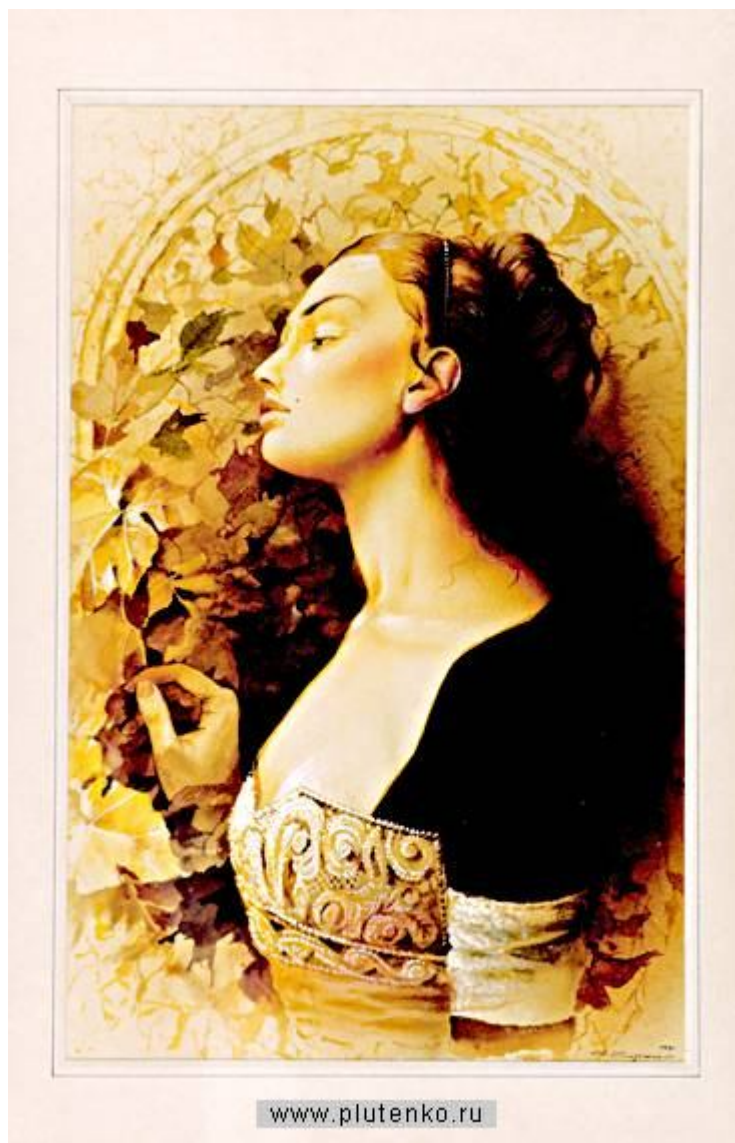


Київський університет імені Бориса Грінченка
Гуманітарний інститут

Г. Є. Шовкопляс

**ІСТОРІЯ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ
XX СТОЛІТТЯ. У ДВОХ ЧАСТИНАХ.**

II ЧАСТИНА.



Навчально-методичний посібник
Київ - 2013

ББК 83.3(0)я73

I-90

Рекомендовано Вченою радою
Гуманітарного інституту
від березня 2013 року,
Протокол №

Автор – упорядник

*Шовкопляс Галина Євгенівна кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри
світової літератури Гуманітарного інституту
Київського університету імені Бориса Грінченка,*

Рецензенти:

Овчаренко Н. Ф., завідувач відділу світової літератури Інституту літератури імені
Т. Г. Шевченка НАНУ, доктор філологічних наук.

Ковбасенко І. Ю., професор кафедри теорії, історії та методики викладання
зарубіжної літератури Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат
філологічних наук.

I-90

Історія зарубіжної літератури другої половини ХХ століття : навч.-метод.
посіб., видання друге, перероблене і доповнене / Авт.-упор. Г. Є. Шовкопляс. — К. :
Київськ. ун-т імені Бориса Грінченка, 2013. — с.

БК 83.3(0)я73

У навчально – методичному посібнику пропонується тематичний розподіл лекційного матеріалу, комплекс контрольних матеріалів, викладення концепції самостійної роботи, матеріали, рекомендації до виконання самостійної роботи, списки художньої літератури, списки наукової та науково- методичної літератури. Другу частину посібника складають допоміжні матеріали до теми «Література постмодернізму», що становлять збірник наукових статей. Посібник призначений для організації навчальної роботи студентів при вивченні означеного курсу.
Для студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів.

Передмова

Курс «Історія зарубіжної літератури другої половини ХХ століття» є частиною дисципліни «Історія зарубіжної літератури» навчально-освітнього рівня «бакалавр». Означений курс історії зарубіжної літератури другої половини ХХ ст. завершує вивчення нормативної дисципліни навчально –освітнього рівня «бакалавр». Саме це надає курсу певних особливостей, а саме: він передбачає не тільки засвоєння студентами нових знань, але й повторення попередньо вивченого та систематизацію здобутих знань.

Курс «Історія зарубіжної літератури другої половини ХХ століття» містить складний і різномірний матеріал, який об'єднаний межами ХХ століття. Тому при побудові курсу може бути використаний хронологічний принцип тематичного розподілу матеріалу. Логіка розвитку художнього процесу західноєвропейської та американської літератури від становлення у 40-х рр. літературного явища екзистенціалізму з його потужним впливом на подальший розвиток літератури через подолання конформізму середини сторіччя і перемогу нонконформістської свідомості з домінуванням негативізму по відношенню до традиційних цінностей та естетичних канонів певною мірою підготувала появу літератури постмодернізму.

Осторонь лінії розвитку західноєвропейської літератури та літератури США у другій половині ХХ ст. стоїть феномен нового латиноамериканського роману, який матеріалізує особливості типу художньої свідомості латиноамериканського континенту в доробках таких авторів, як Алехо Карпентьєр, Габріель Гарсія Маркес, Маріо Варгас Льоса, Лаура Есківель.

Введення до шкільного курсу зарубіжної літератури творів російського письменника Олександра Солженіцина потребує ознайомлення студентів- філологів з його творами. Тому творчість Олександра Солженіцина виноситься на самостійне вивчення студентами з подальшим написанням самостійних робіт та їх публічним захистом на окремих заняттях.

Викладена вище концепція побудови навчальної програми курсу «Історія зарубіжної літератури другої половини ХХ століття» визначає і структуру навчально-методичного посібника, який має організувати роботу студентів, сприяти кращому засвоєнню інформації, надати методичну допомогу при вивченні всіх розділів і тем курсу.

Навчально-методичний посібник містить матеріал шістьох тем, введених до програми нормативної дисципліни «Історія зарубіжної літератури» у восьмому семестрі навчання студентів, а саме:

1. Друга Світова війна як матеріал для західноєвропейської літератури. Творчість Генріха Бьолля.
2. Американський антимілітаристський роман.
3. Театр абсурду.
4. Література нон-конформізму.
5. Новий латиноамериканський роман.
6. Література постмодернізму.

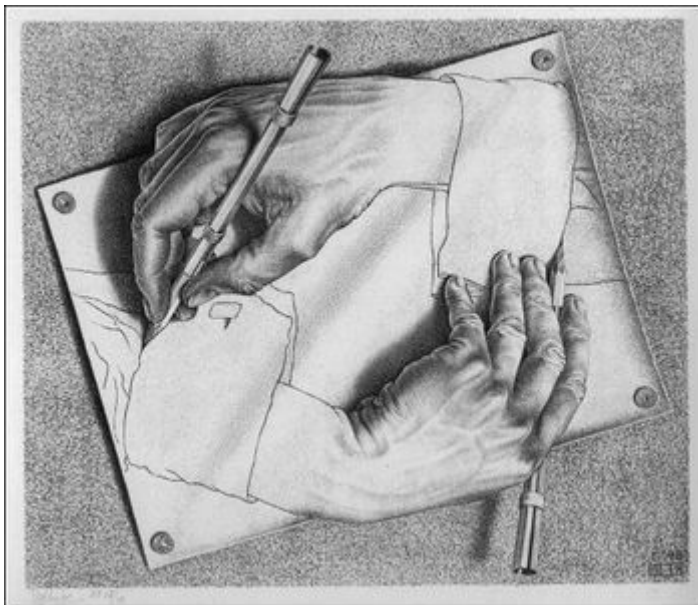
Викладення матеріалу цих достатньо узагальнених тем передбачає знайомство з творчістю окремих письменників, аналіз конкретних творів, а також введення літературознавчих термінів, філософських понять і категорій, ознайомлення з контекстом певного періоду другої половини ХХ століття в його знакових явищах і постатях. Кожний з розділів супроводжується комплексом питань до матеріала розділу. Ці питання для самоконтролю водночас є питаннями для підготовки семінарських занять.

Окрему частину навчального посібника складає розділ «Самостійні письмові роботи», що містить завдання, теми, рекомендації, допоміжний матеріал для написання самостійних робіт. Матеріалом для написання самостійних робіт обрано дві оповіді лауреата Нобелівської премії, російського письменника Олександра Солженіцина «Матрьонін двір» та «Один день Івана Денисовича». Цей матеріал був нещодавно включений до шкільної програми зі світової літератури, тому студенти-філологи повинні опрацювати й засвоїти його.

Російська література другої половини ХХ ст. вирізняється своїм особливим шляхом розвитку, який не співпадає з алгоритмом та напрямом розвитку західноєвропейської літератури та літератури США. Тому засвоєння та опрацювання нового матеріалу, яким є твори раннього періоду творчості О. І. Солженіцина, потребує блоку інформації, з якого вибудовується контекст російської літератури доби 50—60-х рр. ХХ ст. Названий розділ містить інформацію у вигляді біографічної довідки з коротким викладенням життєвого та творчого шляху письменника та списку рекомендованої наукової літератури.

Окремим розділом подано шість наукових праць, присвячених дослідженню явища постмодернізму в літературі: стаття американського дослідника літератури постмодерну Іхаба Хассана «Культура постмодернізму», розділ книги українського літературознавця Д. В. Затонського «Модернізм и постмодернізм, мысли об извечном коловращении изящных искусств», присвячений аналізу роману Патріка Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці», статті Ю. І. Ковбасенка «Архіпелаг "Павич", острів "Дамаскин"», «Устоит ли Земля без праведников?», статті Г.Є.Шовкопляс «Постсоветская литература в поисках праведников» та «Пошуки автора або Хай живе читач. Дещо про читання постмодерних детективів». Цей, складений з наукових статей і розвідок, розділ передбачає другий, більш глибокий етап опрацювання матеріалу курсу.

Навчальний посібник завершується глосарієм, де надані значення літературознавчих термінів, необхідних для опанування матеріалу курсу.



Самостійні письмові роботи

Завдання, теми, рекомендації, допоміжний матеріал для виконання самостійних робіт

Кількість навчальних годин, що відведені на викладання курсу «Історія зарубіжної літератури другої половини ХХ сторіччя» за програмою загального курсу дисципліни, є недостатньою для глибокого вивчення такого складного періоду історії зарубіжної літератури, яким є західноєвропейська та американська література означеної вище доби.

Самостійна робота студентів, зокрема самостійні письмові роботи, є необхідною та важливою складовою навчального процесу. Саме такий вид роботи дає змогу студентам глибоко засвоїти матеріал, що вивчається, уникнути фрагментарності та систематизувати знання.

Крім того, для написання самостійних робіт студентам пропонуються теми, матеріал яких входить до програми шкільного курсу зарубіжної літератури. Отже, опанування цього матеріалу є обов'язковим для студентів університету — майбутніх вчителів середніх шкіл, викладачів коледжів і т.п.

Дослідження повинно ґрунтуватися на самостійному опрацюванні художніх творів, а також матеріалів підручників та наукових робіт, що рекомендовані викладачем. Самостійна письмова робота повинна у своєму змісті розкривати обрану тему. Обсяг роботи має складати не менше шести друкованих аркушів. Обов'язковою частиною роботи є бібліографія (список використаної літератури) та чітко визначені висновки дослідження.

Додатковою частиною самостійної роботи може бути так званий медіа-проект, записаний на будь-якому носії інформації. Медіа-проект може ілюструвати основні положення роботи аудіовізуальними матеріалами: портретами, ілюстраціями, репродукціями, фрагментами із кіно- або телестрічок.

Робота виконується до визначеного викладачем терміну і оцінюється за визначеною в навчальному плані баловою шкалою.

Як предмет дослідження у самостійній роботі пропонуються твори російського письменника, лауреата Нобелівської премії Олександра Ісайовича Солженіцина «Матрьонін двір» та «Один день Івана Денисовича». Адаже до шкільної програми із світової літератури входить вивчення оповідання О. І. Солженіцина «Матрьонін двір» (авторська назва «Не стоїть село без праведника»).

Як допоміжний матеріал у виконанні самостійної роботи у посібнику надано статтю Ю. І. Ковбасенка, що містить аналіз оповідання О. І. Солженіцина «Матрьонін двір» (див. розділ *Додатки*). У статті також викладено принципи філологічного аналізу художнього тексту. Стаття Г.Є.Шовкопляс «Постсоветская литература в поисках праведников» також знаходиться у розділі *Додатки*. Названа стаття аналізує ту тему, якій була присвячена повість Солженіцина «Матрьонін двір» - тему праведництва. Але матеріалом для аналізу постає нова, пострадянська література, зокрема на розповіді двох сучасних письменниць, а саме: українки Галини Тарасюк (оповідання «Ганька – сама собі ворог») і росіянки Людмили Уліцької (оповідання «Народ обраний»).



Біографічна довідка:

Солженіцин Олександр Ісайович (1918—2008)

Збереження людської душі в умовах тоталітаризму і внутрішнє протистояння йому — наскрізна тема творів Солженіцина «Один день Івана Денисовича» (1962), «Матрьонін двір» (1963), «У колі першому» (1968) та «Раковий корпус» (1968), що увібрали власний життєвий досвід письменника: участь у Великій Вітчизняній війні, арешт, перебування у таборах (1943—1953), заслання (1953—1956).

У 1970 р. О. І. Солженіцин отримав Нобелівську премію. Твори Солженіцина, написані в 60—70-х рр., є досвідом художнього дослідження державної системи, що знищувала людей у СРСР.

Тритомній «Архіпелаг ГУЛАГ», виданий у СРСР нелегально у 1973 році, отримав міжнародний резонанс і змінив суспільну свідомість як радянських людей, так і західноєвропейців та американців.

У творчості Олександра Солженіцина продовжуються традиції російської класичної літератури XIX століття. Трагічні долі героїв, а також життєвий шлях самого автора розглядаються у світлі християнських ідеалів та вічних людських цінностей.

У десятитомному «Червоному колесі» (1971—1991) на величезному фактичному матеріалі Солженіцин аналізує причини та наслідки російської революції 1917 р. та обґрунтовує можливості альтернативного історичного шляху розвитку Росії.

У статтях, які були опубліковані у 1973 р. («Розкаяння та самообмеження як категорії національного життя», «Жити не по неправді», «Лист керівникам СРСР»), Солженіцин пророкував крах соціалізму, викривав його моральну та економічну неспроможність, відстоював релігійні, національні та класичні ліберальні цінності. Названі теми, як і критику сучасного західного суспільства, заклик до особистої та суспільної відповідальності, Солженіцин продовжує розвивати у своїй публіцистиці доби еміграції (з 1974 р. — ФРН, з 1976 р. — містечко Кавендіш, штат Вермонт, США) і після повернення у 1994 р. до Росії.

Один з дослідників творчості Солженіцина, визначаючи значення письменницького доробку Солженіцина, влучно зауважив: «Олександр Ісайович мало розважався, і судячи з усього, взагалі не знав бездіяльної нудьги. Його музика не визначена розпещеністю, і видобував він ці музичні звуки не з ліри, а скоріше з труби.

Ті, хто читав Біблію, пам'ятають, що деякі фортеці, що були неприступними для стінобитних знарядь, падали від звуку священних труб.

Однією з таких труб, що протрубили для Червоного Єрихона фатальну мелодію, була творчість Солженіцина».

Думка про те, що результатом літературного розвитку ХХ століття стала творчість О.І.Солженіцина, є досить поширеною серед дослідників сучасної літератури.

Сучасна література не знає постаті, яка б була рівною йому за масштабом. Він збагатив реалізм художніми відкриттями модернізму і постмодернізму. Його творча мета полягала в дослідженні реальності як Божого творіння. Його естетика поєднує те, що, на перший погляд, не може бути поєднаним, суворий документалізм, принципову відмову від будь-якої вигадки, яка може зіпсувати правдиву картину, а з іншого боку, глибинна онтологічна символіка, котру письменник бачить у документально підтверджених фактах.

Творче завдання Солженіцина як реаліста - прочитати в самій реальності задум Божого творіння, його прихований глибоко символічний смисл.

1. Самостійна письмова робота за оповіданням О. І. Солженіцина «Матрьонін двір».

Теми

1. Біблійні паралелі та їх смислове навантаження в оповіданні О. І. Солженіцина «Матрьонін двір».
2. Автобіографізм оповідання О. І. Солженіцина «Матрьонін двір».
3. Проповідницький пафос та його форми у оповіданні О. І. Солженіцина «Матрьонін двір».
4. Розуміння вчительського обов'язку і головних принципів роботи вчителя, які викладені у оповіданні О. І. Солженіцина «Матрьонін двір».
5. Конфлікт та особливості його втілення у оповіданні О. І. Солженіцина «Матрьонін двір».

6. Філологічний аналіз тексту оповідання О. І. Солженіцина «Матрьонін двір».
7. Образ головної героїні оповідання О. І. Солженіцина «Матрьонін двір».
8. Роль художньої деталі у композиційній структурі оповідання О. І. Солженіцина «Матрьонін двір».
9. Порівняльний аналіз образу Матрьони з оповідання О. І. Солженіцина «Матрьонін двір» і образу української жінки Ганьки з новели Галини Тарасюк «Ганька — сама собі ворог» (Тарасюк Г. Ковчег для метеликів : зб. новел / Г. Тарасюк. — Луцьк, 2009)

2. Самостійна письмова робота за оповіданням О. І. Солженіцина «Один день Івана Денисовича».

Теми

1. Історія задуму, написання та видання оповідання «Один день Івана Денисовича».
2. Образ Шухова як носія народного морального кодексу.
3. Праця та відношення до праці улюблених героїв письменника.
4. Образ Шухова у оповіданні О. І. Солженіцина «Один день Івана Денисовича» як образ людини природної.

Рекомендована література

1. *Войнович В.* Портрет на фоне мифа / Владимир Войнович. — М. : Эксмо-Пресс, 2002. — С. 354.
2. *Гемиест Р.* Геометрия Ада: поэтика пространства и времени в повести Александра Солженицына «Один день Ивана Денисовича» / Р. Гемиест // Звезда. — 1998. — № 12.
3. *Голубков М. М.* Александр Солженицын / М. М. Голубков. — М. : Просвещение, 1999. — С. 346.
4. *Давыдов О.* Демон Солженицына / Олег Давыдов // Фигуры и лица. — 1998. — № 5.
5. *Лакшин В.* Один день... и три года // Открытая дверь / Владимир Лакшин. — М. : Московский рабочий, 1989. — С. 192—214.
6. *Полтарацкий В.* Матренин двор и его окрестности / В. Полтарацкий // Известия. — 1963. — № 73.
7. *Сараскина Л.* Александр Солженицын / Людмила Сараскина. — М. : Молодая гвардия, 2008. — С. 560. — (Серия ЖЗЛ).
8. *Сараскина Л.* Код Солженицына / Людмила Сараскина // Россия. — 1996. — № 1. — С. 45—56.
9. *Спиваковский П.Е.* Александр Солженицын // История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.). Учебное пособие для вузов. Под ред. А.П.Авраменко.- Москва: Академический проект. ,2011.- С. 704.
10. *Ткачев А.* Прямо и вверх // Мы вечны! Даже если этого не хотим / Протоиерей Андрей Ткачев. — Симферополь : Родное слово, 2009. — 298 с.
11. *Урманов А. В.* А. Солженицын // История русской литературы. XX век : в 2 ч. Ч. 2: учебник для студентов вузов / В. В. Агеносов и др. ; под ред. В. В. Агеносова. — М. : Дрофа, 2007. — 544 с.
12. *Чалмаев В. А.* Солженицын: жизнь и творчество / В. А. Чалмаев. — М. : Просвещение, 1994. — С. 325.

II. Тематичний розподіл матеріалу.

1. Друга світова війна як матеріал для західноєвропейської літератури.

Творчість Генріха Бьолля.

Німецька література «розрахунку з минулим».

Література НДР. Боротьба з фашизмом у зображенні німецьких письменників старшого покоління: аналіз романів Анни Зегерс та Віллі Бределя, де боротьба з фашизмом зображується у зв'язку з розвитком лівого руху в Німеччині.

Автобіографізм творів тих, «хто повернувся»: романи Франца Фюмана, Юрія Брезана.

Проблема «селективної пам'яті» для представників наймолодшого покоління — заперука того, що минуле не має повторитися: роман Крісти Вольф «Образи одного дитинства».

Література ФРН. Створення «групи 47» (Белль, Носсак, Андерш, Кеппенин). Домінуючим принципом письменників, що увійшли до цієї групи, стала правдива розповідь про власний досвід війни.

Творчість Генріха Бьолля. Біблійні паралелі у творах Бьолля надають масштабності подіям. Письменник намагається зрозуміти причини перемоги фашизму в Німеччині у контексті німецької історії XX ст. Особливості творчого методу Белля: монологічні структури, концентрований час, біблійні образи та біблійні паралелі.



Генріх Бьолль - Heinrich Theodor Boll

Природньо, що творчість Генріха Белля всіма дослідниками розглядається не тільки у контексті творів письменників, що були учасниками «Групи 47», але всієї німецької літератури післявоєнної доби. Питання про принципи письменників, які входили до «Групи 47», щодо зображення подій Другої світової війни передбачає аналіз причин виникнення цього літературного угруповання.

Отже, крім правдивого, не пафосного зображення «німецької» Другої світової, що було притаманним творам письменників групи (Ганс Вернер Ріхтер, Альфред Андерш та ін.), були в післявоєнній німецькій літературі твори, які виправдовували «німецьку» війну, створюючи нові міфи про неї, а саме: міфи про «безневинного» німецького рядового, що мусив виконувати накази своїх начальників-вбивць, про «мужність забутого вартового», про «визвольну місію» гітлерівської армії у Східній Європі і т.п.

Покаяння німецького народу, чия країна була розпалювачем двох світових війн, могло відбутися і відродити у німців дух європейського та загальнолюдського гуманізму лише за умови перемоги ідеологічних і естетичних принципів письменників «Групи 47», а саме: писати лише про те, що пережив сам, зображувати події війни об'єктивно, не вживати узагальнюючих понять, за якими ховаються нещирість і відверта неправда, уникати мовних пишнот і пафосних відступів.

Генріх Бьолль (Heinrich Theodor Boll) поділяв принципи учасників «Групи 47». Підтвердженням цього є його стаття «Визнання літератури руїн», що була написана у 1952 р., через два роки після приєднання Белля до літературної спілки.

У всіх творах Белля, навіть у ранніх, присутня війна: у вигляді спогадів або зображення наслідків війни; дуже рідко зображуються безпосередні воєнні дії як зіткнення двох армій, бо письменника цікавить не війна як така, а людина на війні. Здебільшого письменник зображує «німецьку» війну як війну на її останньому етапі: війну переможених, війну поразок і відступів. Звертання до важкого для Німеччини післявоєнного періоду також відсилає до війни, осмислення її причин і наслідків.

Власне, вся творчість Белля є одним великим художнім текстом про війну. Концепцією війни стає її безглуздість і жорстокість, що є принципово важливим для розуміння творчості Белля.

Біблійні паралелі, біблійні образи, алюзії, які відсилають до Біблії, надають зображеному масштабність, вводять події Другої світової війни до осмислення їх у світлі християнських цінностей, коли питання роману **«Де ти був, Адаме?» («Wo warst du, Adam?» (1951))** перегукується з питанням Бога до першовбивці: «Каїне, де брат твій Авель?», а назва роману **«І не сказав жодного слова» («Und sagte keine einziges Wort» (1953))** нагадує про рядки Євангелія, де описані хресні страждання Христа.

Однак, католик Белль не закликає до непротивлення злу, до смирення перед вбивцями, як зазвичай, чекає сучасний читач, поверхнево знайомий з догматами християнства: Белль закликає до ненависті до вбивць.

На думку Белля, велич його героїв може ствердитися лише у спротиві війні. Недаремно тема помсти, що не відбулася зустрічається у всіх творах Белля. Зокрема, у романі «Більярд о пів на десяту» тема помсти пов'язана з образом Іоганни Фемель, яка стріляє і ранить міністра, який прийняв «причастя буйвола».

У романі **«Більярд о пів на десяту» (Billiard um halb zehn (1959))**, творі, який дослідники вважають центральним у творчості Белля, сюжет охоплює півсторіччя. Ретроспективне оповідання про історію родини архітекторів Фемелей, які, будучи людьми чесними і порядними у своєму приватному житті, втягнуті до руху механізму німецького імперіалізму і мілітаризму. Слід звернути увагу на те, з якою гіркою іронією Бьолль розповідає, як молоде покоління Фемелей руйнує те, що збудувало попереднє.

Важливою для розуміння роману є наявна у творі інша тема — визнання живої людини, недосконалої і здатної до помилок, більш цінною, ніж створений з мертвого каменю мистецький шедевр. Ця тема є наскрізною для системи творів Бьолля. У романі «Більярд о пів на десяту» ця тема пов'язана не тільки з історією зведення і руйнування башти Св. Антонія, але й з екскурсіями до давньоримських дитячих поховань.

Четверте питання семінарського заняття передбачає знання семантичного наповнення символів, використаних письменником у романі, а саме: агнець і буйвола. Якщо перший символ — агнець — відноситься до системи ранньохристиянської символіки, коли Ісуса Христа ще не зображували, а символізували жертвним ягням, то

буйвол — тотемне уособлення давньонімецького язичницького бога Одина. Протиставлення героїв, які прийняли «причастя агнца», і тих, хто прийняв «причастя буйвола», стає зрозумілим при розкритті семантики названих символів.

Монологічна розповідь у романі виключає будь-які пояснення і коментарі оповідача, тому текст твору потребує уважного читання.

Автор, користуючись засобами алюзій і ретроспекцій, концентрує час у спогадах, думках та подіях, що відбулися впродовж півстоліття, в один вересневий день 1958 р. Він вміщує і поєднує у романі три часові площини: минуле, теперішнє і майбутнє — події двох війн і короткі проміжки між ними.

Таким чином, стильові домінанти обрані та використані для розкриття єдиної теми, що визначає творчість Белля.

Для реферативних повідомлень рекомендовано теми:

- Творчість німецьких письменників – антифашистів старшого покоління Анни Зегерс і Віллі Бределя.
- Тема «селективної пам'яті» в повісті Крісти Вольф «Образи одного дитинства».
- Характеристика творчості письменників середнього покоління – «покоління тих, хто повернувся» в літературі НДР.
-

Ключові поняття: «Група 47», «нові міфи про війну: мужність забутого вартового, визвольна місія на Сході, безневинність німецького солдата», очищення німецької мови, біблійні образи і біблійні паралелі, явище «концентрованого часу», ретроспективний час, монологічна структура оповідання, тема «помсти, що не відбулася».

Питання до матеріала розділу.

1. «Група 47» як центр літературного життя ФРН. Руйнація «нових міфів про війну» — головне завдання письменників-антифашистів.
2. Тема війни у творчості Генріха Белля.
3. У чому полягає «тягар каяття» німецьких інтелігентів з точки зору письменника Генріха Белля?
4. Яке смислове навантаження несе розподіл персонажів роману Бюлля «Більярд о пів на десяту» на тих, хто прийняв «причастя агнца», і тих, хто прийняв «причастя буйвола»?
5. Біблійні паралелі у романі Белля «Більярд о пів на десяту».
6. Реалізація у романі твердження про людину як найвищу цінність.
7. Історія родини архітекторів Фемелей у композиційній структурі роману.
8. Образ Іогани Фемель та тема «помсти, що не відбулася».
9. Монологічна структура нарації в романі.
10. Часова ретроспекція в романі як явище «концентрованого часу».

