міранда впевнена, що більше нема чого пізнавати. Інший американець, Луї Леверет, який щиро захоплюється французькою культурою та літературою, вимірює все побачене ним крізь призму творчості його улюбленого О. де Бальзака. І тут Джеймс досить проникливо передбачив засадниче твердження сучасної імагології, яка наголошує, що національні стереотипи виникають, формулюються, повторюються, розповсюджуються саме у сфері імажинарної та художньої творчості; що літературні джерела значно довше і впливовіше побутують у культурі, ніж, скажімо, підручники, журналістика, культурна критика чи урядові репорти; що література (поряд із іншими суто наративними формами медійності) має найбільший потенціал до збереження та розповсюдження цих стереотипів. А отже, пансіон мадам де Мезонруж Леверет порівнює з пансіоном мадам Воке¹¹, а саму мадам де Мезонруж вважає викапаною мадам Юло¹² з усіма відповідними характеристиками. Іншими словами, він не знайомиться з характером реальної мадам де Мезонруж, а *принищує* їй риси

¹¹ Персонаж твору О. де Бальзака «Батько Горіо» (*Le Père Goriot*, 1834).

¹² Персонаж твору О. де Бальзака «Бідні родичі» (*Les Parents Pauvres*, 1847).

відомого літературного портрета [З, с. 227]. З такої точки зору особливої ваги у творі набуває центральне імагологічне питання: чи насправді ми переконані, що бачимо те, що ми думаємо ми бачимо? Наскільки наша думка про інших людей та народи істинна?

І нарешті, ще однією важливою складовою сприйняття «іншого», а, відповідно, і впливовим чинником формування його образу, як увиразнює автор «В'язки листів» і наголошує сучасна імагологія, є **перспектива сприйняття** або точка зору. Джеймс, знаний майстер «точки зору» і перший теоретик цієї оповідної техніки, у творі «В'язка листів» майстерно продемонстрував, як образ іншої нації залежить від того, *хто* цю націю сприймає. А отже, образи певних націй можуть бути різними залежно від нації, яка на них дивиться.

Як визначає Джеймс, і на що особливу увагу звертають зараз імагологи, точка зору людини у національних питаннях великою мірою залежить від історії міжнаціональних стосунків. На сприйняття персонажами оповідання «В'язка листів» один одного впливає:

1) Геополітична ситуація. Як свідчить історія, найгірші стосунки, як правило, бувають у безпосередніх сусідів. А отже, німець у творі ставиться дуже негативно до французів, згадуючи франко-прусську війну 1870–1871 рр.

2) Історичні проблеми. Складні взаємини Англії та США протягом багатьох років зумовлюють напругу між американцями та англійцями у творі.

3) Культурні, політичні та економічні інтереси також впливають на ставлення націй одна до одної. Так, у творі позитивне ставлення до французів Міранди Хоуп та Луї Леверета зумовлено їх цікавістю до культури Франції; доброзичливість мадам де Мезонруж до американців визначається, у першу чергу, її грошовим інтересом. Також можемо констатувати зневажливе ставлення англійців до французів і навпаки, базоване на ґрунті суттєвих культурних та соціальних розбіжностей.

Проте проникливість Джеймса виявляється настільки глибокою, що у формуванні перспективи погляду на «іншого» він враховує не лише параметри національні, а й включає в «структуру»

особистості, що сприймає, ще й соціальні та персональні характеристики. Приміром, Міранді Хоуп, простій дівчині з Нової Англії, мадам де Мезонруж видається втіленням елегантності, тоді як модниця Віолетта Рей із заможною нью-йоркської родини вбачає в мадам «прикажчицю» [3, с. 222]. Французький буржуа Леон Вердье бачить в Міранді Хоуп екстравагантну сучасну жінку, а англійська леді Евелін Вейн називає її «вulgарною особою» [3, с. 240]. Доктора Штауба простушка Міранда вважає страшенно обізною людиною, а витончена Евелін лише зауважує, що «він їсть з ножа» [3, с. 241].

Про індивідуальний характер адресантів дозволяє судити сам стиль їх особистих листів. Манера висловлюватися, лексичні пріоритети, мовні звороти, зміст повідомлень – все працює на створення чіткого персонального обриса персонажів. Так, із листів Міранди Хоуп випливає портрет цілеспрямованої, самовпевненої, правдивої, не дуже розумної дівчини. Віолетта Рей видається капризною, самозакоханою, розумною насмішницею. Луї Леврет виглядає екстравагантним, захопливим естетом. Евелін Вейн справляє враження вихованої, стриманої, дурненької, закомплексованої дівчини. Леон Вердье – грайливий піжон-ловелас. Рудольф Штауб говорить як людина з науковим складом мислення, що свідчить і про його розвиненість і обмеженість одночасно.

Більше того, на оцінку нації персонажем впливає і загальний дискурс, тобто набір якихось певних понять та цінностей, що цей персонаж підтримує та висловлює. Так, Міранда Хоуп постає речницею феміністичного дискурсу. Розмова про будь-яку націю в неї розпочинається з проблеми становища жінок, а звідси вже слідує позитивне чи негативне ставлення героїні до нації в цілому. Зауважимо, що при всій загальній значній емансипованості іншої американки Віолетти Рей, порівняно зі, скажімо англійкою Евелін Вейн, феміністичний дискурс для неї не властивий. Досить специфічну особисту призму пропонує в творі доктор Штауб, який у своїх спостереженнях покладається на «наукову теорію» про те, що різновиди *Homo sapiens* найкраще спостерігати в період їхнього насичення, адже в цей момент «головний мозок випарує якусь газоподібну субстанцію», яку

і збирається дослідити професор за допомогою «приладу, що розташований в його тверезій та надійній німецькій голові» [3, с. 247]. Очевидно, що, змальовуючи такий підхід професора до дослідження націй, Джеймс іронізує не лише над відомою німецькою науковою завзятістю, а й з приводу численних псевдонаукових теорій у галузі антропології, найвідоміші з яких зараз кліматологія та евгеніка.

Отже, процес пізнання національно «іншого», як показано в оповіданні «В'язка листів», складний та неоднозначний. Це, своєю чергою, має визначати і кінцевий результат такого пізнання – *релятивність* будь-якого образу нації, що і стає найголовнішим наслідком художнього експерименту, запропонованого у творі.

Джеймсові неодноразово закидали, що в оповіданні він створив образи-стереотипи націй, що, на перший погляд, видається справедливим: німець-вчений, француз-ловелас, англійка-аристократка, американка-феміністка тощо. Але, водночас, не можна не звернути уваги на складний образотворчий процес в оповіданні, за рахунок якого кожний національний образ «випадає» за межі одного визначеного стереотипу та безкінечно множитья. По-перше, кожний національний образ тут існує у двох вимірах – як авто-образ і як гетеро-образ. По-друге, гетеро-образів у творі декілька. По-третє, кожна нація (крім німецької) представлена тут не в одному, а в кількох варіантах: три американці, брат та сестра англійці, французи Леон Вердье та його кузина з дочками – уявлення про всі ці персоналії можна скласти чи безпосередньо (через їхні листи), чи опосередковано (через згадки про них інших персонажів). А, отже, образи націй, створених Джеймсом, дають підстави визначити їх не як імаготипи, а як **імагеми**. Цей науковий імагологічний термін позначає загальні образи націй, що складаються з численних імпліцитних складників та полярностей, виявлених у процесі досліджень літературних текстів. Такий термін видається влучним для художнього експерименту Джеймса, адже письменник вчиняє акцію, у чомусь подібну до імагологічної розвідки – створює полівалентні образи, що складаються з низки стереотипів, часто протилежного значення.

Так, приміром, *про американку Міранду Хоуп* зустрічаємо такі думки персонажів:

«Чудовий приклад суто американського простодушного самовдоволення – кошмар неймовірний», – вважає інша американка Віолетта Рей [3, с. 224].

Луї Леверет бачить Міранду «втіленням типу емансипованої молоді американки – практичної, позитивної, розважливої, холодної, яка знає занадто багато або занадто мало – як подивитись». При цьому важливо, що такий образ американець вважає спільним для обох своїх співвітчизниць, хоча вони категорично відмежуються одна від одної [3, с. 228].

Англіяка Евелін Вейн вважає поведінку Міранди непристойною, а переконання жахливими [3, с. 240].

Француз Леон Вердье вимірює образ Міранди в категоріях «типово американського» гасла «Ол-райт – дуй живіше» та вважає її жінкою, яка «спалює всі кораблі» [3, с. 244].

Німець доктор Штауб констатує, що, хоча Міранда і має величезний запас «свіжості та енергії», проте «результатом всіх її дій є не добро, а зло, а її смаки нагадують знатних римлянок епохи пізньої імперії» [3, с. 250].

Такі бачення опонентів доповнюються образом Міранди, що виникає завдяки її власним листам. При всіх її «дивацтвах», образ дівчини неминуче викликає симпатію своєю доброзичливістю, з якою вона ставиться до інших.

Образ *американця* Луї Леверета, який позиціонує себе як естет, котрий просто не може «жити та дихати» в буржуазній атмосфері Америки і приїхав до Європи насолоджуватися красою (цей образ – іронічне *alter ego* самого Г. Джеймса), його сусідами по пансіону так само сприймається неоднозначно.

Віолетта Рей іронічно-зневажливо називає його «таким собі знавцем мистецтва, який висловлюється не інакше, як «Сьогодні колорит неба нагадує палітру Коро» [3, с. 224].

Міранда Хоуп відгукується про нього із захватом як про «людину надзвичайно змістовну», котра знає про мистецтво стільки цікавого та повчального [3, с. 233].

На естетське захоплення Леверета її витонченим модним вбранням англійка Евелін Вейн у своєму листі реагує вкрай категорично, називаючи його божевільним, який «ні з того, ні з сього причепився до моєї зеленої сукні, виголосивши, що її колір нагадує йому девонширські болота, і цілих півгодини говорив про ці болота – ніби немає цікавішої теми» [3, с. 240].

Доктор Штауб називає Леверета декадентом, яскравим представником нації, яка «виродилася, так і не розквітнувши» [3, с. 250].

Про француза Леона Вердье, ловеласа та базіку, яким він постає у власному листі, можна почути цілий спектр вражень: від «приємного молодого парижанина (адже французи можуть бути чарівними, коли захочуть)» Віолети Рей [3, с. 224], «гарного француза з бездоганими манерами, спілкування з яким надзвичайно збагачує» Міранди Хоуп [3, с. 231], до «найогиднішого суб'єкта» Евелін Вейн [3, с. 241] та «мавпоподібного, волосатого гомункулуса» доктора Штауба [3, с. 248].

Витонченістю, вихованістю та лагідністю й покірністю *англійки* Евелін Вейн захоплюються майже всі, крім мадам де Мезонруж, яка відпускає в'їдливі коментарі стосовно «застарілих» туалетів іноземки. Сама ж дівчина в листі виявляє зверхньо-зневажливе, гидливе ставлення до інших, що, проте, виправдовується виразною соціально-культурною обмеженістю її поглядів.

Загальне неприємне враження справляє на всіх, крім Міранди Хоуп, *німець* Штауб, отримавши зневажливі характеристики на кшталт «білобрисого, гладкого, схожого на бика вченого» [3, с. 224]. Сам же він виявляє вкрай шовіністичні погляди.

Отже, очевидно, що художній експеримент Джеймса виразно наголошує множинність образу будь-якої нації. Більше того, можливість зіставлення гетеро- та авто-образів наголошує, що будь-яке позитивне чи негативне твердження про нації справедливо *лише частково*: так, Міранда самовпевнена, простакувата, обмежена, але при цьому щира, допитлива, відверта; Леверет захоплений багатослівний химерний естет, але при цьому він освічений та проникливий; Леон Вердье базікало-ловелас, але

при цьому він абсолютно не злостивий; Евелін Вейн зверхня та пихата, але при цьому вихована та невинна.

Більше того, велику роль у творі відіграє виразно вибудований контраст у межах одного й того самого образу, як приміром, демократичність поглядів Міранди *versus* порівняння її з шляхетною римлянкою; бачення Евелін як втілення «ренесансу художнього смаку та відчуття прекрасного» *versus* критика її консервативності. Не менш важливий і відчутний також контраст між різними представниками однієї нації: американками Мірандою та Віолеттою, англійцями Евелін та її братом Гарольдом, французами Леоном Вердьє та його кузиною мадам де Мезонруж. У результаті такої зміло відтвореної біполярності кожна представлена у творі нація, зрештою, підпадає під найвідоміше імагологічне кліше – «нація контрастів»: невігластво та прогресивність американців; легковажність та раціоналізм французів; чемність та забіякуватість англійців; ученість та шовінізм німців.

Детальне моделювання процесу пізнання однією нацією іншої, як і уважне відтворення кінцевого продукту такого пізнання – образу нації – має наслідком важливі імагологічні узагальнення, до яких спонукає твір «В'язка листів».

По-перше, художній експеримент Джеймса в унісон сучасній імагології вказує на те, що образи (іміджі) націй аж ніяк не сталі, а дуже змінні та плинні. Більше того, Джеймс близько підходить до одного з найважливіших питань імагології – існування контр-образів націй, як приміром, образ англійця XVII ст. «холерика, імпульсивного, схильного до самогубства» замінився на образ XIX ст. «флегматичного, спокійного денді з «міцно стиснутими губами»; або у випадку з німцями контр-образи взагалі наслідували один одного: грубіяни (XVII ст.), творчі романтики (початок XIX ст.), бездушні слухняні виконавці машини знищення (XX ст.). Торкаючись у своєму творі проблеми контр-образів націй, Джеймс порушує і ще одне важливе питання – не лише їх народження, зміни, а й *співіснування*. І насправді, імагологічні дослідження свідчать, що, як правило, контр-образи не протистоять один одному, а акумулюються, накопичуються. Тому, образ певної нації може бути складним нашаруванням

різних, суперечливих контр-образів, де певні аспекти активовані і домінують, а інші залишаються латентними, але завжди присутніми. Отож, образ будь-якої нації може повнитися полярними характеристиками, як це і показано в оповіданні «В'язка листів». У такому баченні взагалі втрачає сенс національна типізація або характерологія, на що, до речі, вказує вже і сама назва оповідання Джеймса, в якій, на відміну від попередніх творів (приміром, «Перських листів» Монтеск'є), зникає категорія національного.

По-друге, одночасне явлення у творі Джеймса різних і часто суперечливих стереотипів у межах образу однієї нації створює підґрунтя для заперечення когнітивної значимості цих стереотипів, викриває їх імажинарність, штучність та сконструйованість.

І нарешті, по-третє, у своєму релятивному баченні категорії нації Джеймс якнайближче підходить до її визначення в параметрах сучасної імагології, коли йдеться не про скалігерівський *характер* нації, не про романтичний *дух* нації, а про *образ* нації – її «дискурсивну (тобто мовленнєву) репрезентацію або репутацію» [17, с. 342]. І в такому визначенні особливої ваги набуває саме категорія репрезентації.

Термін **«репрезентація»** дуже близький до аристотелівського поняття «мімесис» – імітування мистецтвом дійсності. Хоча, починаючи вже від Аристотеля теоретики наголошують на творчому характері цього імітування, слово все ж означає максимальну подібність образу та об'єкта, що цей образ відбиває. На відміну від терміну «мімесис», слово «репрезентація» якраз наголошує на зворотному: образ – це тільки образ світу, а не сам світ. Отже, увага переноситься на сам спосіб конструювання цього образу засобами мови. Більше того, у 1970-ті роки з розвитком семіотики змінюється ставлення до мови, яка більше не бачиться як дзеркало світу. Виникає гасло «немає репрезентацій без інтерпретацій», а отже, втрачається віра у здатність мови просто відображати світ. У добу ж постструктуралізму наголос зміщується ще далі й говорять вже тепер не просто про сконструйованість репрезентацій, а про обмеженість можливостей будь-якої репрезентації, а тому про її сутнісну неспроможність адекватно відтворити об'єкт.

Усі ці складні теоретичні виклади пізніших років, можна яскраво проілюструвати на прикладі образу мадам де Мезонруж з оповідання «В'язка листів». Ця жінка виявляється певним смисловим центром оповідання, адже втілює для персонажів саму сутність французького, яку кожен із них прагне досягнути. Як і у випадку з іншими героями, образ мадам де Мезонруж вбирає низку суперечливих бачень: Міранда Хоуп вважає її надзвичайно «елегантною та привабливою жінкою» [З, с. 220]; Віолетта Рей підозрює, що за зовнішнім лиском цієї «*belle femme*» криється «справжня парижанка – розумна, з сильним характером», яка хоче жити вільно, а тому «одного чудового дня підсипле своїм пожилцям отрути в суп або вино» [З, с. 222-223]; Луї Леверет бачить в цій «мадам Юло» «трохи лицедійства, трохи пересиченості, ледве помітний натяк на те, що в її житті були свої таємниці» [З, с. 242]; Евелін Вейн називає її «екстравагантною особою, справжньою іноземкою, але надзвичайно люб'язною» [З, с. 239]; Леон Вердье взагалі розповідає про кузину деякі пікантні подробиці. Але, на відміну від інших персонажів, скласти цілісне уявлення про саму мадам досить складно – вона не набуває у творі власного голосу, а існує виключно у вигляді мовленнєвих репрезентацій інших, а тому виявляється набором фрагментарних суперечливих характеристик. Іншими словами, у творі імітується ситуація, коли реципієнт отримує уявлення про «іншого» виключно з чужої репрезентації. Таким чином, спосіб зображення мадам де Мезонруж сам по собі стає метафорою імажинарності, суб'єктивності та певної штучності будь-якої репрезентації, яка, відповідно, не може претендувати на остаточність тверджень та пізнавальну значимість.

Проте всі ці широкі узагальнення, що випливають із прочитання «В'язки листів», очевидні лише для реципієнта твору, який має можливість зіставляти різні точки зору. Для персонажів, обмежених виключно власним баченням, такий широкий погляд неможливий. Більше того, наголошена обмеженість їх погляду якраз призводить до зворотного – декларованого ними усіма прагнення пізнати іншу націю так і не відбулося. Художнім засобом наголосити таку думку стали два останні листи твору.

Один лист, який належить німцеві доктору Штаубові, завершується вкрай упередженим висновком: усі нації приречені на загибель, що «відкриває перед фізично повноцінними синами фатерленду блискучі перспективи світової експансії» [3, с. 250]. Тут відразу варто зазначити, що, як слушно вказують дослідники [26], образ німця видається найбільш однобоким та негативним, порівняно з іншими персонажами твору. Пояснюється це великою мірою особистим ставленням Джеймса до німців, а точніше до німецького мілітаризму. (Справедливості заради варто відзначити, що, попи всю суб'єктивність образу німця в оповіданні, погляд Джеймса багато в чому виявився пророчим). Проте спробуємо підійти до цієї ситуації інакше й наголосимо, що в його художньому експерименті Джеймсу необхідний був голос, який створив би виразну антитезу до ініційованого у творі процесу пізнання «іншого», демонструючи максимальну національну упередженість. У контексті історичної ситуації, коли створювалося оповідання, вибір письменника пав на німців. Водночас видається вкрай важливим звернути увагу на те, що німець висловив у радикальній формі те, що так чи інакше приховується в підтексті листів *кожного* з персонажів. А отже, і сам процес емпіричного знайомства з «іншим» у творі набуває абсолютно зворотного значення – замість пізнання «іншого» відбулося затвердження попередніх стереотипів про нього та утворення нових. Через низку причин – національного, соціального, персонального характеру – свідомість кожного з персонажів виявилася *зачиненою* для справжнього процесу пізнання іншої нації. Що ж стосується Міранди Хоуп, яка, здавалось би, більше за інших була відкрита та цікава для сприйняття нового, то її образ став великою метафорою злочинної легковажності, властивої туристичному способу пізнання. Її останній лист промовисто підсумовує всю описану в творі ситуацію: «Із Франції я витягнула все, що було можливо, і досконало вивчила мову» [3, с. 251], – пише вона матері через півтора місяця перебування в Парижі, що, ясна річ, звучить як велика іронія на позначення повного пізнавального фіаско.

На завершення: імагологічні модуси Г. Джеймса

Як зазначалося раніше, так званий імагологічний експеримент був властивий не лише «В'язці листів» – тут він постав ніби у концентрованому вигляді, – а й багатьом іншим творам Джеймса. І хоча в кожному конкретному випадку імагологічна складова реалізується по-своєму, загальний метод письменника дає підстави для певного роду узагальнень. Одним з найхарактерніших для автора модусів представлення імагологічної проблематики став **контраст**:

– двох різних етнокультурних¹³ моделей світосприйняття («Родерік Хадсон» (*Roderick Hudson*, 1875), «Американець» (*The American*, 1877), «Європейці» (*The Europeans*, 1878), «Портрет дами» (*The Portrait of a Lady*, 1881), «Крила голубки» (*The Wings of the Dove*, 1902), «Посли» (*The Ambassadors*, 1903), «Золота чаша» (*The Golden Bowl*, 1904);

– різних світоглядних складових в межах однієї етнокультурної моделі («Дезі Міллер» (*Daisy Miller*, 1878), «Бостонці» (*The Bostonians*, 1886) тощо).

Проте детальний аналіз імагологічних моделей у творчості Джеймса – це велика тема, яка має стати предметом окремого дослідження.

Отже, запропонована розвідка дає всі підстави вважати Г. Джеймса одним із предтеч імагологічних студій у їх сучасному розумінні. Твори автора пропонують безцінний матеріал для ілюстрації та глибокого художнього осмислення багатьох понять та тверджень імагології як дисципліни, чийм найбільшим прагненням є зняття міжнаціональної напруги та створення умов для етнокультурного взаєморозуміння.

¹³ У французькій науці останніх років неологізм *ethnie* (етнос) використовується на позначення «групи, поєднаної спільною самоідентифікацією, що базується на спільному відчутті культурної та історичної континуальності» [16, с. 379].

Література

1. *Богиня Н.* Жанрово-стильова своєрідність малої прози Генрі Джеймса: Дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Н.В. Богиня. – Дніпропетровськ : Дніпропетровський національний ун-т., 2004.
2. *Головачева И.* Авторский замысел повести Генри Джеймса «Поворот винта» / И.В. Головачева // Вестн. Ленингр. ун-та. Сер. 2, История, языкознание, литературоведение. – 1986. – Вып. 4.
3. *Джеймс Г.* Связка писем. / Генри Джеймс // *Джеймс Г. Избранные произведения*: в 2 т. / Генри Джеймс. – Л., 1979. – Т. 1. – 1979.
4. *Коренева М.* Генри Джеймс / М.М. Коренева // *История литературы США*: в 7 т. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 1997. – Т. 4.: Литература последней трети XIX в. (становление реализма). – 2003. – С. 441–481.
5. *Коренева М., Морозова Т.* Генри Джеймс / М. Коренева, Т. Морозова // *История литературы США*: в 7 т. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 1997. – Т. 5.: Литература начала XX в. – 2010. – С. 30–139.
6. *Наливайко Д.* Літературна імагологія: предмет і стратегії // *Наливайко Дмитро* // *Теорія літератури й компаративістика*. – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 91–104.
7. *Пригодій С.* Генрі Джеймс: Еволюція творчості / Сергій Пригодій. – К.: Дніпро, 1992.
8. *Arnold M.* *Celtic Literature* / Matthew Arnold. – Режим доступу до видання: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5159/pg5159.txt>.
9. *Beller M.* *Stereotype* / Manfred Beller // *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters* / [ed. Beller M., Leersen J.] – Amsterdam–New York, 2007. – P. 429–434.
10. *Dyserink H.* *Imagology and the Problem of Ethnic Identity* / Hugo Dyserink // *Intercultural Studies*. – 2003. – № 1. – Режим доступу до видання: <http://www.intercultural-studies.org/ICS1/Dyserinck.shtml>.
11. *Dyserinck H.* *Komparatistische Imagologie jenseits von 'Werkimmanenz' und 'Werktranszendenz'* / Hugo Dyserink // *Synthesis*. – 1982. – № 9. – P. 27–40.
12. *Dyserinck H.* *Zum Problem der 'images' und 'mirages' und ihrer Untersuchung im rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. / Hugo Dyserink // *arcadia*. – 1966. – № 1. – P. 107–120.
13. *Guyaerd M.-F.* *L'étranger tel qu'on le voit* / M.-F. Guyaerd // *Guyaerd M.-F. La littérature comparée* / M.-F. Guyaerd. – Paris, 1951.

14. *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters.* / [ed. Beller M., Leersen J.] – Amsterdam – New York, 2007.

15. *James H. A Bundle of Letters* / Henry James. – Режим доступу до видання: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/2425/pg2425.txt>.

16. *Leersen J. Ethnocentrism* / Joep Leersen // *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters.* / [ed. Beller M., Leersen J.] – Amsterdam–New York, 2007. – P. 323–325.

17. *Leersen J. Image* / Joep Leersen // *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters.* / [ed. Beller M., Leersen J.] – Amsterdam–New York, 2007. – P. 342–345.

18. *Leersen J. Imagology: History and Method* / Joep Leersen // *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters.* / [ed. Beller M., Leersen J.] – Amsterdam–New York, 2007. – P. 17–33.

19. *Leersen J. The Poetics and Antropology of National Character (1500–2000)* / Joep Leersen // *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters.* / [ed. Beller M., Leersen J.] – Amsterdam–New York, 2007. – P. 63–76.

20. *Lippmann W. Public Opinion* / W. Lippmann. – New York, 1922.

21. *Mesnardière H.-J.P. La Poétique.* / Hippolyte-Jules Pilet de La Mesnardière. – Paris, 1639. – Режим доступу до видання: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50691s.pdf>.

22. *Montesquieu Ch. / Монтезкье III. Lettres persanes* / Персидские письма (колекція текстів французькою та російською мовами). – Режим доступу до видання: <http://sokolwlad.narod.ru/france/texts/mont/00index.html>.

23. *Scaliger J. Poetices libri VII.: in 5 Bd.* / Julius Scaliger. – Stuttgart: Frommann-Holzboog, 1994. – Bd. 2. – Buch 3. – Kapitel 1–94.

24. *Styron W. Sophie's Choice* / William Styron. – New York: Vintage Books, 1992.

25. *Sumner W. Folkways* / William Sumner. – Boston, 1906. – P. 13.

26. *Wagenknecht E. The Tales of Henry James* / E. Wagenknecht. – New York, 1984.

Додаток 2

Völkertafel, або Короткий опис європейських народів і їхніх якостей (початок 18 ст.)¹				
	Іспанець	Француз	Італієць	Німець
Манера триматися	Зарозумілий	Легковажний	Підступний	Відвертий
Натура і характер	Чудовий	Привітний і говіркий	Ревний	Цілком гарний
Розум	Розумний і мудрий	Обережний	Проникливий	Дотепний
Якості	Мужній	Пустотливий	Пристаосува- нець	Усе при ньому
Науки	Книжник	Військове мистецтво	Церковне правило	Правовий устрій
Одяг	Добрий	Непостійний	Скромний	Виражає всю міць
Вад	Марносла- вство	Брехливість	Хитрий, лицемірний	Марнотрат- ність
Пристрасті	Честь і слава	Війна	Золото	Пияцтво
Хвороби	Запор	Сифіліс	Дурні епідемії	Подагра
Держава	Плідна	У гарному порядку	Пристойна	Гарна
Військові якості	Великодуш- ність	Віроломство	Обережність	Неперемож- ність
Релігійність	Показна	Гарна	Трохи краща	Дуже праведні
Визнають володарем	Свого монарха	Свого короля	Свого патріарха	Свого кайзера

¹ Переклад з німецької наш. – О.Д.

Продовження додатку 2

Völkertafel, або Короткий опис європейських народів і їхніх якостей (початок 18 ст.)					
Англієць	Швед	Поляк	Угорець	Росіянин	Турок або грек
Приємний	Величний	Селоцький	Віроломний	Злісний	Мінливий як погода
Люб'язний	Лютий	Ще дикий	Найбільш жорстокий	Дійсний угорець	Демон неправди
Граціозний	Упертий	Зарозумілий	Зневажливий	Зовсім нічого	Дурний
Жіночний	Неясний	Пересічний	Кровожерливий	Дуже грубий	Ласкавий, чуттєвий
Географія	Вільні мистецтва	Лінгвістичні науки	Латинь	Грецька мова	Шахрайська політика
За французькою модою	Шкіряний	Довгий сюртук	Строкатий	Хутряний	Жіноподібний
Стурбованість	Марновірство	Ненажерність	Зрадництво	Ще більше зрадництво	Найбільше зрадництво
Розваги	Вишукані блюда	Аристократизм	Заколоти	Бійки	Самозакочаність
Сухоти	Водянка	Пронос	Судороги	Коклюш	Вмснаженість
Плідна	Гориста	Багата лісом	У плодах і золоті	Зледеніла	Чудова
Морські герої	Нестримність	Шаленство	Бунтівливість	Стомливість	Лінощі
Мінливі як місяць	Старанні у вірі	Вірять усьому	Активні	Язичники	Такі ж язичники
То того, то того	Вільні пани	Їхнього обранця	Ними обраного	Свого добровольця	Свого тирана

Продовження додатку 2

Völkertafel, або Короткий опис європейських народів і їхніх якостей (початок 18 ст.)				
	Іспанець	Француз	Італієць	Німець
Мають у достатку	Плоди	Товари	Вино	Хліба
Збування часу	Грають	Обманюють	Базікають	П'ють
Еквівалент у фауні	Слон	Лисиця	Рись	Лев
Їхня смерть	У ліжку	На війні	У монастирі	У вині

Продовження додатку 2

Völkertafel, або Короткий опис європейських народів і їхніх якостей (початок 18 ст.)					
Англієць	Швед	Поляк	Угорець	Росіянин	Турок або грек
Пасовища	Рудники	Хутра, шкіри	Всякого	Бджіл	Ніжні й м'які речі
Працюють	Їдять	Сперечаються	Ледарюють	Сплять	Хворіють
Кінь	Віл	Ведмідь	Вовк	Вісюк	Кішка
У воді	На землі	У хліві	Від шаблі	У снігу	Від обману

Наталья Ласкина (Новосибирск, Россия)

Репрезентация культурных барьеров в модернистской критической прозе (М. Пруст, В. Вулф)

Модернистское восприятие других культур связано с образами границ, барьеров и разрывов. Анализ стратегий переосмысления культурных контактов в эссеистике Марселя Пруста и Вирджинии Вулф показывает, что оба романиста творчески используют идею культурной дистанции, реинтерпретируя историю европейских литератур в соответствии со своими концепциями времени, коммуникации, эстетической ценности и литературного канона.

Ключевые слова: Литература XX века, модернизм, литературная рефлексия. межкультурная коммуникация.

Natalia Laskina. Representation of Cultural Barriers in the Modernist Critical Prose (M. Proust, V. Woolf)

The modernist perception of other cultures is strongly connected to the images of borders, barriers and ruptures. Analysis of the strategies of reimagining cultural contacts in the essays by Marcel Proust and Virginia Woolf shows that the both novelists use the idea of a cultural distance creatively, reinterpreting European literary history according to their concepts of time, communication, aesthetic value and literary canon.

Key words: 20th century literature, modernism, literary reflexion, cross-cultural communication.

Наталія Ласкіна. Репрезентація культурних бар'єрів у модерністській прозі (М. Пруст, В. Вулф)

Модерністське сприйняття інших культур пов'язане з образами кордонів, бар'єрів і розривів. Аналіз стратегій переосмислення культурних контактів в есеїстиці Марселя Пруста й В'їрджинії Вулф показує, що обидва романисти творчо використовують ідею культурної дистанції, реінтерпретуючи історію європейських літератур відпо-

відно до своїх концепцій часу, комунікації, естетичної цінності й літературного канону.

Ключові слова: література ХХ ст., модернізм, літературна рефлексія, міжкультурна комунікація.

Для формирования модернизма как литературной парадигмы особое значение имеет металитературная активность писателей. Процесс «изобретения» модернистского романа зафиксирован как в самих художественных текстах, для которых, как известно, характерно вплетение прямой эстетической рефлексии в романную ткань, так и в многочисленных литературно-критических текстах писателей. Мы отдаем здесь предпочтение сравнительно свободному термину «критическая проза», объединяя им разнородные по исходной прагматике тексты (статьи, эссе, рецензии, заметки, в том числе незаконченные и не публиковавшиеся при жизни авторов), чтобы подчеркнуть максимальную близость этой, казалось бы, вторичной и ситуативной деятельности романистов к их собственно «чистой» творческой работе. Поэтому нас интересуют в этих текстах не столько прямо высказанные в них эстетические и культурологические идеи (достаточно хорошо исследованные в современном литературоведении), сколько стратегии их оформления.

Мы коснемся в этой работе одной из наиболее значимых для любого варианта самоосмысления культуры тем. Границы между языками, культурными системами, традициями, в силу их символической природы, заведомо нестабильны, поэтому прояснение методов разграничения своего и чужого принципиально важно для интерпретации отдельных художественных текстов и целых литературных эпох, особенно применительно к европейским литературам, развитие которых предопределено высокой интенсивностью межкультурных контактов и конфликтов. Имагологический аспект словесности также нельзя рассматривать отдельно от проблемы границ и барьеров: образ другой национальной культуры начинает формироваться в первую очередь

именно в силу осознания ее инаковости. Нашей основной целью будет прояснение принципов выражения идеи инокультурного и выбора партнеров по воображаемому диалогу с другими традициями в нескольких конкретных образцах модернистской литературной рефлексии.

В интересующем нас контексте европейской культуры первой трети XX века необходимо отметить также начало крайне продуктивной, как покажет дальнейшая история, тенденции к переоценке литературного канона. На этой стадии можно наблюдать не столько последовательную критику канона, сколько его расшатывание за счет субъективизации либо отбора «гениев» и «шедевров», либо определения критериев литературной значимости. Включение в поле зрения авторов-модернистов тех или иных инокультурных феноменов все реже можно мотивировать общей системой ценностей эпохи или соответствующего литературного круга и все чаще необходимо сверять с индивидуальным авторским образом мировой литературы. Поэтому, не отрицая наличия у европейских писателей XX века общего горизонта, мы исходим в интерпретации текстов из гипотезы о примате индивидуальной творческой логики над следованием неким закономерностям литературной жизни или интеллектуальной моде.

Мы ограничиваемся здесь только литературной сферой, поскольку в интересующих нас текстах образы национальных культур практически полностью конструируются с точки зрения читателя – отдельными каноническими (или включенными в своего рода личный канон) произведениями, преимущественно романами, что отражает, естественно, и литературо- и романоцентрические тенденции европейского модерна, и собственно профессиональную заинтересованность авторов, стремящихся зафиксировать свое место в национальной и мировой литературной истории раньше, чем это сделают интерпретаторы их творчества.

Из массива модернистской критической прозы мы выбрали тексты Марселя Пруста и Вирджинии Вулф как одни из наиболее, с нашей точки зрения, показательных и дающих максимум материала для анализа феномена в целом.

Во-первых, оба эти крупнейших романиста раннего модернизма представляют доминантные для своего времени европейские традиции – французскую и английскую – и однозначно сознают себя частью магистрального историко-литературного процесса, с какими бы сложностями ни была сопряжена рецепция их новаторской прозы.

Во-вторых, оба писателя много и продуктивно работали в металитературной сфере (критика и культурная журналистика) в течение всей своей творческой жизни; для нас же принципиальна возможность рассматривать художественные и критические тексты как пересекающиеся и взаимозависимые.

Аспекты взаимодействия между романами и критической прозой для обоих авторов исследовались в научной практике особенно успешно. Отметим только некоторые основные результаты изучения этой темы. В прустоведении уже совершенно устоялось представление о критическом наследии писателя как авантексте его основного труда, романа «В поисках утраченного времени» (специфика процесса создания романа такова, что и поздние эссе Пруста явно вовлечены в креативное поле). Сначала это направление анализа романа развивалось в связи с осуществленной в 1954 г. Б. де Фаллуа публикацией набросков книги статей «Против Сент-Бева» [16], показавшей невозможность отделить четко черновики статей от черновиков романа; в дальнейшей практике издания и комментирования прустовских статей, эссе, рецензий и заметок также была обнаружена тесная связь между всеми, даже самыми мелкими текстами, позволяющая видеть в них реализацию единого литературного проекта. На связь между эссеистикой и романами Вирджинии Вулф также указывает большинство исследователей ее критического наследия [см.: 1; 9; 20].

В-третьих, выделенная нами проблематика культурного барьера имеет для творчества обоих авторов немалое значение. Ее появление связано с острым сознанием присутствия чужих голосов, невозможностью писать без предварительной рефлексии по поводу собственного читательского опыта. Для Пруста, как показали многочисленные работы французских ученых, письмо возможно только как результат чтения – что манифестируется

в сложной игре со стилизациями, цитированием, в крайне напряженном и оригинальном освоении чужого опыта [см.: 8; 11; 13]. При этом роль инокультурных текстов в этом процессе рождения автора «Поисков» описывается чаще на уровне поэтических схождений или интертекстуальных связей (компаративистские работы о Прусте и Достоевском [14], Прусте и Дж. Элиоте [10]. Исследователи же творчества В. Вулф чаще всего делают акцент на особенно характерной для нее демонстративной свободе в игре с чужими текстами – так, Л. Броснан описывает постоянное «переписывание авторов и исторических фигур» как «креативную тактику», связанную с общей поэтической стратегией Вулф как романиста [9, 139].

Нельзя не отметить и определенную генетическую связь между двумя этими авторами: Пруст, как известно, для Вулф крайне значим и оказал на нее огромное влияние, о чем она охотно свидетельствует, – не только как романист, а и как критик; поэтому созвучия между ними в этой области представляют особый интерес, будучи проявлением внутренней общности, а не прямого воздействия.

Материалом данной работы стали несколько небольших текстов разной природы и разного времени: мы не ставим здесь задачи охарактеризовать всю историю работы писателей в этой сфере. В случае Пруста нас будут интересовать разрозненные статьи и заметки, в том числе опубликованные сравнительно недавно. В случае Вулф, имевшей больше возможностей для успешной реализации в литературном процессе при жизни, мы будем опираться на ее эссе из книги «Обыкновенный читатель», которая и рассматривается обычно как главное выражение литературной рефлексии писательницы. Мы обнаружили при этом, что вопрос о пересечении культурных границ значим только в первом томе «Обыкновенного читателя», тексты второго тома посвящены исключительно английской литературе; не будем подробно интерпретировать логику сборника, но укажем, что первый том явно более нацелен на решение более общих проблем и может играть роль интерпретанта по отношению к более частным по тематике текстам второго тома.

При анализе форм реализации идеи культурного барьера в критической прозе продуктивным представляется выяснить, какие культуры актуальны, какие жанры и конкретные авторы и тексты, где наиболее живой контакт; как манифестируется инаковость; как осознается межкультурная граница, в каких случаях она воспринимается именно как препятствие, которое необходимо преодолеть; как оценивается степень, трудность, «высота» барьера, какие расхождения между культурами воспринимаются как фатальные.

Оба автора очерчивают очень узкий круг контактов с «чужими» литературами. Отметим, что для обоих и в их художественном творчестве характерна концентрация на «родной» национальной культуре: прустовский текст привязан однозначно к Франции и французам, романы Вулф примерно в той же степени англоцентричны.

Наиболее постоянными у обоих оказываются две линии напряжения. Первая – между английской и французской литературами, которые оказываются, вполне в соответствии с общей традицией, вечными собеседниками и конкурентами. (Ближайший Другой, «сосед» играет роль своего рода естественного раздражителя). Эта актуализация англо-французского диалога показывает и переоценку критериев «близости»: географическое и даже лингвистическое родство становится второстепенным, особенно в случае Пруста, которого английская литература волнует гораздо больше, чем немецкая или итальянская, хотя английским языком он так и не овладел в совершенстве (его переводы двух книг Рескина выполнены с помощью более компетентных советчиков). Вторая же линия – взаимоотношения между западноевропейскими литературами и русской (представленной, по понятным причинам, очень небольшим набором авторов – Толстой и Достоевский в случае Пруста; Толстой, Достоевский, Чехов, Тургенев в случае Вулф).

Рассмотрим специфические для каждого автора варианты актуализации культурных границ.

Хотя Пруст сравнительно мало и редко пишет напрямую о языковом барьере, его актуальность легко выявляется в разности

стратегий обращения к чужим текстам. Для Пруста чтение связано именно с эффектом заимствования голоса Другого, метафорика чтения у него построена на аналогии с исполнением музыкального произведения (идея эта кристаллизуется в «Против Сент-Бева» [6, 124]). Иноязычность означает невозможность полного поглощения, присвоения чужого голоса. Неслучайно почти всех французских авторов, важных по каким-то причинам для него как для писателя, Пруст имитирует – иногда иронически, на грани пародии, чаще всерьез, в более или менее очевидных стилизациях; с иноязычными авторами он этого никогда не делает. Единственное относительное исключение – Рескин, которого он переводит, комментирует и интерпретирует, по-видимому, ощущая большую свободу при работе с нехудожественной прозой. С этой логикой согласуется и игнорирование Прустом иноязычной поэзии.

В этом плане интересно одно замечание по поводу культурных контактов и заимствований, из которого понятно, насколько велико для Пруста расстояние между внутри- и межкультурными связями. В гиперболически хвалебной (что типично для прустовских рецензий) заметке о книге Люсьена Доде утверждается как главное достоинство ее оригинальность. Если и искать предшественников, утверждает Пруст [17, 247], то ими стали бы Диккенс и Уистлер, но их удаленность, по его мысли, снимает возможность соперничества и подозрение во вторичности, поскольку при переводе с одного языка на другой невозможно подражание: перевод, в том числе метафорический «перевод» как перенос изобретенной в другой культуре эстетической стратегии, однозначно трактуется как оригинальное творчество.

В текстах, посвященных собственно осмыслению английской и русской прозы, Пруст постоянно описывает пересечение границы, выход читателя за пределы родной культуры как выход к универсальному и вечному. Здесь особенно заметен парадокс, который кажется нам важным для понимания прустовского восприятия других культур. Сами национальные образы интересуют его очень мало, эффекты экзотического он снижает до предела. Даже когда он стремительно перечисляет картины «русской жизни» у Толстого [16, 420–421], он говорит об авторской,

а не национальной картине мира; от реконструкции своего собственного представления о России даже на уровне принятых стереотипов Пруст демонстративно воздерживается.

Стоит оговориться, что дихотомия своего и чужого в прустовской критической прозе отягощается еще и прагматикой реальной критики и литературного быта. Французская литература интерпретируется Прустом всегда сквозь призму повседневности, порядка текущих событий, он имитирует взгляд репортера (что проявляется и в хаотическом, ситуативно мотивированном выборе текстов). Пруст (в отличие от Вулф) позиционирует себя, по сути, больше как хроникер, чем как настоящий критик. Рискнем даже предположить, что жанр светской хроники, в котором он достаточно долго работал, для него совершенно органичен (нет, наверное, необходимости доказывать, что это один из факторов формирования ведущего нарративного голоса «Поисков»). Не стоит забывать и о разрыве между крайне скромным профессиональным положением Пруста в течение большей части жизни и статусом сверхписателя, объединяющего и завершающего всю линию истории французского романа, на который нацелены его писательские амбиции: разрыв этот он прекрасно сознавал и откровенно играл с ним в своих статьях и заметках, часто при помощи резких переходов от нарочито скромной интонации незаметного наблюдателя к абсолютно уверенному диалогу с великими. Обращение к нефранцузским контекстам освобождает Пруста-критика от этой погруженности в живой литературный процесс; выбор материала здесь объясняется исключительно личным интересом, а «чужие» авторы воспринимаются как бы вне иерархий.

В «Contre l'obscurité» – очень раннем и откровенно программном тексте [15] – критика символистской поэтики выводит к рассуждению о том, что невозможно выразить универсальное иначе, чем через обращение к частному, индивидуальному. Примерами текстов, в которых познается «всеобщая, универсальная душа» оказываются «Война и мир» и «Мельница на Флоссе». Имена Толстого и Джорджа Элиота и дальше будут регулярно возникать с теми же коннотациями – часто с прямым противопоставлением тотальности и вневременной силы их романов природе

романов французских, более привязанных к течению времени и сюеминутным деталям. В этом же ряду, пожалуй, и замечание об иронии Элиота как способности создавать «карикатурных персонажей без карикатуры», недоступной французской прозе [18, 353].

В статье под названием «Толстой против Шекспира» уже Толстой оказывается поставлен перед непреодолимой границей. Этот короткий текст, имитирующий случайную заметку по поводу эстетических взглядов Толстого, решает, на самом деле, крайне важную для самоопределения Пруста проблему.

Невозможность определить «эстетическую истину» объясняется барьером между языками и искусствами – при переходе «от одного языка к другому (как и от одного искусства к другому, как во всех случаях, когда сама материя произведения искусства остается неясной для критика – будь то иностранный язык или незнакомая техника)» [19, 218] «Слепота» Толстого, не способного оценить Шекспира, описывается буквально как результат визуального осложнения (мешает «темная материя» чужого языка): проблема, по версии Пруста, не в том, что своеобразная идеология мешает Толстому увидеть ценность шекспировского театра, а в том, что англоязычный театр обладает удвоенной непрозрачностью для русского романиста.

Интересно, что и в этой короткой заметке четко видна общая тенденция к использованию инокультурных примеров как универсалий: Толстой и Шекспир фигурируют как образцы универсальных гениев, а далее уже упоминается множество аналогичных неизбежных ошибок в истории французской литературы, с обязательной для Пруста остановкой на ошибках Сент-Бева, которого он уже в ранних текстах воспринимает как вечного соперника в войне интерпретаций.

А. Н. Таганов обращает внимание на этот эффект в связи с «русской темой» во всем творчестве Пруста: «понятие „русское” в художественной системе Пруста, приобретая космополитический оттенок, смыкается с понятиями „внутреннее”, „глубинное, жизненное» [7, 35]. Мы видим, однако, что это относится не только к русской литературе, но и к английской, и связано больше с мифологизированием культурной дистанции как таковой,

чем с интерпретацией писателем отдельных национальных культур.

Обратимся далее к постановке аналогичных вопросов у Вирджинии Вулф. Нужно напомнить об исходной разнице стратегий, которая выражается в разнице между исходными позициями авторов. Вулф, безусловно, гораздо больше соответствует роли профессионального «серьезного» критика, чем Пруст, что объясняется, конечно, ее реальным положением в литературном процессе и вполне устойчивым авторитетом, завоеванным ею ко времени публикации «Обыкновенного читателя», но также и спецификой ее восприятия задач писателя, берущегося за работу критика. Первичная область действия для ее статей и эссе – это пространство актуальной литературной жизни, гораздо более независимой и специализированной, чем тот, отчасти светский, отчасти богемный круг, в котором реализовывалась, наравне с другими культурными и социальными практиками, живая литература в глазах Пруста. Соответственно, авторская фигура, которая конструируется в эссеистике Вулф, более однозначна и легко прочитывается как фигура представителя литературного поколения и направления, сознающего свою ответственность и свое право определять. Расхождение заметно даже в нюансах семантики первого лица. «Мы» у Вулф обычно указывает на определенное литературное сообщество (если не конкретно на группу Блумсбери, то на модернистов в целом) или на современников-англичан; «мы» у Пруста (как и в его романе) обозначает чаще всего человечество вообще, или хотя бы всех писателей и всех читателей.

При этом исследователи критических текстов Вулф традиционно подчеркивают их близость к импрессионистской критике. Субъективность, ассоциативность, имитация незавершенности, характерные для стиля эссеистики Вулф, обосновываются принципом любительского взгляда, заявленном в программном тексте сборника, давшем заглавие обеим книгам («Обыкновенный читатель»).

Восприятие иного у Вулф ассоциируется всегда с конфликтом языков и культур, все эффекты, возникающие в ее текстах при упоминании инокультурности, – эффекты диссонанса, непонимания, несовпадения, несхожести.

Ключевой, с нашей точки зрения, текст для этого аспекта «Обыкновенного читателя», посвящен литературе совершенно особого типа, к которой автор не будет больше возвращаться в сборнике: она должна сыграть роль фундамента, основания для метода, в соответствии с ее ролью в европейском каноне. Это эссе «О незнании греческого» («On Not Knowing Greek»), которое выстроено как серия повторяющихся вопросов, направленных на выражение сомнения в читательских возможностях современных европейцев, пытающихся прикоснуться к общему истоку собственной культуры. Эссе открывается знаменитым пассажем, который переполнен словами, указывающими на удаление и отчуждение: «невежество», «чужой народ», «различие», «огромный разрыв», «странно» и т. д.¹ Все, что относится к сознанию современников автора, к «мы» этого текста, сопровождается уничижительными характеристиками – «глупость, тщеславие, невежество». «Мы» – плохие ученики, почему-то, однако, жаждущие контакта с недоступным «нам» Другим и в результате изобретающие для себя свой собственный образ этого Другого. Отметим, что столь обостренное описание коммуникативного разрыва невозможно интерпретировать вне творческого контекста: очевидно, что это не только литературная рефлексия, что звучит здесь в первую очередь голос романиста, работающего над реконструкцией сознания современного человека, а не критика, размышляющего о роли древнегреческой литературы. Именно это ощущение бессилия перед культурными преградами, воплощенными в разности языков, возвращается каждый раз, как

¹ «For it is vain and foolish to talk of knowing Greek, since in our *ignorance* we should be at the bottom of any class of schoolboys, since we do not know how the words sounded, or where precisely we ought to laugh, or how the actors acted, and between this *foreign people* and ourselves there is not only *difference* of race and tongue but a *tremendous breach* of tradition. All the more *strange*, then, is it that we should wish to know Greek, try to know Greek, feel for ever drawn back to Greek, and be for ever making up some notion of the meaning of Greek, though from what *incongruous odds and ends*, with what slight resemblance to the real meaning of Greek, who shall say?» [21, 39] (курсив наш. – *Н.Л.*)

только в текстах первого тома «Обыкновенного читателя» делается шаг за рамки английской традиции. Поэтому осмысление опыта чтения русской литературы в «Русской точке зрения» сопровождается теми же сомнениями: «Наше признание достоинств этих писателей опирается на оценки критиков, которые не прочли ни слова по-русски, никогда не видали России, даже не слышали живой русской речи и которым приходится слепо и безоговорочно полагаться на работу переводчиков» [4, 851–852].

Все ключевые образы культурной границы у Вулф так или иначе связаны с темпоральностью: значимое чужое либо связано с другой исторической эпохой (как в случае с греками), либо – чаще – занимает другое место на общей линии литературного времени, которую Вулф выстраивает при помощи объединения эссе в книгу. Как отмечает Дж. де Гей, Вулф постоянно использует «литературное прошлое» как обязательный фон для критического взгляда на современную литературу: сравнения Джойса со Стерном и Теккереем не в пользу первого (несмотря на высокую оценку «Улисса» в контексте модернистского романа), она «использует канонических авторов как эмблемы традиции, которую она сама поддерживает и которую Джойс, как следует из сравнения, не сумел поддержать» [12, 15]. Но далеко не всегда противопоставление сильной и слабой литературной позиции у Вулф привязано прямолинейно к классическому представлению о каноне. Как только сопоставление переводится в межкультурную плоскость, прямая последовательность заменяется сложным образом несовпадения в символическом времени литературных процессов, совпавших во времени календарном. Литературная история в модернистском преломлении не может быть устойчивым вектором; современные русские легко могут оказаться тождественными древним грекам.

Самый яркий пример такого мышления мы наблюдаем в эссе «Елизаветинский чулан», одном из серии текстов Вулф, посвященных разным сторонам литературы елизаветинской эпохи. Сравнивая раннюю английскую прозу с современной ей французской, Вулф не просто отдает предпочтение французским авторам (представленным, впрочем, одним Монтенем): в ее восприятии

французская проза принадлежит другой эпохе, другой фазе развития: «Кажется, что целый век отделяет Сидни от Монтеня. Англичане в сравнении с французами – как мальчики в сравнении с мужчинами» [22, 68]. Идея «первенства» французского литературного языка, вовсе не очевидная в отношении шекспировского времени, у Вулф воплощается в эффектной возрастной метафоре, которая, однако, подразумевает, что несовпадение «возрастов» литератур не зависит от общей истории, а проявляется спорадически и может быть выявлено только при чтении конкретных текстов.

Следующее эссе в сборнике посвящено Монтеню, и в нем уже ни слова не говорится о заявленном первенстве его прозы по отношению к английской. Зато Вулф задействует другой прием актуализации дистанции, снова напоминающий о проблематике языкового барьера. Монтень цитируется ею исключительно на французском, без перевода на английский (при том, что в эссе упоминаются опубликованные переводы). Отказ от перевода соответствует уже заявленной в эссе о чтении греков логике – как единственная возможность избежать разрыва – и снова предполагает в читателе образовательное и культурное тождество с автором (т. е. читатель должен плохо знать греческий, но хорошо французский). Английская проза, о несовершенстве которой говорилось в «Елизаветинском чулане», оборачивается английской прозой самой Вулф, расписывающей все в том же несовершенстве нежеланием пытаться найти для Монтеня английский эквивалент. (В русском переводе И. Берштейн этот эффект не воспроизводится).

Идея Монтеня-константы закреплена и изображением его прозы как некоей картины, в которую вглядывается столетиями «толпа», обозначающая вневременное сообщество читателей: «Проходят столетия, а перед его шедевром по-прежнему толпятся зрители, вглядываясь в глубину картины, отражаясь на ее поверхности, и чем больше глядят, тем больше видят, хотя и не могут выразить словами, что именно открывается глазу» [2, 834].

Диалог с русской литературой строится также с акцентом на разности стадий. В эссе «Современная литература» русское становится знаком предельной актуальности, культурного опережения: «Только современный писатель, возможно, только русский

счел бы интересной ситуацию, которую Чехов положил в основу рассказа „Гусев” [5, 848]. Кроме того, и здесь подчеркивается национальная принадлежность как залог инаковости. Отметим в том же предложении навязчивое повторение слов «русский», «Россия» в простом изложении содержания рассказа (Пруст, к примеру, сумел пересказать два романа Элиота и «Записки из Мертвого дома», ни разу не употребив слов «английский» и «русский») – «...несколько русских солдат лежат больные на борту судна, возвращающегося в Россию» [там же].

Любопытно, что выработанные в эссеистике Вулф линии рефлексии о культурном диалоге сходятся вместе в начале романа «Орlando». История влюбленности героя в русскую княжну начинается с беседы на французском, которым эти два персонажа владеют гораздо лучше, чем окружающие их англичане. В романе, построенном на игре с предельной изменчивостью центрального персонажа, пересекающего самые разнообразные границы, в том числе во времени, одним из первых указателей пересечения становится обращение к тем же двум языкам и культурам, которые Вулф обычно выбирает для описания затрудненного диалога. Пародия на стереотипный образ русских как непонятных варваров («О москвичах было известно немного. В своих огромных бородах, под меховыми шапками, они почти всегда молчали; пили какое-то темное пойло, то и дело его сплевывая на лед. По-английски они ни слова не понимали. правда, кое-кто из них мог изъясняться по-французски, но тогда он был почти не принят при английском дворе» [3, 323]) моментально переворачивается, когда читатель обнаруживает, что позицию варваров занимают следом в этом же эпизоде англичане, которых высмеивают по-французски Орlando и Саша. На связь поэтики «Орlando» с принципами работы Вулф как эссеиста справедливо указывает А. Аствацатуров, высказывая предположение, что в этом романе Вулф «иронически обыгрывает разработанные ею же самой методы критического анализа» [1, 81]. Как мы видим, обыгрывается не только метод, но и некоторые идеологические основания, в эссе функционировавшие вне явного игрового поля.

Мы выяснили, таким образом, что в литературной рефлексии модернистов традиционные модели конструирования образов национальных культур реинтерпретируются в соответствии с авторскими поэтическими концепциями. Наиболее узнаваемые этнические стереотипы в модернистском сознании уходят на второй план и нередко игнорируются или даже опрокидываются, тогда как основой для разграничения между родным и инокультурным становится специфическое авторское прочтение отдельных значимых текстов (в которых, однако, выделяются именно свойства, недоступные или непонятные для «своей» культуры и показательные для другой). Барьер делается более подвижным, границы – произвольными. Вместе с тем мотивы обращения к «чужому» различны: если Пруст использует ключевые для него английские и русские тексты (романы Дж. Элиота, Толстого, Достоевского) как знаки универсального, отождествляя пересечение читателем языковой и культурной границы с выходом в воображаемое единое пространство, то Вулф акцентирует разрывы между национальными «точками зрения», изображая культурную дистанцию в первую очередь как временную, вызванную несовпадением фаз исторических процессов. Данные наблюдения позволяют поставить вопрос о том, в какой мере образы других культур в той или иной литературной системе постоянны, а в какой – зависимы от конкретной эстетической парадигмы и индивидуальной рецептивной стратегии. Другая важная тема, нуждающаяся в дальнейшем исследовании на более широком материале – собственно поэтика «критической прозы»: как мы видим, даже опыт анализа отдельных фрагментов показывает, что в наследии романистов XX века, по крайней мере, наиболее сильных, невозможно жестко отграничить литературное от металитературного и художественную прозу от нехудожественной.

Литература

1. *Аствацатуров А.* Феноменология текста: игра и репрессия. – М., 2007.

2. *Вулф В.* Монтень. Пер. И. Берштейн // *Вулф В.* Миссис Дэллоуэй. На маяк. Орландо. Волны. Флаш. Рассказы. Эссе. – М., 2004. – С. 834–843.
3. *Вулф В.* Орландо. Пер. Е. Суриц // *Вулф В.* Миссис Дэллоуэй. На маяк. Орландо. Волны. Флаш. Рассказы. Эссе. – М., 2004. – С. 307–469.
4. *Вулф В.* Русская точка зрения. Пер. Кс. Атаровой // *Вулф В.* Миссис Дэллоуэй. На маяк. Орландо. Волны. Флаш. Рассказы. Эссе. – М., 2004. – С. 851–859.
5. *Вулф В.* Современная литература. Пер. Кс. Атаровой // *Вулф В.* Миссис Дэллоуэй. На маяк. Орландо. Волны. Флаш. Рассказы. Эссе. – М., 2004. – С. 843–851.
6. *Пруст М.* Против Сент-Бева: Статьи и эссе. Пер. Т.В. Чугуновой. – М, 1999.
7. *Таганов А.Н.* Русская тема в творчестве Пруста // Наваждения. К истории «русской идеи» во французской литературе XX века: материалы российско-французского colloquium. – М., 2005. – С. 24–36.
8. *Bouillaguet A.* Proust lecteur de Balzac et de Flaubert: L'imitation cryptée. – Paris, 2000.
9. *Brosnan L.* Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism. – Edinburgh, 1999.
10. *Fraser, R.* The Lamp of Truth: Proust and George Eliot // Marcel Proust. Modern Critical Views. – Philadelphia, 2003. – Pp. 37–62.
11. *Gamble C.J.* Proust as Interpreter of Ruskin: The Seven Lamps of Translation. – Birmingham, 2002.
12. *Gay J. de.* Virginia Woolf's Novels and the Literary Past. – Edinburgh, 2006.
13. *Genette G.* Palimpsestes: La littérature au second degré. – Paris, 1982.
14. *Haddad-Wotling K.* L'illusion qui nous frappe. Proust et Dostoïevski. Une esthétique romanesque comparée. – Paris, 1995.
15. *Proust M.* Contre l'obscurité // *Proust M.* Essais et articles. – Paris, 1994. – Pp. 86–91.
16. *Proust M.* Contre Sainte-Beuve, suivi de Nouveaux Mélanges, préface de Bernard de Fallois. – Paris, 1954.
17. *Proust M.* Le chemin mort // *Proust M.* Essais et articles. – Paris, 1994. – P. 246–248.
18. *Proust M.* Sur George Eliot // *Proust M.* Essais et articles. – Paris, 1994. – P. 352–353.

19. *Proust M.* Tolstoi contre Shakespeare // *Proust M.* Essais et articles. – Paris, 1994. – P. 219–220.

20. *Wellek R.* Virginia Woolf as a Critic // *The Southern Review*. – Summer 1977. – Vol. 13.

21. *Woolf V.* On Not Knowing Greek // *Woolf V.* *The Common Reader*: first and second series. – New York, 1948. – P. 39–60.

22. *Woolf V.* The Elizabethan Lumber Room // *Woolf V.* *The Common Reader*: first and second series. – New York, 1948. – Pp. 61–73.

Ігор Мельниченко (Київ, Україна)

Імагологічний аспект множинності людської ідентичності з погляду Гашека-Швейка

Мультикультурність є невід'ємним складником постмодерного світогляду празького топосу в контексті Австро-Угорської габсбурзької монархії, і Прага була не лише центром чеської культури, а й значним осередком німецької та єврейської. Взаємодія таких культурних контекстів є надзвичайно цікавим явищем в імагологічному аспекті. Ще Р. Питлік писав, що велика література виникає саме в місцях, де перетинаються багато культурних традицій і мовних підсвідомостей. Проте питання сприйняття Гашеком інших народів недостатньо висвітлено у фаховій літературі. У статті зроблена спроба ліквідувати вказану прогалину та дослідити аспекти культурного плюралізму у творчості Гашека.

Ключові слова: Гашек, мультикультурність, Прага, імагологічний аспект, постмодерний світогляд.

Ihor Melnychenko. Imagological Aspect of Multiplicity of the Human Identity from the Point of Hašek-Švejk

Multiculturalism is an integral part of the postmodern philosophy of the Prague topos in the context of the Austro-Hungarian Habsburg monarchy. Prague wasn't the center only of the Czech culture, but also it was a large center of German and Jewish cultures. Interaction of these cultural contexts is a very interesting phenomenon in the imagological aspect. R. Pytlik wrote that the grand literature begins where a lot of cultures and linguistic traditions of the unconscious are crossed. However, the issue of Hašek's perception of other nations isn't covered enough in professional literature. This article attempts to fill this gap and to explore aspects of cultural pluralism in works by Hašek.

Keywords: Hašek, multiculturalism, Prague, imagological aspect, postmodern world.

**Игорь Мельниченко. Имагологический аспект
множественности человеческой идентичности с точки зрения
Гашека-Швейка**

Мультикультурность является неотъемлемой составляющей постмодернистского мировоззрения пражского топоса в контексте Австро-Венгерской монархии Габсбургов, и Прага была центром не только чешской культуры, но также немецкой и еврейской. Взаимодействие таких культурных контекстов – чрезвычайно интересное явление в имагологическом аспекте. Еще Р. Пытлик писал, что большая литература возникает именно в местах, где пересекаются много культурных традиций и языковых подсознаний. Вопрос восприятия Гашеком других народов недостаточно освещен в специальной литературе. В статье сделана попытка ликвидировать указанный пробел и исследовать аспекты культурного плюрализма в творчестве Гашека.

Ключевые слова: Гашек, мультикультуральность, Прага, имагологический аспект, постмодернистское мировоззрение.

Важливим проявом культури є відмежовування нею свого простору від «зовнішньої» території поза рамками цієї культури і тим самим встановлення принципу основної опозиції «належності/неналежності» до світу даної культури. Одним із основних серед уявлень, що стосуються символічного простору культури, є поняття межі. Внутрішній простір визначається як «наше», «своє», «безпечне», «культурне» тощо на протигагу «їх простору», «чужому», «ворожому», «небезпечному», «хаотичному», що відділяється від «свого» межею. І тим часом як життєво важливі процеси відбуваються виключно у своєму просторі, певні елементи культурної уяви від початку розташовані «зовні» [6]. Прикладом може послужити уривок із «Повісті врем'яних літ», де Нестор-літописець, не шкодуючи чорних фарб, змальовує звичай дrevлян та деяких інших племен, у порівнянні з полянами, до яких, очевидно, і сам належав: «Так, поляни мали звичай своїх

предків, тихий і лагідний, і поштивість до невісток своїх, і до сестер, і до матерів своїх, а невістки до свекрів своїх і до діверів велику пошану мали. І весільний звичай мали вони: не ходив жених по молоду, а приводили [її] ввечері; а назавтра приносили [для її родини те], що за неї дадуть. А деревляни жили подібно до звірів, жили по-скотськи: і вбивали вони один одного, [і] їли все нечисте, і весіль у них не було, а умикали вони дівчат коло води. А радимичі, і вятичі, і сіверяни один обичай мали: жили вони в лісі, як ото всякий звір, їли все нечисте, і срамослів'я [було] в них перед батьками і перед невістками. І весіль не бувало в них, а ігрища межі селами. І сходилися вони на ігрища, на пляси і на всякі бісівські пісні, і тут умикали жінок собі, – з якою ото хто умовився. Мали ж вони по дві і по три жони. А коли хто вмирав – чинили вони тризну над ним, а потім розводили великий вогонь і, поклавши на вогонь мерця, спалювали [його]. А після цього, зібравши кості, вкладали [їх] у невеликий посуд і ставили на придорожньому стовпі, як [це] роблять вятичі й нині» [5].

Дослідниця Ю. Ємець-Доброносова відзначає, що Мітка Чужого постає в непередбачуваних ситуаціях: її нав'язливість помічаєш у наукових текстах, у новітніх літературних творах, у повсякденності... Її кордони: від нетерпимости до політичної дії в ім'я конкретних інтересів. Здається, що Чужість мала би з'являтися саме в моменти напруги, того дивного стану передконфліктности, що спричиняється до рельєфности опозиційної ідентичности. Проте парадоксальність полягає в тому, що Чужий започатковується не в зіткненні, а постає як невилучний елемент конструкції нашої дійсности [2].

Невід'ємною частиною національних взаємин у Габсбурзькій монархії (втім як і в будь-якій іншій багатоетнічній державі) є існування своєрідних сприйняттевих стереотипів.

Такі стійкі уявлення формуються та еволюціонують упродовж тривалого історичного процесу міжнаціонального і міжкультурного спілкування, коли етнічне «Ми» самоідентифікується, зіставляючи себе з іншими етносами. З часом національні стереотипи перетворюються на спрощені трюїзми, невинправдані

узагальнення або й шовіністичні упередження [1, 253]. Зазвичай стереотипи мають досить схематичний, однобокий і фальшивий характер, але саме їхня простота і зрозумілість дозволяє їм з легкістю сприйматися будь-якою свідомістю і робить їх практично невикорінюваними... Проте найголовнішою характеристикою стереотипів є не так їхнє інформаційне навантаження, як обов'язкове емоційне, оцінкове забарвлення. Відповідно до досліджень представників Франкфуртської школи, стереотипи – це не поняття, а скоріше загальні відображення суспільних явищ, які завжди позначені емоційно (негативно чи позитивно) і спираються на переконання [7].

Це свідомісне кліше, яке використовується для продукування стійких образів у суспільних сферах буття індивіда. На комунікативному рівні вони уможливають і полегшують групові та індивідуальні інтеракції. Лінгвістичні аналітики Віденського гуртка називають стереотипи конкретним вираженням загального коду, який окреслюють стосунки між групами на «карті думок», відображають самосприйняття та перцепцію «зовнішніх груп». На рівні мови (language) стереотипи є суспільними конструктами мовлення, вони забезпечують комунікацію, а в межах комунікату – організують розгорнені ускладнення і повторення [7].

Питання сприйняття Гашеком інших народів якимось не дуже висвітлено у фаховій літературі, хоча таких місць в романі більше, ніж досить. Занадто вже дразлива і неоднозначна ця тема. З одного боку, мандри Гашека Австро-Угорською імперією сприяли розвитку його толерантності в національному питанні. З другого боку, в романі Гашек вкладає в уста сапера Водічки недвозначні й дуже неприязні судження щодо угорців, оскільки війна сприяла загостренню давніх міжнаціональних суперечностей в дуалістичній системі Австро-Угорщини, яка була поділена на дві частини – Транслейтанію із центром у та Ціслейтанію із центром у: «Одне слово, мадяри, – голота, – закінчив старий сапер Водічка, на що Швейк зауважив:

– Інший маляр і не винен, що він маляр.

– Як це не винен? – схвилювався Водічка. – Кожен винен, дурне говориш». Але на вокзалі в Таборі Швейк на гроші, призначені на залізничний квиток, напуває угорського солдата пивом: «Швейк співчутливо кивав головою, а хирлявий солдат, показавши лівою рукою на півметра від землі і підносячи потім три пальці, розповів Швейкові, що має троє малих дітей.

– Nincs ham, nincs ham¹. – Він хотів цим сказати, що вдома не мають чого їсти. З очей у нього покотилися сльози, він витер їх брудним рукавом шинелі з діркою від кулі, що поранила його за угорського короля.

Не диво, що за такою розвагою у Швейка мало-помалу нічого не залишилося від тієї п'ятірки, причому він поволі, але неухильно віддалявся від Ческе Будейовіце, бо з кожним кухлем пива, яким він частував себе й мадяра, Швейк втрачав можливість купити солдатський квиток.

Через станцію на Будейовіце пройшов ще один потяг, а Швейк усе сидів біля столу і слухав, як маляр повторює своє: «Піф-паф – бац! Három gyermek, nincs ham, éljen!»²

Останнє слово він промовляв, цокаючись із Швейком.

– Пий, пий, бідо мадярська, – відповідав Швейк, – дудли, ви б нас так, мабуть, не частували...»

Висвітлення ж ставлення німців до чехів взагалі не залишає жодних ілюзій щодо дійсної культурної ситуації в Габсбурзькій монархії, дуже далекій від риторики Віденського двору і монархічних кіл в самій Чехії (представлених у романі поручиком Дубом).

Якщо розглядати мову як спосіб моделювання світу, відповідно до можливостей і альтернатив того, що переживається, людина виявляється «семіотичною твариною». Причому вона не лише використовує знаки, але й знає, що моделює дійсність відношень як таких – тобто тих, що ніяк не відображаються у наших відчуттях. (Семіотика тут послуговується терміном «життєсвіт», який фіксує контекст «перестосовування» мови для комунікації).

¹ Нічого їсти, нічого їсти (*угор.*).

² Троє дітей, нічого їсти, на здоров'я! (*угор.*)

Якщо брати за засновок те, що людина постає як оповідальна істота, то й культуру вона передає дітям у формі оповіді. Оповідь, відтак, репрезентовано як основу людського способу означування. У ній закладається будь-яке розрізнювання Свого-Чужого, тобто вона стає певним знаком у системі дійсности [2].

Загалом мультикультурність є невід'ємною складовою пост-модерного світогляду празького топосу в контексті Австро-Угорської Габсбурзької монархії. Прага була центром не лише чеської культури, а й значним центром німецької та єврейської культур. Р. Питлік писав, що велика література виникає в місцях, де перетинаються багато культурних традицій і мовних підсвідомостей [14,26]. Отож культурний плюралізм є необхідною умовою повноцінного функціонування «празької іронії». Найвиразніше це видно на прикладі двомовних ігор слів, яких, наприклад, багато в «Пригодах бравого вояка Швейка». В II розділі зустрічаємо таку багатозарову гру слів: «Угноїмо кістками людськими лан, Acht Pferde oder achtund vierzig Mann³». Крім відвертого антимілітаристського спрямування в цій грі слів відтворена ще й культурна ситуація в Австро-Угорщині, мультикультурний менталітет її громадян. Р. Питлік підкреслював, що «празька іронія» «спирається на специфічні значеннєві ієрогліфи... Иззовні це виглядає як семантичний хаос, що виник із зустрічі різних мов і культур» [15, 9].

Німецькомовні громадяни імперії вважали себе її головною опорою і всіляко принижували не німецькомовних. Хоча в системі балансів і противаг, дбайливо вибудованій офіційним Віднем, вони теж часто-густо ставали об'єктом різноманітних маніпуляцій. Ось як це описано в романі: «У майора Венцеля жінка чешка. І тому він найбільше боявся національних сварок. Свого часу, коли Венцель служив капітаном у Кутній Горі, він одного разу сп'яну вилаяв чеською сволотою старшого офіціанта в одному готелі. (Слід зазначити, що вдома і в товаристві майор Венцель говорив лише по-чеському і його сини вчилися в чеській гімназії). Але слово вилетіло, і цей випадок одразу ж потрапив

³ Вісім коней або сорок вісім людей (напис на залізничних вагонах, нім.).

у місцеві газети, а якийсь депутат навіть подав запит у віденський парламент про поведінку капітана Венцеля в готелі. Венцель мав великі неприємності, бо це було саме в час затвердження парламентом законопроекту про військову повинність (а голоси чеських депутатів були для уряду зовсім не зайві), а тут, будь ласка, ця історія з п'яним капітаном Венцелем з Кутної Гори». Та й з нижчезгаданим чехофобом Дауерлінгом теж далеко не все так просто: «...той пришелепуватий прапорщик Дауерлінг пригнав на батальйонний рапорт одного вояка за те, що той, мовляв, навмисне йому не козирнув, коли він, Дауерлінг, у неділю пополудні їхав фіакром через площу з якоюсь дівчиною. Ну й пекло було тоді на батальйонному рапорті, розповідали старшини. Фельдфебель батальйонної канцелярії втік з паперами в коридор, а майор Венцель верещав на Дауерлінга:

„Я цього не стерплю! Himmeldonnerwetter! Я забороняю! Ви знаєте, пане прапорщику, що таке батальйонний рапорт? Батальйонний рапорт – це вам не Schweinfest⁴. Як він міг вас бачити, коли ви їхали через площу? Ви ж самі вчили, що при зустрічі треба козиряти старшим, а це не означає, що солдат повинен крутитись, як та сорока на тину, щоб побачити пана прапорщика, який переїжджає через площу. Мовчіть, будь ласка. Батальйонний рапорт – це дуже важливий захід. Коли солдат уже запевняв, що не бачив вас, бо саме на променаді козиряв мені, розумієте, мені, обернувшись до мене, до майора Венцеля, лицем, і не міг бачити ззаду фіакра, який вас віз, то, думаю, цьому треба вірити. Надалі прошу не турбувати мене такими дурницями”. Відтоді Дауерлінг змінився».

Німецька мова виконувала в Австро-Угорщині багато функцій. Найважливішою з яких було об'єднання дуже різних за своїм етнічним походженням народів у єдиній державі та утримання в ній відносного миру й злагоди. Хоча під зовнішнім благопристойним прикриттям існували гострі етнічні протиріччя, які (в числі всього іншого) й призвели в кінцевому результаті до її розвалу восени 1918 р. Армія як загальноімперська державна

⁴ Бенкет з приводу того, що зарізали свиню (нім.).

структура, вже за своєю природою не могла враховувати існуючі етнічні суперечності, що й відбивалося на її боєздатності: «Після команди „Вільно!” Дауерлінг виголосив до своїх чеських рекрутів промову. «Я знаю, – почав він, – ви негідники, і вам треба вибити з голови всякі дурниці. З вашою чеською мовою ви не дійдете навіть до шибениці. Наш верховний головнокомандувач також німець... «Сказано „лягай” – то й лежи, хоч би з вас, бандюги, в цьому болоті й кишки повилазили. Команда „лягай” існувала ще в старому Римі; тоді до армії мушили йти всі від сімнадцяти до шістдесяти років і по тридцять років проводили на полі бою, а не вилежувалися, як свині, в казармах. Тоді також були одна військова мова і одна команда. Спробував би в них хтось заговорити по-єтруському. Панове римські офіцери показали б такому, де козам роги правлять. Я теж хочу, щоб ви всі відповідали по-німецькому, а не теревенили по-своєму». Отож німецька мова була в межах Австро-Угорщини як позитивним - об'єднуючим, так і негативним – знеособлюючим чинником. Для тогочасних чехів (і це видно в романі) „інші” – росіяни є набагато ближчими, ніж формальні співвітчизники – угорці, німці тощо. Дослідник Г. Касьянов з цього приводу влучно зазначив: «...варто згадати ще один варіант функціонування образу Іншого – особливо важливий для багатоетнічних країн – регіональний вимір. У цьому разі підемо від прикладу до узагальнення. Для Сходу і Півдня та й певною мірою для центральної України образ Іншого-поляка не має такого значення, як для Західної України. Образ Росії та росіян як Інших без ентузіазму сприймається в Криму – натомість для тутешнього російськомовного населення таким Іншим стають не лише кримські татари, а й українці... На сході України Іншими можуть бути співвітчизники із західних регіонів, тоді як росіяни та Росія можуть видаватися набагато ближчими і не сприйматися як Інші. І це також пов'язано із способом, в який пишеться націоналізована історія. Якщо національний (патріотичний) наратив побудовано на принципі етнічної ексклюзивності, то в його рамках Іншими (причому саме з негативною конотацією) можуть стати і власні співвітчизники –

чи варто коментувати можливі наслідки такого варіанта іншування?» [3, 20].

Слідом за Колларом і Шафариком у переважній більшості чеської інтелектуальної еліти⁵ ставилися з повагою і певним пієтетом щодо Росії, вбачаючи в ній єдину протипагу німецькому тиску. Перший президент Чехословаччини Т.Г. Масарик підкреслював: «Особисто я не можу визнати самостійну Україну поза рамками Росії як правове і політичне утворення. Це дуже суперечить моїй думці. Розбивати Росію, на мій погляд, – це просто працювати на Пруссію» [13, 91–92]. Хоча позиція Масарика щодо Росії не була такою вже однозначною: «Але Т.Г. Масарик, як і чехи загалом, був русофілом не лише з переконання, хоча бачив експансіоністську політику Росії на Балканах; він був русофілом і зі страху перед Німеччиною» [4]. Авторитетнішою за Масарикову думку годі й шукати.

На початку ХХ ст. в Австро-Угорській імперії існували всі атрибути багатопартійної системи, які стали наслідком суспільних трансформацій, що відбулися (хай не завжди послідовно і довершено) після 1848 р. У віденському імперському парламенті вирували пристрасті, партійна преса жила активним життям. Але, як не парадоксально, реального впливу на прийняття серйозних політичних рішень вона не мала. Річ у тім, що Австро-Угорська монархія була багатонаціональною, багатоконфесійною, багатокультурною державою і віденський двір дуже вміло використовував суперечності, що існували між певними національними, релігійними, соціальними тощо групами, щоб за допомогою балансів і протипаг провадити свою незалежну лінію. Тобто можна було не дуже зважати на групи незадоволених, які тільки й могли, що намагалися донести свою думку до загалу через малотиражні видання, залишаючи для переважної більшості політично свідомих лояльних Австро-Угорській державі співгромадян вузьку політичну шпарину.

⁵ За виключенням хіба що К.Г. Боровського, який певний час жив у Росії й бачив тамтешні звичаї.

З точки зору зовнішньополітичної існувала реальна загроза поглинання чеських земель сильною Німеччиною. Таким чином складалося надзвичайно своєрідне становище, коли саме інтересами національної самостійності чеська буржуазія мотивувала своє прагнення до зберігання цілісності Австро-Угорщини. Концепція збереження «сильної і справедливої» імперії Габсбургів визначала основну лінію чеських політичних структур аж до початку Першої світової війни» [8, 16].

В «Пригодах бравого вояка Швейка» це явище суспільного конформізму і пристосуванства відображено в постаті поручика Дуба – лояльного шкільного вчителя чеської мови і правдивого австро-угорського монархіста, менталітет якого склався саме під впливом офіціозу: «У місті, де працював Дуб, він був одним зі членів „трійки” найбільших дурнів і віслюків, до якої входили, крім нього, окружний начальник і директор гімназії. У цьому вузькому колі він навчився політикувати в рамках, дозволених в Австро-Угорській монархії...», і ще поручик Дуб повчав солдатів: «Ви чехи?.. А знаєте, що Палацький сказав, що коли б не було Австрії, то ми б мусили її створити...». Була створена певна цензурна ніша, не виходячи за межі якої можна було обговорювати все, що завгодно, але далі – зась, а інакше – звільнення з роботи, цькування, а то і ув'язнення. І (значно меншою мірою) надпоручика Лукаша, щодо якого в романі є такі слова: «Надпоручик Лукаш був типовим кадровим офіцером струхлявілої австрійської монархії. Кадетський корпус виховав з нього гібрида. У товаристві говорив по-німецькому, писав по-німецькому, але книжки читав чеські, а коли викладав у школі однокласників, що складалася з самих чехів, говорив їм на вухо: «Будьмо чехами, але щоб про це ніхто не знав. Я – теж чех».

Він дивився на чеський рух мов на якусь таємну організацію, яку найкраще обминати десятою дорогою.

А поза тим був хорошою людиною, не боявся свого начальства, під час маневрів сумлінно піклувався про свою роту. Завжди знаходив для неї вигідний нічліг у стодолах і часто з невеликої своєї платні ставив солдатам бочку пива».

Але німецькомовність у чеських землях мала ще й інший – культурологічний аспект, який, на жаль, залишився поза межами роману. Висловлюючись сучасною мовою шоу-бізнесу, він просто був для нього неформатом, тобто не вписувався в його жанрові рамки, а якщо і був присутній, то здебільшого у формі малопристойних жартів, або ж відвертого глуму: «Слідчий ревізор Берніс, розпусник і неперевершений танцюрист, належав до світського товариства. Він тут страшенно нудьгував і пописував німецькі віршики, призначені для дівочих альбомів, аби завжди мати їх напихваті». Власне роман просто не залишає місця для культурологічних міркувань інакше це б уже не був Гашек. Такі паралелі доречно зараз, з висоти майже століття, а за гарячими слідами та ранами вони виглядали б недоречними. Пересмішництво і висока, серйозна культура перетинаються дуже рідко. Вирок Гашека німецькоорієнтованій Австро-Угорщині прозвучав вбивчо: «Текст до таких плакатів з вигаданими випадками виняткової хоробрості складали в канцеляріях військового міністерства всілякі німецькі журналісти, призовані до війська. Цими плакатами стара пришелепувата Австрія хотіла надихнути солдатів. Але ті їх ніколи не читали, а коли такі виняткові приклади мужності посилали їм на фронт у вигляді брошурок, вояки пускали їх на цигарки з люлькового тютюну або використовували ще доцільніше, згідно з художньою вартістю і самим духом цих дорогоцінних прикладів відваги».

Мабуть чи не найяскравішою і найсуперечливішою німецькомовною літературною постаттю в чеських землях був Франц Кафка.

Плюралізм тодішньої культурної ситуації виражено ще й у інший спосіб. Крім гумористичного вивільнення і гротескності Гашека, в ній існує тривога і меланхолійність Кафки. На перший погляд, їх не можна порівнювати, бо їх творчість лежить в різних площинах. Здається, що Кафку читають для того, щоб інтерпретувати, а Гашека щоб сміятися [11, 122]. Вони належали до різних культурних середовищ і не були особисто знайомі [13, 117]. Проте вони народилися в один рік, прожили більшу части-

ну життя в одному місті, писали приблизно в один час і померли на початку 20-х рр. Їх об'єднує заперечення традиційної літератури [15, 17]. В їх творах у різний спосіб відображається тема абсурдності людського існування. Обидва перебували на маргінезі свого суспільного оточення. Гашек через свою вдачу уїдливого пересмішника, богема, людини, яка не може витримати стабільний спосіб життя. Кафка через глибокий конфлікт з батьком, який мав тиранічний характер і гендлярську мораль і намагався керувати його життям [16, 61]. Внаслідок чого Кафка розійшовся з родиною, а відтак і з єврейською громадою Праги. Він не брав участь в її релігійному житті, що тоді було рівнозначним відмові від свого національного коріння⁶.

Отож відчуття життєвого аутсайдерства, суспільного вигнання було доволі сильним у обох. Обидва не дуже серйозно сприймали тогочасну літературу й не дуже прагнули посісти в ній своє місце. Відомо, що Кафка за свого життя опублікував лише незначну частину своїх творів, а основну їх частину заповідав знищити й лише те, що М. Брод його не послухався, врятувало унікальну літературну спадщину для нащадків. Гашек теж доволі скептично ставився до офіційної літератури. Й. Халупецький відзначав: «Гашек не покладався ні на що й на літературу також. Вірніше на те, чим стала література в цьому світі. Про нього пишуть як про богема, але в дійсності він не хотів належати до літературного й мистецького світу навіть в його богемському вигляді. Він хотів залишатися серед звичайних людей. І якщо хотів зберегти своє життя в літературній творчості, то мусив досягнути літературу в новий спосіб... Він навіть не намагався рахуватися з літературною ситуацією, з тим, що вважалось актуальною проблематикою. Він заходив з іншого боку» [10, 189].

Провідною темою їх творчості були стосунки людини й бездушного бюрократичного державного механізму.

⁶ В одному листі він закидав батьку, що той не приділив достатньої уваги його єврейській освіті (*Groetzinger K.E. Kafka a židovství // Groetzinger K.E. Kafka a Kabbala. Úvedení do židovské mystiky pro čtenáře Franze Kafky.* – Praha: Rybka Publishers, 1998. – S. 9).

І якимось дивним чином у них співпадають концепції людини. Швейк в I част. роману говорить: «Ісус Христос теж був не винен, а проте його розіп'яли. Ніколи, ніде й нікого не цікавила доля якоїсь безвинної людини». Герої ж Кафки ніби підтверджують цю істину. За Кафкою міцно закріпилося визначення «геній слабкості» [9, 10]. К.Косік зауважив: «ці два празьких автори описали два людські типи, на перший погляд, віддалені й протилежні, але насправді взаємодоповнюючі» [11, 96].

Гашека і Кафку об'єднує ще й те, що вони не були пов'язані із жодною ідеологією чи релігійними догмами. Як Гашек, так і Кафка могли з будь-яких позицій вести діалог з будь-ким і навіть самі із собою.

Отож саме іронія в той час стала способом життя і виживання невеликого народу в умовах жорсткого (хоча й дуже неоднозначного) іноземного панування. Приховане глузування із системи (жарти, недомовки, ігри слів, порівняння тощо) найяскравіше проявилось в романі Я. Гашека «Пригоди бравого вояка Швейка». Для Швейка тотальне іронізування під маскою безневинності, порожнього, на перший погляд, базікання, блазнювання стає необхідною умовою збереження особистості й самого життя в надзвичайно жорстких умовах авторитарного суспільства. Захисним психологічним механізмом є своєрідна міфологізація буденності, коли звичайна людина сприймає «великі» події лише як скандальну історійку і незначний уривок своєї дійсності, в той час як власний світ дрібних подій сприймає сакрально, як святкову урочистість. Прив'язаність до своїх звичок пов'язана із намаганням зберегти власний світ разом із іронічним зневаженням великих, катастрофічних подій. Така «філософія очерету» дозволяла зберегти власне «я». Атавістична іронія пражан знижувала до мінімуму перевагу сили й насильства. Вона чинить спротив тиску найпростішим способом – просто не пропускає його через свідомість [15, 12].