Рекомендована література

1. *Вирина Г. Л., Липинская А. А.* Система хронотопов в романах Генриха Белля «Бильярд в половине десятого» и «Глазами клоуна» / Г. Л. Вирина, А. А. Липинская. — М. : Изд-во МГУ, 2008. — С. 241.
2. *Гугнин А. А., Карельский А. В.* Литература Германии // Зарубежная литература XX века / Под ред. Л. Г. Андреева. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Высшая школа, 2004. — 560 с.
3. *Затонский Д. В.* Проповедник из Кельна: Генрих Белль — человек и писатель / Д. В. Затонский. — Х. : Фолио, 1990. — 301 с.
4. *Кацева Е. А.* Уроки Генриха Белля / Е. А. Кацева // Вопросы литературы — 2000. — № 2. — С. 53—71.

5. Лауреаты Нобелевской премии. Энциклопедия / Пер. с англ. — М. : Наука, 1990. — С. 760.

II. Американський антимілітаристський роман.

2. Американський антимілітаристський роман. «Американський погляд» на Другу світову: специфіка зображення війни у сучасній американській літературі.

Аналіз роману Курта Воннегута «Бійня № 5, або Хрестовий похід дітей» та роману Джозефа Хеллера «Пастка на дурнів» («Параграф 22»).

Специфічний досвід США, що вплинув на розуміння нацією війни як божевільня.

Традиції американської «школи чорного гумору», які позначилися на антимілітаристських романах Курта Воннегута і Джозефа Хеллера.

Сатиричні образи армії — державної інституції, що продукує війни, та світу у стані війни як божевільні.

Загальний постулат про негативність війни як такої і відсутність поділу війн на захисні та загарбницькі.

Обігравання суто американських реалій у тексті роману Хеллера «Параграф 22».

Метафора «хрестового походу дітей» у структурі роману Воннегута «Бійня № 5».



Курт Воннегут- Kurt Vonnegut

Взагалі американська література ніколи не прославляла жодної війни, бо за природою своєю є антивоєнною, з чітко вираженою пацифістською тенденцією. Фактично ця тенденція зберігається і в зображенні Другої Світової війни.

Друга світова для європейської антимілітаристської літератури є подією майже сакральною і становить тему, про яку європейці розповідають серйозно і навіть пафосно: йдеться про свободу, життя і смерть країн, народів та окремих людей.

Своєю домінуючою ідеєю — запереченням війни як загального зла антимілітаристський роман США відрізняється від антифашистської та антимілітаристської літератури європейських країн. Своєрідність розкриття теми війни-заперечення війни як такої в романах американських письменників- пов'язана з історією Сполучених Штатів, яка являє собою безперервну низку війн.

США ніколи не знали війн на своїй території, але весь час перебували у стані війни за сфери впливу. Друга Світова війна була однією із цієї низки, бо потім була панамська, корейська, в'єтнамська війни.

Слід звернути увагу на той факт, що антимілітаристські романи Воннегута і Хеллера написані у 60-ті рр. під час американо-в'єтнамської війни, коли антимілітаристський рух у США був надзвичайно потужним.

Американські письменники будують іншу модель антимілітаристського роману, де в центрі знаходиться людина, що захищає свої індивідуальні права від державного механізму, який продукує війну, — армії. Така модель є наявною не тільки в сатиричних антимілітаристських романах Джозефа Хеллера і Курта Воннегута – молодшого, але і в більш наближених за часом написання і стилем до європейського антифашистського роману творів Ірвіна Шоу «Молоді леви» та Джона Джонса «Звідси і в вічність».

Мудрий і толерантний Вільям Сароян у романі «Пригоди Велслі Джексона» (1947) розповів про молоденького солдата Джексона та його друзів, не спроможних збагнути, за які провини їх готують до війни і смерті... Тут немає німецьких фашистів та японських мілітаристів, немає мотиву антивоєнної боротьби. Найбільшим ворогом солдата виявляються офіцери і генерали американської армії, які прерікають його на смерть. Цей стрижневий мотив зберігається і в творах молодшого покоління авторів американського антимілітаристського роману.

Визначення предметом сатиричного заперечення своєї власної армії є принципово неможливим для європейського антифашистського роману.

Американський погляд на війну взагалі і на Другу Світову війну зокрема у **Курта Воннегута Kurt Vonnegut** викладено вже у двочастній назві його роману — **«Бійня № 5, або Хрестовий похід дітей» («Slaughterhouse Five or Children's Crusade» (1969))**, де кожна з двох частин назви несе своє смислове навантаження і розкривається в певних епізодах твору.

Тема правди про війну і пошуки правди про війну розкривається у діях, думках та спогадах про минуле всіх трьох головних персонажів роману Воннегута: оповідача (наратора), письменника Курта Воннегута і персонажа роману Біллі Пілігрима. Відправною точкою пошуків правди про війну для всіх трьох стає бомбардування американською авіацією німецького міста Дрездена, міста, де на час бомбардування не було жодного німецького солдата, але були діти, жінки і американські військовополонені.

Для Воннегута факт бомбардування американцями своїх співвітчизників стає підґрунтям доведення того, що на війні немає переможців і переможених, немає справедливих визвольних війн і війн загарбницьких, всі, хто бере участь у воєнних діях, є вбивцями і злочинцями. Протиставлення «війни голлівудської» і війни справжньої є одним з головних лейтмотивів роману Воннегута, який фіксується у другій частині назви — «Хрестовий похід дітей». Дослідник творчості Воннегута зауважує, що «дрезденська книга» була для капрала Воннегута, військовополоненого Воннегута, письменника Воннегута найскладнішою: «Этот опыт, эта неутрахающая боль, как свидетельствовал сам Воннегут, не позволяли обрести спокойствие, необходимое для того, чтобы писать книгу. Традиционные литературные формы и приемы – завязки, развязки, диалоги, способы психологической характеристики персонажей – казались чем-то глубоко искусственным и даже фальшивым применительно к тому, о чем писатель хотел

рассказать. Законы вымысла пасовали перед реальностью, которая оказалась невероятнее всякого вымысла»¹. Тому письменник створює роман з незвичною формою, використовуючи гротеск, фантастику, павутиноподібну часову площину, де все пов'язано зо всім.

Другою улюбленою думкою Воннегута в романі «Бійня №5» являється розвінчання ролі науки як рятівної сили для людства. Ця ідея для світу після атомного бомбардування в 1945 році Хіросіми і Нагасаки стає сумнівною, оскільки атомна бомба також є кінцевим продуктом розвитку науки. З цим пов'язаний образ фантастичної планети Тральфамадор, куди потрапляє викрадений тральфамадорцями Біллі Пілігрим. Тральфамадор – «планета відчуження», що являє перемогу наукового знання. Тральфамадорці розшифрували всі загадки Всесвіту, досягли всіх наукових вершин і винайшли все, що можна винайти. Але при цьому вони втратили все людське і перетворилися на механізми. Таку сумну фантастику написав Воннегут.

У 1964 році у тижневику The New York Times Book Review з'явилася стаття Конрада Нікербокера «Гумор із вбивчою отрутою». Автор статті стверджує, що сучасні митці сприймають і зображують світ як хаос, непідвладний людському розуму. Нікербокер називає цілу низку американських письменників, які, на його думку, надають перевагу жорсткому сміху над доброзичливою усмішкою, що панувала у літературі попередніх часів. У цьому Нікербокер бачив зневагу не тільки до реальності і гуманізму, але й до літератури і мистецтва.

У 1967 році була видана своєрідна антологія «чорного гумору» за редакцією і зі вступною статтею Дейвіду Дугласа, який намагався охарактеризувати основні положення, що об'єднують письменників, чії твори вміщено до книги: ідка іронія, атмосфера зневіри і безнадії, ставлення до суспільства як ворожої індивідууму сили, що прагне звести людину до автоматичного існування, механічного дотримування законів цього суспільства. Світ постає в творах «чорних гумористів» як абсурдна суміш трагічного і комічного; у цьому світі гармонії годі шукати, тому вона стає привілеєм божевільних. Курта Воннегута і Джозефа Хеллера автор статті відносить до перших осіб серед «чорних гумористів».

Сюжетну основу роману «Параграф 22» - «Пастка на дурнів» («Catch 22» (1961)), підказав Джозефу Хеллеру (Josef Heller) його фронтовий досвід, коли він служив у підрозділі військово-повітряних сил США, розташованому на острові Корсика. Але сам Хеллер вважав, що його книга безпосередньо не пов'язана з Другою Світовою, а

¹Белов С. Подлинные ценности. // Курт Воннегут Сирены Титана. Колыбель для кошки. Бойня номер пять.- Ставрополь : Ставропольское книжное издательство, 1989.,с.430.

розповідає про американське суспільство доби холодної війни, періода корейської і в'єтнамської війн. Роман Хеллера не схожий на класичні зразки «воєнних романів». А серед безумовних літературних попередників «Параграфа» слід назвати «Бравого вояка Швейка» Ярослава Гашека, де міститься таке ж сатиричне заперечення війни.

Головний герой роману командир екіпажу літака - бомбардувальника, капітан Йоссаріан, з точки зору його начальників, небезпечна і розбещена особа, потенційний дезертир, людина, яка не поважає авторитети і не шанує своє начальство. Найпростіше, вважають генерали, було б розстріляти цього Йоссаріана, який хворіє на загострення дії інстинкту самозбереження. Йоссаріан хоче вижити і повернутися додому, а під час воєнних дій це дуже важко зробити, оскільки на війні весь час гинуть люди. «Вони хочуть мене вбити», - постійно повторює Йоссаріан.

Всі сюжетні лінії художнього задуму роману стягнуті до образу Йоссаріана. Його відраза до війни, боротьба з війною за власне життя подібна до гніву Ахілла в

гомерівській «Іліаді» і відображена у всіх розділах роману. «Божевільний бомбардир» Йоссаріан є носієм своєрідної життєвої філософії і логіки, що протирічить загальноприйнятому американському погляду на речі і явища.

У романі Джозефа Хеллера поділ на позитивних і негативних персонажів відсутній. В божевільні, на яку перетворюється світ під час війни, годі шукати «добрих», там всі рівні — хворі та «погані», крім, звичайно, носія та проголошувача авторських поглядів дезертира Йоссаріана. Прикметник *crazy* (англ. божевільний) та іменник *hell* (англ. пекло) стають джерелами цілої низки лейтмотивів твору.

Образ божевільні та метафора «параграфу 22» як універсального закону несправедливості розповсюджується і охоплює не тільки розташовану на італійському острові Пьянос американську ескадрилью, а дає дуже правдиву модель американського суспільства зі всіма механізмами і принципами дії. Ближче до фіналу твору цей «Параграф 22» буде озвучено, коли док (лікар) Дейнека скаже: «Наказ начальника – закон для підлеглого».

Серед численних персонажей роману вирізняється образ завідувача офіцерської їдальні Міллоу Міндербіндера, який є характерним продуктом американського способу життя з його духом вільного підприємництва і відважним індивідуалізмом. Всі гасла славетного Міндербіндера, який кінець кінців перетворить дві ворогуючі армії на двох бізнес-партнерів в межах одного консорціуму, скопійовані зі слоганів провідних американських компаній: «Те, що добре для нашої фірми – добре для Америки» (слоган фірми Дженерел Моторз); «Справа Америки – бізнес» тощо. Таким чином, саме сатиричний образ шаленого бізнесмена Міллоу Міндербіндера стає своєрідним показником того, що письменник цілить в американський спосіб життя, а війна постає як особливий матеріал, що дозволяє цей спосіб життя зобразити у найгострішому сатиричному вимірі.

Ключові поняття: антимілітаристський роман, американський погляд на Другу світову війну, образ світу як божевільні, американська літературна «школа чорного гумору».

Питання до матеріалу розділу

1. Тема правди про війну в романі Курта Воннегута «Бійня № 5».
2. Метафора «хрестового походу дітей» у романі Воннегута.
3. Співставлення образів оповідача (наратора), письменника (Курта Воннегута) та Біллі Пілігрима.
4. Реалізація засобів «школи чорного гумору» у романі Воннегута «Бійня № 5».
5. Американська армія — образ ворога у романі Джозефа Хеллера «Пастка на дурнів».
6. «Параграф 22» — закон несправедливого устрою життя у сатиричній структурі роману Хеллера.
7. Сатиричні засоби суто національного американського типу комізму, що використовує у романі Хеллер.
8. Образ Йоссаріана — втілення носія тверезого глузду, який потрапив до божевільні.
9. Сатиричні образи вищих чинів армії – полковника Піскатора, майора Майора.
10. Риси, що поєднують роман Хеллера з «Пригодами бравого вояка Швейка» Ярослава Гашека.

Рекомендована література

1. Губко Н. П. Антивоенный роман Курта Воннегута / Н. П. Губко // Звезда. — 1971. — № 6. — С. 56—72.
2. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття / Т. Н. Денисова. — К. : Довіра, 2002. — С. 320.

3. *Маланчук Л. В.* Сатирическая проза Джозефа Хеллера / Л. В. Маланчук // Проблемы новейшей литературы США. — М. : Изд-во МГУ, 1990. — С. 34—42.
4. *Мулярчик А. С.* Парадоксы Джозефа Хеллера / А. С. Мулярчик // Джозеф Хеллер. Поправка 22. — М. : Пресса, 1992. — С. 3-8.
5. *Овчаренко Н. Ф.* Американский антимилицаристский роман / Н. Ф. Овчаренко. — К.: Днипро, 1994.- С.231.

III. Феномен театру абсурду та його вплив на подальший розвиток драматургії ХХ ст.

Вплив філософії екзистенціалізму на концептуальні положення явища театру абсурду. Своєрідність концепції людини у світі в антип'єсах абсурдистів.

Дослідження і розвідки Мартіна Ессліна щодо художньої практики драматургів-абсурдистів. Художній час і художній простір у п'єсах Беккета та Йонеско.

Жанрова своєрідність драм абсурдистів.

Драматургічна творчість Едварда Олбі — національний варіант американського театру абсурду.



У зв'язку з вивченням даної теми більшість питань виникає з розумінням поняття абсурду, поняття, яке для класиків драматургії абсурду є філософською категорією.

Зображення абсурдних (алогічних або випадкових) подій, звичайно, зустрічалось у літературі раніше, але це зображення не відміняло концепції людини як істоти розумної і концепції світу як побудованого раціонально.

Лише події Другої світової війни дали людству досвід, що стверджував залежність людей від сил, інстинктів і комплексів ірраціональних, не пов'язаних з розумом. Цей досвід стає підґрунтям філософії екзистенціалізму, яка вперше формулює абсурд як систему буття і висуває концепцію людини абсурду.

Драматурги-абсурдисти запозичили з екзистенціалізму ще й ідею «богомзалишеності». Ця ідея, досить традиційна і близька не тільки екзистенціалістам (згадаймо лише поеми Байрона або елегії Ламартіна), набула нового наповнення у театрі абсурду.

Для перевірки цього припущення під час читання тексту п'єси **Семюеля Беккета (Samuel Beckett) «Чекання на Годо» (Waiting for Godot)** спробуйте порівняти улюблену тему поетів-романтиків з темою беккетівського «Чекання», тоді таємничий Годо, на якого марно чекають Діді і Гого, постане «Богом, який залишив» цей світ і людство.

Англійський журналіст і театрознавець **Мартін Есслін (Marthin Esslin)** увів до широкого вжитку і власне зробив терміном визначення «театр абсурду». Саме книга Мартіна Ессліна **«Театр абсурду» («The Theatre of the Absurd» (1961))** започаткувала теоретичний дискурс про абсурд. У ній автор зазначав, що у своїх п'єсах драматурги-абсурдисти руйнують аристотелівську логіку, створюючи засобами мистецтва світ абсурду — логіку нового часу, звідси походить фрагментарність і алогізм їх творів.

Слід звернути увагу на те, що концепція людини і людства у драмі абсурду має за архетип людину абсурду — Сізіфа. Тому есе Альбера Камю «Міф про Сізіфа» лежить у підґрунті розуміння людини абсурду. Античний Сізіф, як стверджує Камю, є зразком людини абсурду, людиною, яка втратила будь-які ілюзії і чиє життя перетворилось на безцільну метушню або пасивне спостереження, яка не в змозі щось змінити, але продовжує жити і залишатися людиною. Такою людиною абсурду постає улюблений персонаж **Ежена Йонеско** Беранже в п'єсі **«Носороги»**: Беранже залишається єдиною людиною серед носорогів, але не може змінити свою природу і перетворитися, подібно до всіх інших, на носорога.

П'єса «Носороги» (1959) розповідає про дивне перетворення мешканців якогось містечка на носорогів. Це перетворення всіма персонажами, які по черзі перетворюються на носорогів, вважається чимось природним, приємним і бажаним, оскільки все людське знецінюється. Цю трагікомедію можна розуміти як сатиричне викриття фашизму, але Йонеско попереджав, що цілить у «людину взагалі», що викриває «ідеологію та історію».

За Ессліном, у театрі абсурду відбулася ще одна руйнація - зруйновані «три єдності» театру класицизму. Згадана «триєдність» формально наявна у п'єсах Йонеско і Беккета, але фактично ця наявність є пародією на теорію Буало: плин часу змінено на абсурдну безкінечність, простір неможливо визначити (у першій ремарці беккетівського «Чекання на Годо» простір визначений таким чином - «...це ні на що не схоже. Одне дерево»).

Дія антидрамах драматургів – абсурдистів відбувається як механічне пересування персонажів сценою без системи подій, що хоч би віддалено були схожі на фабулу. Для підкреслення відсутності традиційної аристотелівської фабули Беккет робить фінальну сцену «Чекання» втіленням абсурдності системи подій, що відбувалися попередньо: Діді й Гого після невдалого намагання повіситися знову непорушно сидять під деревом, як і у першій сцені п'єси, і між ними відбувається такий діалог - «Йдемо? –Йдемо!». Далі йде ремарка автора – «Ніхто не рухається».

Показником того, що драма абсурда ввійшла до класичної літератури, є численні наслідування п'єс Беккета і Йонеско. Бо класика і є тим взірцем, що наслідують літератори – початківці. Саме уважним читачем і літературним учнем драматургів – абсурдистів постає молодий Том Стоппард у своїй ранній п'єсі «Розенкранц і Гілденстерн мертві» (1966), де діалогі Роза і Гіла дивовижно нагадують діалогі беккетівських Діді і Гого.

Впливи театру абсурда Беккета і Йонеско помітні не тільки в західноєвропейській драматургії, зокрема в драматургії англійців Гарольда Пінтера і Нормана Сімпсона, але й в доробку драматургів США. П'єса **Едварда Олбі (Edward Franklin Albee) «Історія в зоопарку» (The Zoo Story (1959))** починається сценою, що майже повторює ситуацію беккетівського «Чекання на Годо»: недільний полудень в нью-йоркському Центральному парку, двоє чоловіків, сонце над ними. Один з чоловіків на ім'я Джеррі прагне спілкування, інший, Пітер, все щільніше зачинається від нього. Джеррі, для якого важливо бути почутим, відзначеним, зафіксованим у свідомості співбесідника, провокує сварку, внаслідок якої Пітер вбиває Джеррі кишеньковим ножом. Тут починається проява

відмінності драми Олбі від європейських зразків театру абсурду. Більша конкретність (Нью-Йорк, Центральний парк) місця дії і більша жорстокість у стосунках людей аж до вбивства, забарвлює великий монолог Джеррі про велику людську самотність кров'ю. Метафора зоопарку, що зафіксована у назві п'єси, виявляє загальну ізоляцію людей, які зачинені кожен у своїй клітці.



Едвард Олбі Edward Franklin Albee

Найвідоміша п'єса Олбі «Хто боїться Вірджинії Вулф?» (**Who's afraid of Virginia Wolf**) (1962) при типовому для театру абсурду тяжінні до мінімізації (чотири персонажі, обмежений простір кімнати) компонентів конструкції вірізняється своєю багатоаспектністю: на першому рівні існує трагедія нещасливого шлюбу бездітного подружжя Джорджа і Марти. Цей рівень інтерпретації, зазвичай, називають «Граймо Стриндберга».

До відома: тема «Граймо Стриндберга» є трансформацією теми трагедії шлюбу, що була започаткована Августом Стриндбергом у п'єсі «Танок смерті» (1901). Стриндберг у дусі свого часу реалізує в п'єсі суто біологічну концепцію жінки -самиці, яка захищає своє дитинча і тому завжди перемагає у двобої з чоловіком.

Швейцарський драматург Фрідріх Дюрренматт використав п'єсу Стриндберга як прецедентний текст, написавши свою п'єсу «Граймо Стриндберга» (1968), де зобразив не трагедію шлюбу, а трагікомедію існування сучасної сім'ї та відносин чоловіка і жінки.

П'єса американського драматурга Е. Ф. Олбі є переосмисленням творів Стриндберга і Дюрренматта, де названа тема розкрита у стилістиці антидрами: на перший план виходять не відносини чоловіка і жінки, а тема втрати ілюзій, які є заміном справжнього сенсу життя.

У п'єсі є інший, алегоричний рівень. Олбі свідомо дає своїм персонажам імена першого президента США Джорджа Вашингтона і його дружини Марти. Символічні імена, символічною є бездітність- безплідність подружньої пари, що поєднана не коханням, а меркантильними розрахунками. Хоч в численних інтерв'ю Олбі підкреслював, що головною думкою його п'єси є думка про тотальну самотність людини і про ілюзію як ліки від самотності.

Для реферативних повідомлень рекомендовано теми:

1. П'єса Ігоря Костецького «Близнята ще зустрінуться» як зразкова п'єса абсурду.
2. Драма Гаролда Пінтера «Охоронець» - драма англійського варіанту театру абсурду.

Ключові поняття: вплив філософії екзистенціалізму, поняття абсурду, алогізм подієвого ланцюга, безфабульність, жанровий різновид трагікомедії, універсалізм, інтертекстуальність, метафора «зоопарку».

Питання до матеріала розділу.

1. Античний Сизиф як архетип людини абсурду в есе Альбера Камю «Міф про Сизифа».
2. Феномен театру абсурду як заперечення принципів традиційного театру: алогізм, безфабульність, пародіювання «трьох єдностей», відсутність звичного повчання.
3. Концепція людини та людства у п'єсі Беккета «Чекання на Году».
4. Часопростір (хронотоп) п'єси Семюеля Беккета «Чекання на Году».
5. Універсалізм — складова творчого методу драматургів-абсурдистів.
6. Образ Беранже у п'єсі Ежена Йонеско «Носороги» — узагальнення людства в його найкращих рисах.
7. Абсурдистські канони побудови п'єси Едварда Олбі «Випадок у зоопарку».
8. Характеристика особливостей американського варіанту театру абсурду, на основі аналізу п'єс Олбі.
9. Реалізація теми «Граймо Стриндберга» у п'єсі Едварда Олбі «Хто боїться Вірджинії Вулф?».
10. Рівні інтерпретації п'єси Едварда Олбі «Хто боїться Вірджинії Вулф?».

Рекомендована література

1. Абсурд и вокруг него : сб. статей / Отв. ред. О. Буренина. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — С. 372.
2. Висоцька Н. О. Сучасна драматургія США / Н. О. Висоцька // Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання. — Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2002. — С. 167—198.
3. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття / Т. Н. Денисова. — К. : Довіра, 2002. — С. 320
4. Денисова Т. Н. Нотатки про драматургію США / Т. Н. Денисова // Вікно в світ. Література США. — 1999. — № 5. — С. 54—59.
5. Пави Патрис. Словарь театра / Патрис Пави. — М. : Прогресс, 1992. — С. 482.

IV. Література нонконформізму.

Явище «середини сторіччя»(midcentury) і становлення «суспільства споживання»(consummerring society). Нонконформізм як реакція заперечення суцільної бездуховності суспільства споживання , «матеріального» розуміння щастя та успіху.

Визначення канадським соціологом Г. М. Маклюеном двох типів культури для «суспільства споживання».

Роман Джерома Д. Селінджера «Ловець у житі» як маніфест літератури нонконформізму.

Графіка конфлікту в романі. Сильові особливості твору Селінджера.

Образ Холдена Колфілда як втілення протесту проти брехні «дорослого світу».

Головний герой роману Джона Апдайка «Кентавр»: образ людини, що заперечує постулати суспільства споживання.

Двосвіт роману Апдайка — естетичне затвердження альтернативи суто матеріального розуміння щастя.

Мотив зв'язку людини з природою в романі Апдайка «Іствікські відьми».

Рух бітництва та література бітників як перший зразок молодіжної контркультури. «Терапія мовчання» від Сьюзен Зонтаг. Нові типи театральних вистав – перформанс і хеппінг.

Певною мірою виникнення і розвиток літератури нонконформізму є реакцією на явище так званої «середини століття» (**midcentury**), коли у суспільстві панували настрої задоволення комфортом, родинним затишком. Це був час розквіту громадянської пасивності й конформізму. Саме за такі настрої 50-ті роки ХХ століття інколи називають «мовчазними роками».

Формування суспільства споживання і явища консьюмеризму в перше післявоєнне десятиріччя починається у США, поширюючись згодом на європейські країни. Саме у 50-ті роки відомий канадський соціолог Герберт Маршалл Маклюен розробив теорію поділу культури суспільства споживання на «гарячу культуру», що має лише розважальну функцію і низький естетичний рівень, і «холодну» — культуру «високочоліх» інтелектуалів, інформаційно переважану і естетично досконалу.

За Маклюеном, інформаційною одиницею «гарячої» культури є відеоряд (теле- або кіно-) яскравий, видовищний і всім зрозумілий, тоді як інформаційна одиниця культури «холодної» — книжний рядок, складний, такий, що потребує для його розуміння освіти і підготовки.

Між двома типами культури існує якщо не прірва, то принаймні — глибока щілина, вони майже не сполучаються. Кожен з названих типів культури, на думку Маклюена, має своїх споживачів, свої переваги і недоліки. Естетично досконала, інформаційно переважана, така, що потребує освіти, «холодна» культура потребує роздумів на самоті і взагалі веде людину до самотності і депресії, тоді ж як вторинна, популярна, схильна до наслідувань «гаряча культура» об'єднує людей навкруги телеприймача або журналу, надає їм примітивного життєвого оптимізму.

В останню третину сторіччя між цими двома типами культури намагається перекинути місток культура постмодернізму, поєднуючи по змозі риси обох типів культури.

Серед творів, що розкривають сутність суспільства споживання, найпоказовішою є повість французького письменника **Жоржа Перека «Речі» (Georges Perec «Les choses» (1965))**, яка у форматі соціологічного дослідження зображує ідеальних споживачів і, за словами французького рецензента повісті Перека, «сучасне життя як низку матеріальних бажань».



Джером Дейвід Селінджер Jerome David Salinger

Знаковим твором доби «неонового покоління» і маніфестом літератури нонконформізму є роман **Джерома Дейвіда Селінджера «Ловець у житті» (Jerome David Salinger «The Catcher in the Rye» (1951))**, який, на перший погляд, несе у собі риси традиційного американського роману виховання, де герой – підліток проходить через реальність, і реальність змінює його. Однак роман Селінджера суттєво відрізняється від мандрів марк-твенівських героїв, які пливуть «рікою життя» - Місісіпі, спостерігаючи Велику Країну.

Система подій, що складають фабулу роману, відображає посвяту- ініціацію героя-підлітка у «доросле життя». Простір Нью-Йорку, в якому проводить три доби в черговий раз виключений зі школи Холден Колфілд, складається з мозаїки місць, що відвідує герой. Це зовсім не ті місця, які слід відвідувати школяру - готелі, бари, дансинги, ресторани. Сцена з ліфтером та дівчиною на замовлення є також епізодом з «життя дорослих» і знаменує майже міфологічну посвяту юного героя. Як і годиться при посвяті, сцена окроплена кров'ю. Відвідує герой – підліток і Сентрал Парк з озером і качками на озері, які невідомо куди зникають взимку. Простір великого Міста Яблука зі всіма його втаємниченими місцями і різноманітні зустрічі Холдена Колфілда вкладаються в передріздвяний час, що також міфологізує події твору, створюючи міф народження – посвяти юнака.

Роман Селінджера має особливий стиль - це оповідання від першої особи однини, від «я» героя, монолог головного героя - тінейджера, емоційно насичений, межово щирий, з великою кількістю сленгових слів. Такий монолог справляє враження сповіді перед читачем, а отже виключає критичне сприйняття. Ця «сповідальна проза» породжує в читача емоційний відгук і співчутливе ставлення до героя та його розповіді.

Гучний успіх роману Селінджера мав скандальний присмак. У деяких штатах США роман був заборонений батьківськими радами шкіл як такий, що не годиться для читання школярам. Гостра сатира на «суспільство дорослих», яке побудовано на насильстві і брехні, щирість і відвертість монологу тінейджера Холдена Колфілда зробили книгу неприйнятною для багатьох опікунських рад в американських школах. Твору закидали наявність брутальних слів і відвертих лайок. Дехто з критиків роману вважав, що книга дає зразки лінощів, розпусти і неслухняності для дитячої читацької аудиторії.

В останньому романі Стівена Кінга «11-22-63»(2011р.), художнім часом якого є «американські 60-ті роки», багато сторінок присвячено саме «Ловцю у житті». Наявність або відсутність книги Селінджера у шкільній бібліотеці стає своєрідним випробуванням шкільного керівництва, вимірником його прогресивності в очах головного героя Кінга, який вчителює у різних штатах.

В Радянському Союзі роман Селінджера після публікації в журналі «Иностранная литература» видавався двічі окремими виданнями англійською мовою і одним виданням російською мовою. Таке широке розповсюдження мало своє ідеологічне «навантаження». У перекладі російською роман отримав назву «Над прірвою у житті» (переклад Ріти Райт-Ковальової), що досить далеко відстоїть від оригінальної назви твору і змінює інтерпретацію роману, оскільки поява в семантичному колі назви образу прірви додає трагізму і безнадійності у прогнозах подальшої долі головного героя, змінює графіку конфлікту.

Дослідник англійської літератури Георгій Анджапаридзе у книзі «Потребитель? Бунтарь? Борец? Заметки о молодом герое западной прозы 60-70-х годов» стосовно російського варіанту перекладу назви роману пише: «Но любопытнее всего, что в английском тексте никакой «пропасти» и в помине нет. Её нет и в заглавии произведения, которое по-английски звучит «The Catcher in the Rye», что в дословном переводе означает всего лишь «Ловец во ржи». Нет слова «пропасть» и в приведенной выше цитате. В английском тексте есть слово «cliff», что означает либо «крутой обрыв», либо «скала», «утес». Поскольку не требуется быть специалистом по сельскому хозяйству, чтобы знать, что на скалах и утесах никакого поля ржи не может быть, то ясно, что здесь слово «cliff» употреблено в первом значении - «крутой обрыв». Но обрыв, даже крутой, вовсе не пропасть. Этот краткий лингвистический экскурс необходим, чтобы установить, как исподволь в книгу вносилось значительное социально-критическое содержание, которого в ней не было. В русском переводе появлялся сквозной образ пропасти, отсутствующий в оригинале. В критических статьях «пропасть» становится символом окружающего мира, то есть капиталистического общества».¹

Отже Анджапаридзе аргументовано доводить, що подібний варіант перекладу назви роману Селінджера викривляє авторський задум, створює хибну інтерпретацію образу головного героя, яка, на жаль, закріпилася у деяких наукових працях радянської доби, де романтичне бунтівництво Холдена Колфілда перетворюється на свідому боротьбу з капіталістичним суспільством, «заідеологізовує» зміст роману за радянським зразком.

¹ Анджапаридзе Георгий Потребитель? Бунтарь? Борец? Заметки о молодом герое западной прозы 60-70-х годов. – Москва: «Молодая гвардия», 1982, с.13.



Джон Хойєр Апдайк John Hoyer Updike

Безумовно, роман «Кентавр» («Centaver» (1964)) «найбільшого письменника-романіста сучасної Америки», за словами Курта Воннегута, **Джона Хойєра Апдайка (John Hoyer Updike)** можна віднести до літератури нонконформізму не лише за часом написання, але й за суттю.

Мешканець провінційного містечка Олінджер, вчитель-невдаха, на рахунок якого лише 32 центи — головний герой роману Джордж Колдуелл своїм способом життя, своїм існуванням руйнує цінності суспільства споживання і навіть «велику американську мрію», відповідно до якої кожен правдивий американець мусить бути багатим і щасливим.

Дослідник американської літератури Т.Н.Денисова у підручнику «Історія американської літератури ХХ сторіччя» характеризує головного героя роману як «дивну і непристосовану людину»: «Серед цієї буденщини страждає, любить, намагається творити хороша людина, дивна і непристосована до свого оточення – Джордж Колдуелл. Дивак і невдаха, він не просто живе, а ще й постійно розмірковує, шукає сенсу життя.»¹

Міфологічний план оповіді роману Апдайка є не тільки протиставленням сірій провінційній буденності, але й ствердженням існування іншої системи цінностей, крім тієї, яка передбачає насолоду матеріальними благами і комфортом. В романі взаємодіють два художніх плани - план реалістичного відображення провінційного життя і міфічний світ олімпійських небожителів. Письменник пластично сполучає обидва плани оповідання за допомогою різних стилістичних засобів: так перше перетворення провінційного вчителя Колдуелла на величного і мудрого кентавра Хірона відбувається за допомогою яскравої деталі – стріли, яку пустив у вчителя на уроці школяр-бешкетник і яка згодом перетворюється в отруйну стрілу, що смертельно поранила кентавра Хірона. Таким чином, стріла з'єднує два художні простори і два плани оповідання.

Крім того, за авторським задумом, образ головного героя не може бути розкритий лише у площині реалістичного оповідання, де він зображений як провінційний вчитель-невдаха. Міфологічний план необхідний для розкриття другої важливої іпостасі головного героя — кентавра Хірона, мудрого наставника героїв. Про це свідчить назва роману — «Кентавр». Так завдяки міфологізму Апдайк вводить у світовий літературний контекст провінційну Америку доби «мовчазних 50-х».

Художнім топосом іншого твору Апдайка, роману «Іствікські відьми» («The Witches of Eastwick» (1984)) також стає невеличке провінційне містечко, де мешкають головні героїні, ті самі «відьми», про яких йдеться в назві. Апдайк розбавляє прісне життя американської провінції елементами готики, фантастики й гострої сатири. Автор не проводить межу між реальним і фантастичним, тому готичний роман співіснує з

¹ Тамара Денисова Історія американської літератури ХХ століття.- Київ: Видавничий дім «Київо – Могилянська академія», 2012.,с. 227.

реалістичною і навіть натуралістичною оповіддю про повсякденне життя містечка Іствік та його мешканців.

Роман «Іствікські відьми» - твір про жіночу природу і про природу людини взагалі. Апдайк детально аналізує внутрішнє життя своїх героїнь, показуючи їх зв'язок з природними стихіями та ірраціональним началом життя. Хроносом роману стає календарний природний цикл року. «Відьми» є абсолютно реальними жінками з їх страхами і переживаннями. Їхня «магія» буденна, як купівля продуктів у супермаркеті або вирощування томатів на власному городі. Диявол як чоловіче начало письменника мало цікавить. Більш того, диявол на ім'я Даррил ван Хорн постає фігурою похідною, майже другорядною: він є лише реалізацією фантазій самотніх жінок, які рясно обдаровані різними талантами і становлять небезпечну силу. Три іствікські відьми уособлюють ірраціональну бунтівну природну стихію. Недаремно першою відьомською акцією є закликання буревію з шаленим вітром, блискавками і зливою. Збурювачки неспокою, бунтівниці, іствікські відьми порушують сонну буденність містечка не тільки своїми скадальними витівками, але неординарністю своїх натур. Іствік намагається забути цих шалениць і знову поринути у глибокий сон. Таким чином, навіть такий своєрідний за форматом твір, яким є «Іствікські відьми», характеризується обов'язковим для літератури нонконформізму конфліктом з графікою «я – інші» і ствердження щастя у нематеріальній стороні життя особистості.

Але Апдайк, який примусив своїх нещасливих відьом покинути Іствік, не зміг розлучитися з ними назавжди: майже через двадцять років він пише роман – продовження «Іствікських відьом» - «Іствікські удовиці» - «**The Widows of Eastwick**»(2008), якому судилося стати останнім романом письменника.

Література бітників пов'язана з історією виникнення цього молодіжного руху, що передував руху хіпстерів. Власно кажучи, рух бітництва знаменував перехід нонконформізму від пасивного стану до стану активного. Бітництво стало способом життя цілого покоління молоді, яка здебільшого походила із заможних родин. За словами англійського публіциста, автора книги «Закони Паркінсона», Сиріла Норкота Паркінсона, бітники походили з родин, які мали в сімейному гаражі принаймні дві машини. Але, на відміну від своїх батьків, які пам'ятали важкі часи «великої депресії» 30-х років та її наслідки для економіки США, ця молодь не знаходила високої романтики у зеленій травичці газона перед замським котеджем та спокійному житті заможного передмістя. Молоде покоління потребувало чогось більшого, ніж матеріальні цінності. І ці потреби шукало в певних шляхах визволення від кайданів суспільства споживання. Серед таких шляхів були секс, наркотики, алкоголь, музика, швидкість. Дивний бунт молоді, не спланований, неорганізований, заснований на неврозах тисячі «я», що конфліктують зі світом. Індивідуальна свобода, у тому числі і свобода самореалізації, стає метою молодих людей.

Особливостями стилістики літератури бітників з її улюбленою темою «життя як подорожі» є сповідальність і високе емоційне загострення, що зустрічається як в прозових творах **Джека Керуака (Jack Kerouac)**, так і поезіях Алена Гінзберга. Роман Керуака «**На дорозі**»(On the Road) вийшов друком в 1957 році, і саме цей рік став часом недовговічного розквіту «**розбитого покоління**» (beat generation). Справедливою є характеристика творчості Керуака: «Його світосприйняттю властиві безпосередність, емоційність, еклектичність, інфантильність. Емоції превалюють над розумом...»¹ Основною «продукцією» бітників була поезія, а серед поетів найвідомішим був **Ален Гінзберг (Irwin Allen Ginsberg)**, чия поетична збірка «**Виття та Інші поеми**» (Howl and Other

Poems(1956)) стала камертоном усього руху.

¹ Тамара Денисова Історія американської літератури ХХ століття.- Київ: Видавничий дім «Київо – Могилянська академія», 2012.,с. 261.

Емоційно насичені, фрагментарні, позбавлені логічних зв'язків рядки поеми Гінзберга надметою мають зображення духовного стану сучасника. Сам Гінзберг характеризував свою поему як тріщину у масовій свідомості Америки, що «ледь відчинила величезне пекло національної підсвідомості»:

*Геть, люди! Прорвіться! Спиніть шалену ріку! Геть зі зневірою!
Геть з одчаєм!Нова любов!Нове покоління! Котить додолу!
Ідолів Доби!
Всі на вулиці! Несіть квіти!Смійтеся їм в вічі! Геть самоту!
Додолу Молоха!*

(Переклад Юрія Косача)

«Терапія мовчання» від **Сьюзен Зонтаг (Susan Sontag)**. Теорія «терапії мовчання» викладена у найбільш відомій книзі Сьюзен Зонтаг «**Стилі радикальної волі**»(**Styles of Radical Will (1969)**); ця книга є найбільш відомим твором, де викладені основні постулати молодіжної контркультури.

Зонтаг закликає до мінімального вживання слів, які позбавлені сенсу від постійного і неточного користування ними. Мистецтво слова має замовкнути, щоб відновити втрачені сили. Близьку до твердження Зонтаг позицію обстоювали інші теоретики і практики молодіжної контркультури. Зонтаг також вводить поняття **кемпу** як використання потворного і бридкого матеріалу в якості засобу висловлювання.В той же час виникає твердження про те, що мистецтво має бути річчю серед речей, максимально наблизитися до повсякденного життя. Саме на тлі такого твердження були створені два нових види театральних вистав: перформанс і хеппінінг.

Перформанс (англ. performance)– одна з форм акціоністського мистецтва, коли твором вважаються дії автора, за якими глядачі спостерігають у режимі реального часу.В основі перформансу лежить уявлення про творчість як спосіб життя.

Хеппінінг (від англ. to happen) – те, що відбувається зараз, різновид акціонізму. Смісл полягає в спонтанності певної події, що не задумана , а спровокована автором. У спонтанну дію включаються випадкові перехожі, тому що дія відбувається на вулиці міста, у міському натопті. Таким чином, згідно теорії контркультури, мистецтво наближається до життя, розчиняється у житті і зникає. Але і життя , зіткнувшись з мистецтвом, розкривається з несподіваної , абсурдної сторони.

Ключові поняття: явище «середини сторіччя», конформізм, нонконформізм, суспільство споживання, «гаряча» та «холодна» культура, бітники, неонове покоління, роман виховання, розповідь від першої особи, міфологічний план оповідання, сповідальна проза, «терапія мовчання», кемп, перформанс ,хеппінінг.

Питання до матеріала розділу.

1. Явище «середини століття». Формування культури «суспільства споживання». Розрізнення «гарячої» та «холодної» культури.
2. Портрет «ідеальних споживачів» у повісті Жоржа Перека «Речі».
3. Література бітників — емоційний виклик нонконформістської свідомості.

4. Успіх роману Джерома Девіда Селінджера «Ловець у житті» як маніфесту літератури нонконформізму.
5. Риси традиційного роману виховання в романі Селінджера «Ловець у житті».
6. Сатиричне зображення світу дорослих у романі Селінджера «Ловець у житті».
7. Особливості стилю роману Селінджера «Ловець у житті».
8. Зображення трагедії буденного життя провінційної Америки у романі Джона Апдайка «Кентавр».
9. Вчитель Колдуелл як персонаж, що руйнує «американську мрію».
10. Функціональне навантаження міфологічного плану оповідання в романі Апдайка «Кентавр».
11. Риси «готичної літератури» в романі Апдайка «Іствікські відьми».
12. Характеристика молодіжної контркультури в її принципових аспектах.

Рекомендована література

1. *Анджапаридзе Г.* Потребитель? Бунтарь? Борец? Заметки о молодом герое западной прозы 60—70-х годов / Георгий Анджапаридзе. — М. : Молодая гвардия, 1982. — С. 188.
2. *Денисова Т. Н.* Історія американської літератури ХХ століття / Т. Н. Денисова. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012. — С. 486.
3. *Денисова Т. Н.* Нонконформізм середини віку. Людина у постіндустріальному суспільстві / Т. Н. Денисова // Вікно в світ. Література США. — 1999. — № 5. — С. 38—48.
4. *Стеценко Е. Н.* Судьбы Америки в современном романе США / Е. Н. Стеценко.- М.: Московский рабочий,- 1994.- С.234.

У. Новий латиноамериканський роман

Явище метисації — підгрунття культури Латинської Америки.

Шляхи розвитку літератури Латинської Америки.

Явище нового латиноамериканського роману.

Впливи європейського сюрреалізму на становлення творчого методу «магічного реалізму» нового латиноамериканського роману.

Тема великої історії всього людства і місце в ній Латинської Америки як головна проблема творчості кубинського письменника Алехо Карпентьєра.

«Концерт бароко» Карпентьєра — притча про світ, де все пов'язано між собою.

Історія селища Макондо як біблійна історія. Диво — обов'язковий елемент у структурі композиції роману «Сто років самотності» Г. Г. Маркеса.

Дидактика як повчання невдячному людству в притчі Маркеса «Стариган з крилами».

Політичний роман перуанця Маріо Варгаса Льоси та своєрідність сатири письменника.

«Жіноче письмо» в латиноамериканському романі — книги Лаури Есківель.

Латиноамериканська література — це література дев'ятнадцятох іспаномовних країн Латинської Америки.

50—70-ті рр. ХХ ст. — час, коли новий латиноамериканський роман увірвався у світову літературу і примусив говорити про себе і пересічних читачів, і критиків, і науковців. Досі європейці сприймали латиноамериканську літературу як читання розважальне, цікаве лише описами екзотичних країн, явище вторинне у порівнянні з літературою Європи.

Із середини ХХ ст. почали з'являтися твори латиноамериканських письменників, що визначалися глибиною, філософічністю та незвичною художньою формою. Нове літературне явище отримало назву «новий латиноамериканський роман». Пізніше було введено термін «магічний реалізм» для визначення художнього методу, що ним користувалися нові латиноамериканські романісти. У цьому визначенні підкреслюється зв'язок з фольклором як типом колективної свідомості, намагання зобразити реальні події крізь призму народних уявлень, звичаїв, вірувань, що надавало зображуваному вигляд незвичайного, дивного.

Історія становлення і розвитку літератури Латинської Америки передбачає знання фактів, пов'язаних з відкриттям Колумбом нового континенту, доби колоніальної залежності нововідкритих земель від Іспанії та Португалії. Рання література латиноамериканських країн відмічена наслідуванням зразкам європейської літератури, відсутністю оригінальних і самобутних творів.

Історія так званого «американського золота», яке було вивезене Колумбом до Іспанії після відкриття нового континенту вплинула на подальший розвиток як Іспанії, так нововідкритого континенту. «Американське золото» не тільки раптово збагатило Іспанське королівство, але й опосередковано вплинуло на іспанську літературу ХVІІ століття, додавши нових жанрових різновидів (крутійський роман), образів (пікаро — шукач легкої наживи) і тем (тема золота-дуката, тема поєднання зовнішніх позірних розкошів і справжнього жебрацтва).

Особливий тип художньої свідомості, що склався у латиноамериканській літературі доби «нового латиноамериканського роману», є наслідком явища метисації як злиття трьох елементів культури Латинської Америки, а саме: культури європейської в її іспансько-португальському варіанті, культури чорношкірих рабів-африканців і культури аборигенних народів, яких у пам'ять про намір Колумба відкрити другу Індію, назвали індіанцями.

Серед яскравих рис нового латиноамериканського роману дослідники визначають масштабність зображення та узагальнення. Один з авторів «нового роману» парагваєць Роа Бастос навіть запропонував термін «космізм» щодо нового літературного явища. Саме цією рисою можна пояснити тяжіння творів колумбійського письменника **Габрієля Гарсія Маркеса (Gabriel Jose de la Concordia «Gabo» Garsia Marquez)** до жанру притчі, коли дидактичною настановою твору стає одне речення, а масштабність висновків є найширшою: все людство звинувачується у маркесовому «**Старигані з крилами**» («**Un senor muy viejo con unas alas enormes**») (1968)) у втраті зв'язку з Богом, егоїзмі та користолюбстві.

Міфологізм «нового роману» не є архаїкою або екзотикою, а живим і сучасним співіснуванням реального і міфічного як двох естетично рівних типів свідомості. Тому у романі Г. Г. Маркеса «**Сто років самотності**» («**Cien anos de Soledad**») (1967)) «диво» вмонтоване у подієвий ланцюг поруч з буденним, реальним, звичним.

При читанні тексту роману Маркеса «Сто років самотності» все дивне у сюжеті утворює ланцюг подій, чудесних серед подій буденних, коли ніхто не звертає уваги на чудеса, а сприймає їх як буденність: смерть та наступне повернення цигана Мелькіадеса, якому було нудно на «тому світі»; вознесіння на простирадлах Ремедіас Прекрасної, яка була святою від народження, тощо.

Тема всесвітньої історії та місця в ній історії нового континенту неодмінно присутня і є найважливішою для творів кубинського письменника **Алехо Карпентьєра (Alejo Carpentier y Valmont)**, якого порівнюють з Христофором Колумбом за відкриття Старому Світові літератури Світу Нового.. Таке зіставлення є не тільки метафорою, бо ціле життя Карпентьєр-письменник був зайнятий саме «відкриттям Америки» у художньому слові, продовжуючи справу Колумба, який у відомому листі 1492 р. захоплено описав чудову нову землю «Західної Індії».

«Реальність Латинської Америки дивовижна», — так формулює Карпентьєр сутність власного погляду. «Дивовижна» — це не тільки прекрасна, але й несподівана і незвична, така, що містить у собі диво. Так виникає новий творчий метод художнього засвоєння дійсності Нового Світу шляхом поетичної метафоризації.

Слова хроніста Індій XV ст. Франсиско Лопеса де Гамари «Який чудовий світ і скільки в ньому речей!» міг би вигукнути сам Карпентьєр або хтось з його персонажей. Життєрадісний і світлий гуманізм карпентьєрівських творів є всеохоплюючим. До нього пасує стилістика неobaroko з її надмірністю в описах деталей, динамікою дії, поєднанням протилежного і процесом творення «нових форм».

Серед романів Карпентьєра («Царство земне», «Доба Просвітництва», «Екуе ямбо о!», «Весна священна», «Хибність методу») повість **«Концерт бароко» («Concierto barroco» (1974))** займає особливе місце, концентруючи у собі всі досягнення «нового методу» письменника. Композиція повісті розроблена за технікою розвитку теми у барочному «концерто гресо», символічне наповнення центральних образів-масок твору — Господаря і Слуги, методу створення часу історичного як веселого карнавалу світової культури, де діють закони карнавального часу і все перетворюється на все, створюючи єдине дерево світової культури. Неobaroko Карпентьєра позбавлено трагізму бароко справжнього завдяки тому, що матеріалом, з якого створено світ, обрано музику — найпластичніший з усіх видів мистецтва. Все перетворюється на все, і все існує вічно. Тому не страшиться смерть, бо безсмертя гарантовано. І герої Карпентьєра весело снідають хлібом і вином разом з Антоніо Вівальді та його бешкетницями- ученицями, попираючи могильну плиту того, хто також живий і безсмертний, Ігоря Стравинського, згадуючи і наспівуючи його «Весну священну».



Маріо Варгас Льоса Mario Vargas Llosa

Перуанець **Маріо Варгас Льоса** (**Mario Vargas Llosa**) є мабуть найвідомішим в іспаномовному латиноамериканському світі автором після Маркеса. Льоса отримав Нобелівську премію з літератури у 2010 році. У вердикті шведського комітету сказано, що премія вручається перуанському письменникові Маріо Варгасі Льосі за «зображення структури влади і яскраві образи опору, повстання і поразки індивіда». Безумовно, що найбільше це формулювання відноситься до одного з яскравих творів Льоси – роману **«Нечестивець або Свято Цапа»** (**La Fiesta del Chivo (2000)**), який було написано на матеріалі подій у Домініканській республіці, де з 1930 року до 1961 року залізною рукою владу тримав найбільш одіозний з латиноамериканських диктаторів - Рафаель Леонідаc Трухільо, який був вбитий групою заколотників, що входили у найближче оточення Трухільо.

Льоса створює свій роман у важкому жанрі політичної сатири, де категорія трагічного гармонізується стихією комічного. За епіграф, що пояснює своєрідну назву книги, письменник бере народну домініканську пісеньку-танець - меренгу, яку виконують під час карнавалу: «Тридцятого травня покиньте всі справи, Тридцятого травня вб'ємо цапа.» Іронія використання такого епіграфу полягає в тому, що Трухільо був шанувальником народних колективів, які виконували меренги. Свої перші вибори в 1930 році диктатор виграв завдяки мерензі, яку на його підтримку транслювали на всіх радіоканалах.

Актуальна для латиноамериканських країн тема влади і підкорення отримує в романі Льоси філософське осмислення. Письменник вводить до книги образ жінки, яка уособлює звалтовану країну, чия доля і тіло зламані та спустошені кривавою диктатурою Трухільо. Відверто фізіологічний опис сцени звалтування дівчинки – підлітка Уранії підстаркуватим диктатором викликає в читача огиду і водночас майже на емоційному рівні пояснює причини, що викликали формування серед оточення диктатора групи змовників. Льоса розкриває анатомію змови і заколоту в умовах жорсткої диктатури, змальовує картину вбивства диктатора і поступове одужання країни після скасування диктатури. Створюючи хроніку розквіту і загибелі диктатури, письменник змішує гротеск і натуралізм. Посвята друзям – домініканцям, що передує тексту роману, підкреслює історичну правдивість оповіді. Рецензенти порівнюють спосіб розкриття теми диктатури в романі Льоси зі стрічкою Чарлі Чапліна «Великий диктатор», де Чаплін створює бурлескний образ володаря – диктатора.



Лаура Есківель Laura Esquivel

Твори мексиканської письменниці **Лаури Есківель** (**Laura Esquivel**) дають чи не перший зразок «жіночого письма» у новому латиноамериканському романі. В її творах метод магічного реалізму набуває суто жіночих форматів. Так в романі **«Чампуррадо для дружини мого чоловіка»** (1990), за іншим перекладом – **«Гаряча вода для**

шоколаду» («Como aqua para chocolate») Есківель сміливо поєднує любовний сюжет з книгою рецептів.

Наймолодша серед відомих авторів нового латиноамериканського роману, Лаура Есківель, без сумніву, зазнала впливів своїх талановитих попередників - Маркеса, Карпент'єра, Амаду, а також запозичила трохи вражень од мексиканських серіалів «про любов», бо вона уродженка Мексики, де створення подібних серіалів становить справжню індустрію.

Задум книги як збірки кулінарних рецептів вже зустрічався в романі бразильського письменника Жоржі Амаду про донью Флору та її двох чоловіків. Але поміж рецептів, що складають текст роману «Чампуррадо для дружини мого чоловіка» крім опису приготування різдвяного пирога, торта Чобальоно, супу з коров'ячих хвостів, ковбасок по-північному, дуже тонко описані стосунки людей, складні взаємини чоловіка і жінки.

На тлі кулінарних пахощів і розмаїття смаків розказано трагічну і фантастичну, зворушливу і щемливу водночас історію життя Тіти, молодшої доньки в родині де ла Гарса, якій за давньою традицією заборонено виходити заміж і яка має доглядати до смерті стару матір Елену. Саме Тіта має неперевершений кулінарний талант від народження. Коханий Тіти Педро, щоб бути ближче до неї, одружується з її старшою сестрою Росаурою, - і життя Тіти перетворюється на пекло. Під впливом цих трагічно-фантастичних обставин у Тіти з'являється надзвичайний дар: люди, вживаючи їжу, яку приготувала Тіта, мають ті самі почуття, що і вона під час приготування цієї їжі.

Лауру Есківель цікавить поєднання емоційного і інтелектуального життя людини, взаємовплив емоцій і думки, гармонія між ними. Старовинна сімейна легенда у поєднанні з рецептами креольської кухні, домішана гострим гумором і містичними витівками водночас являє дослідження глибинного емоційного життя жінки.

Для реферативних повідомлень рекомендовано теми:

1. Творчість Хорхе Луїса Борхеса — найбільш європейського письменника латиноамериканської літератури, передтечі постмодернізму.
2. Філософське осмислення теми влади і підкорення у романі Мігеля Астуріаса «Сеньор президент».

Ключові поняття: метисація, тема пошуків національної душі, велика історія людства, Старий світ (Європа), Новий світ (Америка), відкриття Колумба, еклектизм, магічний реалізм, диво як складова щоденного життя у творчому методі Маркеса, міфопоетичний конструкціонізм, міфогенність, латиноамериканська модель літературного процесу.

Питання до матеріала розділу.

1. Історія становлення літератури Латинської Америки.
2. Загальні риси латиноамериканського типу художньої свідомості.
3. Феномен творчості Борхеса і Кортасара та їх вплив на розвиток латиноамериканської літератури.
4. Творення нового міфу про велику історію людства в романах Алехо Карпент'єра.
5. Метафора «концерта бароко» в повісті Карпент'єра «Концерт бароко».
6. Реалізація творчого методу магічного реалізму в романі Габрієля Гарсія Маркеса «Сто років самотності».
7. Семантичне поле назви роману Г. Г. Маркеса «Сто років самотності».
8. Міфопоетичний конструкціонізм роману Маркеса «Сто років самотності».
9. Своєрідність дидактики у притчі Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами».
10. Розкриття теми влади і підкорення в романі М.В.Льоси «Свято Цапа».

11. Роман М.В. Льоси «Свято Цапа» як хроніка становлення, розквіту і загибелі диктатури.

12. Своєрідність реалізації творчого методу магічного реалізму в «жіночих» романах Лаури Есквіль.

Рекомендована література

1. *Огнева Е. В.* К новому латиноамериканському роману / Е. В. Огнева // Зарубежная література ХХ века / Под ред. Л. Г. Андреева. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Высшая школа, 2004. — С. 518—555.

2. *Покальчук Юрій.* Латиноамериканський роман / Юрій Покальчук. — К. : Дніпро, 1980. — С. 273.

3. Очерки творчества латиноамериканских писателей ХХ века / Под общей ред. В. Б. Земскова и А. Ф. Кофмана // История литератур Латинской Америки : в 5 кн. — Кн. 5. — М. : Наука, 2005. — С. 770.

4. *Кутейщикова В., Осповат Л.* Новый латиноамериканский роман / В. Кутейщикова, Л. Осповат. — М. : Советский писатель, 1983. — С. 342.

УІ. Література постмодернізму

Виникнення терміну «постмодернізм».

Становлення та риси постмодерної свідомості.