Те, що не можна було сказати відкритим текстом, приховувалось грою слів, різноманітними дотепними витівками, що повною мірою були зрозумілі лише носіям чеської мови і було недоступним для іноземних зайд.

«Празька іронія» виникла на початку ХХ ст. – в той час, коли постмодернізму як цілісного явища ще не існувало. Теоретична база плюралістичного світосприйняття була на початку ХХ ст. не дуже чіткою. Б. Паскаль розвинув вчення про три лади – лад тіла, лад духа і лад кохання. Він відзначив, що принципи одного ладу не можуть переноситись на інший. Також виклав механізм і нелегітимність таких переносів і вимагав суворої специфікації критеріїв для оцінки того чи іншого ладу. Паскаль в своїй основі розвинув логіку постмодерного бачення світу [17, 42]. Е. Кант відзначав глибоку різницю між видами розуму (теоретичний, практичний та естетичний). Але зрештою, доходить висновку, що все це може бути лише одним розумом, який різниться лише у сфері вживання. Гегель вважає, що розум є лише один і його різновиди взагалі не можуть існувати [17, 26]. «Постмодернізм починається там, де закінчується цілісність» [17, 21].

Власне із засадами Паскаля перегукується один із найголовніших постулатів постмодернізму – заборона переносів і тоталізації. З критеріїв одного взаємозв'язку не можна утворювати критерії для взаємозв'язку зовсім іншого, рушійні принципи і логіка розвитку однієї форми життя..., однієї мовної форми не можуть сліпо чи стиха універсалізовуватись. Із жодної парадигми не можна – свідомо чи несвідомо – зробити парадигму генеральну. Таке панування й абсолютизація – хай навіть лише у формі монополізації чи тоталітаризму й терору – є головною помилкою у світі, що визначається виразною диферентністю і плюралізмом. Та й не існує жодного всеохоплюючого супердискурсу й форми життя, який був би здатен об'єднати всі різноманітні вимоги і який ми могли б проголосити мірою решти [17, 41].

Література

1. Будний В., Ільницький М. Імагологія // Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство. – Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. – Ч. 1.

2. *Ємець-Доброносова Ю.* Дійсність чужого // <http://kritiki.net/2007/10/24/dijsnist-chuzhogo-1>.

3. *Касьянов Г.* (доповідь, авторська редакція). Націоналізація історії та образ Іншого: Україна і посткомуністичний простір // <http://www.anvou.org.ua/academy/library/archives/2010/kasyanov.pdf>.

4. *Кость С.* Історія української журналістики (західноукраїнська преса першої половини ХХ ст.: ідейно-концептуальні засади, періодизація) // www.franko.lviv.ua/faculty/jur/kaf_up/.../Kost.History.Book1.doc.

5. Літопис Руський // <http://litopys.org.ua/litop/lit01.htm>.

6. *Мальцева К.С.* Опозиція «своє/чуже» як культурна універсалія // http://www.nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/NaUKMA/Tik/2002_20-21/01_maltseva_ks.pdf.

7. *Моренець Н.В.* Образ «іншого» – від первинного нарцисизму до аргументу ідеологічної риторики // http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/naukma/Tik/2002_20-21/02_morenets_nv.pdf.

8. *Яровий В.І.* Історія західних та південних слов'ян у ХХ ст.: Курс лекцій: Навч. посібник. – К.: Либідь, 1996. – 416 с.

9. *Fischer E.* Kafka-Musil-Kraus. Z něm. přel. A. Kusák. – Praha: Československý spisovatel, 1965.

10. *Chalupecký J.* Expresionisté Richard Weiner, Jakub Deml, Ladislav Klíma, Podivný Hašek. – Praha: Forst, 1992.

11. *Kosík K.* Hašek a Kafka neboli groteskní svět // *Kosík K.* Století Markéty Samsové. – Praha: Český spisovatel, 1993

12. *Masaryk T.G.* Slovanské problémy. – Praha, 1928.

13. *Pytlík R.* Fenomenologie humoru aneb Jak filozofovat smíchem. – Praha: Emporius, 2000.

14. *Pytlík R.* Kultura a současná civilizace. «Pražská ironie» jako kulturně historický fenomén // *Konec dějin či zánik kultury.* – Praha: Prago Media, 1994.

15. *Pytlík R.* Pražská ironie // *Pytlík R.* Bohumil Hrabal.

16. *Rzounek V.* Postavy a dílo. – Praha: Univerzita Karlova, 1986.

17. *Welsch W.* Postmoderna. Pluralita jako etická a politická hodnota. Úvod naps. R. Brazda a B.Horyna. – Praha: KLD Koniasch latin press, 1993.

Ірина Сенчук (Львів, Україна)

Літературні образи В. Б. Єйтса як національні ідентифікаційні знаки

Стаття присвячена проблемі формування національної літературної ідентичності і має на меті довести тезу про те, що художні тексти – зокрема поезії й драми – В.Б. Єйтса вплинули на творення ірландської ідентичності в соціологічному та філософському розумінні цієї категорії. Беручи за основу ірландську національну традицію, Єйтс представляє героїв кельтської міфології як національні ідентифікаційні знаки, що постають в його творчості символічним втіленням ірландських форм думки і рис характеру.

Ключові слова: національна ідентичність, міф, міфологія, міфопоетичний простір, символ, В. Б. Єйтс.

Irina Senchuk. William B. Yeats' Literary Images as Nation Identity Markers

The article focuses on the problem of construction of national identity with the help of the literary text. It aims to prove the statement that William B. Yeats' literary works – in particular, his poetry and dramas – influenced shaping of the Irish identity in the way that sociology and philosophy consider this notion. Turning to the Irish national tradition as the basis of his own works, Yeats represented heroes of the Celtic mythology as nation identity markers becoming the symbolic embodiment of the Irish thought and character in his poems and dramas.

Key words: national identity, myth, mythology, mythopoetic space, symbol, W.B. Yeats.

Ірина Сенчук. Літературні образи У.Б. Йейтса як національні ідентифікаційні знаки

Стаття посвящена проблемі формування національної літературної ідентичності і ставить своєю метою довести тезис о том,

что художественные тексты – в частности, поэзии и драмы – У.Б. Йейтса оказали влияние на определение ирландской идентичности в социологическом и философском понимании этой категории. Используя ирландскую национальную традицию, Йейтс представляет героев кельтской мифологии как национальные идентификационные знаки, которые в его творчестве становятся символическим воплощением ирландских форм мысли и черт характера.

Ключевые слова: национальная идентичность, миф, мифология, мифопоэтическое пространство, символ, У.Б. Йейтс.

У конструюванні складного і багатогранного поняття «національна ідентичність», що розуміється як «безперервне відтворення й нове тлумачення характерних вартостей, символів, пам'яті, міфів і традицій, які утворюють особисту спадщину нації» [6, 24], і є одним із «засадничих дискурсів громадсько-політичного й духовно-ідеологічного життя» [5, 197] будь-якої держави, а також доміантним критерієм її культури, художня література відіграє не лише важливу роль, а й часто стає його найяскравішим вираженням. Намагаючись виокремити і пояснити окремі суспільні явища і процеси, література відкриває нові площини суспільного простору, стимулюючи процес самоусвідомлення, формуючи ідентичність суспільства, самототожність нації. Художній текст не лише віддзеркалює національну спільноту, а й впливає на її уявлення про власну сутність, тобто фіксує уявлення нації про себе в часі і просторі, що й творить контекст національної ідентичності як значущої і стійкої системи уявлень. Можемо погодитися із твердженням одного з провідних дослідників національного питання Е. Сміта про те, що почуття національної ідентичності є «могутнім засобом самовизначення і самоорієнтації індивіда у світі крізь призму колективної особистості та своєї самобутньої культури. Саме завдяки спільній неповторній культурі, – пише англійський вчений, – ми спроможні дізнатися «хто ми такі» в сучасному світі. Наново відкривши ту культуру, ми наново відкриваємо себе, своє „автентичне Я”» [6, 26].

Для Ірландії в умовах багатовікової британської експансії, що унеможливила розвиток писемної культури ірландською мовою і зрештою витіснила ґельську мову як засіб повсякденного спілкування та протестантського домінування, проблема збереження власної автентичності звучала дуже гостро. За таких історичних та соціокультурних обставин ані мова, ані релігійна приналежність не змогли стати визначальними критеріями формування ірландської ідентичності, на цьому наголошують у своїх дослідженнях і Ш. Дін [9], і Д. Ллойд [11], і С. Шеїна [8]. Підґрунтям національної самосвідомості для Ірландії стала національна міфологічна традиція як «джерело існування», як «міфопоетична модель» цілісності ірландської нації. Ідею універсальності й цілісності уявлень про етнічні спільноти в міфологічній свідомості, закріпленій в міфологічних системах, відстоює зокрема Е. Сміт, який у своїй праці *«Національна ідентичність»* слушно зауважує: «Особливий наголос падає на комплексний термін „міф-символ”, і особливо на складову міфа етнічного устрою держави; обидва означають основну роль міфів і символів як уособлення вірувань і ставлення до них, що охороняють етнічну цілісність, передаються наступним поколінням...» [6, 16]. Таким чином, спільна історична пам'ять є духовним чинником творення національної ідентичності, однією з її найважливіших рис, а національна міфологія і фольклор є одним із основних націотворчих засобів, оскільки міф становить «первинну історичну основу буття народу в світі. Саме через залучення нових поколінь до розуміння міфа формується і забезпечується цілісність народу, зберігається історичність як буття в світі успадкованих новими поколіннями життєвих програм і проєктів» [7, 107]; тоді як руйнація світу символів й історичної пам'яті означає втрату народом своєї історичності.

Процес становлення та ґенези понять «ідентифікація» («асиміляція одного Я з іншим» (З. Фройд), «процес емоційного самоототожнення індивіда чи соціальної групи з іншим індивідом, групою чи взірцем» (А. Турен)), «ідентичність» («належність індивіда до певної історичної епохи та властивого їй типу міжосо-

бистісної взаємодії» (Е. Еріксон), «усвідомлене самовизначення соціального суб'єкта» (А. Турен)), «національна ідентичність» («процес усвідомлення індивідом своєї належності до етнічної групи, що виявляється у когнітивному, емоційному уподібненні індивіда іншим особам, групі» (Е. Сміт)) досить широко висвітлений у філософії, культурології, соціології, психології та літературознавстві (постколоніальна критика). Метою даної статті є визначення основних складових і внутрішніх чинників ірландської ідентичності в культурологічному та філософському розумінні цієї категорії, окреслення процесу її формування за допомогою художнього тексту на тлі тих культурних й історичних подій, що мали місце в Ірландії в кінці ХІХ – на початку ХХ ст., та висвітлення проблеми творення ірландської ідентичності в поетичній і драматургічній творчості В. Б. Єйтса, чії літературні образи постають одночасно втіленнями національної ідеї і «символами людської душі».

Мабуть, в жодній з європейських літератур кінця ХІХ – початку ХХ ст. народне мистецтво і національна міфологія не відіграли такої визначальної ролі, як в Ірландії, де вони не лише сприяли концептуалізації ірландської національної і культурної самобутності, але й стали джерелом образів і символів для багатьох ірландських письменників ХХ ст., серед них – Вільям Б. Єйтс. Творчість В.Б. Єйтса дозволяє простежити розвиток і збагачення національної традиції англосмовної ірландської літератури на новому етапі її розвитку, що припадає на кінець ХІХ – першу половину ХХ ст., і разом з тим дає можливість переконатися й усвідомити попри всі національні відмінності типологічну спільність низки явищ, що характеризують європейську і – ширше – світову літературу ХХ ст. Звертаючись до традиції ірландської язичницької міфології, письменник прагнув зберегти і відродити національні ірландські форми думки і творчості. Сучасний ірландський письменник Ш. Гіні визначив творчість Єйтса як «точку кульмінації і одночасно зародження» ірландської ідентичності [цит. за: 9, 783]: оскільки його твори, як і твори Джойса, сприяли ствердженню новосформованої ірландської

ідентичності і стали художнім втіленням її міфологічної, просторової і політичної складової. Майже кожен герой Єйтса – це символ, що художньо узагальнює риси національного характеру як особливого культурного артефакту та національні інтереси. Тобто, для нього кельтська міфологія й ірландський фольклор були тим етногенетичним міфом, який, апелюючи до минулого, фактично вибудовував позаісторичну схему, представляючи ірландців незмінною цілісністю, незалежно від того, якою мовою вони говорили – англійською чи гельською (двомовність є важливою, головним чином символічною складовою ірландської ідентичності).

Єйтс був переконаний, що «не може бути хорошої літератури без національності», проте варто додати, що не може бути і національності без літератури: оскільки однією з головних функцій літератури, як стверджує американський дослідник Д. Ллойд у своїй праці *«Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colonial Moment»*, є «запропонувати не просто шлях для вирішення, а саме вирішення проблем особистої й політичної ідентичності» [11, 13]. В кінці 90-х років XIX ст. Єйтс став ініціатором і одним із найактивніших учасників руху «Ірландське літературне відродження» (або «Кельтське відродження»), який співпав у часі з періодом великого політичного протистояння в країні. Гаслом руху стала «Ірландська Ірландія». Відродження національних традицій, національної ідеї як внутрішнього чинника нації, та творення «національного духу» набуло в цей період програмного характеру, визначаючи напрямки діяльності ірландських письменників, котрі займалися не лише художньою творчістю, але й збиранням, систематизацією і перекладами літературних пам'яток і пам'яток усної народної творчості, теми і мотиви яких пізніше були засвоєні ними у власних творах. Намагаючись протистояти впливу Англії і її культури, представники руху робили спроби відродити забуту гельську мову, а своїм ідеалом вони обрали героїчне минуле Ірландії, героїв кельтської міфології: оскільки «міфопоетична модель» етнічного, закріплена в кельтській міфологічній системі, могла, на їхню думку, активізувати інтуїтивне

розуміння єдності ірландської спільноти. Тобто кельтський міф став для них певною інтегруючою моделлю, засобом консолідації нації.

Так, в ірландському мистецтві кінця XIX – початку XX ст. склався новий тип художньої свідомості, яка відзначалася самобутньою романтичною інтерпретацією національного фольклорного і міфологічного матеріалу, що абсолютизувався як втілення «духу народності» і розумівся як той духовний феномен, котрий «конструє та зберігає метафізичну цілісність таких компонентів буття етносоціальної спільноти як історична пам'ять, етнічна самосвідомість та духовно-культурна самобутність» [7, 108]. Тобто, як і романтики початку XIX ст., представники ірландської культури кінця XIX – початку XX ст. вважали, що дух народності ірландської спільноти визначає її історичний розвиток шляхом впливу на формування тих рис, які визначають їхній спосіб життя і мислення, а пробудження свідомості національної ідентичності і розвиток концепції нації можливі через «історичні й фольклорні реконструкції, у міфах, образах та символах» [5, 202]. Прямо або опосередковано в «Кельтському відродженні» взяли участь всі ірландські письменники, серед них і Джон Міллінгтон Сінг, Шон О'Кейсі, Огаста Ґрегорі, Дуглас Гайд і, звичайно, Вільям Б. Єйтс. Єйтс бачив розрізненість між ірландськими католиками і протестантами, що ставало серйозною перешкодою у створенні нової спільної парадигми ідентичності, проте вважав, що можна об'єднати обидві ці половинки, якщо б була «національна література, яка зуміла відобразити красу Ірландії і в той самий час була вільна від провінціалізму завдяки суворій критиці, європейській масштабності» [4, 390]. На його думку, варто було лише знайти систему образів, знайому всім, і відбулося б злиття умів і порозуміння. Цією системою образів і стала ірландська міфологія і фольклор, які, як уважав Єйтс, «містили в собі нову красу і могли дати новому віку найзначущіші символи» [3, 33].

Фольклор будь-якої країни є тим «складним комплексом словесних, образотворчих і декоративно-прикладних видів народної

творчості, який постає з тісного зв'язку форм його художнього мислення з побутовими (робітничий побут, звичаї, обряди), історичними (емоційна реакція широких верств народних мас на ті чи інші визначні для життя країни події), культурними (уявлення про етичні, релігійно-етичні, естетичні норми й цінності) традиціями та етапами формування національної суспільної свідомості» [1, 89]. В цьому полягає специфіка фольклору, і це чудово розумів Сйтс, як і те, що фольклорний твір завжди має «яскраво виражений відбиток психологічних, культурних рис, самого типу мислення народу» [1, 89], є носієм «народного духу». Тому ірландський поет і вбачав у народній міфології і фольклорі, з одного боку, основу побудови концепції нової національної літератури, а, з іншого боку, певну національну моделюючу систему: на його думку, героїчне минуле його народу могло активувати національну свідомість його сучасників.

Національні риси ірландської літератури склались в епосі, який оспівував героїзм і войовничість, мужність і пристрасть, дар уяви і любов до природи, а також мистецтво красиво викладати думки. Яскравим прикладом культурних героїв в героїчному епосі Ірландії є Кухулін – син бога світла Луга і смертної жінки Дехтіре, – центральний образ поетичної і драматургічної творчості Сйтса. Різні епізоди міфу про життя і смерть стародавнього кельтського героя стали предметом поетичного осмислення в багатьох творах ірландського митця: поезіях *«Бій Кухуліна з морем»* і *«Кухулінова розрада»*, а також драмах *«На Бейловім березі»*, *«Коло яструбиної криниці»*, *«Єдині ревності Емер»*, *«Зелений шолом»* та *«Смерть Кухуліна»*. Кельтський міф втілює первісну історичну основу буття ірландців, їхню історичну пам'ять; і завдяки зануренню Сйтса й інших представників «Ірландського відродження» в цю кельтську передісторію, на думку британського дослідника Ю. О'Браена, ті «політичні й історичні розбіжності, що визначали ситуацію в Ірландії кінця ХІХ – початку ХХ ст., могли бути зведені нанівець і перенесені в іншу площину – міфічне й героїчне культурне минуле, яке б дало можливість людям пишатися своєю власною культурою» [12, 128].

І хоча дослідники творчості Єйтса здебільшого акцентують увагу лише на ліричній стороні його творів, беззаперечним є той факт, що творчість ірландського митця, знайшовши джерело натхнення в гельській традиції, зберігши образну, тематичну, символічну своєрідність ірландського фольклору, і таким чином створивши гельську традицію на англійській мові, стала важливим чинником творення ірландської ідентичності на межі XIX–XX ст.

Відстоювання ірландської ідентичності в творчості Єйтса починається, до деякої міри, з вірша «*Бій Кухуліна з морем*» (*Cuchulain's Fight with the Sea*, збірка «*Троянда*», 1893), в якому вперше в творчості поета з'являється стародавній ольстерський герой Кухулін, що постає символом не лише мужності і доблесті, але й людяності і скорботи, фізичної і духовної цільності, символом героїчного минулого Ірландії. Звичайно, Єйтс-протестант аж ніяк не підпадає під стереотипне уявлення про ірландського націоналіста, його творчість радше вказує на постійні сумніви з приводу участі поета в тих політичних подіях, що мали місце в Ірландії на початку XX ст. Однак, взяті за основу Єйтсом, гельські легенди про Кухуліна, що впродовж століть переповідалися в середовищі і католиків, і протестантів, і націоналістів, і уніоністів – усіх тих, хто вважав себе ірландцем, представляють той спільний спадок, «історичну пам'ять» (в термінах Е. Сміта), що стає однією з головних складових спільної національної ідентичності, незалежно від політичних чи релігійних переконань. Тобто становлення ірландської ідентичності в кінці XIX ст. відбувається на основі спільних образів та ідеалів минулого. На цьому наголошує і Ю. О'Браєн у своєму дослідженні «*The Question of Irish Identity in the Writings of William Butler Yeats and James Joyce*», який зокрема зазначає: «Єйтс також ідеалізує минуле, звертається до кельтського міфу як можливої основи для побудови оберегу ірландської ідентичності» [12, 129]. Вірш «*Бій Кухуліна з морем*», як і інші ранні твори Єйтса, може слугувати підтвердженням цієї тези:

*'I only ask what way my journey lies,
For He who made you bitter made you wise'* [13, 55].

Невпевненість і одночасно надія, що звучать в навіяних гельської легендою рядках, несуть відбиток «гіркого» минулого і візію «мудрого» майбутнього, що зважить на попередній досвід. Образи ірландської ідентичності знаходять своє втілення і в ключних рядках вірша:

*Cuchulain stirred,
Stared on the horses of the sea, and heard
The cars of battle and his own name cried;
And fought with the invulnerable tide* [13, 56].

Образ Кухуліна, що чекає своєї смерті і вступає в бій з «*invulnerable tide*», відображає ідею багатовікової боротьби з «*нетлінним потоком*» британської загарбницької політики в Ірландії.

Так, міфопоетичний простір поступово стає для ірландського письменника методом переосмислення історичної долі Ірландії. Через різні епізоди міфа про Кухуліна Єйтс поетично осмислює важливі віхи ірландської історії та процес становлення Ірландії на межі XIX–XX ст.ст., вплітаючи в оповідь нові образи й мотиви, що допомогли поету перекинути місток між гельською Ірландією та Ірландією початку XX ст. і втілити свою поетичну мрію. П'єса «*На Бейловім березі*» (*On Baile's Strand*, надрукована 1903 р. і вперше поставлена 27 грудня 1904 р. з нагоди офіційного відкриття «Театру Абатства») стала програмним твором Єйтса-драматурга в 900-і роки. Це перший в творчості Єйтса драматургічний твір, в якому з'являється образ головного героя так званого «уладського» циклу ірландського епосу, легендарного воїна Кухуліна. В основі сюжету – епізод, взятий з саги: Кухулін за наказом короля Конхобара вступає в бій з юним чужоземним воїном і вбиває його, лише потім він дізнається, що незнайомец був його єдиним сином. У стародавній оповіді увага зосереджувалася навколо образу Аойфе, її ненависті до Кухуліна та прагненні помститися йому через їхнього сина. Крім того, в сазі саме поранений Кухуліном Конла розкриває своє ім'я, Кухулін проклинає Аойфе, оплакуючи померлого сина, він ніби божеволіє, вступає в нерівний бій з цілою армією, і лише в цей момент оповіді з'являється Конхобар, який, боячись гніву легендарного воїна,

наказує друїду наслати на нього чари: впродовж трьох днів Кухулін, спустившись на узбережжя Бейлу, веде бій з морськими хвилями.

Проте Єйтс дещо відходить від змісту саги: центральними постатями його п'єси стають Кухулін і Конхобар, конфлікт між якими і складає основу драми. Кухулін – останній представник героїчного світу минулого, в якому гармонійно злиті фізичні і духовні начала: він мужній і спритний воїн, чоловік і поет – натура цільна. Кухулін наділений даром уяви, його характеризують любов до природи і відчуття природної магії – риси, притаманні, на думку Єйтса, ірландському характеру та культурі в цілому, що знайшло своє відображення в ірландських народних піснях. Проте у світі, який стоїть за Конхобаром, що втілює у п'єсі раціональне начало, розсудливого політика, байдужого до почуттів інших, володарює бездушний порядок; цінності попереднього світу – чоловіча доблесть, жіноча краса, відчуття єдності з природою, що, на думку Єйтса, є основною передумовою душевної гармонії – тут не шануються. Отже, в центрі цієї драми поставлений конфлікт між двома абсолютно протилежними формами існування: безстрашним, імпульсивним життям воїна і поета (Кухулін) і корисливим політичним здоровим глуздом, що цінує матеріальні блага (Конхобар). Подвиги Кухуліна, його божественне походження за новою шкалою цінностей є чимось другорядним:

*Conchobar. I am High King, my son shall be High King.
And you for all the wildness of your blood,
And though your father came out of the sun,
Are but a little king and weigh but light
In anything that touches government [14, 55].*

Змодельована Єйтсом мовна ситуація відображає багатівікове положення Ірландії в межах Британської імперії: зверхність англійців у відносинах з ірландцями, обмеженість управлінських прав, тощо.

Трагізм ситуації полягає в тому, що такий герой як Кухулін всупереч своїм бажанням і переконанням, тобто всупереч своїй

природі, змушений прийняти присягу вірності королю, вигосити клятву васала:

*I swear to be obedient in all things
To Conchobar, and to uphold his children* [Там само, 61].

Своїм вчинком Кухулін визнає чужу владу над собою і вищість вимог влади, робить свою волю підвладною іншій, позбавляє себе права самому вирішувати свою долю; так само, як і підписання Ірландією унії з Великою Британією в 1801 р. привело до знищення Ірландського парламенту і політичної автономії. Відтак трагічний кінець невідкладний: за наказом короля Конхобара Кухулін, що вже не належить собі, вбиває юного чужоземного воїна, який виявляється його єдиним сином; підписання ж унії перекреслило подальший політично й економічно незалежний шлях розвитку Ірландії.

Відходячи від сюжетної лінії стародавньої саги, Сйтс зображає трагедію світу нового порядку. Світ Конхобара і його васалів, за Н. Фраєм, можна окреслити як «демонічний людський світ» («*the demonic human world*»), представлений «спільнотою, яка втримується разом завдяки вірності групі або провідникові», що досягається клятвою васала, яка принижує індивідуума – Кухуліна, а потім змушує його протиставити свої бажання і принципи обов'язкові – вбити юного воїна, як цього вимагає закон Конхобара. Такий порядок речей стає джерелом трагічної дилеми Кухуліна, оскільки позбавляє його можливості вибору, якого була позбавлена й Ірландія в межах Британської імперії. Так, на одному полюсі цього світу опиняється «тиран-провідник, незбагненний, жорстокий, меланхолійний, з ненаситною волею, який підпорядковує собі вірність підлеглих», – Конхобар, який разом зі своїми васалами стає метафоричним втіленням Британської імперії з її численними колоніями, що присягнули на вірність британській короні; другий полюс представлений «фармакосом, жертвоприношенням» [див.: 10, 147–148] – це Кухулін, його син, Ірландія та страчені й ув'язнені учасники ірландських революційних рухів. Таке трактування міфологічного сюжету дозво-

ляє стверджувати, що Єйтс мав на меті не переповісти зміст міфу, а використати образи стародавньої саги для метафоричного втілення сторінок національної історії й окреслення певних архетипних моделей поведінки.

Наступна п'єса з циклу про Кухуліна «Коло яструбиної криниці» (*At the Hawk's Well*), яка була поставлена в квітні 1916 р., порушила екзистенційну проблему вибору між самовідданим поривом і самозбереженням, життям героїчним, але коротким, й існуванням довгим, але буденним; проблему, що стояла перед багатьма ірландцями і зрештою в кінці квітня 1916 р. вилилася у т. зв. Великодне повстання. Напередодні одного з ключових моментів ірландської історії ХХ ст., що згодом переріс у громадянську війну і привів у 1922 р. до проголошення незалежності Ірландії, Єйтс через свого героя стверджував вибір на користь активної життєвої позиції, проте цей вибір не був простим. Сумнів щодо того, який шлях має обрати Ірландія, оскільки від цього буде залежати майбутнє нації, і що чекає на неї – поразка чи перемога, звучить вже у вступній пісні, яку виконує один з трьох музикантів:

*What were his life soon done!
Would he lose by that or win?
A mother that saw her son
Doubled over a speckled shin,
Cross-grained with ninety years,
Would cry, «How little worth
Were all my hopes and fears
And the hard pain of his birth!» [14, 114].*

Центральні постаті п'єси – Старий (Old Man) і Юнак (Young Man), який гордовито повідомляє, що його звали Кухулін, зустрічаються біля криниці, в якій декілька разів у століття з'являється чарівна вода безсмертя. Ці двоє уособлюють протилежні прагнення: Старий провів усе своє самотнє життя біля криниці, в дикому і безплідному краї, сподіваючись, що його довготерпіння і покора будуть, нарешті, винагороджені; Юнак, прийшов до криниці як завойовник, впевнений у своїх силах і в здійсненні

мети. Вони – втілення двох різних форм існування, які Єйтс пропонує на розсуд глядачеві, що постає перед власним вибором: оскільки сюжетна лінія стародавньої оповіді постає тут метафорою людського буття в цілому, а внутрішній конфлікт Кухуліна є близьким природі кожної людині, яка повинна вибрати між пасивним спогляданням і життєвим поривом, сповненим ризику і напруження сил, для ірландців – це вибір між терплячим чеканням можливого визнання з боку Англії і радикальними засобами відстоювання своїх прав.

Як і в попередній п'єсі автор ставить свого героя перед дилемою вибору, від якого залежить його майбутнє. Кухулін, залишаючись вірним собі, інстинктивно вибирає майбутнє воїна, чий подвиги будуть оспівані у віках і забезпечать йому бажане безсмертя в легендах. Йому не вдається напитися з джерела безсмертя, проте він отримує знання і розуміння свого призначення на землі, на відміну від Старого. (Варто зауважити, що в ірландському фольклорі джерело дарує не безсмертя, а дар проникливості й передбачення. Тоді стає зрозумілим таке художнє вирішення Єйтса.) Його герой готовий подивитися в очі небезпеці, але не згаяти часу в марному чеканні – це його вибір. Дилему людського життя, як її представляє Єйтс, неможливо вирішити однозначно. Ні героїчне зусилля, ні багатолітні чекання не допомагають в досягненні мрії. Старий провіщає Юнаку, що той ніколи не пізнає простих людських радощів, взаємності в коханні, щастя сімейного вогнища, але і сам Старий позбавив себе усього, що є в житті, заради безплідного чекання. Вода, що в якусь мить починає бити з джерела, стає символом марності надій і сподівань, які «присипляють» людську волю, не даючи реалізуватися тому потенціалу, який закладений в людині. Проте, який би шлях не обрала людина, їй не дано досягнути повноти щастя, здійснення мрії. Єйтс тонко відчував той настрій і душевний стан, що охопив людину в кінці XIX – на початку XX ст.

П'єса «Смерть Кухуліна» (*The Death of Cuchulain*, 1939) повному трактує ключовий для творчості Єйтса образ Кухуліна. Він – втілення самовладання. Перед обличчям очевидної зради

Ейтне Кухулін виказує не гнів, а лише великодушність; у сцені з Аойфе він не жаліє себе, а висловлює розуміння і визнає справедливість її рішення помститися; на злобу Сліпого він реагує не відчаєм, а дотепностями, обігруючи абсурдність тої ситуації, що склалася між ними. Кухулін усвідомлює небезпеку, навіть смертельність майбутньої битви, що вносить від самого початку в п'єсу почуття гіркоти і кінця, але він вступає в неї як герой, а не як жертва, це його свідомий вибір. Як і попередні твори Єйтса на міфологічні сюжети, п'єса «Смерть Кухуліна» слугує метафоричною аналогією сучасності, а остання сцена занурює глядача в атмосферу ірландського ярмарку ХХ ст.: у супроводі двох музикантів з'являється одягнений в дрантя вуличний співак. Він виконує пісню, яку вулична дівка співала жебраку, пісню про легендарних героїв – Кухуліна, синів Усни – Найсі, Анле, Ардана. В ній оспівується ірландський героїзм, що бере свій початок в легендарну епоху Кухуліна та відроджується в постатях мучеників Великоднього повстання 1916 р.: герої перейшли із стародавніх легенд в живу реальність. П'єса закінчується співставленням героїчних діянь Кухуліна із боротьбою ірландських патріотів Пірса і Коннолі:

*What stood in the Post Office
With Pearse and Connolly?
What comes out of the mountain
Where men first shed their blood?
Who thought Cuchulain till it seemed
He stood where they had stood?
...
A statue's there to mark the place,
By Oliver Sheppard done.
So ends the tale that harlot
Sang to the beggar-man [14, 272].*

Смерть Кухуліна і його воскресіння в героях Великоднього повстання – однаково реальність, що не ставиться Єйтсом під сумнів. Вважаючи театр місцем «інтелектуального пробудження», Єйтс вбачав у драматургії один із дієвих засобів активізації свідомості ірландців, засобом вираження національної свідомості.

Поєднуючи дискурси кельтської міфології, ірландського фольклору й символізму, Вільям Б. Сйтс зумів окреслити ірландську ідентичність, особливості мислення ірландців, риси національного характеру, притаманну віру в надприродне. Звернення ж саме до кельтської міфології й фольклору пояснюється прагненням письменника виразити стійкість національної, тобто ірландської культурної моделі, що мала стати саме тією національною основою для об'єднання ірландців та усвідомлення себе як нації, в якій є минуле, а звідси і майбутнє. Сйтс будує свій міфопоетичний світ, спираючись на землю, насичену пам'яттю століть, тут мужній Кухулін, трагічна Дейрдре, Ойсін, Фергус, таємничі сіди – духи, що живуть у лісах і озерах Ірландії. Це батьківщина предків. Крім того, міфопоетичний простір стає для Сйтса методом переосмислення сучасності й слугує аналогією сучасності, а через часопростір його художніх творів формується часопростір нації, її національна ідентичність. Проте у своїй творчості Сйтс прагнув не лише показати самотність ірландської культури, а й вписати її в загальноєвропейський контекст, тому він часто виходить за «національні» рамки міфу і приходять до певних спільних загальноміфологічних парадигм. Тобто, його інтерпретація ірландського фольклору – це, по суті, романтичне оспівування національної самотності (національне стає тотожним ідеальному, автентичному). З іншого боку, це модерністський пошук загальнолюдських архетипів: Сйтс ніби інтерпретував національне через призму загальнолюдського, переплітаючи екзистенційний дискурс з модерністською концепцією людини.

Література

1. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник. – К.: Либідь, 2001.
2. Сйтс В.Б. Вибрані твори: Поезії, поеми та драми: Пер. з англ. / Передм. С. Павличко; Післямова І. Мокровольської. – К.: Юніверс, 2004.

3. *Йейтс У.Б.* Кельтський елемент в літературі // *Йейтс У.Б.* Виде-ние: поетическое, драматическое, магическое: Перев. с англ. – М.: Ло-гос, 2000. – С. 25–34.

4. *Йейтс У.Б.* Размышления о детстве и юности // *Йейтс У.Б.* Роза и Башня: Пер. с англ. / Сост., предисл. Г. Кружкова. Комментарии В. Ря-половой и Г. Кружкова. – СПб.: Симпозиум, 1999. – С. 308–394.

5. *Наливайко Д.* Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006.

6. *Сміт Е.Д.* Національна ідентичність. – К.: Основи, 1994.

7. *Федюк В.Ю.* «Моделі етнічного» як особливі конструкції буття етносу // Науково-теоретичний і громадсько-політичний альманах «Грані». – 2009. – № 6. – С. 106–111.

8. *Шейна С.Е.* Национальная специфика англо-ирландской литерату-ры // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 2. – С. 85–91.

9. *The Field Day Anthology of Irish Writing / ed. by Deane, Seamus.* – Volume II. – Derry, NI: Field Day Publications, 1991.

10. *Frye N.* Anatomy of Criticism. Four Essays. – Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973.

11. *Lloyd, David.* Anomalous States: Irish Writing and the Post-Colo-nial Moment. – Durham, NC: Duke University Press, 1993.

12. *O'Brien, Eugene.* The Question of Irish Identity in the Writings of William Butler Yeats and James Joyce. – Lampeter, Wales UK: Edwin Mel-len Press, Ltd., 1998.

13. *Yeats W.B.* The Poems. – London: David Campbell Publ., 1992.

14. *Yeats W.B.* Selected Plays / Ed. with an Introd. by A. Cave. – Lon-don: Penguin Books, 1997.

Тетяна Рязанцева (Київ, Україна)

**Опозиція «свого—чужого» як аспект теми
самотності у метафізичній поезії
О. Стефановича і М. Цветаєвої**

У статті аналізується функціонування опозиції «свого – чужого» у метафізичній поезії ХХ ст. в межах мотиву еміграції, який, своєю чергою, є елементом теми Самотності. Сутність протиставлення в такому контексті відповідає визначенню Г. Гегеля («своє» як заперечення «чужого»). Таке тлумачення алтерності (відмінності, інакшості) пов'язується з «катастрофічними подіями ХХ ст.». Автор розглядає особливості реалізації цього мотиву на рівні поетики у творах двох представників метафізичної поезії ХХ ст., О. Стефановича і М. Цветаєвої, які, в силу трагічних обставин доби і характерних особливостей натури, перебували у, сказати б, подвійній еміграції, не знайшовши собі місця в «індустріалізованому і комерціалізованому» суспільстві на чужині.

Ключові слова: опозиція «своє – чуже», метафізична поезія, мотив еміграції, поетика.

**Tetiana Riazanceva. The «Own—Other» Opposition as an Aspect
of the Theme of Loneliness in the Metaphysical Poetry
of O. Stefanovych and M. Tsvetayeva**

This article analyses the functioning of the *own/other* opposition in the Metaphysical poetry of the 20th century. The analysis focuses on the motif of emigration within the theme of loneliness. The basic meaning of the opposition in this context coincides with Hegel's definition (*own* as a denial of *other*). The author shows how the said motif is reflected in the poetics of O. Stefanovych and M. Tsvetayeva, two writers, who due to the tragic circumstances of their time and the peculiarities of their creative natures became twice emigrants having lost their motherland and not found a new home abroad, in the industrialised and commercialised Western Europe.

Key words: *own/other* opposition, metaphysical poetry, motif of emigration, poetics.

Татьяна Рязанцева. Оппозиция «своего – чужого» как аспект темы одиночества в метафизической поэзии О. Стефановича и М. Цветаевой

В статье анализируется функционирование оппозиции «своего – чужого» метафизической поэзии XX в. Анализ сфокусирован на мотиве эмиграции, который, в свою очередь, является элементом темы Одиночества. Сущность противопоставления в таком контексте соответствует определению Г. Гегеля («свое» как отрицание «чужого»). Такое толкование альтерности (отличия, другости), связывается с «катастрофическими событиями XX в.». Автор рассматривает особенности реализации этого мотива на уровне поэтики в произведениях двух представителей метафизической поэзии XX в., О. Стефановича и М. Цветаевой, которые, в силу трагических обстоятельств эпохи и характерных особенностей природы, пребывали в «двойной эмиграции», не найдя себе места в «индустриализированном и коммерциализированном» обществе на чужбине.

Ключевые слова: оппозиция «свое – чужое», метафизическая поэзия, мотив эмиграции, поэтика.

Характерною рисою метафізичної поезії XX ст. є переростання мотиву Самотності в окрему повноцінну тему, хоч вона залишається також аспектом традиційних провідних тем Віри, Кохання, Часу. Трагування її тепер значно відрізняється від класичного. Перш за все, майже повністю зникає обов'язковий обертона розчарування. Поети XX ст. вже не вважають розчарування засобом вірної оцінки світу і становища людини в ньому, принаймні, вони не визнають за потрібне спеціально наголошувати це у своїх творах. Розчарування присутнє у їхньому світобаченні, сказати б, апріорі, як частина сучасного їм культурного коду, модифікованого надбаннями всього попереднього розвитку європейської філософії і літератури.

Провідним протиріччям теми Самотності у метафізичній поезії XX ст. стає конфлікт одного – багатьох. Можна твердити

навіть, що в даній ситуації традиційна опозиція «одного – багатьох» загострюється до конфлікту «свого – чужого», де під «одним» розуміється вже не просто Людина взагалі, а саме Людина творча, Поет, а в ролі «багатьох» виступає вороже до нього сусільство.

Відтак, «своїм» стає все, що стосується мистецтва, мрії, духовності, а «чужим» – матеріальний бік життя. Під таким оглядом опозиція «свого–чужого» (розрив між «побутом і буттям» за визначенням М. Цветаєвої), у метафізичній поезії ХХ ст. постає одним з аспектів базового метафізичного протиріччя «духовного-матеріального; сталого-минущого», будучи черговим свідченням фрактальності (самоповторності, подібності цілого до кожної зі своїх частин) як однієї з провідних ознак мотивно-тематичної структури метафізичної поезії в цілому.

Важливо підкреслити також, що в даному випадку опозиція «свій–чужий» являє собою приклад чистої бінарної опозиції, де *«два елементи, які взаємно виключають один одного, але й взаємно визначають один одного, протиставляються концептуально...»* [3, с. 340].

Таке прочитання конфлікту суголосне спостереженню Г.-Г. Гадамера про те, що вже у ХІХ ст. *«...великі митці почали сприймати себе більшою чи меншою мірою бездомними в сусільстві, яке ставало індустріалізованим і комерціалізованим. ... Вже в ХІХ ст. кожний митець усвідомлював, що самозрозумілості в стосунках між ним і людьми, серед яких він живе, і для яких творить, більше не існує...»* [2, с. 55]. У наступному ж столітті проблема стає ще гострішою. 1935 р. Б.-І. Антонич з сумом констатував: *«Живемо в часах, коли дійшло до того, що поети мусять виправдовувати своє право на існування і дуже часто не вміють на це спромогтися, та й самі починають зневірюватися, чи вони потрібні»* [цит. за: 6, с. 296].

Класичний конфлікт метафізичної поезії в авторів ХХ ст. локалізується і набуває конкретності, часто втілюючись у творах відверто біографічного звучання. Можна твердити, зокрема, що опозиція «свого–чужого» у метафізичній поезії ХХ ст. функціонує в межах мотиву еміграції, який, своєю чергою, є елементом

теми Самотності. Сутність протиставлення в такому контексті відповідає визначенню Г. Гегеля («своє» як заперечення «чужого»), і дослідники, вочевидь, мають рацію, пов'язуючи таке тлумачення алтерності з «катастрофічними подіями ХХ ст.» [див.: З, с. 20].

У пропонованій розвідці зроблено спробу розглянути реалізацію цього мотиву на рівні поетики у творах двох представників метафізичної поезії ХХ ст., О. Стефановича і М. Цветаєвої, які, в силу трагічних обставин доби і характерних особливостей натури, перебували у, сказати б, подвійній еміграції, не знайшовши собі місця в *«індустріалізованому і комерціалізованому»* суспільстві на чужині.

Виняткове значення «свого» і «чужого» як характеристик образу митця дозволяє у розгляді проблеми взяти до уваги також її імагологічний аспект, розуміючи «науку про образи» не вузько, у первинно-літературознавчому сенсі, а ширше, як підрозділ т. зв. *«cultural studies»*, адже поняття *«імагологія»* як учення про образи існує, по суті, на межі кількох гуманітарних дисциплін, фігуруючи нині в історичних, антропологічних, соціологічних, політологічних дослідженнях.

Під імагологічним оглядом, за твердженням Дж. Леерсена, опозиція «свого–чужого» входить до переліку ознак «ідентичності» (в широкому її розумінні) як *«морального і культурного профілю особистості»*¹ [8, с. 341]. Відтак, проблематика пропонованої статті певним чином пов'язується з питаннями ідентичності й алтерності. З урахуванням специфіки потрактування образу Митця у творчості М. Цветаєвої й О. Стефановича, особливої ваги набуває висновок Дж. Леерсена про ідентичність як *«постійну конфронтацію між суб'єктом, наділеним розумом та почуттями, та його/її оточенням; між „Я” й тим, з чим воно стикається й що переживає, речі та явища, окреслені як знайомі та чужі...»* [8, с. 337]. Ознаки «чужого як заперечення свого» в даному випадку входять також і до семантичного поля «Ін-

¹ Тут і далі переклади цитувань з англійської і російської мов – мої. – Т.Р. Цитати з творів О. Стефановича і М. Цветаєвої подаються мовою оригіналу.

шого» у баченні Х. Ортеги-і-Гассета та Ж.-П. Сартра («Інший» як потенційно небезпечний, ворог) [див.: 4].

Матеріалом для аналізу в даній розвідці слугуватимуть поезії обох авторів, створені під час перебування митців на еміграції у Празі, куди вони прибули фактично водночас, 1922 р. Втім, якщо «празький період» Стефановича охоплює понад два десятиліття, для Цвєтаєвої цей термін значно коротший: у Празі вона провела близько трьох років.

Не всі ці твори підпадають під визначення «чисто метафізичних», та позаяк усі вони мають у своїй основі окреслені вище протиріччя, а інтерпретація провідної теми й особливості стилістики перебувають у рідності метафізичної поезії, їх можна зарахувати до метафізичної парадигми.

Мотив еміграції, як зазначалося, має дві сторони. У «вузькому», біографічному тлумаченні (вимушений переїзд до іншої країни, розлука з Батьківщиною) цей мотив перебуває у парадигмі «поезії вигнання», традиція якої сягає античності. З погляду ж метафізичної поезії, цей аспект мотиву еміграції в межах теми Самотності репрезентує «конкретну» самотність людини серед людей. У «широкому» потрактуванні (поет як *«емігрант з Царства Небесного... емігрант з Безсмертя – у час...»*, – за виразом М. Цвєтаєвої) [7, с. 168] цей мотив перебуває в контексті «глобальної» самотності, яка відображає розлученість Людини з Богом, водночас корелюючи з твердженням сучасника обох аналізованих поетів, російського філософа-емігранта М.О. Бердяєва, щодо загальної сутності Людини: *«Якщо людина цілком закинута у процес часу, якщо в ній немає нічого від вічності і для вічності, то образ людини, образ особистості не можна втримати»* [1, с. 148–149].

Актуальність обох тлумачень для світовідчуття митців-емігрантів ХХ ст. афористично підсумував свого часу О. Стефанович гірким запитанням: *«Кому потрібні сьогодні, та ще й тут, поети і їх поезії?..»* [6, с. 296].

У поезіях О. Стефановича і М. Цвєтаєвої Самотність постає окремою темою й водночас аспектом базових метафізичних тем. Різні аспекти мотиву еміграції у творах обох авторів переплетені

дуже щільно, однак духовний завжди окреслюється як безумовно важливіший.

Слід відзначити, однак, що в інтерпретації О. Стефановича Самотність як така – креативна, вона не є джерелом страждання. Найяскравіший приклад – поезія «*Це повітря – вино з льоднику...*». Серед усіх творів поета тільки цей присвячено безпосередньо зображенню переживань самотньої людини. Фінальний катрен вірша не залишає жодних сумнівів щодо того, як автор розв’язує проблему на рівні власного буття (що підтверджується даними його біограф

О, як добре мені, що оден,
І як легко мені, що голоден, –
Тільки синії вина безоден,
Тільки срібнії сурми сирен!
[6, с. 64] (Курсив мій. – Т.Р.)

Тут бачимо самотність не лише як факт існування конкретної людини, але як обґрунтоване прагнення всього існування Поета, самотність як *sine qua non* творчості, коли ніхто (суспільні чи родинні зв’язки) і ніщо (суспільні обов’язки окремої особистості) не відволікає від плідного життя в душі. Іншими словами, цей твір О. Стефановича демонструє читачеві окремішність як самодостатність. (Цікаво, між іншим, відзначити, що у своєму листуванні М. Цветаєва так само говорила про особливу *важливість* її внутрішнього життя: «*Душу свою я зробила своєю домівкою... Я у житті своєму відсутня, мене немає вдома...*» [цит. за: 7, с. 672]. Їй же належить промовисте у своєму максималізмі визначення поезії як «*справи самотньої*»).

Водночас, саме в цих рядках Стефановича образ Поета набуває яскравих рис «чужинця» у матеріальному світі, адже звичайній, пересічній людині не може бути «*добре*» і «*легко*» за таких обставин. Ліричний герой українського автора змальовується як істота, позбавлена фізичних потреб, точніше як істота духовна, яка, аби підтримати власне існування, потребує речей нематеріальних, передовсім – творчості, що її в даному випадку символізують образи, наскрізні для всього доробку Стефановича: «*синії вина безоден*», «*срібнії сурми сирен*».

Матеріальний світ та його населення, пересічні люди, у невеликому творі з промовистою назвою «Епіграмне» виразно окреслені як антиподи Поета, не здатні зрозуміти й належним чином поцінувати поезію.

У нас, без просвітку убогих,
Аудиторія співців –
Лише ряди четвероногих
Ошестиножених стільців.

На дерев'янім – дерев'яне,
Від початку і до кінця;
І тільки де-не-де прогляне
Якесь подобіє лица...

На свисти – голову ще вище,
Стерпи розплесканій руці,
Бо шестиногее це свище,
Бо це оплескують стільці.
[6, с. 66]

Образ «*стільців*» як «*аудиторії співців*» ставить іронічний знак рівняння між людиною, не здатною оцінити поезію, та бездушною, хоч і корисною, річчю, засвідчуючи водночас негативне, зверхнє ставлення автора до матеріального «світу сього» та його недолугих мешканців. (Насправді уподібнення тут подвійне, адже епітет «*чотвероноги*» є виразною алюзією на тварин, дозволяючи авторові увиразнити кілька рівнів бездуховності аудиторії).

Відмова ліричного героя Стефановича від будь-якого контакту з «*ошестиноженими стільцями*» («*на свисти – голову ще вище*») корелює з позицією М. Цветаєвої, висловленою значно різкіше: «*в Бедламе нелюдей отказываюсь – жить*» [7, с. 327]. В цьому сенсі ліричні герої Стефановича і Цветаєвої виявляються солідарними з думками М.О. Бердяєва, який заперечував виключно матеріальне окреслення «*людини як функції економіки*», наполягаючи на тому, що: «*...людина має вимір глибини, якщо вона – духовна істота, інакше людини зовсім немає, а є лише суспільна функція*» [1, с. 148].

Такий ультимативний висновок, своєю чергою, є суголосним думці Гадамера щодо «*воістину месіанської свідомості митця... У своїй вимогливості до людей він почувається кимось на кшталт „нового Спасителя“ (Іммерманн). Він несе людям нове благовіщення і, як аутсайдер суспільства, платить за цю претензію – стає зі своєю творчістю лише митцем для мистецтва*» [2, с. 55].

Поєднання духовного і фізичного планів еміграції цікаво представлено у «Сонеті» О. Стефановича.

Із Подєбрад до Праги і назад,
Щоб завтра знов полинути як птиця,
Якій ніде надовго не спуститься,
Якій простір і вітер, а не сад.

Хай вигнання часами устократ
Бува темніш і тяжче, ніж темниця, –
Іще ясніш і різбленіше сниться
На чорнім тлі золотоверхий град.

Давно душа подружена з піснями –
І виться б їм над ночами і днями,
Але мудріш од співу німота –

Владніше струн уміє вона звати
У висоту, де світиться мета
І віє дух офіри і посвяти.
[6, с. 61]

Варто відзначити, що уподібнення ліричного героя птахові, який віддає перевагу «*просторові й вітру, а не саду*», у першому катрені непрямо свідчить на користь цитованого вище визначення Гадамера щодо месіанської свідомості митця, адже це уподібнення – виразна алюзія на Євангельське: «*Мають нори лисиці, а гнізда – небесні пташки, – Син же Людський не має ніде й голови прихилити!*» (Луки, 9:58).

З іншого боку ця метафора яскраво демонструє опозицію Поета (фактично, його зверхне ставлення) до будь-яких життєвих схем, адже «птах»-ліричний герой визнає «своєю» стихією неорганізований, відкритий простір і вітер (рух, зміни), а «чу-

жим» вважає сад, символ впорядкованого, певним чином обмеженого простору. Крім того, персоніфікація ліричного героя в образі птаха, що «*лине*», і прагне «*ніде надовго не спуститься*», а також здатність його пісень «*виться над ночами і днями*», та, зрештою, оксиморонно окреслена «*мудріш од співу німота*», яка вміє «*звати*», разом свідчать про динамічне потрактування образу Поета й самої творчості як процесу, що дозволяє розглядати цей твір у метафізичній парадигмі.

Другий катрен твору конкретизує окреслення «чужого», «ворожого» саме як замкненого простору, пропонуючи асоціацію вигнання з темницею («*вигнання часами устократ бува темніш і тяжче, ніж темниця*»). Водночас, через увиразнення опозиції сну й реальності, яка наразі характеризується негативно, як «*чорне тло*» духовного життя («*іще ясніш і різбленіше сниться на чорнім тлі...*»), ліричний герой декларує, що «своїм», «дружнім» є для нього саме сон, спогад, мрія, які виразно асоціюються з втраченою Батьківщиною.

Метафору чужини як «*чорного тла*» існування поета можна розглядати як своєрідну формулу її зображення у творах, пов'язаних з мотивом еміграції. Чужина виявляється настільки «чужою» і «ворожою», що не викликає бажання придивлятися до неї, тим паче – її змальовувати.

Така тенденція є характерною не лише для О. Стефановича, але й для М. Цветаєвої. Попри те, що «празький період» охоплює істотний проміжок часу у житті кожного з цих митців, ані Стефановича, ані Цветаєву не надихала своєрідна атмосфера одного з найкрасивіших і найцікавіших міст Європи! І якщо у випадку Цветаєвої тут справедливіше вжити слово «майже», з огляду, хоча б, на знаменитого «Пражского рыцаря» або «Поэму Конца» [7, с. 243–244; 417–438], то у випадку Стефановича відмова зображати оточуючу дійсність, повна й ультимативна у своїй промовистій німоті, краще за будь-які слова відображає ставлення поета до цієї дійсності.

Питання відсутності візуальних образів чужини побіжно торкалася М. Савка у невеликій статті «Олекса Стефанович: візія України у площині міфу» [див.: 5], проте цікаво відзначити, що

саме фактично «відсутній» образ Праги пропонує натяк на безпосередній перегук у творчості обох митців. Перший рядок поезії «Емигрант», написаної Цвєтаєвою у Празі 1923 р. і виданої у журналі «Своими путями» 1925 р. там само, містить перелік ознак матеріального світу, котрих зрікається ліричний герой: «Здесь, меж вами: домами, деньгами, дымами...» [7, с. 207]. «Дома й дими» тут є синекдохою «міста взагалі».

Той самий образ, знов як синекдоха міста, майже дослівно: «... там, над містом, // між димів і домів...» повторюється у поезії О. Стефановича «Після дощу», датованій 25 червня 1928 р. [6, с. 197]. Цілком імовірно, що перед нами – не випадковий збіг, адже відомо, що твори російської письменниці входили до кола читання українського митця.

Загалом близько десяти творів Цвєтаєвої, написаних у Празі протягом 1923 р., висвітлюють різні аспекти Самотності у спосіб, що дозволяє порівняти їх з аналізованими вище поезіями Стефановича. Зокрема, дев'ята поезія з циклу «Пути» («Весна наводит сон. Уснем...») [7, с. 217–218], протиставляючи сон і дійсність, не залишає сумнівів щодо авторської оцінки останньої. Реальність тут – «архив» (як символ непотрібного, застарілого, мертвотного) або «Елизиум калек»:

О заживо – чуть встав! чем свет! –
В архив, в Елизиум калек.

Останній образ чітко окреслює ставлення ліричної героїні до пересічних мешканців матеріального світу: він влаштовує лише убогих, «рабів» (а такими, на думку автора, є всі, хто не живе в дусі).

Поза тим, оціночне визначення «Елизиум калек» свідчить про злиття «цього» і «того» світів у сприйнятті ліричної героїні (матеріальний світ як «Елизиум калек», куди Поет потрапляє «заживо», – це і є духовна чужина, примусове життя у смерті). Відтак, опозиція «свого–чужого» (як «духовного – фізичного») у стосунках Поета і світу дістає нову конотацію «живого – мертвого», де «своім», «живим» визнається саме духовне².

² Див. також: *Ельницкая С. Поэтический мир М. Цветаевой. Конфликт лирического героя и действительности.* – Wien, 1990. – 396 с.

Це бачення увиразнюється у циклі «Поет» [7, с. 219–221], де митець постає вигнанцем у світі, у якому панують матеріальні зацікавлення звичайних людей. Алтерність (іншість) Поета у цій системі окреслено саме в термінах гегелевого розуміння «свого» як *заперечення* «чужого»: те, що для загалу звичайних людей є «Елізіумом», раєм, для Поета є по суті пеклом.

Матеріальний світ, точніше світ бездуховний, світ міщанського гурту, в просторовому сенсі осмислюється Цветаєвою аналогічно до бачення Стефановича: як простір замкнений, обмежений, наперед визначений і вирахуваний, асоційований зі смертю. Так, у першому творі циклу «*Поет издалека заводити речь...*» [7, с. 219–220] бачимо образ «*каменного гроба Бастилий*», у другому згадуються «*берега*», у третьому «*чужий*» (організований, розпланований, обмежений) простір означений загальною як «*мир мер*», до якого поет не здатен пристосуватися («*что же мне делать?*») [7, с. 221].

Аналогічним чином простір уподібнюється стіні у поезії цього ж періоду «*Заочность*»: «*Пространство, пространство, // Ты нынче – глухая стена*» [7, с. 237–238]. Відповідно й у творі «*Минута*» [7, с. 238–239] організований простір, пов'язаний з вимірами (зокрема, з ліком Часу: «*мир... где маятники душу рвут...*») [7, с. 239], чітко визначається як «чужий», «ворожий», непридатний для існування Поета («*Так лги ж, так льсти ж // Другим, десятиричной кори // Подверженным...*»).

Треба відзначити також, що в цій поезії, яка демонструє зв'язок метафізичних тем Часу й Самотності у творчості Цветаєвої, Вічність (як «позачасовість», свобода від вимірів і визначеності) дістає присвійний займенник «*моя*» («*...вечностью моею правит // Разминовение минут*») [7, с. 239], логічно доповнюючи у переліку ознак «свого» «*эту безмерность*» з третьої поезії аналізованого вище циклу [7, с. 221]. Цей нюанс вкотре увиразнює відчуття «*еміграції з Вічності у Час*» як стрижень світовідчуття Поета, підкреслюючи сприйняття матеріальної реальності як чужої й ворожої на противагу до дружньої, «*своєї Вічності*» духовного буття.

Протиставлення «каменного гроба» і «дерева во всей красе» (світу й Поета в ньому) у першій поезії циклу «Поэт» додатково наголошує опозицію «свого-чужого» як форму протиставлення «живого – мертвого», де під живим розуміється творче, духовне.

Важливо також підкреслити, що низка метафор й епітетів, що позначають виключність і вищість Поета щодо людського загалу («комета»; «Тот, чьи следы всегда – простыли, // Тот поезд, на который все // Опаздывают...») [7, с. 219–220], пов'язані з динамікою, що можна вважати вказівкою на приналежність твору до метафізичної парадигми.

Поza тим, засновані на протиставленнях визначення Поета у його стосунках зі світом, приміром:

Есть в мире лишние, добавочные
Не вписанные в окоём.
(Не числящимся в ваших справочниках,
Им свалочная яма – дом.)

Есть в мире полые, затолканные,
Немотствующие: – навоз,
Гвоздь вашему подолу шелковому!
Грязь брезгует из-под колес!

Есть в мире мнимые – невидимые:
(Знак: лепрозариумов крап!)
Есть в мире Иовы, что Иову
Завидовали бы – когда б:

Поэты мы – и в рифму с париями,
Но, выступив из берегов,
Мы бога у богинь оспариваем
И девственницу у богов!

[7, с. 220]

знов повертають нас до висновку Гадамера щодо месіанської свідомості митця, адже такі уподібнення є алюзією на відомий уступ Євангелія: «Хто бо найменший між вами всіма, – той великий» (Луки, 9:48).

Підсумовуючи проведений вище порівняльний аналіз вибраних творів О. Стефановича і М. Цветаєвої 1922–1923 рр., написа-

них під час перебування митців на еміграції у Празі, можна зауважити наступне.

Розглянутий матеріал яскраво ілюструє кілька важливих особливостей метафізичної поезії в цілому і метафізичної поезії ХХ ст. зокрема. Перш за все, йдеться про сполучення традиційної основи з новаціями.

Мотив еміграції, стрижневий для аналізованих творів, є одним з елементів теми Самотності. Залишаючись аспектом базових тем Віри і Часу, Самотність у метафізичній поезії ХХ ст. набуває дедалі більшої незалежності, кристалізуючись в окрему потужну тему. У метафізичній парадигмі дві іпостасі мотиву еміграції репрезентують два традиційні типи Самотності: «конкретну» (розлука з Батьківщиною як самотність людини серед людей) і «глобальну» (розлука Людини з Богом). У творчості обох аналізованих авторів саме цей аспект мотиву еміграції є, як уже наголошувалося, важливішим.

Новації в цьому випадку стосуються нюансів інтерпретації образу Людини. В центрі уваги авторів – не Людина взагалі, а Людина творча, Поет, що він, за виразом М. Цветаєвої, відчуває себе поміж звичайних людей, «емігрантом Царства Небесного». Така інтерпретація корелює з думками Г.-Г. Гадамера щодо «месіанської свідомості митця» ХХ ст. та відчуття глибинного розриву між митцем і суспільством, який почав увиразнюватися вже у літературі ХІХ ст. Водночас, це підтверджує й положення М.О. Бердяєва про знеособлення й нівелювання особистості у буржуазно-капіталістичному суспільстві та про необхідність «виміру глибини» у Людині, яка мусить належати не лише Часові, а й Вічності [1, с. 146; 148].

Разом з тим, таке прочитання підтверджує нову фазу в інтерпретації образу Людини, новий етап у розвитку теми стосунків Людини з Богом у метафізичній поезії ХХ ст., адже герой тут – це не беззастережно віруючий доби Бароко і не скептик часів Прорісвітництва, чи войовничий атеїст новішої епохи, але складніший тип особистості, яка пройшла усі ці стадії і, закарбувавши у собі їхні надбання, цілком свідомо повернулася до діалогу з Госпо-

дом, якого розуміє скоріше як друга, ніж як пана. Підставою для такого розуміння є загострене відчуття Поетом власної духовної сутності, визнання своїх творчих здібностей елементом, що єднає Поета-людину з Богом і водночас, піднімаючи її над рештою людського загалу, прирікає на Самотність.

Як бачимо, тема Самотності у метафізичній поезії ХХ ст. продовжує базуватися на традиційному протиставленні одного–багатьох, демонструючи водночас розвиток однієї з магістральних для метафізичної поезії тенденцій, а саме – загострення інтерпретацій та засобів вираження. Опозиція «одного–багатьох» у межах мотиву еміграції загострюється до конфлікту «одного–інших», де «одним» є Поет, а в ролі «інших» виступає міщанський гурт. Відтак, ключовим аспектом цієї опозиції в аналізованих поезіях Стефановича і Цветаєвої стає протиставлення «свого–чужого», де «своїм» вважається все, що стосується творчості й духовного життя, а «чужим», відповідно, все, що обмежується матеріальними зацікавленнями. Іншими словами, автори ХХ ст. реалізують у своїх творах визначення «чужого» як заперечення «свого», запропоноване ще Гегелем.

Важливіше, однак, підкреслити інший момент. Бінарна опозиція «свого–чужого» в потрактуванні Стефановича і Цветаєвої є по суті інваріантом одного з базових протиріч метафізичної поезії взагалі, адже конфлікт «свого–чужого» у цих творах – це ні що інше як конфлікт «духовного-фізичного» («сталого – минушого»).

Цей нюанс яскраво ілюструє одну з найфундаментальніших структурних характеристик метафізичної поезії як цілісного літературного феномену: її фрактальність, тобто подібність окремих підструктурних елементів до цілого, самоповторність у поєднанні з динамізмом.

Дійсно, динамічні конотації, пов'язані з ідеями життя, змін, руху, розвитку, в аналізованих поезіях двох митців завжди належать до сфери «свого», тоді як статичність завжди виступає ознакою «чужого». Водночас, за законами метафізичної поезії, саме статика на всіх рівнях парадоксально пов'язується з ідеєю мину-

щого (матеріального), а динаміка – з ідеєю сталого (духовного), скеровуючи поетику цих творів у традиційне річище «*concors discordia*».

Отже, як бачимо на прикладі розглянутих вище творів О. Стефановича і М. Цветаєвої, у мотиві еміграції, наче у краплині води, відбилися провідні ознаки метафізичної поезії в цілому: вірність традиціям, але водночас відкритість до нового, вміння повторюватись у щоразу нових форматах, динамічність кожного елементу і системи загалом. У дуже широкому окресленні все це можна звести до поєднання сталості зі здатністю до розвитку. Саме така особливість дозволяє вважати метафізичну поезію живим явищем літератури, а метафізичну поезію ХХ ст. – лише черговим етапом її поступу.

Література

1. Бердяев Н.А. / Н.А. Бердяев. Истоки и смысл русского коммунизма. – М.: Наука, 1990. – 222 с.
2. Гадамер Г.-Г. / Г.-Г. Гадамер. Актуальність прекрасного // Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, 2001. – С. 51–99.
3. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К.: «Основни», 2003. – 503 с.
4. Ортега-и-Гассет Х. / Х. Ортега-и-Гассет. Что такое философия? – М.: Наука, 1991; Избранные труды. – М.: Весь мир, 1997; *Сартр Ж.-П. / Ж.-П. Сартр*. Проблемы метода. – М.: Прогресс, 1994.
5. Савка М. / М. Савка. Олекса Стефанович: візія України у площині міфу // Слово і Час. – 1999. – № 10. – С. 8–10.
6. Стефанович О. / О. Стефанович. Зібрані твори. – Торонто, 1975. – 304 с.
7. Цветаева М. / М. Цветаева. Сочинения в 2-х тт. Т. I: Стихотворения, 1908–1941; Поэмы; Драматические произведения. – М.: Худож. лит., 1988. – 719 с.
8. Leersen J. Identity/Alterity/Hybridity / J. Leersen // Beller M. and Leersen J., Eds. Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A Critical Survey. – Amsterdam, New York: Rodopi, 2007. – 476 с.

Наталья Полтавцева (Москва, Россия)

Образ Другого в драматургии Андрея Платонова: синтез имагологии и философской антропологии

В статье предпринята попытка с позиций имагологии и философской антропологии интерпретировать драматургию Андрея Платонова, ранее не рассматривавшуюся исследователями как целостный текст.

Ключевые слова: Андрей Платонов, драматургия, имагология, философская антропология, Другой.

Nataliya Poltavceva. Images of the Other in Andrey Platonov's Dramaturgy: the Synthesis of Imagology and Philosophical Anthropology

The article attempts using the discourses of imagology and philosophical anthropology to offer an interpretation of the dramaturgy by Andrey Platonov, not previously considered by researchers as an integrated text.

Keywords: Andrei Platonov, dramaturgy, imagology, Philosophical Anthropology, Other.

Наталія Полтавцева. Образ Іншого в драматургії Андрія Платонова: синтез імагології й філософської антропології

У статті зроблено спробу з позицій імагології й філософської антропології інтерпретувати драматургію А. Платонова, раніше не розглядувану дослідниками як цілісний текст.

Ключові слова: Андрій Платонов, драматургія, філософська антропологія, Інший.

1. Другие: опыт разнозначтения

Категория Другого в современной культуре уже со второй половины XIX – начала XX в. получила статус центральной как философско-антропологической, так и эстетической категории. Интересен тот факт, что философское постижение бытия как своего собственного отражения в зеркале Другого сначала шло бок о бок с литературоведческими исследованиями, ведь литература всегда была полем репрезентации для имагологии. Проблема Другого, или Чужого, у Ницше, Фрейда, Достоевского, Бахтина, Кафки была неразрывно связана либо с собственным художественным творчеством, или с исследованиями феномена художественного творчества в аспекте «свой–чужой». Философская антропология XX в. смогла получить огромный багаж знания по этому вопросу. Литературная компаративистика в ее классических образцах никогда от этого багажа не отказывалась. Более того, сейчас ее дальнейшее развитие неотъемлемо от синтеза гуманитарного знания и включения в свою орбиту достижений *cultural studies* и современной философии и антропологии.

В свете общих задач представляется вполне закономерным обращение к проблеме Другого внутри советского дискурса на материале творчества русского советского писателя Андрея Платонова (1899–1951).

Являясь, на наш взгляд, прекрасным метакомментарием к советскому дискурсу, драматургия Платонова позволяет наглядно продемонстрировать процессы конструирования и закрепления идентичности: как персональной, так и множественной, как философско-антропологически ориентированной, так и национальной, в обоих случаях связанной с идеей «коллективного тела» «советского человека» [см.: 29; 31].

Тема создания и воспитания Homo Sovietikus также является традиционной темой как самой советской культуры, так и современных славистических исследований (К. Келли, Э. Найман, Е. Добренко и др.) [см.: 37], причем независимо от противоположных идеологических акцентов в ней на первое место ставится все та же проблема обретения идентичности: через сбрасывание

«ветхого Адама» и выковывания себя по коммунистическим лекалам, будь то проблема «новый человек» советской культуры или проблема соотношения себя с массовым «тоталитарным человеком» в западной славистике.

И Платонов, – неотъемлемая часть советского дискурса, тоже в своем роде «включенный наблюдатель», которого эта проблематика интересовала всегда.

У Платонова на первом месте несомненно оказывается аспект психосоциокультурный и философско-антропологический. Его интересует удержание и сложное сочетание внутри советского – дискурсов общечеловеческого, европейского, «восточного», «русского» (в духе своеобразно, по Лакану, понятого, Фрейда) [см.: 11; 12] – с собственно «советским», причем, как мы увидим, реализация интереса совершается в духе самых дерзких ходов философской мысли двадцатого века [см.: 36, 401–416].

А благодатный материал драматургии – это *ролевое* (не путать с социологическими социальными и культурными ролями!), столь близкое проблеме идентичности, воплощение авторской позиции, позволяющее вплотную увидеть реализованный персонажно образ Другого.

2. Антропология Другого в философии двадцатого века

Как пишут современные философы М.А. Можейко и Д.В. Майборода, «Другой – понятие современной философии, представляющее собой персонально-субъектную артикуляцию феномена, обозначенного классической традицией как «свое иное» (Гегель) и обретающее статус базового в рамках современного этапа развития философии постмодернизма (After-postmodernism), фундамируя собой стратегическую программу «воскрешения субъекта» [см.: 14].

Данная программа формируется в поздней (современной) философии постмодернизма на основе своего рода коммуникационного поворота в артикуляции философской проблематики. Оформление коммуникационной (современной) версии пост-

модернистской философии осуществляется на базе синтеза идей диалогизма, высказанных в рамках неклассической философии.

Прежде всего, сюда относятся идеи о так называемом «коммуникативном существовании»: «бытие-с» у Хайдеггера, «со-бытие с Д.» у Сартра, «бытие-друг-с-другом» у Бинсвангера, «отношение Я – Ты вместо Я – Оно» у Бубера, «преодоление отчаяния благодаря данности Ты» у О.Ф. Больнова, «малый кайрос» как подлинность отношения Я с Ты у П. Тиллиха и т. п.

Так, например, в рамках данной постмодернистской программы чрезвычайно актуальное звучание обретает тезис Сартра «мне нужен другой, чтобы целостно постичь все структуры своего бытия, Для-себя отсылает к Для-другого», – подлинное бытие «Я» возможно лишь как «бытие-с-Пьером» или «бытие-с-Анной», т. е. «бытие, которое в своем бытии содержит бытие другого» (Ж.-П. Сартр) [см.: 30].

Способ бытия есть, по Сартру, «быть увиденным Другим», подобно тому, как механизм конструирования «Я» основан, по Гадамеру, на «опыте Ты», и главное содержание этого опыта есть «свободное перетекание Я в Ты». – Каждый из коммуникативных партнеров не только «является значащим для другого», но и «обусловлен другим», и именно поэтому, по словам Левинаса, «каждый, кто говорит „Я”, адресуется к Другому».

В такой системе отсчета возможна лишь единственная форма и единственный способ бытия «Я» – это бытие для Другого, зеркало которого заменило собою разбитое зеркало прежнего объективного и объектного мира классической культуры.

В противоположность классической философской традиции, в рамках которой определенность человеческого сознания задавалась его интенцией отношения к объекту (и даже в противоположность постмодернистской классике, в рамках которой децентрированная субъективность неизменно была погружена в текстологически артикулированную среду), – современная версия постмодернизма определяет сознание посредством фиксации его интенции на отношение к Другому.

Фигура Другого становится фундаментальной и конститутивной семантической структурой в современных попытках пост-

модернистской философии реконструировать понятие субъекта. Вектор отношения субъекта к Другому в постмодернистском его видении, – это «метафизическое желание», репрезентированное в грамматическом звательном падеже (Левинас).

Результатом коммуникации выступает вновь обретенное философией постмодернизма «Я» – «Я», найденное, по Делезу, «на дне Другого».

Так, по оценке Деррида, «фрагментарный человек» может быть собран только посредством Другого. Таким образом, несущей организационно-смысловой фигурой современной версии постмодернистской философии становится фигура субъект-субъектных отношений (коммуникации). Центральная проблема постмодернистской концепции Другого конституируется как проблема подлинности коммуникации: как отмечает Лакан, «как только... ребенок столкнется с Другим, он немедленно теряет свою былую невинность и начинает защищаться от реальности посредством языка». В данном контексте даже в ситуации предельно коммуникативной, а именно – в ситуации отношения к Богу, «человеку нужна ложь, нужен посредник», ибо «не нужно веры, когда есть знание ложного мифа» (Жирар) [см.: 14].

Отчасти вторя им, современный российский философский антрополог В. Подорога, рассматривая проблематику Другого, считает ее линией демаркации между классической и современной философией:

«В классической философской традиции тема Другого отсутствует, так как в центре ее внимания автономия и суверенность человеческого разума. Появление деистических масок Бога («Бог-геометр»), («Бог-часовщик»), («Бог-законодатель») сводит проблему Другого к отношению человеческой разумности к Высшему разуму и составлению списка «божественных гарантий», которые бы обосновали их «родство». Отсюда пренебрежение к статусу возможного Другого, соседствующего на одной плоскости социальной жизни, в пользу вертикализации всех отношений познания» [23].

Вслед за этим В. Подорога выделяет три наиболее значимые онтологические перспективы в ее разработке философией XX ве-

ка: экзистенциально-феноменологическую, герменевтическую и постструктуралистскую. Изложим кратко его позицию.

Экзистенциально-феноменологический анализ темы Другого представлен работами Э. Гуссерля, М. Хайдеггера, Г. Марсея, С. Франка, Г. Шпета, Ж.-П. Сартра, М. Мерло-Понти, Х. Ортеги-и-Гассета. В этой традиции принято понимать под Другим понятие межличностного или социального общения с другим человеком.

Опосредствующей функцией являемости Другого в мире экзистенциально-феноменологический анализ выбирает *тело*. Между «я» и Другим наличествует онтологический горизонт, в котором могут проявляться способы являемости, и это тело, поскольку лишь оно устанавливает границы этой являемости, т. е. опосредствует все наблюдаемые отношения между «я» и Другим. И только благодаря тому, что я обладаю собственным телом, я способен выступать как субъект. Моя суверенность – телесная, психическая и познавательная автономия – не может быть поставлена под сомнение Другим, в силу чего и я не способен пренебречь существованием Другого, *реального* двойника моего опыта обладания.

Ведь Другой, будучи удвоением субъекта, так же захвачен желанием обладать и желанием принадлежать. Другой выступает как тело-объект, готовый, однако, в любое последующее мгновение стать телом-субъектом и превратить меня в объект (наблюдения и агрессии).

Согласно Гуссерлю [см.: 7], функция тела столь существенна потому, что позволяет *по аналогии* с феноменальным переживанием собственного тела судить о теле Другого, и тем самым рассматривать весь процесс телесного конституирования мира как совместное действие отдельных и автономных индивидов.

Тело – транзит, оно на переходе от одного телесного опыта к другому, который обнаруживает себя прежде всего как *не* мое тело.

Другой, если придерживаться версии Ж.-П. Сартра [см.: 30], оказывается видимым пределом, указывающим мне, где конча-

ется мое право обладать, и где существуют неизвестные мне миры всех других. Явление Другого интерпретируется как появление взгляда (за которым нет лица). – Это тот, кто желает сделать меня объектом, тот, кто, всматриваясь в меня, видит во мне то, что делает меня объектом. Его взгляд – преследующий и мстительный, «словно сквозь замочную скважину».

Ортега-и-Гассет [см.: 19; 20] указывает на «взгляд из-за кулис», следящий, контролирующий, преследующий, ненавидящий, унижающий и т. п. Это всегда взгляд, который превращает нас в объекты чужой воли, страсти и насилия.

Другой предстает в этом случае в ранге опасного чужого, врага.

Оставаясь неизменным в своей стратегии обладания, субъект устанавливает предельную, или *критическую* дистанцию по отношению к воспринимаемой области существования его в коммуникации с Другим. Эта дистанция может быть выражена как *близость всего дальнего*. *Близость* – первое условие переводимости на язык восприятия всех перцептивных значений, которыми наделен Другой.

М. Бубер [см.: 4] говорит о Я как *вторичном* по отношению к Ты (Другому) состоянию субъективности, как фрагменте отношения в единстве базовой коммуникации Я–Ты. В этом случае Другой, не препятствующий мне распоряжаться собственным телом, вещами и миром, открывающий мне все новые возможности обладания, и будет этим Ты. Профанное Ты трансформируемо в священное Ты, без которого никакое конкретное, «приватное» Ты не может состояться.

Во второй версии коммуникации сначала Другой выступает как предельный образ моей близости к себе, как Ты, чего невозможно было бы достичь без трансцендентной гарантии, без великого ТЫ (*Бога*); затем, – как предельный образ моей чуждости самому себе, как угроза, ненависть, месть, агрессия, ибо тот, кто, разглядывая, обнаруживает меня в «своем» мире, всегда готов превратить меня в один из объектов. Это *Чужой*. В одном случае я могу, вступая в контакт с ТЫ, ощутить себя сверхсубъектом,

в другом, напротив, только объектом, т. к. Другой, отыскивая свое ТЫ, уничтожает меня с садистским воодушевлением.

Иными словами, Другой – это способ человеческого присутствия в мире, способ создания и маркировки «горизонтов вещей, желаний, тел – наших и тел Другого» (В. Подорога) [см.: 23].

Основные идеи герменевтического анализа нашли свое выражение в работах В. Дильтея, Г.-Г. Гадамера, П. Рикера и др. [см.: 8; 5; 28]

Отношение к себе и отношение к Другому строится в нем на основе текстов, образованных движением в культуре и человеческом опыте множества знаков, в интерпретации которых мы нуждаемся, чтобы понять себя, цели, смысл «своего» поведения и поведения других. На первый план выдвигается *«искусство интерпретации»*. «Под пониманием мы будем иметь в виду искусство постижения значения знаков, передаваемых одним сознанием и воспринимаемых другими сознаниями через их внешнее выражение (жесты, позы, и, разумеется, речь» (П. Рикер) [см.: 28].

Все требует понимания и интерпретации. Тема Другого не выделяется. *Другим является все то, что не подверглось интерпретации, что остается непонятым, что не наделено смыслом.*

Феномен Другого может анализироваться и в терминах *диалогического* отношения (М. Бубер, М. Бахтин, С. Франк и др.) [см.: 4; 1; 2; 3; 32].

Вступающий в диалог – уже понимает, т. е. не нуждается в особенной технике или *искусстве интерпретации* знаков Другого, ему нет также нужды в том, чтобы ориентировать себя по отношению к Другому через собственное *тело*. Диалог есть живая форма общения по крайней мере двух субъектов, которые разными способами включаются в единое поле высказывания (т. е. обмена самыми разнообразными значениями). *Диалогическая форма – это высказывание, которое предполагает постоянную смену говорящих субъектов и попеременное проигрывание ими роли Другого.*

Постструктуралистский анализ темы Другого (Ж. Лакан, М. Фуко, Р. Барт, Ж. Делез, Ж. Деррида, Ю. Кристева и др.) [см.: 8; 11; 12].

Здесь значение темы Другого неизмеримо возрастает. Лакан, разрабатывая структуралистскую версию психоанализа, обновляет понятие Другого, связывая его являемость в мире с областью *бессознательного*. И в силу того, что бессознательное у Лакана имеет черты лингвистически «хорошо структурированного» объекта, то и Другой получает сходные качества.

Формула Лакана: «...бессознательное есть дискурс Другого». Имеется в виду, что в процессе развития человеческого существа решающим оказывается время вступления его в овладением символическим богатством культуры (традиции, воспоминания, сны, повествования, реликвии, умения и знания, запреты и нормы). Смысл явления Другого заключен в том, что он – *инстанция*, контролирующей наши способы вхождения в мир символических ценностей. Другой деперсонифицируется, лишается своей экзистенциально-феноменологической данности.

Другой – это все то, что мы есть, независимо от того, что мы думаем по поводу себя и других.

Другой – это *закон* (совокупность правил, которые позволяют вступать в символический порядок культуры и получать право на пользование ее символами). Суверенность европейского разума была достигнута тем, что в нем, начиная с Нового времени, произошло разделение понятия *Тот же самый, тете* (принцип *самотождественности*) и *Другой, autre* (М. Фуко)¹.

¹ Так, В. Подорога пишет: «Если, например, мы рассматриваем становление европейских институтов *исключения* (практикующих различие между психическим заболеванием и нормой здоровья, или между преступным и законопослушным поведением, перверсией и общепринятыми правилами сексуального поведения), то видим, как изменялось представление Разума о самом себе благодаря исключению того, что не может получить статус *разумности*. Для того, чтобы освободиться от неразумия, разуму понадобилось создать угрожающий его самотождественности образ Другого, – и это был *человек безумный* (*осуждаемыми* стали *человек перверсивный, человек преступный, человек гомосексуальный*). Конструируется

Позиция суверенности достигается европейским разумом за счет развития практик исключения, которые инкорпорируются в европейские правовые институты уже на первом этапе их формирования. Так, М. Фуко ставит вопрос о социальной и правовой реабилитации поведения и желаний Другого. Другой – не вне разума, а *внутри*, и поэтому, заявляя о своей суверенности, Разум оказывается себе Другим, однако эта его почти шизофреническая расщепленность – не порок, а преимущество в деле познания собственной сущности.

3. Другой с позиций философской антропологии: процесс индивидуации (драматургия Андрея Платонова)

Яков. Кто же враг человеку?

Голос отца. Другой человек.

Яков. А кто друг?

Голос отца. Тоже человек. Вот в чем тягость и печаль жизни. Если бы против людей стояла одна природа, тогда бы осталась одна простая и легкая задача.

Андрей Платонов. Голос отца (1937–38 гг.)

Ю. Кристева пишет о литературе Нового времени как о поле эксперимента со времен романтизма:

«По крайней мере со времен Гельдерлина поэтический язык (имеется в виду литература как специфический дискурс. – *Н.П.*) оставил красоту и значение с тем, чтобы стать лабораторией, где в столкновении с философией, знанием и трансцендентальным эго всякого означивания поддерживается невозможность означаемого, или означающей идентичности. Если мы восприняли это предприятие всерьез – если мы смогли услышать взрывы хохота, которыми он отвечает на все попытки овладеть человеческой ситуацией, подчинить язык при помощи его самого, – мы

понятие безумия, с помощью которого европейский разум начинает контролировать себя; учреждает в качестве „естественной” нормы понятие пола, определяя границы сексуальности» [23].

вынуждены будем пересмотреть «историю литературы», вновь открыть в ней расположенную ниже риторики и поэтики, неизбежную, но всякий раз иную полемику с символической функцией...» [10, 165].

Все вышесказанное прекрасно соотносится с писательской стратегией Андрея Платонова, русского советского писателя, получившего во второй половине двадцатого века статус классика. Драматургический жанр как таковой как будто на первый взгляд сопротивляется этой посылке новой антропологии, утверждающей утрату статуса старого картезианского субъекта. Здесь всегда есть Другой, выделенный диалогической формой любой пьесы, как есть и Герой: драматургия его предполагает. (Впрочем, в ней жанрово амбивалентно заложена и другая возможность, не разделяющая, но с современной *after-postmodern philosophy* ее роднящая: изначальная коммуникативность субъект-субъектных отношений, что дорогого стоит). Но драматургия Платонова и сама Другая, не классическая². Не зря ее так отрицательно оценивали современники – рецензенты – и мало и зачастую плохо ставили – вплоть до сегодняшних дней. Редкие удачные исключения относились в основном к инсценировкам прозы («Город Градов» и «Голос отца» Марка Розовского в студенческом театре МГУ «Наш дом» в 60-годы, «Джан» в постановке Вайля 60-х

² Андрей Платонов написал в разное время своей творческой жизни девять пьес: «Дураки на периферии» (1928 г.); «Шарманка» (октябрь–декабрь 1930 г.); «Высокое напряжение» (1931 г.); «14 красных избушек» (1933 г.); «Голос отца» (1937–38 гг.); «Без вести пропавший, или Избушка возле фронта» (до 1942 г.); «Волшебное существо» (конец 1944 г.); «Ученик лица» (1947–1948 гг.); «Ноев ковчег» (1950 г.) (Датировки указываются по датам, приведенным в «Примечаниях», сделанных Н. Корниенко и Н. Дюжиной к изданию «Андрей Платонов. Ноев ковчег. Драматургия. Москва–Вагриус. 2006» – единственному на сегодняшний день и наиболее полному изданию текстов платоновской драматургии [21, 425–462]. Несмотря, по справедливому замечанию А. Битова [21, 10], на художественную неравноценность текста этих пьес, с точки зрения интересующей нас проблемы они равно интересны, так как являют собой типичный платоновский интертекст, позволяющий при анализе выделить некоторые общие закономерности.

годов, «Рассказ о счастливой Москве» Миндаугаскаса Карбаускаса, нулевые нашего века).

В драматургии Андрея Платонова всегда присутствует адекватность философии субъекту своего времени, не зря он так хорошо прочитывается через феноменологов, экзистенциалистов, постструктуралистов [см.: 6; 25]. Поиск идентичности его субъектом, отягченным не только бременем европейской рациональности, но и советской «душой» – а, следовательно, и телом) – вдвойне непросто Платонов, вполне по Максиму Веберу, пишет «социалистическое сознание», воплощая «душу социализма».

Диалогическая форма – это высказывание, которое предполагает постоянную смену говорящих субъектов и попеременное проигрывание ими роли Другого. Именно поэтому в своих поисках идентичности (которая окажется идентичностью множественной), в выяснении того, кто такой советский человек, Платонов выбирает форму пьесы: *его драматургия – сознательная параллель его прозы и, что особенно важно, его литературной критики.* В свое время отмечалось, что в своей ранней публицистике и литературной критике писатель сначала предельно четко артикулировал испытываемую проблему, затем опускал ее в ткань своей прозы и подвергал лабораторной проверке, результаты которой могли показать, что с идеей происходит, когда жесткий просветительский «отцовский» «дискурс идеологии, рациональности, приказа взаимодействует с природной, „материнской” стихией речи и языка» [см.: 24]. *По отношению к драматургии можно сказать, что драматургия, как и критика, – дополнительный экран, дополнительная экспериментальная площадка, придающая его прозе мощь и глубину, еще одно Другое его писателя Я.*

Будучи, по теории А. Грамши, тем, кого следует назвать «органическим интеллектуалом»³, и одновременно занимаясь писательством, литературой, Платонов воплощал в себе не только

³ Т. е. тем, кто является своеобразным посредником между «интеллектуалами» и «народом»; это такие интеллигенты, как сельские врачи, учителя, техники, обычно являющиеся «выходцами из народа».

амбивалентность и «негативность» европейского дискурса, он, по выражению Георга Лукача [см.: 13], был «поэтом» и «критиком» одновременно (См. о взаимоотношениях Платонова с течением Лукача – Лифшица [25]).

Можно проследить своеобразное развитие этой мысли Георга Лукача из его работы раннего, неокантианского периода «Душа и формы» в идеях Ю. Кристевой по поводу соотношения философии и литературы как борьбы семиотической и символической функций языка, как борьбы знака и дискурса, как утраты старого означаемого европейской риторической традиции. У Кристевой в ее известной книге о поиске идентичности предпринимается попытка развить, объяснить с позиций идущей от неомарксизма идеи «негативной диалектики» взаимодействие, саму возможность существования «поэтического языка», т. е. литературы как таковой, через концепты ненормативности и коммуницируемости – в глубоком смысле этого слова), коммуницирующей в поисках идентичности – не случайно это является названием самой работы) с «законом», порядком, «означающим», дискурсом европейской риторической мысли, *политической* в античном смысле слова. (Следует также отметить влияние, оказанное на Ю. Кристеву Бахтиным с его идеей соотношения «авторитарного», «риторического», «чужого» слова и «своего», по-настоящему авторского слова литературы)⁴. Продолжая эту линию, следует связать с «поэтическим языком» Кристевой идею «вторжения» Нанси – как последующую глубокую реализацию темы Другого – через антропологически понятую тему территориальности [см.:38]).

Поиск идентичности как ответ на вопрос о смысле человеческого существования и сущности человека (в том числе и природной) всегда мучил Платонова. Как писал о нем современный английский социальный философ, он принципиально «утопологичен и антропологичен» (Дж. Осборн).

В драматургии Платонова присутствуют практически все аспекты философско-антропологического отношения к Другому. Можно в связи с этим вспомнить знаменитый образ платоновской

⁴ Ср. многочисленные суждения Бахтина о слове автора и слове героя.

прозы из «Чевенгура» – «евнуха души человека» – как комментарий к платоновской антропологии и поискам идентичности платоновскими персонажами. И, вполне в духе Гуссерля, у Платонова, как утверждает по поводу Гуссерля Кристева, «...не историческое, индивидуальное и не логически понятое сознание, субъектом отныне является операциональное сознание, коррелятивно постулирующее трансцендентальное Бытие и эго» [10; 103]. (о связи Платонова с феноменологией Гуссерля [см.: 39]).

Рассмотрим же на примере платоновских пьес – достаточно схематично – как работает это сознание.

Экзистенциалистски-феноменологическая линия.

Другой как реальный объект моего опыта обладания. Другой как тело-объект, превращающийся в тело-субъект (Гуссерль, Сартр).

В платоновской драматургии нередко эта тема развивается «от противного», превращаясь в тему тела-транзита.

В пьесе «Голос отца»: у Якова есть тело, у отца – нет, точнее, есть мертвое, оксюморонное тело: он тот Другой, который превращает тело-объект (дважды отсутствующее – из-за биологической смерти и из-за ввергающего в худшую для Платонова смерть – забвение персонажа – разрушителя могил, Бывшего служащего) в тело-субъект. Принадлежность этого персонажа к сфере авторитарного, «государственного», «европейского», рационалистического дискурса не случайно: с одной стороны, он именно вследствие своей принадлежности, которую всячески педалирует, претендует на то «подлинное знание» сущности жизни, за которым Яков пришел к обладателю этого знания «по природе вещей» (в данном случае через кровное родство) – умершему отцу. Сам Яков при этом – тело – объект, превращающееся в тело-субъект – во многом благодаря своему «вопрошанию», благодаря рефлексии на тему «тела», «души» и «разума».

Другой, отец, есть территория наблюдения для одной из ипостасей авторского Я – Якова и одновременно территория агрессии для его соперника – Бывшего служащего.

Одновременно – в свете интересующей нас проблематики – все эти три персонажа в совокупности существуют для автора и читателя только благодаря тому, что, только обладая собственным телом, Я способен выступать как субъект. Моя суверенность – телесная, психическая и познавательная автономия – не может быть поставлена под сомнение Другим, в силу чего и я не способен пренебречь существованием Другого, *реального* двойника моего опыта обладания.

В то же самое время все они – персонажи – как в трансгрессивной психологии – есть ролевые ипостаси авторского Я, в совокупности – его одновременно фрагментарная и множественная идентичность.

Очень сильна у Платонова тема тела-транзита.

Комедия «Дураки на периферии» развивает эту тему в аспекте тела как предмета обладания. Здесь тело-объект желает стать телом-субъектом (См. ярость главного женского персонажа, Марии Башмаковой, матери младенца с сомнительным «коллективным отцом» – комиссией Охранмлада, желающей «уйти в разбойники», т. е. сбежать в стихию вольности).

Коллективное тело Другого – комиссия Охранмлада – владеет ее телом совместно, не желая при этом признавать ребенка. Комический аспект? Сатирическая комедия? В духе даже не романтической иронии, а «веселой трагедии» Ницше, трагедии негативности, Платонов фиксирует: нет субъекта. Другой является лишь объектом обладания, поэтому отношения обречены – и в финале пьесы, как и в «Котловане», присутствует знаковая смерть младенца.

Другой – взгляд, который превращает нас в объекты чужой воли, страсти и насилия (Ортега-и-Гассет). Другой предстает в этом случае в ранге опасного чужого, врага и т. п.

Другой как чужой, чуждый.

Несколько прямолинейно эта тема развивается в пьесе «Ученик лицея», однако и там, если вспомнить контекст статей Платонова «Пушкин – наш товарищ» и «Пушкин и Горький»,

Пушкин, лицеисты, Чаадаев versus внесценический персонаж «царизм», скрытый враг.

Другой как «народное тело» «я».

«Народное тело» – это Арина Родионовна, дворовые девушки Маша и Даша, называемые в пьесе Пушкиным «мать» и «сестры» (т. е. «народное тело» приравнено к «родовому», «природному»). Здесь видна обнаженность приема «Пушкин=народ»: эта связка у Платонова равна Я, *не* обладающему, *не* имеющему, а свободному. (См. множественные упоминания о свободе-несвободе в тексте пьесы и тематику «свободы» в упомянутых выше статьях).

Другой как враг.

Классическое выражение этой оппозиции мы видим в пьесе военных лет «Избушка возле фронта» (Ср. авторскую позицию в известном военном рассказе Платонова «Неодушевленный враг»). И в рассказе, и в пьесе отсутствие души – важнейшего платоновского концепта – связывается в плане философского проблематики с темой присвоения и обладания как определяющих качеств Другого». Арифметический рассудок» (почти по Канту!), помешанный на присвоении, предельно неестественен, «антиприроден»: поэтому враг как *чужеродная* субстанция легко и просто уничтожается представителем природно-народного единства, советского народа – советским солдатом или человеком из народа. Советский народ и советский солдат в данном случае обладают общей, коллективной идентичностью, причем в данном случае былино-эпическая и сказочная поэтика служат почти прямыми отсылками к возможности подобной интерпретации.

Во второй военной пьесе «Волшебное существо»⁵ мы наблюдаем совсем иные отношения. Война и враг здесь своеобразный фон, а «свои» персонажи на фоне войны дают необыкновенную амплитуду модусов существования советского человека (Друго-

⁵ Само название указывает одновременно на антропологический и фольклорно-сказочный аспекты.

го, становящегося субъектом): очень широкую, с множеством оттенков, от наивного эгоизма (Любовь Кирилловна) до нежности и самопожертвования (Наташа).

Другой в становлении субъектом (употребим также старое юнговское выражение – в процессе индивидуации) вычерпывает до доньшка Я становящегося. Тезис Платонова: человек много-и-разнообразен, неординарен, антропологически непредсказуем, т. е. изменчив. (Отсюда и восхищение, и горестное – «Счастье незаслуженно!»⁶, и утопические поиски гармонии самим автором и его персонажами).

В пьесе «14 красных избушек», традиционно рассматриваемой как история коллективизации, голода и социальных противоречий, эта амплитуда представлена не менее разнообразно: от «положительной» председательницы колхоза Сцениты – до «чужака»-европейского профессора Хоза – «перегибщика» Антона – «вредителя»-«бантика» (внесценический персонаж). Ход сканирования – туда и обратно – осуществляется в поле Другого. Предложенные версии есть метаморфозы становления, а не противопоставления. Не оппозиция классического Модерна «свой/чужой», а вполне постклассическая текучесть, *становление*. Перед нами «негативная диалектика» события (А. Магун) [13 а] – трагедия *не* быть, *не* существовать, трагедия несуществования.

По сути, это трагедия *без* классического героя, утверждающего смертью или жизнью важность события.

То же мы видим и в пьесе «Высокое напряжение», где так же разворачиваются амплитуда и метаморфозы становления Я через Другого: авария на электростанции – повод для веерного разворачивания стадий «роста души» нового человека, связанного с «душой социализма». (Мешков – Жмяков – Абраментов – Крашенина – Распопов – Девлетов). Особое место в этом ряду занимает Почтальон: старый человек, желающий в новом советском мире быть своим – своеобразная версия «природного дурака» Фомы Пухова из платоновской повести «Сокровенный человек».

⁶ «Есть же, должен быть стыд за счастье в жизни, потому что счастье незаслуженно» [см.: 27].

Как и Пухов, ставший невольно причиной взрыва, он так же невольно становится причиной происшедшей на заводе аварии: пульт для подключения завода к кольцу высокого напряжения республики он использует как радиоустройство, слушая музыку, пока разносит письма. Характерно, что при этом автор не осуждает этих персонажей: не их вина, они люди «смутного чувства», «природные люди».

В пьесе «Шарманка» – иностранцы (европейские Другие общего человеческого Я, «плачущая душа Европы» (А. Платонов)) хотят купить секрет СССР, «душу социализма» – «музыку» революции, получить странствующих музыкантов-культработников: девочку Мюд и Алешу. Однако их с бюрократом Щоевым роднит общность «риторического», логического подхода: социализм – это надстройка, идеология, т. е. техника политики. Поэтому они сначала покупают директивы и получают от бюрократа Щоева не Алешу, не Мюд, а Кузьму-чугунное тело (см. мотив металлического тела памятника в «Мусорном ветре» и Медном Всаднике статьи «Пушкин – наш современник»), робота-шарманку, механически выплевывающего из себя остатки революционных воззваний и лозунгов вперемешку с новыми идеологемами – ритуальными заклинаниями дискурса советского закона. Вместо воображаемого (Алеша, Мюд) Европа в лице профессора Стерветсена и его дочери Серены получает все тот же Закон и нормирование, но в искаженном повторами и «солдатским телеграфом» виде. (Ср. комический конфликт: требование возврата заграничных тряпок, послуживших объектом обмена, и раздевание Щоева разъяренными обманом и подменой Сереной и профессором)⁷. Амплитуда колебаний Я в поисках идентичности не исчезает.

Пьеса «Ноев ковчег» – самое сложное явление платоновской драматургии, и не только потому, что эта предсмертная вещь писателем не завершена: в ней амплитуда сканирования самая

⁷ Тема «души Европы», актуальная также и для платоновской прозы и публицистики, связана с несомненным интересом Платонова к работе Освальда Шпенглера «Закат Европы» [34] и его концепту «фаустианской души».

широкая. Нота бене: в ней есть взгляд, предложенный М. Бубером – взгляд Создателя на свое творение, своеобразный взгляд Бога. Есть Бог, и есть его представители – библейские персонажи: Авраам и Ева, первая женщина.

На фоне журналистски-актуального и суперсовременного сюжета Андрей Платонов говорит о первочеловеке, о прасущности человека, о том, что делает человека человеком, т. е. о антропологии человека как такового. Этот совокупный человек представлен в виде множества Других – он обладает «множественной идентичностью»). Профанное Ты трансформируется в священное Ты, без которого никакое конкретное, приватное Ты не может состояться.

Близость с Богом как близость со своим высшим Ты устраняет субъективность из коммуникативного опыта, ставшего для субъекта трансцендентным событием (т. е. событием, выходящим за рамки коммуникации). Этот предел отменяет особое положение субъекта в мире, исключает его телесную экспансию вовне, приводящую все мировое к близости: уже не обладание, но принадлежание, истинный «Ноев ковчег».

Так событие потопа создает сообщество (в версии Нанси)⁸ – тех, кто отделен и собран вместе не по своей воле, а самим событием вселенского значения. В нем (сообществе) все время происходит вторжение, радикально преобразующее «отдельное я», деконструирующее его, как сказал бы Деррида, показывающее потоки становления жизни и деперсонификацию старого субъекта модерна.

Другой как инстанция контроля. Другой как закон. Бессознательное как дискурс Другого (Лакан) Событие (Нанси). Постструктуралистский анализ.

Формула Лакана: «...бессознательное есть дискурс Другого». Имеется в виду, что в процессе развития человеческого существа

⁸ Философ Жан-Люк Нанси (*Jean-Luc Nancy*) – современный французский философ, автор книг «Неработающее сообщество», «Опыт свободы», «Corpus», «Нацистский миф» (с Ф. Лаку-Лабартом) и многих других [см.: 15, 16, 17, 18].

решающим оказывается время вступления его в овладением символическим богатством культуры (традиции, воспоминания, сны, повествования, реликвии, умения и знания, запреты и нормы). (О чем-то подобном Платонов все время писал в своих статьях – о символическом мире общечеловеческой культуре, которой овладеет новый, советский, совершенный человек, о «нити Ариадны» – социализме как новом знании человечества, которое выведет западный мир из «теснин капиталистической цивилизации»).

Смысл явления Другого заключен в том, что он – инстанция, контролирующая наши *способы вхождения* в мир символических ценностей.

«Ноев ковчег» – своеобразная – через «ход Другого» – платоновская почти декларативная репрезентация результатов овладения современным человечеством символическим богатством культуры. Персонажи Чарли Чаплина, Черчилля с одной стороны, – и Бога, Иакова, брата Господня, Евы, с другой призваны, как никто другой, это продемонстрировать. «Отражение» (лакановская стадия зеркала) в них всех остальных – Шопы, руководителя экспедиции, радиста и инженера Перегнойса, киноактрисы Марты, разведчицы Секервы Иезекииль, богатой аристократки, и прочих – лишь продолжение общего процесса. Что это, как не поиски идентичности человека как образа и подобия божия – человека как человека? Складывающаяся «коллективная идентичность» явно неутешительна... Другой здесь, вполне в кантианском духе, – вероятностный Бог.

«Другой» как закон.

В «Дураках на периферии» философско-антропологический аспект «глупости закона» явлен почти иллюстративно и аллегорически – в ситуации с «ничьим» ребенком, умирающим в процессе разбирательства и свары его «отцов».

(Ср. «14 красных избушек», где ребенок Суениты умирает, пока идут поиски и идет похожее разбирательства. Персонаж Антошка здесь Другой как инстанция контроля).

Тема вторжения как событие.

В платоновской драматургии *вторжение* заставляет Я⁹ признать, что идет политизация территории дискурса при помощи Другого, определение своих позиций, в конечном счете – та же негативно-диалектическая революционизация старого просветительского риторического субъекта.

При этом Другой деперсонифицируется, лишается своей экзистенциально-феноменологической данности и исчезает, как исчезает и быллой «революционный субъект», «герой» классического риторического дискурса, чьим зеркалом-отражением негативно диалектически он является [см.: 13 а].

Внутреннее отражается во внешнем.

К более ранней, чем в «Ноевом ковчеге», версии темы сообщества в прозе конца 1920–1930-х гг. относятся «прочие» в «Чевенгуре», народ «джан» в повести «Джан»¹⁰, ко времени работы над которой следует отнести архивные записи писателя о свободе.

Платоновские сообщества состоят из странных людей. «Странные» люди, не регламентированные законом, логосом, «отцовским дискурсом», пользующиеся мифом как объяснительной

⁹ «Вторжение» может быть интерпретировано как суверенное действие, как акт нарушения границ и правил, возникновение «чрезвычайного положения» в бесконечно малой точке социального пространства.

¹⁰ Ко времени работы над повестью следует отнести следующие важные архивные записи писателя о свободе: «Как бы человек ни хотел применить свою жизнь прежде всего ему необходимо обладание собственной жизнью;

Если же ею, его жизнью, владеют другие люди, то есть человек несвободен, то он бессилён не только применить свои силы с благородной целью, как личность, но и вообще не существует; существуют те, кто владеет невольником, чертой его души, характера и поведения.

Нас привлекает к этой теме уверенность, что в будущем человеке элемент свободы осуществится как высшая и самая несомненная реальность. Больше того, эта личная свобода будет служить объединению человечества, а вовсе не личному наслаждению: выясняется, что свобода – это общественное чувство и она не может быть применима в эгоистических целях» [см.: 26].

технологией устройства мира (ср. библейский миф потопа, который становится средством политических и идеологических манипуляций, в «Ноевом кочеге»), т. е. объясняющие, «схватывающие» жизнь при помощи обращения через символически-ритуальное к области бессознательного.

Еще один важный момент этой темы у Андрея Платонова – Другой как повод для собирания сообщества, состоящего из чудаков, юродов, детей, странников [см.: 24]).

«Странный человек пришел» (А. Островский) – сущностная цитата в применении к персонажам драматургии Платонова: «странник + странный», непохожий, маргинал, по логике модерности расположенный вне пространства и территории закона, де-политизированный обладатель детерриториальности, «негативно свободный», «номад».

Такие «странные странники», «другие» есть у Платонова везде: на всех трех уровнях – литературной публицистики («бедное человечество», «народ»), прозы («прочие», «бедняки», «пролетарии»), драматургии (Алеша и Мюд в «Шарманке»).

«Странность» у Андрея Платонова не недостаток, но и не преимущество: она – данность. Вторжение «странности» на территорию закона создает возможность их не-ритуального состязания.

Трагическое у Платонова.

Сравним с этой коллизией драматургию сюжета, выстроенного вокруг события, – параллель мы обнаруживаем в пьесе «Высокое напряжение».

Это событие аварии, понимаемое как трагедия.

В это время Платонов изложил свою версию сущности трагического в статье «О социалистической трагедии» (1934) – где рассматривал такие моменты, как соотношение природы и техники; диалектику природы и техники; идеологию и идеолога-политтехнолога, также включенных в понятие «техника».

Он писал: «Трагедия человека, вооруженного машиной и сердцем, и диалектикой природы должно разрешиться в нашей

стране путем социализма. Но надо понимать, что это задание очень серьезно. Древняя жизнь на „поверхности” природы еще могла добывать себе необходимое из отходов и извержений стихийных сил и веществ. Но мы лезем внутрь мира, а он давит на нас в ответ с равнозначной силой» [см.: 22].

Как нам кажется, здесь присутствует стремление писателя достичь таких человеческих и социальных отношений, когда европейская «техника» станет «технэ» в античном, аристотелевском смысле этого слова, т. е. перестанет быть отчужденной версией «закона», логического дискурса.

Феномен Другого в терминах диалогического отношения – само обращение к жанру драматургии в писательской стратегии Андрея Платонова означала интерес к Другому: коммуниканту как зрителю, персонажу, отдельным ипостасям собственного писательского Я, собственного операционального сознания. (Ср.: «Подобно Макс Веберу, Платонов в своем творчестве исследовал „дух социализма...”»)¹¹.

Все они входят в советский дискурс и – включая персонажей в сюжете пьесы – озабочены поиском идентичности, понимаемой как «новый», т. е. «советский человек». Поэтому законы построения пьесы, «леса» и сама ее архитектоника тоже есть предъясненность платоновской антропологической позиции, «путь индивидуации», поиск идентичности.

О том, что «держит» пьесу:

1) Сама форма драмы как диалога есть для него способ параллельного (точнее, амбивалентного) художественного

¹¹ «...we shall suppose that Platonov, by analogy with Weber, is investigating „the spirit of socialism”, i. e. investigating that which has predetermined those reactions and structures of human practical consciousness that are formed by the influence upon people of „traditional” (as in Weber’s case, too) society (linked as it is to mythological, archaic consciousness) and „the project of modernity” (Habermas) in its Marxist version – which is brought to the point of hyperbole when enlightenment and rational fervor about the possibilities for human cognitive reason strangely and paradoxically join up with archaic mythologism in a version of a new utopia» [см.: 39, 99].

мышления, в котором персонажи являются в какой-то мере растиражированными версиями авторского Я. (ср. лирико-эпическое отношение Платонова ко всем своим героям).

2) **Трагическое предстает по Андрею Платонову как антропологический и психосоциальный конфликт, разворачивающийся между Природой (в том числе и природой человека, его бессознательным – далее частично отождествляемым с «поэтическим языком», т. е. литературой), и Техникой, риторикой, сознанием, законом, в которую включены идеология (как политическая технология) и сам техник-идеолог-политтехнолог. Отсюда – изначальная двойственность позиции и стратегии писателя: «технолога-идеолога» и того, кто стихийно влеком языком, «впущенным» им самим в пространство текста – «ловушки речи». Авторская позиция как позиция укротителя и потенциальной жертвы одновременно по отношению к собственному творческому намерению, так называемому «художественному замыслу», всегда позиция трагическая, т. е. по Платонову, двусмысленно амбивалентная.**

3) **Событие вселенского масштаба, являющееся заводной пружиной этого трагического конфликта – событие революции – или, как в «Ноевом ковчеге», событие эсхатологическое, к революции приравненное.**

4) **Исчезновение старого типа конфликта и старого типа «героя», положительного или отрицательного персонажа. Я и Другой в драматургическом плане есть проявление:**

- а) экзистенциально-феноменологического конфликта, выраженного в драме наличием героев-протагонистов (персонажи двойников-тройников и др.);
- б) постструктуралистского «становления» («вечные образы», символические и мифологические образы платоновской драмы – Ева, брат бога, и др.; протагонисты преобладают над антагонистами, а сами антагонисты (персонажи врагов-фашистов и т. п.) не стандартны: идеологический враг-фашист или вредитель у АП прежде всего враг по антропологическому принципу, «по приро-

де вещей»: отсюда он либо пере-живаем («бантики»), либо из-живаем по логике мифа и сказки, мгновенно и бесповоротно («Избушка возле фронта». Ср. аналог в прозе – финал «Города Градова», внезапно, как град Китеж, исчезнувшего, с авторской мотивировкой: «Просто дураки в расход пошли»).

5) **Вторжение как способ диалогизации отношений Я и Другого, как территориальная символическая провокация, размывающая и в то же время порождающая новые «лики бога» – автора – Я, явленного через Других. То есть можно сказать, что через пространственную символику идет апроприирование культурной территории. Тема вторжения есть драматургическая пружина всех пьес Андрея Платонова.**

6) В плане драматургическом – это отсутствие старых мотивировок драматургического конфликта, отказ от старых форм конфликта (Ср. с драмами Чехова – драмами модерна, где нет субъекта-героя, где нет классической трагедии героя, смертью утверждающего правоту рода, или героя, несущего в себе трагедию вины и ответственности. Это – «веселые трагедии» (Ницше) бессубъектности, разлитая драма отсутствия этоса субъективности («Бог, т. е. старые ценности, умер!»), мировой, вселенский комизм ситуации (ср. авторское определение «Вишневого сада» как лирической комедии, его недовольство в связи с этим режиссерской трактовкой Станиславского и пронизательное замечание Б. Зингермана обо всех водевилях и всех драмах Чехова как едином тексте [см.: 37]). **Интертекстуальность** есть базовое свойство всех пьес АП, как, впрочем, и всего им написанного.

Но если в прозе Платонова мы видим присутствие принципиального «нон-финито», то в драматургии те же открытые финалы сопутствуют внешней сюжетной завершенности. **Близость драматургии Платонова философии и литературе пост- и постпостмодерна** сказывается в том, что герой разсубъективизируется, выходя из зоны присвоения и обладания в зону принадлежности: жизни, миру как таковым (ср. название сборника «Сестра моя – жизнь» Б. Пастернака).

7) В плане поэтики тема тела как области транзита (В. Подорога), как территории вторжения рождает гротескную образность этого тела, реализуемую в странных персонажах со странными формами проявления телесности.

Я либо внешне теряет его, тело («Голос отца» – мертвое тело, герои в гробах в «Высоком напряжении», робот Кузьма в «Шарманке» – «технологическое / политическое тело»), либо нарочито гротескно подчеркивает (сцены «технологической жратвы» с натуралистическими физиологическими последствиями как сопротивления природы человека «идеологическому заказу, дискурсу принуждения в „Шарманке“, сцены кормления новорожденных» («Избушки», «Дураки», Нота бене: амбивалент – дитя исчезло – покормлю Хоза! Ср. восторг Платонова от сцены кормления: мать, потерявшая ребенка, кормит грудью голодного безработного в финале «Гроздьев гнева» Стейнбека).

8) «Коллективное тело» русского / советского народа присутствует как внесценический и сценический персонаж: мир большевиков («Мусорный ветер»), Арина Родионовна, дворовые девушки как «мать» и «сестры» Пушкина – т. е. это и «родовое тело» одновременно.

9) «Странный» язык. Платонов, по версии Кристевой, разводящей понятия «риторик» и «писатель»¹², несомненно, «писатель», «стилист» (по аналогии с Селином, Ницше, Джойсом – все они, упоминаемые в работе Кристевой, упоминаемы, т. е. читаны, в его литературной публицистике. Таким образом, мы наблюдаем революционное разрушение нормы в области символического, т. е. создание новой версии интерпретации реальности).

¹² Ю. Кристева пишет: «...мы должны четко различать две позиции: позицию риторика и позицию писателя в строжайшем смысле этого слова; это тот (писатель), говорит Селин, кто обладает «стилем». Риторик не избрывает язык; очарованный символической функцией отцовского дискурса, он возвращает его в том смысле, который этот глагол имеет в латинском языке – он «сбивает с пути», навязывает несколько аномалий, обычно заимствованных у писателей прошлого, таким образом подражая отцу, который помнит о том, что был сыном или даже дочерью своего отца, но не до такой степени, чтобы признать это. Это то, что в действительности происхо-

10) Идентичность Я у Платонова предстает как множественная, коллективная идентичность (влияние и включения «природного» и «культурного», народного и советского дискурсов, их амбивалентность в персонажах «советского народа»: советские воины («Избушка возле фронта», «Волшебное существо»). Здесь присутствует тема не только «непросветленного сознанием чувства» и «неодухотворенного рассудка», но и демократически понятого «народа»: вне либеральной жалости как к объекту сострадания с жестом «от высшего к низшему». Платоновское авторское, «операциональное сознание» находится с ним на с одним уровне и в одном пространстве, где нет правых и виноватых, – в пространстве революционного события.

Другой Андрея Платонова как метакомментарий к советскому дискурсу.

Андрей Платонов – «душа социализма», «органический интеллектуал» (А. Грамши), «поэт» и «критик» в одном лице

дит с дискурсом современных философов, особенно во Франции, когда окруженный прорывами в социальных науках, с одной стороны, и социальными переворотами – с другой, философ начинает исполнять, литературные трюки, таким образом присваивая себе власть над образами; власть, которая хотя и незначительна в проявлениях, на самом деле более привлекательна, чем власть трансцендентального сознания. Приключение стилиста кардинально иное; ему уже не нужно соблазнять отца риторическими аффектациями. Как победитель сражения, он может даже оставить имя ради псевдонима (ср. Платонов с его двойной абберацией: в качестве литературного псевдонима он сознательно взял ИМЯ своего отца, заместив так фамилию – формальную принадлежность «Климентов». Как это похоже на поступок народа джан во второй версии финала повести! – Н.П.) (Селин подписывается именем своей бабушки), и потому на место отца заступает иной дискурс: не образный, дискурс самости, и не дискурс трансцендентального знания, но постоянное прохождение – между одним и другим, пульсация знака и ритма, сознания и инстинктивного влечения. «Я отец своих воображаемых созданий», – пишет Малларме на рождение Женевьевы. «Я – мой отец, моя мать, мой сын и я сам», – провозглашает Арто. Все стилисты звучат диссонансом в тетической, отцовской функции языка» [10, 126.]

(Г. Лукач), соединивший в себе архаику народного сознания и риторизм и технологицизм европейского дискурса, «риторику» дискурса Нового времени, т. е. логику, технологичность и политику, и его символический «поэтический язык» (Ю. Кристева), амбивалентность революционного события (Нанси) и его «негативную диалектику» (Лаку-Лабарт, Гегель, Маркс).

Поэтому поиски идентичности, связанные в советском дискурсе времен Андрея Платонова с «тоской» (меланхолия Фрейда, Беньямина, Флэтли) [см.: 35] о новом человеке, говорящей о трудности его создания и, в конечном счете, о почти невероятной сложности человеческой «переделки», в драматургии Андрея Платонова обрели, в соответствии со спецификой его творческой индивидуальности, вид своеобразного и очень до сих пор современного философско-антропологического метакомментария к самому советскому дискурсу.

Платонов сам оказался «телом-транзитом» и «техником-политтехнологом» в одном лице, размножив это странное амбивалентное состояние в персонажах, конфликтах и ситуациях своей до сих пор адекватно не воплощенной на сцене драматургии.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советский писатель, 1963.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1975.
3. *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975.
4. *Бубер М.* Два образа веры. – М.: Республика, 1995.
5. *Гадамер Х-Г.* Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988.
6. *Григорьева Н.* Действие в условиях отсрочки: Платонов, Гелен, Батай // Wiener Slavistischer Almanach. Band 63. 2009. – PP. 371–392.
7. *Гуссерль Э.* Картезианские размышления. – СПб.: Наука, Ювента, 1998.

8. *Делез Ж.* Логика смысла. – М.–Екатеринбург: Раритет, Деловая книга, 1998.
9. *Зингерман Б.И.* Очерки истории драмы 20 века. – М.: Наука, 1979.
10. *Кристева Ю.* От одной идентичности к другой / От Я к Другому. – Минск: 1997.
11. *Лакан Ж.* Семинары. Книга 1. Работы Фрейда по технике психоанализа. – М.: Логос, 1998.
12. *Лакан Ж.* Инстанция буквы в бессознательном или судьба разума после Фрейда. – М.: Русское феноменологическое общество, 1997.
13. *Лукач, Георг.* Душа и формы. – М.: Logosaltera, 2006.
- 13 а. *Магун Артемий.* Отрицательная революция. К деконструкции политического субъекта. СПб.: Смольный ун-т, 2008.
14. *Можейко М.А., Майборода Д.В.* Другой // Словарь постмодернизма. – Минск, 2007.
15. *Нанси Ж.-Л.* Непроизводимое сообщество: Пер. с франц. Ж. Горбылевой и Е. Троицкого. – М.: Водолей, 2009.
16. *Нанси Ж.-Л.* Бытие единичное множественное. – М.: Логвинов, 2004.
17. *Нанси Ж.-Л.* Corpus // Corpus. – М.: Ad Marginem, 1999. – С. 25–170.
18. *Нанси Ж.-Л., Лаку-Лабарт Ф.* Нацистский миф. – СПб.: Фонд Ун-т Владимир Даль, 2002.
19. *Ортега-и-Гассет Х.* Что такое философия? – М.: Наука, 1991.
20. *Ортега-и-Гассет Х.* Избранные труды. – М.: Весь мир, 1997.
21. *Платонов А.* Ноев ковчег. Драматургия. – М.: Вагриус, 2006.
22. *Платонов А.* О социалистической трагедии // http://imwerden.de/pdf/platonov_o_socialisticheskoi_tragedii.pdf.
23. *Подорога В.А.* Словарь аналитической философии // <http://lib.rus.ec/b/191607>.
24. *Полтавцева Н.Г.* Философская проза Андрея Платонова. – Ростов-на-Дону: РГУ, 1981.
25. *Полтавцева Н.* Платонов и соцреализм // Wiener Slavistischer Almanach. Band 63. 2009. – Pp. 265–282.
26. РГАЛИ, архив А.П. Платонова. – Ф. 2124. – Оп. 1. – Ед. хр. 66. – Л. 2.
27. Там же. – Ед. хр. 99. – Л. 3.
28. *Рикер П.* Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Медиум, 1995.

29. *Рыклин М.* Террорологии. – Тарту; М., 1992.
30. *Сартр Ж.-П.* Проблемы метода. – М.: Прогресс, 1994.
31. *Смирнов И.П.* Психодиахронология. Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. – М.: НЛО, 1994.
32. *Франк С.Л.* Сочинения. – М.: Правда, 1990.
33. *Фуко М.* История безумия в классическую эпоху. – СПб.: Университетская книга, 1997.
34. *Шпенглер О.* Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1993.
35. *Flatley Jonathan.* Affective Mapping: Melancholy and the Politics of Modernism. Cambridge, Mass.; London, England: Harvard University Press, 2008.
36. *Livingstone A.* Danger and Deliverance Reading Andrei Platonov. The Slavonic and East European Review, vol. 80. Number 3. 2002.
37. *Naiman, Eric.* Sex in Public. The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton, New Jersey. Princeton University Press, 1997.
38. *Nancy J.-L.* The Sense of the World. Univ. of Minnesota Press, Minneapolis-London, 1997.
39. *Poltavtseva Natalia.* The Husserlian, the Cosmist and the Pushkinian in Platonov // Essays in Poetics. The Journal of the British Neo-Formalist Circle. Autumn 2002. vol. 27. pp. 97–113.

Людмила Грицик (Київ, Україна)

Відкриття іншого (на матеріалі українсько-грузинських взаємин)

У статті простежуються способи творення образу Грузії (Іншого), ролі міждисциплінарних парадигм його пізнання. Визначені основні чинники творення образу, його еволюції; зацентрованості на «фазі майстерності» (*adept* за П. Баррі) у творенні образу Грузії в період активного розвитку постколоніальних студій.

Ключові слова: міждисциплінарні, колоніальні студії, міжлітературні взаємини, переклад, Свій/Чужий/Інший.

Ljudmila Hrytsyk. Discovering the Other (based on Ukraine-Georgia relations)

The paper tracks the ways of creating the image of Georgia (the Other), the role of interdisciplinary paradigms of cognizing it. The author defines the key factors of creating the image, its evolution; the focus on the «excellence phase» (*adept* according to P. Barry) in creating the image of Georgia in the period of postcolonial studies' active development.

Key words: interdisciplinary, colonial studies, inter-literary relations, translation, the Insider / the Alien / the Other.

Людмила Грицик. Открывание другого (на материале украинско-грузинских взаимоотношений)

В статье прослеживаются способы создания образа Грузии (Другого), роли междисциплинарных парадигм его познания. Определены основные факторы создания образа, его эволюции; акцентированности на «фазе мастерства» (по П. Барри) в создании образа Грузии в период активного развития постколониальных исследований.

Ключевые слова: междисциплинарные, колониальные студии, межлитературные отношения, перевод, Свой/Чужой/Другой.

Міркуючи над «метакатегорією», модальностями іншості, «діалектикою Того самого й Іншого», П. Рікер зазначав, що «Інший є не лише протилежністю Того самого, але й належністю до внутрішнього... конституювання його сенсу» [24, 391–392]. Звідси «острах» ученого, «щоб іншість не зникла, ставши тотожною самій собі» [24, 423]. Інтерес до образу Іншого, таким чином, це й інтерес до Самого себе, бо «Я» «не може існувати без „не-я”»; або не-сутності іншого» [8, 477]. У творенні його, як показують дослідження, значимі різні рушійні сили. Вони змінюються в часі та функціях, корегуючи/оновлюючи імагологічні парадигми. Д. Наливайко, наприклад, уважає факти, літературу факту «найактивнішим чинником творення образу – концепту Чужого» [21, 99]. Залежність/прив’язаність до матеріалу при спробі осмислити образ Іншого спричинює немало методологічних клопотів. Бо щоразу перед дослідником цей Інший постає як «ансамбль уявлень та ідей», як «не-свій світ» [21, 95] і виводить образ «на перехрестя» (Д. Наливайко), «у площину» (І. Лисий) різних галузей знань: історії, релігії, етнопсихології, культурології тощо. Услід за Г. Дизерінком та Д. Пажо М. Ільницький, наприклад, акцентує на сфері міжкультурних відносин [7, 352], що, як відомо, включають увесь спектр можливих типів пізнання, зокрема й пошуки/вироблення комунікаційних каналів/містків, стратегій, які наближатимуть образ Іншого до адресата (Себе самого), робитимуть його пізнаванішим, «безмежним і рішучо близьким» (Б’юкенен). Міжкультурні відносини спрямовують дослідження в різні сфери, котрі на основі «свого матеріалу» корегують проблему, акцентуючи на тих чи тих рисах/ознаках твореного образу Іншого. Має рацію І. Лисий, коли наголошує на необхідності при цьому комплексних досліджень, застосуванні «міждисциплінарних парадигм наукового пізнання» [15, 12]: «... галузі й аспекти раніше розрізнені, – міркує вчений, – починають комунікувати між собою, ... і в підсумку здобувають не тільки нові ракурси бачення проблеми, а й нові й багатші ресурси її розв’язання» [15, 17].

У творенні й рецепції образу Грузії в українській свідомості також можна визначити різні чинники¹, серед яких найпримітнішими/найбільш ефективними є фольклорний, географічний і науковий/літературний. Це не означає, що такі з них, як етнопсихологічні, суспільно-політичні, історичні залишаються непоміченими. Кожен із них, доповнюючи інші, сприяє створенню, кажучи словами вже згаданого І. Лисого, «об'ємного уявлення про досліджуваний предмет» [15, 22].

Формуванню образу Грузії в українській свідомості сприяло міжетнічне порозуміння, виявлене в особливостях світосприйняття, етнічних картинах світу, емоційно-поведінковій реакції на типові ситуації. Психокультура грузинського етносу вибудувала систему художніх цінностей, образів, яка була близькою українцям. Це підтверджують і ті «цілісні порівняльні характеристики етнопсихологічних типів», що їх, ґрунтуючись на дослідженнях української етнопсихології «від Миколи Костомарова до Івана Франка», сучасної психологічної антропології пропонує М. Балагутрак [3] та грузинські вчені [10]. Варто послатися хоча б на деякі елементи міфології кавказько-іберійських народів [18, т. 1, 69, 337]: наприклад, божество Гу, або на формуванні й поширенні образу Амірані в грузинській міфології та Перуна чи Дажбога у русичів чи найпоширеніші образи, що існували у віруваннях і магичній практиці українців [30] чи грузин, аби знайти точки дотику, «спільні місця», які вже на ранніх стадіях етногенезу народів і з часів поширення християнства заявляли про себе (див.: [18]). Із численних сюжетів прометеївського міфу, наприклад, найбільш поширеними в сучасній літературі і в грузин, і в українців, є «Прикутий Прометей» та мотив «орла, що цілоденно довбе печінку Прометея» [18, т. 2, 339–340].

Серед важливих чинників, що доповнювали уявлення про Грузію, її образ, намічаючи нові ракурси його зображення, був і чинник «кавказького мосту».

¹ Міркуючи над особливостями творення образу України в польській літературі, його джерелами, Є. Нахлік дотримується визначення «рівні» творення (див.: [22]).

«Мостова» роль Кавказу (набагато раніше Південно-Східної Європи), ще із IV тисячоліття до н. е., із часів куро-аракського енеоліту була переконливо доведена фундаментальними історичними дослідженнями. Зокрема, В. Лапіним, О. Лордкіпанідзе, В. Любліним, Є. Кружновим, Ш. Месхія, Н. Мургуліа, Я. Цінцадзе та ін., які відзначали, що племена й народи Кавказу упродовж тисячоліть були посередниками у взаєминах із культурою Давнього Сходу [4]. Посередницькій місії Кавказу, окрім інших факторів, сприяли «органічність» Сходу, географічне розташування Грузії й релігійні чинники Закавказзя (толерантність до різних конфесій) [34]. І хоч вивчення проблеми «кавказького мосту» в українській науці/літературознавстві припадає переважно на другу половину XIX ст., самі пам'ятки, через Грузію, відповідно модифікуючись на її ґрунті, проникали в Україну раніше, розкриваючи «духовний фонд» грузинського етносу, «місцеві» елементи творчості. Міркування М. Драгоманова у виступі на Археологічному з'їзді в Києві 1874 року про те, що «народна словесність є одним із найбільших джерел до студій життя і характеру народу...» [25, т. 4, 8] певним чином стосуються й цього матеріалу: «шлях південно-східний, через Сибір, Азію і Кавказ», визначений ученим, уважався перспективним для досліджень: «Бажано, – писав М. Драгоманов, – щоб увага... була зосереджена систематично на ці країни» [25, т. 3, 191]. Однодумцем М. Драгоманова став також О. Грен, приват-доцент університету Св. Володимира, видавець газети «Россия и Азия» (1897–1903), блискучий знавець Кавказу, до голосу якого дослухався й А. Кримський. Зібравши на Кавказі багату (до чотирьох тисяч одиниць) картотеку фольклорних текстів та опрацювавши їх, у лекції, читаній в університеті 1893/94 н. р., О. Грен підсумовував: «Кавказ заслуговує стати особливим відділом у всесвітній історії, а для нас ... він тим більше важливий уже тому, що багато елементів його життя, його культури увійшли завдяки контактам кочових народів півночі в наше південноросійське життя; його народна література увійшла в літературу наших билин та епічних пісень» [31, 4]. Визначна роль «кавказького мосту» підтвердилася й дослідженням/проникненням у слов'янський/український світ славнозвіс-

ного роману «Варлаам і Йоасаф» (грузинського варіанта «Балаваріані») (див.: [19; 32].

Матеріали, опрацьовані українськими та грузинськими дослідниками (Д. Джанелідзе, Я. Цінцадзе, А. Барамідзе, О. Бакалідзе, О. Мушкудіані, М. Павлюк, І. Луценко, М. Яценко), дають підстави стверджувати, що поряд зі стереотипним образом Грузії/грузина, який в різні періоди українсько-грузинських відносин також обростав новими рисами, уже з IX–XI ст. починає формуватися (унаслідок дії/переплетіння/накладання різних чинників) інший, у творенні якого можна віднайти сліди «оздоблювачів» Лаврської церкви («Києво-Печерський патерик»), Афонських і Києво-Могилянських контактів, суспільно-політичних акцій, у яких визначальним/об'єднавчим були не лише змагання із зовнішніми ворогами, а й боротьба проти колоніального гноблення [10, 499]. Це процес, який Д. Наливайко визначає в межах, коли «чуже сприймається ... як варіант свого світу й розміщується на самому його краю, але не за його горизонтом» [21, 95] (Див. також: [38]) Уже у XVIII ст. грузинська ідентичність активно заявляла про себе як індивідуальними, так і колективними ідентичностями, що творили сукупний образ Іншого, передовсім як інокультурного. Знаковим для цього періоду стало «українське грузинство» (Р. Чілачава), грузинське поселення, що волею обставин оселилося на Полтавщині на початку XVIII ст. Повністю поділяючи думку Л. Розсохи про те, що ця тема/проблема недостатньо вивчена, «ще ніколи не чинилися спроби дослідити це історичне явище як територіально-етнічне утворення, яке відіграло політичну роль у розвитку ... українсько-грузинських зв'язків...» [26, 15], зазначу, що навіть зроблене дає підстави вважати його важливим не тільки у збагаченні тематичного, поетикального поля української літератури, а й у формуванні образу Грузії у свідомості українців, точніше, утвердженні в ньому нових якостей. Мабуть, саме тому неприйнятним для Л. Розсохи є жоден із використовуваних дослідниками термінів: «грузинське поселення», «вогнище діяльності грузинів», «грузинська колонія в Україні», «грузинське/емігрантське середовище», бо жоден «не висловлює суть явища в сукупності його складових» [26, 15]. Творене на

українському ґрунті, воно акумулювало в собі кращі риси грузинського характеру, підтвердженням чого можуть бути деякі факти із творів Г. Сковороди, М. Гоголя, О. Стороженка, Панаса Мирного (до них апелює й Л. Розсоха), легенди, перекази, факти життя грузинських поетів, які творили в тамтешньому середовищі, урешті й матеріали з нарисів про грузинські родини в тогочасній Україні та їхню різнобічну діяльність (грузинської друкарні, літературного осередку в Кременчуці, служби в Києво-Печерській лаврі, поетів, що продовжували творити й на Полтавщині: М. Бараташвілі, братів Джавахішвілі, Д. Саакадзе. А. Еріставі та ін. Це був інший рівень подачі/творення образу Чужого (грузинського), інші форми представлення його переважно людьми, причетними до слова, нащадками відомих освічених грузинських родин, які знали свою історію, культуру, свято берегли свої національні традиції, шанобливо ставлячись до інших. Підтвердженням цього є спадщина представника одного з найвідоміших грузинських осередків в Україні Д. Гурамішвілі, грузинського поета, «українського хлібороба». Перечитуючи його «Давитіані» з погляду на написане/збережене і зроблене, «поєднане»/«згоджене» (С. Чиковані), оспіване, М. Бажан писав: «Ось вони, люди народу, роботящі, повні оптимізму, веселі, гостинні. Такими вони є й тепер, такими хотіли, та не могли бути тоді, за часів Давида» [13, 11]. Численні поетові апеляції до мотивів українських народних пісень при творенні оригінальних поезій («Пісня» Д. Гурамішвілі – на мотив пісні «Приїхали три козаки», «Зубівка» – «Козак душа правдивая» і т. д.)², глибокий інтерес до української культури, підтверджений художніми прийомами зображення дійсності, естетичними принципами, умінням, зберігаючи самотність «гурамулі», максимально наблизити вірш до української аудиторії утверджували нові риси не лише у творчості Д. Гурамішвілі, а й в образі Грузії/грузина, його сприйнятті. Промовистий факт: Д. Гурамішвілі ніколи не зустрічався із Г. Сковородою. Але спільні моменти їхньої творчості, виражені в концепції художнього

² Т. Ліванова показує, що прийом посилення на якийсь відомий мотив народної пісні традиційно використовувався в літературі XVIII ст. [14, 344].

відображення життя, поглядах на людину, утвердженні ідеали дозволили П. Тичині «поставити» їх поруч у «Кінці феодала» (1933)³.

Це був новий, інтелектуальний рівень розвитку/представлення образу Іншого в Україні. Він проникав у свідомість Себе самого головним чином через творчість, художнє слово.

XIX ст. помітно розширило «спектр посередницьких жанрів», що сприяли творенню образу. До традиційних, зумовлених визначеними вище чинниками, додалися й ті, що пов'язані з налагодженням у цей період постійних контактів із письменниками, діячами культури. Причому, вони нерідко виходили за межі України чи Грузії (як-от, діяльність грузинського та українського земляцтва у Петербурзі, Москві, Польщі, пізніше й у Києві тощо). Вони активізували перекладацьку, наукову діяльність, що сприяла взаємопізнанню культур.

Проблема «Я» та «Інший» чітко окреслюється в романтичну епоху, відзначену особливим ставленням до людини, «логіки її почуттів», утвердженням ідеалу прекрасного. Романтичні умонастрої грузинських поетів М. Бараташвілі, Г. Орбеліані, А. Чавчавадзе збігалися з тими, що визначали обличчя української романтичної поезії, на яку і в грузинській, і в українській літературах впливали й передромантичні (за Д. Чижевським [35, 356]) течії. На Сході вони були виражені набагато сильніше. Вони окреслювали ідеологію, «основні»/спільні теми, проблеми: це й «відкриття забутих епох», оновлення історичної науки, інтерес до національної історії та способів її зображення, мови, «духовне обґрунтування» національних рухів тощо [35, 358].

«Романтика, – писав Д. Чижевський, – як жоден інший напрям, сприяла „пробудженню” ... народів» [35, 362]. Вона «складними шляхами» [35, 362] впливала як на українську, так і на грузинську літературу, народжуючи багато спільних моментів. «В різних романтичних групах, – міркує далі вчений, – грають ідеологічно провідну роль люди, які самі як українські письменники не виступали» [35, 364]. Серед них були й грузини

³ Типологічні сходження між окремими творами Г. Сковороди та «Давитіані» Д. Гурамшвілі простежує І. Луценко (див.: [16]).

(М. Цертелєв), так само, як і серед грузин – українці – М. Гулак, О. Навроцький, О. Корсун. Важливим осередком «взаємопізнання» через дослідження, переклади, публікації став Харків.

Образ Іншого, представлений різними етносами, їх культурами, художнім словом, зумовлював інтерес до Самого себе. Тут і діалогізм, і «незавершальність»/«нескінченність», кажучи словами Бернадети Мейлер, «є нагадуванням про контексти, які стають дедалі ширшими, від природи окремо взятого слова до відносин між персонажем і автором» [17, 38]. Це та Іншість, яка, усупереч твердженням М. Бланшо, намічає «спільні горизонти». Доба романтизму стимулює ідеї народного духу, його естетики, характеру, які, своєю чергою, викликають інтерес до ознак/проблем етнопсихологічного характеру в українській науці в О. Бодяньско-го, М. Максимовича, М. Костомарова. М. Балагутрак, спостерігаючи за розвитком української етнопсихологічної думки, стверджує, що проблема підсвідомого й неусвідомлюваного в народному світовідчутті/образі, творчості, «невиявлених духовних інтенцій народу» вперше була поставлена романтиками [3, 42].

Поряд із «компонентами національного самопізнання», на яких зацентрувала романтична доба, дослідники вказували на духовно-психологічну особність спільноти, зіставляючи/наближаючи таким чином Чуже, Інше й Своє, звертаючи увагу й на особливості/психологію творчості Я та Іншого (наприклад, П. Куліш, М. Костомаров), акцентуючи на різних складниках етнічної психіки, які допомагають пізнати «духовну фізіономію народу». Прагнення пізнати іншого вже в часи М. Костомарова виводило вченого на міждисциплінарні перехрестя, що розширювало його пізнавальне поле «розуміння внутрішньої сутності життя людей», Свого в зіставленні/наближенні Іншого. Однією з «найліпших проб цільних національних характеристик» стали, за словами М. Драгоманова, «Дві руські народності» М. Костомарова, які знайшли продовження у «Трьох національних типах народних» В. Антоновича, працях Хв. Вовка, М. Сумцова, І. Франка, О. Потебні, Д. Овсянико-Куликовського та ін. Переклади художньої літератури, які упродовж усього XIX ст. з'являлися в Україні (їхній пік – кінець XIX – початок XX століть) і які супрово-

джувалися науковою, публіцистичною діяльністю (М. Цертелєв «Опыт собрания старинных малороссийских песней» (1819), розвідки М. Драгоманова), українські переклади творів знакових постатей І. Чавчавадзе, А. Церетелі, Н. Бараташвілі П. Грабовським, Б. Грінченком, публіковані в популярних часописах, наукова й фольклористична, перекладацька діяльність М. Гулака, О. Навроцького на Кавказі, дві славнозвісні промови про «Барсову шкуру» Руставелі, виголошені в Тифлісі 1884 року, що викликали широкий розголос у Грузії, розлогий нарис «Кавказ. Етнографічно-історична розвідка» (Львів, 1902) відомого українського художника, письменника М. Устияновича, а головне – перебування Лесі Українки у Грузії (грузинські мотиви в її творчості), зустріч Тараса Шевченка, автора знаменитого «Кавказу», з Акакієм Церетелі на квартирі професора російської історії М. Костомарова в Петербурзі – стали символами українсько-грузинських взаємин ХІХ ст. Вони надали нового звучання образу Грузії, твореному в українській свідомості упродовж віків, концептуально він був абсолютно інакший: набагато ближчий і водночас відмінний, бо Інший. Два враження – дві думки – Шевченка і Лесі Українки – найточніше відобразили на емоційному (і не тільки) рівнях сприйняття цього образу. «Як багато спільного в цього народу з нашим» (Т. Шевченко, 1859 р., Петербург). Після цієї зустрічі А. Церетелі занотує: «Сказати правду, я вперше зрозумів з його слів, як треба любити батьківщину, свій народ» [33, 153]. І ще одне враження, Лесі Українки: «Коли б я не була україною, я б хотіла бути грузинкою!» [9, 259]. Врешті, ці думки, котрі найточніше характеризують образ Грузії таким, яким він сформувався в означений період, знаходять відлуння й в інших матеріалах, наприклад, вітанні Іллі Чавчавадзе з нагоди 60-ліття, яке підписали М. Коцюбинський, Б. Грінченко, В. Самійленко, О. Русова, М. Загірня та ін. (див.: [12])

Розроблена/напрацьована упродовж ХІХ – початку ХХ ст. філософія взаємин Я та Іншого (у широкому контексті українсько-грузинських взаємин) була дійовою й у наступний період, доповнюючи образ новими рисами, видаляючи другорядне й перехідне. У ХХ ст. найбільш ефективні процеси творення образу

Грузії відбувалися на стикові науки, літератури, перекладу (див.: [20]). Вагомим складником був, як і наприкінці XIX ст., також театр.

З-поміж багатьох чинників, що позначилися на творенні літературного образу Грузії до 80–90-х рр. XX ст., я би виокремила літературний «чинник М. Бажана», перекладача й дослідника «Витязя в тигровій шкурі» Руставелі, над яким автор працював від 30-х рр., бо саме цей майстерно декодований М. Бажаном твір є «дзеркалом власної душі» Грузії. Відомий руставелезнавець П. Інгороква писав, що поема «міцно пов'язана... із самим існуванням» народу. «Вона вдихнула в грузинський народ дух витривалості, урятувала його від історичних випробувань, коли нависла над ним небезпека національного, духовного переродження» [11, 169]. Це «світовий скарб в місцевій краєвій оздобі» [1, 87], як відгукнувся про нього сам український перекладач, став не тільки «значущим документом доби», а й могутнім чинником пізнання/творення образу Грузії. Усі інші творці упродовж десятиріч додавали «штрихи» до нього. Це був іще один, вибудований тепер уже засобами художнього слова «кавказький міст», через який образ Грузії входив в українську свідомість, народжуючи в літературі нові/різні грузинські теми, образи, мотиви (П. Тичина, М. Рильський, А. Малишко, І. Драч, Д. Павличко та ін.) (див.: [28; 29]). Другим я назвала б «чинник Р. Чілачави» – поета, перекладача, літературознавця, громадського діяча. Якщо переважна більшість вище названих матеріалів, котрі в Україні творили образ Грузії, зорієнтований в основному на інтелектуальне середовище (винятком вважаю Д. Гурамшвілі), і через його рецепцію вводили його в інше, корегуючи й наявні стереотипні, то «чинник Р. Чілачави» виявився набагато мобільнішим: знаючи українську, він легко контактує з аудиторією (зустрічі, теле-радіопередачі, літературні вечори тощо). Талановитий дослідник і перекладач з і на грузинську, він привертає увагу українських літературознавців ще й прагненням не сфальшувати цей образ, зберегти його неповторну самобутність: високо оцінюючи український переклад у передмові до ювілейного видання

«Витязя...», Р. Чілачава писав, що М. Бажан «благоговів перед Шота Руставелі і, звичайно, не мав наміру видати щось за своє». Він назвав труд М. Бажана «зразком примирення двох мовно-культурних стихій, коли нейтралізовано очікувану супречливість між грузинським змістом і створеною засобами української мови формою...» [36, 45].

Художня й наукова творчість Р. Чілачави припадає на активний період розвитку постколоніальних студій, пов'язаних із прагненням уникнути сповідуваного глобалізаційними студіями універсалізму, розкрити багатство інших/європейських моделей (див.: [5, 233]. Найприйнятнішою для нього є «фаза майстерності» (adept за П. Баррі), сенс якої – «міжкультурні взаємодії», у котрих Інший, не втрачаючи своїх особливостей, зменшує відстань до себе Самого, але ніколи не стає ним. Вона, ця іншість, завжди відрізняється від Себе, і саме в такий спосіб «узгоджується із собою» [23, 64]. Цей Інший представляє себе «контрапунктово» (Е. Саїд). Образ іншого постає не як бінарна опозиція до Свого/Я; він народжений «науковим і людським бажанням герменевтично і співчутливо зрозуміти Іншого...» [27, 102]. Автор вибудовує при цьому свою парадигму подачі образу Іншого/Грузії без будь-яких «магічних ключів» [27, 434]. Усвідомлюючи, що ідентичність у кожному випадку заявляє про себе в комплексі, який чутливо реагує на все, що відбувається довкола («його, – пише Е. Саїд, – не можна зредукувати й уніфікувати») творить багатогранний, мінливий образ, приналежний «до обох світів» – грузинського й українського й тому, у зіставленні з витвореними в попередні епохи, він – відкритіший, різноплановіший. Його образ майстерно відображає найсуттєвіше в грузинській картині світу, розмаїтті дискурсів, художніх практиках, він постає з переконання, що «кожна нація чи особа і в щоденних дрібничках так яскраво показує своє духовне обличчя, як і в найважливіших пам'ятках філософії та письменства» [37, 100].

Література

1. *Бажан М.* «Витязь у тигровій шкурі» Шота Руставелі // Червоний шлях. – 1933. – № 4.
2. *Баканідзе О.* Грузинсько-українські літературно-мистецькі взаємини. – К.: Дніпро, 1984.
3. *Балагутрак М.* Генеза етнопсихології в Україні XIX століття: історико-етнологічний аспект. – Львів, 2007.
4. *Барамідзе О., Асатіані Л., Жгенті Б.* З історії українсько-грузинських взаємин. – Тбілісі: Мецніереба, 1954 (груз. мовою).
5. *Баррі П.* Вступ до теорії: літературознавство і культурологія. – К.: Смолоскип, 2008.
6. *Большаков В., Цурганова Е.* Бланшо Морис // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004.
7. *Будний В., Ільницький М.* Порівняльне літературознавство. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2008.
8. *Б'юкенен Єн.* Гетерологія // *Енциклопедія постмодернізму.* – К.: Основи, 2003.
9. *Гамбарашвілі Н.* Мої спогади про Лесю Українку // *Райдужними мостами. Українсько-грузинські літературні зв'язки.* – К.: Дніпро, 1968.
10. *Історія Грузії.* – Тбілісі: Мецніереба, 1962.
11. *Інгорква П.* Шота Руставелі: У 2 т. – Тбілісі. – Т. 1. (груз. мовою).
12. *Князеві Іллі Чавчавадзе,* поетові Грузії од українців з Чернігова // *Райдужними мостами.* – К.: Дніпро, 1968.
13. *Колесо хисткої долі.* Фотопоема Є. Дерлеменка за мотивами «Давитіані» Давида Гурамішвілі та «Пісні про Давида Гурамішвілі» С. Чиковані. Передм., пер. М. Бажана. – К.: Мистецтво, 1980.
14. *Ливанова Т.* Русская музыкальная культура. – М., 1953.
15. *Лисий І.* Гуманітарна міждисциплінарність: засади і практика // *Людина в часі (філософські аспекти української літератури XX–XXI ст.).* – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2010.
16. *Луценко І.* Українсько-грузинські літературні зв'язки в їх історичному розвитку. – К.: Дніпро, 1968.
17. *Мейлер Б.* Бахтін, Михаїл // *Енциклопедія постмодернізму.* – К.: Основи, 2003.
18. *Мифы народов мира.* Энциклопедия. В 2 т. – М.: Олимп, 1998.
19. *Мушкудіані О.* З історії українсько-грузинських літературно-культурних взаємин XIX – початку XX ст. – К.: Наукова думка, 1985.

20. *Мушкудіані О.* Українсько-грузинські літературно-культурні зв'язки 20–30-х років ХХ століття. – К.: Наукова думка, 1991.
21. *Наливайко Д.* Теорія літератури й компаративістика. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2006.
22. *Нахлік Є.* Творчість Юліуша Словацького й Україна. Проблеми українсько-польської компаративістики. – Львів, 2010.
23. *Нізаміс Х.* Відмінність // Енциклопедія постмодернізму. – К.: Основи, 2003.
24. *Рікер П.* Сам як інший. – К.: Дух і літера, 2002.
25. *Розвідки* Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство: У 4 т. – Львів, 1889–1907.
26. *Розсоха Л.* Грузини в Україні. Шляхами Давида Гурамішвілі. – Миргород, 2005.
27. *Сайд Е.* Культура й імперіалізм. – К.: Критика, 2007.
28. *Синиченко О.* Грузинська література на Україні в повоєнні роки (1945–1967) // *Райдужними* мостами. Українсько-грузинські літературні зв'язки. – К.: Дніпро, 1968.
29. *Синиченко О.* «Українська грузиніана 1968 року». Додаток // Там само. – С. 470–473.
30. 100 найвідоміших образів української міфології / За ред. Олени Таланчук. – К.: КД «Орфей», 2002.
31. Университетские известия. – 1895. – Кн. 7.
32. *Франко І.* Про Варлаама і Йоасафа та Притчу про однорога // *Франко І.* Повне збір. творів: У 50 т. – К., 1981. – Т. 30.
33. *Церетелі А.* Зустріч з Т.Г. Шевченком // *Райдужними* мостами. Українсько-грузинські літературні зв'язки. – К.: Дніпро, 1968.
34. *Цінцадзе Я.* З історії взаємовідносин України і Грузії. – Тбілісі: Ганатлеба, 1954 (груз. мовою).
35. *Чижевський Д.* Історія української літератури. Від початків до доби реалізму. – Тернопіль: Феміна, 1994.
36. *Чілачава Р.* «Майже кіло віршів, та всі хорєями восьмистопними», або народження українського «Витязя» // *Руставелі Ш.* Витязь у тигровій шкурі. – К.: Мистецтво, 2004. – С. 45.
37. *Чілачава Р.* До читача // *Гамсахурдіа К.* Українська Феміда. *Гамсахурдіа З.* Заручини місяця. – К.: Факт, 2005.
38. *Шукуров Р.* Введение или предварительные замечания о Чуждости // *Чужое: опыты преодоления.* Очерки из истории культуры Средиземноморья. – М., 1999.

Тамара Денисова (Київ, Україна)

Біфокальна оптика Аскольда Мельничука (Образ України в романістиці американського письменника)

Український складник у вигляді україномовної «підземної течії» в культурі США присутній уже понад століття, але в мультикультурному англомовному потоці дістає право голосу лише в останні десятиліття. Проведене в параметрах імагології дослідження романістики А. Мельничука показує, що, зосередившись на національній ідентифікації американця українського походження, автор розкриває її за канонами американської літератури, де проблема самоосмислення вирішується в індивідуалістичному ключі. Водночас українська ментальність вносить у розв'язання цієї проблеми власний акцент. Наявність такої двоїстості («біфокальності») забезпечує драматичну напругу як основу внутрішнього сюжету кожного з аналізованих текстів і всієї творчості письменника, завдяки якому читач дістає імпульс для глибшого осмислення української національної ідентичності в сучасному глобалізованому світі.

Ключові слова: імагологія, національна ідентичність, самоідентифікація, біфокальність.

Tamara Denysova. Bifocal Optics of Askold Melnychuk (the Image of Ukraine in the American writer's novels)

The Ukrainian component in the form of the Ukrainian-language «underground stream» in the American culture has been present for more than a century, but in the multicultural English-language stream it became noticeable only in the recent decade. The imagological analysis of A. Melnychuk's novels shows that by focusing on the national identity of an American of the Ukrainian origin, the author reveals it within canons of the American literature, where the self-realization problem is solved in the individualistic way. At the same time, the Ukrainian mentality contributes to solution of this problem with its own

emphasis. Presence of this duality («bifocality») provides for the dramatic tension as the basis of the internal plot of each of the analyzed texts and all creativity of the talented writer, due to which a reader gets a boost for a deeper understanding of Ukrainian national identity in the modern globalized world.

Key words: imagology, national identification, self-identification, bifocality.

Тамара Денисова. Бифокальная оптика Аскольда Мельничука (Образ Украины в романистике американского писателя)

Украинская составляющая в виде украиноязычного «подземного течения» в культуре США присутствует уже больше века, но в мультикультурном англоязычном потоке получает право голоса только в последние десятилетия. Проведенное в параметрах имагологии исследование романистики А. Мельничука показывает, что, сосредоточившись на национальной идентификации американца украинского происхождения, автор раскрывает её по канонам американской литературы, где проблема самоосмысления решается в индивидуалистическом ключе. В то же время, украинская ментальность вносит в решение этой проблемы собственный акцент. Наличие такой двойственности («бифокальности») обеспечивает драматическое напряжение как основу внутреннего сюжета каждого из анализируемых текстов и всего творчества талантливого писателя, благодаря которому читатель получает импульс для более глубокого осмысления украинской собственной национальной идентичности в современном глобализованном мире.

Ключевые слова: имагология, национальная идентификация, самоидентификация, бифокальность.

Имагологічна преамбула

Имагологія – молоде, ще не усталене відгалуження компаративістики, яке на сьогодні вже визнано її впливовою компонентою. Можна вважати класичними імагологічні дослідження французької школи (Карре, Пажо), Дизерінка, Лієрсена, у яких

розроблені основоположні засади, мета, науково-методологічний апарат цього наукового відгалуження. Проте її термінологічний апарат ще не відстоявся, не уніфікувався, не набув статусу загальноприйнятої категоріальності. Не розробленим залишається базове поняття *імаго* (французький варіант) або *іміджу* (англійський еквівалент). Дизерінк використовує «імідж» для означення того, що слугує як стереотип або міраж в імагологічних студіях, які налаштовані не так на художні тексти, як на фікшн, тобто, текст, наблизений до параметрів масової або популярної культури ремісницького ґатунку, який оперує загальнопринятими (усередненими), стандартними нормами або поняттями, що функціонують у психології, соціології, етнологічних дослідженнях... Але таке вживання, на нашу думку, призводить до дезорієнтації читача та ускладнення процесу тлумачення тексту. Тому що імідж у літературній науці протягом, принаймні, ХХ ст. асоціюється з художнім образом, а відтак – не може адекватно відбивати контенту, який у нього вкладається імагологією, що будується на усталених, як правило, стереотипних етнообразах. Це спонукає теоретиків новітньої імагології детально пояснювати широке використання даної термінології. Скажімо, редакція журналу «Міжкультурні студії. Науковий огляд міжнародних досліджень», змушена коментувати статтю метра [6]. «Необхідно нагадати читачеві, що автор, професор Дизерінк, має за «імідж» об'єктивізацію специфічного характеру здобутків культурної, «національної» або «етнічної» спільноти, тобто, «французького» та його похідних... Він пропонує критично розглядати такі більш-менш стереотипні перцепції (гетероіміджі та автоіміджі), що вже функціонують у літературних студіях, означені як «імажистські» (Езри Паунда, Воллеса Стівенса, Вільяма Карлоса Вільямса – усі запозичені зі славетного есею Ернеста Фенелози разом із теорією та кінопрактикою Ейзенштейна та Дзиги Вертова). Вони представляють у модерністській англо-американській літературі, особливо в поезії, абсолютно інакшу концепцію «іміджу» й надають йому абсолютно іншого значення. Отже, дуже важливо наголосити на специфічному, хоча й цілком обу-

мовленому використанні терміна «імідж» у контексті імагологічного потрактування Дизерінка.

Ці коментарі теж вимагають пояснень. Тому що «імідж»/образ як літературознавчий термін аж ніяк не обмежується його вживанням в імажизмі (модерністській течії), чи кіномистецтві. Топос художнього образу один з провідних в естетичному дискурсі, належить до широко вживаних термінів, імажисти тільки актуалізували його, наділивши провідною функцією у власній поетиці. Щоб уникнути плутанини, я буду користуватися двома термінами: *імаго* – як імагологічна категорія та *імідж* – як художній топос, у певних контекстах вибудований на імаго.

Ще одна заувага. Імагологічний категоріальний апарат, «народжений», щоб оперувати у сферах міжмедіальних, міждисциплінарних, а також на теренах літератури та літературознавства, ще недостатньо розроблений, зокрема у суголоссі та дотично до інших дієвих категорій, як от «міф», «архетип», із якими він – при глибшому вивченні предмета, має бути внутрішньо пов'язаним. Крім загальної статті про міф у фундаментальному виданні Манфреда Беллера та Джоєпа Лірсена «*Studia Imago-logica*» [4], де констатується, що в міфі закладено стереотипні уявлення про певні людські спільноти (як правило, трайби), лише останнім часом почали з'являтися філологічні розвідки в дискурсі імагології, де на перший план висувається проблема взаємин імаго з міфологічними вимірами [5]. І тому, працюючи з відповідним текстовим матеріалом, доводиться покладатися на конкретні спостереження та власний аналітичний досвід.

У процесі розвитку імагології спостерігаємо значне «осуцашення» її наукової проблематики, наближення до нагальних проблем теорії літератури та компаративістики. Це характерно для названої статті Дизерінка, який констатує, що «тут ми протистоїмо, так би мовити, самій сутності всіх ускладнень, зосереджених у сучасних «ідентифікаційних проблемах», опиняємося перед завданням розпочати старанне дослідження та виокремлення всього цього від цілком нейтрального, так би

мовити, «наднаціонального погляду». Увага до «стереотипів», кліше, міражів, етнообразів поєднується з новітніми тенденціями в потрактуванні тих понять і категорій, які видавалися незрушно позитивістськими. До таких належить потрактування особистості як складної рухомої структури; погляд на націю як на політичне утворення або як на конструкт, спровокований художньою літературою; визнання релятивізму в потрактуванні фундаментальних філософських понять; антропологічні відкриття, які трансформують усталені норми тощо.

Відтак, Дизерінк визнає: «Так, наприклад, твердження про те, що іміджі та імаготипічні структури не є відбиттям або відображенням реальних, колективних рис спільнот („нація”, „народ” і подібне), а лише фікціями, тобто, ідеями, що в певний час на певних історичних етапах формуються у країнах або спільнотах. Такі ідеї, що передавалися з покоління в покоління довгий час, були навіть спроможні створити ефект радикально відмінний від первинних поглядів та інтенцій тих, хто їх закладав». І доходить висновків:

„1. Правомірне твердження, що мислення в національних категоріях є відносним, що навіть такі поняття, як «нація», «народ» (peuple, pueblo, Volk] і таке інше є тільки концептуальними моделями, що у пліні історії набувають скороминущої концентрації. Це – наслідок релятивності усєї формації іміджу.

2. Правомірне розуміння того, що це, водночас, щось на зразок притаманної колективній формації потреби – почуватися приналежною до певного «прихистку». Людська істота модерного часу задовольняє цю потребу (як усім відомо) через національні почуття; погляд, який здається сьогодні одвічним, може бути зміненим у будь-який час, на вищому рівні, тобто, поза національним способом мислення. Дослідження доводить, що існують імпульси й навіть нагальна необхідність, із якою іміджі та імаготипологічні структури з’являються знов і знов у ході історії.

Відтак, можна висновувати, що одне із завдань компаративної імагології полягає не лише в дослідженні проблем ідентифікації від «етнопсихології» до нової науково обґрунтованої «етно-

імагології» в межах критичного раціоналізму. Імагологія також має досліджувати можливість розвитку – в літературі та у споріднених галузях – постнаціональних моделей ідентичності; завдання, що підводить нас дуже близько до подібного феномену в європейській літературі ХІХ ст. (Прикладом можуть слугувати атаки на національне мислення французьких романтиків Ламартина, Мюссе, Гюго та інших, і більш того, переконання Віктора Гюго в тому, що постнаціональна людина зможе задовольнити своє почуття «прихистку» не лише в європейській культурі, а й у впевненості щодо своєї приналежності всьому універсуму). І знов ми певні, що література і зв'язані з нею галузки, включаючи літературну критику та історіографію, є, безумовно, невичерпним джерелом для досліджень подібного ґатунку».

Отже, від консервативних, усталених концептів імагологія рухається до активного креативного освоєння рухомої складної дійсності, спираючись на антропологічні, соціальні, культурологічні розробки глобалізованого світу. Цей концепт надзвичайно важливий, особливо у площині методології, коли починається конкретний аналіз окремих національних імаго.

Американська причетність до імагології

Імагологія найбільш розвинена у франкомовних та німецькомовних літературознавчих анклавах. Що ж до англомовного, зокрема, американського, то чи не від початку новітнього етапу американської компаративістики до неї ставлення було дуже критичним. Як відомо, один із батьків американської компаративної науки (підтриманий науковою громадою) Рене Веллек у «тронній» доповіді очільника Міжнародної організації компаративістів 1957 року виступив проти франкомовного сектора науковців, які, в основному, базувалися на типологічному і генологічному вивченні національних літератур, запропонувавши вважати засадничими внутрішні літературні показники задля компаративу й окреслення узагальнювальної картини. (Зазначимо, що 1939 року за участю Фрейда психоаналітичний журнал

American Imago, а 1944 року відомий американський публіцист Вольтер Ліппман уживав слово «*imago*» в іншому значенні).

Що ж до літературної практики Сполучених Штатів, то від самого свого виникнення вона мала або орієнтуватися, або брати до уваги, або критично ставитися до досвіду світової літератури як такої з її національними розгалуженнями. І більш того, включала в себе практичну імагологію через надзвичайно строкатий склад населення США. Вона дуже добре усвідомлювала, що власну культурну природу виробляє з різних національних компонентів, об'єднаних певною ідеєю, а ще більше – землею і державою. Досить згадати «Історію Нью-Йорка» Вашингтона Ірвінга, у якій із м'яким гумором досить детально змальовано данську історію «оволодіння» цією територією. А ще – «Сонну долину», побудовану на німецькому фольклорі. Або пенталогію Купера, з якої весь світ дізнався про докорінні властивості індіанського імаго. Або Мелвіллові «Тайпі» та «Ому», де докладно змальовано світ, так би мовити, доцивілізаційний. Або, нарешті, Генрі Джеймса, який чи не все життя підсумовував та зіставляв стереотипи американські та європейські.

Імагологія у класичному варіанті й сьогодні не є популярною в середовищі американських науковців. І це логічно: мейнстрим американської ментальності векторно визначається спрямованим на персональну ідентичність. (Див. детальніше аналітичну статтю В.Г. Ніколаєва [2]). Середина ХХ ст. характеризується напруженою увагою і митця, і читача, і критики до становлення і становища особистості, до проблем *self-identity*. Тут беруться до уваги фактори і соціальні, і політичні, і гендерні, і расові. І хоча Г. Дизерінк підкреслює, що ще Ж.М. Карре успішно студіював «*the otherness*», «*alterity*», «*l'autre*», «*l'étranger*», однак усі ці відмінності в імагології підкреслюються й вивчаються не у відношенні до кожної індивідуальності, а у стосунках до великих людських анклавів.

Навіть зміна парадигми на мультикультурну не дуже сприяла розквіту імагології у США. У той час, як європейська імагологія налаштована на етнообраз, для американського менталі-

тету не є пріоритетним уявлення (імаго, міраж) Китаю, індіанського трайбу або африканської громади. У текст вводяться установлені автоімаго китайської (Емі Тан «Жінка-воїн»), індіанської (Скотт Моммадей «Шлях до дощової гори») свідомості. І хоча талановиті автори різного расового, етнічного походження вводять в американську літературу традицію і живий досвід своїх народів, традиційною і плідною залишається зосередженість на кожній окремій персоналії. Але змінюється об'єктно-суб'єктна база індивідуальності межової, або змушеної до зміни усталеного способу життя, вихід за кордони стандартів, стереотипів особистості. І тут акцентується неоднорідність, ускладненість, полівекторність самої персоналії, що породжується гетерогенною спадковістю. Відтак – набуває розголосу теорія віддзеркалення (Лакан), утверджуються різні варіанти самоідентифікації, взаємин «Я» та «ІНШИЙ», «Я» та «ІНШИЙ Я», різні типи свідомості, що розробляються як мультикультуральною, так і постколоніальною культурологією та антропологією (border conscience, hybrid conscience, креолізація, метисизація та ін.). На нашу думку, це можна визначити як американський варіант імагології, позначений (або пристосований) до національної ідеологеми.

Українська присутність у літературі США

Один із героїв роману американського письменника Персі Вокера «Синдром танатосу» («Thanatos Syndrom», 1967) запитував «Де тепер українці?», будучи переконаний, що такої нації вже давно немає, що вона знищена численними трагедіями, які історично випали на її долю. Таку інформаційну ситуацію можна вважати характерною і вичерпною для американської громади ще кілька десятиліть тому.

Однак українська присутність на американському континенті розпочинається ще ХІХ ст., від початків трудової еміграції, переважно, із західних земель України. І поступово відбувається накопичення культурного пласту, створеного українською діаспорою. Здебільшого, це доробок україномовний, який був спря-

мований на збереження духу української громади, її вітальності й життєдіяльності, але він не мав відчутного впливу на неукраїнські прошарки, на становлення самого «тіла» американської літератури. Принаймні, вони абсолютно не вивчені. А питання про участь не-англомовних текстів у формуванні національного красного письменства стало на порядку денному тільки останніми роками завдяки теоретичним працям М. Шелла, В. Соллорса, практичним напрацюванням групи норвезьких учених під керівництвом Орма Оверленда, які віднайшли та оприлюднили художні твори переселенців, писаних їх рідною мовою. Досить численна українська діаспора в країні ролі в цьому інформаційному процесі не відігравала, бо її культурний ареал переважно був обмежений сферою української мови, яку ретельно зберігали емігранти як останній притулок власного комфортного афермативного перебування в чужій країні. Твори, писані українською мовою, перебували в межах користування національною громадою, не маючи впливу на американську літературу як таку. «Протягом тривалого часу багато хто з мого українсько-американського покоління не міг нічого знайти про українців в американській літературі», – зізнався А. Мельничук у своїй доповіді «Очима Заходу: образи України в сучасній американській літературі», виголошеній у Києві на Другій міжнародній конференції з літератури США «Американська література на рубежі ХХ–ХХІ століть» [8, с. 449].

Як повідомив слухачам сам доповідач, значно досвідченишим в американській літературі пошуковцем виявився Джон Апдайк, який 1999 р., укладаючи антологію кращої американської новели за сто минулих років, включив до неї видане 1934 р. оповідання «Мій мертвий брат приїздить до Америки», написане нікому не відомим автором Олександром Гродіним, який 1909 р. народився в Україні і 1922 р. переїхав до Нью-Йорка.

Що ж до українського красного слова на американському континенті, то сьогодні завдяки зусиллям уже не одного покоління дослідників літератури української діаспори та еміграції маємо досить повну динамічну картину. Зокрема, слід відзначи-

ти фундаментальну працю Марти Тарнавської, у якій ретельно зібрано і представлено детально анотовану бібліографію української літератури в її різноманітних проявах на теренах північно-американського континенту. (Ukrainian Literature in English: Books and Pamphlets, 1890-1965. An Annotated Bibliography by Martha Tarnawski. Edmonton and Toronto. 1988 & 1996; хронологічне продовження друковано у журналі «Сучасність»). Бібліографія М. Тарнавської починається з 1925 року, коли з'являється перше суто українськи орієнтоване видання: Humphry Kowalsky. *Ukrainian Folk Songs: a Historical Treatise*. (Boston: Stanford, 1925, 76 p.p.). Але не можна залишити поза увагою й тих видань, які розглядали українські твори серед інших літературних джерел, адже звернення англійських дослідників до української художньої спадщини зафіксовані значно раніше, ніж кінець XIX ст. Достатньо згадати статті 1834 р. у *Biblical Repository* (Нью-Йорк) та добре відому книжку чи не першої американської «славістки» Тальві [10], де перекладаються й аналізуються зібрані нею зразки слов'янської народної поезії, зокрема – українські думи, і яка містила також «Історичний огляд», де авторка звернула увагу на багатьох тогочасних українських письменників. Діяльність ентузіастки схвально поцінував Й. Бодянський [див.: 1, 3]. Не можна також не згадати й багатотомну антологію «Вірші різних місцевостей», укладену Г. Лонгфелло, де у 20 томі представлено переклади трьох українських творів.

Однак, україномовні твори, безперечно, можуть вважатися певними витокami того імаго України, з якого черпали й самі зрощені вже в Штатах діти української повоєнної еміграції й «материкові» митці. Хоча писана українською мовою література ще не стала рівноправною частиною літератури американської як такої мабуть, перш за все тому, що, як констатує один із критиків, україноамериканці приєднані до американської нації є серед найбільш відсторонених та невірно інтерпретованих «the most neglected and misunderstood». Відтак – потребують до себе певної уваги, особливо в аспекті «стереотипних» уявлень про залишену батьківщину, які складаються з їхньої творчості.

Основний корпус англомовних текстів з української тематики, отже, реально функціональних у просторі американської літератури, складають твори третьої генерації українських іммігрантів у США – тих, для кого рідною є вже не українська, а англійська мова, що забезпечує входження їхнього доробку безпосередньо до американської літератури. Найпродуктивнішим із цієї автури мені уявляється Аскольд Мельничук.

Про Аскольда Мельничука

Аскольд Мельничук (1954) народився в українській родині новоприбулих до США іммігрантів, себе визначає як американця з українським корінням («Я американець і як такий ціную своє право бути зацікавленим в історії навіть такого похмурого суспільства, з якого втекли мої батьки»): і освіта, і спосіб життя Мельничука є вже суто американськими, хоча його ментальність, культурний набуток сформовано значною мірою українськими батьками і середовищем, творчі стосунки з яким зберігаються протягом життя. В інтерв'ю О. Мотиліу А. Мельничук розповідає про те, як мати, що була студенткою Львівського університету в довоєнні роки, на все життя зберегла великий інтерес до художньої літератури і привчала власну дитину до читання української класики, а згодом – і до європейської. Навчання в американській школі й університеті забезпечило майбутнього письменника фундаментальним знанням літератури американської. А. Мельничук уважає її рідною і стверджує, що знає її краще за українську. Проте він не є байдужим або стороннім до культурного життя України. А. Мельничук познайомився під час свого першого візиту в Україну (1990) з лідерами Нью-Йоркської групи поетів, а також потоваришував із близькими йому Юрієм Андруховичем, Віктором Небораком, Оксаною Забужко, дружив із Соломією Павличко...

Ще зі шкільних років А. Мельничук виявляв живий інтерес до літературного слова, активно видавав «самвидавівську» газету «Агні», а потім продовжував свою видавничу діяльність як в уні-

верситеті, так і після його закінчення. Побачило світ 13 чисел «Агні» (періодичність – раз на два роки) як дуже серйозного насиченого американського літературного журналу. На його сторінках постійно друкувалася велика кількість поезій, нові прозаїчні твори, оригінальні інтерв'ю, есеї та огляди, цікаву колонку систематично вів сам видавець. Від інших американських періодичних видань «Агні» відрізняє те, що в ньому постійно друкувалися переклади з української – Драча, Лишеги, Забужко та інших сучасних авторів. А. Мельничук є також співвидавцем дуже презентативної книжки «З трьох світів. Нове письменство України» (*From Three Worlds. New Writing from Ukraine*).

А. Мельничук - автор низки оповідань, поезій, перекладів, літературних статей, які друкувалися не тільки на сторінках «Агні», а й у *New York Times*, *Nation*, *Poetry* та інших авторитетних американських виданнях, здобули широкий розголос і високу оцінку американської критики, про що свідчить присудження А.Мельничуку премії МакГінніса в жанрі белетристики (1992). Він також викладав літературну творчість (creative writing) в університеті Массачузетсу (Бостон).

У вересні 2002 року А. Мельничук удруге відвідав Україну на запрошення організаційного комітету другої міжнародної конференції з американської літератури, яка відбувалась у Києві. Професор Мельничук виступив із доповіддю «Очима заходу: образи України в сучасній літературі США» (надруковано українською і англійською), брав активну участь в усіх засіданнях та дискусіях, що точилися на конференції, мав творчі зустрічі з українськими літературознавцями, із щирим захопленням відвідав Відділ рукописів Інституту літератури НАН України, де йому було продемонстровано рукописи Шевченка...

Нарешті, англійською про Україну...

Романний доробок Аскольда Мельничука на сьогодні складається з трьох завершених і надрукованих великих прозових творів, які здобули визнання і широкий розголос у Сполучених

Штатах як серед критиків, так і серед читачів. Певною мірою цей доробок можна вважати трилогією. Причому, вона не об'єднується єдиними героями чи місцем дії. Об'єднавчим можна вважати незгасний інтерес автора до України, української ментальності, до свідомості сучасного американця українського походження.

В усіх трьох творах авторська оптика є біфокальною: це пошук американо-української персональної ідентичності, за якої зберігається і плідно функціонує національне коріння, і водночас – це формування іміджу українського етносу в американській громаді. Йдеться про американський гетерообраз українства та про американський автообраз американо-українця.

Ще слід відзначити, що автообраз україно-американця в трактуванні А. Мельничука не збігається з тлумаченням національної ідентичності ані на материковій, ані в діаспорній Україні, де постійно наголошується «кардіоцентричність» українця, підкреслюється нібито одвічно притаманна його етнообразу романтичність. У першому романі Мельничука весь цей семантичний ряд подано в постмодерністському трагіфарсовому ключі, у другому – ракурс змінено на модерністську трагічність, у третьому – окреслено у межах глобалістської парадигми. Такого глибокого і водночас естетично виваженого, сучасно «оснащеного» дослідження української теми американська література ще не знала.

«Що розказано?» *What is Told?*, 1994 – український переклад, який майже не передає поетичності і іронічності оригіналу, опубліковано харківським видавництвом «Фоліо» 1996 р. – перший роман автора.

В англомовному світі роман «Що розказано?» видано поважним видавництвом «Фабер енд Фабер», де тривалий час працював Т.С. Еліот, його вихід викликав схвальні відгуки американської преси. «Неважко полюбити голос Мельничука. Ясно, що він дослухався власних привидів, коли працював над цим винахідливим довершеним романом», – писала «Нью-Йорк Таймс Бук Рев'ю». «Величезний за масштабом... Блискучий Мельничук ширяє крізь роки й континенти, від ліричних пасажів до вели-

кого плану, від домашніх сцен до філософування. Його поєднання міфу й реалізму, просякнуте насиллям і комічністю, нагадає Гарсія Маркеса», – відзначала «Бостон Глоуб». «Тоскний та ідіо-синкретичний наратив непокори, резиньяції, стійкості. А. Мельничук у своєму чудовому першому романі препарує українську душу з фаталістичним, майже екзистенціальним гумором, лише зрідка звертаючись до проповіді», – висновувала «Лос Анжелес Таймс».