Позиція постмодерної свідомості щодо поєднання елітарної та популярної культури.

Музейність постмодерної літератури як намагання підвести підсумки здобуткам та досягненням людства.

Роман Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта» — завершення вікторіанської доби англійської культури.

Поліцентризм постмодерної літератури. Важливість маргінальних героїв та маргінальних проблем .

Фрагментарне постмодерністське письмо в романі Джуліана Барнса «Історія світу в 10 1/2 розділах».

Відсутність полюсів добра і зла в історії становлення геніального митця (Патрік Зюскінд «Парфуми»).

Перегляд місця і значення белетристики (паралітератури) в структурі літературного процесу.

Два етапа розвитку літератури постмодернізму.

В циклі Умберто Еко «Нотатки на берегах «Імені Рози»» вміщено твердження про те, що постмодернізм є кризовим етапом будь-якого процесу і має позачасове значення : «Мушу сказати , що сам я переконаний у тому, що постмодернізм – нефіксоване хронологічне явище , а такий собі духовний стан, так би мовити kunstwollen (художницька воля), підхід до роботи. У цьому сенсі правомірною є фраза, що будь –яка епоха має власний постмодернізм. Очевидно кожна епоха в певний момент підходить до межі кризи». Попри наведене твердження мусимо відзначити,що постмодернізм має певний історичний час виникнення , становлення як типу свідомості та історичного

періоду, чому маємо формальні підтвердження. За слушним зауваженням автора підручника «Історія американської літератури ХХ століття» Т. Н. Денисової, «постмодернізм має власну історію, причому його американський варіант породжений перш за все художньою практикою, безпосередньо пов'язаний не лише з розвитком мистецтва, а й з плином самої реальності».¹

Отже термін «постмодернізм» має принаймні два тлумачення: художнє явище, що виникає хронологічно у час після модернізму, і тип свідомості, ментальності, відповідний певному етапу розвитку людського суспільства в останню третину ХХ ст.

У США термін «постмодернізм» є вживаним стосовно мистецтва з 60-х рр. для визначення явищ, характерних для повоєнного модернізму.

Логіка формування постмодернізму є досить прозорою: мистецтво постмодернізму ґрунтується на філософії екзистенціалізму, використовує доробок культури нонконформізму і молодіжної контркультури доби молодіжних революцій. Наріжним каменем творчості стає радикальна іронія, спирання на зразки знакових явищ культури минулого, пародіювання і самопародіювання.

Постмодерністський менталітет передбачає альтернативну логіку, критичне ставлення до культури минулого і подій минулого, прибирання сталих опозицій культури минулого (космос — хаос, аполлонівське начало — діонісійське начало, тотем — табу).

Таким чином, варто наголосити, що є певна сума філософсько-естетичних параметрів, які характеризують постмодерністську творчість. На відміну від модернізму як експериментального трагічного мистецтва відчуженого індивідуума, постмодернізм здебільшого мистецтво трагікомічне або навіть фарсове.

Постмодерністська творчість зрікається монізму, уніфікації, конкуренції художніх рішень, сповідуючи естетичний плюралізм і амбівалентність на всіх рівнях — сюжетному, структурному, образному, рівні хронотопу тощо.

Читання постмодерних творів за принцип має співпрацю творця і реципієнта, письменника й читача.

Гра митця з архетипами і зразками культури минулих епох веде до руйнації сталих моральних і побутових структур, виявляючи провали, де гинуть розчинені у плазмі категорії добра і зла.

¹ Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття / Т. Н. Денисова. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2012, с.370.

Засадничим правилом митця-постмодерніста є створення не метатексту, тобто тексту цілісного та оригінального, а інтертекстуального твору.

За словами Умберто Еко, сутністю постмодернізму є «іронія, метамовна гра, переказ у квадраті». Попри всі звинувачення на адресу мистецтва постмодернізму мусимо зазначити, що постмодернізм не є останнім етапом, після якого настає смерть мистецтва, а лише черговою сходинкою у його розвитку.

Постмодернізм відображає загальний абсурд життя, розрив соціальних і духовних зв'язків, втрату моральних орієнтирів у суспільстві. Дисгармонія і деструкція - такі основні ознаки постмодерного художнього світу. Цей світ є жахливим і химерним, вражаючим своєю заплутаністю й невизначеністю, глибиною кризи і безвиході. Тому не випадково в постмодерних творах стали знаковими такі просторові координати, як лабіринт, прірва, стіна.

Лабіринт – один з ключових образів літератури ХХ століття, що використовується для позначення складних, заплутаних ситуацій, якоїсь загадки, пошуку, виходу. Витоки образу- символу лабіринту містяться у давніх віруваннях про мандри душі після смерті, перехід з одного світу в інший. Саме в лабіринті мешкає Мінотавр, чудовисько – людино

бик. Мінотавр втілює космічні і зооморфні уявлення давніх греків: Мінотавр – зоряний і сонячний бик, онук Геліоса, бога Сонця, і він же має зв'язки з морем, бо за однією з версій Мінотавр – син бога моря Посейдона, і з підземним світом, тому що перебуває людиною бик у підземному лабіринті. Таким чином, усі чотири стихії світу відобразилися в образі цього таємничого чудовиська.

У літературі постмодернізму саме образ Мінотавра уособлює комплекс персонажа, страхи, які долаються, якщо людина рішучо рухається вперед.

Загадковий Мінотавр перебуває у не менш загадковому лабіринті, який у даному випадку є моделлю світобудови. У свій час Юрій Лотман стверджував, що будь-який твір є лабіринтом, у якому блукають читачі і дослідники.

Створення художнього світу в творах постмодернізму відбувається підкреслено умовно. «Текст» зображується як світ, а «світ» – як текст. Твір подається не як готова річ, а як процес взаємодії автора і читача, художника з текстом, тексту з простором культури і соціальним простором, митця з текстом тощо.

Твір у літературі постмодернізму є досить умовним текстом, мегатекстом. І все в цьому умовному світі підпорядковується законам певної естетичної гри. Ігрове начало притаманне всім творам постмодернізму. У читачів виникає враження, що герої твору не живуть, а грають в життя. І митець наче б то не пише, а грає в літературу, грає з читачем. Як грає англійський письменник **Джон Фаулз (John Fowles)** в романі **«Жінка французького лейтенанта» (The French Lieutenant's Woman (1969))**, де межами гри є хронологічні межі доби вікторіанства. Фаулз порівнює твори письменників – вікторіанців з чужою домівкою, де він почувається затишно і спокійно, користуючись речами і меблями, що йому не належать.

Ідеї, проблеми, артефакти, стилі доби вікторіанства стають джерелами гри для письменника, який у своїй розповіді дистанціюється від 19 сторіччя, створюючи дві часові площини.

Подібно до прискіпливого історика, Фаулз зібрав у своєму романі найрізноманітніші свідчення доби вікторіанства – від товстих монографій до газетно-журнальної реклами того часу. Гра починає нагадувати дослідження, власне розслідування; текст роману містить варіанти стилізації або прямі перекази знакових текстів певної доби. Для Фаулза такими знаковими авторами літератури вікторіанства постають Діккенс, Теккерей, Шарлота Бронте, Джордж Еліот, Мередіт і – звичайно – Томаса Гарді. Фаулз будує фабульний конфлікт за рецептами вікторіанського реалістичного роману («самовиховання» Чарльза Смітсона – тридцятидвохрічного джентльмена, потенційного спадкоємця провінційного баронета, дилетанта – геолога, шанувальника «еретичної» еволюційної теорії Дарвіна), автор імітує в кожному розділі образно-стильову побудову одного з великих вікторіанців. В кожному герої читач із задоволенням впізнавав ситуації та персонажів «Ярмарку марнославства», «Нотаток Піквікського клубу», «Вітряка на Флосі» або «Тесс з роду Д'Ербервілей». Головна героїня роману, «жінка французького лейтенанта», Сейра Вудраф є контамінацією героїнь названих письменників і містить в собі, за словами Фаулза, «свідомість, що розділена на кілька Я». Тоді ж як сам Чарльз Смітсон нагадує численних героїв-протагоністів з романів Діккенса. Кінець кінців реально існуючим серед муляжів залишається лише Автор, який грає з читачем у «вікторіанство», залишаючи останньому три варіанти фінала, побудовані знову ж таки за моделями найбільш відомих вікторіанських романів. Смісл постмодерністської гри можна знайти в естетичному задоволенні, яке отримує читач, граючи з автором у високі зразки знакових творів минулих часів. Трагедія людського буття перетворюється на фарс, тобто певною мірою подолати трагізм буття, хоча би на естетичному рівні. Крім того, естетична гра, своєрідна театралізація мистецтва дозволяє художникові спільно з читачем пережити заново ті чи інші ситуації, зазирнути не тільки в потаємні куточки дійсності, а й у себе, звільнити людину з-під гніту важкої реальності.

Образ світу в літературі постмодернізму відображений з позиції ідеологічного поліфонізму, який реалізується у поєднанні різноманітних елементів, стилів, цитат, ременесценцій. Такий фрагментарний світ позбавлений центру і полюсів. Поліцентризм або децентралізація позбавляє монополії на істину, але водночас знищує моральні і філософські полюси Добра і Зла, дезорієнтуючи читача, героя, автора. Магма морального релятивізму поглинає всіх, коли кожна істина містить шматок брехні, а в кожній неправді ховається часточка істини. Англійський письменник **Джуліан Барнс** (Julian Barnes) створює «Історію світу у десятиох з половиною розділах» (**A History of the World in 10 ½ Chapters (1989)**) у традиціях фрагментарного постмодерністського письма. Проблематика твору відрізняється різноманітністю: великі проблеми пов'язані з малими, а деякі питання взагалі залишаються без відповіді. Історія перемішана з журналістикою, науковий звіт з детективом, політика – з розвагами. Проблеми екології змінюються проблемами виживання, а історія біблійської всесвітньої повині, про яку розповідає деревесний хробак з Ноєвого ковчегу, переходить в розповідь про терористів на борту лайнера. Домінує в романі проблема занепокоєння долею сучасної цивілізації, що знаходиться під постійною загрозою знищення.

Постмодерністський принцип децентралізму змінює відношення до масової культури, яка ще кілька десятиліть тому визнавалася такою, що відгорожена від високої і елітарної літератури якщо не прірвою, то «китайською стіною». Нині дослідники констатують відсутність «китайської стіни», тобто жорсткого функційного і естетичного протистояння між «високою» і «низькою» літературою. Протиставлення «гарячої» і «холодної» культури з теорії Маршалла Г. Маклюєна в середині сторіччя ХХ на початку ХХІ сторіччя замінено більш толерантним підходом американського теоретика літератури **Ф. Морретті** (**F. Morretti**), у книзі якого «Літературна бійня» (**Slauterhouse of Literature (2000)**) превалює інший, більш гнучкий, підхід до взаємовідносин «елітарної» і «масової» літератури. У статті московського літературознавця **Наталії Пахсар'ян** «Дюматриця графа Монте-Кристо» (**2006**) на матеріалі протиставлення класичного Віктора Гюго і популярного Олександра Дюма – батька доводиться твердження, що сучасний підхід до літератури потребує іншої системи класифікації і більш толерантної системи оцінок. Між «високою»- «низькою» літературою вміщено «паралітературу» (белетристику), що суміщає естетичну і соціальну функції. З белетристики знято клеймо «другорядної» і «низькопробної». Російський письменник Борис Акунін (Г.Ш.Чхартішвілі), автор постмодерного книжкового проекту про Ераста Петровича Фандорина, озвучує в інтерв'ю («Острівна держава Бориса Акуніна», 2009) журналу «Всесвіт» думку про масову літературу як той сегмент літературного процесу, де відбуваються найбільш важливі і цікаві процеси.

Досить поширеною серед дослідників – літературознавців є думка про два етапи розвитку постмодернізму. Визначаються 1960- 1970 роки як перший етап постмодернізму, коли в час молодіжних революцій в США та Західній Європі виникає потреба остаточного демонтажу ідеологічних схем, що діяли за доби модернізму. Саме демонтаж ідеологічних схем старого часу, доби тоталітарного мислення становить пафос раннього постмодернізму, який декларує поліцентризм або відсутність центру як такого.

Другий етап розвитку постмодернізму – з 80-х років минулого століття - є визначеним явищем «тотальної текстуалізації реальності», коли за текстом убачається не реальність у розумінні реалістичної теорії мистецтва і не самодостатній міфологізований світ модерністської естетики, а безкінечну словесну гру, в якій реальність і текст позбавлені чітких меж. Інколи дослідники називають другий етап розвитку постмодернізму необароковим або підкреслюють в стратегіях постмодернізму другого етапу повне засвоєння естетики бароко (Омар Калабрезе, І.Льїн, Б.Бігун), а саме: естетика повторів, естетика надлишку, естетика фрагментарності, домінування «безформних форм», доведений до межової точки метафоризм та інше.

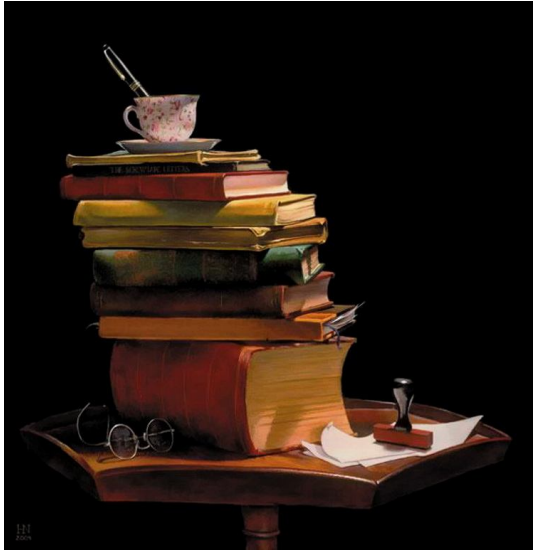
Ключові поняття: постмодернізм, постмодерна свідомість, поліцентризм, гра з атрибутикою, інтертекстуальність, тексти «закриті» та «відкриті», засоби читання постмодерних творів, поняття гіпертексту, полісемантичність образів лабіринту, бібліотеки, космохаосу, вторинність, заперечення пафосу та панування іронії.

Питання до матеріала розділу.

1. Виникнення терміну «постмодернізм».
2. Естетичні канони постмодерної свідомості.
3. Поліцентризм — принцип організації тексту в пьесі Томаса Стоппарда «Розенкранц і Гілденстерн мертві».
4. Гра з атрибутикою і знаковими текстами вікторіанської доби у романі Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта».
5. Іронічна інтерпретація романтичного міфу про геніального митця, що знаходиться поза межами добра і зла, в романі Патріка Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці».
6. Фрагментарне письмо постмодернізму в романі Джуліана Барнза «Історія світу у десятиох з половиною розділах»
7. Гіпертексти як заперечення лінійності традиційної літератури. Ознаки гіпертексту в романі Милорада Павича «Хозарський словник».
8. Стиль «плетіння слів» у романі М. Павича «Хозарський словник» — імітація надлишкового та квітчастого стилю візантійської літератури.
9. Постмодерна рецепція масової літератури.
10. Етапи розвитку постмодернізму з їх характеристиками.

Рекомендована література

1. *Денисова Т. Н.* Історія американської літератури ХХ століття / Т. Н. Денисова. — К. : Довіра, 2002. — С. 320
2. *Денисова Т. Н.* Коротко про історію, теорію і практику американського постмодернізму / Т. Н. Денисова // Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання. — Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2002. — С. 5—18
3. *Енциклопедія постмодернізму* / За редакцією Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора ; наук. ред. перекл. д.ф.н. Олексій Шевченко. — К. : Основи, 2003. — С. 830.
4. *Затонский Д. В.* Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. — Х. : Фолио, 2000. — С. 256.
5. *Ивашева В.В.* Литература 70-х – начала 80-х годов.// Литература Великобритании ХХ столетия.- Москва: «Высшая школа», 1984.- С.486.
6. *Ильин И.* Постструктурализм, деконструктивизм, постмодернизм.- М., 1996.- с.256.
7. *Бігун Б.* Постмодерністський образ світу.// Вікно в світ.- 1999.- №3.- С.88-97.
8. *Бегун Б.* Превратности парфумерного искусства, или Апология и крах маргинализма.// Вікно в світ.- 1999.- №2.
9. *Якимович А.* Пансион мадам Гайяр, или Безумие разума: Проблема тоталитаризма в конце ХХ века.// Иностранная литература.- 1992.- №4.- С.226-236.
10. *Пальцев Н.* Суть творчества, суть чудотворства. Притчи об искусстве Джона Фаулза.//John Fowles The Ebony Tower. Eliduc. The Enigma.- Moscow: Progress Publishers,1980.- P.246.



Теми студентських індивідуальних науково-дослідницьких завдань

1. Зображення подій Великої Вітчизняної війни в радянській літературі: типи героїв, графіка конфліктів, стильові домінанти.
2. Зображення «маленької людини на великій війні» — «окопна правда» (на матеріалі книги Віктора Некрасова «В окопах Сталінграда»).
3. Роман Юрія Бондарева «Берег» — новий етап у зображенні Великої Вітчизняної війни в радянській літературі.
4. Воєнна лірика Костянтина Симонова та Олександра Твардовського.
5. Автобіографізм роману Юрія Брезана «Гімназист».
6. Проблема «селективної пам'яті» у романі Крісти Вольф «Образи одного дитинства».
7. Війна з фашизмом у зображенні німецьких письменників «старшого покоління» — Анни Зегерс і Віллі Бределя.
8. Американський антимілітаристський роман: проблеми, образна система, стильові домінанти (на матеріалі романів Д. Джонса «Звідси і у вічність» та І. Шоу «Молоді леви»).
9. Явище бітництва як прояв активної форми нонконформізму в американському суспільстві.
10. Поезія бітників — емоційний вибух нонконформізму.
11. Поезія радянських «шестидесятників» як явище нонконформізму.
12. Метафорична система поезії Андрія Вознесенського.
13. Образи і рими поезії Белли Ахмадуліної.
14. Радянська «бардівська» (авторська) пісня. Пісні Булата Окуджави.
15. Реалізація традицій американського «чорного гумору» в романі Кіна Кізі «Політ над гніздом зозулі».
16. Традиції раблезіанського гумору в повісті Рене Фалле «Капустяний суп».
17. Загальна характеристика французького «нового роману».
18. Особливості творчого методу Патріка Модіано.
19. Проблема великої історії та місця у ній Латинської Америки в романі «Доба Просвітництва» Алехо Карпент'єра.
20. «Вічні питання» в філософському романі Торнтон Уайлдера «Березневі іди».
21. Романи Жоржі Амаду: образна система і проблематика.
22. Поезія постмодернізму. Вірші – центони російського поета Тімура Кібірова.

23. «Останкінська трилогія» російського письменника Володимира Орлова як продовження гоголівської – булгаковської традиції фантазмагоричної літератури.
24. «Різдвяний цикл» Й.Бродського в межах традиції різдвяних віршів.
25. Християнські смисли в романі Стівена Кінга «Мертва зона».

Питання, які виносяться на підсумковий контроль

1. Характеристика післявоєнної німецької літератури.
2. Література НДР: література «тих, хто повернувся». Автобіографічність літератури «тих, хто повернувся» (Франц Фюман, Юрій Брезан, Кріста Вольф).
3. Проблема «селективної пам'яті» у романі Крісти Вольф «Образи одного дитинства».
4. Література ФРН та явище «літератури покаяння».
5. «Група 47» та її принципи настанови.
6. Біблійні паралелі у творах Генріха Бюлля.
7. Проблематика та образна система роману Генріха Белля «Більярд о пів на десяту».
8. Феномен «концентрованого часу» та часові ретроспекції у романі Генріха Бюлля «Більярд о пів на десяту».
9. Література «американського погляду на Другу світову війну». Американський антимілітаристський роман.
10. Заперечення війни як явища в романі Курта Воннегута «Бійня № 5, або Хрестовий похід дітей».
11. Сатиричне зображення армії — інструмента, що продукує війну, в романі Джозефа Хеллера «Пастка на дурнів» («Catch 22»).
12. Концепція світу та людини у світі в драмах театру абсурду.
13. Феномен театру абсурду як заперечення принципів традиційного театру.
14. Художній час і простір трагікомедії Семюеля Беккета «Чекання на Годо».
15. Образ Беранже у драмі Ежена Йонеско «Носороги» як узагальнення людства в його найкращих рисах.
16. Реалізація теми «Граймо Стриндберга» у п'єсі Едварда Олбі «Хто боїться Вірджинії Вулф?».
17. Багатоаспектність інтерпретації драм Е. Олбі «Випадок у зоопарку» та «Хто боїться Вірджинії Вулф?».
18. Національні особливості американського варіанту театру абсурду.
19. Нові драматургічні форми хепінінг і перфоманс, що виникли за доби молодіжних революцій кінця 60-х рр. ХХ ст.
20. Явище «midcentury» в літературі: конформізм і становлення суспільства споживання.
21. Споживацьке розуміння щастя — тема повісті Жоржа Перека «Речі».
22. Формування літератури нонконформізму. Образ вчителя Колдуелла в повісті Джона Апдайка «Кентавр» як заперечення людини-споживача.
23. Подвійний світ повісті Апдайка «Кентавр»: смислове і естетичне навантаження міфологічного світу твору.
24. Роман Джерома Девіда Селінджера «Ловець у житті» та його значення для становлення молодіжної літератури нонконформізму.
25. Роман Д. Д. Селінджера «Ловець у житті» як роман виховання: новації і традиції.
26. Особливості типу нарації та побудови сюжету в романі Д. Д. Селінджера «Ловець у житті».

27. Поняття «абсурдний світ» та «людина абсурду» в теоретичних доробках та художній практиці Альбера Камю.
28. Характеристика головного героя роману Альбера Камю «Чужий» як «нерозкаяного Розкольниковова».
29. Метафора «чужого» у творах письменників-екзистенціалістів.
30. Філософська проблема свободи вибору та її художня реалізація у драмі Ж. П. Сартра «Мухи».
31. Постмодернізм як культура постіндустріального суспільства. Ознаки постмодерної свідомості. Походження терміну «постмодернізм».
32. Втілення засадничих принципів постмодернізму — поліцентризму та інтертекстуальності у п'єсі Томаса Стоппарда «Розенкранц і Гілденстерн мертві».
33. Система відкритих фіналів у романі Джона Фаулза «Жінка французького лейтенанта».
34. Авторська гра з читачем у романі Умберто Еко «Ім'я Рози». Поняття «ідеальний читач» у постмодерній літературі.
35. Стиль «плетіння слів» — естетична домінанта романів Милорада Павича.
36. Поняття гіпертексту та застосування принципів читання гіпертексту в романі Милорада Павича «Хозарський словник».
37. Проблема моральної амбівалентності постмодерністських творів. Складнощі інтерпретації образу Жана Батиста Гренуя з роману Патрика Зюскінда «Парфуми. Історія одного вбивці».
38. «Нульовий градус письма» — стильова домінанта роману Альбера Камю «Чужий».
39. Своєрідність філософських висновків в романі Альбера Камю «Чума».
40. Реалізація принципу відповідальності «я» за «інших» у романі Альбера Камю «Чума».
41. Особливості розвитку нового латиноамериканського роману. Вплив на розвиток нового латиноамериканського роману творчості Борхеса і Кортасара.
42. Тема великої історії у творчості Алехо Карпент'єра.
43. Проблема місця Латинської Америки та її культури у повісті Алехо Карпент'єра «Концерт бароко».
44. Тема самотності людини у світі у повісті Габрієля Гарсія Маркеса «Полковнику ніхто не пише».
45. Селище Макондо та його історія як модель історії людства в романі Г. Г. Маркеса «Сто років самотності».
46. Особливості творчого методу Г. Г. Маркеса.
47. Риси притчі в романі Г. Г. Маркеса «Сто років самотності».
48. Дидактика притчі Г. Г. Маркеса «Стариган з крилами».
49. Розкриття теми зародження, розквіту і знищення диктатури в романі М.В.Льоси «Свято Цапа».
50. Особливості творчого методу магічного реалізму в «жіночих романах» Лаури Есківель.

Додаткові матеріали



Милорад Павич.

Архіпелаг «Павич», острів «Дамаскин»

Я любив двох Йоанів — Йоана Дамаскина
і Йоана Золотоустого
М. Павич. Автобіографія

— Господи, Дамаскине, та де ж Йован будує той третій храм?
— На небі. Третій храм Йован завжди будує на небі...
М. Павич. Дамаскин

Розділ І. АРХІПЕЛАГ «ПАВИЧ»

Не варто ображатися на марноту пошуків чорної кішки в темній кімнаті, особливо в разі її відсутності там. Тож, повіривши мудрому Конфуцієві, не шукаймо також ані мімезису, ані дидактизму, ані типових/нетипових героїв у постмодернових творах.

Та раптом кішка сама стрибне вам прямо до рук: чи слід тоді робити вигляд, що її все ще немає? А в камері-обскурі літератури постмодернізму може відбитися усе, в тім числі реальні, навіть злободенні проблеми та ідеї, хоч зазвичай і приховані чи то за джокондівською посмішкою тотального іронізму, чи то за мінливими туманами віртуального/карнавального історизму. І чи не в першу чергу це стосується творів «автора першої книги XXI століття». Цей письменник-віртуоз є знаковою постаттю не лише постмодернової, а й усєї світової культури межі другого й третього тисячоліть, «однією з великих фігур світової літератури» (Іспанія, Мадрид, «**Tiempo**», 1994). А ця доба чимось нагадує добу вченої елліністичної поезії: той же відносний штиль, затишок поміж літературними бурями Минулого й Майбутнього, та сама «вчена література», повна натяків, ремінісценцій і алюзій, та сама участь у її творенні філологів-професіоналів. Взяти хоча б вельми симптоматичний і промовистий збіг: як тоді найвидатніші поети-філологи Каллімах і Аполоній Родоський були водночас керівниками Олександрійської бібліотеки, так і доба постмодернізму в літературі почалася багато в чім завдяки творчості «препостмодерніста» — директора Аргентинської національної бібліотеки в Буенос-Айресі Хорхе Луїса Борхеса.

Певною мірою це також стосується «дворемісничих», людей, які опанували водночас два ремесла, — учених-письменників Умберто Еко, Італо Кальвіно чи Милорада Павича. Зазначу лише, що вченість письменників, з одного боку, доби еллінізму, з другого — постмодернової доби, сказати б, протилежно спрямована: перші писали виключно для вченої еліти, абсолютно ігноруючи неосвічену масу, другі ж відверто хочуть «накинути ласо» на масу, водночас не втративши еліти, сказати б, ухопити вільною рукою журавля, не випускаючи зі жмені другої руки синиці. Питання над питаннями: кого тут доречніше вважати синицею, а кого — журавлем, — у межах цієї статті залишаю без розгляду.

Отже, письменники-постмодерністи прагнуть зруйнувати китайську стіну між елітарною та масовою літературою, хочуть, щоб їх читали як інтелектуали, так і широкі маси. У. Еко якимось схарактеризував бажану для постмодерністів читацьку аудиторію як «високобрових низькобровців» або «низькобрових високобровців». Не є винятком із цієї тенденції також творчість Павича, який відверто заявив: «Я мушу зізнатися, що дійсно готував для моїх читачів ласо, і дуже не любив, коли з нього хтось вислизав.

Але це тільки сказати легко: для цього потрібна дуже важка й тривала робота над текстом, його архітектонікою, над кожним реченням, виразом, словом: «Я завжди пишу першу версію від руки. Тільки після цього з'являються версії, надруковані на машинці. І я без упину виправляю. Мій принцип — хто прочитає одне речення, той не може не

прочитати наступного. Тому для мене дуже важливо мати єдиний ритм, чи ще щось, що вас постійно притягує до тексту. Моє бажання — не знаю, наскільки вдало я його здійснив — боротися за свого читача кожним реченням». Крім того, талановитий письменник розробив цілу систему «засобів накинута на читача ласо», тобто захопити й — що значно важливіше й важче — утримати якомога ширшу читацьку аудиторію. Розгляньмо найважливіші з них.