Такі відгуки на англomовний твір з українською тематикою зустрічаємо вперше. Українська рецепція – і з боку діаспори, і з «материка» – була значно скромнішою. І то зрозуміло, бо авторський голос і ставлення до національної ідеї як незрушної догми абсолютно позбавлено патетики й пройнято іронією, що незвично для української критичної думки. Але така рецепція є прикрою, бо з романом Мельничука в американський мультикультурний контекст ввійшли не тільки українські реалії, а й гуманність українського менталітету, трагічна доля української нації. Мельничук не тільки «впроваджує» українські реалії в контекст сучасності, а й органічно використовує цей матеріал для постановки філософської проблеми самоідентифікації людини з іншою свідомістю в рухомому динамічному сучасному світі як такої, що нею переймається американське суспільство.

Про органічну приналежність А.Мельничука до літератури американської («Він є не українським письменником в екзилі, а американським письменником українського походження, якого, однак, дуже цікавить власне походження і коріння і який майстерно вміє зацікавити своїми „етнічними” історіями інших», – писала, представляючи автора українському читачеві Соломія Павличко) свідчать не тільки його слова про те, що дорогу в поезію йому допоміг прокласти Дерек Волкот, американський поет-лауреат (тепер уже Нобелянт), або, що він більш начитаний у літературі американській, ніж українській, а найголовніше – дискурс його роману, що повністю вписаний і в тематичне коло, і в епістему літератури США кінця ХХ століття.

Сюжетну основу складає історія двох братів, Зенона і Стефана Забобонів (третій брат Ігор – глухонімих і символізує за логікою твору ту гілку українського народу, яка просто виключена з контексту історії: він не має власного голосу, позбавлений можливості висловити власну думку, усунутий від усіх історичних процесів і реалій, тобто, через свій статус виведений поза межі історії, а відтак – приречений загинути, «розчинитися» в універсумі, не дійшовши до кінця роману) розпочата в рідному Роздоріжжі з початком Першої світової війни і завершена зі смертю Стефана у другій половині ХХ століття у штаті Нью-Джерсі, США, куди родина переїхала з Європи після Другої світової війни. Основна проблема цього твору – це самоідентифікація. На цей уже усталений сьогодні у США літературний «кістяк» А. Мельничук нарощує «українське тіло», оперуючи українською архетиповістю на теренах американської реальності.

В невеликому за обсягом тексті А. Мельничук зумів представити долю України – від давнини до сьогодення, причому, на тлі європейської історії та основних її координат, і все це «змонтувавши» з американською ситуацією... На філософські роздуми налаштовують читача епіграфи до роману. «Чи є щось правдивіше за правду? – питається в одному з них. – Так, – відповідає грек Казанзакіс. – Легенди. Вони надають вічного значення ефемерній правді». Саме на такому тлі, у сконструйованому автором епіко-міфологічному просторі головна увага зосереджується на сутності українства, самоідентифікації українця протягом тривалої історії з наголосом на його самовідчутті в новітній постіндустріальній сучасності.

Таким є основний стрижень роману «Що розказано?», який слугує внутрішнім організатором нарації, представленої єдиним автором-оповідачем. Роман на рівних використовує і історію, і міф історії (реальну подію та її симулякр або міраж), іронічно представлений автоімідж, у ньому обігруються пафосні ситуації й узагальнені образи, тут трагедію не можна вирізнити з фарсу.

Семантично навантаженим є вже самий склад дійових осіб (як у п'єсі), що його одразу подає автор. Усі вони походять із

Роздоріжжя – українського містечка, що існує від прадавніх часів на перехресті різних народів і культур. (На жаль, англomовний читач позбавлений можливості зрозуміти промовисті назви і прізвища). «1492 – Колумб висадився на Кубі, Де Вінчі зробив креслення першої літальної машини. Рюрик Забобон забив уперше корову свого сусіди й так започаткував феодалізм, що проіснував три сторіччя» (Тут і далі переклад мій. – *Т.Д.*) Будучи хронікою життя однієї родини Забобонів у ХХ ст., роман переростає в історію цілого народу і ширше – цілого осередку держав, до яких цій нації довелося входити. Хронотоп ущільнюється й метафоризується до розмірів міфічного часопростору, а текст – до майстерної гри стереотипами й кліше, трансформованими в іміджі-символи.

Два брати Забобони – Зенон і Стефан – символізують і нативітську, народницьку, і «прозахідну», певною мірою, діаспорну лінію в історії українського національного духу. Зенон одразу заявлений як замкнений у межі нації, її кордони, парадигми, її буття. Роман починається з того, що, закохавшись у прекрасну селянку Наталку, Зенон відмовляється від запропонованої йому посади одного з кураторів Лондонського музею і повертається до рідного Роздоріжжя, щоб одружитися з коханою. Він «вірив, що його країна потребує звільнення від впливів сусідів – Росії, Польщі і Австрії. А для цього треба зберігати чистоту рідної мови. Мова живе завдяки таким людям, як ти, – казав він Наталці. – Ти – національний скарб».

Далі його життя можна вважати конспектом долі українського інтелігента із Західної України: служба в австрійській армії під час Першої світової війни, смерть і чудесне повернення до життя, табір полонених, трагічність світовідчуття, характерна для «втраченого покоління». А далі – «роки проходили в ступорі стрілянини і революцій» – парадоксальність, висловлена в одній фразі, загалом властива голосу наратора-іроніка. Зенон частково поділяє марксистські позиції, проте, він – національно свідомо, зумисно консервативна людина традиційної культури, тож за польського панування та радянських часів починається

переслідування за відданість національній ідеї, а під час Другої світової війни він водночас підтримує зв'язок і з партизанами, і з німцями-окупантами, прирікаючи себе на неминучу смерть. В авторському наративі, позбавленому пафосу, цю «контурну» історію національної свідомості викладено водночас і поетично, й іронічно – як це й характерно для літератури, позначеної синдромом постмодернізму.

Родинне життя – дочка й дружина – присутньо доповнює домінують цього образу. Недаремно першу частину роману названо «Жінка – це майбутнє».

Дочка Зенона і Наталки Слава Ластівка є гротесковим продовженням і батька, що виховує її, прилучаючи до духу предків (Мельничук оречевлює метафору: багатогодинні прогулянки з дитиною Зенон проводить на цвинтарі, де дівчинка врешті-решт починає почуватися краще, ніж серед живих), і матері, що вкорінена не завдяки свідомості, а всього свого ества. Парадокс же полягає в тому, що свою «духовність», дівчина успадковує не від батька, а від матері як вроджену архетипову музичність нації.

Тема минулого, тема привидів у розділі про Роздоріжжя набуває великого значення. Історія Роздоріжжя настільки глибока, що цвинтареві затісно в місті, а мерці вимагають усе нових «приміщень», утискаючи живих. За такого змалювання Роздоріжжя введення міфу про Тура Забобона, предка героя і колишнього князя цих місць, виглядає цілком органічно. Історію подано кількома визначальними фрагментами: боротьба Тура з татарами та зміна богів – поганства на християнство.

Тут мимоволі виникає необхідність певного уточнення з боку імагологічного арсеналу. Фактично вся історія Роздоріжжя/України представлена Мельничуком через усталені імаго нашої країни – від її розташування через стереотипи, етнообрази до широко відомого історії/міфу про християнство/поганство. Але позиція відстороненого автора, його відчутне дистанціювання від «тіла» нарації як у часі, так і в просторі, як ситуативне, так і ментальне, перетворює площинні етнообрази/імаго на своєрідні символи, які за суттю своєю наближуються до художніх

образів/іміджів – наскільки це взагалі можливо для постмодерністського тексту.

Як і годиться слов'янському міфу, Тур могутній, із залізними руками і бронзовими ногами. Тур захищає рідну землю, своїх єдиноплеменників, а серед них і двоюрідних родичів – дерева: адже вони не можуть втекти від ворога, врісши корінням у землю. Метафора укоріненості в такому язичницькому потрактуванні набирає дещо іронічного сенсу, особливо, коли в подальшому тексті вона поширюється і на жінок Зенона – Наталку та Славу Ластівку, і далі, ще глибше – на всю парадигму української національної ідеї. «Сформоване і затінене заходом і сходом, півднем і північчю, Роздоріжжя змінювалось, зростало, стискалося, спалювалось і було відновлене, спалене знов і подібно до фенікса, відроджувалося... І водночас із тим, як місто упорядковувалося, структурувалося і цивілізувалося, люди, такі ж примітивні, як дерева, навчалися вдягатися, митися, читати, купувати, торгувати, базікати, брехати. Дереву спостерігали, як люди зменшувались».

Проте у нові часи страшної навали і великого переселення народів, спричиненого Другою світовою війною, дерева виривають із корінням. Аби зберегти родину, а значить, і майбутнє роду Забобонів, Зенон відправляє берегинь роду – дружину і дочку – з Роздоріжжя. І тут, у таборі переселенців на теренах Європи відбувається символічне поєднання Західної і Східної України, або точніше – його симулякр. Наталка Ластівка одружується з Аркадієм Ворогом, чий батьки зазнали трагічної долі в Україні Східній.

Оповідь-хроніка веде з переселенського табору до Garden States (назва розділу про Сполучені Штати), до Чистого Життя і Земного Раю (назви підрозділів). Таким є сприйняття заокеанської країни переселенцями. Реальний для автора часопростір у свідомості його героїв існує як земля міфічна і прекрасна, це нібито перевернуте світосприйняття вже виводить українську громаду поза реалістичний історичний вимір сучасності. Авторська довідка скупа і безбарвна: «В 50-ті роки Сполучені

Штати мали шість відсотків світової популяції і шістдесят відсотків прибутків». Оселившись у тому раю (Нью-Джерсі – колиска консумеризму, – сповіщає автор), українці повисають у безповітряному просторі, – адже всім іншим вони здаються людьми з нізвідки. Аркадій відчуває, що «американці втомилися від галасливих вимог маленьких республік, кожна з яких намагається кричати голосніше за інших, стверджуючи себе (I am). А що ж можна сказати про країну, чий розквіт відбувся 700 років тому?!».

Як бачимо, ані персонаж, ані його душевний стан не налаштовують на будь-який гумор. Роздуми Аркадія набирають трагічного звучання. «Чи може бути вільною людина – без землі, без країни – поклоняючись самому тільки святому духу, не зважаючи на те, звідки він береться? Насправді цього не може бути. Душа дивиться крізь тілесні очі й почуває прив'язаність лише до певних дерев, людей, небес ... адже навіть Христос жив у Галілеї. Він не рушив до Рима, шукаючи більшої аудиторії. Бути українцем це значить, іншими словами – бути самотнім».

Аркадій розмірковує, намагається адаптуватися до американського життя, переживає різні фази свого усамітнення, глибоко розуміючи, що він існує як особистість, як самостійна одиниця, як людина, тобто, він ідентифікований лише в родині. Але саме у Штатах він доходить нового світовідчуття: чоловік почувається вільною щасливою людиною, припавши до океанського відкритого простору, повітря, неосяжної волі (тут авторська ритміка наближається до вітменівської виразності, навіть до пафосності, такої незвичної в цьому тексті) – до загальнолюдських вимірів: адже він завжди хотів бути вільним, як Скворода. І це вирішує його долю: Аркадій залишається в Америці, коли дружина, гнана тугою за привидами, вирушає із сином відвідати Європу.

Проте українці на новому місці всіляко намагаються зберегти свою особність, несхожість, можна сказати, вибудувати кореневу систему в повітрі. Вони старанно культивують усе національне. І в чужих умовах воно обертається на симулякр, фарс, гіперболу – так відбуваються нескінченні збори, обряди, ритуали...

Кожна сцена, кожний мельничуківський образ, попри свою підкреслену деформацію, одноплановість (а, може, саме завдяки їй) набирає значення символу. Імаго перетворюється на імідж. І тут час уже згадати про другого Забобона – Стефана. Брати «однокореневі» за своїм походженням і за функціями в романі: обидва символізують український дух. Адже згідно з міфом/імаго, вони є нащадками тієї гілки на дереві Турів, що зв'язана з Маркіяном, носієм нової віри і писемності (його посада – зберігач книжок).

Стефан – європейськи освічена людина, що бере участь у європейському житті, як і годиться підданому Австро-Угорщини: чи то марксист, чи то меншовистський функціонер, Париж і Відень, захоплення авангардистським мистецтвом і шалений роман одразу і з дочкою, і з матір'ю – така собі осторонена від буденності європейська богема. У нього і розум, і стиль мислення іронічний, дуже наближений до музілевського... Це саме йому належать дотепні уципливі лаконічні коментарі до Зенової поведінки. Осторонений від рідного Роздоріжжя, він веде щоденник, намагається написати історію рідної землі, а ще пише історію шлюбу як такого... Нічого, однак, не завершує. У тексті наводяться лише короткі майже афористичні фрагменти з його творів. «Ця країна (йдеться про самостійну Україну періоду Центральної Ради. – Т.Д.), дурна... Це гідра з одним тілом і сотнею голів, які розказують їй, що робити». «Річ у тому, що всі ми маргінальні постаті, відкинуті на периферію подій історії. Навіть наші мотиви смішні: той хто пише нашу історію, має розповідати про полювання з позиції зайця».

На просценіум роману він виходить у повоєнний час, у таборі українських переміщених осіб, а активно дійовою особою стає вже на американському континенті. Отут автор повністю «навантажує» його аналітичний розум, ерудицію, європейський досвід і успадковану ментальність. Тут ключовим лейтмотивним словом стає «waste» – спустошений, змарнований. І то, безумовно, з відсилкою до «Спустошеної землі» Т.С. Еліота, яка прекрасно спрацьовує на інтертекстуальному рівні. Змарноване життя,

змарноване минуле, змарнована земля – метафора набирає універсального значення. Глибинна приналежність Мельничука до американської літератури тут, в американській частині, дається взнаки найбільше: навколишні реалії подаються як добре відомий стандарт, тло, певний канон (імаго), на якому імітує життєдіяльність українство. В нього і вводяться українські реалії, причому, з одного боку – деталізовані (адже англомовний читач знайомиться з ними вперше), як – от побут бойскаутського кампусу, де відтворюється карпатська модель, або святкування Різдва, де збирається українська громада; з другого боку – універсалізовані аж до рівня міфу (коли Стефан повчає маленького Богдана, сина Слави Ластівки і Аркадія Ворога). Саме на цьому рівні й уживається найчастіше метафора спустошеності. Адже Стефан прийшов із тих місць, де земля намагається промовляти так довго, що, він побоюється – «коли їй це вдасться, вона закричить. Мені немає місця в Америці. Я приїхав сюди помирати». Він єдиний, хто прагне не тільки навчити хлопчика любові до батьківщини предків, а й допомогти йому адаптуватися в Новому Світі – адже для Богдана Америка – це реальність («Христос такий добрий, як Бітлз», – думає він).

У фіналі роману Стефан умирає на Різдво, а укорінення Тура Забобона на новому місці відбувається, мабуть, із кількох причин: з'являється перша родинна могила, прилучається до загальнолюдських цінностей Аркадій, а головне – підростає Бо, нова генерація, зрощена на американському досвіді, сприйнятті, відчутті реальності, для якого Україна – далеке міфічне казкове минуле предків.

Отже, українська тема, історія, ментальність, доля – усе спрямовано на поглиблене висвітлення американської проблеми самоідентифікації особистості в тому мультикультурному середовищі, яким є Сполучені Штати. А відтак роман Мельничука стає невід'ємною частиною сучасного літературного процесу. Специфіка письменника в тому, що історія екзистенціальна й міфологізована, соціальна нерозривно переплітаються, а сам процес самоідентифікації для автора немислимий поза переосми-

сленням дискурсу «тексту» історії прабатьківщини, тобто, перетворенням імаго на персональний культурний імідж, образ історії, точніше – ментальності, гетерообраз на автообраз. Лейтмотивну ж тему своєї романістики, суто американський пошук Self-identity «Хто я такий? Де моє коріння?», Аскольд Мельничук веде по-своєму в загальнонаціональному хорі мультикультурності.

Наратор А. Мельничука – персона відсторонена від розповіданої історії, віддалена від неї дистанцією іронії (адже ще Томас Манн стверджував, що іронія – один із засобів дистанціювання, тобто, створення епічності). А. Мельничук ніби урівнює історію та міф, сплітаючи «морський канат» нарації про долю народу з широко відомої фактографії з історії України та не менш установленої міфології про національну ідентичність українців. Він і автор-епік, укорінений у міфі разом зі своїми героями. І автор-деміург, який знає про героїв більше, ніж вони про себе. І автор-резонер, який коментує дії персонажів. І автор-філософ, який орієнтований у світових подіях. І автор-постмодерніст, який піддає сумніву і певною мірою деконструє історичний конструкт, відтворюваний текстом, і водночас не позбавляє читача надії на майбутню реконструкцію субстрату історії. Адже легенди, як стверджує епіграф до роману, достовірніші за історію.

Якщо твори Момадея, Емі Тан, Д. Болдуїна, Т. Моррісон – пошуки коріння, походження частини власного «Я», ліричне «Я» першого роману А. Мельничука – цілий український народ. Якщо в інших мультикультурних авторів США йдеться, як правило, перш за все про самоідентифікацію особистості, то в Мельничука вона пов'язана з етнообразом. Тому цей роман і представляє прекрасний матеріал для імагологічного аналізу.

Так, особистість Мельничука створена завдяки американській мультикультурній свідомості. Але з пагінця, зрослого на українському ґрунті. Тому й біль трагічної долі народу починає звучати, зачіпає, огортає читача – безумовно, найбільше українського. Для американського реципієнта цей роман, мабуть, залишається ще однією матеріалізованою історією, або передісто-

рією, що веде до ствердження американськості як ідеї вільного людського «Я», метафоризованої через мелвілівсько-вітменівські (сковородинські для українця) мотиви океану і дороги. До того - ще одна нитка долі, ще одна трагічна сторінка європейської історії, одного з її «роздоріжжів».

У романі «Посол мертвих» (2002) *The Ambassador of the Dead* – маємо справу з нарацією іншого плану, хоча й знов-таки нерозривно пов'язаною з Україною. Проте, якщо в першому романі дія розпочинається безпосередньо в Роздоріжжі, то у другому першобатьківщина існує як спогад, як передоснова, найбільше, на рівні імаго. І навіть у такій іпостасі Україна центрує книгу, тло якої складає Америка 60–70-х років, а «тіло», корпус книги хронологічно вибудовано з ретроспекцій *ad profundis*, із глибин дитинства до стану дорослості, до сьогодення, до теперішнього часу, через шістдесяті й війну у В'єтнамі, до Америки кінця ХХ сторіччя. Маємо спогади про іммігрантську громаду, про дві дружні, але такі різні родини Круків та Блудів, що живуть у Нью-Джерсі, в одному часопросторі, але рухаються нібито в різних напрямках. Блуди (прізвище, скорочене від оригінального «Верблюд») наполегливо й невтомно, зціпивши зуби, працюють, аби адаптуватися повністю в нових умовах, залишити трагічне минуле на старій батьківщині. Круки не можуть прийняти нового, бо вщент переповнені минулим (навіть їхнє прізвище про це промовляє). Його знаком, символом, привидом і стає Аделаїда (Ада) Крук, чие дівоче прізвище Січ також знакове.

Її *image* явно опоетизовано, неодноразово підкреслюється її жіночність, романтичність білявої красуні, сильної, енергійної, таємничої, спокусливої. Її образ протягом роману зазнає видимих нібито радикальних змін (від поважної матрони до покинутої дружини та оригінальної повії, від Мадонни до Магдаліни), не змінюючись у суті своїй: адже за всіх поведінкових змін вона залишається незмінним носієм свого коріння, постійним «послом мертвих», утіленням непереборного тяжіння, органічного зв'язку з прабатьківщиною. Головна іпостась Ади – жінка-матір, жінка-Батьківщина «Що значить „матір”?» – розмірковує Нік

в останній частині роману «Невидимий світ». – Джерело життя, гніздо любові, постачальниця тепла, перший наставник серця і святий патрон емоцій. Мати Єва, Сара, Церера, Сівілла, Марія та мати-земля, море, місяць та ще більше. Набагато більше. Медея. Менада, Каннібал. Мати як убивця; пожирач власних дітей». Попри всю гротескність цієї тиради, у ній проглядає здорова раціональність. Мельничук уникає однозначних оцінок, вибудовуючи багаторівневу образну конструкцію. Образ Ади полісемантичний, укорінюючи синів у минулому, вона позбавляє їх власного майбутнього («поїдає їхнє життя»), власного «я», власної долі... Навряд чи доречні дорікання Джефрі Еудженідоса щодо недостатньої психологічної достовірності образу головної героїні, неповноти психологічних портретів задіяних персонажів, поданих лише ззовні, збоку і ніколи зсередини [7]. Варто констатувати, що тут Мельничук використовує суто американську традицію – біхевіористську епістему, передаючи психологію через модель поведінки. Водночас, ту невизначеність, непізнаність, таємничість, недомовленість, яку зберігають до кінця роману Круки, мати та її сини, також можна вважати заданою автором. Незважаючи на переконливу передачу послідовних фрагментів минулого суто «джеймсівським» наратором (адже Нік Блуд – ідеальна «перетворювальна свідомість», персонаж, задіяний у романі і водночас освічений та поінформований спостерігач), не варто прочитувати роман лише в параметрах реалізму, він задуманий як багатопланова конструкція із закладеним у нього міфологізмом, із сучасним вирішенням ліро-епічності, в основному дотичної до прози модерністської. Певна «містичність», таємничість, неповна розкодованість, притаманна його героям, прекрасно пасує їхній ролі, функції (етнообразу?) амбасадорів не просто минулого, а вже нібито й не існуючої батьківщини.

Вставну повість закоханого в героїню поета про українське минуле Ади розміщено майже у фіналі. Це єдиний фрагмент, у якому дія відбувається в Україні. Але ж вона не локалізована, не пов'язана з жодною українською конкретикою. Навіть ті

трагічні події, які доводиться пережити героїні, можуть бути спровоковані різними загарбниками і насильниками – радянськими і фашистськими, які практично в авторському тексті не розрізняються. Як і декларував ще в епіграфі до першого роману А. Мельничук, важливішим є дух, створений легендою, ніж картина реальності, відтворена у тексті. Дух – трагічність, вимушена зовнішніми обставинами жертвовність нації, наділеної активним дійовим інтелектуально осмисленим світосприйняттям. Саме про це свідчить родинна історія Ади. І з цієї – майже фінальної – ситуації починає інакше виглядати вся історія її американського досвіду. Головне, сповнюється великим значенням її постійне перебування під дією українських духів, які в такій інтерпретації набувають порактування духовності і виступають берегинями героїні від американської бездумності, механістичності.

Отже, якщо в першому романі історія-міф України становила його зміст, то в другому, представлена родиною Круків, вона виступає в ролі привида, «посланця мертвих», як та таємнича невиліковна хвороба, що час від часу мучає сина Ади Алекса, коли людина почувається ніби оголеною, позбавленою шкіри. Це невлівима зникаюча батьківщина, якої не можна позбутися і в якій не можна жити. «Якщо буде втрачено вашу українську шкіру, вашу мову, ваші спогади – якими б страхітливими вони не були – що ж вам залишиться, крім позбавленого сенсу фізичного існування, життя без будь-якого сенсу взагалі?» – питається Керолін Сі [9]. Отже у «проекті» Круків мертві хапають за ноги живих, їхній досвід свідчить, що не можна жити в сучасності з головою, повернутою назад.

Проте є й інший шлях до усвідомлення самоідентичності. Це Нік Блуд, американське імаго – невинний Адам із «чистою» свідомістю, вихований у незрушній вірі в американські ідеали; трагічний досвід Круків стає для нього певною ініціацією до саморефлексії.

Ініціація українськістю відбувається вже після смерті батьків, які старанно і продумано вибудували систему виховання сина – налаштувати його на американські ідеали і спосіб життя,

зберігши обрядові його першооснови. Пошуки своєї ідентичності починаються вже з визріванням людської сутності. І тут український компонент відіграє провідну роль. Саме тут Ада виступає в ролі першовідкривача українського минулого його батьків, хоча в її розповідях-спогадах, мабуть, більше фікціонального, ніж фактичного. (Адже навіть у пам'яті Антона, українського поета і своєрідного літописця, не збереглося згадок про ганебне нацистське минуле Петра Верблюда, про яке розказує Ада).

Гострий інтерес Ніка Блуда до минулого батьків, який прокидається в ньому після їхньої смерті, це скоріше ознака дорослішання, пов'язаного із самовизначеністю, самоосмисленням, із необхідністю укорінення.

Отже, в цьому творі майже неможливо розділити гетеро-і автоіміджі, притому, що «стовідсоткового» автоіміджу країни просто немає. І головний сенс роману можна звести до ідеї про успішну ініціацію, в наслідок якої оповідач (таким чином фактично урівнений у правах із головним героєм) поставлений перед необхідністю серйозного довготривалого пошуку справжнього іміджу України, без якого неможливе його подальше існування дорослої самостійної американської особистості.

Відтак, напружений діалог двох ідентичностей як основа самоідентифікації персонажів (на рівні семантики твору), як підґрунтя внутрішнього конфлікту (на рівні поетики роману) зберігається.

«Будинок удів (усна історія)» **The House of Widows (an oral history)**, 2008 – третій роман А. Мельничука, який здобув премію House Choice Award від Американської бібліотечної асоціації як одна з визначних книжок 2008 р. З двома першими його об'єднує лейтмотив української сутності, українського іміджу, української ідентичності. Проте роман має і власну домінанту – йдеться про місце України і українського в сучасному глобалізованому світі. Об'єднавчими можна вважати й паратекстуальні елементи – підзаголовок третього роману перегукується з епіграфами першого: автор підкреслює фікціональний характер своєї прози, ніяким чином не претендуючи на статус історичного роману

і водночас стверджуючи власну авторську позицію як суто сучасну в потрактуванні історії як тексту, у ствердженні ваги художнього осмислення людської історії у формуванні суспільно-політичних єдностей. Паратекстуальні компоненти можна вважати ключовими в усіх романах А. Мельничука, саме вони слугують камертоном в інтерпретації взаємин людина – реальність-фікція – сутність. Три епіграфи наведено до третього роману. Перший із Вольтера: історія – це брехня, яку ми погодилися сприймати. Другий із Єйтса про вплив уяви на жінок, особливо втрачених. І нарешті, третій – «Ми не повинні бути сентиментальними» Сер Ентоні Іден. Ключовий концепт Британської імперії, у якій все координується тільки законом.

Наратором «Будинку...» виступає американець Джеймс Пак, історик за фахом, син українця за походженням Ендрю Пака, який покінчив життя самогубством просто в нього на очах, залишивши хлопцеві листа до своєї матері, писаного незрозумілою Джеймсові мовою. Пошук невідомих смислів, намагання зв'язати у вузол обірвані нитки батьківської історії, прочитати її глибокий сенс у сув'язі трагічної людської історії ХХ сторіччя стає основним квестом наратора й організує сюжет романної оповіді. І далі дія відбувається точно за наміченою схемою, але у зворотному порядку – як спогад сорокарічного наратора, що у 25 років, після самогубства батька, «полював» за історією, маючи необхідність визначитися самому. Основний сенс роману – це шлях сина до витоків батька, шлях історика до справжніх мотивів, які організують життя, його мандрівка різними імперіями із зануренням у більш глибоке минуле. Матеріалом слугують особисті враження, усні історії тих, хто був пов'язаний з батьком та його власний лист-сповідь.

Отже «Будинок удів» пов'язаний із двома першими романами не спільними дійовими особами, не сюжетними ходами, навіть, не місцем дії (якщо не вважати, що для сучасного американського письменника цілий світ не має обмежень, а локалізація дії – його персональний вибір), а більш глибокими параметрами й характеристиками, які визначаються категоріями історичними

і філософськими, що мають глобальний вимір. Для американського професора-інтелектуала, яким, безперечно, є Аскольд Мельничук, такий романний «бейзмент» абсолютно органічний. Але у цьому глобальному просторі, де стикаються, розвиваються й занепадають могутні імперії, нібито центром перехрещення людської історії, як і в попередніх творах Мельничука, виявляється доля української родини. Чітко вимальовується авторська мета – показати, як великі імперські історії врешті-решт визначають долю кожного в цьому світі, як у них «зав’язана» українська історія і як ця українська історія, що її імперії не знають і на неї не зважають, виявляється суголосною всесвітнім процесам.

Наратор – людина, кровно пов’язана чи не з усіма європейськими імперіями. Батько – народжений українською жінкою, що побачила світ десь на Прип’яті (точної дати своєї появи на світ вона не знає – десь у революційні роки) і дванадцятирічною дівчинкою була продана мачухою в голодні роки багатому чоловікові. Мати – ірландка, батьківщиною якої стали Сполучені Штати Америки. Історик за фахом, Джеймс уважає за свою мету укласти усну історію сучасного світу, визначивши в ньому власну позицію. Він – американець, народжений у центрі американської цивілізації – Бостоні, але в першому поколінні, отже – ще *чужий*. «Хоча я й народжений і виріс на узбережжі на північ від Бостона, ми самі жили у третьому світі... Мої батьки були обидва „нездатними до роботи”, вони були народжені для чогось іншого. Так само, як їхні співвітчизники, вони були *натхненіми* – хоча й невідомо, на що». І тому він той продукт Америки, якому конче необхідно відчутти себе її органічною частиною. («Бостон. Семюель Адамс, Чаювання, Гарвард, Ред Сокс, Торо. Я – один з вас, справді»). Отже, наратор – і емоційно найбільш заангажований, і інтелектуально найбільш підготовлений (знов-таки точно за технічними рекомендаціями Генрі Джеймса) персонаж роману.

Головний герой цього роману Ендрю/Щек Пак/Гординський у міжвоєнні часи неймовірними зусиллями матері українки, що опинилася в охопленій фашистськими та мілітаристськими

настроями Австрії, був «переправлений» до поважної англійської родини, здобув освіту, став британським громадянином, змушений був стати англійським військовим, працювати перекладачем у таборі військовополонених, після чого зрікся свого англійського громадянства й таємно перебрався до Сполучених Штатів, де й прожив більше тридцяти років у статусі невизнаного іммігранта... Отже, перед нами – людина слов'янського – а саме українського – походження, активно задіяна в різних форматах державних утворень сучасного світу, яка виступає перекладачем, транслятором з однієї мови/культури на іншу і чия доля завершується трагічно через неможливість успішно виконати свою місію.

Юний Джеймс Пак після смерті батька виграє грант на наукове дослідження, що забезпечує йому подорож Європою, і перша точка призначення – Великобританія. Йому не потрібні гіді в Оксфорді – це місто ніби вийшло з його улюблених книжок. («Я почувався так, ніби занурився у книжки»). Він нічого не знає про англійський період життя свого батька, але Англія для Джеймса – колиска, джерело й макет західної, у тому числі, американської культури, цивілізації. І атмосфера, і антураж дому, у який він потрапляє завдяки рекомендації покійного батька, повністю підтверджує таке імаґо. У будинку Морганів, де весь інтер'єр вирішено у стилі Дізраелі, «кожен стає частиною меблів, трошки менш історично вагомим, ніж інші». І маєток, і сама родина Гордонів, яка виховала Ендрю Пака, особливо Маріон, що все життя зберігає кохання до Ендрю і яка розповідає про нього Джеймсові, виглядає немовби концентратом вікторіанства, а сам полковник Гордон (згідно зі спогадами його близьких), ніби «зліплений» із персонажів Кіплінґа. Полковник – суворий, витриманий, сильний, несе державну службу в колоніях чесно й віддано (кілька разів підкреслено, що йому доводиться бути присутнім на стратах). І водночас – шляхетний, справедливий, добрий до прийнятого в родину чужого хлопчика, якого він полюбив як рідного, виховував і навчав нарівні з власними дітьми. І вся родина патріотична і благородна, під час війни навіть дами

самовіддано працюють серед поранених, а дорослі чоловіки служать в армії. Зразкові брити. Але... Молодший із Гордонів Ейдан свідчить про те, що Ендрю був чужим у гордонівському світі. Маріон згадує епізоди, які засвідчують його неординарність, талановитість, глибоку обізнаність з історією Лондона, його ліричність. «Його коріння усюди, і вони проросли глибше, ніж можна собі уявити. Він навчився говорити і писати чудово – хоча говорив про себе у другій особі так ніби не хотів нічого сприймати занадто близько до серця; і він затинаявся трошки, особливо серед незнайомих...» Тільки слов'янинові птахи могли видаватися душами англійських солдатів, загиблих у Першій світовій війні.

Аналогічні епізоди зберігаються в пам'яті сина. Як батько приніс маленьке знайдене на березі тюленча й уміло доглядав його, як умів вловити поетичну мить на березі океану... І як нестримні потоки бурхливих почуттів моментально затоплювали і його, і мати-ірландку. Ендрю не вкладався у британську (а згодом і в американську) формулу.

І коли настало випробування людяністю, відбувся неминучий розрив прийомного сина з родиною. Вирішувалася доля конкретної дорогої для Ендрю людини, і полковник, сповнений співчуттям до прийомного сина, однаково керується незрушною формулою державника, виголошеною одним із англійських політиків, тодішнім державним секретарем Ентоні Іденом: «Ніхто не може керуватися почуттями». Нічого навіть не треба пояснювати. Юнак сприймає це. «Ви чуєте не так, як воно має сприйматися – мов ніж у серце – а так, як воно має бути почуте, закон інтерпретований як прояв вищого гатунку, що його логіку ви навіть не можете осягнути повністю. І не намагайтесь. Ваш обов'язок простий: підкоритися. Підкоритися... Мудрість. Вівісекція століть, тисячоліття впровадження, імперія і культура... Проблеми починаються з почуттями. Світ не може бути керованим почуттями. Він має бути організованим навколо закону. Що таке закон, якщо не кодифікація перцепцій і спостережень речей, які є у світі? От що таке закони. Якщо ви такі дурні, що не підкоряєтесь

або не визнаєте їх, ви маєте страждати від наслідків. Втім, здається тавтологією і не може не переконати вас те, що немає у світі нічого, вищого за закон: Вдячність, Жалоба, Любов – то не просто слова у поемі, а реальності у світі».

Фактично тут відкривається *сутність* англійськості для слов'янського хлопчика, який прожив десять років у англійській родині, навчався в англійському університеті, оволодів англійською мовою як рідною, не тільки прийняв імаго, а й всотав саму сутність англійськості. І з цією сутністю він не може змиритися, вона травмує його глибоко і примушує, врешті, повністю змінити життя. Він грубо розриває стосунки з коханою англійською дівчиною (дочкою полковника, що була його найближчим другом протягом усіх цих років на чужині). На звістку про те, що Маріон вагітна і хоче зберегти дитину, він кидає їй в обличчя жахливі слова: «Так? Чому? Тому що це англійське життя? Тому воно таке цінне? Це що, вища міра для нас в усьому тепер? Хай з мене краще здеруть шкіру або проколють шпагою, або згодують мене пацюкам, ніж я зроблю щось, аби сприяти появі ще одного англійського бастарда у світі». І навіки зникає не тільки з її життя, а й із країни, чийм повноправним громадянином він був і яку міг уважати своєю доброю батьківщиною.

Отже, перша частина як класична романна зав'язка, включає всі початки наступних сюжетних мотивів. Тут не тільки з'являється лейтмотивна тема імперії, а й прокреслюються її різні варіанти. Один із них пов'язаний з образом Селени, Сходу як компоненту Британської імперії.

Таємнича красуня Селена живе у вікторіанському маєтку Гордонів у Кембриджі й одразу привертає до себе увагу молодого чоловіка. Вона виявляється племінницею Маріон. Вона пережила в Єрусалимі трагічні події; загибель своєї родини, у якій ніби сфокусувалася драма Британської історії та імперської політики. Якщо полковник Гордон служив у Палестині ще до Другої світової війни, коли євреї терористичними методами намагалися відвоювати землю в палестинців, а колонізатори-британці намагалися маневрувати, запроваджуючи найсуворіші карні засоби, то

його син Себастьян служив у тому ж Єрусалимі в інші часи – вже після Другої світової війни. Маріон згадує: «Тоді насилля було страшним. Їх уже нудило від нас – й ізраїльтян, і арабів. І ті, і ті почувалися зрадженими».

Себастьян Гордон став пацифістом, намагався створити британську миротворчу організацію, одружився з палестинкою, що працювала лікарем. Своєю чергою, вже їхній син виріс фундаменталістом, 1978 року його готували до терористичного акту, тільки прилад вибухнув передчасно, в оселі батьків і призвів до смерті всієї родини. Крім Селени, яка в цей час гралася із сусідськими дітьми.

Незрушна імперія, оплот європейської демократії, побудована на найсправедливішому принципі верховенства закону понад усе, один за одним зазнавала ударів буквально у власне серце. Виявивши неабияке благородство, виховавши слов'янського хлопчика у кращих традиціях британства і втративши його, родина Гордонів, утілення британства (його образ, авто і гетеро), зазнала першого суттєвого удару, фактично, розпалась. Адже полковник Гордон відмовився від рідної дочки, коли дізнався, що вона чекає дитину від невдячного Ендрю. Історія родини Себастьяна стала другим ударом. У цій історії з часом виявився замішаним і молодший з Гордонів – Ейдан, який своєю любов'ю зробив неможливим життя Селени, і без того травмованої страшною трагедією, під опікою Маріон, змусив дівчину залишити такий благополучний/ зловісний вікторіанський будинок.

Два розділи (7 і 8) можна вважати центральними: «Удовій дім» (7), власне, центральний і єдиний «український» епізод. Та «Перекладач» (8) як сутність, основна місія головного героя – Ендрю/Щека Пака.

Британський, сказати б, компонент біографії героя композиційно подано як передісторію його самоусвідомлення. Центральними є розділи та епізоди, пов'язані з українською частиною дискурсу. Це безпосередня зустріч сина Ендрю з українськими родичами у Відні, спільна поїздка до Києва та київські епізоди. Після чого вже подається повний текст таємничого листа-

меседжа, залишеного Ендрю перед самогубством і адресованого матері. Дві речі все життя ятрять серце й сумління Ендрю: провина перед братом, якого виявився нездатним врятувати 1947 року, та переконаність у тому, що рідні ледь-ледь виживають, бідні, мов хробаки. Зі своїх більш, ніж скромних статків, він намагається передати їм бодай якісь гроші. Але віденська оселя Гординських вражає Джеймса небаченою розкішшю, для нього, вихованця американського демосу, дивне все – від вишколеної обслуги до вишуканих страв. Адже мати Ендрю, яка багато років пропрацювала доглядальницею в божевільні, і двоє її синів, які при цій божевільні виростили, мають власний бізнес, що й забезпечує їм більш, ніж повне, задоволення всіх потреб. Отут виникає «Будинок удів», смислове зерно роману. Слово «Widow» має кілька значень – це не тільки жінка, залишена чоловіком, або, яка пережила свого чоловіка і більше не виходила заміж, а й така, що, позбавлена бажаного. Більш того. «House of Widows» іронічно перегукується і з «House of Windsor». І всі ці семи активно задіяні в мотивації твору. Але той «Будинок удів», куди потрапляє Джеймс у Києві, на відміну від засновника королівського родоvodu могутньої держави британців, виявляється ідеально організованим та чітко функціонуючим борделем, притому, надзвичайно масштабним, з осередками, розповсюдженими по цілому світі. Подорож із Вірою, яка їде помирати на батьківщину в село на Прип'яті, та її близьким оточенням стає, як це і личить американському роману, дорогою пізнання. Віра «ще не така стара. Ніхто не знає її віку. Вона каже, що забула дату свого народження, десь у добу так званої революції. Вона була дуже молодою матір'ю. Але вона хвора. Ерік каже, що повинна була вмерти вже давно. Називає її леді Лазарус... Однак що б Віра не вистраждала в житті, воно її не зламало. Або, як вона стверджує, піднімалася знову». Тут відбуваються короткі розмови з Вірою, її сповіді, протягом яких вона згадує певні епізоди минулого, із чого вибудовується трагічна історія родини, обставини східноєвропейської історії, які неодноразово змушують рідних позбуватися власних дітей у той чи інший спосіб. «Здавалося, Віра була

медичною сестрою в божевільні в той час, коли її мешканці прали світом», – констатує оповідач.

Фотографії як свідoctва минулого. Незвичайне оточення: Кий, середній син Віри, його коханець Ерік (єврейський хлопчик, якого вона ростила у Відні при божевільні разом із власними дітьми, незважаючи на фашистську загрозу життю власної родини), обслуга з людей різних національностей...

Якщо говорити про зображення самої України, то воно оприявлюється майже на рівні американського гетероїміджу. До речі, автор і попереджає, що в ті часи (це початок 90-х) Київ загалом був для світу *terra incognita* («Для Заходу Київ був невідомий, нереальний»). Після ознайомлення з романом читач знатиме не набагато більше. Слід зауважити, що фактично в Мельничука ніде (в усіх трьох романах) немає гетероїміджу Східної України, або материкової України як такої. Йдеться лише про західноукраїнців. Східняки намагаються вписатися в американський контекст, їхня етнопсихологія не розгорнута (Аркадій Вороб, батьки Ніка, Гординські, які виїхали з України). Звичайно, Мельничук не пише історії. Втім, антураж іще раз підтверджує, що він не діаспорний, не український, а саме американський автор.

До суто українських розгорнутих реалій можна віднести сам поїзд, яким подорожують Гординські. У тій частині, де їдуть пересічні українці, він брудний, темний, похмурий. Що ж до життя людей – то це картини, подібні до змалювання життя індійських «недоторканих». Автор явно нагромаджує жахи, аби створити враження надзвичайної вбогості місцевого населення, аби дати почути читачеві голос «із минулих століть». І як митець, безперечно, має на це право. Висновки напрошуються страшні: «Небеса, що є в цих людей? Це спеціальна божа турбота. Щось має бути. Якщо ні – то що ще? Я цього не знав тоді й не знаю досі, і не знаю, що робити із приголомшливою присутністю бідності. Їхня пасивність, мабуть, є складником їхньої бідності?». А далі вже Кий пояснює, як на цій вбогості виростав його бізнес. «Вас може зацікавити, як скористатися ними. Убогі –

це ресурс, як вугілля. Вони – сировина. І вони це знають. Вони благають: скористайтеся нами. Давайте нам накази. Роботу. Гроші. Пхніть під дупу. Вважай їх за каміння або старий мотлох для здійснення власних мрій».

Свій добробут на бідних вибудовує старший син Віри – Хорив. Він провів дитинство і юність із Вірою в божевільні, пройшов війну і полон, роки в Сибіру, із часом дослужився до заступника міністра транспорту незалежної України, і вже у становищі українського урядовця і людини, яка вповні спізнала цей світ, зрозумів, якими володіє непересічними можливостями, аби допомогти матері вистояти й по-справжньому розбагатіти. Із самодіяльного борделю у Відні, де сама молода красуня Віра торгує собою і своїми знайомими вдовами, аби якось вижити в повоєнному божевільному світі, він вирощує великий бізнес, стає могутнім і владним хазяїном підпільної імперії, яка вирішує долі бідноти, а простіше – торгує людьми. Цей бізнес має й свою філософію, яка базується на своєрідному гуманізмі, почерпнутому зі спілкування з нищими та вбогими. «Я живу у цьому світі», – пояснює Хорив Джеймсу, – «І це єдиний, відомий мені світ, і мені цього досить. Я задоволений речами, як вони є. Я не вірю у зміни. Нащо витрачати своє життя на ілюзії? Мене навчили мої дівчата. Я проводжу з ними години, і коли я повертаюся, то розумію, що роблю щось корисне. Скажеш, я їх експлуатую. Мабуть... Але я так не думаю. Я допомагаю їм продати те, що вони мають, та натомість купити те, чого, їм здається, вони хочуть мати».

Від британської підпільна імперія Хорива відрізняється не так предметом торгівлі, як статусом існування поза законністю. Якщо у Британії панує закон, то у Хорива – необхідність уникати законів. Така собі антиімперія, яка фактично існує вічно в тій чи іншій формі, протистоїть намагання повністю вписати людину у світ законності й виливається у справжню работоргівлю. «Будинок удів» своєрідний пастиш: слов'янський світ проти британського. Його верхівка – це брати «засновники Києва» – Кий, Щек і Хорив. Кожен – по-своєму особистість неординарна, кож-

ний (перш за все, Віра), опинившись на дні, у стані вбогих, завдяки власним зусиллям забезпечує собі життя на рівні сильних світу цього. Принаймні, у романі Мельничука інших представників слов'янського/українського світу немає. Відтак саме через них і доводиться віднаходити противагу Британській законності.

Але й Британська імперія сьогодні виродилась, її симулякром Мельничук пропонує вважати Інтерпол. Ця організація, що визріла в надрах Британії і покликана боротися за збереження законності в цілому світі, перетворюється на такий собі орган полювання у власних інтересах. Їх не цікавить торгівля людьми, тому що найбільший зиск дає торгівля зброєю. Наймолодший Гордон – член Інтерполу, від його імені й розповідається про діяльність цієї своєрідної імперії. Сьогодні протистоять одна одній імперія злочинців (Хорива, зокрема) та Інтерпол.

Ейдан представлений як антипод Ендрю, який від дитинства ненавидить чужого, котрий відібрав у родині любов ближніх до нього, найменшого. Він виявляється свідком брутального поводження Ендрю з улюбленою сестрою. І цим можна виправдати нелюбов Ейдана до Ендрю, до слов'янського світу, до Іншого. Проте в його характері накреслено й інше – уже з юнацтва він позбавлений фамільної риси – шляхетності. Це він посилає Ендрю фальшивий, страшний (і неправдивий) знак того, що Маріан позбулася його дитини. А далі це він поводить із Селеною не гідно моралі Гордонів. Він символізує переродження шляхетної імперії на організацію сищиків-розбійників.

Отже, у тексті здійснюється рух від імаґо до справжнього іміджу кожної імперії. Ендрю виявляється розтроченим всією міццю імперій та псевдоімперій. Йому, чутливому юнакові з тонкою нервовою організацією, який волею долі виявився транслятором, перекладачем (і виконував цю свою роль до кінця життя, будучи вимушеним посередником між двома псевдоімперіями – Хорива та Інтерполом), залишається єдиний шлях вийти з брудної гри – піти в небуття. І він проходить ним до кінця.

Тема перекладача з'являється на різних регістрах, звучить неодноразово, набирає значення розгорнутої метафори, стає про-

відною в усьому романі. (Недаремно А.Мельничук присвятив перекладу блискуче есе «Biite, Ich Spreche Nur Americanisch»). Ендрю виконує роль перекладача в таборі для радянських військовополонених, яких за міжнародними домовленостями британці мають відправляти на батьківщину, де більшість із них (коли не всі), у кого військова доля склалася зовсім не героїчно, приречені на жорстокі покарання, або й просто на страту. Так Ендрю-перекладач стає транслятором між живими і приреченими на смерть. Серед військовополонених він зустрічає старшого брата, але безсилий урятувати його від неминучої загибелі. Епізод стає ключовим для долі юнака, демонструє безсилля особистості перед машиною держави, примушує замислитись над глибокими філософськими питаннями, що виявляються такими нагальними в реальному житті як – і чи можна взагалі – узгодити особисте і суспільне, закон і почуття, поодинокі і загальне, як перекласти, транлювати це унікальне, особисте, неповторне іншою мовою, придатною для передачі інших взаємин, нюансів, емоцій, як, урешті, домогтися взаєморозуміння?

Ще один аспект «перекладу» – інтерпретація: «Перед самогубством він передав мені листа мовою, якою я не міг читати». Відтак весь роман перетворюється на спробу оповідача прочитати лист, писаний незнайомою мовою.

І ще один аспект, дотичний до проблеми перекладу, або, точніше, трансляції. Джеймс-історик зізнається: «Я планував дослідити британську участь у різноманітних визвольних рухах, що затопили Середній Схід та Європу в ХІХ ст. ...Ідеалізм індівідів, переконаних у тому, що вони знають, що є правильним для інших, дивував мене: благородний імпульс для неблагородних людей». У такій інтерпретації коло питань можна переадресувати й до історика, і до письменника. Адже «переклад» у широкому розумінні слова – це їхня місія. Цей мотив виявляється надзвичайно важливим для письменника, виношеним і глибоко пережитим. Мельничук згадує, яке велике враження справив на нього фрагмент із книжки Ю. Луцького про те, як останньому, пораненому в перші роки війни, доводилося бути перекладачем

в англійській армії, доводячи до військового командування інформацію, думки, емоції тих, хто з різних причин не міг, а не тільки не бажав, повертатися на батьківщину, де був приречений на смертний вирок. Глибокі переживання перекладача, коментовані філософом, також справили незабутнє враження на Мельничука, багато в чому визначили лейтмотив його третього роману, він об'єднує і тему батька, і тему сина, сучасного історика, який прагне побачити, пізнати й усвідомити через художнє (фікціональне, уявне, міфічне, легендарне), відтворити, змодельювати ситуацію людства як єдину картину і своє місце в ній. («Я хочу сказати, що хоч би ким уявляли себе, хоч би ким назвали вас батьки, хоч би чого вас навчали у школі, аби підтвердити цю ідентичність, – ви не відповідаєте їй. Ви є чимось іншим. Ваша трагедія в тому, що ви про це ніколи не дізнаєтесь Якщо ви самі про це не потурбуєтесь, ви назавжди залишитеся маленьким Джеймсом»).

І, нарешті, ще одна імперія – американська. Америка як золота мрія для недорозвинених. Імаго земного раю для знедолених. «Америка здавалася складником кожної дівочої міфології. Американське спрацьовувало тут прекрасно. Надія на золото в кінці шляху була закодована в кожному листі зі словом „Америка”. Америка. Америка. Америка. Повторював я собі. Чи є ще країни, у самій назві яких закладено стільки любові?».

Америка як країна, якій бракує глибини розуміння життя і смерті для мудріших. Розумний європеець Ерік каже Джеймсові: «Ви настільки перейняті страхом втратити те, чого ніколи насправді не мали, ви навіть не можете бачити речей такими, як вони є. Ви все перетворюєте на товар... Ви і не уявляєте, як воно поза імперією».

Америка, котра живиться війнами, перетворившись на чергову могутню імперію, і яка породжує масове дезертирство серед власних солдатів, отже повторює трагічні сторінки старих імперій, де люди, що не зуміли (або не схотіли) до кінця грати роль гвинтиків, підлеглих чужим наказам (або законам), виявляються зайвими, непотрібними, ворожими. У глобалізованому світі ці

реалії набувають дедалі більшого поширення і свідчать про велике неблагополуччя у середині сучасної наймогутнішої імперії – ширше – західної цивілізації, адже протистояння людини і держави триває й у найдемократичнішому Новому Світі.

Автор торкається теми американської дипломатії і політики у світі, оскільки Джеймс – помічник Public Affair officer в американському посольстві, автор двох книжок – про Байрона і Бланта (чоловіка онуки Байрона), які брали участь у визвольних рухах у Греції та Єгипті, здійснюючи мрії Британської імперії про вільну людину. До нього приходять листи американських учасників війни про її злочини. Ціла серія обставин, що характеризують атмосферу після 9/11 загалом – протистояння Сходу – Заходу, іслам, тероризм і тощо. Америка – предмет загальної не любові, образ країни в очах інших одна з основних заданих тем.

В інтерв'ю О. Мотилію А. Мельничук згадує свою зустріч під час європейського турне із жінкою, котра мала своїм обов'язком психологічно працювати з великою кількістю американських солдат, які дезертирували з війни в Іраку, відмовляючись брати участь у масових злочинах, організованих американським урядом. Розповіді цієї людини справили на письменника велике враження і стали матеріалом не тільки для написання епізоду роману «Будинок удів», а й для структурування одного з лейтмотивів усього твору. Ще одним мотивом, який об'єднує всі три твори, можна вважати мотив насильства, феномен травми, зумовлений, перш за все, Другою світовою війною, яка слугує вагомим історичним важелем у кожному романі.

Усі дійові особи виявляються так чи так дітьми й онуками війни. Віра не може навіть бачити літаків, бо вони асоціюються з бомбами й бомбардуванням. Те ж саме відчуває Маріон. А у долі кожної із задіяних імперій війна служить певним каталізатором.

Авторському задуму сприяє композиція роману. Він складається з 12 частин (апостоли?, місяці?) завершений фрагмент (заокруглений, уроборос) життя. Початок і кінець відбувається у Відні 2006 року. Відень, «чию важливість для європейської історії було підзабуто, хоча не так уже й давно вона була серцем імперії – мультиетнічної, відносно толерантної, самовпевненої».

Відень і 2006 рік – матриця, на яку накладено різночасові тексти, дія яких відбувається в різних топосах. Відень – це європейська культура, така рідна для американського інтелектуала українського походження. Відень – столиця Габсбурзької Австро-Угорської імперії, зібрана зі шматків колишньої Османської. Висока культура, яка співіснує з торгівлею людьми, що ніколи навіть не припинялась. Культура, яка сусідствує зі злочином...

Хронотопічна рамка центрована на Фройді: Фройд уважав, що ми не можемо згадати навіть власне дитинство, лише окремі образи. «Геродот був названим батьком історії, батьком брехні».

Джеймс писав оповідання (усні оповіді), інші вважали це історіями. Відтак – центральне слово – lie, брехня історії проти правди уяви. Немає однозначної незрушної істини. Уся система оповідей багаторазово опосередкована, як система дзеркал і віддзеркалень. А це означає, що кожне зображення й відображення багатозначне, не однолінійне. Адже у дзеркалі бачиш і себе, і не себе, тобто, ті свої іпостасі, які не є для тебе звичними, уявленими. А якщо таке віддзеркалення стає системою, то множинність і себе, й іншого розростається.

За Ж. Лаканом (Лакан. «Стадія дзеркала»), тут слід потрактувати стадію дзеркала як певну ідентифікацію, як одну з функцій імаго. Безумовно, професор Мельничук добре обізнаний не лише з Лаканом, а й з багатьма іншими авторитетами нашого часу. Проте його проза не стає ілюстрацією до певних теорій. Це художній текст, у якому зустрічаються, «виговорюються» різні оповідачі, свідки подій, різних етапів життя головного персонажа Ендрю Пака/Щека Гординського, транслятора між світами Заходу і Сходу.

Об'єктом світової історії стають дві родини, підкреслено паралелізовані: Гордони та Гординські. Британська імперія зберігає незмінним зовнішній образ: відбудований традиційний Лондон, вікторіанські будинки, незрушний побут, незмінні звичаї... Але родина фактично розпадається. Антиімперія створюється тими, хто викинутий за межі порядку, ладу, гармонії, закону («Вовки Європи»). Изгоями стають з відчаю, хоча українці й представляють могутню імперію старих часів Київську Русь і зберіга-

ють у своїх серцях мужність і милосердя. У цьому є справжня сутність образу слов'янства, створеного американським автором. Не в змозі винести свого статусу транслятора між живими і мертвими, між законом і милосердям, між переслідувачами і жертвами, закінчує життя самогубством Ендрю/Щек.

Письменник неодноразово підкреслює, що молода Америка не здатна зрозуміти глибин європейського страждання.

Історичну правду, себе, пояснення пережитого шукає його син Джеймс. Чи знаходить? Чи певною мірою і він перетворюється на своєрідного транслятора різних світів, між живими і мертвими?

Один герой і єдиний оповідач – батько і син (теж своєрідне «дзеркало»), перекладач із різних мов і громадянин Нового Світу. Єдність оповідача і навіть часу оповіді, тобто, підсумовування головної історії забезпечують єдність внутрішнього сюжету, філософської матриці цього роману – спрощено формулюючи – людська одиниця затиснута в лещатах великих державних систем, їхньої сітки у глобальному масштабі. Але цю єдність представлено багатьма голосами (і знов-таки, через численні опосередкування). Голоси молоді і старші, безпосередні учасники і свідки, спостерігач і вдумливий коментатор беруть участь у створенні масштабної і аналітичної структури, центрованої навколо основного месиджу. Наратор корегує і забезпечує єдність авторської фокалізації.

Отже, нарація рухається від імаго до справжнього іміджу кожної імперії. Складається певна павутина світу, глобальний сучасний web-net, заглиблений в історію. Павутина метанаративу, в яку втягнутими виявляються всі дійові особи. Дуже своєрідний (на сьогодні новаторський) спосіб поєднання історії великої соціально-політичної та екзистенційної.

Ендрю виявляється розтрощеним усією міццю імперій та псевдоімперій. Шлях наративу Мельничука – від незнання, від гетерообразу до певної автообразності. Відбувається виведення на поверхню американської літератури і ментальності української реальності – більш узагальненої, легендарно-міфологічної, але такої, що охоплює основні етапи її історії. Це й дає право

говорити про біфокальність наративної оптики автора. А, крім того, це дає право говорити про піонерську роль Мельничукової прози щодо введення в мультикультурний контекст американської літератури української тематики в усій її складності та сучасному аранжуванні. І хоча месидж американського письменника не можна звести до становища України й українців у світі, цю перспективу в нього включено органічно.

Щодо образу українця, то його не можна структурувати за Мельничуком. І не тому, що тут більше фікціонального, ніж це традиційно для літератури, а тому, що американський письменник керується іншою творчою логікою.

В центрі його уваги типовий для літератури США проблемний вузол – «Я» та «Інший», «Other» & «Otherness». Його й вирішують герої Мельничука. Тому в центрі дискурсу – їхня otherness, її взаємини з їхньою українською/слов'янською суттю. Але й тут українська сутність поставлена в дуже складні умови, бо змушена існувати на чужій території. За великим принципом «своєї» території в неї нема ніде, крім хіба що легендарного минулого з роману «What Is Told?». Отже, говорити про акцентовані українські характери (від імаґо до іміджу) у творчості А. Мельничука некоректно, швидше йдеться про характери акцентуовані, тобто, свідомо виведені з реалістичного ряду чи то у площину міфу (перший роман), чи то на територію травмованої психіки (другий роман), чи то в ареал глобальних протистоянь (третій роман). Усюди «українськість» – лише ядро, тільки глибоко прихована свідомо/підсвідомо сутність, генетична ментальність героїв, яка перебуває в неминучому протистоянні з навколишнім світом – на всіх теренах і в різних хронологічних пластах.

Можна висновувати, що автор дійсно змальовує прабатьківщину як землю, абсолютно відокремлену від цивілізованого світу, не просто його ойкумену, а ту, що опинилася вже поза ойкуменою. Отакий «позаойкуменний» характер перебуває в центрі романів Мельничука. Свою розповідь (ідеться про романи другий і третій, у першому ж вона авторська) він довіряє іншим персонажам – «бордерним», креолізованим або метизованим, але не за

походженням, а за світосприйняттям. Маючи слов'янську/українську основу, вони виростають в американському середовищі, у реаліях США і, таким чином, набувають статусу людей із «подвійною», ніби синхронною свідомістю. У процесі набуття самосвідомості, органічному для сучасної людини, вони й шукають шлях до прабатьківщини, і ведуть за собою читача. У другому романі Нік Блуд з усіх сил пручається цьому пошуку-поверненню. Вони залишаються в романі незавершеними, характер героя від «американської статички» переходить на плинну рухому нестабільність. Те, що доведено попереднім текстом, – неможливість жити з головою, повернутою в минуле, незборима трагедія для тих, хто не бажає прийняти нові умови, залишається в силі. Але обставинами створюється інший мотив. Неповноцінність людської особистості, позбавленої коріння. Гармонії і балансу двох рівнодіючих досягти не вдається. Проте це вже загальна мультикультурна позиція, яка залишає героя у процесі пошуків. Втім, процес пошуків людської сутності – норма життя.

Як і у другому романі, у третьому поштовхом до інтенсивних пошуків власного коріння, родинної історії стає смерть батька. Але ареалом цих пошуків для протагоніста-історика стає чи не весь світ, принаймні, світова історія в її найвиразніших проявах. Таким чином і Україна подається не ізольованою *terra incognita*, а невід'ємною часткою великого людського community.

Власне, це стає письменницькою стратегією Мельничука, не оригінальною для літератури США, де вона характерна чи не для кожного мультикультурного автора (американця, як правило, третього покоління). Новим і новаторським тут виступає сам матеріал, складник американської самосвідомості – Україна – земля, самостійна країна з власною історією, звичаями, трагедіями. Нескінчений діалог між двома ідентичностями, що становить сутність прози А. Мельничука, стає навігатором у розвитку характерів його персонажів, слугує невичерпним джерелом внутрішнього сюжету, його драматургічним двигуном, створює постійне напруження в його нарації, тобто, з ряду ідеологічного переходить до площини естетичного, перетворюючись на промоутера високого художнього рівня авторського тексту.

Література

1. *Кабкова О., Кухалашвілі В.* Україна і США. Літературні контакти. Українська література у загальнослов'янському і світовому літературному контексті, т. 3. У взаєминах з літературами Заходу і Сходу. – К., 1988.
2. *Николаев В.Г.* Национального характера концепции // *Культурология. XX век. Энциклопедия в 2-х т.* Главный редактор и составитель С.Я. Левит. – СПб.: Университетская книга, 1998.
3. *Нудьга Г.* Українські думи в англійських перекладах і критиці // *Радянське літературознавство.* – 1966. – № 4.
4. *Beller, Manfred & Leerssen, Joep.* Imagology. The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters. A critical survey // Vol. 13 of the series «*Studia Imagologica*» (series editors; Hugo Dyserinck & Joep Leerssen).
5. *Dumbrava, Gabriela.* From Archetype to Stereotype: a Postmodern Re-reading of the American South // *European Journal of American Studies, EJAS 2007-2*, [Online], put online Jan. 08, 2008. URL: <http://ejas.revues.org/document1693.html>. Consulted on Jan. 14, 2008).
6. *Dyserinck, Hugo.* Imagology and the Problem of Ethnic Identity // *Intercultural Studies. Scholarly Review of the International Studies (I.A.I.S).* Issue 1, Spring 2003 http://www.intercultural_studies.org/ICI.html.
7. *Eugenides, Jeffrey.* New World Disorder. Ascold Melnychuk's novel depicts a Ukrainian immigrant and her family // *Perseus Books*, 4 June, 2001.
8. *Melnichuk A.* Under Western Eyes: Images of Ukraine in Contemporary American Fiction // *American Literature at the Edge of 20th and 21st Centuries. Proceedings of the Second International Conference on American Literature.* Kyiv, Institute of International Relations Publishers, 2004.
9. *See, Carolyn.* Fitting in, Flipping out // *Washington Post.* – May 11. – 2001.
10. *Talvj.* Historical View of the Languages and Literature of the Slavic Nations, with a sketch of their popular poetry. N.Y., 1850.

Валентина Нарівська (Дніпропетровськ, Україна)

**Пасторально-ідилічне переживання світу
(про роман М. Левицької «Коротка історія тракторів
по-українськи»)**

У статті досліджено розвиток пасторально-ідилічних мотивів в українській еміграційній літературі. На матеріалі роману М. Левицької розглянуто шляхи самовизначення літератури української еміграції. Розвиток пасторальної теми в романі осмислений крізь призму виражених у творі художніх антиномій «природного / штучного», «смішного / зворушливого», «природного / цивілізаційного», що відображають авторську інтерпретацію європейських традицій пасторального жанру.

Ключові слова: література української еміграції, пасторально-ідилічне буття, пасторальний сюжет, геокультурна ситуація, еміграційне буття, матеріально-тілесне начало.

**Valentyna Narivska. Pastoral and Idyllic Experience of the World
(about M. Levitskaja's novel «A Short History of Tractors
in Ukrainian»)**

In the article, the progress of pastoral-idyllic motives in the Ukrainian emigratory literature is studied. On the material of the novel by M. Levitskaja «A Short History of Tractors in Ukrainian» ways of self-determination of the literature of the Ukrainian emigration are considered. The progress of pastoral subject matters in the novel is comprehended through the prism expressed in work by the antinomies «natural / artificial», «ridiculous / touching», «natural / civilizing», which reflect the author's interpretation of European traditions of the pastoral genre.

Key words: the literature of the Ukrainian emigration, pastoral-idyllic life, pastoral subject, geocultural situation, emigratory life, material-bodily elements.

Валентина Наривская. Пасторально-идиллическое переживание мира (о романе М. Левицкой «Краткая история тракторов по-украински»)

В статье исследовано развитие пасторально-идиллических мотивов в украинской эмиграционной литературе. На материале романа М. Левицкой рассмотрены пути самоопределения литературы украинской эмиграции. Развитие пасторальной темы в романе осмыслено сквозь призму выраженных в нем художественных антиномий «естественного/искусственного», «смешного/трогательного», «природного/цивилизационного», отображающих авторскую интерпретацию европейских традиций пасторального жанра.

Ключевые слова: литература украинской эмиграции, пасторально-идиллическое бытие, пасторальный сюжет, геокультурная ситуация, эмиграционное бытие, материально-телесное начало.

Публікація роману Марини Левицької – викладача одного з університетів Великобританії і «за сумісництвом» письменниці аж ніяк не ординарної, була сприйнята культурним західним і пострадянським співтовариством як сенсація. І хоча сучасного читача, пересиченого постмодерністськими експериментами, здивувати чимось важко, тим не менше Марині Левицькій це вдалося. Після виходу у світ у 2006 р., з подальшим перекладом понад тридцятьма мовами, роман викликав численні відгуки – захоплені, схвальні зарубіжні та різко негативні з боку української критики. Хоча, як з'ясувалося, М. Левицька має прямий стосунок до емігрантського середовища, оскільки її батьки – вихідці з України, у роки війни були в німецькому концтаборі, після звільнення опинилися в американській зоні, звідки їм із дітьми вдалося виїхати до Англії. Доля батьків частково і була покладена в основу роману. По суті, це перший твір про сучасне життя української еміграції. Як відомо, письменники першої еміграційної хвилі зосереджувалися на художньому осмисленні буття українців метрополії в добу катастроф (переважно перша половина ХХ ст.). Ці твори – яскраво виражені «продукти ідеологічної

творчості», в яких відчутна могутня присутність «автора-ідеолога», «героя-ідеолога» (за концепцією М. Бахтіна). У них із усією очевидністю явлені соціальний пафос, неприховане страждання й ностальгія в контексті глибоко усвідомленого творчого пошуку. Пройшовши через численні випробування в себе на батьківщині, письменники-емігранти прагнули в першу чергу створити художню «фізіономію нації» [4, с. 345], спираючись на етнокультурний підхід, намагаючись у такий спосіб зберегти її риси, що зникають. Цим і приваблювала метрополію еміграційна література. Тому на початку 1990-х рр. на хвилі демократичних перетворень обидві сторони були готові до створення метрополійно-еміграційної літературної цілісності лише на ґрунті усунення ідеологічних причин, що їх роз'єднують, але за явної недооцінки художньо-естетичних підстав для такого складного процесу. Реалізувати задум не вдалося. До того ж у цей історичний момент набрала сили тенденція, спрямована на те, щоб «змінити організацію літературного світу», у тому числі, з метою надання можливості «малим» літературам, до яких належить й емігрантська (термін П. Казанови [7]) уникнути будь-якої підпорядкованості, відстоюючи свою вже сформовану ідентичність. Як відомо, становлення й утвердження себе у світі літературам зарубіжжя далось не без труднощів. Щоб вистояти, еміграційна література повинна була співвідносити себе зі станом інших «літературних просторів», близьких їй за геокультурною ознакою, явно чи неявно, усвідомлено чи ні. Тим не менше, метрополія намагається зберегти за собою право оцінювати еміграційні твори зі своїх позицій, про що свідчить суперечлива реакція на роман М. Левицької.

Численні зарубіжні відгуки, рецензії, анотації на книгу-бестселер в англomовному просторі, відзначену премією Вудхауз (за кращу гумористичну книгу року), занесену до лонг-ліста Буккера–2005, були не тільки позитивні, а навіть захоплені: «У книзі багато що відбувається, однак сюжет несе в собі заряд соціальної сатири, хороші жарти й добру дозу балагана. Усе разом складається в розумну й зворушливу історію», – думка «The Daily Telegraph»; «Марина Левицька створила маленьке літературне диво», «книга смішна й зворушлива – але до того ж вона добре

написана. Узагалі-то вона смішна й зворушлива саме тому, що вона написана добре», – відгук у «Booklist». Але українська реакція – письменників і критиків – була прямо протилежна, більше того, мала яскраво виражений політичний зміст. Так, письменник А. Курков із жалем відзначив, що «співвітчизники письменниці мають вигляд посміховиськ... Одним словом, премією Вудхауз, здається, відзначили карикатуру на українців!». Не менш жорстко висловилася про роман М. Левицької й критика. Її спрямованість озвучена в самих назвах – «„Трактори” з невідалої історії не по-українськи», «Гидота по-українськи» тощо: вона має ідеологічний характер з акцентом на тому, що це навіть «не пасквіль на українців, а свідоме маніпулювання текстом, історією, психологією. Це фальсифікація національної культури». Але зарубіжна критика підкреслено звернула увагу як на одну з особливостей твору на те, що «зондування національної самосвідомості в романі дає справді глибинні результати» [6; 14]. Претензії ідеологічного характеру, заклики пустити книгу в непам'ять викликали протилежний ефект – значне посилення інтересу до роману і читачів, і критики.

Ретельне прочитання роману М. Левицької висвічує його тісну взаємодію з чи не найбільш вишуканими явищами літератури й мистецтва – пастораллю, ідилією, що з другої половини ХХ ст. переживають свій ренесанс. Вихід у світ повісті В. Астаф'єва «Пастух і пастушка», «Останньої пасторалі» А. Адамовича, роману О. Гончара «Тронка» і багатьох творів «сільської прози» з чіткими ознаками пасторальності викликав величезний інтерес.

Непоміченою критикою залишилась і пасторальність деяких творів І. Чендея, Г. Тютюнника, А. Дімарова. З плином часу пастораль більш динамічно освоювала літературний простір. Активізувалася й наукова думка навколо проблеми [див.: 8; 10; 11; 12; 13], оскільки очевидною стала відзначена Т. Саськовою, відомим фахівцем з пасторалістики, особливість: «Пастораль, мабуть, не має собі рівних за розмахом експансії на різні види і жанри мистецтва. Важко знайти аналогічний феномен, здатний, за всієї усталеності, впізнаваності власних ознак, до настільки різнопланових художньо-естетичних констант» [15, с. 4].

Якщо в багатьох літературах пастораль докладно вивчена, то для української це одне зі знехтуваних питань, що, проте, не означає, що пастораль, ідилія як жанри, як художні явища не знайшли свого втілення в українській літературі. Вона (пастораль), як і науковий інтерес до неї, виникають одночасно у XVIII ст. у творчій та науковій діяльності Феодана Прокоповича. У створеному ним трактаті «О поэтическом искусстве» (1706) пасторальна поезія розглядалася як жанр алегоричний. З часом Ф. Прокопович реалізував свою пасторальну спрямованість у поезії «Плачет пастушок в долгом ненастьи» (1730). Ідилічна спрямованість найбільш характерна для української літератури XIX ст., оскільки в ній панувала сільська стихія в тематиці, що характерно для пасторалі. Це свого роду натуралізована пастораль. Класично-резюмувального втілення ідилія набула у творчості Т. Шевченка. Поезія, що змальовує «садок вишневий коло хати» як пасторальний оазис, стрімко набула статусу самодостатнього тексту культури, своєрідного еталона ідилії в українській модифікації, що, з одного боку, зберігає свої конституювальні риси («садок вишневий», «хата», «сім'я», «мати»), закарбувавши їх у масовій свідомості, з іншого – демонструє необмежені можливості взаємодії з різними напрямками, жанрами, сприяючи формуванню схильності до розвитку романного жанру у XX ст. Декаденти зробили спробу знецінити завоювання ідилії, іронізуючи над народницькими компонентами «Садка вишневого». Але, як з'ясувалося, ідилічний, пасторальний універсум у його класичному для української літератури вираженні не тільки не втратив своєї культурної значущості, а й зайняв настільки надійні позиції, що переходить від однієї епохи до іншої, аж до постмодернізму, переживалися природно, сповнюючи зміст літератури сучасною чуттєвістю, зумовленою цінностями патріархального буття (проза А. Дімарова останніх років, книги Л. Крушельницької «Рубали ліс», Н. Моріквас «Рід» та ін.).

У цьому ряду стоїть і М. Левицька зі своїм твором «Історія тракторів по-українськи», але як явище емігрантської літератури. Роман про кохання вісімдесятичотирирічного старого-емігранта з України до своєї значно молодшої співвітчизниці

численними мотивами пов'язаний із пасторально-ідилічним комплексом метрополії, від природного розвитку якого література еміграції була штучно відторгнена на тривалий період. Сам цей факт передбачає необхідність осмислення питання про тісний художньо-естетичний зв'язок сучасних літератур за відсутності будь-яких контактів (приїзд М. Левицької в Україну відбувся вже після публікації роману). Видається, що ця зовсім не проста ситуація може бути пояснена взаємодією кількох позицій. По-перше, мова може йти про явище, яке С. Бочаров визначив як «літературне пригадування» [5, с. 539], тобто про «дивні зближення більш чи менш віддалених один від одного в часі й просторі літературних творів і текстів, зближення, які неможливо або важко пояснити прямим впливом тексту на текст і свідомою метою письменника» [5, с. 539]. По-друге, як надзвичайно значуще сприймається обґрунтування, здійснене М. Бахтіним – «культурно-історична „телепатія”», за якої відбувається «передавання і відтворення через простори й часи дуже складних мислительних і художніх комплексів (органічних єдностей філософської та < / > або художньої думки) без усякого простежуваного реального контакту» [1, с. 323].

Мабуть, на перетині цих феноменів – «літературного пригадування», «культурно-історичної „телепатії”», а також «ідеї вродженої» виник задум роману М. Левицької та специфіка його художнього втілення. «Уродженість» стосовно М. Левицької являє собою нерозривну низку спогадів батьків, їх діалогів, вражень письменниці від еміграційного буття, те, що набуло якості генетичної пам'яті. Отже, явленість пасторально-ідилічного в романі зумовлена вторгненням його як культурної цінності «ззовні», примножена внутрішнім станом автора, особливостями світовідчуття, сприйнятого як *tradere*, що надає всьому нового аксіологічного й онтологічного звучання.

Як відомо, у традиційній пасторалі любовний сюжет витриманий у суворій послідовності й завжди має щасливу розв'язку. Але в романі М. Левицької він не панівний, хоч і яскраво виражений, точніше, упізнаваний. За всієї позірної простоти «Історія тракторів...» – твір складний і за архітектонікою, і в проблемно-

тематичному аспекті. У ньому набули розвитку кілька сюжетних ліній – пасторальна, любовна, що розповідає про взаємини батька колись невеликої, але дружної родини, з молодою жінкою; ідилічна – із садом, квітником, облаштуванням буття, численними деталями, що свідчать про її навіть ледве вловну наявність, яка розкриває особливості сучасного емігрантського життя в дещо несподіваному аспекті – як образу буття, що зникає.

Спостерігаючи за тим, як доньки віддаляються від цінностей родинного побуту за вже виразно помітною стіною нерозуміння, Маєвський пише книгу про історію тракторів, вбачаючи в них «сили світового життя», до яких сам був причетний. Створення книги піднімає приховані в глибинах пам'яті знакові для української історії події революції, громадянської війни, соціалістичного будівництва, колективізації, голоду, війни, «бравих» дев'яностих, передані через історію родини Маєвського, долі його близьких і далеких родичів, відомих історичних осіб, маловідомі факти з життя країни та світу в переказі Маєвського, але найголовніше – через історію створення й експлуатації найпотужнішого трактора доби 20–30-х рр. – «Фордзона» – історію, в якій переплітаються драматичні сторінки, західні й східні. І, разом із тим, мова йде про надзвичайно особистісне переживання подій, що об'єднували людей, які живуть у різній геокультурній ситуації. Через десятиліття до розповіді про трактори батько родини повертається час від часу, тому не претендує на власне історичну цілісність. Це скоріше виглядає як *visitation* – своєрідне «провідання» минулої епохи. Розповідь про трактори дещо фрагментарна, і, мабуть, була б нудувата, якби не вносила у твір екопасторальний мотив зміни клімату й не чергувалася з метафоричною історією, надаючи тим самим тексту яскраво вираженої особистісної приналежності до Історії як такої, тобто коли метафора, за думкою Х. Бедекера, постає як «інтерпретативна категорія, що відіграє креативну роль у структуруванні й розкритті світу... При цьому перспектива метафоричної історії, по-перше, визначає використання метафор контекстом і, по-друге, пояснює використання метафор цим же самим контекстом» [3, с. 15].

Сюжетна лінія історії тракторів, досить важлива в романі, з викладом найбільш яскравих і найбільш драматичних сторінок історії власне винаходу, формування світової тракторної індустрії, з підступництвом і зрадами, що їх супроводжували. Вона подана через переказ головним героєм створюваної ним книги, але не як такої, а, скоріше, як «*personal history*», характерної для англійської історіографії [18]. «Персональна історія» пов'язана з автобіографічною пам'яттю. Спогади Маєвського про свою причетність до історії тракторів сприймаються саме як «персональна історія». На ній ґрунтується усна історія, що озвучується в романі. Навіть з огляду на фрагментарність викладу, відчутну різницю між колективним і офіційним тлумаченням подій, «персональна історія» тракторів Маєвського цілісна, бо зберігає рівновагу між приватним і суспільним її сприйняттям. В її тональності поєднуються ідилічні та вгадувані героїчні відтінки – своєрідні відгомони героїчної української доби тракторів. У зв'язку з цим навіть український прапор, що поєднує небо і поле, небо і землю, виступає як пасторальний символ, який парадоксально єднає ідилічні мотиви з героїчною патетикою. Момент органічної єдності двох різноспрямованих естетичних модусів – героїки й ідилії – організує розвиток у романі пасторальної теми, побудованої за антипатетичним принципом – поєднання антиномій природного / штучного, смішного / зворушливого, природного / цивілізаційного.

Роман «Історія тракторів...» побудований як любовна історія з пасторальним відтінком, але видозміненим топосом пастухування. Головний герой роману – українець-емігрант Маєвський, ще не так давно глава родини, батько двох дочок, який після смерті дружини у дуже похилому віці покохав жінку, набагато молодшу за себе. Любовна історія ускладнюється тим, що об'єктом його обожнювання стала жінка не з емігрантського середовища, а представниця нової хвилі остарбайтерів, яка приїхала з Тернопільщини до Англії в пошуках не стільки заробітку, скільки можливостей облаштування райського життя, домашнього раю для себе і сина шляхом уже відпрацьованим і простим – шлюбом

із розрахунку (за наявності законного чоловіка, який залишився на батьківщині). Такі відверті наміри викликали негативне ставлення до неї спершу з боку дочок, а потім і батька, який розчарувався в об'єкті свого кохання, що й стало причиною їх скандального розлучення. Тобто в наміри Маєвського з мрією пережити на схилі життя ідеальне кохання вторгаються події різного роду, що руйнують канони пасторалі. Цей мотив осмислення руйнівних сил явно чи неявно, але панує в романі.

За міфопоетичною традицією, – підкреслює В. Топоров, – пастух виконує кілька функцій – «охоронця, захисника, годувальника, провідника, месії, патріарха, вождя тощо. Пастухи вважаються причетними до природної мудрості, таємниці спілкування з тваринами й рослинами, з небесними світилами й підземним царством (душами мертвих), до ідеї часу, яку розуміють як ритм життя всесвіту, що визначає і ритм життя людини й природи» [16, с. 291]. Герой роману від самого початку налаштував себе на незвичні любовні стосунки з Валентиною. Це озвучені мрії про любовні втіхи, які він іменував «оралсексом», бажання бути для коханої жінки захисником, годувальником. Але запити Валентини виявилися не лише надмірними, а й безглуздими. На них було витрачено маленький капітал Маєвського, що спричинило гнів дочок. Не виправдав він сподівань своєї коханої і в любовних утіхах, що викликало її насмішки й образи. Традиційна для пасторалі пісня закоханих перетворилася на скандал, розлучення й пасторальну самотність.

У романі відсутній лінійний розвиток пасторальності. Вона входить у вир подій і не зникає в ньому, а постає в антитетичному вираженні. Перш за все, стосунки Маєвського й Валентини лише зовні мають пасторальний характер. Справжній їх сенс у розумінні кохання як протистояння, як зіткнення людей різних епох. Маєвський належить до тих часів, коли уявлення про «рідну хату», що захищає від знегод і смерті, про міцну родину зберігалось в масовій свідомості в шевченківській модифікації. Дім емігранта за життя дружини, матері його дочок, був втіленням ідилії – із садом, у якому були вишневі та яблуневі дерева, квітник із чорнобривцями й численними іншими рослинами, що

нагадують про Україну. Мрії Маєвського були пов'язані з тим, щоб ідилія й обумовлений нею спосіб життя не канули в небуття. Доньки адаптувалися до нового життя – одна з них навіть брала участь у протестах проти випробування водневої бомби, підтримувала рух хіпі, а за своїми політичними поглядами, на думку батька, була близька до троцькізму. Таке визначення дочці вже ні про що не говорило, як не могла вона зрозуміти й сенс того, що відбувалося з батьком. Маєвські зі смертю матері втратили «єдність місця життя поколінь» (за М. Бахтіним), незважаючи на те, що давно жили кожен своїм домом. Але думка про те, що воно є, з багатьма різноманітними наїдками, особливо з яблук, приготованих матір'ю, збирала за столом родину, послаблюючи і пом'якшуючи, по-бахтінськи, «межі між індивідуальними життями». Відновити родину в її традиційно-патріархальному варіанті спробував батько. Тому привів у дім мачуху (мотив, укорінений у культурній традиції як українській, так і вікторіанській). Але мачуха виявилася не тільки злою, а й людиною з того світу, де традиції були забуті, що й зумовило життя нової сім'ї як протистояння природного, справжнього і штучного. Валентина не займалася материним садом, і він запустів, у той час як «материн сад», його опис, постає як втілена ідилія для українських емігрантів. У романі Маєвські, незалежно від своїх не зовсім дружніх стосунків, усе, пов'язане з матір'ю, сприймають як природне, як справжнє, що надає всьому змісту (сад, квітник, аромати, що йдуть від квітів і яблук). Валентина витісняє з дому й життя родини природність. Маєвський відзначив для себе, що природну українську їжу вона не полюбає, віддаючи перевагу для себе й сина фастфудам, заповнює будинок штучними квітами, пластиковими іграшками, створюючи світ, у якому немає місця райському саду. Його згасання метафорично явлене в образі маси зіпсованих яблук. Метафоризація тексту М. Левицької підпорядкована втіленню художньо вираженої ідеї зів'янення життя головного героя – «зморшки-шрами», «пізні цвітіння кохання», «троянди – білі айсберги» тощо – і зів'янення природного життя, вираженого в закликіві Маєвського бути обережними в освоєнні нової техніки.

Сюжетна лінія, що розкриває драматизм згасання життя, виразна і вражаюча, оскільки вирішується через залучення поетологічної бахтінської класики в її матеріально-тілесній явленості. Акцент на природності без будь-якої постмодерністської завуальованості, як відомо, викликав обивательську за своїм змістом реакцію української критики – гнів і обурення з приводу того, що українець виставлений нібито на загальне осміяння через свій зовнішній вигляд:

«...Отец выглянул из-за двери. Увиденное меня шокировало. Он ужасно исхудал, глаза ввалились, а голова напоминала посмертную маску. Длинные седые волосы топорщились на затылке. Ниже пояса на нем не было никакой одежды. Я обратила внимание на голые, страшно сморщенные икры и мертвенно-бледные колени...

– Папа, – прошептала я, – где твои брюки? Прошу тебя, надень брюки.

Отец показал на грудку одежды на полу, и ему больше ничего не надо было объяснять – я сразу учуяла, что произошло» [9, с. 74].

Висуваючи претензії до роману М. Левицької як до реальності, а не художнього явища, критика тим самим відмовилася бачити в таких сценах будь-який зв'язок з певними закономірностями людського буття, які збереглися в людській пам'яті й одержали наукове обґрунтування у праці М. Бахтіна «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса», а також додаткове й детальне тлумачення в підготовчих матеріалах до неї. Характеризуючи Рабле як «найдемократичнішого серед зачинателів нових літератур» [2, с. 16], М. Бахтін підкреслив, що «він вимагає для свого розуміння суттєвої перебудови нашого художньо-ідеологічного сприйняття, вимагає зректися багатьох глибоко вкорінених вимог нашого літературного смаку, перегляду багатьох понять...» [2, с. 17]. Як відомо, концепція М. Бахтіна докорінно змінила погляд на Рабле завдяки вибудованому ним новаторському понятійному ряду. Численні його концепти («карнавалізація», «народно-сміхова культура», «матеріально-тілесне начало») обживалися й застосовувалися до аналізу інших літературних епох і тим самим набули літературознавчої самодостатності, а разом із тим і статусу культурних

цінностей. До таких належить і поняття «матеріально-тілесне начало», досить популярне в сучасній літературі, але в зміненому вигляді: із психологічним або анекдотичним підтекстом.

У романі Марини Левицької такий популярний засіб поетики має «резонансний» ефект, породжуючи «повтори-наслідування» (за В. Топоровим), тобто прямий, ніким не опосередкований вихід на матеріально-тілесну культуру. Але осмислення такої художньої ситуації можливе лише за допомогою бахтінського понятійного ряду як самодостатньої культурної цінності. Роман розповідає також і про «драму матеріально-тілесного начала», про «драму тіла» (термінологія М. Бахтіна). Текст М. Левицької наповнений характеристиками головного героя, що підкреслюють його фізичне в'янення, дряхлість. У розповіді Маєвського про добу тракторів, до якої він був причетний, людина постає сильною, могутньою. Донька сприймає батька як героя. Присутність землі у розповіді на «засвідомій» (М. Бахтін) основі «розкидана» по тексту кількома знаковими кадрами й думками з однойменного визначного фільму О. Довженка – образом Василя, який веде трактор, ніби деміург, якому підвладний світ, образом землі з танцюючим трактористом, образом старого, який помирає серед опалих на землю яблук і присутньої при цьому дитини. «Історія тракторів...» М. Левицької якщо й співвідносна, то не стільки з історичними реаліями, скільки з художніми, з довженківською «Землею» з її вишуканими метафорами, що розвивають історичну метафоризацію роману. Час роману і час «Землі» типологічний. Їх об'єднують спільні образи тракторів, яблук, землі, старого, який помирає, обірваного кохання. Однак тональність їх має різний смисл. О. Довженко героїзував і час, і події, що в цей час відбувалися, акцентуючи природність смерті старого (час – хлопчик, який грає), народження дитини в момент загибелі тракториста (продовження героїчного часу). М. Левицька дегероїзувала образи й події: трактори в розповіді Маєвського втратили колишню велич, землі біля будинку був занадто маленький клаптик і не викликав захоплення, кількість яблук, що до того ж гниють, і приготовлених із них наїдків дратувала, тому не нагадувала про Україну, природна смерть старого серед яблук, що займає у фільмі О. Довженка кілька секунд, ніби

вихоплених із вічності, у М. Левицької розтягнена в часі з акцентами на натуралістичних подробицях «драми тіла». Якщо у О. Довженка міць і сила тіла сповнені космічної енергії (танець Василя місячної ночі), передані масі, що прямує до нового життя, а смерть старого має відроджувальні функції, то все, що відбувається з героєм М. Левицької, набуває «приватного характеру», «стає нерухомим елементом приватного побуту» [2, с. 29], (не забуваймо, що це «персональна історія»), підкресленого образами калу й сечі як супровідних до цього стану Маєвського. Але М. Бахтін наголосив той факт, що «у світовій літературі й особливо в анонімній усній творчості ми знайдемо численні приклади поєднання агонії з актом випорожнення або пов'язування моменту смерті з моментом випорожнення. Це один із найрозповсюдженіших способів зниження смерті й самої людини, яка помирає».

Водночас у гротескних моментах старіння, одряхління простежуються зворушливі й смішні нотки у фігурі батька, що постають як певний аналог іроніко-меланхолічного дискурсу. Маєвський смішний у своїх діях, приймаючи як близьку людину чоловіка Валентини, який приїхав, радіючи народженню чужої дитини, але разом із тим сентиментальний, оскільки радіє відродженню родини з України. Не своїм дітям і внукам, а Валентині та її чоловіку він передає написану ним книгу, сподіваючись, що, можливо, вона буде корисна для його батьківщини. Після того, що відбулося, у нього виникає бажання усамітнитися – мотив, у якому простежуються традиції сентиментальної пасторалі.

Маєвський – мабуть, останній із тих, хто ще утримував у своїй свідомості образ патріархальної родини, уявлення про кохання як певну пасторальну ідилію, але так і не зміг передати дочкам своє відчуття буття. Процес їх адаптації до нових культурних реалій спричинив стан відчуження, що загострив антиномію природного / штучного. Те, що батько опинився в притулку для старих, було частково його вибором. На самоті, віддалившись від близьких, він міг залишатись у своєму світі, якому вже не було місця в сучасності. Із фразою «Я привітствую сонце» [9, с. 154], що свідчить про міцне укорінення в свідомості пасторального віталізму, Маєвський, по суті, залишає цей світ.

Здавалось би, розв'язка сюжетних ліній закономірна, в чому навіть передбачувана – сентиментальне усамітнення героя. Але М. Левицька здійснила рішучий крок до розв'язання тої сюжетної лінії, що залишалася в тіні, – батько / дочка як оповідач, що осмислює і тлумачить події. Письменниця розвінчує власну концепцію відчуженості, коли вводить у роман образ шляху, яким йшли емігранти до місця свого нового життя і свою реакцію на цю сторінку сімейної історії:

«...з Феликстоу в Гамбург. Потом из Гамбурга в Берлин. В Польшу через Губен. Потом Вроцлав, Краков, пересекуть границу у Пшемьсле. Украина. Дома.

Он затих. Я уставилась на карту. Маршрут, который он провел пальцем, пересекался крест-накрест другим, прочерченным карандашом. Из Гамбурга в Киль. Потом от Киля линия опускалась на юг – в Баварию. Потом опять вверх – Чехословакия. Брно. Острава. Через Польшу, Краков, Пшемьсль. Украина.

– Папа, что это?

– Это наше путешествие. Из Украины в Англию...» [9, с. 148–149].

У цьому епізоді маршрут Маєвських, що, по суті, є лінією долі, постає як ментальна цінність, яка свідчить про те, що власний духовний світ оповідача, як виявилось, пуповиною прив'язаний до батьківських уявлень про далеку батьківщину, до його «персональної історії». При цьому найбільш суттєвим є не стільки близький відхід у вічність батька сімейства і не пасторально-ідилічні мотиви як такі, а те, як письменниця майстерно все змішує і творчо обіграє. Останнє слово в цьому виразному і значимому перетині всього з усім – історії і сьогодення, персонального і колективного, ідилії і героїки, пасторалі з меланхолією та іронією – належить саме Марині Левицькій.

Література

1. Бахтин М. Дополнения и изменения к «Достоевскому» [Текст] / М. Бахтин // Собр. соч. В 7 т. Т. 6 / М. Бахтин. – М.: Рус. слов., Яз. слав. культур, 2002. – 800 с. – С. 301–367.

2. *Бахтин М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса [Текст] / М. Бахтин. – М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.

3. *Бедекер Х.Э.* Отражение исторической семантики в исторической культурологии [Текст] / Х.Э. Бедекер // История понятий, история дискурса, история метафор: сб. ст. / под ред. Х.Э. Бедекера. – М.: Новое литератур. обозрение, 2010. – 328 с. – С. 5–20.

4. *Бехтерев В.М.* Избранные работы по социальной психологии [Текст] / В.М. Бехтерев. – М.: Наука, 1994. – 400 с.

5. *Бочаров С.Г.* Генетическая память литературы. Феномен «литературного припоминания» [Текст] / С.Г. Бочаров // Филологические сюжеты / С.Г. Бочаров. – М.: Яз. слав. культур, 2007. – 653 с.

6. *Дроздовський Д.* «Трактори» з невадолої історії не по-українськи / Электронний ресурс: http://www.vsesvit-journal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=179&Itemid=41.

7. *Казанова П.* Мировая республика литература / пер. с французского М.Кожевниковой и М. Летаровой-Гистер. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 416 с.

8. *Клейн И.* Пасторальная поэзия русского классицизма [Текст] / И. Клейн // Пути культурного импорта: Труды по русской литературе XVIII века / И. Клейн. – М.: Яз. слав. культур, 2005. – 576 с.

9. *Левицкая М.* Краткая история тракторов по-украински [Электронный ресурс] / М. Левицкая. – Режим доступа: <http://lib.rus.ec/b/260151/read>. – Загл. с экрана. Далі в тексті цитати дані за цим посиленням із зазначенням у дужках номера сторінки.

10. Миф – пастораль – утопия [Текст]: сб. науч. тр. – М.: МГОПУ, 1998. – 140 с.

11. Пасторали над бездною [Текст]: сб. науч. тр. / отв. ред. Т.В. Саськова. – М., 2004. – 165 с.

12. Пастораль – идиллия – утопия [Текст]: сб. науч. тр. / отв. ред. Т.В. Саськова. – М.: РИЦ «Альфа», МГОПУ, 2002.

13. Пастораль как текст культуры: теория, топика, синтез искусств [Текст]: сб. науч. тр. / отв. ред. Т.В. Саськова. – М.: МГОПУ, 2005. – 304 с.

14. *Радутний Р.* Гидота по-українськи. Рецензія на роман М. Левицької «Коротка історія тракторів по-українськи» / Электронний ресурс: <http://knyhobachennia.com/?category=3&article=108>.

15. *Саськова Т.* Пастораль в русской поэзии XVIII века [Текст] / Т. Саськова. – М.: Моск. открытый пед. ун-т, 1999. – 165 с.

16. *Топоров В.Н.* Пастух [Текст] / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: энциклопедия. В 2 т. Т. 2. – М.: Большая Рос. Энцикл., 1992. – С. 291–293.

17. *Уэллс Г.* Опыт автобиографии. Открытия и заключения одного вполне заурядного ума (начиная с 1866 года) [Текст] / Г. Уэллс. – М.: Ладомир, 2007. – 718 с.

18. *Ross B.M.* Remembering the Personal Part: Descriptions of Autobiographical Memory. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1991. – 246 p.

Тетяна Остапчук (м. Миколаїв, Україна)

Метафора пам'яті як альтернатива визначення ідентичності (на матеріалі першої поетичної збірки Дзвіні Орловські)

У статті презентовано першу поетичну збірку Дзвіні Орловські «*A Handful of Bees*» (1994) у контексті вивчення пам'яті й ідентичності. Аналізуються основні мотиви й образи, а також принципи їх нарації і вплив на становлення діаспорної ідентичності автора. Остання, своєю чергою, створюється в ситуації постійної зміни взаємин центра й периферії. У подібній ситуації Я нерідко заміщується Іншим, а Інший сприймається як Я.

Ключові слова: ідентичність, пам'ять, центр, периферія.

Tetyana Ostapchuk. A Way of Disseminating Identity through Memory Metaphor: Dzvinia Orlovsky's first collection of poetry

The article presents the first book of poetry «*A Handful of Bees*» (1994) by Dzvinia Orlovsky in the context of memory and identity studies. It analyzes main motifs and images, as well as the principles of their narration and influence on the diasporic identity of the poet. The latter is also created within the permanent shift of center-periphery relations. In that situation I is often replaced by the Other and the Other is perceived as I.

Key words: identity, memory, center, periphery.

Татьяна Остапчук. Метафора памяти как альтернатива определения идентичности (на материале первого поэтического сборника Дзвини Орловски)

В статье представлено первый поэтический сборник Дзвини Орловски «*A Handful of Bees*» (1994) в контексте изучения памяти и идентичности. Анализируются основные мотивы и образы, а также принципы их наррации и влияние на становление диаспорной идентичности автора. Последняя, в свою очередь, создается в ситуации

постоянной смены взаимоотношений центра и периферии. В подобной ситуации Я нередко замещается Другим, а Другой воспринимается как Я.

Ключевые слова: идентичность, память, центр, периферия.

Проблема визначення ідентичності особи та літератури жваво обговорюється у сьгоднішній інтердисциплінарній науці. Про це свідчить і досвід українських науковців з різних галузей, представлений на низці нещодавніх конференцій та збірників [див.: 1; 2].

Ідентичність однозначно сприймається як величина змінна, яка піддається впливам, конструюванню, її потрібно розкривати, артикулювати, промовляти тощо. Так, наприклад, американські дослідники підкреслюють: «ідентичність, яку колись розглядали як явище незмінне, стає динамічною конструкцією, яка постійно пристосовується до змін, що відбуваються в середині та навколо суб'єкта» [8; 17] та «наповнюваність свідомості та відчуття тяглості між діями і подіями минулого, а також досвід теперішнього виявляються інтегруючими для осмислення персональної ідентичності» [7; 2]. Аналогічним чином, як сукупність окремих індивідуальних ідентичностей, які завжди знаходяться у динамічному розвитку, визначається й ідентичність цілої літератури.

Така багатовимірна модель була, зокрема, спровокована масштабними міграційними процесами, що відбулися минулого століття. Народи, що тисячоліттями мешкали на одній землі, почали розпорозуватися і перемішуватися. Територія як стала географічна категорія з чітко обмеженими кордонами, мовою, традиціями почала втрачати свою першість у визначенні приналежності окремої особи до тієї чи іншої групи людей. Почався процес децентрації суб'єкта, який і фізично, і духовно отримав можливість бути приналежним до різних культур, а відповідно співвідносити «Я» з я «Іншого», нерідко переміщуючись з позиції спостерігача «Іншого» в цього «Іншого» та споглядати своє

колишнє «Я» з відстані. Натомість центральне місце посіла пам'ять як «комплексний взаємозв'язок персональних досвідів, спільних історій суспільств та модусів їх збереження» [4; 11].

Літературна компаративістика, що об'єднує в собі методи вивчення літератури із літературознавчого погляду та із залученням напрацювань у постколоніальних та культурних студіях, а також імагології жваво долучається до розгляду проблем ідентичності і пам'яті. Зокрема це стосується літературних текстів, які створюються представниками національних меншин та діаспорних груп у річищі літератур тих країн, в яких вони проживають. Проблемними питаннями в такій ситуації виступають наступні: як наратив допомагає унаочнити пам'ять про минуле; яким чином такі наративи співвідносні із загальним мейнстрімом; у чому полягає зцілювальний ефект подібних текстів для їх авторів і як ці тексти сприяють становленню особистісної ідентичності окремого автора, а також цілої групи, з якою він себе ідентифікує.

Діаспорна ідентичність особи та літератури чи не найменше піддається якомусь визначенню, адже вона підлягає постійним динамічним відцентровим та доцентровим процесам. Так, якщо брати за зразок приклад української діаспори у Сполучених Штатах, то можемо стверджувати, що її представники включно із творчою інтелігенцією постійно перебувають під тиском різновекторних сил. З одного боку, таких, що тяжіють до їх включення та розчинення в американській культурі, історії, англійській мові, а з іншого, сил, що прагнуть повернення до прамови та прабатьківщини з її традиціями, віруваннями, глибинними архетипами, специфічними моделями поведінки тощо. Діаспорний митець у кожен наступний момент ніби звиряється з різними можливостями і обирає для себе певні пропорційні співвідношення між минулим, теперішнім та майбутнім. Мірилом рівноваги часто виступає пам'ять як тематичний, сюжетний та формотворчий чинник організації нарації.

Звернімося до досвіду американської поетеси українського походження Дзвіні Орловскі. Вона є представницею другого покоління української еміграції, однією з тих, хто почав друкувати

свої вірші англійською мовою та отримувати визнання у колі не лише, і не стільки, діаспорних українських, а здебільшого американських читачів. Причиною цього також стала і тематика текстів, які сконцентровані на актуальних проблемах пам'яті та пошуку ідентичності крізь призму особистісного досвіду, який, з одного боку, характеризується неповторністю, індивідуальністю, певною долею екзотизму, бо представляє досвід українців в Америці (одну з малочисельних та відносно нових емігрантських груп), а з іншого, відображає загально зрозумілі питання пошуку власного Я у сучасному комерціалізованому та механізованому світі.

Збірка Дзвіні Орловські «*A Handful of Bees*» (1994) розпочинається із присвяти батьку та епіграфа з Джина Фолліана «Everything is an event for those who know how to tremble» [9; 5], що вказують на глибинний зв'язок текстів з власним минулим. Відтак більшість текстів Орловські засновуються на автобіографічній пам'яті тих подій, які вона пережила особисто. Автобіографізм та суб'єктивізм поезії власне добре доповнюють одне одного, як зазначено у дослідженні «*ArchiTEXTS of Memory*»: «Автобіографічна пам'ять – це акт мисленневого конструювання, який стає складовою людської особистості» [5; 19].

На тематичному рівні у цій збірці дійсно присутні згадки про хворобу батька, його смерть, сварки з колишнім чоловіком, розлучення тощо. Однак, не слід нехтувати тим фактом, що будьяка персональна пам'ять нерозривно пов'язана з колективною. Вперше ці ідеї було представлено у праці М. Гольбаха, а пізніше доповнено та поглиблено П. Коннертоном. М. Гольбах довів, що «Саме у суспільстві люди зазвичай набувають своїх спогадів. Так само у суспільстві вони пригадують, впізнають та локалізують ці спогади» [6; 38]. У випадку із емігрантським середовищем маємо справу із сім'ями, групами, оточенням, які перебирають на себе функції творення і збереження пам'яті, застосовуючи певні механізми впливу на членів цих груп. Серед них велика роль відводиться створенню суспільних організацій, друкованих видань та осередків культури. Як провідні для формування і збереження

пам'яті головної героїні своєї збірки Д. Орловскі виділяє наступні: церква, Український національний дім та Суботня українська школа. Згідно з П. Коннертоном, подібні інституції беруть активну участь у творенні та пере-творенні (creating and re-creating) образу старої батьківщини та її традицій, а церкві належить чи не провідне місце в акумулюванні досвіду історії, знань, вірувань та ритуалів, які «не просто налагоджують зв'язок із минулим завдяки високому ступеню формальності та фіксованості, ба більше: вони, як одну із визначальних рис, містять в собі настійливу вимогу виступати основою збереження такого зв'язку» [3; 48].

Ставлення героїні до церкви далеке від однозначного: *The church burned down. It didn't seem right, /although I was never fond of going. There, /hands in white gloves, lips quivering, /the old women all looked alike – all my grandma, /kneeling from beginning to end* («*Her Back*»). Відчуваємо, що героїня ставить себе на віддалі від минулих поколінь, їх досвіду та вірувань. Церква асоціативно пов'язується з образом баби, втіленням хранительки роду. Завдяки вірності традиціям та ритуалам саме церква перебирає на себе функції їх збереження та розповсюдження у новому суспільстві: *I want to feel the interiors /of churches, /breaths of stone, /ancestors I can't touch. /So I watch the sleep /of my mother's face* («*Poland*»).

Образ церкви в уяві авторки набуває жіночих обрисів, адже аналогічно до церкви у суспільстві, жінка в сім'ї виконує функції берегині. Вибудовується ланцюжок поколінь: баба – мати – героїня.

Так само як церква, нові організації – Український національний дім та Суботня українська школа – було створено для підтримки безперервного зв'язку з відповідним історичним минулим. Для другого покоління емігрантів, народжених у Сполучених Штатах, таке минуле часто носить досить умовний характер, але одночасно відіграє подвійну роль: з одного боку, ізолює від оточуючого «Іншого/Чужого» світу, з другого, служить міцним підґрунтям для формування багатогранної гібридної особистості. Наприклад, саме така атмосфера відтворена у вірші «*Luba Doesn't Have the Mouse*»:

*imprisoned in so small a classroom
every Saturday while other children played,
forced by our parents to love
the old country we cared little for*

Не маючи жодної зацікавленості в країні, яка на мапі нагадує «калюжу», діти водночас, налякані невідомими світом, покладають надії на вчителя як свого єдиного провідника:

*the world
kneaded into one incomprehensible pile of dough
it was her responsibility
to unfold and cut into meaningful
shapes for us*

Без сумніву, головний наголос Д. Орловскі робить на пам'яті родини та історіях з її минулого. Згідно з М. Гольбахом: «Кожна родина має свою відповідну ментальність, спогади, які вшановуються лише в ній, та свої секрети, що розкриваються виключно її членам. (...) Вони ж, у свою чергу, стають моделями, прикладами та елементами повчання. Вони виражають загальне ставлення групи і не лише відтворюють її історію, а також визначають її природу, її якості та її слабкості» [6; 59].

Однак, класична проблема батьків та дітей набагато ускладнюється в ситуації еміграції. Дезінтеграція старшого покоління викликає у їх нащадків неоднозначну оцінку. На проблемі розщепленої свідомості батьків Орловскі наголошує в поезіях «*The Joke*» (*So he dissects himself into small piles: factory worker, / philosopher, lover of books. He cuts further: eyes, / mouth.../visa...*), «*First Generation*», «*Thunderbird*» та інших. Одночасно заторкуючи проблеми мови, зміни імен, неспроможності батьків пристосуватися до нового суспільства. Останнє звучить досить виразно у вірші «*Barn Lumber*»: *Alone in New England, she could never love / the ocean as she loved fields*. Спогади матері найчастіше вводяться у тексти. Це свідчить про те, що саме вони стали невід'ємною часткою колективної пам'яті родини і також власної пам'яті поетеси: *It seemed she was constantly near the ground, / pulling grass out, pushing seeds in («Her Back»); I disguise myself / by praying with my mother's accent («Praying»)*.

Вірш «*When First Stars Appear*» відтворює атмосферу свята Водохреща, коли героїня та її сестра вкотре готують традиційну їжу, слухають хор бандуристів та... нарікання матері, що «це не її країна». Жінка також згадує легенди про те, що у цю ніч звірі можуть говорити. Поетика пам'яті виявляється щільно пов'язаною з примусовістю. Поетеса далека від однозначності в оцінці значущості минулого: воно і необхідне, і ніби є тягарем, що не дає рухатися вільно, а по суті не дозволяє залишитися без ґрунту, стати перекотиполем у новій країні. І лише промовляння таких думок вголос дозволяє вирватися з-під їх тягара та сприйняти ситуацію такою, якою вона є.

Паралельно Д. Орловські вдало користується схемою співвіднесення понять центр і периферія. Героїня збірки постійно знаходиться у межах тяжіння кількох центрів. Головний із них – між батьком та матір'ю, що символічно можна інтерпретувати як вагання між сильним та слабким, минулим та майбутнім. Вона конкурує з матір'ю у прояві любові до батька, і лише його смерть стає стадією ініціації та відкриває шлях до власної жіночності. Батько-чоловік надійно пов'язується з минулим, він не може дати нове життя, його функція – бути охоронцем. Але у новій ситуації він стає псевдо-охоронцем, про що свідчить символ незарядженої рушниці, яку зберігає мати після його смерті. Підсвідомо героїня тягнеться до батька, болісно переживає його втрату, а отже, відповідно неусвідомлено любить стару країну та страждає від її відсутності. Матір, навпаки, зберігаючи пам'ять родини у переказах, заковано несе інформацію нового життя, народження, відродження. Вона говорить про минуле, а отже вписує його у теперішнє, даючи шлях майбутньому, а значить створює цілісну картину буття.

Через вербалізацію жіночності Д. Орловські з кожною поезією все глибше усвідомлює свою близькість з бабою, матір'ю, предками, старою країною, одночасно знаходячи шлях інтеграції в нове суспільство. Їх «іншість» стає часткою її власної гібридної ідентичності. Її американське «Я» розчиняється в українському «Іншому», а оточуюча американська дійсність також починає оцінюватись як «інша» стосовно нового збагаченого досвіду.

В останній поезії «*Daybreak*» з'являється образ Землі, цілого універсуму, мірилом якого стає дім власної душі. Цей дім дихає, і це – дихання самої героїні:

*Dreamers cruise down country roads,
headlights spinning a thousand threaded lights.
Earth pauses for those waking, for the sleepless
to shut off their alarms, for the insane to close
their long illegible letters.
I hear this house breathe,
it is my breath. I listen – there are loud sounds
and there are no sounds.
They meet at the bottom of the stairs.*

Героїня, а з нею і авторка завдяки наративізації персонального досвіду досягають точки балансу між минулим та сьогоденням, промовляння акумулює спогади, а оживлена пам'ять органічно творить нову персональну ідентичність, разом з нею накреслює й вектори для розвитку американсько-української ідентичності. Останні процеси, однак, засадничо залишаються незавершеними та відкритими, про що свідчать як подальші поетичні спроби самої Дзвіни Орловскі (*Edge of the House (1999)*, *Except for One Obscene Brushstroke (2003)*, *Convertible Night, Flurry of Stones (2008)*), так і сучасний розвиток американської літератури, в якій все активніше звучать голоси письменників українського походження.

Література

1. Ідентичність і пам'ять у пострадянській Україні: Монографія/ Відп. ред. Мирослава Антонович. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2009. – 496 с.
2. Схід/Захід: Іст.культ. зб./ Схід, ін-т українознавства ім. Ковальських та ін. Вип. 13–14: Історична пам'ять і тоталітаризм: досвід Центрально-Східної Європи/ за ред. В. Кравченка. – Харків: ТОВ «НТМТ», 2009. – 428 с.
3. *Connerton P. How Societies Remember.* – Cambridge University Press, 1989. – 122 p.

4. *Diaspora and Memory: Figures of Displacement in Contemporary Literature, Arts and Politics*/ Ed. by Marie-Aude Baronian, Stephen Besser and Yolande Jansen. – Amsterdam – New York: Rodopi, 2007. – 212 p. (In *Thamyris Intersecting Place, Sex and Race*, #13 [2006]).

5. *Ender E. ArchiTEXTS of Memory: Literature, Science, and Autobiography*. – The University of Michigan Press, 2005. – viii, 306 p.

6. *Halbwachs M. On Collective Memory*/ Edited, translated, and with and Introduction by Lewis A. Coser. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1992. – x, 244p.

7. *King N. Memory, Narrative, Identity: Remembering the Self*. – Edingburgh University Press, 2000. – ix, 198 p.

8. *Memory, Narrative, and Identity. New Essays in Ethnic American Literatures*/ edited by amritjit Singh, Joseph T. Skerrett, Jr., Robert E. Hogan. – Boston: Northeastern University Press, 1994. – xii, 350 p.

9. *Orlowsky D. A Handful of Bees*. – Pittsburgh: Carnegie Mellon University Press, 1994. – 64 p.

Наталія Овчаренко (Київ, Україна)

Унікальність канадця: double-vision як версія художнього образу

На підставі аналізу текстів романів Т. Фіндлі, М. Ондаатжі й Д. Коупленда простежено специфіку такої значимої константи канадської духовності як ідентичність. Її двоїста природа втілюється в характерному для мультикультуралізму функціонуванні бінарної опозиції «свій-чужий», яка в Канаді дістала визначення «подвійне бачення» (double vision). Вона позиціонує в центр особистісного досвіду все те, що для навколишніх є чужим. Також характеризуються варіанти її втілення в художньому дискурсі, підтверджується канонічність у сучасній канадській літературі й роль у формуванні міфу «Нового Світу».

Ключові слова: ідентичність, бінарна опозиція, міф Нового Світу, мультикультуралізм, «подвійне бачення», імагологія.

Nataliya Ovcharenko. A Canadian's Uniqueness: Double Vision as the Version of the fiction Image

In the article, on the grounds of textual analysis of Timothy Findleys', Michael Ondaatjes' and Douglas Couplands' novels, specific features of such significant constant of the Canadian spiritual life as the identity are traced. Its double nature is embodied in functioning of the typical for multiculturalism binary opposition «self-alien», defined in Canada as double vision. It places all that is alien for others in the centre of personal experience. The variants of its incarnation in the fictional discourse, its canonicity in the modern Canadian literature and the role in the «New World Myth» formation are defined.

Key words: identity, binary opposition, New World myth, multiculturalism, double vision, imaginary.

**Наталья Овчаренко. Унікальність канадца:
double vision как версия художественного образа**

На основании анализа текстов романов Тимоти Финдли, Майкла Ондаатжи и Дугласа Коуплэнда в статье прослеживается специфика такой значимой константы канадской духовности как идентичность. Её двойственная природа воплощается в характерном для мультикультурализма функционировании бинарной оппозиции «свой-чужой», получившей в Канаде определение «двойное видение» (double vision) и позиционирующей в центр личного опыта всё то, что для окружающих является чужим. Также характеризуются варианты её воплощения в художественном дискурсе, подтверждается каноничность в современной канадской литературе и роль в формировании мифа «Нового Света».

Ключевые слова: идентичность, бинарная оппозиция, миф Нового Света, мультикультурализм, «двойное видение», имагология.

Двадцять століття у Канаді стало вирішальним і до певної міри завершальним для процесу становлення, формування канадців не лише у соціальну, історичну, а перш за все психологічну єдність. Концептуально значимою константою їхнього духовного життя лишається специфічний погляд на національну, психологічну й культурну ідентичність у мультикультурному середовищі країни. Мультикультуралізм – «мозаїчність» національної культури – сформував національний менталітет, який базується на усвідомленні власної приналежності канадца до Нового Світу, а звідси й гостра, драматично окреслена проблема «чужого», «іншого» – емігранта, який не лише фізично, але й психологічно адаптується до реалій Нового Світу, продукуючи психологію так званого «подвійного бачення» (double vision). Ця позиція має безліч нюансів і форм художнього втілення. Дискурс творів канадських письменників відбиває різноманітність проблематики і художньо-стильових напрямів, різні типи нарації.

Сучасна канадська література віддзеркалює не лише складності і суперечності культурно-історичного розвитку країни. Вона, з одного боку, глобалізує, з другого – дробить, деталізує окремі тенденції у сфері сучасної культури й реальності країни в цілому. В ній постструктуралістські і постмодерністські моделі пов'язуються з постколоніальним і феміністським дискурсом. «Колоніальним» дехто з канадських дослідників вважає не просто певний історичний період, а й спосіб функціонування дискурсу [18; 20–36]. Художня література Канади останніх десятиліть втілює ідею зміщення традиційної уяви про ідентичність суб'єкту.

Згадаймо деякі відомі теоретичні міркування. Адже кризь їхню призму тлумачиться чимало аспектів творення канадської ідентичності, що є наріжним каменем літератури країни. Бінарна опозиція «свій»–«чужий» (інший), яка визначається різними термінами (центр-периферія, домінування-підкорення та ін.) означає, що у центрі особистісного досвіду розташований суб'єкт, який уособлює все, що є для інших «чужим». Цю термінологію і поняття, що за нею стоять, підхопила феміністська критика [3]. На динаміку поняття чималий вплив справила філософія Гегеля, який ще 1807 року у своїй «Феноменології духу» стверджував, що «свій» характеризує все, що не є для нього несуттєвим, негативно схарактеризованим. А також екзистенціалізм, адепти якого розглядали «свого», як центр їхньої філософії. Опозиція «свій-чужий» увійшла до теорії критики через концепцію психоаналітика і літературознавця Жака Лакана, який у своїй теорії спирався на вчення Ф. де Соссюра, Р. Якобсона, З. Фрейда (сформульований З. Фрейдом на рівні біології «комплекс Едіпа» Лакан розглядає на рівні мови). Сутність теорії полягає у поєднанні трьох концептуальних термінів: образність, символіка, реальність. Перший з них пояснює так звану «стадію дзеркала», за якої дитина віком від 6 до 18 місяців здатна упізнати власний образ у дзеркалі, зрозуміти «зовнішній зв'язок» із ним. Проте, навчаючись сприймати себе як усталений формообраз, дитина водночас усвідомлює й те, що він не є абсолютно ідентичним з нею, а «чужим», «іншим». Так проходить складний процес

ідентифікації-дезідентифікації. Зустріч із дзеркалом виконує каталітичну функцію, що ініціює розвиток «єго» у значенні самоусвідомлення. У такий спосіб «формування концепції „єго” проходить у межах імагології: суб’єкт набуває образу, або суб’єкт стає об’єктом» [6; 560]. Інакше кажучи, в процесі перетворення на суб’єкт «єго» повинне увібрати до себе принцип «іншості» як наслідок образу «свого». А сутність цього нового комплексного образу пояснює мотивацію вчинків людини. Розроблена Ж. Лаканом концепція визнає ідентичність особистості як нескінченно фрагментизовану. Вченому належить відома теза про те, що не лише «світ слів творить світ речей», але й «людина розмовляє тому, що символ зробив її людиною» [17; 39]. Отже, «іншість», за Лаканом, є «не зовнішньою категорією, а внутрішньою і незмінною умовою існування людини» [27; 621]. Згідно теорії Ж. Лакана, цей «інший», що живе у людині, завжди розташований поза межами чіткого усвідомлення, яке кореспондує з поняттям варіативності підсвідомого, ініційованої формулюванням «єго» як результату зустрічі із дзеркалом [26].

Повертаючись до проблем формування канадської ідентичності, слід наголосити, з одного боку, на процесі фрагментизації, який її супроводжує в силу психологічної конвергенції різних культур, з другого – всупереч тезі про неможливість усвідомити «іншість» власного «єго» – на її фактичному ствердженні, що, в комплексі, й становить сутність класичного для Канади поняття *double vision*.

Канадська ідентичність формувалася на основі культури поселенців, осілих колоністів, яка заснована на дуалізмі і водночас антитезі понять «поселенець-загарбник» (Д. Брайтон, А. Лоусон). «Порожня земля може бути заселена, та заселена земля може бути лише загарбана» [18; 25], – твердить А. Лоусон. Канадську культуру неможливо визначити за віссю «імперія-колонія», або трьохчленною координатою «тубілець – поселенець – імперія». Вона набагато складніша й різноманітніша. «Гібридизація і поширення, властиві канадському літературному дискурсові як літературі меншин, – пише Б. Годар, – становлять емблему канадської літератури у системі світової» [11; 44].

Поняття канадського транс- чи мультикультуралізму є не простою сумою культур, а невинним процесом культурної взаємодії між певною їхньою кількістю. «Теоретичною новацією, – наведемо слова Гомі Бхабха у цьому зв'язку, – є необхідність вийти поза межі суб'єктивного наративу і сфокусувати увагу на тих моментах чи процесах, що виходять з артикуляції культурних відмінностей» [4; 1]. На думку Г. Бхабха, «троп нашого часу полягає у розміщенні питання культури у сфері „поза”» [4].

Поняття нації – «культурного конструкту» видається багатьом дослідникам першочерговим з точки зору інтерпретації мультикультуралізму як типово канадської мозаїчної структури (Е. Дарія-Ботель). На цій єдності побудовано тексти багатьох канадських творів. «Дослідження процесу нарації нації, – зауважує Е. Дарія-Ботель, – висвітлює складні взаємини між історією, політикою і географією» [7; 120]. Та в літературі ці взаємини щільно поєднані і обумовлені художніми і лінгвістичними кодами і моделями. Постколоніальні дискурси виголошують реконструкцію, позаяк їхньою основою є прочитання головного тексту, який зміщує знакову систему і сприяє «активній взаємодії між минулим і майбутнім» [29; 198]. Процеси нарації нації у Канаді є особливо очевидними, позаяк принципи будови спільноти через відчуття національної приналежності обґрунтовуються дихотомією «свій – чужий (інший)». Переважаюча кількість відверто транснаціональних текстів входить у суперечність з традиційними моделями національної спільноти. Їхня чітка «відцентровість» свідчить про руйнування дискурсів меншин, що перетворюються на позанаціональні. Канадські письменники часто відходять від вузьколокальної репрезентації і концентрують увагу на загальнонаціональних типах наративів (оповідання Еліс Манро і Маві Галлан). «У багатьох романах, – пише Ф. Дейві, – ані текст, ані його протагоніст не стосуються території, яку можна назвати «Канадою». Вони живуть у постнаціональному просторі, локуси якого взаємозамінні, як поштові листівки, в яких дискурси є транснаціональними і де політичні погляди будуються на не-національних (а часто і не-історичних) ідеологічних засадах» [8; 259].

Ця риса характерна для канадського жанру роману прерій (Р. Кроеч, Ван Герк). А також пояснює і те, що європейські національні коди трансформувалися у такий спосіб, що більше не сприймаються у Канаді як іноземні, а є результатом транскультурного досвіду. Транскультурні тексти «вимагають іншого типу дослідження, в яких „китаєць” не є доповненням „канадця”, а означає відмінність значення. Так само, як творчість іммігрантів М. Ондаатжі, Дж. Когава, М. Вассанджі, М. Нурбеше Філіпа, Д. Марлатт та багатьох інших містить у собі ключ до розуміння уніфікованого суб'єкта» [8; 13]. Такого роду дослідження тісно пов'язані із постструктуралістськими і постмодерністськими текстами і проблеми етносу в Канаді найчастіше розглядаються саме у їхньому художньому полі на лінгвістичному, дискурсивному, наратологічному, гендерному рівнях (Ш. Ньюмен, Б. Годар, Е Даріа-Ботель).

Сучасні канадські теоретичні дослідження багато в чому пов'язані із філософським дискурсом. Ця міждисциплінарність – в центрі постструктуралістської практики, заснованої на ідеях французьких філософів (Ж. Фуко, Ж. Дерріда), які у трансформованому вигляді представлені англо-американськими теоретиками літератури (П. де Ман, Дж. Міллер). Головною характеристикою цих текстів вважають «виклик кордонам між і в межах дисциплін» [7; 20]. А Девід Хірш, в свою чергу, заперечує, що теорія літератури наближається до філософії, віддаляючись від об'єкту аналізу, тобто, художніх творів [12; 23]. Проте, як найхарактернішу ознаку праць канадських дослідників, в останні десятиліття варто відзначити органічне поєднання лінгвістичної, літературно-художньої, філологічної, історичної, психоаналітичної, філософської та інших гуманітарних практик. Подібна контамінація цих теоретичних дослідницьких парадигм існує в межах широкого постмодерністського контексту [9; VII–VIII]. Власне, канадські дослідники пов'язують появу постмодернізму з розвитком децентралізованого світу технологій і прискореним ростом культури споживання, що змістило акценти «від суспільства, заснованого на класовій політиці, до політики ідентичності» [7; 73]. Поширені терміни «неозначеність» і «іманент-

ність» свідчать про тенденцію постмодерністських текстів оперувати множинними, проте одночасними конструкціями. Як відомо, за М. Бахтіним, здатність роману поєднувати у собі різні жанри і способи художнього втілення створює нову «гібридну» конструкцію, в межах якої розвивається романний дискурс чи декілька дискурсів, що породжує умови для внутрішнього діалогізму, а «діалог між дискурсами, властивий всім поліфонічним романам», призводить до «поліфонії слів» [21; 166].

Такі положення як відмінність, гетерогенність, понятійне зміщення визначають історичний, культурний, географічний простір канадської літератури. Суперечності, властиві суспільству цієї країни і втілені у дихотоміях «двомовність – мультикультуралізм», «країна-колонізатор – колонізована країна», – надають підставу говорити про «подвійність» вимірів канадських нарративів [13], заснованих на поєднувальній бінарній опозиції «свій-чужий». Адже канадські історичні парадигми звільняються від міметичних парадигм, нав'язуваних «культурними центрами» – Великою Британією і США – і характеризуються водночас серйозними політичними акцентами (В. Нью, В. Кейт, Е. Даріа-Ботель та ін.). Отже сучасна художня література Канади сформувалася як зіставлення дискурсів більш-менш новаторських на формально-технічному рівні та заснованих на специфічному культурно- історичному контексті.

Сучасні твори канадської літератури виявляють деякі взаємопов'язані інтертекстуальні стратегії. До цього ряду належать такі концепти, як перетин кордонів між різними жанрами (Дж. Когава, М. Ондаатжі, Т. Фіндлі, М. Етвуд, Р. Дейвіс та ін.), фікціоналізація факту (Т. Фіндлі, Р. Кроеч), взаємозалежність традиції і національної ідентичності (М. Етвуд, Ш. Бекон), часто висловлювані через анонімного оповідача (образ архіваріуса у романі Т. Фіндлі «Війни» чи фотохудожника у романі М. Ондаатжі «Пройти крізь різанину») та через введення до тексту документальних даних, фотографій, інтерв'ю, малюнків і т.і. Проблема канадської ідентичності, побудованої на опозиції «свій-чужий», пов'язана з опозиціями «центр-периферія», «всередині – поза»

(«Маргінальність. Ми живемо життям зміщених країв, довкола невисловленого запитання „хто ми є?“» [16; 9–10]), властивими мультикультуралізові, а також іронізацією наративу як засобом інтертекстуальності, що вирізняється структурною подвійністю, «відкриваючи» значення і водночас відсторонюючись від нього (М. Етвуд «Леді Оракул», М. Ондаатжі «У шкірі лева»).

Отже, у другій половині минулого століття представники таких напрямів як постструктуралізм, постколоніальні теорії і практики відновили інтерес до феномену національної ідентичності у канадській літературі, який вирізнявся своєрідними маркерами. Поняття ідентичності також тісно пов'язується із так званим міфом Нового Світу (Марі Вотье), який у Канаді є поняттям досить проблемним. Перш за все тому, що містить у собі ту ж саму характерну подвійність: міф як національна ідентичність = національна ідентичність, що міфологізується.

Згідно відомій теорії модусів Н. Фрая, «художня література може бути класифікована відповідно до здатності героя до дії, що може перевищувати нашу, бути меншою за неї, чи такою самою...» [10; 33–34] Теорія Н. Фрая застосовна до канадської літератури, де всі три модуси виявляють себе повною мірою. У таких нових дискурсивних формах канадські письменники продовжують адресувати своїм читачам вищезгадану соціально-психологічну проблему «іншості»: напругу і зближення англо- і франкомовного населення країни, її півночі й півдня, конвергенцію культури тубільців і прибульців, раси і етносу, статі і класу.

Канадська література досліджується за унікальною традицією, започаткованою Нортропом Фраєм, за якої час і топос ідентифіковані виключно канадськими реаліями життя. Ці реалії значною мірою визначає характер історичного заселення території, щільно пов'язаний із долями його учасників-іммігрантів («інших»), та їхнім поступовим перевтіленням на корінних канадців («своїх»), що й позначилося на їхній самоідентифікації.

Не останню роль у цьому відведено поняттю локусу. «Перебувати у певному місці» – не те саме, що «належати місцю» [24; 117], – пише В. Нью. Перше визначення містить у собі сенс

переконання в існуванні у певному середовищі, у належності до зовнішнього просторового оточення, що вважається придатним для життя. Друге – передбачає ідентифікацію особи в конкретному локусі, самовизначення через співвіднесення із оточенням. «Локус (locale), – на думку В. Нью, – є терміном, наділеним політичним і естетичним змістом. Це у різних значеннях місце дії, місце самовиразу, мікрокосм, наділений „цілісністю» [24]. Для канадців є важливою метафорична дихотомія «несторонній (insider)-сторонній (outsider)», що втілена у конкретній просторовій символіці. Region (region)- коротка але містка концептуалізація їхньої відмінності. Адже свідчить про зв'язки між «центром» і «маргінальністю».

За висловлюванням Н. Фрая, Канада є місцем, де щось «відбулося». Як суттєве за науковим значенням для дослідників, на перший план завжди виступало завдання не стільки дослідити постаті канадських письменників, проаналізувати літературні течії і напрями, скільки щось відкрити у природі самої Канади. Зрозуміти внутрішній динамізм цього локусу, а від того сформулювати й фундаментальні аспекти феномену канадського суспільства. Отже поняття «канадець», за словами Д. Новак, «має досить широке поле визначення, включає в себе тих, хто проживає у Канаді, життя яких фокусується на Канаді і хто володіє суттєвою образністю чи художнім сприйняттям реалій чи міфів про Канаду» [25; 3]. Подібне узагальнення стану речей в художньому полі країни має на меті простежити канонічний напрям літератури країни: утвердження identity, усвідомлюване на різних дисциплінарних і понятійних рівнях.

Все це показує, наскільки «канадськими» письменниками є Т. Фіндлі, М. Ондаатжі, М. Етвуд, Д. Коупленд, К. Шілдс та ін. Адже те, про що йшлося, самим безпосереднім чином висвітлює у їхній творчості ту «канадійність», яка побудована на опозиції «свій-чужий». «Національний привид продовжує населяти канадську літературу... У всіх філософіях, матеріалістичній і ідеалістичній, єдність є примарною проекцією розуму по мірі проходження крізь мову» [15; 53], – так образно висловлюється канадський дослідник Джонатан Кертцер.

У творчості Тімоті Фіндлі справжнім героєм є Канада в усій різноманітності її виявів. Поєднання трьох найважливіших із них – нації, літератури і історії (характерна прикмета творів цього письменника) – є «матрицею» колективної свідомості канадців, сповіддю про їхню духовну сутність.

Письменник звертається до дихотомії «свій–чужий» на декількох рівнях, надаючи провідної ролі глибоко психологічному (почасти підсвідомому) її вираженню. У персонажеві його роману «Пілігрим» поєднано обидві ці іпостасі особистості, що шукає власного місця у всесвіті.

Пілігрим є міфологічним персонажем, який водночас захоплює і масового читача, і є узагальненим поетичним образом, близьким постаті Прометея. Кожний з читачів надає персонажеві рис, які йому найбільш до вподоби, адже будь-який міф має безліч способів тлумачення.

«Спектакль» Пілігрима, побудований на досвіді власних відчуттів, має вигляд як реального дійства, так і дійства на кшталт кінематографічного [28; 55]. Конкретний образ «іншого» (пілігрим) перетворюється на символ порожнечі як однієї з форм небуття, не-здійснення, а «тема порожнечі-квесту героя – найсуттєвіша для класичного міфу – має аналог у паломництві, коли паломник Пілігрим стає образом тимчасової, перехідної ситуації» [14; 83].

П'ятдесятирічний Пілігрим (саме так називає себе герой) – фахівець з історії мистецтва, автор об'ємного дослідження про Леонардо да Вінчі – потрапляє до шпиталю за неординарних обставин. Його, вже мертвого самовбивцю (факт смерті незаперечно доводять лікарі) виймають із зашморгу. Та за деякий час він оживає, чим викликає містичний жах у навколишніх. І ще він вперто мовчить, не реагуючи на жодне запитання. За нього відповідає леді Сибіл Квортермейн, що супроводжує Пілігрима. І тут з'ясовується, що спроба самогубства у нього не перша. Сибіл запрошує до Швейцарії, де відбувається дія роману, молодого лікаря-психіатра Карла Густава Юнга, який, за версією автора твору, також несе у собі всі якості головного персонажу твору. Від того часу й з'являється складний симбіоз рівноправного

«двобою – співпраці» лікаря й пацієнта, крізь який проглядають долі обох, що й становить, власне, канву наративу. З цим персонажем частково пов'язана лаканівська концепція подвійності.

Для Юнга персоніфіковані архетипи мають яскраво виражений особистісний характер. І є окремими особистостями всередині людини. «Я» кожної окремої особистості є суцільною мозаїчною картиною, складеною із архетипів. Домінування одного чи двох із них веде до подвоєння особистості, її розпаду. У своїй праці «Архетип і символ» К. Юнг писав: «Так чи інакше ми є часткою однієї всеохоплюючої душі, єдиної „великої людини”» [2; 215]. Отже вчений від індивідуальної психології переходить до колективної, історичної, змальовуючи психологічні механізми соціокультурних подій у суспільстві.

Реальний і вигаданий світи неподільні у романі Т. Фіндлі. Вигаданий містичний асоціюється з Пілігримом. На перший погляд, Пілігрим справді психічно хвора людина, якій Юнг ставить цілком визначений діагноз і вдається до наукової лікувальної методики. Та все ближче знайомлячись зі своїм пацієнтом, лікар і вчений заплутується у визначеннях і висновках. Саме на цьому рівні до наративу вводиться тема містики, езотерики. І коли, нарешті, Пілігрим промовляє перше слово, Юнг стає свідком дивного монологу: «Я жив багато разів... Хто знає, як Леда, я міг бути матір'ю Єлени чи, як Анна – матір'ю Марії... Я не мав віку і смерть для мене недосяжна». Пілігрим називає себе мандрівником, що прямує кудись, та йому відмовлено у кінцевій меті. Як лікар Юнг сприймає все висловлене Пілігримом за хворобливу фантазію. Проте, якимось до його рук потрапляє старовинний манускрипт, написаний нібито рукою Пілігрима – сучасника Леонардо да Вінчі – в якому майстерно у вигляді щоденника-хронік занотовано враження від зустрічей з Майстром. Спочатку Юнг вважає це професійною підробкою, враховуючи освіту й фах свого пацієнта, та згодом з жахом починає розуміти, що все прочитане ним є реальним свідоцтвом подій часів Леонардо.

Образ Карла Густава Юнга далеко не одновимірний у цьому романі. Переобтяжений власними сексуальними комплексами,

він також вдається до подвійного життя. Реальний образ вченого й лікаря доповнюється у творі вигаданим фактом його біографії – зустріччю з містичною особистістю «мультиособистісного» Пілігрима. Та цілком реальною лишається у творі магістральна ідея фатальності долі.

Власне, інтрига тут зводиться до глибоко прихованого двобою психіки і душі, реального, звичного факту і потаємних шарів життя, відкриття Юнгом інших форм духовного існування. Двобою, що часом нагадує гру. Адже саме на грі побудовано спогади-хроніки Пілігрима про минулі життя.

Для Юнга довго лишається таємницею, хто ж цей «я», від особи якого ведеться розповідь у хроніках і який так раптово увірвався до наративу? З часом він починає усвідомлювати: за всієї нереальності, неможливості з точки зору логіки – це й справді сам Пілігрим, змінюючи одну гру на іншу, починає спілкуватися з Юнгом як цілком нормальна людина, більш того, мудра й високо освічена.

Сутність образу Пілігрима якнайкраще відповідає висновку ще одного персонажа роману, психолога – стажера Парсонса: «Існують люди, – вважає він, – чий життєвий досвід настільки далекий від нашого, що ми називаємо їх божевільними... Вони мешкають не в „інших світах“, а у вимірі цього світу, якого ми боїмося і відмовляємося це визнати». Так метафорично яскраво підведено письменником підсумок щодо канадського double vision, уособленого в образі Пілігрима: божевільні не є божевільними, а просто іншими. «Ми, – каже Пілігрим про таких людей, як він сам, – змінюємо одне життя на інше. В основі кожен лишається однією й тією ж особою і тому ми існуємо вічно...»

Образ Карла Юнга пов'язано у романі із простором. Це – палата у лікарні, де знаходиться Пілігрим і де він проводить чимало часу у розмовах зі своїм пацієнтом, його власний будинок, де вирішуються непрості проблеми багатодітної родини і змальовуються стосунки з дружиною Еммою.

Рух Пілігрима – це рух у часі і крізь час, про що й свідчать його хроніки. Обидва персонажі разом становлять своєрідний

хронотоп, бінарність якого персоніфіковано водночас протилежними і подібними особистостями.

Міфологізуючи поняття ідентичності, як це властиво канадському літературознавству в цілому, В. Джеймс вважає, що хоча герой міфу досягає «історичного макрокосмічного тріумфу», історичний тріумф канадця (його квест на каное, пошук власної землі і власної особистості) є «домашнім, мікро космічним» [14; 82]. Квест сучасного героя є більш персоніфікованим і внутрішнім, ніж соціальним. Отже сучасні міфологеми identity висловлюються через особистісне, індивідуальне, через мрії. Архетип квесту досліджували Дж. Кемпбелл і Н. Фрай, оцінюючи долю героя в категоріях «втрати й здобуття ідентичності» [14; 83].

Тема безумства – головна у «Пілігримі» Т. Фіндлі – не нова у канадській літературі (згадаймо деякі твори М. Етвуд, Р. Дейвіса). Вона не є випадковістю, адже вибудована на конфлікті «свого» і «чужого» – особистості й світу, в якому психологічна ідентичність особистості повинна узгоджуватися з ідентичністю свого місця у світі, до якого має пристосуватися й вижити.

Власну нішу в інтерпретації бінарної опозиції «свій-чужий» посідає роман Майкла Ондаатжі «Роз'єднані» («Divisadero», 2007).

Дискурс твору визначає самотність, «роз'єднаність» його героїв, їхня «іншість» не лише відносно навколишнього чужого до них світу, але й відносно одне одного. «В нас прихована присутність інших, – йдеться у романі, – навіть тих, кого ми ледь знаємо. Ми утримуємо їх у собі до кінця життя».

Самоідентичність сестер Анни і Клер заснована на глибинному духовному зв'язкові. Анна є «майже Клер і водночас не-Клер» [31]. У дитячі роки сестри прагнули кожна власної ідентичності. Клер була вправною вершницею, Анну захоплювали книжки. У процесі дорослішання вони й далі шукали відмінностей одна від одної і набували «власних версій самих себе», «відчуття окремих ідентичностей» [31]. Разом з тим, розрив стосунків з Клер, спричинений ревнощами (адже обидві покохали Купа), приводить Анну до парадоксальної думки, що хоча вони

й були нероздільні і навіть Куп «плував їхні ідентичності», їх все ж таки поєднувала «іншість». Життя таких пар персонажів, як Рафаель і Анна, Люсьєн Сегюра і Марі-Неж по-своєму моделюють стосунки Анни і Клер, «обмінюючись» особистостями. Невипадково автором наводяться слова Мішеля Фуко: «Ми живемо поверненнями від дитинства, що зливаються і відлунюють у наших життях у такий спосіб, як шматочки скла у калейдоскопі з'являються у нових формах..., створюючи суцільний монолог. Ми живемо у постійному повторенні наших власних оповідей». Спільність порушених тем і деталей, завдяки яким вони вирішуються, висвітлюють подібність різних по суті особистостей персонажів роману. А їхня сюжетна «парність» адекватна психологічній подвійності кожного з них.

Анна відчуває себе сиротою і тому, що росла без матері, і тому, що була позбавлена долею спілкування з родиною. Можливо, тому вона й віднаходить у собі другу особистість, вважаючи себе за Клер. Ондаатжі тут експериментує з ідентичністю особистості, «випробовуючи» саме її поняття на фрагільність і відносність у формі *double vision*.

Подібне потрактування образів не є випадковим для письменника-іммігранта, *double vision* якого спричинене подвійністю сприйняття близьких йому культур (шрі-ланкійської і культури Нового Світу, що у свою чергу будується на синтезі світобачення європейського і американського континентів). І тут, у творі, події якого відбуваються у США, яскраво простежується близька його авторові ідея Канади. Невипадково Анна згадує про хвилі іммігрантів, що прибували на землі Великої Центральної Долини. М. Ондаатжі поглиблює поняття *double vision*, акцентуючи не так на «іншості» прибульців за їхньою національною ознакою, як на універсальній «іншості» людської особистості, яка втілюється у бінарній опозиції «свій-чужий». За словами Анни, мапа місцевості, де вона народилася, є її «охоронцем». Вона повісила її на стіну як «оберіг спогадів», своєрідний «локус», де вона завжди зможе сховатися за певних складних обставин. Адже між нею та іншими завжди стоїть «лабіринт непозначених доріг».

У цьому епізоді конкретне місце дії концентрує у собі лаканову функцію віддзеркалення світу в цілому і проходить цей процес крізь певну символічну систему. Чи то метафоричний, чи то буквальный, образ мапи тут є не фіксованою раз і назавжди структурою, що організує відчуття простору, а швидше гетерогенною моделлю, яка заперечує будь-яку попередню. Мапа-ризома конструює альтернативний простір, де «географія, історія, культура, а отже ідентичність можуть прочитуватися, як процес» [7; 138]. Подвійність особистості набуває у образі Анни концентрованого вираження, коли вона усвідомлює себе, як «істоту із сотнею сутностей і голосів» і почувається чужою навіть у «своєму приватному світі уві сні». Розділяє своє сьогоднішнє й минуле («our previous selves») і Куп, який також став «чужим» всьому світові. Переживаючи їхню розлуку, Анна сприймає себе як самотнього мандрівника серед чужих, що без Купа проживає вже якесь інше життя. І ця думка суголосна її висновкові щодо неможливості для них трьох перетворитися на персонажів своїх власних життів. Адже і Клер живе відразу у «декількох життях» («божественний стан бути напівзагубленим, напівспантеличеним»). Анна вірить, якщо Клер колись й прочитає її книгу на історичну тематику, то буде вражена деталями, вміщеними у той чи той епізод із середньовічного життя, «ретельно підбраною порцією досвіду», близького саме Клер. Адже на світі немає «більш гарантованої речі, аніж маска», що її людина обирає для себе і під якою може «переписати себе у будь-яке інше місце, будь-яку іншу форму». Отже, життя – маска, маска – гра. Недарма людині, на думку професійного гравця картяра Купа, властиво «вигравати партії» і «програвати партії» у кар'єрі, дружбі, коханні.

«Я приїхала (а в дискурсі твору це має глибше значення: «вийшла», «сформувалася». – *Н.О.*) з вулиці Divisadero, – каже Анна, – від іспанського слова „division” (поділ, розділ. – *Н.О.*)... Можливо, це слово походить від „divisar”, що має значення „споглядати щось на відстані” (там існує височина під назвою El Divisadero). Це точка, з якої ви можете бачити довкілля з відстані... Я дивлюсь з відстані на те, що втратила».

Текст твору вирізняється оригінальною структурою. Перед читачем проходять сюжетно взаємопов'язані, проте два нібито окремі завершені наративи: історія життя каліфорнійської родини і французького письменника Люсьєна Сегюра, викладена героїнею твору Анною. Завдання читача полягає у тому, щоб зрозуміти і пов'язати обидва наративи, створивши суцільний дискурс. І у цьому М. Ондаатжі «обережно калібрує і пов'язує розповіді з метою провести рефлексії героїв крізь час і простір» [30]. Думку Анни про те, що на відстані все видніше, повторює Клер, наголошуючи на «відмінності наших власних реальностей від того, як їх бачать інші».

Минуле й теперішнє, локус і час (історія), типи особистостей – «все переплітається й впливає одне на одне» [31]. У такий спосіб на розсуд читача представляється прагнення усвідомити, ким насправді є людина («скільки всього проходить крізь ваш образ?», – звертається до читача Анна). А звідси письменник фокусує увагу на збіжності між окремими ідентичностями і структурою дискурсу. Це досягається оригінальним поетикальним засобом, своєрідним «прозаїчним рондо»: в межах кожної історії конкретного персонажа зароджується історія іншого, спричиняючи до паралелізму їхніх доль. Так, Люсьєн Сегюра бачить у батькові Рафаеля «віддзеркалення самого себе», його стосунки з власними дочками відлунюють у стосунках Анни, Клер та їхнього батька. Одна й та сама історія переповідається спочатку так, як її бачить батько Анни і Клер, а потім – з точки зору сестер, проте в художньому полі твору обидві історії можна легко поміняти місцями без суттєвого порушення змісту. Наслідком подібного взаємозв'язку розповідей є їхня парадоксально зумисна незавершеність. Читач так і не дізнається, що сталося з Клер і Купом, чим завершилися стосунки Анни і Рафаеля. Розповіді, підходячи до кінця, перериваються, хоча кожна з пар персонажів готова розповісти власну версію свого минулого, адже у цьому випадкові розірвані (*divisadero*) кінці поєднуються. Несподівані своєю незавершеністю фінали історій персонажів не можуть, за задумом письменника, одержати готове вирішення, адже тоді марними

стануть спроби автора змалювати поліідентичності своїх героїв, припиниться їхнє взаємовідлунювання і продовження одне в одному, втратиться глибинний зв'язок між ними і та непомітна окові межа між «своїм» і «чужим».

Багатозначність особистості стає квінтесенцією розуміння Люсьеном Сегюра природи людини. Арія, з якою він подорожує у кибитці, – циганка, а вони «мають так багато імен». Потаємне ім'я циганки, яке є «найсправжнішим», не промовляється вголос, щоб заплутати надприродні сили, адже приховує від них справжню ідентичність. Отже кожний «має власну версію Арії, яку не поділяє з версією інших».

У «Роз'єднаних» в художній формі висвітлено стратегії функціонування популярної в сучасній світовій літературі парадигми історизму, з одного боку, у традиціях цивілізаційного дискурсу, з другого – в акцентуванні уваги на її дещо видозміненій проекції. В результаті, структура твору будується на свого роду діалогові між минулим і сьогоденням, який провокують наукові пошуки його героїні Анни. У такий спосіб історія у романі антропологізується, виявляючи себе у конкретній долі окремої постації. У метатексті М. Ондаатжі минуле нібито «програється», «інсценізується» вустами Анни – «співавторки» Майкла Ондаатжі, прокреслюючи історико-психологічний водорозділ на трьох рівнях біполярності: між минулим і сьогоденням, між парними персонажами, між «своїм» і «іншим», що часто співіснують в одній особистості, формуючи її особливу психологічну суцільність.

У романі М. Ондаатжі, продовжуючи власну традицію («Англійський пацієнт»), звертається до теми війни. Цього разу – першої світової. Правда, сама війна у його зображенні не виходить на перший план наративу, а подається очима Люсьєна Сегюра досить опосередковано, проте і тут виявляючи бінарну опозицію «свій–чужий» як маркер проекції поняття: «свій» (мешканець американського континенту) на «чужий» (європейській) війні. Війна для Люсьєна стала, перш за все, «безоднею», яка поділяє життя людини до і після неї і є доречним вибаченням для тих, хто «не хоче повертатися до свого колишнього „я”».

Анні довподоби «чужинці» в історії. Вона уподібнює їхню історичну роль до підземної ріки, «невидимої, але не менш від того гучної, сповненої життєдайної сили для тих видимих, хто знаходиться на поверхні». Ріка, у контексті цього епізоду, є «шляхом крізь історію», суголосним філософському концепту давньокитайського Дао.

Внутрішній світ героїв у М. Ондаатжі завжди пов'язаний і обґрунтовується історичним тлом. Герої усіх його творів (і «Роз'єднані» не є виключенням) «відділені одне від одного географічно, хронологічно, емоційно» [20]. Вони є чужими локусів, часові і кожен містить у собі якусь внутрішню надломленість, усвідомлення скоєного з ним психологічного насильства, за яке вони прагнуть спокути і водночас прощення. У попередніх творах М. Ондаатжі – це світова війна і громадянська війна у Шрі-Ланці. У «Роз'єднаних» подібною фоновою декорацією слугує ціле двадцятье століття, що відбивається у різних типах наративу. Твори письменника поєднує декілька спільних для них тем: порожнє приміщення, де герої тимчасово оселяються («Англійський пацієнт»), карнавал (маска лева у романі «У шкірі лева»), змалювання природи, звернення до минулого («Родинне виховання»). Всі ці теми звучать і у «Роз'єднаних». Тут М. Ондаатжі вдається до прихованих елементів сюжету, що становлять собою невід'ємну частину літературного колажу. Визначальна для твору концепція роз'єднаності (*divisadero*) висловлена фрагментизацією його художнього поля. Адже роман в цілому й присвячено «єдності протилежностей, розділу доль, емоцій і часу, що втілюється у найменших моментах буття» [5]. Так наратив Анни «розчиняється» у розгалуженому наративі Люсьєна Сегюра, дитинство французького письменника, згодом, його воєнний досвід і зруйноване кохання відлунюють у наративах про Купа, Клер та Анну [23]. Як результат, окремі новели-розповіді, подібно до образу дитини, що вперше побачила власне дзеркальне відображення, поєднуються у дискурсивну форму «літературного дзеркала» [23].

Традиційний нарратив у Ондаатжі має здатність несподівано змінювати тональність, втілюючись вже у іншу, нову, стилістичну форму, метою якої є «повернення до наших непевних ідентичностей» [32]. Тут помітний ранній Ондаатжі, який вдається до образних поетикальних засобів і обіграє їх водночас у реальному й фікціональному полях, а також голос Ондаатжі – автора романів «Англійський пацієнт» чи «Привид Еніл»: ускладнений, метафоричний, надто серйозний, спрямований на поєднання естетики з певним моралізаторством. Обидва голоси звучать у романі «Роз'єднані». Завдяки такій своєрідності стилю, письменникові вдалося поєднати внутрішній світ своїх персонажів з історичною реальністю двадцятого століття і в результаті створити класичний ефект *double vision*. При цьому образність у творі поєднана із складними філософськими узагальненнями на кшталт вищезгаданої «присутності в нас інших, навіть тих, кого ми ледь знаємо».

На думку Луї Менана, М. Ондаатжі є «ворогом лінійності» [22]. Письменник вдався до творчого методу, який передбачає такий зв'язок художніх деталей, що утворює формулу бінарності і де двозначність інтегрується з її художньою інтерпретацією. Саме тому роман М. Ондаатжі читається як послідовність взаємопов'язаних художніх деталей, що дозволяє авторові не лише вільно маніпулювати долями алієнованих героїв-антагоністів, а є поетичною візією прозаїка, його рефлексією на тему «подвійності» фікціонального і реального світів у кожному з персонажів, де часом важко визначити, який є для них «своїм», а який – «чужим».

Своєрідним прочитанням ідентичність (а, отже, й щільно пов'язаний з нею концепт «іншості») вирізняється і у традиційній проблемі поколінь.

Історія минулого століття знає подібні генераційні духовно-психологічні сплески, що негайно відбивалися світовою художньою літературою. Згадаймо «втрачене покоління» двадцятих років (твори Е. Гемінгвея, Е.-М. Ремарка, Дж. Дос Пассоса та ін.), «розгублене» покоління п'ятидесятих (роман Д. Селінджера «Ловець у житті») з властивою йому філософією бітників, анг-

лійських «сердитих молодих людей» (К. Еміс). Кінець століття виявився не менш знаковим.

Найбільш відповідну (і найбільш трагічну) назву цьому поколінню дав відомий канадський письменник Дуглас Коупленд у своєму культовому романі «Покоління Ікс» (Generation X, 1990).

«Чужинність» у сучасному світі виливається у бажання героїв твору ізолюватися у світі реальності віртуальної, сконструйованої за власним бажанням і вибором. Канадська double vision знаходить тут неповторний імпліцитний емоційно-психологічний особистісний аспект. Як зауважує Т. Гаврилів, «якщо граматичними відповідниками «я» є «ти» і «він», то його ідентичнісним відповідником є «інший». Цього «іншого» «я» пізнає через порівняння з собою то як «чужого», то як «інакшого»... Тракування «іншого» як «інакшого» пом'якшує напругу між «я» й «іншим», «інший» перестає уявлятися «чужим», починає усвідомлюватися не лише «іншим», а як «інше я» або „я іншого”» [1; 17].

Спостереження Д. Коупленда зводяться до тези «культ самотності» – досягнення автономії за будь-яку ціну, як правило, відмови від міцних та тривалих стосунків одне з одним. Дистопічність роману «Покоління Ікс» до певної міри пояснює й атмосферу ще одного твору Д. Коупленда «Раби Майкрософта» («Microsofters», 1995), в якому письменник, вдаючись до засобу монологу, робить спробу сформулювати «іншість» кожного з персонажів. Тут він застосовує паралель між реальним навколишнім і їхнім віртуальним світами, що, власне, спричинила до появи особливої, історично неповторної філософії і психології так званого «комп'ютерного» покоління, викриває процес творення «електронізованої» цивілізації з властивою їй спрощеною універсалізацією понять. Тому й персонажі твору перетворюються в певному художньому ракурсі на героїв варіанту міфу Нового Світу. Парадокс «ідентичність особистості = ідентичність автоматизованої системи, створеної тією ж людиною» відзначається у романі як доміантний конструкт його дискурсу.. Із «турбозарядженої версії самого себе» важко повернутися до своєї колишньої

особистості, до свого колишнього людського, а не «машинного» життя. А кожний як особистість перетворюється на самостійну дискету із своєю власною «версією». Якщо у попередні десятиліття внутрішній світ «втрачених» пояснювався бездуховністю зовнішнього світу, то сьогодні Дуглас Коупленд робить наголос на появі незнайомої досі «версії духовності»: процесі формування нового, «іншого», світу. І якщо про попередні покоління можна було говорити, в основному, у зв'язку з американським континентом, на який було спроектовано культурні константи Старого Світу, то «generation X» – явище всесвітнє і всеохоплююче: «Якщо ти зварганиш переконливу онлайнову мета-особистість в інтернеті, – йдеться у творі, – то ця особистість справді є ти... Палітра своїх індивідуальностей, що ти її створиш у Павутині – меню альтернативних тебе – і є справжній ти». Отже, через комп'ютер людство зможе скопіювати власну сутність, виразивши у такий спосіб і власну *double vision*.

Враховуючи все вищевисловлене, варто згадати, що у центрі канадського літературного канону розташована проблема ідентичності, що у різних варіантах (втрата і пошук власної особистості, поняття психологічної норми й безумства, поліетнічні традиції на землях Нового Світу, пошуки власного «я» молодим поколінням) виявляє себе у художніх текстах, впродовж десятиліть посідаючи центральну позицію серед актуальних у той чи той час проблем, і завжди містить у собі *double vision* як проекцію подвійності еміграційно-національного досвіду, екстраполяцію досвіду «чужого» світу на «свій», канадський, ґрунт. А звідси бінарна опозиція «свій-чужий» переноситься на рівень духовності, «подвоюючи» світогляд особистості, визначаючи канадську домінуючу національну концепцію. Інакше кажучи, художня література країни, за вдалим висловом відомого канадського дослідника Роберта Лекера, втілює єдність «текстуальних і національних цінностей» [19; 236].

Література

1. *Гаврилів Т.* Форма і фігура. Ідентичність у художньому просторі. – Львів ВНТЛ-Класика, 2009.
2. *Юнг К.Г.* Архетип и символ (пер. с нем.). – М.: Канон, 1994.
3. *Beauvoir, Simone de.* The Second Sex. – N.Y.: Alfred Knopf, 1970.
4. *Bhabha, H.* The Location of Culture. – London: Routledge, 1994.
5. *Buchsbaum T.* World Divided. – <http://januarymagazine.com//fiction>.
6. *Campbell G.* Imaginary-Symbolic-Real. – Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms (Ed.I. Makaryk) – Toronto UP, 1994.
7. *Darias-Beautell E.* Contemporary Theories and Canadian Fiction. – Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2000.
8. *Davey F.* Post-National Arguments: The Politics of Anglophone-Canadian Novel Since 1967. – Toronto UP, 1993.
9. *Eagleton T.* The Illusions of Postmodernism. – London: Blackwell, 1996.
10. *Frye N.* Anatomy of Criticism: Four Essays. – Princeton UP, 1967.
11. *Godard B.* Structuralism. – Post-Structuralism: Language, Reality and Canadian Literature. – Future Indicative: Literary Theory and Canadian Literature (Ed. by John Moss). – Ottawa UP, 1987.
12. *Hirsh D.* The Destruction of Literature: Criticism After Auschwitz. – Hanover: Brown UP, 2003.
13. *Hutcheon L.* Canadian Postmodern. A Study of Contemporary English-Canadian Fiction. – Toronto: Oxford UP, 1988.
14. *James W.C.* Location of the Sacred. Essays on Religion, Literature and Canadian Culture. – Wilfrid Laurier UP, 1998.
15. *Kertzer J.* Imagining a National Literature in English Canada. – Toronto UP, 1998.
16. *Kroetsch R.* «Disunity as Unity: a Canadian Strategy». – Canadian Story and History: 1855–1985 (Eds. Colin Nicholson and Peter Easingwood). – Edinburgh University Centre of Canadian Studies, 1985.
17. *Lacan J.* The Function of Language in Psychoanalysis. – John Hopkins UP, 1973.
18. *Lawson A.* Postcolonial Theory and the «Settler» Subject. – «Essays on Canadian Writing», 1995, N 56 (Fall).

19. *Lecker R.* The Canonization of English-Canadian Literature. – Ontario: Anansi Press, 1995.
20. *Malott J.* «Divisadero» by Michael Ondaatje. – <http://www.watermarkbooks.com/review/0507-012.html>.
21. *McHale B.* Postmodernist Fiction. – London: Routledge, 1989.
22. *Menand L.* The Aesthete. The Novel and Michael Ondaatje. – «The New Yorker», June 4, 2007.
23. *Mordue M.* The Basement Tapes: Michael Ondaatje's «Divisadero». – «Sydney Morning Spectrum Books», May 19, 2007.
24. *New W.* Land Sliding. Imagining Space, Presence and Power in Canadian Writing. – Toronto UP, 1997.
25. *Novak D.* Dubious Glory. The Two World Wars and the Canadian Novel. – N.Y.: Peter Lang Publishing. – 2000.
26. *Regland-Sullivan E.* Jacques Lacan and the Philosophy of Psychoanalysis. – Illinois UP, 1987.
27. *Sexton M.* Self-Other. – Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms (Ed. I. Makaryk). – Toronto UP, 1994.
28. *Siemerling W.* Discoveries of the Other. – Toronto UP, 1994.
29. *Spivak G.* In Other Words: Essays in Politics. – N.Y.: Routledge, 1988.
30. The Many Layers of Michael Ondaatje's «Divisadero» – <http://www.npr.org/templates/story>.
31. *Wadell E.* Divisadero by Michael Ondaatje – <http://quarterlyconversation.com>.
32. *Warner A.* «Divisadero» by Michael Ondaatje. – «The Guardian», Saturday 1, Sept/2007.

Ганна Стембковська (Київ, Україна)

Деякі коди «високої» європейської культури в американських поетичних експериментах (II половина XX ст.)

Стаття – спроба проаналізувати певні аспекти процесу, властивого американській поезії даного періоду, що впливає з ідеї перекодування семантики й естетики деяких європейських класичних культурних і літературних явищ, з яких складався тогочасний класичний образ літературної та культурної Європи для американського митця, заради їх введення до нового постмодерного/експериментального/масового культурного поля II половини XX сторіччя. У даному дослідженні ми виходимо з позицій використання імагологічного методу (методу «літературної соціології» за визначенням Р. Веллека) як способу дослідити описані вище явища стереотипізації імаго Європи. Контекстом формування таких стереотипізованих образів-конструктів переважно є не внутрішньокультурна ситуація культури-Іншого, а процеси взаємодії двох культур – Америки як спостерігача та інтерпретатора та Європи як Іншого.

Ключові слова: «висока» культура, експериментальна поезія, культурологема, код/перекодування, постмодерністська деконструкція, конфлікт/універсалізація дискурсів.

Hanna Stembkovska. «Some Codes of the „High” European Culture in American Poetic Experiments (2nd half of the 20th century)»

The article is an attempt to analyze certain aspects of the process inherent in the American poetry of the period and stemming from the idea of re-coding semantics and aesthetics of some European classic culture and literature phenomena, which constructed the then actual classic image of the literary and cultural Europe for American artists, for the purpose of their inclusion into the new postmodern / experimental / mass cultural field the 2nd half of the 20th century. In this study, we pro-

ceed from the positions of using the imagology method (the method of «literary sociology», as defined by R. Wellek) as a way to explore the abovementioned phenomena of stereotyping the imago of Europe. The context of constructing such stereotyped constructed images is mostly not the internal cultural situation of the Other culture but processes of interaction between the two cultures – America as the observer and interpreter and Europe as the Other.

Keywords: «high» culture, experimental poetry, culturologeme, code / re-coding, postmodern deconstruction, conflict / universalization of discourses.

Анна Стембковская. Некоторые коды «высокой» европейской культуры в американских поэтических экспериментах (II половина XX в.)

Данная статья – это попытка проанализировать некоторые аспекты процесса, присущего американской поэзии данного периода, проистекающего из идеи перекодировки семантики и эстетики некоторых европейских классических культурных и литературных явлений, из которых состоял актуальный классический образ литературной и культурной Европы для американского поэта, с целью их введения в новое постмодернистское/экспериментальное/массовое культурное поле II половины XX века. В данном исследовании мы исходим из позиций использования имагологического метода (метода «литературной социологии» по определению Р. Веллека) как способа исследовать описанные выше явления стереотипизации имago Европы. Контекстом формирования таких стереотипизированных образов-конструктов преимущественно является не внутренняя культурная ситуация культуры-Другого, а процессы взаимодействия двух культур – Америки как наблюдателя и интерпретатора и Европы как Другого.

Ключевые слова: «высокая» культура, экспериментальная поэзия, culturologeme, код / перекодирование, постмодернистская реконструкция, конфликт / универсализация дискурсов.

Reading Yeats I do not think
of Ireland
but of midsummer New York
and of myself back then
reading the copy I found
on the third avenue el

Лоуренс Ферлінгетті¹

Американська література другої половини ХХ сторіччя характеризується важливими трансформаціями, однією з яких є злиття, конвергенція сфер високого та масового, що переважно чітко розмежовувалися, починаючи з другої половини ХІХ сторіччя. Цей процес дав початок цілому ряду цікавих культурних тенденцій і явищ, зокрема тим, що яскраво відбилися у сфері поезії. Легко помітити, що велика кількість експериментів цього періоду загалом ґрунтувалися на традиції, навіть якщо їх початковим формальним наміром було протистояння традиції. У своїх текстах ці поети, відкриті можливості використання інструментів і методів популярної культури, переосмислювали, переробляли, перекодовували елітарну естетику класичних вірців – і позірно так очевидно привабливих і не менш загадкових для них, хоча й загалом уже фізично доступних, європейських історії та культури – а також європейських літературних явищ (романтизму, модернізму й авангардистської поезії) та експериментально трансформували їх, адаптуючи до сучасної американської культурної ситуації.

Ця стаття – спроба проаналізувати певні аспекти цього явища, властивого американській поезії даного періоду, а саме ідеї перекодування семантики й естетики деяких європейських класичних культурних і літературних явищ, з яких складався

¹ Читаючи Йейтса, Я думаю не
про Ірландію,
а про Нью-Йорк в середині літа
і мене самого тоді,
що читав примірник, який знайшов
на третій авеню ель (*переклади автора*).

тогочасний класичний образ літературної та культурної Європи для американського митця, заради їх введення до нового постмодерного/експериментального/масового культурного поля II половини XX сторіччя.

У даному дослідженні ми виходимо з позицій використання імагологічного методу (методу «літературної соціології», за визначенням Р. Веллека) як способу дослідити описані вище явища стереотипізації імаго Європи. Цікаво, що в процесі розвитку історичних та соціально-культурних відносин між Америкою та Європою образи високої європейської культури спочатку виокремлюються як окремі культурологеми в процесі ідеалізації та канонізації, а потім, уже в другій половині XX ст., використовуються американськими митцями утилітарно, часто піддаючись процесу знецінення через пародіювання або викривлення. Про варіант такої нестійкої діалектики імаго пише Лірсен, говорячи про «коливання між крайніми ступенями захоплення та знецінення [стереотипів]» [2, 29]. Імагологічний метод з орієнтацією на деконструктивний аналіз (що в минулому столітті, саме в той період, літературу якого ми обговорюватимемо нижче, допоміг позбавити метод детермінізму, нерелевантного для часів, що особливо потребували «лікування» від стигматизації) виявляється корисним для спроби аналізу використання культурних кліше у вигляді тропів різного рівня.

Треба зазначити, що важливим аспектом нашого аналізу, як і обраного для нього методу, є той факт, що контекстом формування таких стереотипізованих образів-конструктів є не внутрішньокультурна ситуація культури-Іншого, а процеси взаємодії та протистояння двох культур – Америки як спостерігача та інтерпретатора та Європи як Іншого. Літературний образ певної культури, безумовно, не є об'єктивною реальністю цієї культури, а лише суб'єктивним уявленням автора, сформованим під впливом певних факторів. Саме тому основну увагу ми приділятимемо історичній контекстуалізації американського культурно-історичного середовища як активної сторони, тоді як європейські реалії слугуватимуть для цілей даного дослідження тільки як пасивний об'єкт-джерело матеріалу для інтерпретацій. Відстеживши

ключові зразки процесу трансформації та перекодування, ми спробуємо підсумувати діалогічні культурні процеси, що хоча й виступають предметом численних дискусій щодо їх гуманістичної та художньої цінності, очевидно призвели до диверсифікації та, можливо, збагачення американського літературного простору.

Інструмент, що ми використовуватимемо для запропонованого літературного аналізу, – це прочитання культурного явища як коду. Ми знаємо, що літературні образи не є сталими – вони знаходяться в процесі постійної трансформації в залежності від контексту їх функціонування: «Образи працюють, набувають своєї дієвості в культурному та комунікативному полі, в першу чергу через свою інтертекстуальну тропікальність. Це тропи, загальні місця, вони стають знайомими за допомогою повторення і взаємної схожості; і в кожному випадку це означає, що кожного разу, коли ми стикаємося з окремим прикладом національної характеристики, основне посилання робиться не на емпіричну реальність, а на інтертекст, звучання, інші відповідні текстові зразки» [2, 26]. Ми спробуємо розглянути цей континуум трансформації як процес перекодування.

Визначення «коду», що ми можемо тут використати, значною мірою ґрунтується на семіологічній концепції міфу як комбінації знаків, «системі значення 2-го порядку» (Ролан Барт). Міф – або код (ми віддаємо перевагу використанню такого терміну в цьому контексті) – тобто, комбінація значень, що містяться в літературному явищі (очевидно, що цей перший авторський код є найскладнішим та найбільш недоступним повноцінному розумінню реципієнта), є історично та соціально обумовленим. У процесі контекстуальної адаптації та трансформації ми засвідчуємо процес перекодування, коли деякі елементи коду можуть розчинятися, замінюватися іншими або, навпаки, набувати більшу вагу та, як ми побачимо на прикладах із масової культури, ставати єдиним доступним для прочитання значенням у процесі перетворення явища з системи другого порядку, коду, на структуру першого порядку, знак. Так, наприклад, ми можемо послатися на процес перетворення коду героя Ф. Кафки Йозефа К. із спершу багатоконтекстуального міфу, складної алегорії безглуздості

австроугорської бюрократії на посилення Аллена Гінзберга на К. у його творі *Kral Majales*, що обговорюватиметься нижче: «the two strange dolls that entered Joseph K's / room at more...»² Тут ця алюзія набуває нового соціального контексту Чехословаччини під орудою комуністичного режиму, зберігаючи домінуючу імплікацію «людини, подавленої абсурдною тоталітарною системою». І ми можемо піти далі, скажімо, звернувшись до популярної групи «K's Choice» («Вибір К»), яка своєю парадоксальною назвою інтерпретує тільки один основний знак – К. як «особа, що не має жодного вибору», або найвіддаленішого від оригіналу варіанту заміни початкового коду абсолютно новим, суб'єктивним кодом у пісні «Earthling» *The Black Thunderbird* («I'll show you my tijuana style / Walking around with a chicken shit smile / Joseph K in Kafka's Trial»³). Тому, розглядаючи процес перекодування в детальнішому текстовому аналізі, ми маємо прийти до розуміння контексту, що призводить до трансформацій значення – за словом самого Барта, веде «від семіології до ідеології» [3, 139].

Аналізуючи трансформацію та «життя» європейського культурного матеріалу в просторі американської поезії, ми спробували застосувати дослідницькі підходи, за якими й структурована ця робота. Намагаючись рухатися від окремого до загального, у першій частині ми вивчаємо перекодування в американській поезії та застосування, що тяжіє до утилітарного, безпосередньо лексем, які являють собою літературні алюзії на європейський контекст та більш складний комплекс кодів та перекодування персонажу з європейського класичного літературного спадку. В другій же частині ми спробували охопити цілісну алегорію Європи у сприйнятті американського поета та проаналізувати конфлікти, що були викликані зіткненням перекодованої картини далекої псевдореальності з безпосереднім досвідом переживання цієї реальності.

² Дві дивні ляльки, які увійшли до кімнати / Йозефа К вранці.

³ Я покажу тобі свій стиль Тіхуана / Розгулюючи навколо з посмішкою, мов куряче лайно / мов Йозеф К у «Процесі» Кафки.

Перекодування на рівні літературної аллюзії та персонажу.

Код Офелії як поле експериментів у американській популярній культурі

Будучи предметом обоожнювання та поклоніння, переосмислення або заперечення в якості *традиції* раніше, в II половині XX сторіччя канонізоване культурне насліддя минулого все частіше починає сприйматися як *матеріал*. Що передбачає можливість його переробки та відбору. Добре відомі теоретичні аргументи, спровоковані розквітом явища постмодернізму, що наголошують на «вампіричному» характері останнього. Герменевтична якість постмодерного виробництва значною мірою походить від попередніх культурних продуктів і значень, тому постмодернізм говорить «через всі маски та голоси, що зберігаються в уявному музеї наразі глобальної культури» [10, 66]. Знаменита літографія Енді Воргола «Thirty Are Better Than One» («Тридцять – краще, ніж один») (1963 р.) постає свого роду візуальною метафорою, що ілюструє цю тезу. Мультипліковані зображення «Мони Лізи» да Вінчі, що традиційно обоожнювалася, й іронічна назва шедевра поп-арту XX сторіччя імплікують сучасний десакралізований і раціональний підхід до великої європейської художньої традиції, яка втратила складність свого значення та перетворилася на знак, симулякр, «образи про образи» [7] – а отже товар – що більше, тим краще – Джоконда набуває статусу «зірки», а тому зображується на серіях постерів наряду з Мерілін Монро. Дехто також вважає, що це відображення того, що Фредерік Джеймсон називає «шизофренічною» культурою постмодернізму [9] – свідчення «історичної амнезії», культури, яка втратила свої смисли в минулому та стала неконтекстуалізованим фактом сучасності.

По суті, інтертекстуальність постмодернізму – одна з особливостей, що технічно пов'язують його з популярною культурою: «пародія / пастиш, поверховість, алегорія, видовищне шоу й іронічне піднесення хитрощів – все це займало центральне місце в основоположних традиціях народної культури» [5, 204]. Проте, тут нам потрібно брати до уваги важливу відмінність між

цими двома сферами – глибину та складність інтертекстуальних імплікацій у залежності від цільової аудиторії та компетентності автора. Тоді як постмодерністський текст тяжіє до «[того, щоб працювати] на двох рівнях одночасно – відносно пригод героя та пригод тексту» [6, 254], популярний прагне звести «пригоди тексту» до єдиного домінуючого смислового знаку, що легко запам'ятовується, впізнається та сприймається масовим читачем.

Тому відтворення класичних образів і літературних персонажів – очевидно популярний творчий інструмент ХХ сторіччя. І тепер, переходячи до контексту поезії, ми маємо відповісти на цілу низку питань: навіщо експериментальна та популярна поезія (у цій роботі, кажучи про «популярну поезію», ми переважно посилаємося на рок-лірику) потребує алюзій на «високі» тексти? Як вона перекодує оригінальні міфи? І яке значення європейських імплікація цих алюзій – чи сучасна Америка все ще прагне легалізувати свою поетичну традицію або самостійний творчий потенціал, використовуючи матеріал, що давно вже був перероблений та перетравлений? Щоб спробувати запропонувати наше бачення цих проблем, перейдемо до текстів.

Традиційно американські митці II половини ХХ сторіччя виявлялися найсприйнятливішими до європейських впливів романтизму, модернізму й авангарду. Проте, щоб взяти ширший спектр текстів для компаративного аналізу, ми розглянемо трансформації в американських поетичних образах одного з надзвичайно часто згадуваних ключових, архетипових персонажів класичної літератури – шекспірівську Офелію.

Офелія як романтичний і трагічний персонаж хвилювала поетів усіх поколінь у всьому світі – поема Артур Рембо «Офелія», яку надихнула картина іншого талановитого митця, Джона Вільяма Вотерхауса, – яскравий приклад такого роду міфу, привласненого та переосмисленого. Проте, як тільки цей образ потрапив до контексту американської культури та популярної й експериментальної поезії ХХ сторіччя, шекспірівська героїня мала пройти не лише через суто художні переосмислення, а й стати частиною ширшого коду – коду самої тогочасної Америки.

Серед величезного різноманіття структур перекодування нам здається можливим категоризувати й умовно згрупувати американських Офелій у декілька категорій: Офелія переосмислена (з незмінними або зміненими імплікаціями, тобто кодом), Офелія як метафора або як знак. Проаналізуємо кожну з цих форм детальніше.

Стратегію створення нової Офелії із збереженням, проте, оригінального коду, характерного для любовної лірики, часто спостерігаємо в авторів, що створюють романтизований образ своєї коханої (наприклад, текст Тома Вейтса «Who Are You?» («Хто ти?»): «Now Ophelia wants to know / Where she should turn / Tell to me... What did you do, / What did you do the last time?»⁴) або в автора, що формує власну поетичну персону (наприклад, альбом «Ophelias» скрипачки Емілі Оттом, спроба авторки приміряти на себе ідентичність Офелії, текст, насичений алюзіями на Шекспіра). Ще один цікавий приклад – пісня «Ophelia» Наталі Мерчант, що є калейдоскопом реінкарнацій Офелії, проте оригінальний код залишається тут так само незмінним:

Ophelia was a bride of God
 A novice Carmelite
 In sister cells
 The cloister bells tolled on her wedding night

Ophelia was a rebel girl
 A blue stocking suffragette
 Who remedied society between her cigarettes

And Ophelia was a sweetheart
 To a nation overnight
 Curvaceous thighs
 Vivacious eyes
 Love was at first sight...⁵

⁴ Тепер Офелія хоче знати, / Куди їй звернутися / Скажи мені ...Що ти робила, / Що ти робила останнього разу.