I. Боротьба за читача та її засоби

Передовсім, **кожен твір Павича своєрідно продовжує інші його твори**. Ось як коментує цю особливість своєї творчості сам письменник: *«Якийсь критик влучно відзначив: із кожною новою книгою Павича загальний простір його творів звужується. ...Якось Ясміна знайшла гарну назву для всього створеного мною в літературі. Вона сказала, що існує своєрідний «Архіпелаг Павич». Я постійно намагаюся залишити якісь відкриті канали між текстами. Мені хочеться, щоб усі вони були якось пов'язані. Це своєрідна кровоносна система одного організму».*

У світовій літературі існує чимало прикладів такої циклізації, «архіпелізації» творів письменників. Один із найяскравіших — «Людська комедія» О. Бальзака, де від тексту до тексту мандрують ті самі герої: Гобсек, Анастасі Горіо/де Ресто, Растіньяк та ін. Але когезія, зв'язність островів архіпелагу «Павич» дещо інша, ніж в архіпелагові «Бальзак». З одного боку, схожі моменти в них знайти важче, ніж, скажімо, імена персонажів у різних творах Бальзака, але, з другого — ці твори взаємопов'язані, сказати б, на молекулярному рівні. Образно кажучи, Бальзакові «канати» Павич замінює на безліч «мотузок» і навіть «ниточок». Роль цих «мотузок» чи «ниточок» можуть виконувати, наприклад, якісь **містичні або детективні деталі** (скажімо, зайві пальці героя «Хозарського словника» і брак пальців героїв «Дамаскина» або «Внутрішньої сторони вітру»), або **специфічна поетика**, про яку йтиметься нижче. Ці риси в їхній сукупності до такої міри відчутні, що за «використання тих самих елементів сюжету в різних творах» видатного серба іноді навіть називають «письменником однієї книги». На що письменник зазвичай відповідає приблизно так: *«Я нічого не повторюю буквально, завжди що-небудь як-небудь змінюю. У різних місцях ви можете побачити знайомі вам речі, але вони якимось чином змінені».*

А, з другого боку, Павич чудово знає особливості рецепції читача, якому іноді ту саму думку треба повторити декілька разів. Не випадково він прямо каже про це як у своїх інтерв'ю (*«Щоб вас почули, треба повторити сказане принаймні двічі»*), так і власне в творах: *«Кожна річ, щоб бути раз почутою, має бути тричі сказаною».*

Гадаю, письменник не лукавить і не прикриває своєї неспроможності створити чогось нового начебто свідомою установкою на постійне повторення вже відомого. На користь цього свідчить не лише наведений вище приклад про циклізацію творів Бальзака: ми ж не закидаємо французів, що факт з'яви того самого героя в декількох творах «Людської комедії» є свідченням вичерпаності його таланту. Передовсім, тут слід урахувати, що принцип дії циклу творів на читача чимось схожий на дію багатосерійного телесеріалу на глядача: реципієнт зникає до певних героїв, обстановки, кола проблем тощо, вони стають для нього немов «своїми», неначе давніми знайомими. А «старий друг краще нових двох». Це розуміли ще творці давніх міфічних циклів і, звичайно ж, чудово розуміє літературознавець Павич: людина, яка прочитала один його твір («острів»), впізнавши якісь інваріантні елементи його форми і/або змісту в другому його ж творі («острові»), матиме більше стимулів прочитати його, ніж було б у випадку абсолютної непов'язаності цих творів між собою. Ці елементи виконують функцію, схожу на функцію стартера, який заводять мотор автомобіля. Так само й читач легше «заводиться» на прочитання твору, де є знайомі йому елементи. А там і до прочитання більшості або й усіх творів (архіпелагу «Павич») недалеко, що й потрібно було довести.

До того ж Павич, як класичний постмодерніст, зовсім не ігнорує ще одного джерела інтертекстуальності, творчо використовує досвід попередників. Він використовує ще й традиційний для світової літератури засіб — чітко окреслений (іноді вигаданий) **єдиний художній простір, де розгортається дія більшості його творів, як засіб забезпечення їхньої зв'язності**. Скажімо, для Ф. Купера таким простором був фронтір, своєрідний кордон між уже освоєним європейцями сходом і «диким заходом» сучасної території США, де й діяв його ушлявлений Натаніель Бампо в пенталогії про Шкіряну Панчоку. Або вигаданий маленький округ Йокнапатофа у творах В. Фолкнера.

Схожу функцію у творчості Павича виконує **поствізантійський культурний ареал**. Події і «Хозарського словника», і «Внутрішньої сторони вітру», і «Останнього кохання в Константинополі», і «Дамаскина» і багатьох інших його творів відбуваються саме на теренах колишньої Східної Римської імперії, або ж Візантії, зокрема — сучасної Сербії. І сам письменник каже, що це зовсім не випадково: *«Я гадаю, що культура певного народу важливіша, ніж держава. Все, що я робив, я робив із огляду на це. Моя батьківщина — сербська література. Візантійська культура, до якої належить сербська література, охоплює певний простір, в якому я розвивався і в якому хотів розвиватися. В тому просторі я себе добре відчував, я відчував себе вдома. Йдеться про так звану Східну Римську імперію, як іменують цю східну половину європейської цивілізації. Багато хто плутає її з Росією. Росія — лише далека, провінційна частина тієї Східної Римської імперії. І хоча пізніше Східна Римська імперія змінювалася, сьогодні ми й далі живемо тут, на цих землях, усі разом, діти візантійської цивілізації. Таким чином, моя наукова діяльність, як і літературна праця, були прив'язані до цього розуміння світу, до цієї концепції, яка, зрештою, не є виключно моєю; вона є моєю ситуацією, навіть більше моєю ситуацією, аніж моєю концепцією, яку я визначив для себе і прийняв, — можливо, з децю глибшим відчуттям і розумінням, аніж хтось інший, кому не пощастило такою мірою, як мені, заглибитись в історію розвитку цієї цивілізації»*.

Зображення візантійського і поствізантійського культурного ареалу, відтворення тамтешнього «місцевого колориту» виконує в творах Павича зовсім не «косметично-бутафорську» роль, як це часто буває в дешевих голлівудських фільмах (на кшталт: «Гораций», скажи «Гомерові», що прийшов «Сенека»). Воно є втіленням провідної концепції усєї творчості письменника — **патріотизму в найвищій, первісній сенсі цього слова**, який є і даниною землі й пам'яті пращурів, і, звичайно ж, спробою розібратися в тій ситуації, яка склалася у Сербії й на Балканах зараз. Тому відтворення реалій візантійської і поствізантійської історії, культури й побуту в творчості Павича заслуговує детального розгляду.

Свого часу на схожому «місцевому» матеріалі ушлявили як свій літературний напрям, так і свої імена романтики: шотландець В. Скотт, німець К. Брентано, українець М. Гоголь та ін. Як відомо, «місцевий колорит» («кульор локаль») є загальноновизнаним відкриттям саме романтизму. Вельми показовим у цьому сенсі прикладом є початок творчості нашого земляка М. Гоголя: невдалого, наслідувального («як у німців») «Ганца Кюхельгартена» було спалено, а питома слов'янські, українські «Вечори на хуторі біля Диканьки» мали шалений успіх. Чому? Звичайно, це можна пояснити тим, що саме в добу романтизму нечувано зріс інтерес інтелігенції, читаючої публіки до фольклору. Але не можна не враховувати і тієї обставини, що український «кульор локаль» для переважної більшості читачів Російської імперії, як не дивно, був такою ж екзотикою, як, скажімо, східна збірка «Тисяча і одна ніч» для Західної Європи. Чому «дивно звучить»? Бо ж Україна була не за морями-океанами, а ось тут, поруч, у європейській частині країни династії Романових. І раптом така незнайома екзотика: парубки, галушки et cetera. Можна було б закинути тодішнім читачам (особливо малоросам): мовляв, соромно не знати «свого».

А чи не соромно зараз українцям не знати Візантії — того культурного регіону, який дав їх пращурам писемність, культуру, релігію? Що *конкретно* знає український школяр

про Іоанна Златоуста, який вплинув на християнство усього світу? Що *конкретно* знає студент ВНЗ (навіть філфаку!) про Іоанна Дамаскіна, який визначив концепцію православ'я і створив чудові літературні тексти? Що *конкретно* знає вчений не-медієвіст про Іоанна Лествичника і його «Лествицю»? А хіба не правда, що пересічний український інтелігент знає більше про відсічення дітородного органа в католика Абеяра і вплив цієї події на долю Елоїзи, ніж про відсічення правиці вже згаданого православного Дамаскіна і вплив цієї події на християнську іконографію, зокрема, на виникнення образу-ікони «Богородиці-Троєручниці» (свого часу така ікона висіла на покуті в хаті моєї бабусі Олени на Полтавщині)?

Так що тисячу разів мав рацію Т. Шевченко, пишучи «дружнєє посланіє і мертвим, і живим, і ненародженим землякам своїм в Україні і не в Україні». Адже в ньому поет висвітлив саме **проблеми історичної і культурної традиції, самоідентифікації народу**, причому з використанням старослов'янської лексики й стилістики, взявши за епіграф слова Іоанна Богослова «*Аще кто речет, яко люблю Бога, а брата своего ненавидит, ложь есть*». У православних богословських роботах саме цей фрагмент вважається однією з вершин красномовства, до такої міри прозорою і переконливою є сама фігура: «якщо ти не любиш брата свого, якого бачити можеш, то як же ти любитимеш Бога свого, якого бачити не можеш»? Підтекст: хто не любить свого — не любить і чужого, відтак — не любить взагалі нічого.

Схожу формулу вжив і Шевченко: «як же ви, українці, можете вивчати чужу історію, мови і кричати про слов'янофільство, тобто любов до усіх слов'янських народів, якщо не знаєте своєї власної історії і мови, не любите свого власного слов'янського українського народу»: «...*Якби ви вчилися так, як треба, / То й мудрость би була своя. / А то залізете на небо; / І ми не ми, і я не я, — "Добре, брате, / Що ж ти такеє?" / "Нехай скаже / Німець. Ми не знаєм". / Отак-то ви навчаєтесь / У чужому краю! / Німець скаже: "Ви моголи". / "Моголи! моголи!" / Золотого Тамерлана / Онучата голі. / Німець скаже: "Ви славьяне ". / Славьяне! Славьяне !"/ Славних прадідів великих / Правнуки погані! / І Коллара читаєте / З усієї сили, / І Шафарика, і Ганка, / І в слав'янофіли / Так і претесь... / І всі мови / Слав'янського люду — / Всі знаєте. А своєї / Дастьбі... Колись будем / І по-своєму глаголать, / Як німець покаже / Та до того й історію / Нашу нам розкаже, — / Отойді ми заходимось!..» Ще раз підкреслю: сам небайдужий до ідей слов'янофільства, член Кирило-Мефодіївського братства, Шевченко аж ніяк не міг закинути «живим своїм землякам, суцям тоді в Україні» того ж таки слов'янофільства, не міг докоряти їм, що вони вивчали роботи слов'янофілів Яна Коллара, Павла-Йозефа Шафарика, Вацлава Ганки. Його дратувало зовсім інше: відсутність їхнього інтересу до власної української історії, мови, культури. Так само наведений вище приклад про краще знання нашою сучасною освіченою публікою історії Абеяра і гірше — історії Дамаскіна зовсім не означає, що я тут виступаю проти вивчення західної літератури й культури. Але, навчаючись чужого, треба «свого не цуратись». Як писав поет: «*Нет порока в моем Отечестве? / Ненавижу грубую лесть! / Есть пороки в моем Отечестве, / Но и пророки в нем тоже есть!*».*

І дуже добре, якщо допомогти глибше зрозуміти нашу історію, краще осягнути «*що ми? чий сини? яких батьків?*» (Т. Шевченко) нам зможе серб, теж, як і ми, слов'янин, православний, поствізантієць М. Павич. А то, як влучно зазначила Ліна Костенко, так і будуть українські делегати-посадовці стояти телепнями, переминатися з ноги на ногу і ніяково посміхатися на закордонних церемоніях на кшталт присвоєння готелеві *російського* міста Ярославля імені *київської* княжни «Анна Франс» (а чого ж, «логіка» залізна: «Ярославль» = «Ярославна»).

Отож, серб М. Павич, мабуть, і вирішив не чекати, доки йому історію його народу розкаже той, хто «наводить порядки» у Косовім , і почав писати про свій край, історію, культуру сам. І, як бачимо, досяг у цім безсумнівних успіхів. Насамперед і особливо письменник **переймається долею рідної Сербії**. Саме цій проблемі, за усієї своєї

постмодерновості (фантасмагорійності, нелінійності, інтерактивності тощо), присвячено найвідоміший роман Павича: «У «Хозарському словнику» було поставлене одне з найважливіших питань мого життя — **чому з моїм сербським народом усе сталося саме так, і чому з ним відбувається те, що відбувається сьогодні. Так виник «Хозарський словник». Звичайно, тоді він ще так не називався. Для мене це була просто хозарська тема»**.

Та й у інших творах Павича то тут, то там виникає сербська тема, що свідчить про її стрижневий характер. Так, у романі-клерсидрі «Внутрішня сторона вітру» як у міметичному, так і в неміметичному планах описані жахи війни, яка, то тліючи, то розгораючись, перманентно горіла на сербських теренах — цій «Україні» двох суміжних імперій: австрійської і турецької. Відчувається щирий душевний біль письменника за принижену роль свого народу, який був вимушений підкорятися завойовникам: «*Этот мир принадлежит не нам*».

Але сказане зовсім не означає, що письменник обмежується виключно балканською тематикою і проблематикою. **Його Балкани — це, якщо завгодно, мікромодель усього сучасного світу.** Непорозуміння, небажання шукати спільну мову, сила як головний аргумент: хіба все це, на превеликий жаль, не є і сучасними реаліями? Письменник каже про це прямо: «*Пишучи "Хозарський словник", я опинився у становищі, коли в малому можна побачити всі механізми світу, і учорашнього, і сьогоднішнього*».

Згадана вже "дворемісничість" Павича дає йому додаткові перебіги щодо розробки хозарсько-поствізантійської теми, відтворення і нецифічного місцевого колориту, адже він **вільно оперує величезним обсягом найрізноманітніших (передовсім історичних, історико-культурних, етнографічних) фактів**, які може опанувати лише людина, яка займається вивченням історії та культури фахово, присвячуючи йому довгі роки напруженої праці. Ось як каже про це сам письменник: "Протягом тривалого часу я займався **історією сербської літератури**, писав підручники з літератури 17-18 сторіч. Крім історії сербсько-російських літературних зв'язків у них є розділи і з історії **сербської усної творчості**. Як письменник, я дуже цікавився усною творчістю, **балканською міфологією**. Це, звісно, перейшло до моїх творів: у них багато загадок, приказок, вони наскрізь міфологічні".

Так, у творах письменника можна знайти безліч специфічних фактів **балканської етнографії, сербських звичаїв, і навіть побутових деталей** тощо, які й покликані відтворити тамтешній "місцевий колорит". Ось один із десятків подібних прикладів, у якому йде мова про цікавий, типово балканський спосіб взаємної ароматизації чорносливу і тютюну (останнім Балкани славляться особливо, а Павич сам полюбить люльку з ароматним тютюном): «*...Наступної середи Ягода привів обох Йованів на обід. Їх посадовили у столовій кімнаті й винесли їм "безсоромний паприкаш" і чорнослив, що відлежав у тютюні для люльки. Він мав приємний аромат тютюну*».

Як ви знаєте, шановна панночко? — спитав Дамаскин і насадив кільце диму з ароматом чорносливу на морду хортів, який від того чхнув'ХД). Читаєш, і неначе відчуваєш приємний присмак на язичці. Або ось такий сербський звичай: «*Перед могилою ікони з Пелагонії (Леандр. - Ю.К.) відрізає пасмо свого волосся й оповив нею хрест, як це робили в часи його дитинства вдови на могилах загиблих чоловіків*» (ВСВ, Леандр, 28)

Наступний засіб боротьби за читача — **використання можливостей комп'ютера і нелінійної літератури, гіпертексту**. Недаремно ж Павича називають «**електронним письменником, романістом комп'ютерної доби**». Зараз все частіше кажуть, що лінійне письмо, тобто послідовне, логічно-лінійне (хай і з перестановкою його частин) розгортання сюжету, вже віджило своє, а література ХХІ ст. — це письмо нелінійне. Дехто з тих, хто вважає себе «гурманом від літератури», став презирливо морщитися від самого словосполучення «лінійне письмо», з'явилися навіть твори, написані у вигляді приміток до неіснуючих (sic) художніх текстів і т.д., і т.п. Так чи інакше, а зараз

багато авторів віддають перевагу письму нелінійному, т.зв. гіпертекстові. Що ж таке гіпертекст?

Ось одне з найкращих його визначень, розміщене в Інтернеті на сайті з промовистою, знаковою для естетики й філософії постмодернізму назвою «Електронний лабіринт»: *«Гіпертекст — це репрезентація інформації як зв'язаної (linked) мережі гнізд(nodes), у яких читачі вільні прокладати шлях (navigate) нелінійним чином. Він припускає можливість множинності авторів, розмивання функцій автора і читача, розширені роботи з нечіткими межами і множинність шляхів читання».*

Сучасний російський літературознавець М. Візель коментує цю дефініцію так: *«У цьому визначенні необхідно підкреслити три основні характеристики гіпертексту. Це:*

1) Дисперсність структури. *Інформація репрезентується у вигляді невеликих фрагментів- гнізд, і "увійти " до цієї структури можна з будь-якої ланки.*

2) Нелінійність гіпертексту. *Читач відтепер вільний (змушений) сам обирати шлях читання, створюючи при цьому свій текст. Така ситуація, як відзначає Дж. Ландоу, унеможлиблює класичну літературну критику: гіпертекст "розчиняє" ту тверду фіксованість тексту, яка є фундаментом теорії і практики нашої критики. Критик у принципі не може прочитати гіпертекст цілком, це «непрочитаний текст».*

3) Різномірність і мультимедійність, *тобто застосування всіх засобів впливу на споживача-читача, які тільки технічно можливі в даній системі (саме це позначено словами "розширені роботи" (expanded works) — від чисто літературних (вибору наративної стратегії і стилістики) через видавничі (ширифти, верстка, ілюстрації) і аж до найскладніших комп'ютерних (звук, анімація, відсилання до інших, нехудожніх матеріалів)».*

Показово, що й сам символ новітніх часів — Інтернет — являє собою один величезний, розміром з увесь світ (недаремно ж емблема Інтернету — земна кулька, що крутиться) гіпертекст. Іноді навіть жартують, що від сайту «хліб» до сайту «Платон» у житті — «дистанція огромного размера», а в Інтернеті — лише 5 кроків, легеньких ударів по клавіші мишки: 1) «хліб»; 2) «їжа»; 3) «духовна їжа / не хлібом єдиним»; 4) «ідея/ейдос»; 5) «Платон».

А найідеальніший гіпертекст усіх часів, який існував здавна, — це звичайний словник. Адже цілісний текст із класичним зачином, основною частиною, фіналом може просто загинути від купюр, перетасовки шматків, читання не спочатку тощо. Словом, те, що для класичного гіпертексту є умовою життя, для класичного художнього тексту може виявитися причиною смерті. А от словник складається із сотень маленьких клаптиків — словникових статей («гнізд»), які в принципі легко можна поміняти місцями. Це ми домовилися, що для зручності їх зазвичай розташовують в алфавітному порядку, а більше їх нічого чи майже нічого на місці не тримає: композиційно вони не зв'язані. Саме тому, до речі, в Павича і виникла ідея розташувати текст свого відомого роману у вигляді словника, і ця думка прийшла до нього не відразу. Відповідаючи під час одного з численних інтерв'ю на запитання про добір назв для його творів, сам Павич про еволюцію творчого задуму нині славетного роману-лексикону на 100 тисяч слів розповів так: *«Назва, зазвичай, завжди перебуває десь поруч. Іноді у вас є назва від самого початку, іноді ви не маєте її до останнього. Скажімо, «Хозарський словник». Назва з'явилася в ту мить, коли я зрозумів, як потрібно укласти матеріал. Це було тоді, коли я втямив, що книга мусить бути написана у формі словника, тобто, що це повинен бути роман-словник. Таким чином, назва прийшла сама».*

І справді, текст цього гіперроману поданий у вигляді словникових статей, як і в звичайному словникові. Принагідно віддам належне українському виданню, де на відміну від видання російського, збережено ще й такий суто словниковий атрибут, як розподіл сторінок на стовпчики.

До речі, в такому розташуванні матеріалу є ще одна приваблива риса для більшості сучасних читачів, що живуть у шаленому ритмі: окрему словникову статтю (на відміну від

фрагменту класичного цілісного тексту) можна прочитати дуже швидко, на перегоні лінії метрополітену, не надто переймаючись, що там було на початку твору, прочитаному не знати як давно.

У Павича є своєрідний умовисновок: *«Найважливішим для мене було бажання змінити звичні способи читання, підсилюючи роль і відповідальність читача в процесі створення роману (не варто забувати, що у світі набагато більше талановитих читачів, ніж талановитих письменників чи літературних критиків)»*. І ось саме такий, як у «Хозарському словникові», «рваний текстовий монтаж», манера розташування матеріалу походить на манеру малярів-імпресіоністів, які не самі змішували фарби, а доручали цю роботу окові глядача: скажімо, замість бузкової фарби вони могли покласти поруч два мазка, червоний і чорний, а людське око влаштоване так, що глядач все одно бачив бузкову фарбу. Отже, Павич переніс акцент із творчості письменника (адресанта) на творчість читача (адресата). Ось вельми показовий уривок із цього твору: *«...Не я змішую фарби, а твої погляд... я лиш кладу їх на стіну одну за одною в природному порядку, а той, хто дивиться, сам змішує їх у своєму оці, наче кашу. Тут і є таємниця. Хто краще зварить кашу, той буде мати кращий малюнок, але нікому не зварити доброї каші з поганої гречки. **Важливішою є, отже, віра споглядання, слухання й читання** (тобто діяльність глядача, слухача й читача. — Ю.К.), **аніж віра малювання, співу чи писання...** Я працюю з чимось таким, як словник фарб... а споглядач сам складає з того словника речення й книги, тобто малюнки. Так міг би робити й ти, коли пишеш. **Чому б комусь не скласти словника слів, які утворюють одну книгу, й дозволити читачеві самому з'єднати ці слова в єдине ціле»**.*

Але передача читачеві частини «авторських прав» не обмежується навіть цим. Твори Павича є не лише гіпертекстами, а гіпертекстами підкреслено інтерактивними. Що ж таке інтерактивність? За великим рахунком, це можливість для реципієнта не лише сприймати щось у готовому, незмінному вигляді, а й впливати на це «щось», в нашому випадкові — на художній текст. Пасивність реципієнта, таким чином, змінюється на його активність. Так, читач творів Павича може починати їх не лише з початку, а й з будь-якого місця, самостійно обирати план розгортання сюжету тощо. Як каже сам письменник, *«я завжди хотів перетворити літературу, незворотне мистецтво, в зворотне. Тому мої книги не мають ані початку, ані кінця в класичному розумінні цього слова»*.

Цікаво, що 74-річний письменник пише «комп'ютерні твори», тобто розраховує якщо не передовсім, то не в останню на молодого читача, адже переважна більшість інтернет-користувачів є молоддю. Це викликає запитання, на які Павичу доводиться давати відповіді. Ось типовий приклад пояснення інтерактивності творчого доробку видатного серба: *«Я написав "Хозарський словник" задовго до появи в мене комп'ютера й Інтернету. Коли ж інтернет-технології одержали в світі масове поширення, а без персонального комп'ютера практично ніхто себе не мислить, попит на мої книги значно зріс. Крім того, мої романи знайшли «своє тіло», свою форму саме в комп'ютері. **Гіперлітература зробила їх інтерактивними, вона показала нам, що романи можуть розвиватися відразу в декількох напрямках, подібно людському сприйняттю. У своїй статті Ясмїна перелічила письменників, чия проза є предтечею гіперлітератури: Лоренс Стерн, Джеймс Джойс, Реймон Кено, Італо Кальвіно»**.*

Дійсно, твори щойно згаданих письменників були наче спеціально розраховані на інтерактивне сприйняття: в принципі, читач може починати їх читати з будь-якого місця. Скажімо, Стернова «Сентиментальна мандрівка» навіть фіналу немає, вона наче обірвана на півслові. А деякі тексти Джойса написані рваними шматками, існує навіть версія, що він спеціально залишав порожні місця, щоб згодом заповнити їх, сказати б, за новими асоціаціями: так, мовляв, і виникає «потік свідомості».

Та «одна сніжинка — іще не сніг»: це ще не зовсім та інтерактивність, яку пропонує своєму читачеві Павич. Адже новаторство письменника відчувається уже на рівні **жанрових особливостей** його творів: «Хозарський словник» — роман-лексикон,

«Внутрішня сторона вітру» — роман-клексидра, «Дамаскин», «Скляний равлик» — оповідання для комп'ютера й циркуля, а ще: роман-кросворд «Пейзаж, намальований чаєм», роман-довідник для гадання картами таро «Остання любов у Царгороді»; роман-астрологічний довідник «Зоряна мантия» тощо.

Інтерактивні тексти Павича не лише надають можливість варіативних прочитань, а й прямо до цього читача спонукають. Наприклад, у оповіданні для комп'ютера й циркуля «Дамаскин» є два так звані «перехрестя», на яких написано: 1) **«Перше перехрестя.** Читач може сам обрати, в якому порядку читати наступні два розділи: спочатку "Третій храм", а якщо він читає з комп'ютера, то хай натисне "мишкою" на це слово; або спочатку розділ "Палац", і тоді відповідно хай клацне на це друге слово. Безперечно, читач **може** не зважати на мої зауваження й читати оповідання звичайно, як будь-яке інше»; 2) **«Друге перехрестя.** Читач може сам обрати, в якому порядку читати наступні два розділи, — спочатку розділ "Спальня" або спочатку розділ "Їдальня". Від цього вибору залежить, який з двох розділів читач обере за кінець оповідання". А наприкінці кожного з варіативних "розділів-модулів" є примітка такого кшталту: "Якщо ви не прочитали розділ "Третій храм", перейдіть на інший розділ. Якщо прочитали, читайте далі й ідіть на друге перехрестя" або "Якщо ви прочитали розділ "Палац", ідіть на друге перехрестя. Якщо ні, **йдіть** на цей розділ"».

Замість звичного для читача, вихованого на класичній літературі, одного-єдиного варіанту прочитання літературного твору, існує аж чотири варіанти прочитання цього оповідання, яке складається з шести розділів: **розділ 1** — «Будівничі»; **розділ 2** — «Обід»; **Перехрестя № 1: розділ 3** — «Третій храм»; **розділ 4** — «Палац»; **Перехрестя № 2: розділ 5** — «Їдальня» — **Фінал № 1; розділ 6** — «Спочивальня» — **Фінал № 2.** Традиційний шлях прочитання, або **варіант А; варіант В.** Окремо й особливо слід відзначити наявність у тексті аж двох фіналів (sic!), чого в принципі не могло бути в творі класичної, лінійної літератури: **Фінал № 1:** (Якщо ви не прочитали розділ «Спочивальня», беріться за цей розділ. **Якщо ж прочитали, тут вам кінець оповідання.**) **Фінал № 2:** (Якщо ви не прочитали розділ «Їдальня», то прочитайте зараз. **Якщо ж прочитали, то це вам кінець оповіді.**)

Фінал художнього тексту є його сильною позицією. Варто лише уявити собі, як змінилася б концепція, наприклад, роману «Злочин і кара» Ф. Достоєвського, якби було «трохи» змінено його фінал, і, скажімо, з-під подушки Родіона Раскольникова зникло Євангеліє. Така собі «дрібничка», чи не так? Або фінали п'єс Ібсена. У видатного норвезького драматурга було б значно менше проблем із постановкою його «Лялькового дому», якби у фіналі, після другого листа Крөгстада, Нора кинулася на шию Хельмерові. Правда, й авторитету стало б менше, навряд чи він би тоді став реформатором драми, а Шоу присвятив його творчості цілу розвідку — «Квінтесенція ібсенізму».