⁵ Офелія була нареченою Бога
 Новонаверненою кармеліткою
 У сестринських келіях

Щоб не залишити жодних сумнівів, авторка тексту підсумовує оригінальний шекспірівський код у одному з останніх куплетів:

For, Ophelia, 'd know your every woe
And every pain you's ever had
She's sympathize and dry your eyes
Help you to forget...⁶

У цьому контексті також було б цікаво згадати Боба Ділана та його дуже специфічний підхід – у майже еліотівській серії персонажів тексту «Desolation Row» (що мають переважно європейське походження – Попелюшка, Квазімодо та т. п.), його Офелія зберігає оригінальний код, проте іронічно знижений, вульгаризований:

Now Ophelia, she's 'neath the window
For her I feel so afraid
On her twenty-second birthday
She already is an old maid
To her, death is quite romantic
She wears an iron vest
Her profession's her religion
Her sin is her lifelessness⁷

Дзвони обителі дзвонили у її першу шлюбну ніч
Офелія була бунтаркою,
Суфражисткою-синьою панчохою,
Яка виправляла суспільство у перервах між сигаретами,
І Офелія була коханкою
Нації на ніч,
Пишні стегна,
Живі очі,
Любов з першого погляду ...

⁶ Бо Офелія – вона знатиме про кожну вашу біду,
І кожен біль, який ви коли-небудь переживали,
Вона співчуватиме і висушить ваші очі,
Допоможе вам забути...

⁷ Тепер Офелія – вона біля вікна,
І я за неї так боюся,
У свій двадцять другий день народження
Вона вже стара діва.

Підхід, що полягає у створенні нового коду нової Офелії, постає як ефективний інструмент критичного перегляду класичного насліддя. Провокативний приклад цього – «The Rare of Ophelia» («Згвалтування Офелії») Річарда Бротігана, де автор-експериментатор висуває теорію щодо загибелі Офелії не в результаті втоплення, а через згвалтування:

sweet Ophelia floated down the river
 past black stones until she came to an evil fisherman
 who was dressed in clothes that had no childhood,
 and beautiful Ophelia floated like an April church
 into his shadow, and he, the evil fisherman of our dreams,
 waded out into the river and captured the poor mad girl,
 and taking her into the deep grass, he killed her
 with the shock of his body, and he placed her back
 into the river, and Laertes said, Alas, then she is drown'd!
 Too much of water hast thou, poor Ophelia.⁸

Ця модель перекодування здається цілком природною в контексті бротіганівських спроб постмодерністської реконструкції більш об'ємного коду / міфу – сучасної йому Америки. Важливо, що в межах цього експерименту Бротіган сприймає європейського за походженням персонажа як органічну частину американського міфу.

Для неї смерть цілком романтична,
 Вона носить залізний жилет,
 Її професія – її релігія,
 Її гріх – її безжиттєвість.

⁸ мила Офелія пливла вниз по річці,
 минаючи чорні камені, поки не потрапила до злого рибалки,
 який був одягнений в одяг, у якого не було дитинства,
 і прекрасна Офелія впливла, ніби квітнева церква,
 в його тінь, і він, злий рибалка з наших снів,
 пробрався до річки та захопив бідну божевільну дівчину,
 і забрав її до густої трави, і вбив її
 поштовхом свого тіла, і поклав її назад
 в річку, і Лаерт сказав: «На жаль, вона втопилася!
 Забагато води для тебе, бідна Офелія».

Друга основна стратегія – включення набору знаків, що містяться в міфі Офелії, до нового коду, не створюючи нову Офелію, а перетворюючи її на метафору, пропонуючи певні імплікації (в залежності від запозичених знаків) для іншого образу. Взяти хоча б знамените відео Кайлі Міноуг та Ніка Кейва «Where the Wild Roses Grew» («Де зростали дикі троянди») з численними алюзіями на Офелію у зображенні англійського живописця Д.Е. Мілле. Домінуючі знаки міфу вбудовані як в образ на картині, так і, значною мірою, у відеокліп, – це «смерть через втоплення», «невинна кохана», проте романтичним адресатом Кейса є незалежний ліричний персонаж. Інший вражаючий приклад – шекспірівська образність у творі Джима Моррісона «Ode to LA: While Thinking of Brian Johnes, Deceased» («Ода Лос-Анджелесу: думаючи про Брайана Джонса, покійника»). Це некролог на смерть музиканта Rolling Stones, який трагічно загинув, потонувши у власному басейні. Цей факт, цілком природно, надихнув автора на паралелі з Офелією:

Ophelia
 Leaves, sodden
 in silk
 Chlorine
 dream
 was stifled
 Witness
 The diving board, the plunge
 The pool
 You were a fighter
 a damask musky muse
 You were the bleached
 Sun
 for TV afternoon⁹

⁹ Офелія
 Листя просочилося
 в шовк
 хлор

Використовуючи знак утоплення та винахідливо граючи з парадоксальними паралелями між європейським класичним міфом і рок-зіркою, Моррісон, мабуть, один з кращих візуальних поетів свого часу, витончено змальовує трагічну та романтизовану сцену смерті Брайана Джонса.

Нарешті, остання з основних стратегій – це звуження образу до єдиного знаку. Очевидно, що для Офелії така редуція частіше за все зводиться до використання знаку «смерть», що чудово вписується до деяких жанрів поп-арту. Скажімо, «Darling Violetta», група, що грає дарк-поп, використовує знак «самогубство» в своїй пісні «Офелія» в рядках «the water is quiet, and calm, makes me feel like I am home»¹⁰. З другого боку, в тексті «Hang On to Your Emotions» Лу Рід щедро та досить хаотично посилається на шекспірівських персонажів як знаки зарозумілого та ускладненого на противагу прямоті головного героя, хлопця з Нью-Йорку:

Lady Macbeth went crazy but Macbeth ended slain
 Ophelia and Desdamona dead leaving Hamlet in a play
 But I'm no Lear with blinded eyes
 Say «go» and I am gone¹¹

мрія
 була задушена
 свідок
 Вишка для стрибків, занурення
 басейн
 Ти був бійцем
 дамаська мускусна муза
 Ти був вибленим
 Сонцем
 телевізійного дня.

¹⁰ вода тиха і спокійна, дозволяє мені почуватися, як вдома.

¹¹ Леді Макбет втратила глузд, а Макбет закінчив тим, що був убитий
 Офелія і Дездемона мертві, залишили Гамлета у грі,
 Але я – не Лір із засліпленим очима,
 Скажи «йди», і я піду.

**Перекодування алегоричних уявлень
про європейський простір.
Ален Гінзберг у Центральній Європі: конфлікт
та універсалізація дискурсів**

*and the King of May is a middle european honor,
mine in the XX century despite space ships and the
Time Machine, because I heard the voice of Blake¹²*

А. Гінзберг «Kral Majales»

Навесні 1965 р. у комуністичній Чехословаччині американський поет-бітник Ален Гінзберг у присутності 100 000 празьких студентів був обраний Травневим Королем, у чеській традиції Краль Маялес, під час проведення нещодавно відновленого режимом традиційного студентського фестивалю. Гінзберга провезли центральними вулицями Праги, він виступав перед величезною аудиторією та читав мантри. А незабаром поважний гість був підданий нападу, обшуку, допиту, та врешті його вислали з країни. Цей епізод став майже хрестоматійним елементом в історії новітньої американської та чеської поезії. Він часто супроводжується приміткою про Гінзберга як одного з ключових натхненників Празької весни. У той самий час, реальна послідовність подій – від офіційного запрошення до квапливої висилки – на рівні фактів може здатися посутно хаотичною та у кафкіанському дусі абсурдною. І ось чому: на нашу думку, мандрівка поета-бітника до Центральної Європи потребує філологічного коментарю та стане зрозумілішою, якщо ми спробуємо проаналізувати її з точки зору протиставлення дискурсів: ми вважаємо, що реальний конфлікт можна розглядати як відображення конфлікту політичного та поетичного дискурсів, викликаного соціально-історичною ситуацією, культурними особливостями – іншими словами, конфлікту імаго Центральної Європи та реального досвіду її відвідання. Ми

¹² і Травневий король – середньоевропейська честь, для мене в XX столітті, незважаючи на космічні кораблі і Машину часу, тому що я почув голос Блейка.

спробуємо проаналізувати Гінзбергову подорож 1965 р., починаючи з моменту запрошення, обумовленого помилковою інтерпретацією та декодуванням поетичного дискурсу поета як політичного, до переформування імаго Центральної Європи в поетичному дискурсі митця та виникнення та акселерації конфлікту в результаті неприйняття поетичного дискурсу в його «сирому», немедійованому та неінтерпретованому вигляді.

Отже, у лютому 1965 р. Гінзберг приїхав до Праги на запрошення Союзу письменників Чехословаччини. Незадовго до цього виступи поета на захист сексуальних меншин призвели до його депортації режимом Фіделя Кастро з Куби. Накопичивши чималу суму гонорарів під час перебування у Чехословаччини, поет поїхав до Москви, де мав багато зустрічей – як офіційно з літературною громадою, так і приватно з молодими радянськими поетами. Після цього він відвідав Польщу та повернувся до Праги, де й трапилося низка інцидентів, що практично призвели до нової депортації поета. На цей момент у Центральній Європі поет мав перебував цілком офіційно та користувався популярністю. Його вірші не тільки читали у відомому празькому літературному кафе «Віола», а й публікували в перекладах в журналах, Союз письменників планував видати чеською збірку поезій Гінзберга «Одеон», що врешті побачила світ тільки у 1990 р., газети друкували схвальні відгуки про офіційного гостя. Подібне сприйняття спостерігалось і в Польщі, і навіть в СРСР. Так, як згадує польський літературознавець Єжи Дурчак, постсталінський період у Польщі, початок 1960-х рр., характеризувався певною культурною «відлигою» – твори американських авторів стали більш доступними, а також змінилося саме сприйняття Америки: «Поляки дізналися, що американська культура – це набагато більше, аніж соціальна критика, у що їх примушували вірити засоби масової інформації та видавці, контрольовані державою» [1, 116].

Безумовно, лояльне ставлення до поета-бітніка було викликане в основному інтенціональним прочитанням соціалістичними цензорами його поетичного дискурсу. У ньому вони шукали відображення прийнятної для них політичної позиції. Цьому передовсім сприяли два фактори. По-перше, спадковість, адже

мати поета, донька емігрантів з України, була ортодоксальною прихильницею комуністичних ідей, а батько розділяв соціалістичні переконання – саме він наполіг на тому, що освіту Гінзберг отримав як юрист у сфері трудових відносин. Сам Гінзберг зневажливо характеризував цю категорію громадян, перше покоління нащадків емігрантів-євреїв та слов'ян зі Східної Європи, до яких належала і його мати, як «колишніх радикалів, або навіть марксистів, розчарованих показовими процесами 1937 р. та антисемітизмом Сталіна, які перекинулися до екстремістського правого табору та почали подавляти своє усвідомлення негараздів, пов'язаних з американським капіталізмом та імперіалізмом» [8]. На його переконання, цієї трансформації уникнули лише деякі генії-інтелектуали, що виростили на американському ґрунті та згодом збагатили культуру США. По-друге, комуністичні уряди позитивно та на свою користь інтерпретували протестний поетичний дискурс американського поета та його активну й радикальну громадську діяльність, що стала причиною політичного переслідування поета в Америці. Адже Гінзберг неодноразово потрапляв під арешт у США за участь в антивоєнних демонстраціях та акціях на захист навколишнього середовища.

Проте, спробуємо прояснити суть того, що лежало в основі протестної діяльності та риторики Гінзберга та було тенденційно інтерпретовано в офіційній Центральній Європі. Політичні погляди Гінзберга передовсім ґрунтувалися на його етичній концепції. Вона ж формувала й поетичний дискурс. Гінзберг-поет наполягав на тому, що американська свідомість природно ґрунтується на засадах вітменівської традиції. Для нього це передовсім філософія свободи особистості, заперечення раціональності та прагнення трансцендентного досвіду через спілкування з природою та містично-ритуальні практики. Так само поетична мова Гінзберга характеризується демократичністю, прагненням включити до естетично осмисленого художнього простору усі реалії буття – як предмети вищого плану, так і буденні його елементи, що традиційно не вважаються придатними для поетичного осмислення, а також розмовністю, звучанням вулиці як у ритміці, так і в лексичному плані. Ситуація в Америці в 1950-х – на початку

1960-х рр., очевидно, не відповідала ідеальному баченню поета. Сам він у інтерв'ю 1996 р. описує ті часи наступним чином: «Тоді існував абсолютно фальшивий набір цінностей у сфері моральності, етики та успішності: the man of distinction». На задній план відходили найчутливіші частини американської свідомості, Вітмен та Вільямс» [8]. Гінзберг категорично не приймає маккартизм 1950-х, цензуру, «еліотівський», за його словами, консерватизм академічних закладів, та загалом «закриту форму поезії та закриту форму мислення» [8]. Однак цілком очевидно, що комунізм так само чужий філософії поета. Його спосіб боротьби ґрунтується на переконанні про природну свободу особистості. У 1960-ті рр. це передовсім активно підтримувана ним концепція «flower power», що стверджувала позитивний підхід, гуманістичні цінності миру й любові як різуче протиставлення жахам локальних війн та соціальним проблемам. У вже згаданому інтерв'ю Гінзберг розмірковує: «Я думаю, що рок-н-рол, блюз, блакитні джинси, контркультура зробили стільки ж, щоб похитнути марксистську бюрократію у Чехословаччині, Угорщині та Польщі – а може деякою мірою і в Росії, де цьому сприяла і внутрішня корупція – або навіть більше, ніж трильйони доларів, які ми заборгували за розвиток військової техніки...» [8]. Саме у цьому контексті усвідомлював поет мету свого відвідування Центральної Європи, яку не розгледіли функціонери, – подолання холодної війни шляхом взаємного обміну гуманістичними цінностями та запрошення до карнавального, антитоталітарного, демонстративного ритуалу звільнення особистості.

Розглянемо тепер особливості поетичного дискурсу Гінзберга у текстах, присвячених описаній мандрівці, щоб усвідомити конфліктний потенціал цієї легендарної мандрівки. Зазначимо, по-перше, що тональність та смислова наповненість імаго, створеного Гінзбергом художнього образу міст Центральної Європи, суттєво варіюється, відображаючи різні настрої та стани душі поета. Так, він може обрати традиційний для багатьох американських поетів підхід до зображення європейського урбаністичного простору як застиглої історії, насиченої традицією та культурною пам'яттю, зачарування міфами старої Європи. Прикладом

такого пафосу може служити рефлексивний, романтизований вірш «News II»:

The mist hides the black synagogue, I will look for the Golem
I hide under the clock near my hotel...
... Walking down black smoky tramcar streets at night
past royal muscular statues on the old stone bridge
over the river again today in Brueghel's wintry city
the snow is white on all the rooftops of Prague.¹³

Проте, на нашу думку, характерною рисою саме Центральної Європи в американському поетичному дискурсі 1960-х рр. – на відміну від імаго Старої Європи – є соціальна орієнтованість, алюзії на новітню історію та широке застосування прийому протиставлення гуманістичних аспектів тоталітарним реаліям. Звернемося саме до таких текстів, взявши за приклад поезії Гінзберга «Café in Warsaw» («Кафе у Варшаві») та «Kral Majales» («Травневий король»), напевно, найпопулярніший та найцікавіший текст у даному контексті.

«Café in Warsaw» – споглядальний та рефлексивний текст. Це підкреслюється тим, що центральною фігурою тексту є «spectre» – фантом, примара. Сидячи у варшавській кав'ярні, Гінзберг спостерігає за молодими мешканцями Варшави, намагаючись відтворити плин часу та дивну для нього суміш історії колишньої імперії («Sigmund III colum'd sword upraised watching over Polish youth 3 centuries») та жахів Другої Світової («1st screams of vanishing ghetto»), всесвітньо відомої культури («Chopin wept into his romantic piano»), комуністичної сірості («scarred faces, black stockings, thin eyebrows»), елементів західного шику («red witchhair from Paris»). Цей текст не містить агресивності в тоні – протестні фрази на кшталт «postwar heaven stained with the sweat of

¹³ Мряка приховує чорну синагогу, я шукатиму Голема

Я ховаюся під годинником біля свого готелю...

...Спускаючись чорними мрячними вулицями з трамвайними рейками вночі

повз м'язисті королівські статуї на старому кам'яному мості
через річку знову сьогодні в зимовому місті Брейгеля
сніг біліє на всіх дахах Праги.

Communism»¹⁴ не несуть конкретики, адже всі реалії у цьому загадковому місті здаються поету-чужинцю такими ж примарними, як і його мешканці. Він зачарований цією щільно насиченою естетикою, паралельно він зосереджується на деталізації фізичної привабливості молоді: за допомогою анафоричної структури поетичного рядка Гінзберг інтенсифікує, ущільнює емоційну напругу:

O spectres how beautiful your calm shaven faces, your pale
lipstick scarves, your delicate heels,
how beautiful your absent gaze, legs crossed alone at table with
long eyelashes,
how beautiful your patient love together sitting reading the art
journals –
how beautiful your entrance thru the velvet-curtained door,
laughing into the overcrowded room¹⁵

У той час, як текст «Café in Warsaw» є споглядальним, ключовим образом «Kral Majales», винесеним у заголовок та стрижневим для загального контексту, є «я-образ» Гінзберга. Це вітменівське «я» набуває легітимності, адже поет проголошений Травневим королем, тому, незважаючи на іронічну заувагу щодо деякої параноїдальності ситуації, бо «the Kingdom of May is too beautiful to last more than a month»¹⁶, Гінзберг відчуває право на-

¹⁴ «Зигмунд III на колоні меч піднятий нагледає за польською молоддю протягом 3-х століть», «1ші крики гетто, що зникає», «Шопен ридав у своє романтичне фортепіано», «обличчя зі шрамами, чорні панчохи, тонкі брови», «відьма з рудим волоссям з Парижу», «післявоєнне небо заплямоване потом комунізму».

¹⁵ О, примари, які гарні ваші спокійні голені обличчя, ваша бліда помада, шарфи, ваші тонкі підбори,
який красивий ваш відсутній погляд, поклавши ногу на ногу, самі за столом, з

довгими віями,
яка красива ваша терпляча любов, сидячи разом, читаючи журнали про мистецтво
який гарний ваш вхід через двері, завішені оксамитом,
сміючись, в переповнену кімнату

¹⁶ Травневе королівство надто прекрасне, щоб воно тривало довше, ніж місяць.

полягати на своїй вповноваженості. Сидячи у літаку понад хмарами, Гінзберг знаходить не один спосіб підтвердження легітимності свого титулу: він нагадує про своє слов'янське коріння та одночасно універсальну ідентичність («I am of Slavic parentage and a Buddhist Jew / who worships the Sacred Heart of Christ the blue body of Krishna the straight back of ram the beads of Chango the Nigerian singing Shiva Shiva in a manner which I have invented»¹⁷) та згадує відому історію про явлення йому духу Вільяма Блейка, що свідчить про набуття ним відповідного авторитету, а також створює справжній ритуал, певним чином структуруючи поетичний текст.

Вірш «Kral Majales» структурований на основі прийомів протиставлення та анафори, що виконує функцію ритуалізації тексту. Протиставлення ускладнене тим, що позірно протилежні практики комуністів, що не мають що запропонувати крім товстих щік та п'ють горілку, й капіталістів, що пропонують напалм та гроші та п'ють віскі, використовуються поетом для створення єдиного образу тоталітаризму, неприродності, контролю. Традиційні для класичних текстів посилання на естетику художніх образів Кафки, вписаного в празький контекст, та дотичних художніх форм Сезанна тут несуть відмінне смислове навантаження, емоційно насичуючи та збагачуючи ключовий образ тоталітарного абсурду: «Card players out of Cezanne, the two strange dolls that entered Joseph K's / room at more also entered mine, and ate at my table, and examined my scribbles»¹⁸). Це Царство Цезаря у другій частині вірша протиставлене Королівству травня, «old Human roesу»¹⁹, яке вводиться у ритуалізованому ритмі через анафору:

¹⁷ Я слов'янського походження, і я єврей-буддист, / який поклоняється Пресвятому Серцю Христовому, синьому тілу Крішни, прямій спині Рами, намистинам Шанго, нігерійці співають Шива Шива так, як я це придумав.

¹⁸ Картярі Сезонна, дві дивні ляльки, які увійшли до кімнати / Йозефа К вранці / та також увійшли до моєї, і їли за моїм столом, і вивчали мої каракулі

¹⁹ Давня поезія Людства.

And I am the King of May, which is the power of sexual
youth,
and I am the King of May, which is industry in eloquence
and action in amour,
and I am the King of May, which is long hair of Adam and
the Beard of my own body

and I am the King of May, which is Kral Majales in the Czecho-
slovakian tongue²⁰

Гінзберг детально описує свої пригоди, що слідували за «ко-
ронацією» – напад на вулиці, втрату, а найімовірніше викраден-
ня записника, що містив «unusual sex politics dream opinions»²¹
(саме через цей записник, де згадувалися імена знайомих Гінз-
берга, поет намагався не афішувати свої пригоди у Чехословач-
чині, побоюючись викликати проблеми для них), та депортацію:

For I was arrested thrice in Prague, once for singing drunk
on Narodni street
once knocked down on the midnight pavement by a mus-
tached agent who
screamed out BOUZERANT,
once for losing my notebooks of unusual sex politics dream
opinions²²

«Вони приревнували до «Короля Маялеса», – впевнено пояс-
нював поет причину своєї висилки.

²⁰ І я Травневий король, який є силою сексуальної молоді,
і я Травневий король, який спеціалізується в красномовстві і діє в лю-
бові,

і я Травневий король, довге волосся Адама і Борода мого власного тіла,
і я Травневий король, Kral Majales чехословацькою мовою.

²¹ незвичні мрії та думки щодо політики сексуальності.

²² Бо я був заарештований у Празі тричі, раз за те, що співав п'ятий на
вулиці Народні,

раз мене опівночі жбурнув на тротуар вусатий агент, який
викрикував BOUZERANT,

раз – за те, що загубив свої записники з незвичними мріями та думка-
ми щодо політики сексуальності.

Важливо, що обидва поетичні тексти звернені до молоді як до предмету зображення та цільової аудиторії. Гінзберг інколи іронічно, інколи агресивно, епатажно використовуючи ненормативну лексику, розхитує офіційні рольові моделі, відкриваючи молоді радість сексуальності та нові цінності. Узагальнимо ці цінності, щоб усвідомити їх конфліктний потенціал у системі соцтабору. Назвемо цінності:

- 1) свободи від соціальних та релігійних стереотипів;
- 2) універсальності, вітменівської концепції «я»-універсуму;
- 3) свободи сексуальності;
- 4) активної життєвої позиції;
- 5) мистецтва та поезії (алюзії на твори мистецтва та відповідну художню естетику незмінно присутні в поезії Гінзберга).

Саме цей набір цінностей, що стоїть за поетичним дискурсом Гінзберга, зумовив конфлікт зі спрощеним його прочитанням як дискурсу політичного. Одномірність потрактування інтенції автора утворила ситуацію, яка, проте, мала й позитивні наслідки. Важливий процес не перерваного ані цензурою, ані «залізною завісою» культурного обміну, яскраво продемонстрований співпрацею Гінзберга з поетами Центральної та Східної Європи та подальшими подіями у країнах соціалістичного табору. Одним зі студентів, що були з Гінзбергом на площі при святкуванні Маялеса, був Вацлав Гавел. Дружні зв'язки між ними зберігалися до смерті. Не будемо категорично стверджувати виключну роль Гінзбергового візиту у подальших революційних подіях та безвідмовність його стратегій боротьби, проте, безумовно, описаний епізод мав певний вплив, а вже у 1968 р. на чолі чеського уряду став Александр Дубчек, що оголосив курс на демократизацію, врешті відкрилися культурні кордони. Американська культура, а передусім контркультура, стала важливим елементом молодіжної культури в Центральній Європі, а в 1990 р., через 25 років Гінзберг вперше майже тріумфально повернувся до Праги, хоча за ці роки там так і не було видано жодного рядка його поезій.

Висновки

Отже, у даному дослідженні ми зробили спробу використати імагологічний метод як спосіб вивчення та розуміння як процесів синхронного співіснування та взаємодії між культурами (горизонтальні зв'язки та запозичення європейського матеріалу американськими митцями) та діахронного становлення та розвитку певної культури (американська поезія в пошуках нових шляхів взаємодії з європейським після модернізму та авангарду).

Ми визначили два з багатьох рівнів переосмислення американськими поетами-експериментаторами контексту та канону європейської культури – перекодування історико-культурних, топографічних та літературних алюзій, персонажу та формування загального імаго Європи. Спільними характеристиками проаналізованих процесів є перекодування культурного символу чи алегорії в процесі піднесення чи зниження, розширення чи звуження набору значень чи навіть зведення складного коду до знаку.

Описаний важливий для Америки процес перекодування образів європейської високої культури відбувався в контексті зародження та розвитку автентичних американських варіантів неоавангарду та постмодернізму, проте одночасно й продовжував процес адаптації класичного взірця, яким сприймається європейська поетична традиція, до оригінальних потреб та пошуків американської поезії.

Отже, спробуємо запропонувати свою відповідь на питання, згадане вище. Чому американській поезії потрібні класичні коди? Хоча класичні поетичні коди завжди підживлюють творчу уяву, феномен перекодування сталих культурних міфів в американській експериментальній і популярній поезії, поза сумнівом, наслідок постмодерністські зразки, зразки створення нового поетичного матеріалу із визнаних і переосмислених кодів. Важливо, що американські поети користуються європейською поетичною традицією, що, з одного боку, вказує на впізнаваність, включеність європейських кодів до американського культурного простору, а з іншого все ще зберігає характеристики діалогу – трансатлантичного діалогу – що все ще активно і продуктивно триває в/поза контексті/ом глобалізації.

Література

1. *Дурчак Є.* Американська література в Польщі: доба комуністична та посткомуністична / Є. Дурчак // Американська література на рубежі XX–XXI століть: Матеріали II Міжнародної конференції з літератури США. – К.: Видавництво ІМВ, 2004. – С. 113–125.
2. *Beller M., Leerssen J.T.* Imagology: the cultural construction and literary representation of national characters: a critical survey. – Rodopi, 2007.
3. *Barthes R.* Elements of Semiology. – New York: Hill and Wang, 1968.
4. *Barthes R.* Mythologies. – London: Paladin, 1973.
5. *Chaney D.* The Cultural Turn. – London: Routledge, 1994.
6. *Collins J.* Film Theory Goes to the Movies. – London: Routledge, 1993.
7. *Ganis W.* Andy Warhol's Iconophilia. [In]visible Culture: an Electronic Journal for Visual Studies, vol. 3, 2000. Режим доступу: www.rochester.edu/in_visible_culture/issue3/#17.
8. Interview with Allen Ginsberg (8/11/96) Режим доступу: <http://www.gwu.edu/~nsarchiv/coldwar/interviews/episode-13/ginsberg1.html>.
9. *Jameson F.* Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. – New Left Review, 146, July-August, 1984: 53–93.
10. *Storey J.* Inventing Popular Culture. – Oxford: Basil Blackwell, 2003.

Наталія Білик (Київ, Україна)

**Пізнаний світ: образ Венеції в романах
Ю. Андруховича «Перверзія» і М. Продановича
«Сад у Венеції»**

На матеріалі романів сучасного українського письменника Ю. Андруховича «Перверзія» і сербського прозаїка М. Продановича «Сад у Венеції» у статті висвітлюється досвід моделювання семантики імагологічного образу Венеції, який сформувався в генетично споріднених – українській та сербській – літературах.

Ключові слова: Венеція, імідж, семантика образу.

**Nataliya Bilyk. The Cognized World: the image of Venice in the
novels «Perversion» by J. Andruhovych and «Garden in Venice»
by M. Prodanovych**

Based on the novel «Perversion» by J. Andruhovysh, the contemporary Ukrainian writer, and «Garden in Venice» by M. Prodanovych, the Serbian prose writer, the article represents the experience of forming semantics of the imagological image of Venice formed in the two cognate literatures – Ukrainian and Serbian.

Key words: Venice, image, semantics of the image.

**Наталія Білик. Познанный мир: образ Венеции в романах
Ю. Андруховича «Перверзия» и М. Продановича
«Сад в Венеции»**

На материале романов современного украинского писателя Ю. Андруховича «Перверзия» и сербского прозаика М. Продановича «Сад в Венеции» освещается опыт моделирования семантики имагологического образа Венеции, сформировавшегося в генетически родственных – украинской и сербской – литературах.

Ключевые слова: Венеция, имидж, семантика образа.

У парадигмі констант літературного процесу атрибутом художньої творчості завжди були спроби відтворити так звані іміджі інших країн, концепти їхньої ментальності й реалії дійсності. Такі уявлення «за своєю природою і структурою є інтегрованими образами, специфічними етно- й соціокультурними дискурсами, що відзначаються значною тривкістю й тривалістю, але не лишаються незмінними» [12, 91].

Зазначене явище викликає значний інтерес із багатьох причин. Беззаперечною слід визнати, звичайно, його художню цінність, самобутність письменницької поетики. Водночас, поряд із відомою традиційною художньою привабливістю, надзвичайно цікавим уважається один із семантичних ефектів, розглянутих Д. Наливайком у зв'язку з окресленням предмета літературної імагології. Ідеться про бінарну структуралізацію світу на взаємопов'язані свій та інший простір, причому останній є не лише опозицією своєму, а й способом, формою його присутності у світі [12, 93–94]. У цьому зв'язку особливу увагу привертає образне відтворення певних національних реалій у дискурсі інокультурної картини світу. А саме – літературні образи, зокрема, інших міст, що створюються в певній національній чи регіональній свідомості й відбиваються в літературі. У сучасній літературознавчій практиці вони також дістали назву «гетерообрази» [4, 352].

Як відомо, митці різних країн, у тому числі України й Сербії, виявляли зацікавленість Венецією. І це не випадково. Уже багато віків вона зберігає велику інтелектуальну значимість і незмінно домінує в еволюційних процесах європейської культури, з нею пов'язані світова мистецька парадигма і, зрештою, знаковість і символічність у культурологічному дискурсі.

З-поміж літературних діячів постмодерної доби, що зверталися до семантичних перспектив топосу Венеції, окрему увагу привертає практика представників двох слов'янських літератур – українського письменника Юрія Андруховича та його роману «Перверзія» і представника сербського красного письменства Мілети Продановича, автора низки романів, серед яких одним із найцікавіших уважається «Сад у Венеції».

Висвітлення цього творчого досвіду становить мету статті, оскільки розкриває самобутні поетикальні й семантичні приклади моделювання літературних образів Венеції, що склались у генетично споріднених художніх культурах – українській та сербській, і дозволяє з'ясувати зміст уявлень про неї, які утворюють у кожному з текстів загальний код до двох національних «картин світу» і, фактично, спрямовують ракурс висвітлення порушеного питання до вищого – етнічно-ментального й соціофілософського рівня узагальнення.

Підстави для такої дослідницької тези знаходимо в позначенні сучасними літературознавцями принципового зв'язку імагології з так званими національними картинами світу. Логіка такої пов'язаності відкриває взаємозворотний процес, у якому через створення імагологічної моделі «Не-свого» можна уявити власну картину світу, а через виокремлення концептуальних рис останньої – накресленням перспективи інонаціональних образів, у її фокусі, за певних умов, можна синтезувати знакові поняття у площині загальнолюдської системи цінностей.

У зв'язку з дослідженням простору тексту і тексту простору В. Топоров уводить поняття «гео-етнічної панорами», що передбачає максимально широке синтетичне, узагальнене бачення простору як цілого [18]. На думку сербського компаративіста З. Константиновича, ця проблема передбачає дослідження та систематизацію сприйняття загалом, цілісно, подібно до того, як воно виникає в людській свідомості, що в постструктуралістичному баченні світу, вважає учений, стало дуже важливим [6]. Т. Цив'ян запропонувала літературознавчу практику дослідження образу Венеції як гео-етнічної панорами, яка конструюється, зокрема, з ефективних допоміжних орієнтирів, семантично значимих атрибутів-символів міста – так званих сигнатур. До їх парадигми увійшли: вода й те, що з нею пов'язане (канал, гондола), назви вулиць і знакових місць (площа Святого Марка), архітектурні споруди і пам'ятники, культурні реалії (карнавал, маска) тощо [19]. Зауважимо, передусім, на їх векторній функції в елементарному сполученні значень різних компонентів літературних творів: сюжетних ліній, персонажів і образів, у тому числі

тих, які набули статусу топосу або концепту тощо. Відповідно, особливої продуктивності в цьому аспекті висвітлення проблеми набувають подані в романах Ю. Андруховича й М. Продановича традиційні для імагології інформативний та інтерпретаційний параметри образу Венеції.

Стратегія художньої реалізації окресленої моделі передбачає висвітлення поданих у кожному з творів двох основних семантичних шарів образу Венеції. Практика такої розшарованості відображена, зокрема, у працях Н.Ю. Жлуктенко виокремленням кількох рівнів змістового зв'язку образу з художнім простором твору. Найбільш актуальними з них у даному випадку можна вважати реальний, який відповідає сюжету, і перцептуальний, що формується рефлексіями героїв [5, 194].

З перших сторінок романів «Перверзія» і «Сад у Венеції» стає очевидним, що морфологія зазначених шарів демонструє принципову особливість – чітко виражену інтертекстуальність як засіб поетики у створенні гетерообразу італійського міста. Її обриси з'являються на різних рівнях структури творів: вона анонсується в репліках героїв та інших компонентах наративного плану, схожих на «суміш алюзій, цитат, висловів у лапках, в середині яких виникали інші лапки» [1, 100], у метафоризації персонажів тощо.

Для змістової реконструкції окресленого в романах художнього «іміджу» міста особливого значення може набути запропонований кожним із письменників ключовий принцип побудови окремих інтертекстуальних зв'язків. За цим принципом текстова взаємодія семантичних полів у семіосфері образу Венеції регулюється *алегоричністю*, яка декларується кожним із письменників, знову ж таки, у зв'язку з образом міста: Ю. Андрухович текстуально пов'язує її з Венецією Музейною, де Алегорія у вигляді Нетлінності зійшла з полотен і фресок, скульптур і статуй, «у цьому Місті-Палаці Алегорія досягла свого Найвищого Права» [1, 92–93]. У романі М. Продановича опорні фрази визначаються як ототожнена з алегорією в античні часи метафора [14, 78]. Таким чином, слід припустити, що в окремих випадках семантична результативність інтертекстуальних посилань розкриватиметься за принципом властивих для алегорії *аналогії*, або

асоціативності [8, 26–27] між значенням та відповідним йому інтерпозиційним образом.

Саме за посередництвом алегорії у зв'язку з імагологічним образом Венеції постулюється єдина концепція одного з ключових принципів трактування «текстів» дійсності і «текстів» творів як її відображення. У Ю. Андруховича вона звучить так: *«Гармонійний Зв'язок неодмінно поєднує всі Терени Думки. Те, що відбувається у Старому Тестаменті, знаменує й попереджує Те, що відбувається в Новому; відображеннями Їх наповнена Світова Історія. Кожна Найдрібніша Дія може й мусить мати своє вище тлумачення, виступаючи Символом, Знаком, Алегорією... для виявлення Постійних Взаємозв'язків»* [1, 96–97]. Прагнення розкрити їхню закономірність і «ключ» до їхньої реконструкції в загальній організації буття можна вважати концептуальним епіцентром семіосфери образу Венеції, який функціонує в тексті за принципом полівалентності – кореспондує з різними значеннєвими відповідниками й утворює численні семантичні сполуки. За умов інтертекстуальності – з концептами «текстів» інших сфер, наприклад, мистецтва, історії, політики тощо. Водночас «рельєфність» її змісту, традиційно, прихована. Відтак, основне питання при висвітленні етнообразу міста, у певному розумінні, полягає у визначенні тієї сфери, в якій формується «вісь селекції» знакових комплементарних семантичних корелятивів її семантичного поля й у виокремленні, у зв'язку із цим, її домінант.

Слід, передусім, зазначити, що в кожному з творів представлений особливий план корелятивів художнього іміджу італійського міста: оскільки Венеція внаслідок власного культурологічного статусу виступає так званим емпіричним образом, автономним самоцінним «текстом» із глибинною діахронною парадигмою різнопланових осмислень, відповідно, у романах не лише відтворюється звернення до художнього національно-ментального досвіду і його емоційно конотованого змалювання, а й відбувається апелювання до текстів іншого рівня, а саме – до усталеного в культурологічному дискурсі змісту гіпотексту Венеції, що фактично перетворюється на декларування у втілених у художньому образі «власних» національних уявлень і компонентів текстів

вищого синтагматичного порядку. Ця теза, закодована в підтексті роману М. Продановича, текстуально проілюстрована у творі Ю. Андруховича – письменник не випадково характеризує Венецію як «місце, переповнене відлуннями та цитатами», вважаючи її саму «Великою Цитатою» [1, 38].

Таким чином, у кожному з творів розгортається «генеральний» інтертекстуальний простір реалізації семантичної сфери образу Венеції, яка, посиленнями на так званий «імагологічний інтертекстуальний конструкт» [4, 360], зі свого боку імплікує його у власний ситуативний художній стереотип, розширений відповідно до обраної ідейної концепції твору.

Наприклад, протягом віків у різних культурах формувався погляд на Венецію як на місто вічної краси, радості, мудрості, одну зі світових мистецьких скарбниць [10].

У цьому значеннєвому руслі імагологічний результат інтертекстуальності накреслює додаткові потенційні ракурси багатоплановості семантичного поля образу іншої етнокультури за рахунок увиразнення іманентних суб'єктивно-авторських смислів кожного роману.

Титульний ракурс імагологічного зображення Венеції кожним із письменників полягає у визначенні міста як мікромоделі світу. У романі М. Продановича ця позиція постулюється шляхом гіпертекстуального ототожнення італійського міста з «картиною нового Вавилону, осяяної, закритої цивілізації» [14, 64]. За інтертекстуальною аналогією воно прагне включення до змісту образу притаманного символізованому, зображеному в канонічному тексті Біблії «старому» Вавилону смислоутворювального і структуроутворювального для романів значення *єдності* всіх людей на землі, котрі оселилися разом у місті, аналогічному до побудованого в Сенаарській долині, й говорили спільною мовою [11, 206].

Акцент єдності посилює і часовий вимір образу Венеції. На думку основного учасника «Перверзії», то є місто, просякнуте «солоними випарами та багатовіковою культурою» [1, 10]. Відвідувач «Саду у Венеції» у контрасті з маніфестами ХХІ сторіччя також помічає «древність Венеції» [14, 64]. У кожному загальному іміджі міста така смислова комбінація апелюванням до

релігійно-міфологічного дискурсу розкриває семантичний простір, позначений глибинною наскрізною часовою перспективою.

У магістральному визначенні образу міста важлива ще одна його характеристика. У романі «Перверзія» вона передається гіпертекстуальним змалюванням Венеції як «міста Тіціяна й Вівальді», у якому навіть пліснява є антикварною [1, 42]. У тексті «Саду у Венеції» місто згадується як осередок музеїв, який раз на два роки перетворюється на «акваріум для золотої рибки сучасного мистецтва» [14, 64]. Таким чином, твори підтверджують традиційний імідж Венеції як еталону *мистецтва й довершеної естетики*.

Реальний план семантичної сфери імагологічного образу в обох романах метафорично моделюється з відтворенням типового для постмодернізму об'єкта уваги – «розподіленості», «розрізненості» [17, 18], яка виводиться в кожному творі у зміні співвідношення «протиставлень» і «балансу» – у руслі створеного іміджу й у філософському вимірі його семантики, які й інтегруються змалюванням амбівалентного простору.

Венеція Ю. Андруховича статусно здобуває бінарне позиціонування. Як місце стажування, де вчать, з одного боку, – любові до старих предметів і молодого вина» [1, 18], «малярства, мореплавання, ... музики, хіромантії, ... архітектури, ... кулінарії» [1, 66], а з другого – «работоргівлі, кровозмішування, інквізиції, ... – тому що робить Венецію „нездоланною”» [1, 66]. Ознаки змістової опозиції демонструє і Венеція М. Продановича: її характеризують як місце «поклацування поцілунків та брязкання порцеляни» [14, 64], і як об'єкт презирства через зображення «фальшивої автентичності» [14, 83]. Цей змістовий аспект прозаїк увиразнює гіпертекстуальним посиланням на відомих письменників, не один із яких «наголошував на тому, що Венеція – «розпещена й сумнівна красуня... напівказка, напівпастка» [14, 92], а також, власне, інтертекстуальним апелюванням до історичного дискурсу: сюжетна кульмінація його роману пов'язана з публічною демонстрацією репродукції рельєфів «Бока ді леоне». Як відомо, в епоху Середньовіччя і Відродження так називали венеційські скриньки для доносів. «У золотий вік, – пояснює Проданович, – тут була непомірна демонстрація могутності, багатства, достатку..., а з іншого,

прихованого – сплетіння інтриг... потоки наклепу й доносительства» [14, 66].

Крім того, Венеція визначена і як момент «втрати нездоланного»: з містом Ю. Андруховича трапилася «хвороба, що точить камінь. Пліснява як агресія. Забруднення неба, плями на водах, серпневий сморід завулків та музеїв. Луцнення стін. Розпад краєвидів...» [1, 66], «на верхніх поверхах палаців усі віконниці вже позабивано. Навіки! Туди вже ніхто не приїде!» [1, 127]. У М. Продановича змальовуються «облуплені фасади» [14, 64] міста, «з якого втікають мешканці й приїздять люди... деякий час дивуються і тікають. Скільки лише забитих вікон!» [14, 83].

Згадані «баланс і протиставлення» у змісті імагологічного образу Венеції показані у фокусі загрозливих проблем, які надломлюють радість існування і спонукають до *пошуку рішення*.

Зазначена художня концепція метафорично передається в кожному з романів конотацією загадковості міста. Основний акцент у такій семантичній позначеності здобуває фабульне анонсування венеційської мізансцени. У кожному з романів маргінес семантичної сфери образу Венеції починає вимальовуватися з документів, знайдених у загадковому пакеті, що з'являється на сюжетній авансцені у зв'язку з кримінальною подією: у романі Ю. Андруховича – унаслідок інсценованого під самогубство зникнення самого героя. То були «шматки... не знати ким залишені» й наче занотовані «тим умовним „оповідачем“, чи то пак „спостерігачем“,... який все знає про всіх» [1, 19]. У творі М. Продановича – унаслідок обшуку речей близького друга головного героя, який скоїв злочин. Будучи носіями загадково-детективної сюжетної атракції, головні герої поєднують таким чином значеневий план образу міста з детективною площиною художнього простору обох творів, і в кожному з романів Венеція опиняється в епіцентрі пригодницьких подій. А будь-який детективний план обов'язково конденсує семантику «*пошуку відповіді*», яка, власне, і вписується в імагологічний формат Венеції.

Цю значеневу лінію в кожному з романів підтримують, передусім, головні герої, які перебувають у сюжетно-фабульному зв'язку з містом і відіграють важливу роль у формуванні реального

шару його семантики – виокремлюють у ньому ключовий змістовий акцент. Так, Ю. Андрухович змальовує свого героя Перфецького «до решти відданим таємниці». «Можна сказати, – пише автор, – він був її лицарем. Він жив таємницями і заради таємниць» [1, 317]. М. Проданович характеризує головну дійову особу свого роману інтертекстуальним демонструванням здатності віднайти протиріччя й андрогенність анаграми, закладеної в іменах Марселіна і Марс; майстерності у створенні й розшифровці анаграм у душі дадаїзму [14, 33–38]; інтересу до рубрик «Цікаве у світі науки» і реліквій відбитку Божого Сина [14, 56–60]. Повне ім'я цього загадкового героя позначене на «містичних стосах списаного паперу» [14, 23], проте жодного разу не озвучене, а прізвисько (Бакі) побіжно згадується лише двічі.

У реальному шарі семіосфери образу Венеції в кожному романі спостерігаються й інші маркери його інтертекстуального прочитання, релевантні у визначенні основи іміджу міста. Наприклад, пунктом призначення героїв у художньому просторі обох творів заявлений *культурологічний захід*, який проводиться у Венеції: у Ю. Андруховича це конференція, М. Проданович обрав із цією метою мистецький фестиваль Бієнале. Формально ця подія виступає, від якої відгалужується більшість сюжетних ліній, відцентровує фабульну площину й «Перверзії», і «Саду у Венеції». Особливої семантичної ваги набуває метафоричне ототожнення кожного із заходів із *карнавалом*. При цьому в обох текстах сюжетно сформовані асоціативні траєкторії, аналогічні, наприклад, присвяченню проблемі *карнавалу – конференції – у Венеції*. За цими орієнтирами вужчий об'єкт – карнавал – семантично аплікується на ширший – Венецію, що сприяє їх взаємному рефлексорному асоціюванню. Важливо й те, що карнавал у творах не включений до реального художнього простору – відтак, змістовий формат карнаваль-венеціанської структури передбачає обов'язкове «відсилкове», інтертекстуальне трактування.

Теорія топосу карнавалу має тривалу історію й охоплює широкі роки коло проблематики. Найпоширенішими варіантами означеного цим символом, як можна побачити з досліджень Г. Сиваченко, виступають веселощі, сміх і відкритість свободи суджень

[15, 22–29]. Усі ці ознаки притаманні іміджу ототожненої з карнавалом Венеції в романах Ю. Андруховича й М. Продановича. Семантична домінанта, яку привносить «текст» карнавалу до семантичної сфери образу Венеції в романі Ю. Андруховича, окреслюється його традиційним розумінням як «міста Свята» – «проведення карнавалу», що відбувається «з року в рік, по декілька разів... з вогнями і масками, вином і танцями!» [1, 37–38]. У М. Продановича через метафоризоване прагнення умовного карнавалу облич на вулицях Венеції шокувати світ, до цього значення додається конотація певної епатажності міста. Майже очевидним тут виступає інтертекстуальний зв'язок із відомими «масками» Ф. Фелліні змальованих Продановичем VIP-персон світського прийняття на честь Бієнале – верениці трансвеститів, японців із фіолетовим волоссям й екзальтованих близнюків із помаранчевими головами [14, 74].

Між тим, посилаючись на літературний досвід У. Еко, Ю. Лотман вважає, що в карнавалу є ще одне обличчя – обличчя бунту за індивідуальну свободу [9, 662–663], яке дозволяє припустити тлумачення образу Венеції як пункту звільнення від скутості псевдоуявленнями та догмами сучасних міфоконцепцій і здобуття інтелектуальної та емоційної свободи, коли ніщо не заважає побачити «сенса», пізнати буття.

Водночас, утворення гіпертекстуальної паралелі з карнавалом відкриває інший важливий семантичний план імагологічного образу міста. У спостереженнях над топосом карнавалу Г. Сиваченко зауважила, що будь-яка його форма, «починаючи від циркового трюка до політичного загостреного соц-арту чи трагіфарсу, – це завжди перевертання ціннісної ієрархії» [15, 8]. Така своєрідна «переоцінка цінностей» компенсаторно кореспондує з її обов'язковим заміщенням – пошуком протидії руйнуванню усталеної етичної шкали. Це питання посилюється в обох романах метафоричним «втраченням карнавалу» [1, 37], або «марнославістю Бієнале» [14, 63], які резюмують утвердження потреби сталих загальнолюдських ціннісних орієнтирів. У його руслі декларується примат традиційних етичних постулатів, що, зокрема, переконливо ілюструє внутрішній монолог

одного з героїв «Перверзії»: «...Здається, разом із Карнавалом ми втрачаємо і самих себе. Чи ми ще здатні любити, сміятися, плакати? Чи достатньо живі, щоб жити? ...Ось питання, над якими варто...» [1, 38], а також сповідальний діалог головного героя під час його перебування у Венеції, у якому звучить красномовна фраза: «Пам'ятай про душу» [1, 126]. У романі М. Продановича аналогічну змістову ситуацію знаходимо у зверненні головного героя до жінки, яку він кохав у молоді роки, котра емігрувала за кордон і тривалий час перебувала у просторі іншої світоглядної системи.

Цілісний семантичний ефект топос карнавалу утворює у симбіозі з поетикальним прийомом карнавалізації [15, 29], виразно представленим у моделюванні образу Венеції як українським, так і сербським письменником. Зокрема, на зображеній Ю. Андруховичем конференції «тут і там походжають... знані у світі люди, серед яких не можу не розпізнати кількох (відразу!) міністрів, стриптизерку, гіпногізерку, матадора, терориста, примадонну і кардинала» [1, 61].

Семантичний фрагмент, окреслений гіпертекстуальним апелюванням до топосу карнавалу, фокусується в художньому іміджі Венеції на іншій гіпертекстуальній аналогії – із символом *містерії*. Видовище в «місті карнавалів» – містерія, позбавлена класичних ознак релігійної вистави, натомість у кожному творі наділена формальними й семантичними атрибутами сакральності дійства. Як відомо, зміст цього середньовічного театрального «тексту» охоплює чергування «вищих» сакральних сцен і «світських» комедійно-побутових епізодів. Містерія Венеції як мікромоделі світу пістрявіє, майорить калейдоскопом роздумів про сумісність і шляхи поєднання вищої ідеї буття з повсякденними життєвими інтенціями. Зокрема, герой Ю. Андруховича вперше в цьому місті доторкнувся до найбільшої, на його думку, з таких містерій, де панує «минушість, проминальність, скінченність», життя відбувається «тут і зараз» (подібно до відомого гносеологічного «тут і тепер»), «Світ допускає тебе, розгортає свої принади... – а тоді починає все це відбирати, поступово і зі знанням справи» [1, 73]. А в центрі всього, за міркуваннями героя, залишаються основні категорії осягнення буття – «Смерть», «Час»

і «Простір» [1, 99]. У координатах цих категорій відбувається ключове дійство містерії. У Ю. Андруховича ним виступило влаштоване одним із персонажів публічне видовище кривавого полювання хижих риб на дрібних беззахисних мешканців велетенського акваріуму [1, 86]. У М. Продановича містерія – це вистава, на якій голубів, що завжди були для людей чимось іншим – миром, вірністю, Святим Духом – брутально розривали на шматки соколи у «пташиних гладіаторських іграх» [14, 77]. Важлива смислова роль цих сцен, як у межах змісту твору, так і на рівні семантики образу Венеції, полягає в тому, що гіпертекстуальне звернення до античних гладіаторських боїв із обов'язковою кров'ю й неодмінним знищенням слабшого, в яких масове вбивство стає видом мистецтва, у даному випадку дозволяє припустити метафоричне підкреслення в емоційному забарвленні іміджу міста значення трагізму страждань при втраті гуманності, що стає змістовим епіцентром, одним із кульмінаційних моментів семантичної сфери кожного з образів Венеції, а в романі М. Продановича – і твору в цілому.

Таким чином, відповідно до перспектив культурологічного, міфологічного й історико-літературного тлумачення символу карнавалу й карнавалізації, у всіх композиційних варіантах гіпертекстуальна паралель образу Венеції з карнавалом привносить до імагологічного змісту тезу про здатність міста бути середовищем, яке каталізує різні прояви людського існування як критерії системи цінностей – радість, совість, боротьбу, страждання. А саме вони, за визначенням, виступають основними модусами цілісного екзистенційного циклу [16, 1556]. Відповідно, Венеція може тлумачитися як місто квінтесенції людської екзистенції, прагнення до пізнання якої розкриває прагнення до здобуття свободи, котра є вибором самого себе, своєї суті.

Крім того, у художньому просторі обох романів формується подвійне апелювання до культурологічного матеріалу: герой, *культуролог* за фахом, мусить потрапити до Венеції з *культурологічного* приводу. Таким поетикальним «дублюванням» кожен із авторів системно вписує свій текст у простір культурного «універсуму». У цьому інтертекстуальному руслі, у реальному

семантичному шарі гетерообразу Венеції у творах спостерігаються своєрідні семантичні «рефрени», які в різних сполученнях виступають атрибутами міста і, ситуативно досягнувши функціонального потенціалу сигнатур – семантичних авторських «орієнтирів», на інтертекстуальному рівні кореспондують зі сферою культури й додають важливі штрихи до імагологічного зображення Венеції.

Наведені семантичні проєкції інтегруються в наступному смислово акценті семантичної сфери образу міста – він окреслюється інтертекстуальною аналогією між Венецією і *лабіринтом*. З наративу «Перверзії» дізнаємося, що Венеція, крім іншого – це «павутина завулків, блукання, глухі кути... дезорієнтація, невміння знайти... будь-який шлях, повертання на вихідне місце» [1, 71], а карта міста – то «вихід із лабіринту» [1, 74]. Інтертекстуальну паралель із лабіринтом у менших масштабах накреслює об'єкт сюжетної кульмінації роману Ю. Андруховича – бібліотека, там відбувається конференція, заради якої герой прибув до Венеції, у її коридорах він переживає важливі рефлексії, а також проходить випробування його відданість етичним канонам. Значення цього символу в традиційній постмодерністській поетиці ізофункціональне до семантики лабіринту, що, наприклад, яскраво ілюструє текст У. Еко «Ім'я рози» [13, 262] і що результувало в їх синонімічному використанні при окресленні українським письменником образу Венеції.

М. Проданович також показує місто як складне поєднання кількох лабіринтів. Передусім лабіринту самої Венеції. Її ілюзія, – пише митець, – полягає в безкінечних комбінаціях подібних або однакових елементів у просторі. Проте один помилковий поворот приводить вас у зовсім інший кінець міста, глухий кут, несподіваний кінець пішохідної зони, що завершується каналом [14, 92]. Інший лабіринт утворило сплетіння коридорів будинку, з якого герої в кульмінаційному сюжетному плані при пожежі тікають, рятуючи свої життя. І, зрештою, останнім був внутрішній лабіринт сумнівів і прагнень головного героя. Важливо, що семантика кожного з них асоціюється з образом Венеції та розкривається в гіпертекстуальному зв'язку з відповідним

культурологічним символом. Традиційно він означає всесвіт, цілісність, а його безперервна лінія – вічність, безкінечну тривалість. У християнстві лабіринт у різні часи втілював труднощі, розчарування, що зустрічаються людині в цьому світі, тенета спокус і дорогу, яку обрала людина, аби оминути гріх. Крім того, символ лабіринту демонструє довгий і складний шлях посвяти в таємницю, або ж, як зауважує Г. Сиваченко, абстрактну модель здогаду [15, 92]. Вийти з лабіринту, що вдалося головному героєві кожного роману, означає *відродитися, набути вищі знання* [3, 157]. Текстуальна різномасштабність утілення цього смислу в художньому просторі роману утворює ефект семантичної поліфонії, яка озвучує важливе значення в семантичній сфері гетерообразу міста. Його імагологічне зображення, поряд із іншим, здобуває експлікації значення пошуку через визначення його об'єкта, воно набуває рис світу, неосяжності й руху до *пошуку рішення складної проблеми*, розв'язання якої відноситься до площини вищого порядку, у якій лежить вічність і безсмертя, як місто особливої віковичної мудрості, що допомагає *подолати труднощі й ілюзії цього світу*, набути просвітлення, як місто наближення до віддалених святинь, що дозволяє людині втриматися в полі етичних законів і цим долучитися до *вічних* цінностей. Причому різномірність текстуального зображення символу вказує на реалізацію пізнання у трьох основних сферах людського буття: глобальній, суспільній – локальній і суб'єктивній, де жодна з них не може ізолюватися або еліптуватися із загального пізнавального явища і цим перетворює його на синкретичний процес. Зазначені ключові етичні категорії зі свого боку також наголошують на загальному філософському вимірі семантики гетерообразу Венеції в сербському й українському літературному дискурсі.

Наступною текстуальною ознакою міста, релевантною для формування у творах його іміджу, виявилась одна із сигнатур Венеції – символ *води*. Герой роману «Перверзія» Перфецький бачить Венецію як «місто на воді, місто-корабель» [1, 38]. В уявленнях героїв «Саду у Венеції» місто також виявляється лише вулицями, заповненими водою [14, 64].

Гіпертекстуальна проекція у сформовану в культурологічному дискурсі семіосферу символу води, який також організує романний простір Венеції та виступає основною невід'ємною асоціативною аналогією образу міста, розкриває можливість прочитання його значення з урахуванням семантичного потенціалу цього символу. Як зауважує Дж. Купер, із водою в глобальному вимірі пов'язані первинний стан усього суцього, творення, перетворення й оновлення мікрокосму і макрокосму, у суб'єктивному ж – омовіння, що повертає людину до первинної чистоти, друге народження [7, 39–41]. К. Г. Юнг тлумачив воду як символ колективного несвідомого й життєвої сили й душі [20, 97–128]. Таким чином, збагачена інтертекстуальними зв'язками семіоза дає можливість виділити в іміджі Венеції її бачення як міста, що виростало з джерел істин творення світу і може бути найсприятливішим місцем наближення до них і духовного очищення та зміцнення.

Отже, у реальному плані семантичної сфери імагологічного образу Венеції, поданого Ю. Андруховичем і М. Продановичем, розкривається конотація, створена аналогією з прагненням типового, на думку Н. Бедзір, для постмодерністського художнього мислення філософського аспекту, позначеного так званим модулем «самопізнання» [2, 170], який ситуативно набуває ширшого – універсального виміру. Текстуальне пояснення знаходимо в запитанні до Венеції, отриманому героєм Ю. Андруховича Стахом Перфецьким, де зазначено: у тому «розпаді людського в людях», в «епідемії знелюднення», яка насувається на нас [1, 67], «вірні своїй природі..., не хочемо усвідомити... Чи діло йде до смерті духовної? Чи від нас вимагається щось цілком звичайне – як повернення до Бога, наприклад?» [1, 37]. Таким чином, ідеться про потребу піднятися над людською природою в пізнанні й духовному порятунку себе самих. Відтак, в обох текстах місто стає чинником творення окремого автономного сегмента художньої реальності, ініційованої під знаком *гуманізму* як «місто пошуку», а саме – «життєдайних рішень», «місто розуміння життєвих дилем» і «місто відповідей» у *пізнанні людської екзистенції*.

Крім того, інтертекстуальна паралель текстового конотату Венеції з універсальними культурними концептами, сформованими

цивілізаціями далекої давнини, дає змогу виокремити у значеневому полі гетерообразу два схематичні складники його загальної концепції: «пізнання через етичне» і «пізнання через вічне».

Важливі штрихи до імагологічного зображення Венеції додає в *перцептивному* плані кожного з творів рефлексійна парадигма головних героїв. Усупереч відомій практиці, вони не стають лейтмотивами, але імплантуються в екзистенційне поле кожного з головних героїв і, дістаючи в такий спосіб фрагментарного (часткового) перманентного озвучання, відіграють особливу роль. Вони не мають вирішального впливу на зміст образу Венеції, натомість, безумовно, виступають своєрідними камертонами в текстуальному конструюванні й читацькому реконструюванні його семантичної сфери.

Інтертекстуальність поєднує реальний і перцептуальний художні рівні у сфері денотату імагологічного образу, інтегрує їх у єдину семантичну структуру, позначену окресленням закладеного у змісті іміджу Венеції *предмета пошуку відповіді*, у якому імагологічне змалювання посилює подані в *реальній* площині його значеннєві аналоги.

Проекції сформованих інтертекстуальними зв'язками уявлень про Венецію, синтезованих у реальному шарі змісту цього образу, моделюють у його рецептивній площині одну з ключових траєкторій у художньому просторі роману: до Венеції – міста традицій і вічності, що сходяться в єдиному фокусі пізнання законів буття – потрапляє персонаж, який у сповіді на венеційській землі говорить, що потрібно боятися й ті, хто викликає *страх*, усюди, навіть у Храмі. І наслідки цього страху нищать місто [1, 122] – мікромодель світу.

У своїх міркуваннях про Венецію герой Продановича зосереджує увагу на тому, що саме страх вона породила в Ріхарда Вагнера, оскільки асоціювалась із похоронною процесією під час епідемії [14, 83]. Як відомо, символ страху був не випадковим у творчому світосприйнятті митця й відіграв знакову роль – він концептуалізував цикл знакових опер Вагнера «Кільце Нібелунга», у якому з величезною силою втілена трагедія світу, що гине. Таким чином, гіпертекстуальна актуалізація емоційно-рефлексійного досвіду

видатного композитора робить концепт страху надзвичайно рельєфним, майже гіпертрофованим.

Цей семантичний орієнтир у Продановича здобуває й підпорядковане інтертекстуальному, метафоричне текстуальне окреслення. Письменник уводить його саме в просторі Венеції у функції еквівалента максимального психологічного «пограничного стану» героїв у момент невизначеності й відчаю через смертельну небезпеку й тоді вони перетворюються на власне бачення *страху* [14, 96]. Зі страху для них матеріалізувались «усі... помилкові рішення, відмови», усі миті слабкості й лінії найменшого опору із чистого конформізму [14, 92]. Усі ці програші в боротьбі за гідність, як можна припустити, у тексті породжені страхом, так само як у реальності ним, зрештою, спричиняється й остаточне руйнування особистості.

Як бачимо, у романах відображені два типи: емпіричний страх перед безпосередньою небезпекою і метафізичний страх як іманентний безумовний стан людської психіки. А вони зі свого боку дозволяють масштабувати цю рефлексію в координатах уведеного К'еркегором загального *філософського* поняття *страху*.

Ця гіпертекстуальна паралель може доповнити смислову конфігурацію образу, в якій на рецептивному рівні Венеція акумулює потенціал *місця* діалектичного *пошуку відповіді* щодо протидії нищівній силі *страху* як основного модусу екзистенції.

Зауважимо, що у філософських теоріях Лукреція, Д. Юма, Л. Фейєрбаха *страх* розглядався як причина виникнення релігійних вірувань [13, 766–767]. Отже, можна припустити не випадковість накреслення у значенневому полі образу Венеції акценту, що вимальовується у зв'язку зі зверненням письменників до сфери релігії. Згадуючи, імовірно у векторній функції, біблійну, зокрема євангельську символіку (Страшний Суд, сон Святого Марка, знаковість чисел тощо [1, 116–117], Ю. Андрухович створює у просторі Венеції атмосферу релігійності. Подібно до тези Вольтера, письменник декларує у творі семантичний код вирішення проблеми занепаду людства: вигадати Бога [1, 28]. М. Проданович у висвітленні інтелектуальних орієнтирів головного героя-культуролога, як прелюдію до «тексту» Венеції залучає до її

семантики знакову «реліквію» християнської релігії, яка почасти «задає тональність» трактування її значенневих рефлексів у іміджі міста. Ідеться про Святий Плат, «який змінив засновану на страху і жорстокості стару угоду Бога з людьми й запропонував людям союз любові й прощення» [14, 60].

Образ Венеції у творах містить і принципову характеристику в емоційному вимірі. Сюжетна лінія роману М. Продановича демонструє семантичні аналогії з наративною парадигмою роману Ю. Андруховича, де зазначено, що Венеція «вчить... над усім, знову і знову – любові... завше чистої, палкої і піднесеної» [1, 66]. Відповідно, у кожному з романів, поряд із іншим, відтворена можливість подолання страху та пізнання буття через концепт кохання, що розкриває розуміння імагологічного зображення Венеції як міста *любові*.

Таким чином, у контексті своєрідності плану змісту і форми романів Ю. Андруховича «Перверзія» і М. Продановича «Сад у Венеції» простежується спільність у змістовому й поетикальному вимірі імагологічного образу Венеції, зумовлена їх значною пов'язаністю з концепцією та діалектикою постмодерної доби, що дає підстави передбачити подібність у семантичній реконструкції в українському і сербському літературному дискурсі.

Прийнята письменниками концепція образу Венеції полягає у прочитанні безпосередньої зосередженості на іміджі італійського міста як своєрідного, яскравого, мальовничого поєднання давнього і сучасного в контексті філософсько-етичних орієнтирів. Моделювання образу Венеції семантично організоване принципом розуміння міста як нездоланного дива, осередку духовності й мудрості.

Художнє інтегрування змістового потенціалу інтертекстуальних зв'язків у цілісність венеційського семантичного поля відкриває можливість його трактування як місця розуміння загрози знищення світу людською бездуховністю й усвідомлення вирішальної ролі гуманізму в її уникненні.

Таке трактування змісту образу Венеції орієнтує на створення в українському й сербському національному літературному дискурсі образу світу, який концептуалізується у приматі його

пізнання, набуває суб'єктивної онтологічної і загальної гносеологічної акцентованості. Актуалізуванням інтертекстуального потенціалу в такому змістовому руслі, кожен із письменників переконує, зокрема, що світ є пізнаним лише тоді, коли розгадана його найбільша таємниця, пов'язана з переконливо засвідченим західноєвропейським літературним досвідом, зокрема, текстами У. Еко [9, 668–669], екзистенційним постулатом «*перемоги страху*» перед невідомим, непізнаним, перед майбутнім, зрештою – перед самим світом і його пізнанням – зокрема й у спробах самоідентифікації, потреба в якій, зумовлена новітніми суспільно-політичними змінами у слов'янському регіоні, не випадково опинилася у творчому фокусі представників слов'янських літератур. Рішення саме цієї проблеми шукають герої кожного з письменників. І знаходять її у змістовому просторі Венеції. У такий спосіб обидві слов'янські художні практики продукують в імагологічній семіосфері Венеції реконструкцію через екзистенцію буття – пошуку його *закономірностей*, зміщуючи на нього акцент із прагнення до його *законів*.

Література

1. Андрухович Ю.І. Перверзія. Роман. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 1997. – 320 с.
2. Бедзир Н. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте: Монография. – Ужгород: Видавництво Олександри Гаркуші, 2007. – 472 с.
3. Бидерманн Г. Энциклопедия символов: Пер. с нем / Общ. ред. и предисл. А.М. Свеницкой. – М.: Республика, 1996. – 335 с.
4. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник / Ільницький М. – К.: Вид. дім «Кієво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.
5. Жлуктенко Н.Ю. Топос у романах Казуро Ішігуро // Літературознавчі студії. – 2010. – Вип. 26. – С. 191–195.
6. Константинович З. Компаративна імагологія території Балкан і Центральної Європи // <http://www.rastko.rs/rastko/delo/13116>.

7. *Купер Дж.* Энциклопедия символов. – М.: Золотой век, 1995. – 402 с.
8. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т. Гром'як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
9. *Лотман Ю.* Выход из лабиринта // *Эко У.* Имя розы. – СПб., 2000. – С. 650–669.
10. *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе. – Новосибирск, 1999.
11. Мифы народов мира: энциклопедия. – В 2-х т. / под ред. С.А. Токарева. – М.: Большая Российская энциклопедия, 2008. – Т. 1: А – К. – 671 с.
12. *Наливайко Д.С.* Літературна імагологія. Предмет і стратегії // *Наливайко Д.С.* Теорія літератури й компаративістика. – К., 2006. – С. 91–103.
13. Новейший философский словарь. Постмодернизм / Главный научный редактор и составитель А.А. Грицанов. – Мн.: Современный литератор, 2007. – 816 с.
14. *Проданович М.* Сад у Венеції. Роман / Пер. із сербської // *Все-світ.* – 2009. – № 5–6. – С. 3–105.
15. *Сиваченко Г.М.* Парадокси словацького роману. – К., 1993. – 174 с.
16. Советский энциклопедический словарь / Гл.ред. А.М. Прохоров. – 4-е изд. – М.: Сов. энциклопедия, 1989. – 1632 с.
17. *Татаренко А.* Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури). – Львів: ПАІС, 2010. – 544 с.
18. *Топоров В.Н.* «Гео-этнические» панорамы в аспекте связей истории и культуры // *Культура и история: Славянский мир.* – М., 1997. – С. 24–48.
19. *Цивьян Т.В.* Семиотические путешествия. – СПб., 2001. – С. 40–50.
20. *Юнг К.Г.* Архетип и символ / Сост. и вступ.ст. А.М. Руткевича. – М.: Ренессанс, 1991. – 304 с.

Юлія Павленко (Київ, Україна)

Квіти Корану сучасного французького роману (або художнє перепрочитання мусульманства)

Цветы Корана в современном французском романе (или художественное перепрочитание мусульманства)

Стаття пропонує дослідження образу мусульманина в сучасному французькому романі. У фокусі аналізу фікціональне імаго як художній засіб. Текст французького роману межі ХХ–ХХІ ст. розкриває дискурс ісламу в художній площині тем конструювання ідентичності, пошуку нових парадигм письма. На перший план виходить образ мусульманина як маски Іншого для героя-француза, який переживає стан епістемологічної непевності.

Ключові слова: імаготип, мусульманин, фікціональність, араб, мусульманство, ідентичність, маска, Інший.

Yulia Pavlenko. Flowers of the Koran in contemporary French novel (or poetic reading of Islam)

The article covers the image of Muslim in contemporary French novel. The analysis focuses on a fictional imago as an artistic technique. The text of French novel of the 20th–21st centuries develops a discourse of Islam in the aspects of identity construction and search for new writing forms. The image of the Muslim is predominantly coded as the other for a French character who experiences an epistemological uncertainty.

Keywords: fictional imago, Muslim, Islam, identity, mask, other.

Юлія Павленко. Цветы Корана в современном французском романе (или художественное перепрочитание мусульманства)

Статья представляет исследование образа мусульманина в современном французском романе. В фокусе анализа фикциональное имаго как художественный прием. Текст французского романа рубежа ХХ–ХХІ веков разворачивает дискурс ислама в художественной плоскости тем конструирования идентичности, поиска новых парадигм

письма. На первый план выходит образ мусульманина как маски Другого для героя-француза, который переживает состояние эпистемологической неуверенности.

Ключевые слова: имаготип, фикциональность, араб, мусульманство, идентичность, маска, Другой.

В книзі «Діалог літератури та культури» (що є зібранням праць за двадцять років роботи) видатний компаративіст сучасності Даніель-Анрі Пажо переконливо доводить, що в порівняльній імагології зливаються літературні та антропологічні виміри. Тобто саме в річищі імагології літературознавство досягає чи не найважливішої своєї цілі: висвітлює художню реальність як інопростір зовнішнього життя, інопростір, що покликаний бути сферою дослідження невимовних мовою інших наук питань людського буття. Літературна імагологія пов'язана з історією ідей, з дослідженнями національної психології, етнічної антропології, що утворюють «типове обличчя» певного національного образу, переосмислене через соціальну уяву. Літературна імагологія як галузь компаративістики досліджує цей розвиток образу культури та, на думку Пажо, має призвести до ідентифікації зображення имаготипу.

Літературна імагологія має справу з фікціональним світом, побудованим метафорами, що здатні вести мову про невидиме в зовнішній реальності. Одним з таких істотних питань, продиктованих процесами глобалізації в сучасному світі, є питання нелегальної міграції, що в свою чергу породжує блок проблем, об'єднаних дискурсивним колом «своє/чуже», «Я/Інший». В сучасному французькому романі дане питання виводить на тему відношення мусульманства та французької культури, спонукає дослідження образу араба/мусульманина в свідомості француза, що на ґрунті літературної імагології включає фікціональне імаго. Д.-А. Пажо в описі дослідження імаго застерігає від пастки: хибним ходом, на його думку, є отожднення фікціонального імаго з аналогом дійсності. Помилкою сприйняття французький вчений вважає також вузьке вивчення образу, що характеризується

низьким ступенем реальності, у порівнянні з образом, що має більш яскраві відповідності з моделлю, культурним зразком. «Обман образу», за Пажо, полягає в тому, що фікціональне зображення, також пов'язане з реальністю як мова іншого [12, 30].

Францію можна назвати однією з найбільш «мусульманських» країн Європи. Приблизно дві третини мусульманського населення Франції складають іноземці – представники 123 країн світу. Зрима «присутність» ісламу у Франції – феномен, порівняно недавній, характерний лише для останніх двох десятиліть. Перетворення ісламу у «другу релігію» Франції ознаменувалось не тільки формуванням розвиненої «ісламської інфраструктури» у вигляді мечетей, релігійних асоціацій, ісламських м'ясних крамниць і книжкових магазинів, мусульманських кладовищ тощо. Перед Францією гостро постало питання про статус ісламу в державі, що має традиції секуляризму. У січні 2000 року президент Франції Жак Ширак обіцяв зробити «все можливе, щоб іслам знайшов свій статус серед інших релігій, сповідуваних у Франції». Мусульманські лідери назвали ініціативу глави держави «історичною подією», підкресливши, що іслам «чудово вписався в республіканські традиції» і «став частиною республіканського пейзажу Франції». Супротивну думку висловив голова Республіканського національного руху Бруно Мегре, заявивши, що бути за іслам означає бути проти Франції [6].

Зображення мусульманина у французькому художньому творі є вираженням різниці між двома рівнями культурної реальності. Фікціональне імаго постає представленням культурної реальності, через яку людина виявляє та відображає культурний та ідеологічний контекст, в якому вона знаходиться. Письменник Мішель Уельбек називає іслам найбезглуздішою релігією і вважає її з самого виникнення небезпечною. В його романі «Платформа» мусульманин представлений як терорист. Зовсім в іншому тематичному руслі розвивають образ мусульманина Д.В. Ковелер, Е.Е. Шмітт та Я. Гата.

Образ мусульманина, що постає в романах Д.В. Ковелера «Шлях в один кінець», Е.Е. Шмітт «Мсьє Ібрагім та квіти Корану», «Уліс з Багдада», Я. Гата «Ніч каліграфів», разюче відрізняється

від цього образу в творчості М. Уельбека. В аналізованих в даній роботі художніх творах образ мусульманина не створений на замовлення, і не відбиває пасивно дане імаго в французькій свідомості нашого часу. Не можна назвати образ мусульманина в Д.В. Ковелера, Е.Е. Шмітта, Я. Гата також спонтанним. Художній простір вказаних романів диктує дослідження імаго як художнього прийому. Текст французького роману рубежу ХХ–ХХІ століть розгортає дискурс мусульманства в художній площині тем конструювання ідентичності, пошуку нових парадигм письма. На перший план виходить образ мусульманина як маски Іншого для героя-француза, який переживає стан епістемологічної невпевненості.

Піднімаючи питання методології дослідження імаготипу Пажо розвиває думку про те, що єдиного визначеного методу чи методів просто не може існувати. На кожному рівні запит дослідника може привести до певних методів аналізу, дослідник може поєднувати підходи, виходячи з аналізованого твору [12, 37]. Чи не єдиним спільним механізмом синтезу методологій літературного аналізу в галузі імагології є біполярна основа «ідентичність – несхожість, інакшість», що розглядаються як протилежність та доповнення індивідуальності [12, 29].

Образ мусульманина, створюваний сучасним французьким романом, органічно продовжує часовий параметр даного імаготипу, відбитий історичним контекстом, зокрема письменниками-романтиками. Контекстом утвердження імаго мусульманина в французькому романі є подорож на Схід. Французький романтик не просто вдивляється в інакшість мусульманського Сходу, а рухається йому назустріч. Ламартін, Нерваль, Готьє, Флобер ідуть у Стамбул. Для європейця за образом Стамбула закріпились сталі конотації романтичного інопростору. Досвід класиків ХІХ ст. перетікає в фікціональну історію героїв сучасного французького роману. Мусульманин в творах Ковелера, Шмітта, Гата постає як герой-мандрівник, що організовує свою власну розповідь. Як пише Пажо, подорож – реальна чи уявна – як і раніше залишається експедицією в слова [12, 21]. Героя Ковелера називають Шахерзадою, герой Шмітта постає Одисеем. Дж. Барт, який галерею великих оповідачів веде саме від даних образів, зазначав, що

захоплюють не самі історії, а їх оповідач і незвичайні обставини, в яких вони розповідаються [2]. Герой-мандрівник сучасного французького роману прокладає словами новий маршрут, на якому долається конфронтація між французом та арабом-мусульманином, а діалог між ними стає виміром конструювання ідентичності суб'єкта нашого часу. Мандрівник несе з собою інструмент для міжкультурного взаєморозуміння, «ковчег завіту, який називається порівняльним літературознавством» [12, 24].

Дослідження імаготипу, за Пажо, протікає в балансуванні між «фобією» та «міражем» – між негативним та занадто позитивним ставленням до самотньої іншої культури. «Фобія» означає символічну смерть інших, тоді як «манія» виключає сам обмін, діалог на рівних з іншими. Саме тому варто підкреслити особливий характер фіктивного імаго, що завжди включений в символічний спосіб комунікації. Названі в даному дослідженні французькі письменники знаходять необхідний баланс між «фобією» та «міражем» у ставленні до араба/мусульманина. Е.Е. Шмітт звертається до теми мусульманства в двох творах. Перший «Мсьє Ібрагім і квіти Корана» (1999, отримав Німецьку книжкову премію в 2004) разом з повістями «Міларепа», «Діти Ноя» та «Оскар і рожева дама» складає «Цикл незримого» (*Cycle de l'invisible*), в якому розвивається тема ставлення людини до однієї з світових релігій. Відповідно до задуму циклу мусульманство в творі «Мсьє Ібрагім і квіти Корана» виявляється координатами антропологічної лабораторії і перебуває з іншими релігіями, тема яких розвивається в названих повістях, в сурядному зв'язку. В другому романі «Уліс з Багдада» Е. Е. Шмітт передає сферу свідомості біженця з Іраку в час перебування там військових США. Реалії тиранії Садама Хусейна, потім падіння його режиму у війні з США переплітаються з міфопоетичною образністю мандрівки сучасного Уліса. Втеча з Іраку в омріяний Лондон у свідомості героя з самого початку є поверненням: «Закоханий» перемагає «Іракця, Араба, Мусульманина» [11, 40–41] і рух до простору, в якому історія щасливого сімейного життя здається реальною, сприймається як дорога до дому. Ім'я героя Шмітта Саад Саад, «що по-арабськи – Надія Надія, а по-англійськи – Сумний Сумний» [11, 7]. Історія життя героя засвідчує, що

смысл його імені виявляється дзеркальним простору перебування Саада, саме тому його одіссея на відміну від античної не сповнена ностальгії, а є стартом. Надією стає Англія, а Ірак залишається сумом. Тож образ араба в романі Шмітта як в першу чергу емігранта є виходом з пастки фобії чи захоплення даним імаготипом.

Перший роман Ясмін Гата, французької письменниці-мусульманки, «Ніч каліграфів» вирізняється з переліку творів сучасної французької літератури, в яких провідне місце займає діалог Заходу та Сходу, органічною єдністю традицій західноєвропейської літератури зі смислами письма в арабській культурі. В «Ночі каліграфів» заперечується сама можливість визначення французької та арабської культури як опозиції, що стає однією з підстав говорити про твір Ясмін Гата як про реабілітацію ісламу¹.

Араб/мусульманин в аналізованих творах в усіх випадках є маскою. Несправжнім арабом є герой Ковелера «Шлях в один кінець», якого після автомобільної аварії немовлям підібрали цигани та зробили йому документи араба. Герой роману Е. Ажара «Все життя попереду» (1975) також мав підстави сумніватися в достовірності своєї національної приналежності. «Мсьє Хаміль навчив мене писати „на мові моїх пращурів“; він завжди говорив „пращурів“, тому що про моїх батьків він навіть не хотів згадувати. Він змушував мене читати Коран, і мадам Роза говорила, що це на користь арабам» [1]. Герой Ажара засвоює всі уроки, навіть у своєму мовленні використовує відповідні кліше, які годиться говорити правдивому мусульманину, але не відчуває єдності свого внутрішнього світу з тим образом, який намагається приміряти. Він хоче, щоб його не називали арабом і Мохамедом, своїм іменем для нього є Момо. «У Франції Мохаммед – це означає „арабська дупа“, а я ображаюсь, коли мене так називають. Ні, я зовсім не соромлюся, що я араб, зовсім навіть навпаки, але у Франції Мохаммед – це підмітальник або чорнороб. Це не одне і те ж, що алжирець. А потім Мохаммед звучить по-дурному. Це все одно, як якщо б у Франції когось звали Ісус Христос, все відразу луснули б від сміху» [1].

¹ За матеріалом французьких літературних сайтів.

Інший Момо, герой твору Шмітта «Мсьє Ібрагім і квіти Корану», радіє, що цей варіант імені дозволяє перехід з єврейського Мойсей в арабське Мохамед. Мсьє Ібрагім, який замінює Момо батька, є мусульманином, і не арабом, але на Блакитній вулиці Парижа він араб не за національністю. «В нашій торгівлі це означає: „Відкритий з восьмої ранку до опівночі і навіть у неділю” [11]. Момо хоче бути схожим на місцевого араба мсьє Ібрагіма, якого вважають мудрецем, бо він вміє залишатися арабом на єврейській вулиці в Парижі, багато посміхається і мало говорить, існує поза суєтністю. Для підлітка Момо мсьє Ібрагім є антиподом його рідного батька-єврея, який був постійно похмурим, «якому не вдавалося повірити в бога – знайти смисл в усьому, що відбувається» [11]. Але головною відмінністю між батьком і мсьє Ібрагімом є різна модель розуміння пам’яті. Момо вивчив, що бути євреєм означає мати пам’ять, що трактується виключно як фокусування на трагедіях минулого. Момо, який в ранньому дитинстві пережив відмову від нього матері, потім втечу та самогубство батька, єврейський варіант пам’яті не підходить, адже унеможливорює конструктивний рух вперед. Модель мсьє Ібрагіма, для якого смерть дружини зовсім не означає її відсутність та відповідно власну самотність, стає для Момо прикладом позитивного забуття, що не скасовуючи минулого уможливорює майбутнє. Для героя Шмітта бути євреєм є чимось незрозумілим, що заважає стати іншим. Своєрідність образу мсьє Ібрагіма стає для нього порятунком. Несправжній араб, який вірить «в бога по-мусульманськи, але ніби як у контрабандній манері, так як робив це „на противагу правдивому ісламу” [11], своїм прикладом показує Момо, що бути іншим не означає втратити себе.

На відміну від героїв інших аналізованих в даному дослідженні творів, герой Д.В. Ковелера «Шлях в один кінець» (1994, Гонкурівська премія) не має чому в реальній дійсності протиставляти свій національний образ араба, тому перетворює його на фікціональний. Француз за національною ідентичністю, він випадково опиняється в циганському кварталі, де отримує ім’я (Аметист – за кольором авто, з якого був викрадений – скорочується згодом до Азіз), виховується та живе. «Ім’я змінює людину

на свій лад, а я, маленький, був справжнісіньким французом» [5]. Але «циган» не стає для Азіза образом ідентичності, ключем до зовнішнього світу: серед циганів він чужий. Більше того, хибна ідентичність виявляється помилковою за своєю сутністю: цигани замінили подорожі на спогади.

У відповідності з накинutoю маскою національної ідентичності («Араб – ну й нехай, навіть добре, таких багато, ніхто до мене не чіплятиметься» [5]) герой вибудовує своє минуле. Усвідомлення того, що араб – це лише маска, дозволяє обирати мусульманство за конструюючий елемент самості і водночас володіти певною свободою стосовно даного імаготипу. Зазор, що виникає між «Я» героя та образом араба унеможливорює приростання маски. Панування над імаготипом в інтрасуб'єктивному вимірі дзеркально змінюється в діалозі Азіза з об'єктивною реальністю. Герой може вільно, на власний розсуд чинити з маскою араба виключно в коридорі автокомунікації, тоді як в стосунках із зовнішнім світом він виявляється рабом імаго. Його роблять цапом відбувайлом «циганського погрому», як називає Азіз прихід поліцейських в рамках боротьби з нелегалами на його заручини. Заарештували саме Азіза – єдиного араба в циганському таборі. Під час арешту гості, що зібрались на заручини поводити себе так, ніби не помічали інциденту з Авізом, «мовляв, все в порядку, справа звичайна» [5]. Ювелір, в якого Азіз купив каблучку для Ліли, не підтвердив законного придбання, а звинуватив у крадіжці. Іншу хибну ідентичність герой отримує знову випадково: йому дістається фальшивий паспорт марокканця. Хибна ідентичність впливає, і знак заміщує сутність: Азіз веде життя цигана, повертає втрачену сутність імені «циган» (рух його життя, про яке він дозволяє дізнатися з твору, це постійні переїзди та поневіряння, рух в пошуках «землі обітваної», свого місця), учнем він вивчає напам'ять арабські легенди з атласу легенд та казок народів світу, врешті, основним заняттям для нього стають спогади (як спадок чи заповіт народу, серед якого виріс). Азіз не відчуває підґрунтя для існування в зовнішньому світі, тому переносить свій образ в оніричний вимір вигадки. Своім простором для нього стає ірреальний світ казок.

Для ствердження власного образу, пізнання свого Я, герой Ковелера потребує переведення вимірних реалій свого існування в зовнішню дійсність. Такою проекцією оніричного в реальне стає для Азіза аташе Жан-П'єр, що за своєю місією мав допомогти французькому нелегалу-марокканцю вкорінитися на батьківщині. Жан-П'єр має родину, вболіває за місцевість свого дитинства (Лотарингію), мріє стати письменником; головне, в нього є минуле та майбутнє – спогади та мрії, чого найбільше не вистачає Азізу, без чого той виявляється поза часом, а тому несправжнім. В Марокко вони обидва летять не з власної волі, а підкорившись обставинам. Як і Азіз, Жан-П'єр відірваний від рідного місця, не одружився з дівчиною, яку кохав, і розлучається сам не знає чому – все засвідчує, що він теж не чинить опір життю. І зустріч з аташе, і подальші їхні спільні пригоди для Азіза продовжують відбуватися під знаком випадковості, тобто шлях його життя не робить крутого повороту, а як і раніше лежить прямо. Жан-П'єр займає стовно Азіза позицію *іншого* в розумінні «той, кого не вистачало», він *свій* для головного героя не тому що розуміє чи підтримує, а тому, що повторює його власну екзистенцію, стає його дзеркальним відображенням, а головне – розуміє фікціональність історій Азіза про своє життя, і не ототожнює їх з реальністю.

Образ майстрині каліграфії Рікат Кун виступає в дискурсі онучки, героїні твору Ясмін Гата «Ніч каліграфів» маскою-голосом оповідача. Виражений в творі Ясмін Гата методологічний прийом стратегічного розташування (запропонований Е. Саїдом) дозволяє читачу дивитися на турецьку/мусульманську культуру як на свою. *«Кожен, хто пише про Схід, повинен помістити себе віч-на-віч зі Сходом; у перекладі на мову тексту таке розташування включає в себе вид нарративного голосу, який він обирає, тип структури, яку він будує, види образів, тем, мотивів, які повторюються в його тексті»* [9, 35]. Внутрішнє письмо бабусі можна ототожнити з твором, під авторством онучки на основі метонімічної метафори скриньки (єдиної речі на пам'ять про бабусю) та книги.

Мусульманин в творі Ясмін Гата представлений образом каліграфа. Своєрідність даного образу полягає в тому, що каліграф

існує на межі дійсного та оніричного. Образ бабусі-майстрині вибудовується в творі за моделлю заглиблення у безмежний внутрішній хронотоп. Вже за життя вона є анахронізмом. Ата-тюрк 1928 році заборонив арабський алфавіт на користь світського письма латиницею, тому фігура каліграфа в художньому творі передбачає візерунок літературного письма. Малюнок розповіді про життєвий шлях створюють оніричні фрагменти.

В тексті сучасного французького роману, в якому формується імаготип араба/мусульманина, акцентується вимір уяви героїв, в якому зливається французьке та арабське. В уявних картинах Момо з роману Е. Ажара «Все життя попереду» на арабські візерунки килимів накладались образи «Знедолених» В. Гюго. Героїня-оповідачка «Ночі каліграфів» на відміну від інших мандрівників аналізованих в даній роботі творів, постає не туристом, а візіонером. Текст Я. Гата репрезентує мандрівку, в маршруті якої відсутні визначні місця Стамбулу та опис місцевостей. Квітком до мандрівки уяви в «Ночі каліграфів» стає погляд героїні на каліграму у Луврі, відтак маршрут пролягає простором письма. В розмові про зачарованість письмом М. Бланшо зазначає: «Бачення передбачає відстань як розрізнення, і при цьому бачення означає, що це розділення стає зустріччю» [3, 23].

Характерне для зовнішнього (західного) письма відчуження, що пов'язане також і з неспівпадінням думки та слова, долає фігура каліграфа. «Старий каліграф вважав, що єдність слова та руки наближає його до Аллаха» [3, 25]. Як і в мистецтві каліграфії, в творі Ясмін Гата розказуване слово поступається своєю владою малюнку, іншими словами – рамки мови розширюються за рахунок візерунка (важить не так слово, як образ ним створюваний).

Для східного письма велике значення мала традиційність: каліграф не вигадував, а копіював зразки давнини. Але в історії Ріккат Кун єдність, навіть тотожність життя та письма проектується на її варіант каліграфії – вона постійно експериментує. В її варіанті письмо-молитва розширює свої традиційні рамки асимілюючись західним експериментом без віри. Каліграми Ріккат – не молитва в традиційному розумінні, в них відсутнє звертання, відсутні проєкції на майбутнє. Переживання змін у житті сина

спричиняє поранення під час роботи, що стає основою створення нового творчого методу: каліграфія Ріккат набуває характеристик щоденника. Тож в історії творчості Ріккат Кун каліграфія як східний феномен отримує «західне» забарвлення.

Мотив занурення у внутрішній світ, зустріч з собою, що вписаний в дискурс фікціонального імаго араба/мусульманина (мсьє Ібрагім Е.Е. Шмітта, Момо Е. Ажара, Азіз Д.В. Ковелера, Ріккат Кун Ясмін Гата) у своєрідний спосіб розвиває герой роману Шмітта «Уліс з Багдада». Саад Саад вбачає причину нелюбові до нелегала-емігранта в демаскуванні неспражності існування європейця. *«Я, нелегал, нагадую їм про це. Про порожнечу. <...> Як він не гримується, варто йому замислитись про себе чи зустріти нелегального емігранта, він щоразу втрачає ілюзію та виявляє порожнечу: він міг не бути собою – італійцем, християнином, кимось ще... Він втілює в собі набір характеристик, вони надали йому щільності, але в глибині душі він знає: його доля – лише отримувати їх та передавати далі»* [11, 214–215]. У такий спосіб герой Шмітта реалізує думку про те, що імаготип є оболонкою, яка людині як піску, що «сам по собі ніщо» [11, 215] надає оболонку і тим утверджує існування.

Подорож героїв аналізованих творів, рух, що поєднує Францію з мусульманськими країнами, стає для кожного з них маршrutом примирення з собою. Реалізована в творі «Мсьє Ібрагім та квіти Корану» думка про те, що краса є рисою не об'єкта спостереження, а суб'єкта, може бути спроектована на картину літературного вираження роздумів про Іншого в сучасному французькому романі. Погляд французького письменника на араба\мусульманина в площині художнього твору формує дане імаго, ключовою функцією якого в історії героїв є роль Іншого в конструюванні самоідентичності суб'єкта. Як зазначав Пажо: «Я „бачу” Іншого, але образ Іншого є якоюсь мірою образом мене самого» [12, 137]. У той час як Мішель Уельбек говорить про небезпечні місця Корану, тексти Ажара, Ковелера, Шмітта, Гата акцентують протилежну тему, образ-ключ до якої виписаний в творі «Мсьє Ібрагім». Місцевий Араб Ібрагім передає у спадок

усиновленому Момо Коран, в якому, за його словами, таємниця щастя. Розкривши книгу, герой Шмітта знаходить там дві засушені квітки. Героїня «Ночі каліграфів» Ясмін Гата на рівні історії створює квіти Корану, збагачуючи фігурами каліграфії образність французького роману. Проаналізовані в даній роботі твори вносять своє слово у формування імаготипу араба\мусульманина у читача, підкреслюючи, що даний образ віддзеркалює свідомість суб'єкта погляду на мусульманський Схід.

Література

1. *Ажар Э.* Вся жизнь впереди / Пер. с фр. // <http://www.azhar.net.ru/lib/al/book/2715/>.
2. *Барт Дж.* Рассказы в рассказах в рассказах / Пер. с англ. // <http://kogni.narod.ru/barth.htm>.
3. *Бланишо М.* Пространство литературы / Пер. с фр. – М.: Логос, 2002. – 288с.
4. *Гата Я.* Ночь каллиграфов / Пер. с фр. – М.: FreeFly, 2005. – 192 с.
5. *Ковелер Д.В.* Путь в один конец / Пер. с фр. // lib.aldebaran.ru/author/koveler.../koveler_dide_put_v_odin_konec.
6. *Кудрявцев А.* Мусульмане во Франции // Россия и мусульманский мир. – 2002, № 11. – С. 155–168.
7. *Наливайко Д.С.* Літературна імагологія: предмет і стратегії // Теорія літератури й компаративістика. – К.: Вид. дім «Києво-могилянська академія», 2006. – С. 91–103.
8. *Памук О.* Стамбул: Город воспоминаний / Пер. с турецького. – М.: Издательство Ольги Морозовой, 2006. – 504 с.
9. *Сайд Е.В.* Орієнталізм / Пер. з англ. – К.: Основи, 2001. – 511 с.
10. *Шмітт Э.Э.* Мсье Ибрагим и цветы Корана / Пер. с фр. // <http://www.litru.ru/?book=26914>.
11. *Шмітт Э.Э.* Улисс из Багдада / Пер. с фр. – СПб.: Азбука-Классика, 2010. – 256 с.
12. *Pageaux D.H.* Littératures et cultures en dialogue. – Paris: L'Harmattan, 2007. – 338 p.

Переклади

Джон Лірсен

Імагологія: історія і метод

Тенденція присвоєння специфічних характеристик або навіть характерів різним суспільствам, расам або «націям» є дуже давньою та дуже поширеною. За самим своїм визначенням цінність людських контактів із різними культурами, очевидно, була етноцентричною, в тому сенсі, що все, що відхиляється від звичних вітчизняних шаблонів, уважалося «Іншим», тобто дивиною, аномалією, своєрідністю. Таке етноцентричне відзначення культурних відмінностей, як правило, стратифікувалося у понятті стосовно того, що, так само, як і окремі люди, різні народи мають свої специфічні особливості та «характер» – хоча цей термін сам по собі історично більш складний, ніж могло б видатися на перший погляд.

Неформальна, анекдотична віра в різні національні характери станом на кінець XVIII століття сформувала беззаперечну когнітивну атмосферу культурної критики та думки. У XIX столітті її вбудували в порівняльно-історичну парадигму, яка домінувала в гуманітарних науках. XX століття показало, по-перше, некритичний інтерес компаративістів, які відзначали та описували текстуальні свідчення приписування таких національних характеристик, а пізніше все жорсткішу відмову від національного есенціалізму та національного детермінізму. Це, своєю чергою, мало привести до деконструктивного та критичного аналізу риторики національних характеристик – що й стало початком «імагології» в тій формі, у якій вона представлена в даній праці. Нижче ми опишемо ці процеси історичного розвитку, а потім представимо деякі міркування з приводу теоретико-методологічного інструментарію, який доступний сучасному імагологові.

Історія

[...]

Фактична поява імагології як критичного вивчення процесу формування національних характеристик могла відбутися після того, як люди відмовились би від віри в «реальність» національних характерів як у пояснювальні моделі. Літературознавці, нарешті, досягли цієї стадії після Другої світової війни. Конфронтація з тією «Німеччиною», що склалася у сприйнятті, та її мінливими історичними настроями, особливо після занепаду Третього рейху та Другої світової війни, спровокувала антиесенціалістський, конструктивістський підхід до представлення образу нації та національної ідентичності. Хоча робота Жана-Мари Карре «Les écrivains français et le mirage allemand (1800–1940)»¹, що вийшла 1947 року, все ще (що й зрозуміло) живилася антинімецькими національними прихильностями, такі дослідження відкрили перспективи тій імагології, що за своїм методом, а то й суттю, стала постнаціональною, транснаціональною. Учень Карре Гюяр у своєму есе «L'étranger tel qu'on le voit»² (1954) запропонував цю тему практично як наріжний камінь для порівняльного літературознавства: дослідження не національності як такої, а національності «у сприйнятті стороннього», як літературний троп. У програмі Гюяра аналіз репрезентації був відірваний від (політично спірного і методологічно засмічувального) покладання на *representandum*. Національність можна вивчати як умовність, конструкт, як щось, що виникло в результаті артикуляції як *representamen*, що стало фактом життя, будучи сформульовано, як щось, що можна проаналізувати в його суб'єктивності, мінливості та суперечностях.

1950-ті роки, коли програма Гюяра була представлена як *domaine d'avenir*³ для порівняльного літературознавства, стали сприятливим періодом для такого підходу, принаймні в Західній

¹ «Французькі письменники й німецький міраж» (1800–1940) (фр.).

² «Чужинець, яким його бачать» (фр.).

³ З царини майбутнього (фр.).

Європі. Дослідження Німеччини пройшли через цілу безодню етнічно упередженої псевдонауки, і німецькі вчені, зокрема (у тому числі ті, хто опинився у вигнанні), відчували нагальну необхідність звернутися до подвійної проблеми расистського мислення та заплямованої репутації своєї країни. У філософії і Франкфуртська школа, і Карл Поппер у книзі «Відкрите суспільство та його вороги» наголошують на необхідності того, щоб дослідники розвінчали етнічний міф. У французькій соціології стали відбуватися перші порухи структуралізму у стилі Леві-Стросса; це означало, що культура тепер почала розглядатися як структура *бриколажу*, щільності комунікації та практики диференціації, а не окремий пакет характеристик для кожної нації, відповідно, соціальні психологи почали вивчати стару тему «національної психології» в конструктивістських, а не есенціалістських термінах, вони почали бачити «національну ідентичність» як внутрішні колективні самостійні образи, що складаються в структурному контексті опозиції «Я–Інший». Так само і в політиці – уся Західна Європа пристала до транснаціонального проекту європейської інтеграції.

Тим не менш, ця ініціатива стосовно орієнтації на постнаціональну імагологію, хоч як би перспективно виглядала, сіла на мілину. Головною причиною цього був методологічний розрив із американською наукою. Мало того, що англо-американські літературні дослідження в той час були значно більше орієнтовані на критику, естетичний аналіз окремих текстів, ніж на їх історичну та ідеологічну контекстуалізацію, до того ж американські суспільні науки все ще набагато більше тяжіли до вивчення етнічної приналежності як такої. Ця традиція помітна в прихильностях антропологів від Франца Боаса до Рут Бенедикт і Джеффри Горера. Міжнародні відносини під час Другої івтової війни та «Холодної» війни часто аналізували за активної, уповноваженої допомоги таких антропологів, коли йшлося про національні характери різних залучених сторін. Расові конфлікти домінували у внутрішній політиці США, і в усьому світі процес деколонізації, у який Сполучені Штати були залучені і як світова держава,

і як колишня колонія, часто плував самі поняття «держав» і «націй». Це було те тло, на якому провідний літературознавець Рене Веллек (1953) зміг унести своє знамените зауваження, що імагологія є формою «літературної соціології», ближчою до зацікавлень етноантропологів, ніж літературознавців (чия основна задача, згідно з Веллеком, полягала в розробці «теорії літератури», типології того, що робить літературні тексти особливими).

Розкрита Веллеком дилема між «внутрішнім» текстуальним аналізом та «зовнішньою» контекстуалізацією зробила свій внесок до того, щоби паралізувати компаративістику в усьому світі. Протягом 1960-х і 1970-х років компаративісти переважно відмовлялися від імагологічних досліджень. Основним винятком був Х. Дізерінк, який стверджував, що національні образи та стереотипи аж ніяк не мають бути зовнішніми для внутрішньої тканини тексту, натомість вони пронизують усе його ество. Зі своєю Аахенською програмою Дізерінк пішов ще далі та просунув концепцію порівняльного літературознавства, яка тематизує багатонаціональність літератури в сенсі не об'єктивної національної таксономії, а в сенсі перехідних національних суб'єктивностей (ідей, образів, стереотипів), які перетинають європейський (і світовий) культурний ландшафт і генерують велику частину моральної напруженості, до якої звернені літературні тексти. Основною імплікацією тут було те, що образи, котрі стосуються характеру й ідентичності, не є ментальними репрезентаціями, що конструюються *народами про народи*, – вони як артикульовані дискурсивні конструкції, що циркулюють у різних спільнотах, лежать в основі моделей національної ідентифікації. Тим часом у Nouvelle Sorbonne Даніель-Анрі Пажо продовжив традицію зацікавлення французів *imagologie*, що багато чим була зобов'язана антропології Леві-Стросса, як *imaginaire* сприйнятого характерологічного (і національно-характерологічного) різноманіття.

Починаючи з середини 1970-х років у більш широкій галузі літературознавства деякі вчені, котрі працювали в межах окремих філологій (особливо німецькі й австрійські дослідники англійської літератури), підхопили ці теми та теорії, коли вони

вже маргіналізувалися в охопленій кризою галузі порівняльного літературознавства. Водночас, поза межами літератури та в більш широкому контексті гуманітарних наук серед істориків почала поширюватися ідея, що національна ідентичність є конструктом, і що завдання історика – проаналізувати процес його створення, а також сам характер конструювання. Тенденція сприймати історичну свідомість як конструкт, а не об'єктивні умови, була підсилена завдяки таким роботам, як «Винаходження традиції» Хобсбаума та Ренджера (1983) та «Les lieux de memoire»⁴ П'єра Нора. Розвиток постструктуралістської думки (особливо Мішеля Фуко) мав особливий вплив на ці процеси. В антропології почався величезний, досі не завершений процес критичного аналізу етноцентристських припущень, на яких так довго ґрунтувалася ця дисципліна. Постколоніальні теоретики, що йшли за Францем Фаномом («Peau noire, masques blancs»⁵, 1952) і Едвардом Саїдом («Орієнталізм», 1978), почали розглядати введення репутаційних міфів та стереотипів у контексті колоніального дисбалансу влади між гегемоном і підлеглим. Феміністки і вчені, що працювали в галузі гендерних досліджень, тематизували зв'язок між статтю і гендером та почали аналізувати останній як культурну концепцію. Нарешті, вельми впливове дослідження Ернеста Геллнера «Нації та націоналізми» (1983) запропонувало своє провокативне твердження щодо того, що нації створювалися завдяки націоналізму, а не навпаки – що поняття первинної національної ідентичності було ретроактивно побудоване ідеологами XIX століття як свого роду колективний синдром фальшивої пам'яті. Дебати та атмосфера навколо книги Геллнера очевидно підкреслили, що всі ці різні підходи до сконструйованої природи ідентичності мали важливе значення для вивчення національної ідентичності та націоналізму.

Таким чином, наприкінці XX століття склалася ситуація, коли, за іронією долі, давня традиція імагології в порівняльному літературознавстві (яке в цілому перебувало в стані кризи, від-

⁴ «Місця пам'яті» (фр.).

⁵ «Чорна шкіра, білі маски» (фр.).

ставши в усіх аспектах від нових і старих споріднених дисциплін) була повністю відкинута, проте її ідеї та прозріння були заново винайдені в дотичних дисциплінах. До теми національних стереотипів та конструювання ідентичності зверталися скрізь, але за умов монодисциплінарного ізоляціонізму та на основі розрізненого теоретизування та суперечливої номенклатури.

Протягом останніх двадцяти років відбулася фундаментальна перебудова в літературознавстві. У кінцевому підсумку стара філологія пройшла процес розколу між лінгвістикою та літературознавством, і попередня ідея стосовно того, що історико-порівняльне літературознавче дослідження має лежати в основі узагальнювальних теорій літератури, також зазнала поділу. «Теорія» на даний час – більш самодостатня сфера, що меншою мірою спирається на екстраполяцію порівняльного використання літературно-історичних даних та більше – на застосування сучасної філософії культури до інтерпретацій текстів. Історичні дослідження літератури наблизилися до соціально-історичних наук, які самі пройшли «культурний поворот» та проявляють усе більший інтерес до літературних (або культурних, наприклад, образотворчих) джерел. У багатьох сферах помітний інтерес до національного різноманіття та образів або стереотипів національної ідентичності, на підйомі феміністичний і постколоніальний підходи.

Тим часом, соціальні та політичні події викликали повернення «ідентичності» як автономної сили в соціальних, політичних і культурних відносинах. Падіння комунізму та процес євроінтеграції кожен по-своєму призвели до відродження націоналістичних підходів. Мобільність, глобалізація та все більш мультикультурний характер сучасного суспільства на Заході аналогічним чином відродив важливе значення, яке надається етнічній приналежності та навіть релігії. Підвищення самосвідомості серед багатьох (раніше маргіналізованих) груп, як от жінки й етнічні меншини, призвело до зростання «політики ідентичності». Пошук, захист або культивування своєї культури, традиції або «ідентичності» у все більш плюралістичному та медіатизованому

культурному ландшафті означає, що такі категорії знову перетворюються на категорії розуміння людських справ. Поняття ідентичності в останні тридцять років стали розуміти в імпліцитно конструктивістському сенсі, а не в трансцендентно-есенціалістському, як раніше, – але, як і поняття культури, воно знову розглядається в детермінаційному ключі. Такі концепти, як культура, національність та ідентичність, знову використовуються як пояснення, а не як описання або експліканди.

Ця тенденція проявляється не лише в політиці та журналістиці, а й у новій дисципліні міжкультурних досліджень управління, яка значною мірою, використовує етнічно-антропологічні категорії, сформовані Рут Бенедикт і Джеффри Горером, і таким чином допомагає дати їм нове життя.

Цей історичний огляд, звичайно, надто схематичний. З одного боку, періоди, представлені тут, перетинаються в часі та просторі. Один не поступається другому одразу та повністю, перехід відбувається набагато більш поступово. Справді, указані тут періоди є кумулятивними, а не послідовними, вони утворюються накладанням нових підходів, що накривають, але не витісняють старі. Етнічний есенціалізм у стилі Грімма та Тена ще був помітним, коли інші вчені вже починали розглядати націоналізм як історичне явище, він залишався особливо сильним у дослідженнях, орієнтованих на *völkisch* 1900–1945 рр. Так само віра в реальні, об'єктивні національні характери ніколи не була повністю знищена конструктивістськими підходами. Відродження національних поглядів у 1990-х роках (як у політиці, так і в науці) є не так воскресінням того, що зникло, як новим інтересом до того, що в попередні десятиліття було немодним.

Аналогічним чином традиція компаративістської імагології могла маргіналізуватися, але ніколи не була повністю відкинута. Аахенська програма Дізерінка знайшла своє продовження в галузі європейських досліджень, що виконуються в Університеті Амстердама, що видає серію *Studia imagologica*; у Бергамо, де низка конференцій проголосила незмінну важливість цієї спеціалізації; у Франції, де постколоніальний підхід до *littérature*

comparée продовжує імагологічну традицію, у Німеччині та Австрії, де, серед інших, працюють такі дослідники англійської літератури, як Штанцель та Захарасевич. Підсилення націоналізму на Балканах також стимулювало молодих учених Болгарії та колишньої Югославії до критичного вивчення дискурсу національності та національного стереотипу. Літературознавці, що працюють у галузі імагології, тепер, принаймні, мають міждисциплінарний контекст загального широко розповсюдженого інтересу до своєї теми. Який внесок можуть вони зробити до сучасного наукового клімату?

Метод

Почнемо з того, що імагологія, працюючи, як вона це робить, у першу чергу на основі літературних репрезентацій, безперервно забезпечує докази того, що національні стереотипи передусім та найбільш ефективно формулюються, увічнюються та поширюються в полі художнього вимислу та поетичної літератури. Літературна історія Європи давня й багата, і в ній можна без проблем розшукати (та зіставити з історією соціальних процесів і прийняття політичних рішень) такі вічні теми, як походження та поширення підходів і менталітетів.

Більш того, тексти є єдиним тривалим, безперервним і об'ємним доказом того, що образи *працюють*, набувають ефективності в культурно-комунікативному полі, у першу чергу через їх інтертекстуальну тропікальність. Ці тропи, загальні істини стають знаними за допомогою повторення та взаємної схожості, і в кожному випадку це означає, хоч би де б ми не стикалися з окремими прикладами національних характеристик, що основне посилення має відбуватися не на емпіричну реальність, а на інтертекст, референтну групу або інші відповідні текстові аспекти. Іншими словами, літературна історія однозначно свідчить про те, що національні символи – справа узагальнень і чуток, а не емпіричних спостережень або відображень об'єктивних фактів.

По-третє, літературні джерела, залежно від їх канонічності, мають давню історію використання й актуальності. Уявлення

про німецький характер можуть входити до шкільних підручників, журналістських матеріалів, культурної критики та урядових звітів, а такі романи, як «Вірнопідданий» Генріха Манна (1918) або «Троє на велосипедах» Джерома К. Джерома (1900) пережили всі більш ефемерні джерела. З аналогічних причин канонічний текст, наприклад, «Венеціанський купець» Шекспіра, що містить такий персонаж як Шейлок, може не тільки свідчити про ставлення до євреїв у момент його написання, а й також, з огляду на свою давню історію рецепції, являє собою цікавий досвід зміни відносин у наступні століття.

По-четверте, існують підстави вважати, принаймні розглядати це як робочу гіпотезу, що література (як і новіші форми мистецтва, що ґрунтуються на поетичному та художньому нарративі, на кшталт кіно чи коміксів) є особливо плідним жанром з погляду поширення стереотипів, тому що вона часто виходить із передумови «призупинення недовіри» та певної (принаймні естетичної) оцінки серед читацької аудиторії.

Такі фактори, як і раніше, присвоюють спеціалізації імаголога в межах літературознавства *raison d'être*⁶. У той же час, він може продовжувати працювати на основі методологічних припущень, які були розроблені протягом останніх десятиліть. Деякі з них можна окреслити таким чином:

1. Кінцевою метою дослідження образів є теорія культурних чи національних стереотипів, а не теорія культурної або національної ідентичності. Імагологія працює з *representamen*, репрезентаціями як текстуальними стратегіями та як дискурсом. Цей дискурс імпліцитно породжує твердження референціальності візаві емпірична реальність, говорячи нам, що народ X має набір характеристик Y, але перевіряти чи фальсифікувати фактичну істинність такого твердження про референціальність не є справою імаголога. Компетенція імаголога обмежена текстом та інтертекстом.

2. Імагологія – це, з дозволу Веллека, не форма соціології, її метою є розуміння дискурсу репрезентації, а не суспільства.

⁶ Сенс існування (фр.).

Хоча очевидно, що поточні характеристики, що стосуються певного народу, є текстуальними тропами радше ніж соціологічними або антропологічними даними, інші так само правдиві імплікації менш очевидні: культурний контекст, у якому сформувалися ці образи та з якого вони походять, – це контекст дискурсивних практик, а не колективна, не кажучи вже про «національну», громадська думка, що лежить в основі. Наскільки даний текст репрезентативний щодо більш широких шаблонів – це інтертекстуальне, а не соціологічне питання. Бачити літературну традицію (яка, у будь-якому випадку, ніколи не буває монолітною) так, ніби вона була народжена складовим «народом», означає прийняти засади есенціалізму.

3. Наші джерела мають суб'єктивний характер, їх суб'єктивність не можна ігнорувати, виправдовувати або відфільтрувати, її необхідно враховувати в аналізі. Репрезентовані національності (*spected*) окреслені в перспективному контексті репрезентанта-тексту або дискурсу (*spectant*). Із цієї причини імагологи мають особливий інтерес до динаміки взаємодії між цими образами, які характеризують Іншого (*гетерообрази*), та тими, які характеризують власну, внутрішню ідентичність (*самообраз* або *автообраз*). Як *spected*, так і *spectant*, зазвичай, категоризуються в національному сенсі, але в обох випадках учений має обережно ставитися до вбачання в такому визначенні безпосереднього відображення емпіричних суспільств у реальному світі. При вивченні образу Іспанії у французькій літературі сукупність «французи» не менш складна та проблематична, ніж категорія «Іспанія». При вивченні німецького самообразу в роботах Томаса Манна завжди треба ставити питання, чи Манн періодично пише як німець, або, можливо (і, ймовірно, одночасно), як патрицій-буржуа, європейський інтелектуал чи *Lubecker*. Образи не відображають ідентичність, а являють собою можливі ідентифікації.

4. Імагологія звертається до певного набору характеристик та атрибутів: тих, що виходять за межі гіпотез, які піддаються перевірці, або тверджень про факти. Це ми називаємо уявним образом (*imaginated*). Твердження «Франція – це республіка»

само по собі не є уявним образом, а заява «французи – волелюбні індивідуалісти» – так. Розмежування між уявним дискурсом та заявами про факти, що піддаються перевірці, не завжди очевидне й іноді вимагає від ученого здатності до тлумачення. Як правило, уявний дискурс [а] відділяє певний народ від решти людства як такий, що відрізняється або має «типові» характеристики; і [б] формулює або пропонує моральну, колективно-психологічну мотивацію даних соціальних або національних особливостей. Уявний дискурс особливо спрямований на характерологічні пояснення культурних відмінностей.

5. Перша завдання – створення інтертексту даної національної репрезентації як тропу. Яка традиція цього тропу? Які традиції прийняття чи несприйняття і як вони між собою історично пов'язані? Якою мірою ця фонові традиція пасивно або активно відображується або посилюється, змінюється, заперечується, висміюється чи ігнорується окремим прикладом, про який іде мова?

6. Троп також має бути контекстуалізований у тому тексті, у якому він виник. Який це текст? Які в ньому працюють жанрові умовності: наративні, описові, гумористичні, пропагандистські? Художній, документальний, поетичний? Який статус, оприявленість і функції національних тропів у межах цих параметрів? Яке місце треба відвести поетичному (оповідному, іронічному) відображенню даної національної характеристики? Саме в цьому аспекті імагологія, як і раніше, найбільш міцно укорінена в літературознавстві. Усвідомлення поетичних умовностей, наративних технік і змінних умовностей літератури необхідне для збалансованої оцінки розгортання в тексті даного образу, а не лише бібліометричного сприйняття. Тлумачення текстів, одне з найтрадиційніших ремесел літературознавця, необхідне тут настільки ж, наскільки й відповідне знання теорії та методології літературознавства. Звичайно, у ХХ столітті національні підходи стали формулюватися набагато більш складним і проблематичним (часто іронічним) чином, ніж раніше (наприклад, англійське у Філіпа Ларкіна, німецьке в Томаса Манна).

7. Історична контекстуалізація також необхідна. Літературні тексти не можуть інтерпретуватися у просторі естетичної

порожнини, де відсутнє поняття часу. Історичні чинники треба брати до уваги при оцінці, відповідно, італійського середовища в романах Енн Редкліфф і Джордж Еліот. Класова політика та регіональні відмінності відіграють свою роль в англійському самообразі Івліна Во та Джона Осборна, відповідно, або італійському самообразі ді Лампедузи та П'єра Паоло Пазоліні.

8. Останнім часом також стали все більше звертатися до прагматично-функціоналістського аспекту. Яка цільова аудиторія тексту? Як його риторика та розгортання національних тропів спрямовані на цю цільову аудиторію? Чи доступні якісь свідчення, що стосуються рецепції та впливу тексту?

9. Усі ці методологічні застереження визначають подальші перспективи. У багатомісячній історії національних кліше можуть виникати деякі константи та змінні, іноді навіть коливання між крайнім сприйняттям та несприйняттям. Цілком імовірно, що їх можна розглядати як дві сторони однієї медалі: Німеччина поетів-філософів та Німеччина тиранічних технократів у кожному з випадків характеризується схильністю до систематичної абстракції (на відміну від гуманістичного прагматизму); Ірландія безглузкого насильства та Ірландія поетичних настроїв у кожному з випадків протиставляється поняттю розумного реалізму (я визначаю такі глибинні структури, які породжують полярність контрастних характеристик, як «імагеми»). Також може виявитися корисним розташувати деякі образи даної країни поряд із різними її сусідами (образ Німеччини в Голландії, Данії та Польщі, відповідно). Необхідні подальші дослідження для розуміння характеру динаміки, коли в межах імагеми образи можуть зсуватися в спектрі між контрастними модальностями (від поета до технократа) та протистояти валоризації.

10. Сфера самообразів представляє собою додаткові перспективи, що мають своє особливе значення. Зараз виник інтерес до шаблонів не лише створення Іншого, а й підтримки самосприйняття шляхом історичної та культурної пам'яті. Питання, якою мірою національні самообрази мають специфічно діахронічний вимір, не в динаміці я-інший, коли вітчизняна культура проти-

ставляється іншим, а в процесі самоідентифікації, збереження відчуття самоті в часі, заслуговує подальшого вивчення. У зв'язку із цим треба приділити увагу і стійкості (*durée* за Бальдан-сперже) літературного канону як історичного сховища пам'яті, й літературній тематизації зв'язків між минулим і сьогоденням.

11. Дослідження національних образів є само собою компаративістською справою: воно звернене до міжнаціональних стосунків більше, ніж до різної національної ідентичності. Так само шаблони національних характеристик стають найбільш очевидними, якщо вивчаються більш широко, як багатонаціональне явище. Певні уявні морально-характерологічні протиставлення не стосуються певної нації, їх можна спостерігати в багатьох випадках: північні суспільства, що більше покладаються на розум, та південні, що залежать від почуттів; периферія як щось поза межами часу та центр як зосердя сучасного; західні індивідуалістичні активні цивілізації та східні – колективні й пасивні. Це вказує на те, що національні характеристики – це часто конкретні випадки та поєднання загальних моральних полярностей, а також що наше мислення категоріями «національних характеристик» зводиться до етнічно-політичного поширення рольових моделей в уявному антропологічному ландшафті. Саме цей компаративістський аспект представляє собою виклик та перспективу майбутніх досліджень у галузі імагології.

Ці методи та точки зору й далі визначають специфіку літературної імагології та допоможуть їй збагатити своїми відкриттями широке поле гуманітарних наук та їх інтерес до конструктивів ідентичності. Таким само чином це також може допомогти нам створити типологію узагальнених та шаблонних умовностей у літературних текстах – ці аспекти, як правило, ігнорувалися, сприймалися просто як *repoussoir* (*виродок*) творчого та інноваційного індивідуалізму, але вони є вкрай важливими для нашого розуміння поетичної, риторичної та прагматичної основи тексту.

У кінцевому рахунку, імагологія може також допомогти набути більш чітке бачення багатонаціонального різноманіття самої літератури. Філологія у XIX та на початку XX століття

працювала на основі безсумнівного припущення, що мова та національність є органічною таксономічною одиницею літературного дослідження, тоді як на даний час такий наївний погляд значно ускладнився завдяки усвідомленню того, що «національність» значною мірою є суб'єктивним кутом зору, а не об'єктивною умовою. Більше того, мовні кордони та кордони держав рідко так чітко збігаються як, здавалось би, свідчить наша номенклатура («французький», «англійський», «німецький»), на літературній карті Європи та світу домінують культурні меншини та *litteratures secondes*⁷; ідентичності та категорії тут виробляються літературою, а не навпаки. Існують об'єктивні факти мовних відмінностей, але кордони, які перетинають міжнародні літературні рухи, значною мірою перебувають у головах людей, в уявному, в тому, що межі між внутрішнім і зовнішнім культурним простором, а також класифікація та фільтрація «іноземних» текстів при їх поширенні та рецепції за кордоном пов'язані з відношенням не менше, ніж із мовною або просторовою віддаленістю. Більш тонко налаштовані системні або полісистемні моделі культурної організації, комунікації та розповсюдження не замінять та не скасують об'єктивний пріоритет мови та мовних відмінностей, але, безумовно, додадуть імагологічний вимір до фундаментальної дискусії щодо того, що являє собою «національність» у даному художньому тексті.

Переклад з англійської Ганни Стембковської

Перекладено за виданням:

Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. – New York, 2007.

⁷ Другі (вторинні) літератури (фр.).

Манфред Беллер

Сприйняття, образ, імагологія

Мадам де Сталь у своїй передмові до *De l'Allemagne* (1813) стверджує: «Можна справедливо сказати, що французи й німці перебувають на двох кінцях морального ланцюга, бо одні розглядають зовнішні об'єкти як рушійну силу своїх ідей, а другі – ідеї як рушій усіх вражень»¹. Ця французько-німецька хіазма передбачає сприйняття одного народу як зосередженого на речах, а іншого – на ідеях. Мадам де Сталь приймає аргументацію, використану в статті Вольтера «Idee» в «*Dictionnaire philosophique*», у якій ідеї визначаються як образи мислення: «Що таке ідея? – Це образ, який вимальовується в моєму мозку. – Усі ваші думки – дар образів? – Певна річ, тому що найабстрактніші ідеї – лише дочки всіх об'єктів, які я помітив»². У короткій характеристиці, запропонованій Мадам де Сталь, відправною точкою для французів є спостереження речей, згідно з максимою Вольтера. Німці, з другого боку, на її думку, починають з ідеї. Це перегукується з роботою Канта «*Schematismus unseres Verstandes*», в якій ідеться про те, що «образ – це результат суб'єктивної діяльності уяви»³.

Філософські міркування щодо концепції *образу й уяви* починаються з Платона й Аристотеля та продовжуються в історії неоплатонізму, емпіризму та ідеалізму аж до феноменологічного підходу Гуссерля та мовно-критичного Вітгенштейна. Визначення

¹ «On pourrait dire avec raison que les Français et les Allemands sont aux deux extremités de la chaîne morale, puisque les uns considerent les objets extérieurs comme le mobile de toutes les idées, et les autres, les idées comme mobile de toutes les impressions».

² «Qu'est-ce qu'une idée? – C'est une image qui se peint dans mon cerveau. - Toutes vos pensées sont donc des images? – Assurement, car les idées les plus abstraites ne sont que les filles de tous les objets que j'ai aperçus».

³ «das Bild ist ein Produkt des empirischen Vermögens der produktiven Einbildungskraft» (Kritik der reinen Vernunft B 181,1787).

Мадам де Сталь філософської, літературної та громадської культури німців, що знає найбільшого впливу сучасних національних репрезентацій, з'являється саме в той переломний момент переходу від гуманістичних і просвітницьких уявлень про національні характери до політично натхненого націоналізму, що виник у результаті Французької революції та наполеонівських завоювань. Починаючи з цього моменту, образ інших країн і народів стає важливим аргументом не тільки в політичних дискусіях між народами, а й у поетичних репрезентаціях.

«Сприйняття» і «образ»

Мітчелл розділяє підступне питання «Що таке образ?» на п'ять семантичних категорій: графічну (картини, статуї, дизайн), оптичну (дзеркала, проєкції), категорію сприйняття (сприйняття органами чуття, «види», зовнішній вигляд), ментальну (сни, спогади, ідеї, фантазії), вербальну (метафори, описи). Треба відзначити, що образи інших народів можна також знайти на картинах і в карикатурах, вони проєктуються оптично, сприймаються за їх зовнішнім виглядом, а також визначаються метафорично, але найбільш важлива сфера походження всіх національно-типологічних фікцій – ментальні уявлення, ідеї та *Vorstellungsbilder*.

Один із аналізів філософських теорій імагологічних репрезентацій, узятих з аристотелівської теорії образотворчості, описує ці уявні образи як «внутрішні зображення – зображення в розумі чи в душі» (Шольц). У когнітивних науках їх називають «ментальною образною репрезентацією», коли валоризація впливає з інтерпретації образів, а не з об'єктивного досвіду. Літературний аналіз відрізняється від філософських, психологічних і нейрофізіологічних теорій і досліджень «внутрішніх зображень», оскільки він зосереджується на вербально та текстуально кодифікованих образах. Тут ми використовуємо термін «образ» як ментальний силует іншого, який, очевидно, визначається характеристиками сім'ї, групи, племені, народу або раси. Такий «образ» формує нашу думку про інших і управляє нашою пове-

дінкою щодо них. Культурні відмінності й розриви (що випливають з мови, менталітету, побутових звичок і релігії) сприяють появі позитивних або негативних суджень і образів.

Тут варто поставити питання щодо правдивості таких образів: чи ми впевнені, що бачимо те, що думаємо, що бачимо? Чи наші думки про інших людей чи народів правдиві? І що ми знаємо про те, як ми сприймаємо самих себе?

[...]

Ще з ранніх етапів історії зустріч із іншими культурами, мовами та звичаями регулювалася селективним сприйняттям, яке викликає цікавість, стимулює увагу та викликає захоплені образи у свідомості людей. Валоризація Іншого – це, звичайно, не що інше, як відображення свого власного погляду. В європейській традиції образи себе та іншого з'являються вже в ранніх зразках давньогрецької літератури: як-от стереотипи щодо демаркації між греками та варварами. Для Есхіла, громадянина Афін, який був свідком битви при Саламіні (480 р. до н. е.), перси були лише варварами, такими самими, як і скіфи на думку Геродота Іонічного. Спочатку звуконаслідувальний ефект слова «barbaros» указував на незграбну вимову іноземців на відміну від культурно артикульованого мовлення жителів Аттики та Іонічних островів. Подібні культурні відмінності пізніше визначили позитивні та негативні характеристики зверхності або неповноцінності у відносинах між греками і римлянами, римлянами та германцями, християнами та язичниками. У Середньовіччі суперечки між прибічниками християнства та ісламу в епічних поемах і апологетичних текстах виробляли величезну кількість образів екзотичного відчуження та сатанізації релігійних ворогів. Це, як і раніше, становить основу страху та непорозуміння, що проявляються в нинішній боротьбі між образами Сходу та Заходу (Саїд; Хантінгтон).

Через те, що в період гуманізму різні європейські літератури заново відкривали своє минуле, починається пошук тих особливостей, які відрізняють націю від її сусідів; при цьому логіка

процесу – позитивна валоризація себе шляхом негативної репрезентації інших народів. У п'єсах Шекспіра, в комедіях характерів і особливо в романах, есе та описах мандрів XVIII та XIX століть національні характеристики належать до етноцентричного інвентарю літератури. Тим не менше, інформація про континенти, раси та культури в записях першовідкривачів, шукачів пригод, натуралістів і завойовників-колоніалістів, як правило, стимулювала більш зрілі міркування про зв'язок між знайомим, вітчизняним та тим, що відомо про решту світу.

[...]

Коли люди з різних країн і культур зустрічаються один з одним, відбувається боротьба між реальним досвідом і уявними образами. Попередні зустрічі з іншими формують наші початкові очікування – що, своєю чергою, зумовлюють подальші зустрічі з іншими Іншими. Неможливо розрізнити, що в наших підходах є вихідним, чистим досвідом, а що впливає з накопичених культурних образів. Не існує такої речі, як чисті контакти. Наші погляди культурно визначені, етологи намагалися це пояснити за допомогою аналогій щодо того, як формуються стосунки тварини та люди. Когнітивна психологія називає це «селективною увагою» (Флейд; Гоффманн). Літературні тексти також зводять цілий комплекс різних характеристик особистості до обмеженої кількості примітних, основних аспектів і характеристик. У випадку колективів, які ми розглядаємо як зведене поняття на позначення груп, народів і рас, це проявляється в шаблонній формі стереотипів. Стереотипні репрезентації є живильним середовищем для забобонів, котре по-своєму раціоналізують і «підтверджують» стереотипні уявлення. У результаті такої взаємодії зі зворотнім посиленням соціальні психологи включають стереотипи у визначення забобонів. У той самий час, проте, безперервне коливання між антагоністичними та гармонізувальними тенденціями в людських відносинах стимулює нашу уяву. Уявні образи та ідеї, що впливають із цього процесу, перетворилися на надзвичайно важливе поле дослідження для гуманітарних наук, яке

вийшло на передній план протягом останніх десятиліть під впливом міграції, конфронтації, а також як академічної, так і неформальної глобалізації. Імагологія – не нова наукова спеціалізація, але це свіжий підхід до давнього питання, до вивчення якого можуть долучатися філософи, психологи, соціологи та літературознавці. Такі міждисциплінарні запозичення вже проявляються у відповідних аргументах і концепціях, що використовуються в різних дисциплінах, котрі можуть перетинатися, стимулювати та надихати одна одну.

Імагологія як спеціалізація в літературознавстві

[...]

Тим не менше, імагологія пропонує свій живий і захопливий внесок до колективних зусиль усіх гуманітарних наук. Період Просвітництва та романтичної тематизації національної історії та ідентичності відіграв ключову роль у цій сфері. Після того, як Просвітництво відкрило період культурної та комунікативної мобільності, Гете проголосив космополітичну мету літератури в наступному сенсі:

«Адже універсальна світова література постане лише тоді, коли нації нарешті пізнають зв'язки всіх із усіма, а отже, коли кожна з них знайде в іншій щось приємне і щось відразливе, щось варте наслідування і щось, чого по спроможності слід уникати. Поміж іншим, це дієво сприятиме дедалі більшому поширенню ремесел та торгівлі; адже з добре відомих та суголосних нашим переконань тим швидше виджерелюється міцна згода. Натомість живучи спільним життям, а відтак маючи справу з людьми, чий напрям думок достоту відрізняється від нашого, ми з одного боку схилитимемося до більшої обережності, а з другого будемо терплячішими й поблажливішими» (Ваймар, 5 квітня 1830 р.)⁴.

⁴ Denn daraus nur kann endlich die allgemeine Weltliteratur entspringen, dass die Nationen die Verhältnisse aller gegen alle kennen lernen, und so wird es nicht fehlen, dass jede in der andern etwas Annehmliches und etwas Widerwartiges, etwas Nachahmenswertes und etwas zu Meidendes antreffen

Космополітична надія Гете на зростання взаєморозуміння та толерантності, можливо, виявилася відверто оптимістичною. Космополітичні ідеали довелося принести в жертву національно-колективним зв'язкам у межах багатьох країн, вони не витримали конкуренції з політично організованими націоналізмами. На даний час у всьому світі візуальні, лінгвістичні, технічні та комерційні комунікаційні процеси змушують традиційні національні держави зливатися в регіональні та міжнародні політичні об'єднання. У той самий час, однак, усе більше людей, розділених та організованих у соціальні, етнічні та релігійні групи, борються за свою специфічну ідентичність та відмінність від своїх сусідів. Ці протиріччя озвучуються мовою традиційних і нових забобонів і стереотипів. У цьому контексті літературні тексти виступають документацією тих соціальних процесів, для яких вони, у той самий час, слугують прихистком риторичних боєприпасів. Між тим, літературознавці стають усе більш уважними до тематичного та формального застосування імаготипів у літературних текстах. Беручи це до уваги, ми усвідомлюємо необхідність уточнення та висвітлення цих процесів.

Переклад з англійської Ганни Стембковської

Перекладено за виданням:

Imagology. The cultural construction and literary representation of national characters. – New York, 2007.

wird. Auch dieses wird zu der immer mehr umgreifenden Gewerks- und Handelstätigkeit auf das wirksamste beitragen; denn aus uns bekannten ubereinstimmenden Gesinnungen entsteht ein schnelleres entschiedenes Zutrauen. Dagegen wenn wir mit entschieden anders denken-den Personen im gemeinen Leben zu verkehren haben, werden wir einer-seits vorsichtiger, anderseits aber duldender und nachsichtiger zu sein uns veranlasst finden. (Weimar, den 5. April 1830)».

Хуго Дизерінк (Ахен)

Імагологія та питання етнічної ідентичності

Кожну спробу систематизувати реальний стан справ, цілі та перспективи компаративної імагології, що є внеском у вирішення проблем ідентичності (національної, етнічної чи ін.), варто від самого початку враховувати два вагомні фактори.

Перш за все, необхідно згадати, що імагологія від початку була розділом компаративних студій. Звернімося до витоків цієї науки та пригадаймо, що компаративна імагологія апріорно була розділом порівняльних літературних студій, започаткованих під назвою «Порівняльне літературознавство» (*фр.* *littérature comparée*, *нім.* *Vergleichende Literaturwissenschaft*) наприкінці XIX – на початку XX століть. Це – академічна дисципліна (хоча й не відразу впроваджена в університетські програми), що має чітко окреслений об'єкт: порівняльне вивчення доробків різних літератур (таких, як літератури окремих спільнот, національні літератури). Імагологія – дисципліна, що визнана незалежною галуззю дослідження та викладання і, безперечно, з власними іманентними їй методами дослідження, що ґрунтуються на принципах характерного наднаціонального культурного нейтралітету.

По-друге, необхідно мати на увазі, що вище згадане «Порівняльне літературознавство», яке почасти (пізніше згадувалось як «Загальне та порівняльне літературознавство») стало наслідком нагальної необхідності науково вирішити проблему нашої європейської багатонаціональності. Ця наука була не штучно виведена, тобто, щоби стати в пригоді викладачам філологічних дисциплін, змоделювати предмет та об'єкт кандидатських і докторських дисертацій, чи то з метою надати їм можливість використати власну національну літературу як підґрунтя для порівняння з іншими літературами і, в процесі цього, розширити власний кругозір та авторитет розглядуваної національної літератури. (А що стосується такого виду досліджень, то у винайденні

нової дисципліни не було жодної потреби, оскільки їх можна було провести в рамках уже наявних національних філологій).

На початку свого становлення компаративістика стала особливого роду дисципліною, яка була імплементована в цикл літературознавчих наук наприкінці XIX ст. спочатку в Клозенбурзі (нім. назва міста *Клуж(-Напока) у Румунії*) Мелтцль де Ломнітц (Meltzl de Lomnitz), пізніше в Цюріху Луїсом-Полом Бетцом, аналогічно – у Ліоні Жозефом Текстом у 1893 році.

На противагу наявним національним лінгвістичним вченням, літературна компаративістика намагається як зіставити декілька – зазвичай, принаймні три – своєрідні, так звані, національні літератури, так і простежити їх кореляцію стосовно одна одної. Основною парадигмою, апробованою в Європі, є порівняння французької, німецької та англійської літератур.

Власне компаративістична традиція походить із ідеї, що внаслідок розмаїття та множинності європейських національних літератур та культур впостала низка проблем, зокрема літературного характеру, які сигніфікували, з одного боку, конфлікти та ворожнечу, а з другого – можливості їх подолати. Це були проблеми, за які потрібно було братися першочергово з метою гідно обґрунтувати співіснування європейських національних племінних об'єднань (націй, народів, мовних спільнот тощо).

І в цьому ключі, так би мовити, конфронтуючи із самою квінтесенцією всіх найзаплутаніших питань сьогодення щодо «проблем ідентичності», ми опинилися перед завданням ретельно й досконало простежити та вивчити всі колізії з незаангажованого, наднаціонального кута зору.

Однак, слід урахувати, що літературна компаративістика, подібна до порівняльного правознавства, порівняльної педагогіки, порівняльного релігієзнавства тощо (вони всі виникли наприкінці століття), націлена на «мету вищу», ніж інші дисципліни, котрі вивчають національний характер. І це означало, що спектр питань літературної компаративістики неодмінно інтегрувався з цілями, які врешті вийшли далеко за межі не лише національних філологічних досліджень, а й за межі власне літературності.

Щодо розвитку цієї новітньої дисципліни, такої відмінної від інших учень національного філологічного циклу, та чітко позначеної відбиттям національного мислення скрізь у Європі, то він добре відомий. Серед науковців – представників національних філологій в імагології – особливо за політики наднаціонального нейтралітету – спільників було рівно стільки, скільки й у порівняльного релігієзнавства з теологами – тобто жодного.

І навіть сьогодні дуже мало відомо про деталі, що уможливили в 1950/51 роках визнання частиною французької школи компаративістики імагології як здобутку в пошуках взаємного зв'язку і спорідненості літератур.

Та варто врахувати, що впритул до того часу під категорією «компаративістика» функціонували два відмінні напрями досліджень.

Перший, це – синхронний аналіз розвитку рухів та течій, спільних для різних літератур, наукові дослідження, що з часом у Франції почали йменувалися як «загальне літературознавство» і, які за допомогою профілювання сформулювали спільні та відмінні ознаки, з'ясовані та верифіковані стосовно конкретних періодів історії літератур. (Найяскравіші приклади: дослідження з європейського передромантизму Поля ван Тігема та науковий доробок «Криза європейської свідомості» Поля Газарда у 1935 році).

Другий напрям досліджень був орієнтований на вивчення зворотнього зв'язку різних літератур та їх взаємовпливу, відповідно й взаємовпливу авторів, а також розвідка зосереджувалася на з'ясуванні проблеми рецепції творчого спадку кількох різних літератур (кодифікуємо їх, скажімо, Н та М).

Зрештою, ці наукові студії про взаємовідносини набували все більшого розголосу як у Франції, так і в інших країнах. І, нарешті, саме це вчення відразу після Другої світової війни привело до змін у розвитку імагології як самостійної науки. І не зважаючи на те, наскільки приголомшливим міг стати успіх впливології («Гете у Франції», «Іноземний вплив на О. де Бальзака» Фернана Бальдансперже та «Гете в Англії» Жана-Марі Карре), науковці крок за кроком усвідомлювали, що вивчення

впливлогії, проведені до того часу, так само, як і вивчення орієнтацій авторів на іноземні джерела, виявилися методологічно не зовсім точними і (що відразу ж з'ясувалося), якби не суворі обмеження щодо детального та чітко окресленого предмета наукового дослідження, стало б цілком можливим здійснити найвагоміші, базові цілі дисципліни. (Відповідно їй загострилася увага до питання «Чужий, яким його бачать».)

* * *

Що стосується сьогодення, то дехто може долучитися до думки, що Жан-Марі Карре, приблизно до 1950 р., заклавши підвалини свого бачення розвитку імагології, безсумнівно, припустився кількох помилок (зокрема, необґрунтоване пояснення відокремлення від «Загального літературознавства»). Дехто може зауважити, що він не досяг значного успіху у спробі імплементувати компаративістику раз і назавжди до циклу гуманітарних наук як самостійну дисципліну на рівні з національними філологіями в європейських університетах.

Проте безперечним є факт, що Карре досяг успіху в особливих галузях рецепції, рецепції стійких образів «іншості», «інакшості», «стороннього» і «чужого».

Це насправді можна було вважати колосальним проривом із майбутнім, повним надій. Тож на таких підвалинах зародилася нова субнаука, яка в межах компаративістики бореться за інтернаціональне визнання, субнаука, яка врешті-решт отримала своє обличчя лише завдяки тому, що її перспективи були в полі так званого літературного дослідження «чужого». Субнаука, яка впродовж свого розвитку стала справжнім відкриттям для встановлення первинних психологічних основ внутрішньоєвропейських конфліктів національного характеру. І наголошую, не нам – м'яко кажучи – перейматися питанням, як стрімко інші галузі компаративістики як пранауки («Загальне літературознавство» й «Порівняльна теорія літератури й методологія») могли сягнути і стати адаптованими для національних філологій.

Інакше кажучи, імагологія разом із літературою (маючи спільний предмет «літературне дослідження») врештірешт не лише встановила паритет із компаративістикою, а й більше того, – укорінилася як особлива структура, що обіцяє прокласти мости єднання з іншими гуманітарними науками, з метою владнання питань, нагальність вирішення яких насправді «перевершила межі однієї літератури» (цитата учня та послідовника Карре – Маріуса-Франсуа Гюйяра).

Як відомо, вчення про «іміджі» та «міражі» того часу було жорстоко атаковане Рене Веллеком та деякими його послідовниками, відповідно епігонами, у рамках франко-американської боротьби між компаративістами щодо наших методів дослідження. Йому зовсім не імпонували саме міждисциплінарні можливості та перспективи імагології. Веллек уважав це «радше вивченням суспільної думки, корисним для керівника програми „Голос Америки“. А, якщо серйозніше, – це була «національна психологія, соціологія» тощо. Насправді ж він просто не хотів визнавати легітимність таких досліджень, що були частиною більш широкої концепції вивчення літератури. Російський формалізм у світлі Нової критики й так зване «внутрішнє вивчення літератури» становили основу негативних висловлювань. Ця тема добре відома і часто широко розглядалася.

Погляди Веллека на компаративістику та її майбутній потенціал – так само, як і його судження про французьку школу – були цілковито помилковими й недоведеними. Коли після Другої світової війни дисципліна зіткнулася віч-на-віч зі світовим відродженням, Веллек безапеляційно (волею-неволею) нищить її репутацію. Проте, не зважаючи на (чи якраз ураховуючи) авторитет, який він мав (передусім через співавторство з Остін Воррен у виданні «Теорії літератури», а пізніше як автор монументальної «Історії літературної критики») вагомим стали два факти. Перший – він насправді більше не сприяв стабілізації чи навіть подальшому розростанню авторитету й консолідації компаративістики у США та всьому світі, та другий – його зусилля не на користь дисципліни справили невідворотну позитивну силу

протидії. До речі, Веллек не зміг навіть дати вичерпну відповідь на питання, яке, очевидно було весь час на думці і стосувалося проблеми «сутності» літератури та поезії, тобто питання «літературності», поле, у якому імагологія, на його думку, могла б дати транспарентне трактування.

Вплив Веллека на розвиток компаративістики був загалом руйнівним і, що характерно, дисципліна, яку на інтернаціональному рівні все ще називали «Компаративістика» (і, яка була просякнута американським превалюванням, стимульована ним) завершилася цілковитою дезорієнтацією, що де-факто ініціювала її внутрішню руйнацію: від «Літератури та інших мистецтв» до «Гендерних досліджень», «Постколоніальних досліджень», «Культурології» та навіть «Учень про нетрадиційну орієнтацію» й, зрештою, до однієї «зміни парадигми» за іншою.

Окрім того, після нападок Веллека, а особливо смерті Карре, у Франції трапилося щось на зразок стагнації. І більше не спостерігався такий розквіт «Компаративістики», який мав місце за плідної діяльності Поля ван Тігема, Поля Газарда та Фернана Бальдансперже.

Дослідження Клода Дігеона «Німецька криза французького мислення» (1959), яким опікувався Жан-Клод Карре незадовго до своєї смерті, стало одним із найприголомшливіших винятків, проте, навіть це не знайшло відгуку у специфічному компаративному вченні. Характерним прикладом цього духовного клімату стали також сольні спроби Роберта Ескарпі, спрямовані в русло досліджень емпіричної рецепції, у той час, як вони експліцитно реферували просто до «компаративістики», а роботи про «іміджі» та «міражі», які він назвав, правильно чи ні, до – соціології літератури. Таким чином, Ескарпі, завдяки більш раннім спробам Фернана Бальдансперже, став провісником рецептивної естетики, засади якої пізніше було сформульовано у світлі німецького дискурсу Гансом Робертом Яуссом.

Ульріх Вайнштайн, котрий відіграв провідну роль, особливо в розвитку північноамериканської компаративістики, винайшов для цієї плачевної еволюції разуче гасло: «Від екстазу до

агонії». І стан компаративістики загалом відтоді дійсно погіршився як в американо-європейському, так і в іншому літературному просторі. А скрупульозний, детальний опис стану дисципліни в поважних університетах, якщо вона хоч раз була задіяна, цілковито підтвердив би це.

Досить імовірною видавалася можливість заснувати імагологію як самостійну дисципліну, що базувалася б на культурному нейтралітеті, вільну від національних філологічних зв'язків, скомбіновану з міжнародного зіставлення літератур і досліджень міжнародних літературних та інтелектуальних зв'язків. Дисципліну, котра могла бути частиною спеціалізації в мові та літературі і попри це - беззаперечним авторитетом для обох. Але ця відмінно профільована програма так і не була застосована на практиці; і там, де це здійснювалося, вона була або відтермінована та заборонена, або просто скасована, але не з найменшого втручання та підбурювань національних філологів. І коли одного дня буде написана історія гуманітарних наук ХХ ст., занепад компаративістики, без сумніву, буде однією з її найсумніших розділів.

У цьому плані розвиток компаративної імагології, яку викладали я та мої колеги в університеті Ахена, був лише сольним досягненням, скромним успіхом, але з доведеним та законним переконанням, що ця програма могла би отримати власний профіль, із великими сподіваннями щодо інтеграції екстралітературних предметів наукових досліджень, і що, зрештою, призвело б до викорінення непорозумінь про академічне впровадження порівняльного чи загального та порівняльного літературознавства. І ця імагологічна програма була водночас здатна найефективніше вирішити незліченний «ріг достатку» найважливіших проблем первинної «компаративістики», «*littérature comparée*», щоправда, у дещо обмежених рамках, проте на високопрофесійній основі.

Таким чином, уперше беззаперечним стало те, що імагологія, як вона була представлена Карре та його послідовниками (перш за все, Маріусом-Франсуа Гюйяром) дала можливість довести

існування «іміджів» і, так званих «міражів», як називав Карре, в безлічі різних сфер, які всі становили літературний домен і могли бути збагненні лише шляхом літературного дослідження. Це стосувалося, передусім, сфери белетристики, де можна було назвати численні роботи, в яких «імаготипічні структури» відіграли таку «внутрішню» роль (користуючись рідною Веллеку лексикою), що інтерпретація тих текстів без урахування вчення про іміджі¹ в даному варіанті просто неможлива.

Окрім того, була також інша роль, яку «іміджі» та «міражі» відігравали в розповсюдженні літератури за межами сфери її походження (напр., при перекладі). Не останнє місце посідав їх вплив на літературну критику й навіть на літературну історіографію як таку.

Такий спектр бачення ролі «іміджів» приводив до висновків, що, на перший погляд, можуть видатися другорядними, проте – при детальнішому вивченні – виявилися пов'язаними з питаннями, вирішення яких відкривають суттєві перспективи.

Наприклад, твердження про те, що іміджі та імаготипічні структури не є відбиттям або відображенням реальних колективних рис спільнот («нація», «народ» і подібне), а лише фікціями, тобто, ідеями, що в певний час на певних історичних етапах формуються у країнах або спільнотах. Такі ідеї, що передавалися з покоління в покоління довгий час, були навіть спроможні

¹ [Необхідно нагадати читачеві, що автор, професор Дизерінк, має за «імідж» об'єктивізацію специфічного характеру здобутків культурної, «національної» або «етнічної» спільноти, скажімо, «французького» та його похідних... Він пропонує критично розглядати такі більш-менш стереотипні перцепції (гетероіміджі та автоіміджі), що вже функціонують у літературних студіях, означені як «імажистські» (Езри Паунда, Воллеса Стівенса, Вільяма Карлоса Вільямса – усі запозичені зі славного есею Ернеста Фенелози разом із теорією та практикою кіно Ейзенштейна та Дзиги Вертова). Вони представляють у модерністській англо-американській літературі, особливо в поезії, абсолютно інакшу концепцію «іміджу» і надають йому абсолютно іншого значення. Отже, дуже важливо наголосити специфічне, хоча й цілком обумовлене, використання терміна «імідж» у контексті імагологічного потрактування Дізерінка.]

створити ефект радикально відмінний від первинних поглядів та інтенцій тих, хто їх закладав.

Така онтологічно виключна позиція, у зв'язку з різкою життєствердністю та довголіттям, дала нам змогу пізніше з'ясувати її зіставність із так званими «об'єктами 3-го світу», що реферують до філософії Карла Поппера. Найяскравішим прикладом став французький імідж Німеччини протягом ХІХ та ХХ ст., що відсилає нас до попередника Мадам де Сталь, – Чарльза Віллерса. Ця чітка і зрозуміла структура (з відомими бінарними опозиціями романтизм/класицизм, протестантизм/католицизм, волелюбність/владолубство і т. д.) аж до сьогодні для одних сигніфікувала фрейм германofilії, для інших – стала причиною германофобії.

На даний момент став очевидним ще один вагомий факт, експліцитно чи латентно позиціонований (та важливий для кожного напрямку дослідження імагології, так само, як і для кожної дискусії про ідентичність), що «образ іншої землі», у кінцевому рахунку, базувався на образі власної країни.

Інакше кажучи, гетероіміджі і автоіміджі поєднані. І стало також очевидним, що дію та взаємодію гетероіміджів та автоіміджів можна простежити лише з абсолютно нейтрального кута зору, принаймні з тих позицій, які ми вище обґрунтували, до того ж беручи до уваги вихідні принципи компаративістики кожної окремої країни, дотримуючись наднаціонального кута зору, із урахуванням політичних аспектів, що є базово принциповим для імагології.

З вище наведеного випливає, що, жоден із дискутованих (і перспективних) концептів «імідж» чи «міраж», користуючись лексикою Карре, не можна застосувати як результат[и] будь-якого де-факто суцього «національного» чи «етнічного» характеру чи «генія» («Wesen» чи сутності) ні по один, ні по інший бік Рейну, тому, без жодного сумніву, ці поняття не є конструктивною, невід'ємною компонентою передбачуваної «етнопсихології».

І, нарешті, цілком логічний висновок, що так звана «oelk-erpsychologie» (це псевдо-науковий продукт, що ідеологічно

базується на фантазії), не кажучи вже про «Wesenskunde» (впроваджені на ранніх етапах у німецьких університетах), не може розвиватися за сприяння імагології і радше підлягає скасуванню. Таким чином, означаємо дві функції імагології: деідеологізація та навіть деміфологізація.

Однак не завадить мати на увазі, що, як було зазначено раніше, образи та імагологічні структури активно функціонують протягом поколінь завдяки своїй сумісності, послідовності та здатності до супротиву. І більш того. Ми не повинні забувати, що ці «іміджі» за самою своєю сутністю, занурені в сьогодення, прямо чи опосередковано, навіть такі ірраціональні і помилкові поняття, як «національний характер», «душа народів», та «геній» («Wesen», *нім.* сутність) держави. Віра в так звану «етнопсихологію» була чистої води ідеологією («штучною свідомістю», «*falsches Bewusstsein*» як назвав її Карл Маркс, піддаючи сумніву).

Але та концепція, що країни і народи визрівали у взаємоповазі одне до одного, – малоймовірний факт, реальність доволі специфічна. Її дослідження вимагає специфічних зусиль і засобів. Та вагомим є те, що, «вийшовши» з політики, яка просочена «жорстокими реаліями» сьогодення, й інтегруючись у царину літератури та історіографії, вони лише ще раз підтвердили цю думку. Вони справді стали одним із напотужніших засобів впливу на арені міжнародних стосунків.

У зв'язку з вище розглянутою проблемою ідентичності, до якої ми звернулися, можемо окреслити два правомірні явища, що впливають з компаративістичної теорії імагології:

1. Твердження, що мислення в національних категоріях є відносним, що навіть такі поняття, як «нація», «народ» (*people, pueblo, Volk*) і т. ін., є тільки концептуальними моделями, що у плині історії набувають скороминущої конкретизації. Це – наслідок релятивності всієї формації іміджу.

2. Розуміння того, що це, водночас, щось на кшталт притаманної колективній формації потреби – почуватися приналежною до певного «прихистку». Людська істота модерного часу задовольняє цю потребу (як усім відомо) через національні

почуття; погляд, який здається сьогодні одвічним, може бути зміненим у будь-який час, на вищому рівні, тобто, поза національним способом мислення. Дослідження доводить, що існують імпульси й навіть нагальна необхідність, із якою іміджі та імаготипологічні структури з'являються знов і знов у перебігу історії.

Отже, можна висновувати, що одне з завдань компаративної імагології полягає не лише в дослідженні проблем ідентифікації від «етнопсихології» до нової науково обґрунтованої «етноімагології» в межах критичного раціоналізму. Імагологія також має досліджувати можливість розвитку – в літературі та у споріднених галузях – постнаціональних моделей ідентичності; завдання, що підводить нас дуже близько до подібного феномену в європейській літературі XIX ст. (Прикладом можуть слугувати атаки на національне мислення французьких романтиків Ламартина, Мюссе, Гюго та інших, і більш того, переконання Віктора Гюго в тому, що постнаціональна людина зможе задовольнити своє почуття «прихистку» не лише в європейській культурі, а й у впевненості щодо своєї приналежності до всього універсуму). І знову ми певні, що література і зв'язані з нею галузі, включаючи літературну критику та історіографію, є, безумовно, невичерпним джерелом для досліджень подібного ґатунку.

* * *

Покажемо зразком імовірного застосування принципів імагології щодо проблем національної та культурної ідентичності та прикладом важливості концепту релятивності національного мислення можна вважати (обираючи із широкого спектра європейських предметів дослідження) проблеми країн Бенілюксу. Це ситуація, що стосується можливості аналізу наявного становища на конкретних територіях, де існують колізійні прив'язки (точки зіткнення) та взаємозв'язок між етнічними і мовними спільнотами.

Якщо в Європі є територія, де релятивність етнічної ідентичності презентована найопосередкованіше, то це справді територія Бенілюксу. І не з причини простої взаємодії розмаїття «націо-

нальностей», «етносів» та мовних спільнот (які іноді навіть важко визначити), а й через суперстрат і адстрат як результат взаємовпливу мов.

У Валлонії, де жінка прем'єр-міністр – походила із фламандської родини-іммігрантів, де прізвиська провідних політиків великих франкомовних політичних партій звучать як Спітаелз, Кулз, ван дер Біст і де у відомих авторів, публіцистів та журналістів фламандські прізвиська, навіть і не запеклому расисту спало б на гадку визначити «національність» за концепцією біологічного походження. І, якщо мовні обмеження, фактор найбільш дискусійний, призводять до «насиленницьких» конфліктів, що періодично повторюються; якщо, наприклад, уряд Бельгії досі не ратифікував «Хартію захисту регіональних мов та мов меншин», то причиною цього, в першу чергу, є становище, пов'язане з проблемами вживання мови, явищем, яке, власне, не повинне обмежуватися кордонами.

Ці недоречності відображені в політичній структурі, де окремі частини – скажімо – «Федерального союзу» навіть не мають чітких власних назв: три частини Бельгії (франко-, голландсько-та німецькомовна) отримали офіційні назви, які при порівнянні видаються не логічними: «французька спільнота», «німецькомовна спільнота» і «фландрська спільнота». У терміні «Communauté Française» використано прикметник «française» як індикатор усього французького, що означає не лише мову та культуру, а й стан Франції. З другого боку, термін «Deutschsprachige Gemeinschaft» (який єдиний із трьох чітко передає зміст назви) сигніфікує лише той факт, що члени цієї спільноти говорять німецькою мовою. І термін «Vlaamse Gemeenschap» (і Фландрії) заснований на просто історично зумовленому, навіть незаконному, домінуванні однієї частини країни, провінцій Західної та Східної Фландрії. І назва збережена, не зважаючи на те, що інші голландськомовні частини Бельгії, Брабант і Лімбург, власне кажучи, не належить Фландрії.

А що стосується так званого «Королівства Нідерландів» (вживаю «так званий», тому що англійською і голландською

також, офіційна назва включає множину, що також не відповідає дійсності, південна частина – тобто голландсько- чи фламандськомовна Бельгія – теж є частиною Нідерландів, [нім. «Nederlanden», англ. «Netherlands»], Бенілюксу), то постаємо перед тотожною проблемою, принаймні в розмовній мові, коли все разом називають просто «Голландією». Тут також виникає проблема метонімії – методу «частина-замість-цілого» без урахування назв інших регіонів, за винятком Голландії, наприклад, [Північний] Брабант, [Північний] Лімбург, Зеландія, Гелдерленд, Гронінген тощо.

Таким чином, ми могли б продовжувати в цьому напрямі, що гіпотетично спричинило б у нас загальне враження абсурдності, якби не той факт, що все це призводить до тривалих психологічних конфліктів, і що кожна із цих нелогічно названих територій здобула тимчасове схвалення в переважній частині населення, в якому всі пов'язані між собою почуттям «приналежності» та «захищеності», і навіть міцним почуттям патріотизму, почуттям, яке живе в серці більшої частини населення і яке виражали герої країни і навіть гинули заради нього у війнах. І те, що, безумовно, застосовується до «подвійної моделі» Бельгії, яка складається лише з «Фландрії» та «Валлонії».

Також Велике Герцогство Люксембургу є чудовим прикладом, де одночасно конфронтує відмова від тотального офранцуження (чи «францусизації») населення і небажання вважатися невід'ємною частиною німецькомовних теренів Європи в ролі якогось діалекту німецької мови. Результат: навіть у кінці XX ст. здійснюються серйозні спроби відокремитися від Мозельфранконського німецького діалекту² «національної мови» Люксембургу. До речі, дещо подібне відбувалося у Фландрії протягом другої половини XIX ст. як спроба мовного відмежування від загально-голландської – (відповідно й нідерландськомовної) території, яка здійснювалася «адептами-активістами» та зазнала краху.

² [мосансько-франконський діалект, один із видів франконського діалекту, яким розмовляють у деяких областях, що перетинає ріка Мозель та на прилеглих територіях.]

Враховуючи ці факти, компаративна імагологія як наука про ідентичність, що керується принципами критичного раціоналізму, має завданням пригадати найважливіший із доведених постулатів, що «нації» та навіть «народи» – це не перманентні, природні фактори, а всього лише – концептуальні моделі, моделі, що в ході історії набули тимчасової конкретизації.

Але імагологія також повинна констатувати, що в цих «тимчасових» структурах одночасно вгамовується бажання «належності», так само, як і в будь-яких інших видах прагнення людини до спорідненості.

З огляду на це, ми, зрештою, розуміємо, що від імагології можна очікувати таких результатів: можливість простежити людську потребу в концепції колективної ідентичності, а тому слід замислитися, як довго та якого розмаху набудуть ці – чи схожі – питання в постколоніальному дискурсі. Література має також відношення до цього завдяки величезній ролі, яку вона відіграла в процесі концептуалізації ідентичності: роль, яку вона ймовірно відіграватиме у майбутньому.

Таким чином, компаративна імагологія тим паче буде частиною тієї сфери, до якої вона безперечно належить – загальної філософської антропології як науки про людину та приділятиме особливу увагу до її існування у світі, що як і раніше суттєво означений колективними відмінностями – чи то «національними», «етнічними» чи якимись іншими.

Переклад з англійської Ірини Олійник

Перекладено за електронною публікацією:

<http://www.intercultural-studies.org/ICS1/Dyserinck.shtml>

Даніель-Анрі Пажо

Від культурних кліше до імажинарного

Вивчення образів іноземця, тобто літературна імагологія, означається сьогодні появою цікавих праць повсюди, крім, мабуть, Франції, хоча саме в цій країні більше півстоліття тому Жан-Марі Карре заклав базис пошуків у відповідному напрямі. Допоки у Франції й далі продовжують іронізувати над тріадою «подорожі, образи, міражі», над потворністю слова «імагологія», інші дослідники тут і там перехопили естафету: Гуго Дізерінк в Аахені, Александр Дуту в Бухаресті, Пітер Бернер в Індіані (США), Густав Зібенман у Санкт-Галлені, Франко Мерегаллі у Венеції найпримітніші з них.

Треба визнати, що імагологія мала видатних ворогів. Іще 1953 року в статті, котра тоді вийшла друком у «Щорічнику порівняльного та загального літературознавства», Рене Веллек дуже суворо оцінив такий тип досліджень, уважаючи його винаходом знаменитої «французької школи» порівняльного літературознавства, іншими словами – ерудитів, істориків, зрештою неопозитивістів. Десять років по тому Рене Етьємбль у матеріалі «Порівняння – не доказ» суворо затаврував розвідки, «призначені для історика, соціолога чи держслужбовця», а також дослідження, котрі, як він вважав, «процвітають у Франції /.../ майже так само, як праці про ісландських мандрівників до Мадагаскару, малайців на Камчатку або шведів у Бангкок...» [...]

Ми погоджуємося, що імагологічним студіям притаманна «літературна перестановка» образу – це якщо застосувати формулу Маріуса-Франсуа Гюйара з його дисертації «Образ Великобританії у французькій літературі (1914–1940)». Водночас нагадуємо, що праці окремих пошуковців, які надали перевагу об'ємному, синтезованому дослідженню образів, сприяли поглибленню зв'язків між двома країнами, двома культурами, утворенню нового розділу історії ідей, у тому плані, як це розуміли Фернан Бальдансперже, Поль Азар або Жан-Марі Карре. Вкажемо на

праці Андре Моншо, Клода Діжона, Мішеля Кадо, Сімона Жона, які обґрунтовано продемонстрували розмаїття історичних, соціальних, культурних наслідків імагологічного дослідження, навіть тоді, коли воно починається як суто літературне. Такі розвідки наближують нас до перспективних пошуків, започаткованих істориками на кшталт Рене Ремона та Луї Тренара.

Ставши міждисциплінарною наукою в гуманітаристиці, імагологія тільки у Франції досягла двох крайнощів: з одного боку, надто велика увага приділяється літературним текстам, «вирізанним» із культурного, а також історичного контексту; з другого, маємо щось, схоже на звуження, коли літературні тексти стають усього лише реестром чужих (нетутешніх) образів. Кожен, хто захоче ознайомитися з тезами чи працями, належними до імагології й осміяними Етьємблем, одразу помітить основні недоліки цього типу досліджень: ідеться передусім про надмірну роль такого собі тематичного каталогу, вміщеного у площину цитованих текстів, унаслідок чого спостерігається інфляція цитат і парафразів... Тим не менше, вчорашні недоліки не стануть перешкодою у формуванні нової осі досліджень. На сторінках книжки «Розвідки загального та порівняльного літературознавства у Франції» Мішель Кадо змальовує доволі оптимістичну картину майбутнього цього підвиду компаративістики, показуючи, що саме тут народжується своєрідне міждисциплінарне коло, широкий альянс літератури й цілого спектру соціологічних і культурологічних методик. (Хоча, приміром, Клаудіо Гільєн у дебютному іспанському компаративістичному дослідженні «Між однорідністю і розмаїттям», де дуже багато уваги приділено працям, у яких акцентується «поетика», і де домінує «історичний» підхід, іще не відчуває інтересу до імагології).

Зрозуміло, що імагологія охоплює широке коло пошуків походженням з етнології, антропології, соціології, історичних і ментальних наук, зачіпаючи питання акультуризації, декультуризації, культурного відчуження (зокрема, суспільної думки щодо чужинців, емігрантів). Тому компаративіст зобов'язаний брати до уваги питання й завдання, що вирішуються в суміжних дисциплінах – і то не тільки для того, щоби безмірно розширити

свою «територію», а для того, аби схрестити власні методи з іншими, особливо літературну манеру аналізу образу з паралельними їй (залучивши, приміром, пресу, пара-літературу, естампи, фільми, карикатури тощо). Ідеться про своєрідне «переформатування» літературної рефлексії, уведення її в загальний аналіз, який уміщує культуру одного чи кількох соціумів.

Таким чином, літературний образ розглядається нами як ансамбль ідей про іншого, взятих у процесі «літературизації» і водночас соціалізації. Це розуміння заохочує до пошуків з урахуванням не тільки літературних текстів й умов їхньої появи та розповсюдження, воно зобов'язує залучати весь навколишній культурний матеріал – написаний, продуманий, пережитий. Запропонований тип праці ставить пошуковця на цікаве проблемне роздоріжжя. З одного боку, він повинен враховувати те, що образ точно розкриває й прояснює функціонування різних суспільних ідеологій (на зразок расизму, ставлячи нас перед обличчям відповідних проблем, приміром, «чужий / іноземець як ми його бачимо»). З другого – компаративіст не може нівелювати літературну специфіку образу (її значення особливо проявляється в подорожніх записках, есе, романах, драмі, менше в поезії). Однак така бінарність і спровоковані нею зміни горизонту досліджень образу, безумовно, приведуть до реформування поля імагологічного аналізу і суті дисципліни загалом.

Образ іншого / чужого має вивчатися як складник широкої та складної сукупності: *імажинарності*. Точніше: соціальної імажинарності (термін, запозичений в істориків) в одному з її особливих проявів – репрезентації іншого. Ми спробуємо уточнити, як уживається поняття «образ» у компаративістиці, при цьому кілька визначальних елементів дають нам змогу сформулювати принципи його вивчення і вміщення в методологічний контекст імагології [...]. І ми відкидаємо можливість надання цьому пошуковому полю певної автономності, ізолюваності: зазначені нами методологічні принципи мають широкий загальний характер, відтак проблематика образу може проявлятися в кількох аспектах. Саме у визначенні цих аспектів і полягає кінцева суть нашого дослідження культурних і соціальних уявлень.

Поняття образу

Загальноживане поняття образу стосується не стільки його самого, скільки способу опрацювання. Спосіб цей можна сформулювати таким чином: кожен образ функціонує як певне зусилля свідомості співвіднести Я з Іншим, Тут і Там. Отже, образ – це літературний або не літературний вислів, символ різниці між двома рівнями культурної реальності. Інакше кажучи, образ є презентацією культурної реальності, через яку індивідуум або група індивідуумів розробляє, поділяє і пропагує у власному культурному чи ідеологічному просторі чужий культурний чи ідеологічний простір. Як бачимо, проблематика соціальних уявлень містить у собі глибоку бінарність: ідеться про співвідношення «ідентичність / несхожість», при цьому несхожість розглядається як термін антонімічний і додатковий щодо ідентичності. Уявлення в тому плані, як ми його ставимо в нашому дослідженні, є своєрідною шкалою суспільства, колективу, соціальної чи культурної групи, а також вищезгаданої бінарності, яку ми вважаємо фундаментальною. Уявлення, як ми його вивчаємо, є ніби театром, місцем, де за допомогою образів проявляються моделі того, як суспільство себе бачить, визначає і уявляє.

Наші пропозиції можуть здаватися водночас загальними, банальними й загадковими; тим не менше, їм не притаманний ігровий аспект, характерний для поширених наукових досліджень, які довго затемнювали проблематику вивчення образу. Адже йдеться про людську психологію, етнопсихологію, характерологію, етнічну антропологію, натомість окремі компаративістські розвідки, що, тією чи іншою мірою, проголошували свою дотичність до перерахованих методик, насправді розвивали біхевіоризм і дескриптивну соціологію, а це призводило до створення стандартного образу чужинця, представника певного «індивідуального типу» або «базової особистості». Зовсім неважко досліджувати образ «пересічного» чужинця, балансуючи між низкою різноманітних стереотипів, коли немає потреби прискіпливо розглядати душу або фундаментальні ознаки душі того чи іншого чужинця. На противагу цьому, імагологія повинна

підводити до ідентифікації образів, які існують у певній літературі, певній культурі. Це те, що можна назвати «ідеями», інтелектуальним бродінням, за допомогою чого культура легітимізується і здатна розвиватися. Отож, потрібно вивчати образи, наближати їхнє розуміння, спробувати поглянути на них зі зворотного кута зору. Саме тому історія ідей становить необхідний додаток до імагології, а також базу для вивчення соціальних уявлень – так, як ми їх розуміємо.

Згадані пропозиції також дають змогу залишити в минулому всі попередні уявлення (сприйняття, погляд, призма, бачення образу тощо). Віднині образ є презентацією, сумішшю почуттів та ідей, тому наше завдання полягає в тому, аби вловити цей ідеологічний і чуттєвий резонанс. Первинним наслідком наших пропозицій має стати скасування невірно поставлених свого часу проблем, у яких компаративістика, зазвичай, грузне: згадаємо тези про «помилковість» образу або його «рівень достовірності» щодо певного явища – наприклад, часто образ розглядають як *аналог* реальності. Таким чином легко потрапити у свого роду пастку, коли виникає запитання: завдяки яким факторам можливо об'єктивно оцінити співвіднесеність образу з тим, що іменують реальністю? Насправді, при вивченні образу варто щонайменше зважати на рівень його реальності, на його співвіднесеність із реальністю, натомість треба сфокусувати увагу на своєрідних моделях, схемах, які йому передують у культурі. Плюс до того, важливо знати його фундамент, компоненти, функціонування й соціальні функції. З певного погляду образ – це мовлення, мовлення з Іншим; таким чином він слугує об'ємним посиланням на реальність, на яку вказує і яку означає. Тому ключовою проблематикою для імагології має бути питання логіки образу, його «істинності», а не «помилковості».

Вивчати образ – це знати, що його утворює, що передає, якою є його справжня сутність, а у випадках, коли таке можливо, – що поєднує його з іншим образом або ж оригіналом. Таким чином можна побачити, як літературна імагологія пов'язана з історією ідей ментальності; образ чужинця постає вторинним щодо систем ідей чи ідеологій, що встановилася між двома країнами,

двома культурами, або навіть у середовищі однієї культури. Інший просто дає нам змогу мислити... по-іншому.

При аналізі цього образу ми зобов'язані позбавитися зайвої літературної прив'язки. Адже образ чужинця спроможний розповісти нам про культуру, звідки він походить, щось таке, що за інших обставин надзвичайно важко зрозуміти, пояснити, вивідати. Образ чужинця спроможний перемістити, у метафоричному плані, національні реальності, які недостатньо визначені, й підняти їх до того, що можемо назвати ідеологією. Імагологія далека від того, аби прив'язуватися лише до літературної «транспозиції», ми повинні, раніше чи пізніше, прийти до вивчення прихованих і потужних моделей, які визначають культуру у вигляді певної системи або кількох систем, на основі чого формуються механізми презентації цієї культури, інакше кажучи – ідеологічні механізми. Вивчати, яким чином створюються численні образи чужинця, – це вивчати фундаментальні основи й ідеологічні механізми виникнення феномену несхожості, й, відповідно, дискурсу Іншого.

«Споглядання дає змогу нашій свідомості вийти за межі, окреслені нашим тілом», – тезу, що її висуває Жан Старобінськи, можна перенести (звісно, із заувагами й нюансами) у контекст культури, яка аналізує образи іншої культури, а також культури, образи котрої аналізують, із метою знайти таким чином вокабули, актуальні для порівняльного літературознавства. Отже, я споглядаю Іншого, проте образ Іншого також передає певний образ мене самого. Потрібно розуміти: образ Іншого – на рівні індивідуальному (коли йдеться про письменника), колективному (коли йдеться про соціум, країну, націю), напівколективному (коли йдеться про певну спорідненість мислення, спільну думку) – з'являється також як продовження мене й мого індивідуального простору. Я хочу поговорити з Іншим, і, розмовляючи з ним, заперечую його, бо розмовляю сам із собою. Спробуємо перефразувати: коли я розмовляю зі світом про Іншого, образ Іншого розкриває стосунки, які я встановив між світом і собою. Себто образ Іншого відіграє роль другої мови, паралельної тій, якою я розмовляю, і ці дві мови співіснують.

Дивовижно те, наскільки ці два явища – мова й образ – співвідносяться. Достатньо згадати елементи визначення сутності мови, що їх запропонував Еміль Бенвеніст, і зіставити їх (звісно, без схематизму) з конструкцією образу: він містить у собі якесь висловлювання; його утворюють чітко виокремленні єдності, кожна з яких є знаком; він відсилає до всіх членів певної спільноти; він уможлиблює міжособистісне спілкування. Образ, повторимося, – це наче друга мова, свого роду мовлення. З-поміж усіх різновидів мовлення, які використовує суспільство для спілкування й самоосмислення, з-поміж усіх різновидів символічного мовлення (згадуємо розвідки Ролана Барта) образ єдиний має функцію акумулювати стосунки міжетнічні, міжкультурні, формувати зв'язки між суспільством, яке аналізує («споглядає»), і суспільством, яке слугує об'єктом аналізу («споглядання»).

Отож образ, будучи передусім образом Іншого, – це факт культури, зрештою, ідеться про культурну імагологію. І вивчати його потрібно як об'єкт, як антропологічне явище, котре має своє місце та функції в контексті іншого символічного поняття – культурного уявлення. Воно, своєю чергою, становить невід'ємний елемент будь-якого різновиду соціальної чи культурної організації, бо саме через нього суспільство дивиться на себе, описує й осмислює себе.

Ми відкидаємо ідею, згідно з якою образ – це синонім зображення, себто є чимось таким, що зображає когось чи щось, конкретніше – Іншого. Зображення не є «образом» у сенсі пластичному, артистичному; воно не є «іконою», його, радше, слід ідентифікувати з ідеєю, символом, знаком, в окремих випадках зі сигналом. Уточнімо ще: образ є образом не в сенсі аналогічному (більшій чи меншій схожості з...), а в сенсі референційному (співвіднесеності з ідеєю, системою цінностей, що передують зображенню).

Зрозуміло, чому образ, як і зображення, надаються для інтерпретації з погляду семіотики, внаслідок чого виникає хибне уявлення про їхню тотожність. Семіотика, як показує Чарльз Пірс у своїй класичній праці «Опис знака», розглядає зображення як можливий вектор комунікації, уважаючи його однією зі знакових систем, другою мовою. Так само й образ, застосувавши термін

Ролана Барта з розвідки «Елементи семіології», має функцію знака («signum-функцію»). Втім, ще раз наголошуємо: між цими двома поняттями не можна ставити знак рівності, адже зображення, на відміну від образу, позбавлене полісемантичного характеру, який властивий усім мистецьким і естетичним одиницям.