Тож Павич, з одного боку, певною мірою ризикує, а з другого — виявляє, сказати б, вищий літературний пілотаж, пропонуючи і навіть наполягаючи на такій варіативності шляхів прочитання оповідання, аж до зміни його фіналу. Крім того, деякі його твори **мають по дві версії: чоловічу й жіночу**, які можуть, і це теж підкреслює Павич, суттєво відрізнитися: *«Я намагаюся апелювати і до чоловічого і до жіночого первня в читачі... Можливо, ви пам'ятаєте, що героїня "Пейзажу, намальованого чаєм" залишалася живою, якщо книгу читала жінка, а якщо її читав чоловік, вона виявлялася вбитою».* Тож чи не така новаторська сміливість спонукає багатьох людей до прочитання творів серба? Хай там як, а найвідоміший сьогодні твір письменника — роман «Хозарський словник» — належить до жанру, якому вже давно пророкують смерть: *«У літературній критиці чимдалі частіше звучить думка про кризу жанру роману, про його поступове вмирання, про те, що він відживає своє. Милорад Павич, культовий сербський письменник, потенційний претендент на Нобелівську премію в області літератури, усією своєю творчістю цю думку спростовує. Його романи вирізняються багатомірністю, перспективою, а, поміщені в комп'ютерний простір, вони отримують безконечність».*

Принагідно зауважу, що варіативність шляхів прочитання літературного твору межує із значно глибшою проблемою **правильного прочитання тексту**, яка виходить у Павича за межі царини власне інтерактивності його творів, набуваючи узагальнено-історіософічного сенсу.

Відомо, зокрема, що не в усіх мовах книга читається зліва направо, як у мові сербській, і від першої сторінки до останньої, а не навпаки. Водночас від порядку прочитання залежить дуже багато в розумінні її концепції. Ось вельми показовий приклад, пов'язаний із поясненням жанрових особливостей «Хозарського словника»: *«...У кожному з трьох словників (гебрійському, арабському і грецькому) одна й та ж сама стаття займала різне місце, бо в різних азбуках букви розміщені в різному порядку, **книги гортаються у різні сторони, а головні актори у театрах виходять на сцену з різних боків. Зрештою, ця книга так само змінювалася б під час будь-якого перекладу на будь-яку іншу мову, бо матеріал цього словника про хозарів у кожній мові і в кожному письмі неминуче укладався б щоразу по-іншому, через що слова з'являлися б кожного разу на новому місці, а імена набували б нової ієрархії. Такі важливі статті Даубманусового видання, як святий Кирило, Юда Халеві або Юсуф Масуді чи інші стоять не на тих місцях, на яких стояли в першому виданні Хозарського словника. Це, зрозуміло, є головним недоліком сучасної версії у порівнянні з виданням Даубмануса, бо **тільки той, хто може прочитати книгу в правильному порядку, знає, як заново створити світ**»***.

З одного боку, я чудово розумію, що занадто прискіпливий пошук у тексті якихось елементів його структури може межувати з «читацькою параноєю» (У. Еко), тож зловживати ним не варто. Але, з другого боку, можливо, варто було б поміркувати, чому в оповіданні «Дамаскин» раз по раз виникає формула «зліва направо»: *«Лан Николіч нагадав, що церкву й палац бажано було б збудувати десь тут, поряд, Дамаскин заперечливо повів указівним пальцем **зліва направо...**»* або: *«Вона почала повільно вимовляти перші літери предметів умеблювання **справа наліво** від входу, **але нічого не виходило. Тоді почала зліва направо, і серце її заграло від щастя, коли склалося послання**»*.

З метою утримання читача Павич використовує також **прийоми готичного роману (роману жахів і таємниць) і його близького родича — детективу**. Читаючи його твори, постійно знаходишся в напрузі: то разом з героями шукаєш які-небудь розгадки таємниць, то, вкотре зустрівши якусь знайому деталь, починаєш думати, де вона вже була і що б це могло значити, тощо. Так, Леандр мав довгу шию, немов спеціально призначену для того, щоб її зрубали. І читач мимоволі напружується: в тексті постійно згадуються мисливці за головами. Кожна така згадка — новий читацький адреналін. І ось нарешті здійснилося — вельми колоритно описаний мисливець за головами іде прямо до Леандра, зрубуючи голови людей на своєму шляху. Підійшов до нього, замахнувся — і поки що залишив, цю голову на її місці. І знову читач у напрузі: то коли ж усе-таки це трапиться? А цього не трапилося зовсім, Леандр загинув від вибуху у вежі. Павич навіть повідомляє точний час — 12.05. Перше питання: то для чого було казати, що герой загине від шаблі й дуже довго описувати його дуже довгу шию, щоб врешті-решт «убити» його у вежі? Адже, наперекір формулі Чехова, ця рушниця, провисівши всі три акти, так і не вистрілила. Але яка письменникові різниця, читач же чекав її пострілу, не покинув же читати книгу, отже рушниця все одно свою функцію виконала. Саме такі порожні чи напівпорожні деталі і називаються симулякрами. Але свою функцію «накидування ласо» на читача вони виконують добре. Як і згаданий час — 12.05, адже саме цей час зустрічається в другій частині клепсидри («Геро»), це час загибелі головної героїні.

Ту саму функцію виконує і квазидетективний симулякр — мотив відрубаного пальця Дамаскина: *«Невідомий твалтівник нечутно прокрався до ліжка Дамаскина й був би його вбив, коли б не трапилася помилка, якщо це можна так назвати»*.

Щодо уподібнення творів Павича детективові, то можна згадати також широко й віддавна відомий мотив **відгадування зашифрованої інформації** (записки, старої піратської карти тощо), яким так добре володіли і Е. По («Золотий жук»), і А. Конан-Дойл («Танцюючі чоловічки») і ще безліч майстрів детективу. І який, до речі, так гарно вийшов у «Імені Троянди» постмодерніста У. Еко (розгадування Баскервільським і Адсоном записки як ключ до розгадки таємниці бібліотеки-лабіринту). У «Дамаскині» ж події двох фіналів стають можливими лише після розшифрування Атілією двох послань загадкового майстра.

А у фіналі «Хозарського словника» взагалі йдеться про стовідсотково детективну історію: убивство доктора Ісайла Сука і його розслідування.

II. Характерні риси поетики творів Павича

Якими ж є **характерні риси поетики творів Павича?**

«Письменник та історик літератури XVIII і XIX століття, фахівець у галузі бароко та символізму, перекладач Пушкіна і Байрона, професор університету, член Європейського мистецького об'єднання» полюбляє **необарокові метафори**: пишні й «надлишкові». Так само пишно, аж до надлишковості, прикрашена, скажімо, барокова Андріївська церква на дніпрових схилах, зате ж і враження вона залишає на все життя: красивішого храму в Києві я не знаю. Письменник ще й приправляє ці метафори карколомними, шокуючими раціональне мислення читача **алогізмами, квазісимволістичними симулякрами**. Подібні художні засоби інтенсивно вжиті у багатьох творах письменника, зокрема — у знаменитому «Хозарському словникові»: *«...В понеділок увечері замість наступного дня він міг вийняти будь-який інший свій день із майбутнього і використати його зранку як вівторок. Коли ж надходила черга вийнятого дня, він ставив на його місце збережений вівторок — і рівновага таким чином відновлювалась. Зрозуміло, що від цього нітки, якими були зшиті дні, не могли лягати гладко, в часі з'являлися тріщини...»* Які нітки? Які тріщини? Про що йдеться?

Якщо вже сукупність творів Павича його перший критик і дружина Ясміна Михайлович метафорично назвала «Архіпелагом "Павич"» і сам письменник з нею погодився, то певні спільні ознаки повинні бути на багатьох або й усіх островах цього архіпелагу, в тому числі на острові «Дамаскин». Чи є подібні до наведеної вище метафори в цьому оповідання? Так, є, ось характерний приклад: *«—Коли мені минуло сьомий, уперше навідали до мене думки. Такі сильні й справжні, наче мотуззя. Завдовжки до Салонік, а напнуті так, неначе мені вуха попритуплювало з обох сторін до голови. А над ними такі ж сильні мрії та відчуття чи що. І було цього так багато, що я мусила децю забувати. Я щодня забувала не пудами чи кілограмами, а тоннами...»*. Наведення ілюстративного матеріалу можна продовжувати й продовжувати.

Особливо полюбляє письменник **розгорнуті метафори**. Причому, звична, десь навіть банальна внутрішня структура метафори найпоширенішої моделі «якщо А, то Б» у Павича теж набуває несподіваної свіжості, оригінальності, бо саме світобачення, світовідчуття цього письменника є якимось несподіваним, як пишуть японці, викликає в читачах щось подібне до хімічної реакції. Природно-невимушено чи штучно-продумано Павич будує свої метафори — питання інше, але головне, що саме так воно є. Ось один із яскравих прикладів подібних метафор: *«—Все мы строители... но нам для работы дается необыкновенный мрамор: часы, дни и годы; а сон и вино — это раствор. Все мы строители времени, гонимся за тенью и черпаем воду решетом: каждый строит из часов свой дом, каждый из времени сколачивает свой улей и собирает свой мед, время мы носим в мехах, чтобы раздуть им огонь. Как в кошельке перемешаны медяки и золотые дукаты, как перемешаны на лугу белые и черные овцы, так и у нас для строительства есть перемешанные куски белого и черного мрамора. Плохо тому, у кого в кошельке за медяками не видать золотых, и тому, кто за ночами не видит дней. Такому придется строить в непогоду да в невзгуду...»*

Та всі ці симулякри, метафори, алогізми і т.д. являють собою, сказати б, перлинки або бісер, «який не тримається сам по собі, але, розсипаний без системи, може перетворитися на яскраву купу брязкалець. Для того, щоби краса цих перлин або бісеру була явлена уповні, його треба розумно розташувати і акуратно нашити, аплікувати на певній основі, що Павич блискуче й робить. А роль основи виконує «візитівка» візантійської літератури — **стиль «плетення слівес»**, який прийшов до Київської Русі із батьківщини Павича Сербії, а також Болгарії. До речі, й саме слово «текст»(text) означає не що інше, як «плетення, сплетіння» (однокорінне — «текстиль»).

Що ж таке плетення слівес? Це стиль, який має так багато ознак, що детально розглянути їх тут просто неможливо. Тому, адресувавши зацікавленого читача до довідкової літератури, відзначу лише головні з цих рис. Так, для плетення слівес властиве **надлишкове вживання синонімів**, яке, здавалося б, нічого нового для висвітлення думки не дає. Взяти хоча б останній приклад: «...Такому придется строить в непогоду да в невзгону...». Що нового в інформативному плані дає одночасне вживання тут двох слів «непогода» і «невзгода» замість якогось одного з них? Як на мене — нічого чи майже нічого. Можна було сказати або «...Такому придется строить в непогоду», або «...Такому придется строить в невзгону». Отже, суто інформаційне «прирощення» дорівнює чи майже дорівнює нулю. Але це не просто текст, а художній текст, відтак його функції виключно передачею інформації зовсім не обмежуються, є важливіша — естетична функція. І під час її втілення така лексична надлишковість сильно впливає на читача, вона немов заколисує його, ставить «в найжджену колію», з якої тому вже важко вийти, не дочитавши тексту до кінця.

Крім того, прибічники цього стилю прагнули «*знайти у матеріальному нематеріальне, виявити християнські істини в усіх галузях життя*» Чи не перегукується з цим тісний взаємозв'язок будівництва храмів на небі й на землі, про яке йдеться в оповіданні «Дамаскин»?

Ефективно використовує письменник також **стрижневі мотиви, або лейтмотиви**. Одними з найулюбленіших у творах письменника є **лейтмотиви будівництва й гри з часом** (див. нижче), якими, в свою чергу, обумовлений відповідний добір художніх засобів, домінантної лексики, порівнянь, паралелізмів і тих самих метафор. Іноді розгорнуті метафори в Павича межують з майже гомерівською **каталогізацією** (хоча каталог у нього може бути не прив'язаний саме до метафори), недаремно ж Павича називають «*гомерівським оповідачем*» (США, Вашингтон, «Washington Times»): «— *Первый кусок и первый глоток надо бросить дьяволу, — жаловался отец... — только как же бросит тот, кто ходит в краденой шапке и протягивает руку за куском хлеба. Помню, я еще и зубы-то до конца не поменял, а уже давай берись за суму, проси милостыню, подбирай объедки... Бывало, я по сто кусков хлеба приносил и вываливал на стол. Горбушки, корки, куски, объедки, краюшки, вчерашний пшенично-ржаной, перезревший плов, позавчерашние плюшки, куски холодной пшеничной каши, гречишники, гороховые блины, куски слоеного пирога и кислые калачи, овсяные хлебцы и солдатские караваи-зуболомы, еврейская маца и монашьи одномесячники, замешенные с травой, чтобы не черствели, булки из рыбьей муки и запеканка из гречневой каши, кукурузные лепешки без сыра и кукурузные лепешки без шкварок; недопеченные ватрушки и перепеченные коврижки, заплесневелые пирожки, овсяные лепешки, которые скотине на рога в день поминовения надевают, отцовские коржики, залежавшиеся со времен войны, и торты, оставшиеся после праздника, горелые рулеты, хлебцы-«утопленники», которые и вспоминать не стоит, или же те, про которые говорят: «Купил мне папаша бублик, а я, дурак, съел его без хлеба»; сухари и баранки, пончики и пирожные, которые в Стамбул посылают, когда головы покупают, пресные оладьи и просфоры, пряники, пышки, пампушки, овсяное печенье, ржаные лепешки, пшенники, ячменные блинчики, все непропеченное, безвкусное, мякиш без корок и пироги без начинки, прокисший кукурузный хлеб, все недоеденное и вонючее, все, от чего кишки рвутся.»*

У багатьох письменників є свій улюблений, сказати б, «жанр». Так, Верлен є неперевершеним майстром мінорного пейзажу, пов'язаного зі станом душі людини (недаремно його вірші часто називають «пейзажами душі»). Тоншого майстра психологічної характеристики, ніж Достоєвський, мабуть, і не знайдеш.

А Павич, як на мене, **особливої майстерності, навіть філігранності досягає в описові снів**. Це при тому, що мотив сну зовсім не новий у світовій літературі від доби античності до наших днів. Але сні з творів Павича, як сказав би герой І. Бабеля, «это что-то особенного». Втім, видатний серб, мабуть, сам про це знає, бо в кожному творі ошелешує й тішить читача фантазмагорією сновиддя. Чи не найяскравіше ця риса творчості Павича втілилася в його «Хозарському словникові»: *«Ловці снів — секта хозарських священиків... Вони вмiли читати чужі сні й могли жити в них, як у своєму домі, а мандруючи ними, ловили потрібну їм здобич — людину, річ або тварину. Зберігся запис одного з перших ловців снів, у якому говориться: "Уві сні ми почуваємося, наче риба в воді. Часом ми зринаємо зі сну на поверхню, ковзаємо поглядом по узбережжю, але тут же занурюємося знову, швидко і пристрасно, бо добре нам тільки на глибині. Під час тих коротких виходів на суходолі ми бачимо якесь дивне створіння, млявіше від нас, звичне дихати інакше, ніж ми, й приліплене до тої суші усією своєю вагою, а проте позбавлене тієї насолоди, в якій ми живемо, наче у власному тілі. Бо тут, унизу, насолода й тіло нерозлучні, вони — одне ціле. Те створіння зовні — то теж ми, але ми через мільйони років: між нами і ним, окрім років, лежить і страшне прокляття, яке впало на того, хто зовні, бо він одділив тіло від насолоди..." За легендою, ім'я одного з найвідоміших читачів снів було Мокадаса аль-Сафер. Він зумів увійти найглибше в таємницю, він умів приборкувати рибу в чужих снах, умів відкривати брами в чужих сновидіннях, умів занурюватися в сні глибше, ніж будь-хто інший перед ним, — аж до Бога, бо на дні кожного сну лежить Бог...»* (ХС, 61—62).

Крім того, **Павич є неперевершеним майстром портрету**. Але портрету часто специфічного. Його портрет геть не схожий на будь-який інший: в ньому немає ні реалістичних типових рис, ні романтичних контрастів. Швидше тут можна знайти імпресіоністичні штрихи, мазки, а також символістичну непроясненість, ірраціоналізм. Це і не цілісна картина опису зовнішності, і не характеристика, а щось синтетичне, несподівано скомпоноване. Ось характерний портрет Атилії з оповідання «Дамаскин»: *«Молода панночка з роду Николичів увірвалася в свої п'ятнадцять років на щоможливо найбільшій швидкості із Орфелиновим "Вічним календарем" під пахвою та з відчуттям того, що час стоїть на місці. Вона любила спостерігати, як летять крізь завірюху птахи, мала ластаті, неначе зміїні яйця, очі й груди, і вже вмiла мигцем надіти персні на ліву руку, не послуговуючись правою»*. Виникає питання: а до чого в портреті відомості про те, що Атилія любила взимку спостерігати за польотом птахів? І це питання не єдине.

Те саме й у портреті Геро: *«Героня Букур разбила о собственный лоб вареное яйцо и съела его. На этом все запасы кончились. У нее были очень длинные волосы, заплетенные в косу, которой она пользовалась вместо розжка, когда надевала обувь... Она была молода, комкала в кулаке, как носовой платок, бумажные купюры, когда шла за покупками... Она была такой быстрой, что могла отгрызть себе ухо, переваривала пищу уже во рту...»*

Полюбіяє Павич дивувати читача несподіваними порівняннями і словосполученнями: *«Доктор Муавія мав дитячий усміх, закутаний у бороду, як жук у буришинову краплю, і вправлений у зелень його сумних очей»*

Є в Павича й відверто фантастичні, казкові портрети (згадаймо його увагу до фольклору): *«... "Курос" — це молодий чоловік, що має один вус сивий, скляні нігті і очі червоного кольору»* Чом не *«фиолетовые руки на эмалевой стене»*?

Перелік особливостей стилю, поезики творів Милорада Павича можна продовжувати й продовжувати. Та sapienti sat, адже й сказаного з головою досить, щоб зрозуміти, що в

творах Павича є не окремі оригінальні стильові особливості, а увесь Павич — це оригінальний, ні на що не схожий стиль.

Розділ II. ОСТРІВ «ДАМАСКИН»

Час перейти до детальнішого розгляду **концепції та художніх особливостей оповідання «Дамаскин»**. Почну від самого початку, від першого слова художнього твору, тобто його назви — «Дамаскин». Заголовок художнього тексту часто є його скомпресованою концепцією, іноді — ключем до її розгадки. Назва немов «виштовхується» самим твором. Випадки, коли автори намагаються (ціною великих інтелектуальних зусиль) діяти всупереч цьому закону, тільки підтверджують силу його дії. Так, У. Еко зізнався у труднощах пошуків назви для свого роману «Ім'я троянди» (перший варіант був «Абатство злочинів»): він дуже хотів, щоб назва нічого не значила. Але подібні випадки не заперечують, а, навпаки, підкреслюють силу дії згаданого закону, так само як політ ракети, що пересилує гравітацію, не перекреслює, а підкреслює силу дії закону всесвітнього тяжіння. Отже — «Дамаскин». Хто ж такий Дамаскин?

Вперше це ім'я в основному корпусі тексту згадане в ситуації, коли головна героїня твору, симпатична молоденька панночка Атилія Николич захотіла, аби її батько, *«шляхетний господар Николич з Рудни»* знайшов гідну заміну щойно вигнаному ним майстру-будівельнику Шуваковичу. Атилії скоро заміж, а в неї немає ні храму для вінчання, ні будинку для життя з майбутнім чоловіком, ні, і це найголовніше, — майстра, який би це все для неї спорудив. Отоді-то й починаються пошуки заміни Шуваковичеві: *«Панночка Николич поцікавилася, хто є найвизначнішим будівничим. — Їх двоє найкращих. Один дістав ім'я за Йованом Дамаскином, який будував храми в серцях людей. Тому й звать його Дамаскин. А інший за церковним отцем Йованом Лествичником, який робив драбини до неба. Дамаскин умів зводити найліпші будинки, а другий — був управний у зведенні церков. — Приведи до мене обох, — наказав пан Николич, — один побудує мені палац для доньки, а другий — церкву, в якій донька вінчатиметься»*. І тут нам слід вкотре згадати про глибоке знання Павичем візантійської культури, до якої належали обидва Йовани, Дамаскин і Лествичник (див. епіграф), про те, що в його творах не буває нічого випадкового (згадаймо постійні доопрацювання творів, про яке йшлося вище), і з'ясувати, ким же були прототипи-тезоіменники цих героїв твору.

Історичний **Іоан Дамаскин (бл. 675 — бл. 749)**, один із найвидатніших діячів християнської церкви, літератури й культури, духовний ватажок могутнього руху проти іконоборства, «боротьби з іконами» — тобто заборони не лише поклоніння іконам, а й права на саме їхнє існування, прирівнювання їх до язичницьких ідолів, іменування «бездушним деревом», «безславною і мертвенною речовиною» тощо. Причому, то була перша, найстрашніша хвиля іконоборства, та ще й підтримана особисто могутнім імператором Візантії Левом Ісавром (717—741). Адже іконоборці заскочили тоді іконошанувальників зненацька, коли в тих не було ні ватажка, ні єдності, ні переконливої аргументації. Зате у противників ікон аргументація була більш ніж переконливою. Крім формули «не сотвори собі кумира», вони мали безліч переконливих силогізмів і гасел. Ось один із аргументів: «духовне все одно не можна зобразити через матеріальне, а матеріальне взагалі не варте того, щоб його зображували». Ось із яким серйозним суперником мали тоді справу іконошанувальники.

Іоан Дамаскин вивів тоді ікону з-під смертельного удару, написавши поспіль аж три Слова «Проти супротивників святих ікон» (726—730). Вже самим цим він засвідчив з'яву в стані іконошанувальників ватажка, ідеолога. Боротьба з іконоборством тривала ще понад століття і зрештою закінчилася перемогою іконошанувальників (843), але першим бій прийняв і витримав саме Іоанн Дамаскин.

Саме тоді він і заклав підвалини знаменитої теорії **Священного образу**, що **поклала початок канонізації іконопису**. Ось головні положення його теорії:

1) зображувати святих можна, але в символічному й алегорійному вигляді; 2) можна і потрібно зображувати сцени зі Священного писання, Життя Святих; 3) можна писати Христа в тій формі, в якій він перебував на землі, але не можна писати образ Бога-Батька (пор.: поміж «кошерних» юдаїстів табуйоване навіть саме ім'я, а не те що зображення Ягве); 4) зображення святих необхідні — вони прикрашають храми, замінюють книги неписьменним, постійно нагадують про подвиги в ім'я віри. Однак ікона — не картина, а священний образ, і, поклоняючись іконі, ми поклоняємося тому, що на ній зображене («прототипові»), а не майстерності художника чи пишноті, цінності матеріалу, з якого вона зроблена, відтак ікони повинні бути анонімними; 5) ікони чудотворні, тому що несуть у собі частину божественної сили того, хто на них зображений. Останню тезу він ілюстрував надзвичайно яскравим прикладом із власного життя, який ескізно наводжу тут.

Дамаскин повторює аргументи єпископа Неаполя на Кіпрі, відомого агіографа Леонтія: як ті, хто вклоняється Біблії, вклоняються не природі шкіри і чорнила, з яких її зроблено, але слову Божію, яке знаходиться там, так і я поклоняюся образу Христа, а не природі дерева і фарб, із яких зроблено ікону.

Звичайно ж, з'ява трьох згаданих Слів на захист іконошанувальників, написаних Дамаскином, була відразу помічена іконоборцями, скоро про неї дізнався і вельми розлютився сам імператор Візантії Лев Ісавр. Якби Дамаскин був його підлеглим, розправа була б невідворотною і нещадною, адже іконоборці влаштували у Візантії справжній терор і багатьох своїх ідеологічних опонентів знищили фізично. Тож неважко здогадатися, яка доля чекала б на Іоанна Дамаскина, який був не простим іконошанувальником, а їхнім ватажком.

Слід принагідно зазначити, що через переслідування іконоборцями значна частина освічених візантійців вимушена була емігрувати з Візантії туди, де пресинг був слабшим. Вони вивезли з собою багато цінних ікон та інших предметів клерикального і світського вжитку, що мали велику духовну і матеріальну цінність. Згодом значна частина цих емігрантів потрапила під юрисдикцію католицького Риму, значно збагативши скарбницю західної церкви і культури. *«Доба іконоборства залишила глибокий слід у художньому житті того часу. Чимало чудових пам'яток мистецтва, мозаїк, фресок, статуй, мініатюр було зруйновано... Пишно прикрашені стіни старовинних храмів були покриті штукатуркою або новими орнаментами».*

З одного боку, багато хто з іконоборців дійсно вірив у богоугодність своїх дій, адже, скажімо, для християн із окраїн велетенської Візантії (передовсім вірменів, які у великій кількості переселилися до Фракії і склали значну частину візантійського війська) іконопочитання дійсно було якимось чужим, схожим на язичництво. Але, з другого боку, цей рух мав і суто матеріальні стимули: землі й багатства опальних священників, державних посадовців і монастирів іконоборці забирали собі: *«До останньої чверті VIII ст. основні завдання іконоборства були вирішені: матеріальне становище опозиційного духівництва було підірвано, його скарби і частина земель конфісковані, ікони і мощі, які служили об'єктом поклоніння, що супроводжувалося багатими дарами віруючих, знищені, багато монастирів закриті, а головне — розгромлені великі центри сепаратизму. Вирішена була одночасно і друга задача іконоборців — фемна знать була цілком підкорена престолові».*

Але повернімося до історії з Дамаскином: Іоан Мансур (що значить «переможний»); саме таким було його успадковане ім'я) отримав прізвище «Дамаскин», тому що народився і довго жив у Дамаску, столиці Сирії, яка тоді вже була мусульманською, не залежною від християнської Візантії державою, так званим халіфатом Омейядів (661—750). Отже, підлеглого, та ще й авторитетного міністра двору дамаського халіфа імператор сусідньої країни покарати, звичайно ж, не міг. Через те він удався до наклепу:

до халіфа нібито «випадково» потрапив лист, зміст якого «достеменно» засвідчував «факт» зради християнином Іоаном Мансуром державних інтересів мусульманської Сирії на користь християнської Візантії: від імені «зрадника» було складено листа, в якому він закликав Льва Ісавра захопити Дамаск та ще й пропонував йому в цьому свою допомогу. Халіф був уражений не лише «фактом» державної зради свого улюбленого міністра, а й «зрадою» його особистої довіри до Іоана, який, до того ж, був сином Сергія Мансура, головного логофета (розпорядника казни і збирача податків) халіфату Омейядів. Наказ халіфа відрубати Дамаскинові кисть правиці (улюблений мусульманський виховний захід) і вивісити обрубок на центральній площі столиці був виконаний негайно. А далі, як засвідчує житіє, події набули містичного характеру: *«Увечері на прохання святого Іоана халіф повелів повернути йому відсічену руку. Приклавши її до суглоба, преподобний став молитися перед іконою Пресвятої Богородиці і просити зцілення. Знесилений, він задрімав на молитві і побачив Божу Матір. Пречиста сказала, що рука його здорова, і повеліла ретельно трудитися нею на славу Божу. Прокинувшись, святий Іоанн обмацав свою руку і побачив її зціленою. І у пам'ять про це предивне чудо преподобний Іоанн носив на голові плат, яким була оповита його відсічена рука, і все подальше життя з удячністю і любов'ю оспівував у своїх творах Пречисту Богородицю.*

Отже, саме Дамаскинові православ'я значною мірою завдячує тим, що весь світ зараз може дивитися на славетні ікони, милуватися чудовими вітражами або фресками із зображенням святих. Адже, скажімо, Софії Київської без її чудових мозаїк («Богородиця Оранта» та багато ін.) і увіяти не можна. До речі, саме під ці мозаїки стилізована ще одна «візитівка» сучасного Києва — станція метро «Золоті ворота». Але якби у Візантії часів Дамаскина перемогли іконоборці і була введена сувора заборона на зображення живих істот, то мозаїки Софії Київської нагадували б радше орнаменти синагоги або мечеті, бо який інший канон принесли б із «безіконної» Візантії до Київської Русі Святи Кирило й Мефодій?

До речі, у західній культурі ікона має значно менше сакральне, священне значення, ніж у православних країнах, зокрема в Україні. Там малюнки на біблійну тематику (особливо, починаючи з доби Ренесансу) носять швидше світський, декоративний характер. Показова, наприклад, різниця в зображенні Христа - намовляти в Леонардо да Вінчі («Мадонна Літта» (1490—1491)) і на вже згаданій іконі Богородиці-Троєручниці, та й на інших православних іконах. В першому випадку це зображення малюка з непропорційно великою головою (мімезис), в другому — це неначе зменшена копія пропорцій дорослої людини.

Не забуваймо, що Павич не лише добре знає візантійську історію, культуру, релігію і літературу, а й сам пише клерикальні вірші тією «візантійською» мовою, якою послуговувався й Дамаскин: *«Я дуже любив писати вірші — літургійну поезію мовою наших древніх церковних переказів, мовою, яку, на жаль, уже ніхто не розуміє».* Це теж не могло не позначитися на ідейно-художніх особливостях як усього архіпелагу «Павич», так і острову «Дамаскин».

Другого героя оповідання звати Йован Лествичник. Звичайно, це ім'я також аж ніяк не випадкове. Так звали теж видатного діяча православної церкви **монаха Іоана (бл. 525 — бл. 600)**, прозваного за своєю головною працею **«Лествичником»** («Кпімаком»). *«Лествиця», тобто «драбина», — наскрізний, символ важкого духовного сходження, що проходить через усю книгу. Понад усе цінує Іоан саме напружене зусилля боротьби із самим собою... Суворі приписи подвижницької моралі викладені в «Лествиці» дуже простою і невимушеною мовою... Велику роль відіграють сентенції прислів'я і приказки фольклорного ґиталту. Переклад «Лествиці» відомий на Русі з XI ст. і користувався величезною популярністю».*

У передмові до його книги **«Лествиця, що веде на небеса. Слово до пастиря»** сказано, що Іоан Лествичник рано (**«Будучи 16 років тілесним віком, досконалістю ж**

розуму тисячолітнім») став послушником, а через чотири роки постригся в монахи на Синаї, і, буцімто, тоді ж один із синайських монахів, авва Стратегій, провістив, що новопострижений «стане великим світильником Церкви Христової». Після смерті свого наставника, авви Мартирія, Іоан усамітнися в пустелі Фола, де провів 40 років, не проронивши за цей час жодного слова (у «Лествиці» 11-та сходинка названа — «Про мовчання», а 27-ма — «Про безмовність»). У житії Лествичника сказано, що він вирішив мовчати ще одного разу, коли його заздрісники стали кпоти з його гаданого багатослів'я, яке, мовляв, було обумовлене марнославством. Після цілого року мовчання Іоана Лествичника вони самі засоромилися і попросили його не позбавляти їх великої радості й користі спілкування з ними.

Знаю, що інтерпретація літературного твору буває справою складною і небезпечною, але наважуся поставити питання: чи випадково герої оповідання Павича, Лествичник і Дамаскин, такі мовчуни: *«Наступної середи Ягода привів обох Йованів на обід... За обідом домовилися, що через місяць вони покажуть панові Николичу малюнки: Йован-старший — храму, а Йован-молодший, званий Дамаскином, — палацу... Один з будівничих був старий, переляканий чоловічок, короткорукий і такий мовчун, що, коли його примушували заговорити, рот його ляскав, наче риб'ячий пухир... Другий, молодший, говорив ще менше...»* До речі, «дрібничка»: Лествичник дійсно був на півтори сотні років «старшим» за Дамаскина.

Задум своєї знаменитої «Лествиці», названої церквою «найкращою книгою для духовного вдосконалення», і особливості його втілення преподобний Іоан пояснив так: *«Спорудив я лествицю сходження... від земного до святого... подібно до тридцяти років Господня повноліття, знаменно спорудив лествицю із 30 сходинок, по якій, досягши Господня віку, виявимося праведними і безпечними від падіння».* Сходинки «Лествиці» — це нелегкий шлях людини до досконалості, що може бути досягнута не зразу, а лише поступово, бо Царство небесне отримують лише ті, хто докладає до самовдосконалення величезних зусиль (Мф. 11, 12). Ось ці 30 сходинок до духовної досконалості людини, що їх виділив Лествичник: «1) Об отречении от мира. 2) О беспристрастии. 3) Странничество. 4) Послушание. 5) Покаяние. 6) О памяти смерти. 7) О плаче. 8) О безгневи и кротости. 9) О памятозлобии. 10) О злословии и клевете. 11) О молчании. 12) О лжи. 13) Об унынии и лени. 14) О чревоугодии. 15) О целомудрии. 16) О сребролюбии. 17) О нестяжании. 18) О бесчувствии. 19) О сне, молитве и пении. 20) О бдении. 21) О боязливости. 22) О тщеславии. 23) О гордости. 24) О кротости. 25) О смирении. 26) О рассуждении. 27) О безмолвии. 28) О молитве. 29) О земном небе. 30) О вере, надежде и любви».

Отже, як було зазначено, два Йовани були запрошені паном Николичем для будівництва (причому синхронного!) двох споруд: церкви і будинку для Атилії: *«...—Все має бути готове одночасно ...храм без палацу нічого не вартий, та й палац нічого не вартий без храму. Обидві споруди мусять бути завершені в строк. А строком є вінчання... Атилія вже має нареченого».* Справу залагоджено, чомусь старший Йован приніс Николичу креслення не одного, а відразу аж трьох храмів: *«Пан Николич... раптом мовив: — Та тут же, Йоване, намальовано три церкви, до того ж точнісінько однакові, а я замовляв лише одну! — Так, креслення для трьох церков, проте ви, пане Николич, платитимете тільки за одну. Оця перша церква, яку бачите намальованою зеленим кольором, буде у вашому саду перед вашими очима й не будуватиметься, а зростатиме сама по собі. — Та годі вже, Йоване, плести нісенітниці! Як це може церква рости сама по собі? — Можє, і ви швидко самі побачите, що може, пане Николич... — Чудово й гарно. Та скажіть мені, Йоване, для чого оця третя церква, намальована бузковим чорнилом? — Еге, це тасмниця, яка відкриється лише наприкінці. Бо немає вдалого будівництва без тасмниць, ані справжнього храму без дива. Так почав Йован будувати над Тисою церкву Введення Богородиці, а пан Николич показав Атилії у вікно, як у їхньому саду зійшов самшит».*

Далі починається начебто суцільна містика: для чогось Лествичник планує зведення аж трьох церков, одну з яких буде, друга росте сама собою, а третьої взагалі ніде не видно; Дамаскин буде палац, але рівно настільки, наскільки просувається будівництво в старшого Йована тощо. Спробуймо підійти до цієї містики не як до нагромадження хай і красивих, але певною мірою нонсемантичних слів, речень та симулякрів, а як до художнього твору, який має концепцію.

Передовсім, дуже плідним і цікавим етапом аналізу будь-якого художнього тексту є розгляд його лейтмотиву, а тим більше — «перехрестя» двох і більше таких лейтмотивів, та ще й у межах не одного окремо взятого тексту, а всієї творчості письменника. В «Дамаскині» саме такий випадок — там є перехрестя, як мінімум, трьох лейтмотивів усієї творчості Павича.

Перший лейтмотив — це постійні війни двох одвічних суперників: Австрійської і Османської імперій, «німців і турків» (М. Павич) і сумна роль у цій війні сербів, слов'ян, які на Балканах виявилися затиснутими, немов у лещатах, між згаданими державами. Додамо до цього також те, що це ще й особиста *«не так концепція, як ситуація»* серба Милорада Павича, згадаймо також наведену вище думку про те, що для його *«книг було б краще, якби їхній автор був якимось турком чи німцем»*.

Так, на самому початку оповідання йдеться про *«бойовище, де тільки-но відгрімала війна між Австрією та Туреччиною»*. Цей же мотив є і в інших творах письменника: *«В монастырские ворота ворвался запыленный и усталый Диомидий Суббота, товарищ Леандра, и сообщил, что Скопье сожжено, что в Призрене скончался австрийский главнокомандующий генерал Пиколомини, в армии христиан чума, а турецкие карательные отряды неумолимо продвигаются к северу, по долине Вардара и со стороны Софии, сжигая и села, и монастыри и сметая на своем пути все и вся... — Они все уничтожат, все уничтожат, — повторял он, ломая пальцы, и поминутно, скрестив руки, хватался за уши и зажимал их ладонями, чтобы не слышать колокольного звона. ...Вдалеке, за озером, было видно и слышно, как народ, бросив свои дома, бежит на север, гоня перед собой скотину и срывая с нее или затыкая пучками травы колокольчики и бубенцы (ще одна, сумна, деталь балканського «культури локаль». — Ю.К.). Вскоре над озером потянулся тяжелый, жирный ветер, полный дыма и смрада, и Леандр понял, что крестьяне жгут все, что не могут забрать с собой... Их отдых продолжался столько, сколько было нужно для того, чтобы идти не слишком быстро и не догнать австрийскую армию, которая, отступая, грабила всех подряд, но при этом и не отстать от нее намного, чтобы не оказаться в руках шедшего за ними по пятам авангарда армии султана, состоявшего из татар. За Леандром и его товарищем следовал страх оставших, и этот чужой страх подгонял их собственный. А за всем этим расплзались чума и голод, а за голодом — турки, которые жгли, разрушали, разоряли и предавали все вокруг власти клинка... — Они все уничтожат, все уничтожат! Не те, так другие, — повторял Деомидий...»* (ВСВ, Леандр, 27—29). Отже, суцільна руйнація, руйнація звідусіль («не ті, так другі»). Хто і що може цьому протистояти?

Деякі відповіді на це питання можна знайти у функціонуванні *другого лейтмотиву* — описам будівництва взагалі і будівництва храмів зокрема й передовсім. Бо що ж ще можна протиставити руйнації, крім будівництва? До речі, в жодній зі слов'янських країн або регіонів Візантії не зводилося так багато церков, як у середньовічній Сербії, це історичний факт.

Згаданий лейтмотив також пронизує всю творчість Павича. Дійсно, його народів, сербам, аби вціліти, вижити, весь час доводилося і, на жаль, доводиться сьогодні, постійно щось відбудовувати, піднімати з праху та руїн: від православних храмів (вірність успадкованому від пращурів православ'ю, на яке постійно зазіхали то мусульмани, то

католики) до житлових будинків і мостів на Дунаї. Тому не випадково домінують в текстах Павича є слова із семою «будувати»: «будівництво», «будівельник», «будівля», «зводити», «мармур», «розчин» і т.п.: *«— Безумие — жечь все, что мы вынуждены покинуть, даже враг не смог бы разорить и уничтожить все так, как это делаем мы... Наоборот, чем больше мы оставим после себя, тем дольше враг задержится, разрушая, а значит, у нас будет больше надежды, что хоть что-то останется от нас и после нас. Поэтому не нужно поджогов и разрушений. Напротив, нужно строить, строить даже сейчас. Ведь все мы строители. Только для работы нам дан необыкновенный мрамор: часы, дни, годы; а сон и вино — это раствор».*

Краще за Т. Шевченка не скажеш: *«У всякого своя доля / І свій шлях широкий: / Той мурує, той руйнує, / Той несим оком / За край світу зазирає — / Чи нема країни, / Щоб загарбать і з собою / Взять у домовину...»* Так і в різних народів: той руйнує, той будує. І хоч «чистих» варіантів (тобто виключно руйнації або виключно будівництва) в реальному житті не буває, цікаво було б якось поміркувати, котрий із народів ближче до котрого з протилежних полюсів Шевченкової опозиції: «мурує» - «руйнує».

Як бачимо, Павич свій народ відносить не до руйнаторів, а передовсім до зодчих: *«...Настал час использовать этот мрамор для строительства, пришло время нам снова взяться за ремесло наших предков... С сегодняшнего дня будем строить. Бежать и строить на бегу... С этого момента я буду строить на каждом третьем месте своего отдыха. Все равно что. То, что умею»* .

І хоча герой роману заявив, що йому однаково, що будувати, буде він саме храми: *«Он сбросил с себя рясу и, оставшись один посреди поля, на земле, которая так пропиталась кровью, что уже несколько лет не приносила урожая, начал возводить маленькую церковь Введения во храм Богородицы... Впервые после той страшной охридской ночи он снова почувствовал себя человеком»* Отже, щоб відчувати себе людиною, йому необхідно було почати зводити храм, чи не так? І знову повторюється улюблена Павичем тріада: *«На третий день, когда церковка Введения во храм Богородицы была покрыта черепицей, он продолжил бегство на север. Три дня он бежал, и три дня отдыхал для следующего строительства... Они расстались в третий раз... Леандр... строил еще одну церковь, посвященную Богоматери»* .

Буквальний чи трансформований повтор тих самих фраз і конструкцій (а ця цитата майже дослівно повторює наведений вище монолог діда Чихорича) є атрибутом розглянутого вище орієнтального стилю «плетення слів», який неначе заколисує читача, створює свій ритм, і від якого важко відірватися.

Символіка улюбленого християнством сакрального числа «три» (Бог любить трійцю) використовується Павичем на повну потужність: три храми в «Дамаскині», три світи (християнський, мусульманський і юдейський) у «Хозарському словникові» і т.д.

В оповіданні «Дамаскин» мотив будівництва не просто присутній, на ньому фактично тримається сюжет, зокрема, головний конфлікт твору ґрунтується саме на подіях, пов'язаних із будівництвом храму і палацу для Атилії, про що йтиметься далі.

Передовсім, перший гріх Николича (про гріхи та їхню спокуту див. нижче), як видно з тексту, полягав у тому, що він прогнав майстра-будівельника Шуваковича. Як прогнав згодом і головних героїв твору, зодчих Дамаскина й Лествичника, що їх знайшов Ягода поміж тих 800 Йованів, які після згаданої австрійсько-турецької війни «в якомусь будівничому шалі гунули, наче повінь» до Сербії.

Тут Павич знову вживає свій улюблений каталог, в якому домінує «будівельна лексика» й топоніми, до того ж переважно йдеться про спорудження саме церков: *«Из небаченим завзяттям та в найкоротший час вони звели, відбудували або обновили монастир Месич, келії монастиря Врдника, поставили нові церкви в Крнешевцях, у Старій Пазові, у Чортановцях на Фрушкій Горі, у Буковці, домурували Карловацький*

*собор, дзвіницю в Бешці, храм в Ердевику, Миколаївську церкву в Іригу. Ці серби з Рівнини та з Боснії, а разом з ними і численні чехи, німці та цинцари наліво й направо почали укладати угоди з невідомими підписами хрестиком, кирилицею або латинкою. Ці 800 Йованів з-за Дрини, оці Станаревичі, Лаушевичі, Влашичі, Аксентієвичі, Дмитрієвичі, Ланеричі, Георгієвичі, Ватери, Майзінгери, Гангстери, Гінтенмаєри, Бауери, Ебени, Гаски, Кіндли, Бломбергери та Гакери, везли човнами та возами **дерево й камінь, свинець, пісок і вапно**» .*

Із наведеного фрагменту також видно, що відбудовували Сербію не лише серби, а й представники інших національностей («численні чехи, німці та цинцари») поліетнічних Балкан. Спробуй-но маленькому сербському народові не розчинитися там у морі інших етносів, як це свого часу трапилося з хозарами (див. вище про концепцію «Хозарського словника»). І тут ми впритул наблизилися до наступного лейтмотиву.

Отже, *третім лейтмотивом* творчості Павича є думка про необхідність самоідентифікації сербського народу, його нерозчинення в морі других етносів як необхідна умова виживання.

Героям більшості творів Павича доводиться жити *«между двумя империями, тремя верами и столькими языками, сколько дуло здесь разных ветров»*(ВСВ Леандр,32). Ця думка постійно присутня в творах письменника, про що, зокрема, свідчить постійне й інтенсивне вживання числівників і топонімів: *«Носячи вуса на стамбульський, віденський чи пеиштський кшталт, вони у двох царствах, в Австрії та Туреччині, бралися за неймовірні будівельні задуми... Безупинно мурували. Від перевтоми вряди-годи забували все про себе. Бачачи сні п'ятьма мовами й хрестячись на два лади, зводили вони нові православні церкви в Бачевцях, Купинові, Мировцях, Якові, Михалевиці, Бежанії під Земунном, у Добринцях»*.

Цікаво перетинаються перший (війна) і третій (самоідентифікація православних слов'ян) з-поміж названих мотивів у такому фрагменті твору Павича: *«Леандр остался стоять под кровавым снегом... в трех днях пути от турок и чумы, на ничейной земле между двумя фронтами, двумя воюющими империями, двумя верами, ни к одной из которых он не принадлежал»* (ВСВ Леандр ,35).Ця сербсько-поствізантійська «етнічна роза вітрів» у творах Павича іноді набуває десь іронічного (сатиричного ?) забарвлення і відзначеної вже «гомерівської» каталогічності: *«Про ердельських Бранковичів кажуть, що вони брешуть по-волоськи, мовчать по-грецьки, рахують по-цинцарськи, у церкві співають по-руськи, найбільше мудрості мають, коли говорять по-турецьки, і тільки тоді, коли хочуть убити, промовляють своєю рідною — сербською мовою»* .Як ми бачили вище і чого слід було очікувати, острів «Дамаскин» складається переважно із того ж ґрунту, породи, що й інші острови архіпелагу «Павич»: письменник переймається долею рідної Сербії, яка стала заручницею в постійній боротьбі чийхось політичних інтересів. Вельми символічно в цім зв'язку те, що слово «Косово» викликає зразу два промені хронологічно різних, але однаково трагічних асоціацій: «османський» (XV ст.) і «натівський» (XX ст.). Причому, письменник розповідає про це без патетики чи надриву, а з якимось дійсно гомерівським спокоєм. Але можна собі уявити, як дорого йому цей «спокій» дається. Так само «спокійно» в чудовій юнацькій пісні «Смерть матері Юговичів» поводи́ла себе головна героїня: вона не плакала і не причитала, а мовчки і спокійно померла від горя (дай, Боже, довгого життя і міцного здоров'я Милорадові Павичу).

Павич підкреслює вітаїстичність сербів: їм треба було вижити попри все, за будь-якої ситуації, і головне — вижити там, де народилися і живуть, а не мандрувати світами, як це століттями робили гебреї, або не розчинитися в часі й просторі, як це сталося з хозарами. Ось концептуальний, знаковий для всієї творчості Павича діалог героїв: *«— Ты стал на плохую дорогу. Народ восстал против народа, а мы в эти последние ратные времена хотим строить, когда никто не строит. Мир выиграть можно, а вот войну еще не выиграл никто. Такие маленькие народы, как наши, должны уметь управлять*

скипетром, который над ними, кому бы он ни принадлежал. В этом и состоит мудрость, и патриотизм в мирной жизни гораздо важнее патриотизма на войне, а ты до последнего дня не знал, пока вокруг все не запылало и пока ты сам не заплакал кровавыми слезами, что делать и со своей ненавистью, и со своей любовью... Смотри, — ответил Леандр, — видишь, через окно растет дерево. Оно не ждет мира, чтобы расти. И не строитель выбирает место и время года или погоду, солнечную или проливной дождь, — выбирает владельца здания. А наше дело строить. Разве кто-нибудь обещал тебе мир и счастье, дом — полную чашу и то, что на жизненном пути добро всегда будет сопровождать тебя, как хвост сопровождает осла?» (ВСВ, Леандр, 38-39). Яка чудова метафора: сербський народ - це плодоносне дерево, яке росте закоріненим на одному місці попри всі непогоди, а не перекоти-поле, що мандрує світами.

Отже, два Йовани, Лествичник і Дамаскин, будують для Атипії церкву і палац. Із вікна будинку Николича можна спостерігати за тим, як будується та, далека, церква з каменю, якої з цього вікна не побачиш, адже Лествичник наказав своїм робітникам посадити «фундамент» точної самшитової копії згаданої кам'яної церкви прямо перед вікнами: *«Самшит ростиме приблизно з тією ж швидкістю, з якою я там, на визначеному місці вашого маєтку біля Тиси, муруватиму другу церкву з каменю»*. Але *«тут трапилось несподіване. Одного ранку Ягода доповів панові Николичу: — Самшит перестав рости!»* Це значило, що й будівництво кам'яного храму теж зупинилося. Але чому?

Гадаю, тут ми торкнулися ще однієї силової лінії оповідання — **лінії духовності й необхідності «сходження драбиною» духовного самовдосконалення людини**, проблеми гріха і спокути за нього. Адже, оповідання починається тим, що пан Николич брутально вигнав чудового зодчого Шуваковича, дуже образивши його: *«Одному із своїх замовників Шувакович запропонував побудувати в маєтку штучну печеру з кам'яною статуєю якогось грецького бога всередині, а ...Николичу створив навколо палаціку в новому стилі модний парк із античними мармуровими урнами вздовж доріжок. — Для чого вони? - спитав замовник Шуваковича. — Щоб збирати до них сльози. — Сльози? — обурився Николич і прогнав Шуваковича»* .

Здавалося б, жодного логічного обґрунтування появи в оповіданні цих урн для сліз немає, що це черговий типовий постмодерністський симулякр. Але **статуя** (кам'яна дівчина з відбитою рукою, яка покличе Атилію в дорогу) і **урни** (в які плакатиме Атилія, спокутуючи, змиваючи сльозами гріхи свого батька) свою роль ще відіграють. І роль важливу, концептуальну. Згадаймо, що були вони саме **античними**. А що таке Візантія, як не спадкоємиця Античності, Еллади й Риму, і далі — що таке Сербія, як не спадкоємиця Візантії? Чи не тому «палацік у новому стилі» і новомодна штучна печера оздоблювалися саме **античними** прикрасами, такий собі синтез «модерну» й «ретро»? А чи це своєрідне нагадування сербові Николичу *фон Рудна* (sic!) про те, що треба і сьогодні не забувати своїх витоків? Хтось колись влучно зауважив: у того, хто вистрілить у Минуле з пістолета, Майбутнє вистрілить із пушки.

Але його гріхи на виганянні Шуваковича не закінчилися. Передовсім, побачивши, що храм не будується, він навіть не став шукати Лествичника, щоб поговорити з ним і поцікавитися причинами припинення роботи. А вчинив досить підступно, десь навіть підло, *«за своєю старою й перевіреною звичкою. Він не викликав старшого майстра храму Йована Лествичника, щоб довідатися в нього про хід речей, а наказав Ягоді, щоб, коли знадобиться, з-під землі дістав йому Лествичникового суперника — Дамаскина. Пан і увязити собі не міг двох майстрів-десятників, які не були б заклятими ворогами»*. Що ж, у Николича, як то кажуть, свій аршин. Дамаскин, хоч і був поранений, прийшов-таки до Николича, і між ними відбулася принципово важлива бесіда.

Коли він спитав у майстра, чому будівництво церкви припинилося, то почув несподівану і дивну відповідь: *«— Що сталося з церквою? — знервовано спитав пан Николич. — Ви й самі бачите: її вже перестали мурувати. — Як це перестали? Чому? —*

*Щось заважає Йованові закінчити церкву, — мовив Дамаскин, — самшит перестав рости. — Яке мені діло до того самшиту! — вигукнув пан Николич. — Я Йованові заплатив, щоб він мурував з каменю, й він мусить мурувати з каменю. Хіба не може добудувати того, що ще лишилося? — Йован може легко продовжити мурувати із каменю, та коли самшит не росте, це означає: **не росте й той, третій храм, що ви його бачили намальованим бузковою фарбою.** А цей камінний храм мурується лише на стільки п'ядей, на скільки п'ядей просувається будівництво на третьому храмі... — І що тепер? — **Десь ви согрешили, пане Николич. Щось ви заборгували, комусь од рота кусень хліба відірвали. Коли згадаєте, де нагрішили й кого скривдили, покається й спокутуєте гріх, борг повернете, тоді вам Йован закінчить храм. — Господи, Дамаскине, та де ж Йован будує той третій храм? — На небі. Третій храм Йован завжди будує на небі».***

Та й цього мало, адже недаремно вище йшлося про те, що оповідання Павича є гіпертекстом. Якщо на його перехресті ми підемо другою дорогою, то побачимо майже дзеркальну ситуацію. Дамаскина було поранено, а його робітники захотіли отримати гроші за виконану роботу, на що Николич грубо відповів: *«Слухайте мене уважно та плюньте в очі, якщо збрешу! Ані шеляга ви не одержите, поки не закінчиться будівництво! І подався додому. У таких випадках пан Николич ніколи не розмовляв з людьми, якими був невдоволений. Він не став шукати свого пораненого будівничого Да маскина, натомість покликав до себе його суперника Йована Лествичника, головного майстра храму, з проханням пояснити докладніше, хто й що він, отой Дамаскин. — Як і святий отець Дамаскин, його тезоіменник, ваш майстер Йован, послуговується небесною математикою, а вона різниться від земної. Ну, бодай настільки ж, наскільки Оригенова свята лінгвістика різниться від граматики на цій землі...»*.

Слід принагідно зауважити, що від самих витоків у християнстві існував чіткий розподіл космосу на два багато в чім протилежних світи: земний і «потойбічний». Чи не найкраще цю думку втілив у своїй теологічній роботі «Про град Божий» один із батьків церкви Августин Блаженний: *«...Августин убачає два протилежні за своєю суттю види людської спільноти — два «гради»: «град земний», тобто світ цивільної цивілізації, заснований «на любові до себе, доведеної до презирства до Бога», і «град Божий», тобто духовну спільноту братів по вірі, засновану «на любові до Бога, доведеної до презирства до себе...* Звичайно, храм (дім Божий) і палац (дім людський), споруджувані для Атилії, перебували не в антитетичних взаємозв'язках, як це було з двома градами в Августина, але те, що жоден із них не міг бути завершеним, поки не буде завершеним віртуальний бузковий храм Лествичника на небі і — як результат — самшитовий храм під вікном у Николича (тобто їхній взаємозв'язок), підкреслено Павичем однозначно.

Те, що у останній цитаті Павич, від імені пана Николича, називає Йована Лествичника «суперником» Йована Дамаскина свідчить не про те, що так воно й було насправді, а про те, що особисто Николич бачив світ і взаємини людей у ньому саме такими. Це не єдиний штришок до особистісного портрета батька Атилії, чого вартий хоча б такий пасаж: *«...Розпочата й незакінчена будівля була в жалюгідному стані. Камінь порозкрадали геть до підмурків, що ледь проглядали крізь чагарник, бур'яни та занедбаність панували там, де колись було будівництво. **Оскаженілий Николич хотів був копнути ногою хорта, який крутився поряд, але згадав, що хорт укусить його за ногу, й стримавсь**».* Отже, собаку бити не можна не тому, що йому буде боляче, а тому, що у відповідь собака може вкусити, і тоді боляче буде самому Николичеві, а це значно неприємніше. Це чергове порушення християнських норм і приписів, адже існує «золоте правило»: стався до інших так, як хотів би, щоб інші ставилися до тебе. Перелік негативних рис батька Атилії можна продовжити, але для певних висновків про його образ і концепцію твору досить і сказаного.

Отже, будівництво припинилося, будівельні матеріали розкрадалися, обидві споруди стояли незавершеними, а Атилія мала усе менше шансів на щасливе одруження і сімейне життя. Хоча, справедливості заради, згадаймо, що вона особисто була проти і негідного вчинку із Шуваковичем, і ігнорування статуї кам'яної дівчини, і особливо несправедливості щодо Дамаскина й Лествичника, але батько в неї не питав і чинив гріх за гріхом.

Але Павич дає героїні шанс, яким та негайно скористалася. Згадаймо, що на початку оповіді вона сказала батькові, що всі його справи має закінчувати сама. І вона таки спокутує гріхи батька. Передовсім, дівчина щиро плаче, а сльози, за «Лествицею», є найкращим очищаючим засобом. Недаремно і богослови, і світські дослідники відзначають особливий пафос і відточеність її розділу «Про плач» (7-ма із 30-ти сходинок «драбини»), де преподобний Іоан так говорить про сльози покаяння: *«Як вогонь спалює і знищує хмиз, так чиста сльоза змиває усі нечистоти, зовнішні і внутрішні»*. Отут і знадобилися античні урни, які встановив Шувакович (за Чеховим, «рушниця вистрілила у фіналі»): *«Атилія плакала над урнами, встановленими колись уздовж доріжок нещасним Шуваковичем для збирання сліз, час минав, спливали місяці. Атилія вирішила відпустити довгу косу. Вона дочекалася молодого місяця, підстригла волосся й поклала його під камінь, щоб птахи до гнізд не рознесли»*. І сльози Атилії почали змивати батькові провини.

Але найголовнішим її кроком було повернення будівельникам батькового боргу і покаянний лист Йованові Лествичнику, в якому, зокрема, значилося: *«Мій батько прогнав, не сплативши їм грошей, Дамаскина та його робітників. Мовляв, не хоче платити за недобудовану хату. Неначе вони винні. І Вам батько більше не буде платити, бо «самшит не росте» — так він каже. Я через це відчуваю докори сумління, оскільки в усьому винний мій батько. Хто знає, де і перед ким він завинив. Тому я сама Вам відшкодовую збитки, яких Ви зазнали, а також надсилаю гроші для Дамаскина та його робітників — батьків борг перед ними... Коли щось залишиться, скористайтеся для будівництва церкви тому, в кого церква з самшиту ростиме. Мені дуже прикро, що все навколо мого майбутнього вінчання так недобре закінчилось. Але погляньте ввечері: зоряне небо, а над ним у всесвіті величезна всеохопна думка... Ваша як донька. Атилія»*.