Підсумовуємо: у будь-який історичний період у кожній культурі завжди вагома роль відводиться тому, що говорять, думають і пишуть про Іншого. Імагологічні тексти обмежені культурною заданістю, так само обмежена кількість типів дискурсу Іншого – їх можливо досягнути завдяки застосуванню наявного культурного та історичного тезаурусу. Перерахувати, проаналізувати й пояснити ці типи дискурсу, показати й довести, як образ виконує функції елемента символічного мовлення, котре потрібно вивчати у вигляді «системи смислів» (термін Макса Вебера), – це і є об'єкт дослідження імагології.

Тим не менше, у супереч запропонованим дефініціям, поняття образу залишається надто широким і розпливчастим. Тому наразі пропонуємо замислитися над специфічним різновидом образу – стереотипом. Хоча не зайвим буде одразу зауважити, що дослідження стереотипу, елементарної, навіть карикатурної форми образу, ускладнене й затемнене викривленою, аберованою суттю цього феномену, існування якого справляє на культуру такий шкідливий вплив. Краще боротися з ним словом і ділом.

Довкола стереотипу

Якщо ми припускаємо, що кожна культуру можна розглянути як місце вторгнення, розробки й передачі знаків, які підтримують культуру в стані комунікації, а всі культурні феномени – полівалентними в існуванні й функціях, то стереотип за таких умов постає не як знак (бо це – довільний маркер багатозначного смислу), а як сигнал, що відсилає до єдиної можливої інтерпретації. Себто стереотип відсилає до такого типу комунікації, де неможлива багатозначність, до такого типу культури, розвиток якої заблоковано, загальмовано. Морфопоетична здатність культури, де переважають кліше й стереотипи, редукована – тут

існує уніфіковане семантичне поле; загалом, стереотип – це фігура мономорфна і моносемічна. [...] [Візьмемо як приклад рекламні стереотипи: вважається, ніби вони у спрощеній формі випинають назовні те, що можна найменувати суттю. Насправді ж стереотип позбавляється того основного повідомлення, змісту, що несе в собі певне явище, він розсіює, нівелює найважливішу й первинну його суть].

Спробувавши проаналізувати, як формуються стереотипи, помітимо, що їх продукує еклектична фабрикація: ідеться про змішування зовнішньої форми (атрибуту) і змісту, ідентифікацію загального й часткового, індивідуального й колективного. Ситуативне розміщення стереотипу в тексті – це стан побічного додатка, котрий прагне видати себе за есенцію. Натомість явищу комунікації (в ідеалі) притаманна схильність до символізації, що виливається в народження множинності смислів, а комунікація, базована на стереотипах, продукує лише побічні атрибутивні додатки. [...] [Саме звідси походять поширені стереотипні моделі, виражені у фразах на кшталт: *такі люди є...*, *такі люди не...*, *такі люди знають...*, *такі люди не знають...*] З-поміж фундаментальних ознак стереотипів виділимо також їхню жорстку прив'язаність до теперішнього часу, властиву їм актуальність лише в контексті сьогодення (минуле відсікається начисто). Якраз тут криються причини бурхливого розвитку стереотипів у тих соціальних і культурних сферах, для яких характерна серійність і фабричність («індустріальна» література XIX ст., фейлетони, афіші, пропаганда тощо).

Отже, наміри стереотипу очевидні: видати мінімальну кількість інформації за максимальну, створити вигляд наближеності до істинної суті. Стереотип – це свого роду аббревіатура, ущільнена форма, резюме, емблематичне вираження культури, ідеологічної та культурної системи. Він установлює специфічний тип відносин між явищами культури й суспільством, висуваючи зовнішній атрибут до рангу смислової одиниці. Містячи відбиток образу Іншого, стереотип є величиною, що прагне легітимізуватися в певному історичному часі, відведеному йому для функціонування. Стереотип позбавлений багатозначності; на противагу цьому він

має високу здатність до входження в різноманітні контексти, до миттєвого переформатування. І якщо будь-якій ідеології притаманна, поміж усім іншим, взаємодія між низкою усталених норм (соціальних, моральних) і пропагандою, то стереотип характеризується надзвичайно успішною й ефективною взаємодією.

Стереотип у прихованій манері вибудовує сувору ієрархію, дихотомію світу й культури: уважати, що француз полюбає вино, є стереотипом тією ж мірою, як гадати, що англієць обожнює чай, а німець – пиво; парадокс у тому, що ці «моделі» мають на меті встановити власну ієрархію й стати компонентом іншої ієрархії – культурної. [...] Простий приклад цього – комікси про Астерікса сприймаються багатьма як відображення життєвого укладу галлів. Інший приклад – те, як реваншистська література Франції (1870–1914), зокрема Моріс Баррес, грала на стереотипах задля виправдання своєї специфічної позиції між цивілізованістю й варварством... Стереотип утверджується майже одночасно зі своєю появою. Результат колосального затемнення здорового глузду, стереотип просто вказує на те, що потрібно ґрунтовно пояснювати. Стереотип – це не лише ознака культури, що опинилася в тупику, він сигналізує про тавтологічну культуру, де будь-який критичний підхід підмінюється низкою кліше відверто дискримінаційного характеру. За визначенням Джилло Дорфлеса (праця «Нові тексти, нові міфи»), стереотип, будучи утвореним із відчужених або ірраціональних компонентів, належить не до міфопоетики, а до «міфологіки».

[...] До появи стереотипу призводить комбінування різних, хоч і споріднених, понять: природи й культури, фізіологічної й соціокультурної характеристики людини. Причому глибинні, себто дотичні до істини обставини не відіграють жодної ролі; візьmemo, приміром, фізіологічний аспект: уважається, що в євреїв довгий ніс, а в темношкірих білозуба посмішка – як бачимо, природа йде тут поруч із культурним контекстом... В основі стереотипу лежить поєднання пари антонімічних елементів: описовості (зовнішності) – йдеться про фізичний або фізіологічний атрибут, а також специфічної, вирваної з контексту чи відверто фальшованої, характерології – йдеться про найгірші прикмети конкретної

людини чи цілого народу, культури. Наприклад, численні расистські ідеології вміло грають на демонстрації відмінних (а для когось – неприємних) рис зовнішності Іншого.

Втім, не варто зупинятися на тому, як окреслені вище «принципи» співвідносяться з наукою (антропологією, історією, семіотикою). Важливіше спробувати переорієнтувати імагологічні дослідження на вивчення ігнорованої раніше проблематики, соціальної й культурної водночас. Згадаймо цікаве формулювання Ролана Барта з розвідки «Історія чи література?», формулювання трохи призабуте сьогодні: літературний твір, з одного боку, «містить у собі ознаки історії», а з іншого – «бореться з цією ж історією». Ця модель цілком уписується в імагологічну інтерпретацію: підходячи до літератури з такого боку, ми зможемо побачити, як уявлення про чужинця, Іншого, співвідносяться з ідеологією, тобто сумішшю ідей і настроїв, характерних для певного історичного періоду. Ми вмітимемо виявляти в літературному тексті потужні соціокультурні категорії, що дають змогу (звісно, без схематизму й узагальнення) класифікувати цей текст у межах великої «сім'ї» – мистецької, історико-соціальної. Так, наприклад, ми визначимо, чи корегує бачення світу письменника той факт, що він позиціонує себе з католицизмом (це притаманно авторам із Піренейського півострова). Або чи впливає на конкретного письменника те, що він мешкає в країні, де значну роль відіграє певна політична партія.

За наявності такого інструментарію компаративіст, спираючись лише на літературні твори, здатен, більш чи менш повно, відновити справжню картину думок і ментальних настроїв тієї чи іншої епохи, суспільства, адже образ є потужним індикатором ідей і нашарувань, що пронизують, структурують соціум. Відкинувши синхронічний підхід, узявши на озброєння діахронічний (за якого відкриваються віковічні літературні процеси), пошуковоць на фактах побачить, як, залежно від панівної ідеології, утворюються, визначаються, ідентифікуються й організовуються уявлення про чужинця, Іншого. Досліджуючи тексти протяжного хронологічного періоду, можна прослідкувати, яким чином утверджуються й тьмяніють різні – нетерпимі чи помірковані –

інтерпретації Іншого; як укорінюються традиційні уявлення, і як ці ж уявлення чергуються згідно з новими історичними, соціальними, культурними умовами; як, здавалося б, нерухомі платформи кліше й стереотипів із плином часу ревізуються, оновлюються, внаслідок розривів пам'яті між поколіннями, або навпаки – безперервно, від покоління до покоління, поглиблюються, твердішають, костеніють.

Рухаючись у цьому напрямі, ми класифікуватимемо досліджувані тексти, проте не з огляду на їхню літературну вагу чи естетичну цінність, а з точки зору їхнього ідеологічного зіткнення з рецепцією конкретної епохи. З усього наявного в культурі сплутаного оберемку зображень Іншого ми одразу відкинемо ідеологічні й пропагандистські тексти, що створювалися з метою сформуванню суспільну думку, а також тексти (їх – якнайбільше!), що просто репродукували давно відомий, ідентифікований образ. Ми підемо далі: не акцентуючи лише на літературних творах, зачепимо інші галузі (пресу; листи; тексти наполовину теоретичного спрямування – передмови, маніфести, есе; шкільні підручники; все це має виняткову вагу) й побачимо, як там розширюються або ж заперечуються дефініції, присутні в художньому письмі. Робота такого плану дасть змогу не лише виявити певні нестиковки, вона сформулює перед компаративістом питання, котрі щодня ставить собі історик: які стосунки існують між культурою й суспільством у конкретний момент; як співвідносяться соціальні механізми (їхня форма, структура) й ідеологічні настанови; як «духовне стримує матеріальне» (здавшись до термінології Жоржа Дюбі та Фернана Броделя).

Не сумніваємося: саме такий підхід, що передбачає охоплення максимально широкого кола підходів, без ставки лише на літературу, може звільнити компаративістський аналіз від обмеженості (попередні принципи сприяли тому, що дослідник не міг і не хотів вийти за рамки власне художнього тексту). Повторимося: підхід, згідно з яким імагологічні (чи імаготипічні) тексти вирізаються з навколишнього контексту (історичного, культурного, соціального), для нас неприйнятний. Роль художньої літератури – бути інструментом, провідником, котрий прокладе шлях до глибокого розуміння сутності Іншого. Яким же чином?

1-й елемент методології: слово

Повернемося до визначення образу, як запрограмованого тексту, запрограмованої комунікації, з метою теоретично виокремити три елементи, що утворюють його. Задля цілковитої ясності викладу ми розташуємо їх у певному порядку: 1-й елемент – *слово*, 2-й – *ієрархічність*, 3-й – *канва*. На кожному із цих рівнів, за власним бажанням, пошуковець може комбінувати або відкидати різні методи аналізу.

Розпочнемо з того, що в будь-якій культурі є резерв слів (широкий чи ні – залежить од багатьох факторів), які сприяють більш або менш швидкому розповсюдженню образу Іншого. Ці слова через тексти, вербальні побудови, лексичні групи утворюють значеннєвий і емоційний арсенал, що ним користується як письменник, так і читач. Ми розрізняємо дві групи: слова з мовного ареалу країни, яка аналізує («споглядає»), слугують для зображення країни, яку аналізують («споглядають»); слова з мовного ареалу країни, яку аналізують («споглядають»), запозичені, без перекладу й адаптації, в мову, в культурний простір, у літературні тексти країни, яка аналізує («споглядає»). Аби проілюструвати першу групу, візьмемо образ іспанця, що запанував у французькій культурі від XVII ст.: для його змалювання використовуються слова на кшталт «сановитий», «гордий», «чесний», «пристрасний», «пихатий», «екстравагантний», «романтичний». Ілюстрацією другої групи є слова, що не зазнали перекладу, позаяк вони вказують на цілком закордонну реальність, на незмінювану відмінність: «ідальго», «фанданго», «сомбреро», «кастаньети», «мантилья» – ці слова мовна асиміляція не зачепила, бо вони надто іспанські. (Тут ми вдаємося до термінології, розвинутої Роланом Бартом у книзі «Риторика образу».)

Позаяк ми займаємося письмом про відмінність, важливо бути уважним до наявних у ньому факторів, які вказують на диференціацію (Інший супроти Я) або ж асиміляцію (Інший схожий на Я). Перший аспект більш розповсюджений, прикладом його може бути присутня в багатьох літературних текстах і загалом у суспільній думці Франції XVII–XVIII ст. стереотипізація,

коли уявні риси кастильського характеру – марносластво, надмірна ревність, непереможна ледачість, близька до кітчу романтичність – протиставлялися не менш уявним чеснотам французького характеру – помірності, стриманості, працьовитості, розсудливості. Другий аспект складніший, тут часто виникає своєрідна ізотопія, коли споріднені чи майже ідентичні явища відрізняє один сутнісний фактор.

У досліджуваному тексті при аналізі його лексичного пласту треба бути максимально уважним до: всіх можливих слідів циклічності, повторення; до виявлення будь-яких лексичних випадковостей, обмовок; до проявів автоматизму при виборі лексики, що стосується позначення місцевості (бо це – чужорідний простір) і часу (бо це – історична, актуальна чи застаріла виїмка образу Іншого); до лексики, яка охоплює зовнішність або внутрішній світ персонажів; до вибору імен і прізвищ (тут символічність проявляється особливо помітно); зрештою, до вибору слів – своєрідної відмічки до системи рівнозначностей (уживаємо цей термін у нейтральному значенні) між Я та Іншим. Варто також звертати особливу увагу на випадки ад'єктивації, що дає змогу виявляти процеси надання оцінок і характеристик. Загалом вивчати треба прийоми й слова впродовж усього процесу порівняння, завдяки цьому ми рухатимемося від однієї семантичної серії до іншої, наближаючись до розуміння того, як у тексті проявляється зближення з Іншим, інтеграція з ним (невідоме стає відомим – зокрема, на національному рівні), або ж навпаки – має місце його віддалення, екзотизація, маргіналізація. Врешті-решт, ми повинні в прийнятній формі «натуралізувати» для читача (реципієнта) чужорідні елементи в тексті, прояснити, декодувати їх для нього.

Уявлення, до якого відсилає словесний образ, стає свого роду лексичним переліком, словником в образах; це – значеннєвий інструментарій, ціннісний для багатьох поколінь, соціальних і культурних класів. А слово, своєю чергою, відсилає до таких релігійних, політичних, філософських оптацій, що спільні для різних культур, народів: хто міг передбачити кілька десятиліть тому успіх (літературний, ідеологічний) слова «ГУЛАГ» як у Франції, так і на Сході? Або візьмемо ще одну ситуацію, коли

атрибут сприймається за суть, а саме – уявну іспанську «жорстокість»: цей стереотип настільки прижився у французькій культурі, що присутність його спостерігаємо (звісно, з історичними нюансами) в протестантській думці XVI ст., у класицистів XVII ст., філософів і енциклопедистів XVIII ст., у зображенні екзотичності романтиками XIX ст., а також в антифранкістів XX ст. Так імагологія стає необхідним додатком до історії ідей, але до певної міри, бо в цьому випадку не йдеться про оперування ідеями з філософського чи політичного пласту – лише ментального, уявленнєвого. А компаративіст, працюючи у вузькій галузі досліджень рецепції, з труднощами рухається від однієї лексичної відмітки до іншої й формує критичний дискурс у літературі про Іншого.

Втім, часто трапляється так, що слово, не пройшовши семантизацію достатньою мірою, перетворюється на щось, вельми схоже за природою та функціями на стереотип. Це стається тоді, коли воно починає генерувати однозначні семантичні інтенції, тобто стає надто простим для згадуваного декодування з боку реципієнта. Проте нас цікавлять слова-ключі, яким історія й культура надали автентичність; слова-зображення, в яких, умовно кажучи, багато віртуальних сем, а семантичне поле – широче. Слово-зображення не звужується до прямої, однозначної комунікації, воно схиляє до комунікації символічної. Візьмемо, наприклад, такі слова, як «гарем», «одаліска», «пустеля» – притаманний їм ефект екзотичності сприяє формуванню в нашій свідомості багатогранного й уявного образу Сходу.

Аби ескізно намітити інший шлях в імажинарності, яка нас цікавить, зробимо огляд кількох слів, які утворюють своєрідний дайджест образів Іншого: гомеричний, дантівський, пікарескний, фаустівський, вольтерівський, кафкіанський... То це стереотипи чи ні? Річ у тім, що в обширному контексті соціальних уявлень є специфічні стереотипи, котрі, підживлені інтелектуальним (історичним, емоційним) підґрунтям, набувають рис міфу. Так виникає потреба в порівнянні, зіставленні одного типу символічного мовлення – образу з іншим типом мовлення в найвищій мірі символічного – міфом. Одначе до цього питання ми повернемося трохи пізніше...

Отже, образ стоїть біля витоків кожного імагологічного дослідження, будучи фундаментальним словником, що перебуває на службі у процесів зображення й комунікації. Наголошуємо на тому, що лексичний аналіз, коли він обмежується простим поверховим описом чи ремарками про семантичний устрій тексту, хоч би яким цікавим здавався, має бути підпорядкований дослідженню вищого порядку, яке займається глобальною організацією тексту, ідентифікацією фундаментальних тем його структури, архітектурою його зв'язків з іншими текстами. Ідеться про необхідність виробити своєрідний інвентар, завдяки якому можна використовувати різні методи серійного аналізу для дослідження появи тексту.

Загалом же вивчення стосунків між Я та Іншим перетворюються на те, що Мішель Фуко в розвідці «Історія безумства в класичну епоху» називав «висловлюваним взаєморозумінням» (Я спілкується з Іншим). А текст, як попередня (проте більш менш вичерпна) замальовка дефініції Іншого, розкриває фантазматичний всесвіт, що його створило й наповнило змістом Я. Втім, перехід слова до синтагматичного рівня, до рівня наративних структур передбачає попереднє освоєння нового дослідницького методу – наприклад, структуралістського аналізу, що його Клод Леві-Стросс зумів застосувати до прочитання міфів.

2-й елемент методології: ієрархічність

Здається, майже очевидним є той факт, що компаративіст, покликаний розмірковувати над природою літературних і культурних змін, не може не відчувати інтересу до антропологічних розвідок. Зокрема тих, де йдеться про екзотичні подорожі, про конфронтацію між писемною культурою і неписемною, про «дикі» мислення і, скажімо так, «модерне». Розвідок на кшталт «Сумних тропіків» Леві-Стросса, в основі котрих лежить структуралістський аналіз, що дає змогу розпізнавати в текстовому полотні міфу своєрідний «пакет взаємозалежностей». Формула, яка не без користі може бути застосована до вивчення образу. З єдиним суттєвим уточненням: тут ідеться про «ієрархічні взаємозалежності».

Уважається, що структуралістський аналіз нічого нового дати вже не може, проте на цій стадії дослідження він є обов'язковим. Для початку необхідно ідентифікувати: кілька значних опозицій, які структурують текст (зразок: я – оповідач – культура, яка аналізує («споглядає») / персонаж – культура, яку аналізують («споглядають») – Інший); основні тематичні єдності, завдяки яким у тексті можна виявити його декоративні елементи (зразок: описові паузи), або ж навпаки – намагнічені полюси оповіді; усі місця в тексті, де зібрані воедино елементи-каталізатори образу чужинця.

Структуралістська антропологія дає змогу узгоджувати вивчення образу з аналізом часопросторових характеристик тексту, виявляючи в ньому часові й просторові осі наративних стратегій. Адже часопросторові елементи слугують не лише для описовості, вони можуть співвідноситись із персонажами, з оповідачем, з Я, слугуючи важливим пояснювальним засобом; інакше кажучи, ілюстративний аспект тут часто поступається місцем аспекту структуралізації оповіді.

Спробуємо розглянути всі прийоми організації чи реорганізації в тексті чужорідного простору: модальності його детермінації; численні дихотомії, що походять з уявлень про нього (який рух тут переважає: епіфанічний чи катаморфний?); усі можливі бінарності та їхні літературні транскрипції; принципи розчленування простору на основі опозиції Я / Інший. Поширені випадки, коли чужорідний простір у літературі вивчається під тим кутом зору, що й міф, і це зрозуміло, бо простір культурного образу, так само, як і простір міфу (згадуємо Мірчу Еліаде), не є ні гомогенним, ні лінарним. Міфологічна думка наділяє топографічні одиниці особливими цінностями: певні місця набувають сакрального значення, інша «порція» простору має негативну функцію хаосу, генератора безладу; рай протиставляється пеклу, земля обітована – хаосу. Отже, будьмо уважними до всього, на що вказує взаємодія «зовнішнього» простору (топографічні описи в тексті) й внутрішнього (емоційний світ персонажа, оповідачєвого Я), адже все це – ізоморфний чужорідний простір, який на правду може відтворювати й визначати ментальний пейзаж.

Співвіднесеність між простором географічним і простором психічним можна розглядати в метафоричному плані. Задля цього треба здійснити зусилля й дослідити основні принципи розподілу автором просторових елементів у тексті, конкретніше – сконцентруватися на символіці місць (територіальних одиниць), наділених особливим значенням (межа, яр, гора), з позитивною чи негативною конотацією. Себто вивчати все, що сприяє символізації (або ж «сакралізації» – за термінологією Мірчі Еліаде) чужорідного простору. Імагологія тут наближається до ти(о)пології¹.

У попередніх абзацах окреслено те, що ми пропонуємо для всебічного вивчення часопросторових аспектів тексту. Резюмуємо. При початковому розгляді (роблячи, так би мовити, першу засічку) необхідно виявити загальні хронологічні конотації й історичні дати, наявні в тексті, – завдяки цьому ми зможемо своєрідно «розмістити» в ньому Іншого (чужинця). Потому звернемо особливу увагу на моменти містифікації історичного часу й оповіді. На стереотипи – їхня присутність у тексті надає йому надзвичайно важливих позачасових ознак. Затим прискіпливо сфокусуємося на поширеній опозиції: час лінійний, незворотній, неповторюваний, прогресивний із погляду політичної історії / час циклічний. Останнє спостереження є особливо цінним: чомусь рідко натрапляємо констатацію того, що зображення чужорідного простору завжди, принаймні частково, міфологізоване: він перебуває у свого роду *in illo tempore*² міфу, «Золотому віці»; образ Іншого тут – у висхідній позиції. Так, і для хронологічної структури тексту, і для просторової біном висхідний рух / нисхідний рух є фундаментальним.

При визначенні функціонування тих елементів, які структурують та ієрархізують текст, треба бути уважним до всіх випадків розрізнення між Я й Іншим – як і до можливих розрізень у системі взаємостосунків персонажів. Звернувшись до морфології (підхід № 2), зможемо ідентифікувати низку істотних складників

¹ Розділ математики, котрий у найзагальніших рисах досліджує властивості простору. (Тут і надалі – примітки перекладача.)

² Первинний час.

літературного тексту, виявляючи, зокрема, імпульсивні, нерациональні морфеми – саме вони, зазвичай, лежать в основі появи образу Іншого; або ж морфеми, які апіорі спрямовують установлення в культурі чужорідного простору; чи морфеми, які виходять за рамки простої детермінації образу, визначаючи ключові особливості його функціонування в тексті. Цей підхід допоможе нам при аналізі такого цікавого прояву іншості, як вибір чоловічих і жіночих імен, згідно з їхньою приналежністю до культурного ареалу (типова ситуація: у французькій літературі «класичною» любовною пригодою є стосунки між чоловіком-французом і жінкою-іспанкою, навпаки – ніколи...). Зрештою, ми зобов'язані пролити світло на систему розрізень, як своєрідну формулу зображення іншості в культурі – з цією метою необхідно, знову ж таки, зосередитися на розгляді найпоширеніших біномів: дикун / цивілізована людина; варвар / окультурена людина; «справжня» людина / отваринена людина («Мауглі»); приземлена людина / одухотворена людина; чоловік / жінка; дорослий / дитина...

Третю методику, яка допоможе нам у визначенні ієрархічності образу, запозичуємо в культурної антропології. Під її кутом зору текст постає у вигляді своєрідного документа про Іншого: зокрема, з'являється інформація про чужу релігію, кухню, стиль одягу, музику тощо. А ми повинні досягнути, що супроводжує написання тексту, котрий змальовує й визначає чужорідний простір. Припустімо, зацікавлення культурою Іберійського півострова передбачає й інтерес до тамтешнього життєвого укладу та кухні – хоч як парадоксально, проте це допоможе нам при розгляді пікареского роману чи «Дон Кіхота».

На цьому етапі наша увага переходить на інший рівень аналізу тексту, залишаючи позаду ієрархічні відносини. Тепер текст уже не просто система ієрархій, а більш чи менш довершена ілюстрація діалогу культур, уможливленого виходом на сцену Іншого – як естетичного явища. Так окреслюється канва образу.

3-й елемент методології: канва

Наступний метод, звернення до якого зумовлене переходом від антропології до семіотики, ґрунтується, передусім, на працях Ролана Барта: на «Міфологіях», звісно, на «Елементах семіотики», але також на «Імперії знаків», бо в ній автор звертається до теми іншості, чужорідного простору (конкретніше – японського). Ми вважаємо, що семіотика – це наука, котра не лише вивчає життя знаків у глибині соціуму, її простір значно обширніший – досліджувати всі можливі види *комунікації*, себто вона перетворюється на історичну дисципліну. Це наче нова історія, зосереджена на комплексному вивченні життя людей. Отож після того, як ми окреслили лексичні аспекти проявлення в тексті образу Іншого, після того, як зупинилися на його структурі, настав момент інтерпретації результатів оцього подвійного аналізу. Цей момент є, можна сказати, герменевтичним – якщо вдатися до вузького визначення терміна.

Щоби сформувати образ Іншого, письменник – ми це знаємо напевне – не копіює реальність, він обирає кілька векторів, суджень, що впливають із його власних уявлень про Іншого. Механізми цього вибору проаналізовано. Залишається (якщо так можна сказати) вивчити соціальну та культурну значимість оцих елементів (текстову – опускаємо) і принципи оперування ними. Важливо об'єднати результати лексичного й структуралістського аналізу, поглянувши на них з історичного кута зору, себто взявши до уваги відповідні політичний, економічний, дипломатичний і культурний аспекти. Необхідно визначити: перебуває чи ні літературний текст у відповідності з конкретною соціокультурною ситуацією; якій культурній та ідеологічній традиції він відповідає (адже зв'язки між літературою та історією, чи, точніше, продукуванням тексту й ходом історії, неунікні); до якого наукового, а також політичного контексту належить текст, що став об'єктом аналізу, до якого соціокультурного сектора він передусім відсилає; врешті, як відбувається літературне зображення (презентація) Іншого й загалом чужорідного простору в культурі, яка аналізує («споглядає»). Навряд чи доцільно

вважати, що в окресленому аспекті йдеться всього-лише про механічне зіткнення (зустріч) тексту з певним контекстом. Аби усвідомити, яким же чином усі компоненти культурного образу були вибрані для цієї функції, а потому стали текстовими елементами й культурними символами для читача, потрібно вийти за межі тексту, помістивши його в історичний контекст. Розуміння функцій імагологічного тексту неможливе без «повороту» до історії, особливо історії ментальної.

Свого часу історик Мішель Вовель дав цій галузі таке визначення: «вивчення посередництва й діалектичних стосунків між об'єктивними умовами життя людей і способам, як вони живуть у цих умовах і як вони їх змальовують». Зваживши на цю дефініцію, ми зрозуміємо, яким чином згаданий у попередньому абзаці «поворот» може прояснитися. Зі свого боку Жорж Дюбі також указує на велику увагу, що її потрібно приділяти «ментальним уявленням»: «Судження індивідуумів і цілих колективів, а також обставини, що ці судження диктують, детермінуються не навколишніми економічними умовами, а завдяки створеному індивідуумами й колективами для себе образу цих умов, який ніколи точним не буває, але завжди видозмінюється під впливом гри ансамблю ментальних уявлень».

Отже, образ чужинця – особлива культурна індикація – є частиною запропонованої нами комплексної проблематики, що зобов'язує дослідника розмірковувати над взаємозв'язком, наявним між різними історичними реаліями. (Хоча, наголошуємо, не йдеться про те, аби забувати власне літературну специфіку образу).

Як із погляду ієрархічної структури, так і з лексичної точки зору, образ розширюється в теми, смислові групи, сцени (у подвійному, оповідному й драматургічному значенні терміна). Виникає канва, яка вписується в текст і може змішатися зі сформованою там низкою наративних груп, що їх реципієнт здатен розпізнати. Причому, міра розпізнавання залежить од того, наскільки стабільними та «соціалізованими» (вдаємося тут до термінології соціологів) є образи-передавачі в культурі, що аналізує («споглядає»).

І в цьому аспекті не обходиться без стереотипів. Припустімо, для окремих мандрівників, есеїстів, співаків говорити про Іспанію, писати про Іспанію майже автоматично, *запрограмовано* – значить згадувати про: негостинні заїжджі двори, погану кухню, «бандитів із великої дороги» і т. д. Щось подібне можемо знайти на початку новели «Кармен» Проспера Меріме, котра стала своєрідним фундаментом пропаганди специфічного – близького до міфу – типу культури (найповніше це виявилось, звісно, в міфі про Фатальну жінку). Як бачимо, немає жодного шансу перервати спадковість між стереотипом і міфом: од моменту, коли стереотип розміщується в тексті, в образі, в канві, він немовби стає провісником міфу.

Цікаво відзначити, що слово «канва» відсилає до одного з ключових елементів дефініції міфу: останній неможливий без наявності зв'язної розповідної історії. Згадаймо наразі інші три, запропоновані нами, дефініції міфу, які надають йому всієї культурної ваги: міф – це знання і влада; міф – це історія певного людського угруповання; міф – це етична історія, що скріплює угруповання, котре її виробило й на котре вона орієнтована. Кожен з елементів наведеної дефініції може слугувати також характеристикою образу, позаяк для письменника чи певного людського угруповання він набуває пояснювального, нормативного, етичного значення в конкретних історико-культурних умовах.

Дон Кіхот проти вітряних млинів, гордий і бідний ідальго або ж «Чорні очі, які дивляться на тебе»³ – усе це стереотипи, що сприяють визначенню, ієрархізації та адаптації презентованого ними іспанського простору у французькій культурі (і в інших також). Одначе ці архівні елементи, що зберігаються в пам'яті, можна переконвертувати – з настановчої історії в ансамбль роз'яснювальних значень-образів: Ідіот; Фатальна жінка; Любов, що триває до смерті; Господар Сантьяго⁴.

³ Посилання як на згадуваний літературний твір Проспера Меріме, так і на однойменну оперу Анрі Мейяка і Луї Галеві.

⁴ Посилання на однойменну п'єсу французького драматурга Анрі де Монтерлана.

Слова, ієрархічні стосунки, канва – це те, до студіювання чого ми повинні докласти зусилля. Втім, необхідно внести таку заувагу: як конкретний письменник, так і ціле людське угруповання звертає увагу («контактує») не з будь-якою культурою чи канвою, а лише з тими, що «промовляють» до них. У першому випадку йдеться про значеннєві моделі, пояснювальні властивості, завдяки яким автор підтримує особистий міф. У другому – про історії (культурного чи, власне, історичного спрямування), котрі в будь-який момент можуть бути відтворені. Образ – це ніби дублікат міфу: така асиміляція понять не має дивувати, адже ми вже провели паралелі поміж мовами символічною, міфологічною та імагологічною. Образ, як і міф, має властивість оповідати, відтворювати ту історію, що стала прикладом. Хіба не доцільно застосувати визначення Марселя Детьєна «Міф – це місце, де відбувається битва між пам'яттю та безпам'ятством» як дефініцію образу?

Імажинарність, котру ми відкриваємо, є тріумфом інтертекстуальності, це свого роду місце, де здаються в архів або ж відновлюються уривки тексту чи цілі текстові полотна (не завжди чужорідного походження). Але ця інтертекстуальність не сприяє аналізу внутрішнього функціонування тексту, вона дає змогу зрозуміти, яким чином він став ціннісним культурним об'єктом, а також інструментом символічної комунікації. Треба рішуче прийняти очевидний факт: імагологічний текст служить соціуму, адже образ Іншого допомагає писати, думати й мріяти *по-іншому*. Інколи всередині суспільства чи культури письменник обирає власний дискурс про Іншого, що йде в розріз із навколишньою політичною обстановкою – так цей автор наближається до самоідентифікації. А соціум, своєю чергою, розглядає себе на світлі...

Фундаментальні установки

Окреслене нами «застосування» образу Іншого, його соціокультурних функцій загалом віддалене від літературних ідей, діалогів і обмінів, які утворюють специфічний простір, багатий для дослідження компаративіста. Унаслідок цього ми не можемо відповісти на важливі виклики. Наприклад, чому в перспективі,

відкритій плідним обміном між гуманітаріями різних країн, залишається місце для появи негативного, ворожого образу Іншого? Чому в багатьох випадках згадуваний обмін має односторонній характер (індивіди й цілі групи, живучи в безпосередній близькості від представників чужорідного простору, не прагнуть досягти з тими розуміння)? Чому Інший інколи змушений «ховатися», а його образ не завжди піддається аналізу? Важливо розрізняти всередині історії власної культури обміни односторонні і двосторонні, однозначні і багатозначні. Таке розрізнення приведе нас до висвітлення фундаментальних установок, які визначають зображення Іншого.

Накреслимо наразі загальну схему чотирьох різних випадків взаємодії між двома типами культур – тієї, котра аналізує («споглядає»), й тієї, котру аналізують («споглядають»).

1-й випадок: чужорідна культурна реальність сприймається письменником чи соціальною групою як абсолютно вища за оригінальну, національну культуру. Ця вищість розповсюджується на чужорідну культуру в цілому або на якусь її частину. За подібних умов оригінальна культура вважається підпорядкованою чужорідній. Себто позитивна оцінка чужорідного простору прямо пропорційна принизливій оцінці власного, при цьому сприйняття письменником або соціальною групою Іншого – це вже, радше, не образ, а «міраж». Припустімо, колишня англomanія французьких філософів була зумовлена браком в оригінальній культурі певних аспектів (свободи, толерантності), та їх уявним надлишком в англійській. Те ж саме стосується й короткочасної русomanії (вона проявлялася в однобокому й поверховому вивищенні постатей Петра I й Катерини Великої), основаної, як це чудово показав Альбер Лортоларі, на цілковитій містифікації образу Росії у Франції. Те ж саме – іспанomanії, поширеної за романтизму. Наприклад, іберійська «фата-моргана» Монтерлана пояснюється його відразою до будь-яких форм суспільного осучаснення й демократизації: він з особистісних міркувань прагне відновити уявний образ аристократії, що знаходить своє обґрунтування в тавромахії чи кастильській доблесті.

2-й випадок: чужорідна культурна реальність сприймається вторинною щодо оригінальної, підлеглою їй; певна «фобія» блокує розвиток позитивних уявлень про іншу культуру (знову ж таки, про неї в цілому чи про якийсь її прояв) на догоду негативним міражам. Приклад: германофобія у Франції наприкінці ХІХ ст. мала, як логічний наслідок, формування опозиції латинський світ (уявний) / світ німецьких варварів (уявний). У цьому випадку, як і в попередньому, маємо справу з хибними «обміном» і «стосунками». Чужорідний простір розпізнається, а не вивчається.

3-й випадок: чужорідна культурна реальність сприймається як позитивна, посідаючи своє місце в культурі, яка аналізує («споглядає»), а остання також набуває позитивної конотації. Цю взаємну повагу, подвійну позитивну оцінку можна виразити одним словом – «філія». І саме вона єдиний зразок справжнього, двостороннього обміну. Якщо «манія» проявляється лише в механічному запозиченні (так, свого часу з англійського дендизму копіювалися ідеї, спосіб життя, манера одягатися), «філія» розвиває процеси переоцінки й реінтерпретації чужого простору. Брутальна акультуризація, що супроводжує «манію», протиставляється рівному обміну, діалогу з Іншим, із ним будуються рівноправні стосунки. Якщо «фобія» передбачає символічну смерть Іншого, «філія» спонукає до важкого й виснажливого бачення, спрямованого на його розпізнавання; Інший, існуючи поруч із Я, не вважається ані вищим, ані нижчим, ані навіть несхожим (не йдеться ані про страх перед екзотичними відмінностями, ані про своєрідне алібі у вигляді маргінальної відмінності, яким, зазвичай, прикриваються, коли не хочуть співвідноситися з оригінальним Я), він просто вважається Іншим.

Безсумнівно, у багатьох працях – компаративістських або ні – «філія», радше, декларується, натомість реально йдеться про «манію»: значно легше запозичити, адаптувати чужорідні ідеї й думки, ніж їх переосмислювати, ґрунтовно засвоювати. Адже «філія» вимагає стійких, постійних зусиль до привілейованого діалогу, таким чином можна відновити зруйновану різними

«фобіями» та «маніями» рівновагу. Приміром, германофілія Ромена Роллана (за яку його так сварили) пояснюється турботою нейтралізувати скороспілі, узагальнені, спровоковані ненавистю судження про німецьку культуру. Або ж візьмемо Асоріна: його франкофілія була спрямована на реабілітацію французької культури, дискредитованої десятиліттями франкофобії.

4-й випадок: ситуація, коли явище обміну, діалогу скасовується на користь нового ансамблю – уніфікації. Цей феномен можна відчувати в напрямках, які ставлять за мету реконструювати втрачені єдності чи встановити новітню систему: панлатинізм, пангерманізм, панславізм, а також космополітизм, інтернаціоналізм усіх забарвлень. Множинність обмінів і діалогів номінально проголошується, вводиться в ранг принципу, проте все це існує всередині чітко вибудованого, впорядкованого ансамблю. Зокрема, космополітизм численних французьких письменників XVIII і XIX ст. зводився до побудови структурованого світу, на вершині котрого розміщувався Париж. А панлатинізм зводиться до позитивного обміну, проте лише серед латинських народів-братів. Такий тип культурного контакту ґрунтується на стосунках, які стають однобічними, на уривках і примітивних контрастах (панлатинізм / пангерманізм; південноамериканський панлатинізм / північноамериканський шовінізм, «янкіфобія»; пангерманізм / слов'янофобія, антисемітизм).

«Манії», «фобії», «філії» слугують зрозумілими, стабільними та постійними симптомами інтерпретації чужорідного простору, образу Іншого. Вони утворюють фундаментальні установки, котрі висвітлюють усередині тексту чи навіть цілого культурного ансамблю варіанти, преференції, відторгнення, й принципи ідеологічного відбору при зображенні Іншого.

Якщо ми встановили, що будь-яка культура визначається також через опозицію та зіставлення з іншими культурами, то зображення (літературне чи інше) Іншого, розмірковування-фантазування про нього стають невід'ємною культурною часткою, елементарною формою специфічного соціального феномену. Образи чужорідного простору, ці своєрідні смислові згустки, утворюють якраз таку конотацію поняття «соціальні уявлення», яку ми

й мали на увазі від самого початку, і яка є горизонтом дослідження імагології. Імажинарність таким чином оформлюється в дисципліну, що становить частину Історії – подієвої, політичної, соціальної. При цьому досить значні феномени – як-от успадкована ворожнеча, колоніалізм і його ідеологічні та культурні наслідки (расизм, мистецький і літературний екзотизм) – не можуть глибинно взаємодіяти з формуванням образу й змісту імажинарності в конкретний історичний час. Цілком очевидно, що імажинарність інтимно пов'язана і з минулим, і з майбутнім суспільства чи будь-якого іншого людського угруповання. І так само, як образ не є простою репродукцією певного факту з реальності, її уявлення не є ерзацом політичної, економічної, дипломатичної історії: вони мають власну історію, ритм, принципи та правила.

Ось приклад оригінальності ритму названих уявлень: образ може бути анахронічним щодо актуальної політичної події, проте необхідно усвідомлювати, яку соціальну функцію здатна мати ця анахронічність, яку функцію можуть мати такі тексти. Як, приміром, образ Іспанії «Золотого віку», що з'являється у драмі Клоделя «Атласний черевичок».

А ось і приклад оригінальності на рівні принципів та правил: для влучної характеристики публічної рецепції образу Іншого ми вдалися до застосування складеного іменника «розмірковування-фантазування» через відсутність адекватного простого іменника. Ми беремо це слово в його поетичному значенні. Розмірковування-фантазування про Іншого, як елемент поетичного мовлення, перебуває наче посередині між двома потужними принципами символізації, характеристизації, класифікації та порівняння – метафорою і метонімією. Ці принципи відсилають до ментальних феноменів людської психіки, які відтворюються не лише у мріях (фантазуваннях), а й у мовленнєвому перерозподілі, тоді як останній, своєю чергою, сприяє описові, метафоризації, дефініції Іншого. Так ми наблизилися до ключової точки нашого дискурсу: імагологія підіймається до розуміння літературознавства, окресленого колись Романом Якобсоном. Відтепер вивчення текстового функціонування імажинарного стає набагато детальнішим і методичнішим...

Вище ми вже підкреслили специфічну природу імагологічного тексту й образу, а саме властивий їм символічний режим комунікації. Звідси випливає те, що недостатньо вивчати впровадження (занурення) тексту в образ, треба спробувати осягнути впровадження (занурення) імажинарного в образ (і не шукайте в цій формулі тавтологію).

Образ Іншого, позаяк це – культурне зображення, багатозначний (так само, як поетичний образ), і ця багатозначність залежить від кількох чинників: від того, наскільки цей образ запрограмований, наперед заданий культурою; від наявності в ньому ієрархічної структури, яка пояснює та обґрунтовує його; від ментальних установок, які його визначають. Якщо культурний образ стає символом та культурною імажинарністю, наділений функцією символічного мовлення, уточнимо одразу, що хоч це визначення достоту банальне, воно все ж установлює за образом (через наявні в ньому культурний і соціальний коди) роль кінцевого компонента цього ж уявлення, котрий якраз і обґрунтовує його, обумовлює його циркуляцію та придатність.

Саме згадувані культурний і соціальний коди запобігають тому, аби сприймати імажинарність поза Історією, поза соціальними реаліями, які їх пояснюють і відсилають до них. І якраз історики змушують нас замислитися над стосунками, наявними поміж такими поняттями, як ідеологія (у нашому розумінні, це – низка значень, норм і принципів, які утворюють цілісний соціокультурний код) та імажинарність. Жак Ле Гофф, коментуючи з цього приводу чудову книжку «Три послідовності, або Імажинарність за феодалізму» Жоржа Дюбі, робить чітке розрізнення між «концептуальними схемами», «ментальностями», «явищами, наявними за межами аналізованого тексту» (з одного боку) й імажинарним (із другого): останнє ближче до власне літературознавчих досліджень. Ле Гофф розрізняє зображення (свого роду трифункціональну схему), яке є «концептуальним зображенням», «себто водночас і вираженням культури суспільства, і своєрідним інструментом для його осмислення й освоєння» та імажинарним, «закріпленим» за символами – продукованими людською уявою персонажами творів, які стали реальними. І як

резюме: «Коли „схема трьох послідовностей” входить в імажинарне, воно втрачає здатність до символізації».

Сфери імагології

В останньому розділі нашої роботи ми зосередимося на різниці рушійних (спонукальних) сил історії ідей (іншими словами – порівняльного літературознавства) і на тому, що стосується власне імагології. Це дасть нам змогу краще зрозуміти весь обшир і множинність пошуків, які, у різних пропорціях, стосуються історичного підходу до вивчення ідей, а також підходу власне літературного щодо рецепції Іншого, розмірковування-фантазування про нього. Згадаємо традиційні методики в компаративістиці, котрі мають стосунок до цієї проблематики: зокрема, літературу про подорожі, рецептивну естетику, літературну типологію (презентовану, наприклад, працями Сімона Жона). Так, сходинка за сходинкою, ми підійшли до цілої системи різних «образів» культури про Іншого...

Беручи до уваги подорожі, треба розмежовувати те, що підпорядковується індивідуальним інтенціям мандрівника, і те, що підпорядковується модусу (коду) культури. Письменник-мандрівник у викладі подорожі є виробником, привілейованим об'єктом і організатором оповіді; упродовж цього процесу він презентує читачеві власну особу. Він – оповідач, актор, тлумач і об'єкт тлумачення, мемуарист, герой власної історії в чужому театрі, себто він – привілейованого штибу літописець, хронікер і «маркшейдер». Будучи подорожувальником, він переконаний у власній унікальності, бо він, як йому здається, – єдиний свідок усього, що відбувається. Протилежна ситуація: мандрівка не є всього-на-всього переміщенням у географічному просторі чи історичному часі – вона також зводиться до переміщення в шарах культури (тієї, яка аналізує-споглядає). Ми «бачимо» чужинця, оснащеного власною культурою. Він бере слова, щоби розповісти про досліджуваний простір, перетворити його в «пейзаж». Він не зупиняється на засобах комунікації, які в його розумінні накладаються один на одного; він розгинає простір найрізноманітнішими способами: верхи на коні, у купе поїзда, на авто, пішки,

«з ранцем через плече й квітами в зубах». Обираючи маршрути, він не зважає на потребу трохи зекономити, на дипломатію, на різні культурні чинники, що спонукають до обмеження напрямів подорожі (як свого часу мандрівка англійців до Італії, романтиків – до Рейнської долини, неоромантиків і декадентів – на Схід). А ми, за допомогою літературної оповіді про мандрівку, оглядаємо справжню історію подорожей як антропологічну та культурну практику, котру залишається описати.

Щодо рецептивної естетики, то тут одразу підкреслюємо: вона не зводиться до власне естетичних суджень або ж до горизонту очікування (*Erwartungshorizont*), заснованого лише на естетичних та інтралітературних принципах. Критична рецепція закордонних літературних творів є повною, цілісною тільки в рамках дослідження, присвяченого системам зображення чужорідного простору, що притаманні в конкретний історичний час культурі, яка аналізує-споглядає-сприймає. Поліморфний критичний дискурс про зарубіжні літературні твори може глобально асимілюватися «образом» Іншого, саме тому ці два феномени – культурна рецепція та пов'язане з нею зображення чужорідного простору – мають спільну настановчу модель: переклад закордонного тексту (бажано з пояснювальною передмовою й примітками); ілюстрації до нього, критичні статті (у газетах, журналах), театральні постановки, на його основі, експозиції; вихід друком книг про подорожі, які часто вміщують цілий спектр відомостей про відвідувану країну; врешті-решт, перегляд, переосмислення культури Іншого. (Зрозуміло, що при розгляді цієї рецепції ніяк не можна оминати вивчення соціокультурних умов, у яких вона здійснюється). Зауважимо, що перекладений текст розміщується спочатку в середовищі перекладеної зарубіжної літератури, і лише потому – в новий літературний і культурний ансамбль. [...] [Для кращого розуміння взаємостосунків, що можуть існувати між іноземною та перекладеною літературою, варто звернутися до праць таких учених, як Ітамар Евен-Зохар і Жозе Ламберт]

Коли ж ідеться про регіональну чи колоніальну літературу (типологічний аспект), ми повинні рахуватися з тим, що відповід-

на до неї уніфікаційна система (культура центру) теж виходить на проблематику образу Іншого. Позаяк остання, в цілому, зводиться до розмірковувань про «розриви, що віддаляють» (термін Клода Леві-Стросса з праці «Раса й історія»), вона здатна й мусить мати своє місце не стільки в естетичному аспекті, скільки в політичному. Гасконці у Франції епохи Генріха IV, комедії Мольєра, бретонські пісні, різні комікси є тими зразками чужості, іншості, котрі, знову ж таки, здатні й повинні проясняти французьку літературу й культуру. Такими ми бачимо принципи (поки що вони перебувають на стадії становлення) роботи компаративістики.

Загалом колоніальна література залучає нас до міжконтинентальної (або ж інтраконтинентальної) компаративістики. Причому тут не йдеться про акцентування всім відомих стереотипів – «добрий негр», «брудний араб», «азіатська непроникність». Йдеться, наприклад, про спробу зрозуміти, чому іспанська література й далі має вплив на всі латиноамериканські, чому там досі існують й мають цінність культурні моделі метрополії. Йдеться також про зусилля усвідомити, чому ж літератури деколонізованих соціумів послуговуються набутками й кліше колонізаторів.

Сьогодні для такого континенту, як Африка імагологія пропонує своєрідну програму (і то не лише літературну, а й культурну плюс антропологічну) вивчення нового типу уявлень – «чорного» – у надрах якого циркулюють із осадків колонізації непротрочені культурні моделі, нові форми вираження, спрямовані на відвоювання простору та часу – двох не літературних, а людських величин, що їх колонізаційна політика свого часу конфіскувала.

(Можливо, ми зайшли надто далеко у виявленні сфер імагології? Однак парадокс у тім, що коли ідентичність установлюється, проблематика образу Іншого зникає. Кожна література, котра рефлексує про власну ідентичність, у засадничих основах цієї рефлексії оперує образами Іншого, а коли, повторимося, ідентичність вибудовано, матеріал, що слугував предметом оперування, виявляється непотрібним. Теорема перетворюється на аксіому.)

Усі національні літератури обох Америк – Канади, США, іспаномовної частини континентів або Бразилії – теж відчують, більш чи менш гостро, проблему ідентичності. У результаті

з'являються розвідки на кшталт «Сад кущів» і «Есе про канадські соціальні уявлення» Нортропа Фрая, де за допомогою численних прикладів аналізується вельми делікатна проблема. Чи візьмемо антропологічні дослідження Жильберто Фрейре, провокаційні праці Афонсо Романо де Сант-Анни (приміром, «Чудовий канібалізм»), які показують, наскільки ж питання бразильської ідентичності є таким, що не зникає: воно своєрідно ускладнене тим, що феномен національності (відповідно й питання Іншого) там утворює «комбінація» представників трьох рас (білої, чорної та червоної). Те ж саме й в іспаномовній Америці, де проблема ідентичності «поселилася» майже одразу, як цей континент «винайшли» (використовуємо тут чудове слово з книги «Винахід Америки» Едмундо О'Гормана) європейці, які змальовували його засобами презентованої ними культури (вдаючись, наприклад, до середньовічних міфів і розповідей про рицарів – як це доводить у розвідці «Книги завойовників» Ірвін Леонард). Фундаментальну вагу питання ідентичності має і для креолів – його еволюцію в часі та просторі показує Леопольдо Зеа. Також варто прочитати книги «Лабіринт самотності» Октавіо Паса чи «Сто років самотності» Габрієля Гарсія Маркеса; твори, де йдеться про політичну, економічну, культурну, лінгвістичну колонізацію Карибського басейну, про місцеві реалії ідентичності й образу Іншого – романи Алехо Карпентьєра, Роберто Фернандеса Ретамара, Едуарда Гліссана, Рене Деспестра, Роджера Тумсона, з домінантним у них мотивом роздвоєності між автозображенням і гетерозображенням. Схожа ситуація й у північноамериканському ареалі – до старих проблематичних вузлів (на зразок теми кордону, межовості) додаються нові (бурхливий розвиток культури «латиносів»)..

Отже, імагологія могла б оформитися в дисципліну зразка порівняльного літературознавства, котра через власні відкриття зарубіжних культур і множинності методів їхнього аналізу перетвориться в «науку про людину». «Всі науки про людину /.../ пов'язані між собою. Вони використовують чи можуть використовувати єдину мову» – це визначення Броделя з розвідки

«Записки про історію». Питання окреслено: чи має компаративістика амбіції стати, завдяки окремим секторам своїх пошуків, «людською наукою», без заперечення специфічності власне літературознавчого складника?

Щоби реалізувати цю амбіцію, вона має програми досліджень і оригінальні проблемні розробки, котрі розвиваються здавна (згадаємо, зокрема, вивчення «чужої сторони», використовуючи термінологію часів Поля ван Тігема, у тексті, літературі, культурі). Імагологія володіє не просто методом, а низкою заготовлених методів для розв'язування конкретних специфічних проблем. І якщо психоаналіз пояснює, як письменник (Гюго, наприклад) підтримує із закордонним простором (Іспанією, головним чином) взаємостосунки, котрі, послуговуючись формулою Шарля Бодуена (праця «Психоаналіз Віктора Гюго»), «основані на почуттях, походженням із дитинства», то імагологія бачить таку ситуацію у вигляді історії (ідей, почуттів), які прояснюють один із аспектів інтелектуального життя країни в її стосунках із іншою культурою. Себто діапазон (щось, більше за метод) дій імагології має глибше підґрунтя – історичне, структуралістське, міждисциплінарне.

* * *

Згадуваний діапазон, себто взаємозв'язок, який компаративіст підтримує зі своїм ареалом досліджень, спонукає його зробити об'єкт свого дослідження можливою базою роздумів про... власне дослідження. Тут не йдеться про претензії на об'єктивність – свого часу чимало пошуковців, особливо істориків, цілковито відмовилися від ілюзорної наукової об'єктивності. З другого боку, не треба соромитися переглядати власну позицію дослідника, свою систему цінностей і принципів добору даних про Іншого. Імагологія може допомогти в нарощенні усвідомленості, в об'єктивізації критики нашого культурного досвіду, наших ментальних рефлексій. Вона здатна уможливити ревізію і переосмислення культури, у лоні котрої сформувався дослідник і його дослідження. Ми знаходимо тут значний урок істориків –

таких як Марк Блок – котрі обґрунтовують вивчення минулого через інтерес до осягнення сьогодення. Загалом, в контексті імагології не існує «дрібних» і «незначних» проблем, є проблеми погано поставлені.

Окреслене нами вивчення образу, історії імажинарного спроможне перезапустити певні компаративістські напрями досліджень. Відтак зробімо загальне резюме: потрібно виявити й проаналізувати всі – діахронічні чи синхронічні – дискурси щодо Іншого (і літературні, й нелітературні); інтегрувати в аналіз соціальні та історичні аспекти, а також аспекти, які ієрархічно визначають міжкультурні взаємозв'язки – вони майже завжди здійснюються не в площині простих обмінів чи діалогів, а в площині силових ліній; віднайти шлях справді історичного дослідження, тобто в синтезі соціальних, культурних і літературних питань; зіставити висновки проведеного аналізу з висновками інших дисциплін (соціальних, загальнолюдських) із цих же тем; зрештою, виробити сегмент «тотальної історії», що має цінність для нових істориків, у якій літератори, компаративісти матимуть своє місце, рівнозначне увазі, котру вони приділяють соціокультурній значимості літературного факту, чи, насмілюємося сказати, людського життя.

Бібліографія

AGULHON (Maurice), *Marianne au combat: l'imagerie et la symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Flammarion, 1979.

BRAUDEL (Fernand), *Ecrits sur l'histoire*, Flammarion. Champs, 1986.

CADOT (Michel), *L'Image de la Russie dans la vie intellectuelle française (1839–1856)*, Fayard, 1967.

CARRE (Jean-Marie), *les Ecrivains français et le mirage allemand*, Boivin, 1947.

CHAUNU (Pierre), *Un nouveau champ pour l'histoire sérielle: le quantitatif au troisième niveau*, *Mélanges en l'honneur de F. Braudel*, Toulouse, Privat, 1973, t.II.

CHEVAL (René), Romain Rolland, l'Allemagne et la guerre, PUF, 1963.

DETIENNE (Maurice), L'Invention de la mythologie, Gallimard, 1982.

DIGEON (Claude), La Crise allemande de la pensée française (1870–1914), PUF, 1959.

DORFLES (GiIo), Nuovi riti, nuovi miti, Torino, Einaudi, 1970.

DUBY (Georges), Les sociétés médiévales: une approche d'ensemble, Annales ESC, janv, 1971.

DUPRONT (Alphonse), Problèmes et méthodes d'une histoire de la psychologie collective, Annales ESC, janv, 1961.

DUTU (Alexandre), L'histoire des mentalités et la comparaison des cultures, Revue roumaine d'Histoire, 1983, t.22, №.4.

FERRO (Mute), Analyse de film, analyse de société. Hachette, 1975.

FRANDON (Ida-M), L'Orient de Maurice Barrès. Etude de genèse, Abbeville, Paillart, 1952.

GIRARDET (Raoul), Mythes et mythologies politiques, Le Seuil, 1986.

GUYARD (Marius-François), L'Image de la Grande-Bretagne dans le roman français (1914–1940), Didier, 1954.

HOFFMANN (Léon-François), Le Nègre romantique, personnage littéraire et obsession collective. Payot, 1973.

Переклад із французької Володимира Баняса

Перекладено за виданням:

Pageaux D. H. De l'imagérie culturelle à l'imaginaire // Précis de la littérature comparée. – Paris, 1989.

Іхаб Хассан

Janglican*: національні літератури в добу глобалізації

У «Поминках по Фіннегану» недолугий гібрид «Janglish» поєднує вираз «звучати різко» і «англійська мова». Звичайно, Джойс жив і помер до того, як інше недолуге слово – «глобалізація» – заповнило кіберпростір. Звертаючись до двозначного химерного епітету Janglican, я думаю про мову американської літератури, якою послуговуються такі письменники, як Джуно Діас, Емі Тан, Александер Хемон, Ха Цзінь, Джумпа Лахірі, Чжан-рей Лі та багато інших (та й про себе теж, бо розмовляю кожною мовою з акцентом – таке собі літературне штукарство).

Проте підзаголовок моєї статті позбавлений будь-якої химерності, у ньому поставлено головне питання: чи за доби глобалізації все ще можна вести мову про національні літератури, скажімо, про американську чи австралійську? (У культурологічних студіях широко розповсюджені концепції, пов'язані з глобалізацією, скажімо, номадизм, гібридність, космополітизм, креолізація). У будь-якому разі, коли вже кожне питання приховує відповідь, я запропоную свою відповідь відразу: сьогодні ідея національної літератури знаходиться під загрозою. Але це не повинно викликати розпачливого сум'яття: минулорічний Нобеліант Жан-Марі Леклезіо віднайшов у креолізації енергію, що здатна надихати літературу сьогодення й майбутнього. Утім, перш, ніж зійти на драговину глобалізації, я хочу пояснити форму цього есе, яка схожа на пісковий годинник: історичні аргументи поступово звужуватимуться до енігматичного центру, представленого мовою як такою, і потім знову розширюватимуться до небезпечних питань сьогодення.

* * *

* Jangle (Engl.) – звучати різко; дискутувати або говорити гнівно.

Щойно я стверджував, що ідея національних літератур перебуває під загрозою: навряд чи можна з впевністю (а якщо і можна, то це зухвалість), визнати національну ідентичність інших епох. «Навряд» тут означає ані «так», ані «ні». Сама тема вимагає такого словесного трюкацтва. Від того дня, коли Томас Фрідмен прийшов додому і сказав своїй дружині: «Люба, гадаю, що земля пласка», ми не знаємо, як тлумачити глобалізацію. Може те взяти слово земля в лапки, але це влаштує лише ледачі голови.

Що ж Фрідмен мав на увазі? Звичайно, він говорив про те, що глобалізація зрівняла можливості розвинених країн і країн, що розвиваються. А чи сьогодні це так?

Справді, технології допомагають розподіляти багатство. Подивимося на Китай, подивимося на Індію, подивимося на Бразилію – всі готові відгукнутися на цей заспів. Але не варто приглядатися надто пильно – можна побачити більше, ніж вихопить перший технологічно налаштований погляд. Епоха повстань і екстремізму є також епохою кічу та розпусти. Коли Бін Ладен попаде в Рай, його, можливо, там чекатиме Періс Хілтон. Принаймні, інколи мені з'являється така мара. Але коли я не в такому підступному гуморі, я просто не можу погодитися з тезою Фрідмена. Я сприймаю світ і пласким, і круглим, і сплющеним біля полюсів, немов колючий дикобраз; словом, я сприймаю його як конструкт, що постійно змінюється, і зовсім не вписується ні в яку евклідову геометрію.

Тоді як нам сприймати національні літератури у світі, який зневажає класичні геометричні аксіоми та чіткі контури? Тут доречно поговорити трохи про історію.

Розглянемо зразок американськості до епохи глобалізації.

Це питання імпліцитно існувало вже у літературі XVIII ст., коли слабка Республіка намагалася відмежувати свою мову – варварський виск¹ і т. ін. – від млявих інтонацій батьків за океаном. Гектор Сент-Джон де Кревкер вже поставив питання «Так

¹ barbaric yawp – із В. Вітмена («Листя трави») – прим. перекл.

хто ж такий американець, ця нова людина?». Це питання резонує крізь усю прекрасну антологію Едмунда Вілсона «Шок визнання», в якій зібрано вислови письменників від По до Генрі Джеймса; воно також висловлене в «Дослідженнях класичної американської літератури» Д.Г. Лоуренса: «Де *знайти* цього нового птаха на ймення справжній американець? Покажіть нам гомулкула нової ери». Що більше розноситься та відлунюється це питання, то більше відкривається своєрідне взаємопорозуміння. «В усьому світі генії тісно пов'язані один з одним, – писав Мелвілл, – і від самого шоку визнання ця єдність створює надзвичайну силу».

Чи знайдемо в американських письменників попередніх століть переконливіші заяви? Вони здебільше оплакують і оспівують – і часто одночасно – брак атрибутів тодішнього Нового світу. А втім, незалежно від того, оплакують вони чи оспівують, їх поєднує прийняття реальності специфічної американської літератури, специфічності, яка складається попри несхожість індивідуальних мовленнєвих проявів і сюжетів, форм і тем.

Певна річ, на кожного Генрі Джеймса, який б'є себе в груди та ремствує, що «немає ні суверена, ні судів, ні особистої відданості, ні аристократії, ні церкви ... ні великих університетів» – сьогодні декотрі з цих позірних прогалин виглядають неймовірними – знайшлися інші, на кшталт Емерсона, Вітмена, Твена, Андерсона та того ж таки Мелвілла, які били себе в груди та волали: «Тож нехай Америка цінує й плекає своїх письменників; і нехай вона прославляє їх ... І хоча в це важко повірити, Англія ... багато в чому нам чужа. У порівнянні з нею Китай відчуває до нас більше справжньої любові». (Ще один неймовірний приклад того, як час викриває усі наші помилки).

Мені невідомо, як інші носії англійської – австралійці, новозеландці чи канадці останніх двох сторіч – ставляться до цього питання. Підозрюю лише, що в їхній мові менше самореклами й бравади, ніж в американців, адже, за словами якогось відомого дотепника, нас розділяє спільна мова. Але я впевнений у тому, що нові суспільства, – а в наш час це головним чином постколоніальні суспільства, виявляють більшу жорсткість і войовничість, коли йдеться про вираження національної ідентичності.

(Така вразливість стосується навіть Туреччини, яка великою мірою уникнула європейської колонізації: кілька років тому Орхана Памука було ув'язнено за обвинуваченням у «приниженні турецької національної честі і гідності».

Що є сучасним відповідником антології Едмунда Вілсона? Пропоную грубезний компендіум Грейла Маркуса та Вернера Соллорса «Нова літературна історія Америки», надрукований у Гарварді в 2009 р. Важливо підкреслити, що ця книга нагадує чи то мудро сточену клаптикову ковдру, чи то збірку різних за концепціями статей.

Тут усі межі між історією, соціологією, філософією, літературою та популярною культурою розмиті, непомітні, або й зовсім відсутні. Тут ми можемо натрапити на ремарки щодо Елвіса, Мелвілла, Мейлера, Анонімних алкоголіків, Кейт Міллет, складової абетки мови черокі, Мартіна Лютера Кінга, Джонатана Едвардса, журналу «Mad», Тоні Моррісон, Боба Ділана, урагана «Катріна», Слай Стоуна, Олександра Грема Белла, пані Бредстріт, Лінди Лавлейс (у фільмі «Глибока горлянка»), Гайавати, Кларка Гейбла, Барака Обама та обличчя Ліндона Джонсона – що сягає образу «фрактальної геометрії американської культури», як сказав один критик. Це робота, яка перетворює «незв'язаних і пихатих чудовиськ» Генрі Джеймса² на зразок риторики та бездоганності. Але це відображає ситуацію в Америці того часу, коли я готував свій внесок до попереднього видання «Літературної історії США» Роберта Спіллера, півстоліття тому.

Звичайно, Америка намагається триматися як єдине ціле в цьому процесі (як і завжди), лише тепер, в епоху глобалізації, лантух тріснув по швах, і славетні чудовиська пустують та пхають свої носи скрізь.

* * *

Гадаю, мені вдалося розкрити питання ролі національної літератури в попередні часи. Можливо, я перебільшую. Для того, щоб

² «Loose baggy monsters» – фраза, якою Г. Джеймс характеризував грандіозні романи XIX ст.

тверезо підійти до розгляду цього питання, варто звернутися до творчості Хорхе Луїса Борхеса. (Цікаво, що Памук став лауреатом Нобелівської премії, Борхес ні; детальніше стосовно примх міжнародного «судочинства» літературної творчості поговоримо далі).

Зокрема, мені на думку спадає есе Борхеса «Аргентинський письменник і традиція», вперше прочитане як лекція в Іспанії в 1952 році і опубліковане в англійському перекладі в 1962 році у збірці «Лабіринти». Ця лекція/есе, написане більш, ніж півстоліття назад, критикувала тоді латиноамериканський популізм Перона, та й сьогодні змушує нас посоромитися власного бузувірства.

Якщо б мені треба було одним реченням виразити сутність позиції Борхеса, то я зробив би це наступним чином: «Що, *амігос*, невже ми, аргентинські письменники, настільки безмовні, обділені талантом та примітивні, що можемо писати тільки про блукаючих пампами чабанів?». Звісно, Борхес має на увазі значно більше і виражає це більш гостро та витончено. Тож нехай за Борхеса кажуть його слова. Цитую:

«...ідея, ніби літератури мають розрізнятися у відповідності із характерними рисами їх країн, відносно нова [зародилася у романтиків] і так само новою і доволі випадковою є ідея, що письменник неухильно повинен шукати теми, пов'язані з власною країною;

...Шекспір був би глибоко приголомшений, якщо б його спробували обмежити тільки англійською тематикою і якщо б йому заявили, що, як англієць, він не мав ніякого права писати „Гамлета”, бо його тематика – скандинавська ...»

Для Борхеса справді нативістське не потребує доповнень у вигляді елементів національного колориту: скажімо, Коран залишається священною книгою мусульман і без згадки про верблюдів. Це зауваження більше жартівливе, ніж сентенційне. Тим не менше, Борхес цілком правий, коли пише: «Мені здається, ми, аргентинці і загалом латиноамериканці...можемо писати на будь-які європейські теми без забобонів». І він абсолютно точно висловлює позицію всіх справжніх письменників, коли каже: «наше надбання – весь світ».

Письменники з найбільш яскраво вираженим національним характером – такі автори, як Вільям Фолкнер, Патрік Уайт, Габріель Гарсія Маркес, В.С. Найпол чи Нагіб Махфуз напевно погодились би з такою позицією і не тільки тому, що їх творчі наміри виходять за межі географічних кордонів. Зрештою, ми очікуємо на це від всіх великих митців. Вони погодились б і тому, що вони інтуїтивно відчують, як каже Борхес, «що справжня суть письменництва зазвичай йому не відома». Це всього-на-всього означає, що письменник – творець, а не пропагандист, і навіть у тих випадках, коли він викладає релігійні чи політичні погляди, як це зробив Достоевський у «Бісах», це завершується запереченням всіх попередньо висунутих ідей. Можна припустити, що коли вони гострять сокири, на підлозі залишається золотий стружок.

* * *

То як же має тепер підходити до справи редактор визначальної англomовної антології (хоча «визначальна антологія» – це оксюморон) – антології, скажімо, американської чи австралійської літератури? Прагматично, вважаю я, як і Ніклас Хосе, головний редактор великого нортонівського проекту, «Література Австралії», опублікованого в 2009 р.

Амбітні проекти такого ґтибу будуть викликати (і, очевидно, невідворотно), суперечки та застереження. Але це мене наразі не турбує. Зазначу лише, що назва включає в себе слово «Австралія», континент, а не «австралійська», сутність певної культурної, історичної або політичної формації. З огляду на етнічну суміш, не меншу ніж у Сполучених Штатах, ми можемо лише уявити, скільки пляшок аспірину довелося спожити Хосе та його колеги під час укладання цієї роботи. Але чи може аспірин спростити процес прийняття рішень, розв'язати протиріччя або суперечливість тверджень?

Я посилаюся тут на цю антологію не тільки тому, що вона втілює у своїй твердій палітурці та тисяча чотириста шістдесят п'яти сторінках нервучкого паперу так багато проблем національних літератур у глобальну епоху; я посилаюся на неї ще

й тому, що вона містить два короткі твори Д. Малуфа, що ведуть нас до самої суті мого власного есе про «Janglish».

* * *

Два тексти Малуфа, есе під назвою «Першопочаток» («A First Place») і оповідання «Останній носій мови» – з особливою виразністю демонструють усі тонкощі цього питання. (Особливо хочеться звернути увагу на багатющу палітру його художніх засобів). Його біографія не менш цікава: народився 1934 р. у Брісбені; перш ніж остаточно перебратися до Сіднею у 1968 році, більше десяти років прожив за кордоном. Усе життя Малуф був немов те перекотиполе, і для нього не існувало кордонів, своєрідна номадична укоріненість, ключова тема моїх роздумів.

В есе «Першопочаток» Малуф зображує рідне місто. Проте він змальовує щось більше. Розповідь починається з дитинства, продовжується у стінах і огорожах будинків, і потім – на пагорбах та схилах міста, помережених араукаріями, навколо яких звивається, як змія, річка, і так – до горизонту людської свідомості. «Першопочаток», не звичайний Рай на Землі, а один із можливих першопочатків, – є тим місцем, де зароджується уява письменника і розправляє крила над світом.

Спостерігаючи за прагненням письменника пізнати своє перше місто, ми все чіткіше бачимо власне життя: внутрішній і зовнішній світ, хаос і впорядкованість, відчуженість і кохання, таємничість, ідентичність, таїни сексуальності і мова, – вона усюди. Все є еманациєю «пейзажу й будиночків». Словом, пронизливість відчуттів, дитяча допитливість та оманливість швидкоплинності часу, що просочилася у простір, звичка пізнавати життя, написання власної карти реальності – ось наш маршрут, який дедалі більше віддаляється від першопочатку кожного з нас.

Хіба це не нагадує притчу про те, що все локальне перетворилося на глобальне, що глибоко особисті переживання та по-дитячому гостро розвинуті інтуїтивні відчуття все частіше знаходять відображення у світовій літературі, але без жодного ідеологічного шуму та несамовитості?

Втім, ця притча зовсім не відкидає розмаїття. І Малуф це чітко визначає наприкінці того ж таки оповідання. «Можливо вже час, – розмірковує він, – забути про схожість та звернути нарешті увагу на величезне розмаїття, яке ми зараз уособлюємо; змусити розчинитися в повітрі уявлення про те, що є типовим, наприклад типово австралійським...» (І це він писав вже у 1985 році). І справді, чи не час вже у американській літературі (Janglican), та і у літературі більшості європейських країн, принаймні англійських, оскільки англійська – вже давно стала *lingua franca* світу, зробити те ж саме?

Це, звичайно ж, риторичне питання. Ми всі розуміємо, що сучасна національна література зазнає тиску як із середини, так і ззовні: цей тиск спричинений як етнічними різноманіттям всередині країни, так і пористістю кордонів, поступовим розмиванням будь-яких розмежувань. Цей демографічний факт спонукає поставити таке запитання: чи здатна глобалізація урівняти внутрішні відмінності – саме ті внутрішні відмінності, «за якими приховано смисли», як їх загадковим чином визначає Емілі Дікінсон. І яку внутрішню ціну заплатить література за узагальнену уяву, яка, подібно до ангелів, зневажає поняттями часу та простору? Подібні питання – невідступні та складні.

Різноманітність, схоже, стала нашим майбутнім. Принаймні так було до останнього часу, це догмат, який пропагується на кожному-ліпшому академічному семінарі, навіть попри те, що на сьогоднішній день різноманітність опинилася під загрозою зникнення. Як вирішити цю дилему та, користуючись термінологією Фрідмана, знайти щось середнє між пласким та круглим. Напевно, нам слід відмовитися як від одно-, так і від різноманіття, або, якщо бути більш точними, нам не слід забувати про напруження між Конкретним та Універсальним у всіх сферах нашого особистого та суспільного життя. Це не релігійна догма, не метафізична максима, і праця Малуфа «Єдиний носій мови» допомагає нам усвідомити: напруженість становить саму природу мови.

У цьому оповіданні лексикограф (можливо, норвежець) розмірковує про нелегку долю аборигена – останнього носія своєї мовної групи. (Згадаємо, що сотні таких мов зникли внаслідок

колоніальної недбалості та не запланованих геноцидів). Із відходом у вічність цього чоловіка зникає не лише система фонем: зникне цілий пласт реальності. Ось як каже про це дослідник:

«Вмирання мови є загадкою не лише сивої давнини, але і сьогодення. Коли ми вперше усвідомлюємо звук слів і самі промовляємо їх, з наших вуст злітають ті ж самі слова, що і з вуст наших давніх предків, і ми відчуваємо те саме. Мова – це їхня кров. Це сонце. Ми кажемо «Солен» [норвезькою – сонце] і сонце чіпляється за рівнину та підтягується своєю великою гарячою масою, і ми відчуваємо його палке дихання».

Цей погляд Малуфа на мову можна назвати гайдеггерівським і глибоко поетичним – мова розглядається як Дім Буття. Але як і Стівен Пінкер, я не впевнений, що кожна думка може мати вербальне вираження і що свідомість закінчується там, де закінчується найбільший в світі словник. Є сни, почуття та трансцендентні стани, а також глибинні структури мозку, мова яких нам не відома, окрім лише мови мовчання. Так Пінкер виражає цю думку у своїй книзі «Матерія думки»: «Якщо наші слова не ґрунтуються на конкретних думках, тоді ми власне навіть не говоримо, а лише белькочемо, бубонимо, бурмочемо, гаричемо, ґерґочемо, гуркочемо, лепечемо, муркочемо, мурмочемо, патякаєм, тріскочемо і т. д. і т. п.»

Можливо, Пінкер в даному випадку і створює утішливий комічний відступ, але це дозволяє логічно перейти до моєї ключової ідеї, а саме: проблема національних літератур у часи глобалізації може виглядати спрощеною версією езотеричної загадки мови як такої, її конкретних та загальних складових, її яскравої неповторності та безсумнівної іманентності в людських культурах. (Ми не зустрічали такої людини, яка б не володіла жодною мовою, навіть якщо згадати Каспара Хаузера, який, імовірно, був шахраєм, та дикого хлопчика з Авейрона, феномен якого не викликає жодних сумнівів).

Якщо казати стисло, то літературні уявлення, хоча і можуть вимагати певного власного простору та імені, все ж вони руйнують стіни, кордони, обмеження; вони захоплюють і поглинають людські серця, наче чорні дири в космосі; а горизонт цих уявлень –

це межі всесвіту. Література залишається найкращим способом – звичайно ж, окрім кохання – проникнути в життя людини. Як ще література, та й будь-який інший вид мистецтва, може зачіпати найпотаємніші струни нашої душі? Як ще можуть такі мислителі як Деніс Даттон, переконливо доводити еволюційну основу самої краси, що він і робить у своїй книзі «Художній Інстинкт»?

Реальна універсальність мови, її подвійність, – так, і її двоїстість також, – є очевидними в повсякденних речах. Зважте на незчисленні міжнародні літературні премії, що вручаються на всіх континентах; пригадайте художні переклади, що постійно суперечать один одному. Чому суперечать? Тому що переклади можуть нехтувати мовними законами; тому що переклади можуть бути вдалим та невдалим; тому що ми живемо, неначе загублені в нескінченному коловороті перекладів (як колись сказав нині покійний Джеймс Меріл). Ми перескакуємо з мови на мову, втрачаючи частинку себе, набуваючи щось нове, але залишаючись майже такими ж. Ми будуємо Вавилонську вежу над рівниною. І все одно, ми щиро дивуємось тому, що все ще визнаємо один одного у пустелі історії – я маю на увазі, ми досі кохаємо, сміємось та вбиваємо.

* * *

Відступаючи від темної суті справи, тієї загадки, якою є мова, я повертаюся тепер до бурхливого світу. І на своєму шляху, куди не подивлюсь, я бачу, що новий привид бродить планетою: привид не комунізму, а націоналізму, чи навіть націоналізмів. Їхні атавістичні пристрасті спотворюють бачення проблем сьогодення так, що здивувалися б навіть середньовічні мислителі, незалежно від вірувань – християни чи мусульмани, іудеї чи індуїсти.

Та оскільки самоідентифікація – «ідентифікація із чим?», завжди запитує себе – стала джерелом нашої люті, і оскільки наша культурна пам'ять чіпляється за старі кривди та вимагає безкінечної за них спокути, навіть література не може уникнути смертельних обійм геополітики. Згадаймо фатву, що проголосувала смертельний вирок Салманові Русді. Згадаймо всі ті числен-

ні, дрібні фатви на адресу літературних творів, що їх щоденно виголошують на лекціях з культурології, вони виголошуються на захист власних культурних та релігійних догм і цінностей. Але всі ці фатви – застарілі та неефективні засоби переконання.

Розвиваючи свою тему далі, я хочу зробити, може й дивний, але мені здається, логічний відступ. Я хочу звернутися до промови, яку виголосив Президент Барак Обама на церемонії вручення Нобелівської премії миру.

Президент визнає, що «стара архітектура [націй] не витримує тиску нових світових загроз»: тероризму, екстремізму, етнічних чисток, міжконфесійних конфліктів, зруйнованих економічних систем, невизнаних держав, звичайних людей у полоні безкінечних війн, війн між країнами, а ще страшніше – війн всередині країн – всі ці явища змінили правила гри у міжнародній боротьбі за владу. Обама визнає що «не має готового і кінцевого рішення проблемам війни». Але він запевняє, що вірить і хоче втілити бачення світу, засноване частково – і лише частково, адже самого бажання миру рідко коли достатньо – на поглядах Ганді та Манделі, Кеннеді та Кінга. Ось що каже Президент:

«Згода поміж націями. Непохитність держав і організацій. Захист прав людини. Інвестування в розвиток. Все це життєво необхідно, якщо ми хочемо досягнути тієї еволюції, про яку мріяв Президент Кеннеді. Проте, я не вірю, що в нас стане духу чи витривалості, щоб завершити цей процес без ще однієї речі – розширення наших моральних горизонтів, відмови від старих стереотипів, наполегливої віри в те, що є щось незнищенне, що об'єднує всіх нас [курсив мій].

І я знову стверджую, що це і має бути прагненням будь-якого літературного твору, наскільки б жанрово чи політично залежним він не був, нагальний внесок будь-якого справжнього твору мистецтва до того незнищеного загальнолюдського, – думка виражена Президентом в геополітичних термінах. Але просто повторювати цю формулу, не пояснюючи її суті, здається мені недоречним.

Мої прикінцеві зауваження повертають мене до довгоочікуваного питання щодо «Janglican». Для стислості викладу (та щоб виявити уразливість своєї власної риторики), я хочу представити ці останні думки як провокації, які можуть розширити проблематику за межі цієї статті. Ось п'ять спірних положень:

1. Американська література наразі прочитується в просторі глобального засудження. Назвіть це, якщо волієте, антиамериканізмом, підходом до світу, який світ би вигадав, навіть якщо Америки б не існувало. Помилковий коментар голови Нобелівського комітету з літератури, що американська літературна творчість «занадто ізольована», дещо не релевантна літературному мейнстріму – це лише один з прикладів такого клімату. Якщо щось завжди не так із супердержавою Америка, то чи не має щось бути викривленим і в самій структурі її національної літератури?

2. Як впливає Інтернет (маються на увазі всі ці розваги соціальних мереж) на ідею національної літератури, так ніхто ще і не зрозумів, можливо для цього знадобляться й цілі десятиліття. Суть не в тому, як багато книжок продаються щорічно в США; та й не в тому, скільки існує літературних премій; головне – що то за клас читачів, що населяє цю країну й зветься американською молоддю. Насправді, що ж відбувається з національною літературою, коли її рідні читачі можуть хіба що «переписуватися» в соціальних мережах, твіттері, або ж здійснювати пошук інформації через пошукові системи?

3. Кількість письменників та їх літературних творів в Америці непомірно зростає, що є, між іншим, не типовим для країн західної цивілізації. Багатьом літературним журналам за тиждень надходить більше пропозицій для публікації, аніж кількість їх передплатників. Надмірна кількість письменників – таких як і я, – звичайно ж, має певний неоднозначний вплив на характер самої американської літератури. Можливо, музи працюють й ночами у цій країні? Навіть, у свій вільний час? Чи, все-таки, це явище є черговим проявом нашої письменницької пристрасті до нарцисичної публічності?

4. Хто тепер буде уособленням літературного генія Американської думки – американським письменником *par excellence*, якщо Сол Беллоу, Норман Мейлер та Джон Апдайк покинули цей світ? Кому під силу буде повною мірою висвітлити американську уяву? Може, Філіп Рот, Дон ДеЛілло, Кормак Маккарті, Тоні Морісон, Джойс Керол Оутс, чи все ж таки це буде особистість вільного слова, бездоганного джерела поетичної думки, невідкорена нікому, владна всюди – така, як Джон Ешбері? А може, питання само по собі хибне, штучне, дилема, що унаочнює труднощі визначення власне національної літератури Америки як такої.

5. Зрештою, чи можливе таке, щоб «Американський письменник», йдеться про представника власно Американської літератури, став, так би мовити, «останнім носієм рідної мови». Хіба можна за такої кількості «першовитоків» у нашому суспільстві, які топографією, культурою, мовою та історією, що є ознаками їх буття, визначити національну літературу як таку. Коротше кажучи, замість символу мови плюралістичності, чи не нагадає Janglican похоронний подзвін по національній літературі?

Звичайно, сутність даних питань криється поза їх безпосереднім змістом. Звичайно, стріли сучасних проблем можуть і не вплинути на перебіг майбутніх подій, не влучать у справжню ціль.

Вкотре ми повторюємо, що цифрові технології змінюють сформовані часом цінності та звичаї, це проявляється навіть у манері нашого спілкування. Що всі ці зміни означають для людей, залишається загадкою, оскільки людський мозок відрізняється своєю надзвичайною здатністю пристосовуватися до сприйняття інформації попри тиск еволюції. Яким чином тоді мозок немовляти, якого вже змалечку годуватимуть кібер-молоком, буде сприймати навколишній світ? Чи погоджуватися зі словами Кейті Ройфі про те, що наразі культура літературного мистецтва «знаходиться на межі зникнення»? Чи може скоро креолізовані мови та мультимедійні технології повністю займуть її місце?

444

Мої здогади щодо мови Janglican нічим не кращі, ніж прогнози освічених читачів. Але я знаходжу втіху у словах Вінстона Черчіля, який зазначав, що Америці можна довіряти, вона зробить як годиться – після того, як випробує всі інші шляхи.

*Переклад з англійської
Олександра Гона й Ганни Стембковської*

Перекладено за рукописом автора

Відомості про авторів

Білик Наталія Леонідівна (Київ, Україна) – к. ф. н., доцент кафедри слов'янської філології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Брайко Олександр Валентинович (Київ, Україна) – к. ф. н., науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Брузгене Рута (Вильнюс, Литва) – PhD, Assoc. prof., Mykolas Romeris University.

Грицик Людмила Василівна (Київ, Україна) – д. ф. н., професор, завідувач кафедри теорії літератури й компаративістики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Денисова Тамара Наумівна (Київ, Україна) – д. ф. н., професор, провідний науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Дубініна Олена Володимирівна (Київ, Україна) – к. ф. н., науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Ільницький Микола Миколайович (Львів, Україна) – член-кореспондент НАНУ, д. ф. н., професор, завідувач кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

Ласкина Наталья Олеговна (Новосибирск, Россия) – к.ф.н., доцент кафедри зарубешной литературы и теории обучения литературе Новосибирского государственного педагогического университета.

Лімборський Ігор Валентинович (Черкаси, Україна) – д. ф. н., доцент кафедри літератури та іноземних мов Національного університету «Києво-Могилянська академія».

Мельниченко Ігор Владиславович (Київ, Україна) – к. ф. н., науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Михед Тетяна Василівна (Київ, Україна) – д. ф. н., професор кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Наливайко Дмитро Сергійович (Київ, Україна) – член-кореспондент НАНУ, д. ф. н., проф., головний науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Нарівська Валентина Данилівна (Дніпропетровськ, Україна) – д. ф. н., професор кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара.

Овчаренко Наталія Федорівна (Київ, Україна) – д. ф. н., завідувач відділу світової літератури Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Остапчук Тетяна Павлівна (Миколаїв, Україна) – к. ф. н., доцент Чорноморського державного університету імені Петра Могили.

Павленко Юлія Юхимівна (Київ, Україна) – к. ф. н., старший викладач кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету.

Полтавцева Наталія Георгиевна (Москва, Росія) – к. ф. н., доцент Інститута «Русская антропологическая школа» Російського державного гуманітарного університету.

Пупурс Ірина Володимирівна (Київ, Україна) – к. ф. н., науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Рязанцева Тетяна Миколаївна (Київ, Україна) – к. ф. н., старший науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Свербілова Тетяна Георгіївна (Київ, Україна) – к. ф. н., старший науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Сенчук Ірина Анатоліївна (Львів, Україна) – асистент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка.

Сиваченко Галина Миколаївна (Київ, Україна) – д. ф. н., завідувач відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Соловей (Гончарик) Елеонора Степанівна (Київ, Україна) – д. ф. н., провідний науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Srbínovska Slavica (Skopje, Republic of Macedonia) – professor of theory of literature and comparative literature, Department of Comparative Literature, Faculty of Philology «Blaze Koneski», University «Sts. Cyril and Methodius».

Стембковська Ганна Олександрівна (Київ, Україна) – к. ф. н., молодший науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Хорев Виктор Александрович (Москва, Россия) – д. ф. н., заведуючий отделом истории славянских литератур Института славяноведения Российской академии наук.

Шевчук Тетяна Станіславівна (Ізмаїл, Україна) – к. ф. н., доцент кафедри зарубіжної літератури Ізмаїльського державного гуманітарного університету.

Наукове видання

**ЛІТЕРАТУРНА
КОМПАРАТИВІСТИКА**
Випуск IV

**Імагологічний аспект
сучасної компаративістики:
стратегії та парадигми**

Частина II

Підп. до друку 10.12.2010 р. Формат 60x84/16.
Гарнітура SchoolBookC. Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум. друк. арк. 25,5. Ум.-вид. арк. 23,1.
Замовл. № 1210-10.

Видавничий дім «Стилос»
04071, Київ-71, вул. Набережно-Лугова, 5, к. 30. Тел.: (044) 428-72-50.
Свідоцтво Держкомінформу України (серія ДК № 149 від 16.08.2000 р.)