В грецькому перекладі Біблії лексема з першої її фрази (Євангеліє від Іоана), перекладена слов'янськими як «слово»: *«Спочатку було Слово..»*, *«Вначале было Слово...»* і т.д. Л грецькою звучить як «Логос»: *«Спочатку був Логос, і Логос був у Бога, і Логос був Бог...»*. А *«Логос»* (гр. *Λογος*), термін давньогрецької філософії, який означає водночас «слово» (або «речення», «вислів», «мовлення») і «сєнс» (або «поняття», «судження», «обґрунтування»)... Християнська догматика стверджує субстанційну тотожність Логосу Богові-Батькові, Чие «слово» Він презентує Собою, і розглядає Його (Логос. — Ю. К.) як Другий Лик Трійці. Тепер зрозуміліше, на яку Думку (Логос) поклала останні надії нещасна Атилія.

І недаремно поклала, адже якщо розкаяння щире, Бог гріхи прощає, — таким є важливе положення християнської доктрини, яка не позбавляє надії на прощення навіть злочинців.. Відтак, справдилися слова Дамаскина, сказані на прощання Николичу: *«Коли згадаєте, де нагрішили й кого скривдили, покається й спокутує гріх, борг повернете, тоді вам Йован закінчить храм»*. Правда, покаювся не він, а його донька, але ж вона його рідна кров. Недаремно ж два листа Атилії, до батька і Лествичника, закінчуються майже однаково: 1) *«Ваша донька Атилія»* і 2) *«Ваша як донька Атилія»*.

Тож не дивно, що все закінчилось добре: самшит під вікнами Николичів знову став рости, *«церква головного майстра Йована, присвячена Введенню Пресвятої Богородиці до Храму»* була збудована, і її хазяйку, Атилію, там чекали два подарунки від двох Йованів: два перстені (кожен з літерою «А») для неї та її нареченого Александара.

Іноді доводиться чути різноманітні «аргументи» про неможливість вивчення і особливо аналізу перекладного художнього тексту. Мовляв, вивчаємо «Гамлета» не Шекспірового, а Кочурового (Гребінчиного); мовляв, вивчати переклад, це все одно, що розглядати перський килим з тильного боку; мовляв, «Перевод, он и есть перевод. Продукта». Але конкретна робота з конкретними художніми творами свідчить про протилежне: перекладний текст не лише можна, а й потрібно аналізувати. Як слушно зауважив геніальний В. Шкловський, *«потрібно працювати на конкретному матеріалі. Суперечки про метод необхідні, але іноді ці суперечки нагадують змагання з плавання на суші... Необхідна реальна робота на реальному матеріалі»*.

Тим більше, якщо взяти до уваги слушну думку Милорада Павича: *«Лише погана книга боїться поганого перекладу»...*

(Тема. Громадський науково- методичний журнал. На допомогу вчителю зарубіжної літератури, №4, 2002, С.80-125) .

Ю. И. Ковбасенко

Устоит ли Земля без праведников?

Об одном из приемов филологического анализа литературного произведения (на примере рассказа А. Солженицына «Матренин двор»)

В финале повести и рассказа
я должен искусственно сконцентрировать в читателе
впечатление от всей повести.

А. П. Чехов

Писатели, литературоведы и лингвисты не раз отмечали закономерность возрастания смысловой нагрузки к концу текста, особую идейно-эстетическую роль финала литературного произведения.

Для примера сопоставим три фразы:

- а) Зори здесь тихие.
- б) Здесь тихие зори.
- в) Зори тихие здесь.

Какие слова «выделились» в каждой из фраз? Не правда ли, последние: тихие, зори, здесь? А почему именно последние слова остаются в памяти дольше других? Наверное, потому, что после них стоят точки и их, образно говоря, не «затапывают» следующие за

ними слова. Возрастание смысловой нагрузки к концу фраз, как говорят лингвисты, изоморфно (сходно, похоже) ее возрастанию к финалу художественного текста: эпилогу, послесловию, концовке. Писатели давно знакомы с этой особенностью текста и широко используют ее в литературной практике. Вот, например, как об этом писал В. В. Маяковский: «Я всегда ставлю х а р а к т е р н о е (прежде всего — ключевое; здесь и далее разрядка моя. — Ю. К.) слово в конец строки и достаю к нему рифму во ч т о б ы т о н и с т а л о» (ср. также эпиграф к этой статье).

Поэтому для эффективного исследования содержания и формы литературного произведения целесообразно пользоваться этим приемом филологического анализа художественного текста — анализом его концовки, финала, в частности — компонентным анализом семантики ключевых и доминантных текстовых единиц, употребленных в этих финалах, концовках, в связи со всеми видами текстовой информации (фактуальной, подтекстовой и концептуальной).

Проиллюстрирую этот прием на примере филологического анализа рассказа А. И. Солженицына «Матренин двор» (1959).

В качестве специфических черт творчества писателя можно назвать:

а) автобиографизм; б) ориентацию на притчевость и даже «библейность» произведений; в) склонность к литературному проповедничеству.

Не является исключением и рассказ «Матренин двор», в котором отражены реальные события из жизни писателя: проживание у Матрены Васильевны Захаровой в деревне Мильцево Курловского района Владимирской области.

Тематика рассказа. Прежде всего, это изображение «светлой души» (В. Шукшин) простой деревенской женщины, которая не потускнела, не покрылась «пятнами» от житейских тягот и невзгод. Несчастливая любовь, неудачное замужество, смерть всех рожденных ею шестерых детей, военное лихолетье, тяжелый колхозный труд и полунищенское одинокое существование в старости не могли лишить ее духовности.

Она добра, отзывчива, деликатна, поделчива. Ни разу не спросила у своего постояльца, откуда он пришел, хотя видела и гулаговскую фуфаечку, и многое другое. Много еще можно говорить о Матрене, но лучше автора не скажешь, а он охарактеризовал ее одним словом — *праведница*. Вспомним изначальное, авторское название рассказа — «Не стоит село без п р а в е д н и к а». Заглавие «Матренин двор» предложил А. Т. Твардовский, в ту пору — главный редактор журнала «Новый мир», где впервые было опубликовано произведение опального писателя.

В рассказе очерчен целый ряд других тем. Это и тема экологии: описание станции «Горфопродукт», где людям невозможно нормально жить из-за едкого дыма и оглушительного грохота маленьких паровозиков, перевозивших торф; картины беспощадной, под корень, вырубki леса бывшим председателем колхоза, Героем Социалистического Труда Горшковым. Ни имени, ни отчества этого самого Горшкова Солженицын не дает, и не случайно, ибо величание по имени-отчеству является признаком у в а ж и т е л ь н о г о отношения к человеку.

Это и связанная с ней тема Коллективного Хозяйствования, вернее — коллективной бесхозяйственности; и «бережного» отношения к трудящимся власть предержащих — забрали у пенсионеров землю, чтобы она пустовала за забором; и «колхозной» бюрократии: старуху Матрену для оформления пенсии вынуждали ходить по несколько раз за десятки километров «то за точкой, то за запятой».

Это и тема так хорошо известной педагогам по недавнему прошлому процентомании. И снова виден автобиографизм рассказа: ведь Солженицын работал учителем математики в школе и даже думал написать повесть «Один день одного учителя», но пока ограничился «Одним днем Ивана Денисовича» (читай: один лишь день одного лишь заключенного). Ученикам небезынтересно будет узнать, что два своих призвания — педагогическое и литературное — Солженицын любил аллегорически представлять в виде сказки о красавце олене, имевшем роскошные ветвистые рога,

которыми очень гордился, и длинные худые ноги, которых стеснялся. Но в степи некрасивые ноги спасли его от волков, а в лесу, в чаще, красивые рога запутались, и волки съели оленя. Вот так и я, говаривал писатель, гордился литературным даром; из-за которого угодил за решетку, и стеснялся учительской профессии, которая дала кусок хлеба по возвращении из ссылки.

В рассказе четко, рельефно высвечена антитеза: духовность (Матрена) — бездуховность (Фаддей и иже с ним: «Фаддей был такой не один»).

Итак, бесребреница, праведница (а, может, — блаженная? или — «чудик»?) Матрена и жадный, скупой, алчный, бездушный Фаддей. Усиливается эта антитеза тем, что было время, когда Матрена и Фаддей любили друг друга, а под конец жизни стали «двумя берегами реки».

Апофеоз бездуховности Фаддея — его поведение у гроба Матрены, а общества — поведение на похоронах Матрены и погибших на железнодорожном переезде. Итог повествованию автор подводит в финале рассказа: «Все мы жили рядом с ней и не понимали, что была Матрена тем праведником, без которого, по пословице, не стоит село.

Ни город.

Ни вся земля наша».

Последние два предложения рассказа написаны каждое с абзаца, что очень важно для понимания творческого замысла писателя.

Филологическим анализом финала рассказа можно дополнить традиционный, тематический, материалы к которому даны выше.

До знакомства учащихся с текстом можно предложить им такой вопрос: «О ком, о чем может идти речь в произведении, которое заканчивается так, как рассказ "Матренин двор"?» Пусть ребята пофантазируют, проявят свои интеллектуальные способности, подключат воображение.

После прочтения рассказа учитель может провести с ними беседу, например, по таким вопросам:

1. Как вы понимаете пословицу *Не стоит село без праведника*? Желательно, чтобы дома и в классе ребята пользовались словарно-справочной литературой. Этот вопрос может быть предложен в качестве домашнего задания накануне урока. Ученики самостоятельно или с помощью учителя приходят к выводу, что эту пословицу в контексте рассказа можно истолковать следующим образом:

а) в каждом селе есть праведник;

б) село не может или — сильнее — не сможет стоять, существовать без праведника.

Здесь прозрачная аллюзия с Библией: разговор Авраама с Богом о судьбе Содома и Гоморры. Вопрос: помилует ли Господь эти погрязшие в разврате города, если там будет 50 праведников? Ответ: — Да. Вопрос: — А если 45? Ответ: — Да, — и так до 10 (шесть вопросов — какая градация признака!). Таким образом А. И. Солженицын как бы трансформирует библейский миф: без праведника, даже одного-единственного, не могут стоять, существовать ни село, ни город, ни страна.

2. С какой целью писатель размещает последние два предложения рассказа именно таким образом: каждое с абзаца?

Ответ очевиден: для художественного усиления. Здесь имеем дело с художественной градацией, вернее — с ее разновидностью, своеобразной **градационной лесенкой**.

Напомнив ученикам об известной «лесенке» Маяковского, учитель имеет прекрасную возможность акцентировать их внимание на многообразии и роли приемов композиции художественного текста, в нашем случае — прозаического.

Именно такое, а не иное, расположение последних предложений рассказа позволило писателю четко обозначить ступени приобретения образом героини обобщенно-символического звучания:

1. Без таких, как Матрена, не стоит и не может стоять, существовать с е л о.

2. Без праведников не может существовать и город (сохранение духовных ценностей в условиях урбанизации).

3. Без добрых, честных, отзывчивых людей не может и не сможет существовать «вся земля наша» (страна).

Здесь можно усилить — и хорошо, если это сделают сами ученики, — без праведников не сможет «стоять», существовать и Земля, человечество.

Четкость в выделении этих ступеней достигается еще и тем, что читатель каждое новое предложение воспринимает с гораздо большим вниманием, нежели части сложного. Думается, именно поэтому в финале текста употреблены два предложения, которые, в принципе, могли быть представлены как части сложного, через запятые (ср.: «...не стоит село, ни город, ни вся земля наша»). Солженицын же использует прием парцелляции, дробления такой конструкции на мелкие части. Он как бы дает читателю время, паузу для осмысления предыдущего предложения.

Следует также обратить внимание учеников на употребление частицы НИ с целью усиления отрицания — «**Ни** город, **Ни** вся земля наша». Таким образом осуществляется связь со школьным курсом языка, а при сокращении количества учебного времени особенно желательным становится такое преподавание русского языка и литературы, при котором каждый из предметов частично берет на себя функции другого.

Нельзя обойти вниманием и анафору, единоначатие: НИ-НИ. Кстати, в сборнике тестов для средней школы широко представлены задания на определение степени понимания учениками роли подобных художественных приемов.

Важно и то, что последние два предложения характеризуются как семантической незавершенностью, так и синтаксической неполнотой, эллиптичностью. Наиболее наблюдательные ребята могут прийти к выводу, что в данном случае неполнота предложений (характерная для индивидуально-авторского стиля А. И. Солженицына) усиливает символическое звучание пословицы «Не стоит село без праведника», как бы расширяя «сферу» ее действия.

3. Какое из двух заглавий вам нравится больше и почему?

а) «Не стоит село без праведника» (изначальное, авторское, своеобразно повторенное в финале);

б) «Матренин двор» (окончательное, данное рассказу А. Твардовским).

Некоторые учащиеся ответят, что им больше импонирует заглавие, придуманное автором, ибо оно более полно освещает идею произведения. Тем более, что, в случае использования этого заглавия, вступает в силу литературный прием обрамления: рассказ, заканчивающийся пословицей, вынесенной в заглавие и несколько измененной в его концовке, становится похожим на библейскую притчу.

Будут и мнения в пользу символичности, метафорической усложненности названия Твардовского. Кстати, переиздавая свои произведения вне досягаемости советской цензуры, сам А. И. Солженицын предпочел заглавие «Матренин двор».

4. Как вы понимаете смысл заглавия «Матренин двор»?

Единой точки зрения у ребят не будет, да и не может быть. Это заглавие, как отмечалось выше, привлекательно именно своей неопределенностью, завуалированной связью с авторской концепцией и содержанием рассказа. Одни ребята могут сказать: «А у Матрены и двора-то (богатства) не было». Другие с пафосом заявят: «Да вся страна — Матренин двор: нищета и потребность духовности». И каждый будет по-своему в чем-то прав. При любом мнении ребята иначе, более глубоко проникнут в подтекст произведения, воспримут образ Матрены.

Уже значения самих слов, вынесенных в заглавие рассказа, дают богатый материал для филологического анализа. Первое из них — имя собственное. А «в подлинно художественном произведении нет неговорящих имен, все имена говорят» (Ю. Н. Тынянов). *Матрена* — имя, распространенное в русской крестьянской среде. Ср.,

например, *Матрена Тимофеевна* у Н. А. Некрасова; кстати, по ассоциации: матрешка — типично русский сувенир, своеобразный символ «русскости».

Показательна также семантика слова двор — «крестьянский дом со всеми хозяйственными постройками, отдельное крестьянское хозяйство». Нет необходимости говорить, что хозяйства-то, в обычном понимании слова (домашние животные, крепкие добротные сооружения и пр.), у Матрены не было. Но без Матрены ее двор гибнет, «не стоит», да и в селе некого стало звать в бескорыстные помощники. А село-то из дворов состоит...

Восприятие образа Матрены современными учениками — тема отдельного разговора. Замечу только, что излишняя прямолинейность в его трактовке: «праведница», «непонятая», «идеал», — может оттолкнуть ребят и от образа, и от проблематики рассказа, да и от творчества писателя. На уроке возможны вопросы (иногда не высказанные вслух) типа: а что хорошего в том, что в избе Матрены было много тараканов и мышей, а постоялец то и дело находил в тарелке то подгоревшую картошку, то тараканьи лапки? а как отнестись к факту, что при Матрене пришло в упадок крепкое ранее хозяйство (вспомним хотя бы добротное срубленную горницу)? Здесь уместно четко расставить акценты.

А. И. Солженицын дал свое понимание образа праведника, с которым можно соглашаться или нет, но игнорировать нельзя. Как нельзя, кстати, игнорировать и того, что в толковых словарях русского языка слово *праведник* сопровождается пометой «ироническое».

Стремление А. И. Солженицына к проповедничеству и притчевости проявляется и в самом выборе слова *праведник*, первое значение которого имеет непосредственное отношение к религиозно-церковному обиходу: «праведник — у верующих благочестивый, соответствующий религиозным правилам». Толкуется слово *праведник* при помощи другого слова, принадлежащего церковно-религиозному обиходу: «благочестивый». У верующих — «соблюдающий предписания религии».

Особенно подробно следует остановиться на рассмотрении словарных статей к словам «праведник» и «нравственность». Целесообразно, чтобы ученики дома переписали их в тетради. Вот эти определения (словарь С. И. Ожегова): «праведник — человек, ни в чем не погрешающий против нравственности»; «нравственность — правила, определяющие поведение, душевные качества, необходимые человеку в обществе, а также выполнение этих правил, поведение».

Итак, сам автор пишет, что Матрена является праведницей, и здесь целесообразно поставить перед учениками такой вопрос: если Матрена — праведница, т.е. «человек, ни в чем не погрешающий против духовных и душевных качеств, необходимых человеку в обществе», то почему это общество (по крайней мере, большинство родственников и односельчан) не понимает и не принимает ее взглядов на жизнь? Школьники ответят, как сумеют, но вывод напрашивается сам собой: общество, не признающее праведника, человека духовного и нравственного, превратившее его похороны в торг, само несправедно, бездуховно и безнравственно. Не поэтому ли для смягчения критики действительности было изменено время действия рассказа с 1956 на 1953 год?

После подобной работы школьники уже поймут в целом идею произведения, лучше «прочувствуют» каждое слово в тексте, ощутят специфику стиля писателя. Да и традиционный анализ будет намного эффективнее, поскольку исследовательская мысль ребят пойдет **ПО** уже **ВО МНОГОМ** проторенной дороге.

Культура постмодернізму

Вже модернізм запропонував свою долю запитів і сумнівів, але ще більше їх виникає, коли звертаєшся до постмодернізму, слова, яке дехто погрожував викарбувати на моїй могилі. Саме це поняття стало зараз визначальним для тенденцій у театрі, музиці, живописі, танцювальному мистецтві та архітектурі; у літературі та літературознавстві; у філософії, психоаналізі та історіографії; у кібернетичних технологіях; і навіть у науках, що створюють так звані «нові союзи» з гуманітарною думкою.

Протягом останніх двох десятиріч слово «постмодернізм» перетворилося із незграбного неологізму на напівзабуте кліше, якому так і не вдалося досягти статусу теорії. Зараз дехто намагається надати теоретичного підґрунтя постмодерністським ідеям. І чому, власне, треба від цього відмовлятися? Спроба зрозуміти наше історичне теперішнє, досягнути взаємодії мови, знання та влади протягом нашої епохи, встановити життєві категорії нашого існування — хіба ця спроба не заслуговує на нашу повагу? Більш конкретно, стрижень історії літератури у наші дні — точніше, проблема періодизації, сприйняття історії як теорії, теорії як літератури, а літератури як історії та теорії водночас — цей стрижень, я вважаю, залежить від нашого розуміння себе, а воно, в свою чергу, суттєво залежить від трактування постмодернізму.

Тобто ми повинні зосереджуватися на літературному процесі, на різноманітних версіях, додатках, відбитках, перевтіленнях, що стосуються так званих «модернізмів». Але літературний процес, так само як і історія, залишається перебільшеною абстракцією — принаймні доти, доки не буде укоріненим як у особистісному, так і в універсальному розумінні. І тут неможливо обійти проблему смерті, до якої я хочу зараз коротко звернутися.

Смерть є мірою будь-якої зміни і породжує метафори. Раптово тіло відмовляється звично підкорятися волі. Люди, здається, жили тисячоліттями без свідомого знання про свою смерть; так само як і сьогоднішні діти, поки вони трохи не подорослішають. Проте всі ми вночі інколи спимо без снів; і наша цивілізація ґрунтується на могильних плитах. Як люди зі світського суспільства, ми зараз заперечуємо міфічний час і релігійну «втіху» і тому сприймаємо смерть більше як розрив, зупинку. Ніякого воскресіння, ніякого безсмертя і переселення душ; ні Гераклітового вогню, ні Брунових перетворень, ні Гельдерлінового *«aus dem Bunde der Wesen Schwindet der Tod»*.

Ернест Бекер розумів людське тіло як «прокляття долі» і вважав, що культура базується на придушенні не тільки сексуальності, як стверджував Фройд, а й смертності, «тому, що людина передусім уникає смерті». Це сумно, але маємо усвідомити, що будь-який акт творення є також дотичним до смерті, а смерть — то «незвідана країна, звідки ніхто не повертається».

Загальновідомі два погляди на зміни: згідно з першим, «неможливо двічі вступити у той самий потік» (Кратілл); згідно з другим, «ніщо не нове під сонцем» (Еклезіаст). Перший стоїть за зміни і відмінності, другий — за повторювання і схожість. Перший, протиставляючий, зберігає прірву між конкретними феноменами; другий, з'єднуючий, заповнює цю прірву своїми абстрактними роздумами або метамовою. Нам потрібно мати на увазі обидві точки зору: першу — для сприйняття нового, другу — для його досягнення. Проте кожна з них натякає на людську смертність, оскільки дискретність є ознакою постійного відтворення, в той час як стабільність прагне до безсмертя. Таким чином, смерть може жахати нас всіх, перетворюючи політику й історію на мистецтво втечі від себе. Невже немає виходу з цього замкненого кола?

Ролан Барт вважав, що «нове — це не мода, а цінності», на яких базується наше існування. «Щоб позбавитися відчуження у сучасному суспільстві, є тільки один шлях: тікати вперед». — казав він. Але який шлях у наші дні є шляхом «вперед»? Який шлях є униканням смерті? Ці питання, незважаючи на свою загальність, повертають кожного з нас до мови власного «Я». «Я» у мові, як писав Лакан, відтворює себе у порожнечі і, таким чином, у суб'єкта немає іншого буття, крім буття між тіней смерті. А Фуко нас навчив, що смерть слугує пізнавальним принципом у «анонімному потоці мовлення», постійно перемішуючи теперішнє; «вмерти» — це інфінітив, який ніколи не стане довершеною дією».

Коротше кажучи, смерть — це більше, ніж екзистенційна метафора, більше, ніж онтологія нового або політика інновації, вона входить у самі мови, за допомогою яких ми намагаємося зрозуміти зміни. Вона може також діяти, вважав Гайдеггер, як принцип будь-якої «аутентичної історії», яка знаходить своє значення не в «минулому», не у теперішньому, а у процесі Існування, що має свій початок у майбутньому, у «Бутті-у-напрямку-смерті».

Але час уже залишити ці хворобливі роздуми і звернутися до проблеми як такої. Історія рухається в обох вимірах: континуальному та дискретному. Але домінантність постмодернізму сьогодні не означає, що ідеї або установки минулого більше не формують сучасності — скоріше розвиваються традиції. Звичайно, могутні культурні зрушення, породжені, скажімо, Дарвіном, Марксом, Бодлером, Ніцше, Сезаном, Дебюссі, Фрейдом та Ейнштейном у різних сферах, досі сильно впливають на західний менталітет. Звичайно, ці уявлення були переглянуті — і не один, а багато разів — *інакше історія просто повторювала б себе*. З цієї точки зору постмодернізм можна вважати суттєвим переглядом, якщо не оригінальною епістемою західних суспільств ХХ століття.

Коли ж з'явився термін **постмодернізм? Витоки його** походження залишаються невідомими, хоча ми знаємо, що Федеріко де Оніс використав слово постмодернізм *це* у своїй «Антології іспанської та латиноамериканської поезії (1882—1932)», опублікованій у Мадриді 1934 року; а Дадлі Фітс підхопив його в «Антології сучасної латиноамериканської поезії» 1942 року. Для обох «постмодернізм» означав певну реакцію на модернізм, що в латентній формі існувала в самому модернізмі. Цей термін також з'являється в «Дослідженні історії» Арнольда Тойнбі (ще в скороченому одностомному виданні Д. Сомервіла у 1947 році). Для Тойнбі Post – Modernism означав новий цикл історії західної цивілізації, що розпочався приблизно у 1875 році і який ми тільки зараз ледве почали розрізняти. Трохи пізніше, у 50-ті рр. ХХ ст., Чарльз Олсон часто вживав слово «постмодернізм» не як чітку дефініцію, а у широкому значенні. У 1959 та 1960 роках Ірвінг Хау та Гаррі Левін дещо розчаровано писали про постмодернізм як про падіння великої модерністської течії. І тільки на долю Леслі Фідлера та мою випало попередньо випробувати термін протягом 60-х, іноді з відтінком бравади. Фідлер мав на думці кинути виклик елітарності високої модерністської традиції заради популярної культури; я ж хотів використати той імпульс що належить до традиції «літератури мовчання». Поп-культура і мовчання, або масова культура і деконструкція, або Супермен і Годо — або, як я наголошуватиму пізніше, іманентність та невизначеність — всі ці явища можуть бути аспектами постмодерністського Всесвіту, і на цьому ми зупинимось детальніше.

Отже, історія літературних термінів слугує тільки для підтвердження ірраціонального духу мови. Ми наближаємося до питання постмодернізму як такого через визнання певної психопатології академічного життя. Давайте погодимось: у термінології, так само, як у людях чи текстах, існує прагнення до влади. Новий термін розкриває своїм прибічникам простір мови. А критична концепція системи є, так би мовити, «бідним» віршем інтелектуальної уяви. Битва книг є довічною битвою проти смерті. Можливо, тому Макс Планк вірив, що ніхто не може переконати своїх опонентів — навіть у теоретичній фізиці! — можна тільки спробувати пережити їх. Вільям Джеймс

змальовував цей процес більш життєрадісно: новації, писав він, спершу відмітаються як нонсенс, потім проголошуються очевидними, потім привласнюються колишніми противниками як їхні власні відкриття. Виходячи з цього, нам слід прийняти як передумову те, що сприйняття або заперечення постмодернізму залежить від психопатології академічного життя — включаючи різноманітні характери людей та влади у наших університетах, критичні розходження, особисті стосунки, встановлені межі, які довільно когось включають або виключають не менше, ніж від імперативів культури загалом.

У вік фантастичних змін інтелектуальних стилів цінності можуть бути занадто нерозважливо виснажені, і завтра дуже швидко може знецінити сьогоднішній день і минулий рік. Відчуття того, що певне явище йде після якогось іншого, може виражати певну культурну потребу, яка має присмак скоріше страху, ніж надії. Варто згадати: Л. Тріллінг назвав одне з своїх найглибших творів «Поза культурою» (1965); К. Болдінг у своєму «Значенні ХХ сторіччя» (1964) наголошував, що «постцивілізація» є істотним поняттям; Дж. Стайнер міг би назвати своє есе «У палаці Синьої Бороди» (1971) «Нотатками щодо визначення посткультури». Ще до них, у середині століття, Р. Зайденберг опублікував свій твір «Постісторична людина»; а не так давно я сам виклав у «Істинному вогні Прометея» (1980) роздуми про початок постгуманістичної ери. Як сказав Д. Белл: «Завжди великим літературним модифікантом було слово *поза* (*beyond*)... Але зараз ми, здається, спустошили це поняття, і сьогодні соціологічним модифікантом є *пост* (*post*).

Звернімося до певних концептуальних проблем, які і затемнюють, і виявляють постмодернізм як такий. Я спробую виокремити десять з них, починаючи з простіших і рухаючись до найважчих у трактуванні.

1. Слово постмодернізм не тільки звучить недоладно, воно також говорить про те, що хоче переступити або придушити, власне, про сам модернізм. Таким чином, термін у собі містить свого «ворога», на відміну від таких термінів, як романтизм і класицизм, бароко і рококо. Більш того, він позначає певну хронологічну послідовність та несе значення деякої запізнілості, навіть занепаду, які не визнає жодний прихильник постмодернізму. Але хіба можливо вигадати більш влучне ім'я для такого дивного часу? Атомна, Космічна чи Телевізійна доба? Ці технічні ярлики позбавлені теоретичної визначеності. Чи варто назвати його століттям *Indeterminance* (невизначеність + іманентність), як я пропонував напівжартома?

2 Як і інші терміни — скажімо, постструктуралізм, модернізм або романтизм — постмодернізм страждає від певної семантичної невизначеності, тобто вчені не досягли чіткого консенсусу щодо його значення. Ця загальна проблема ускладнюється у даному випадку двома чинниками, а саме — відносною молодістю, навіть «підлітковістю» терміну «постмодернізм» та його семантичною подібністю до більш звичних термінів, які також є невизначеними. Так, деякі з критиків вважають постмодернізмом те, що інші називають авангардизмом або навіть неоавангардизмом, в той час як інша група називатиме цей феномен просто модернізмом.

3. З цим пов'язана і проблема *історичної* невизначеності багатьох літературних концепцій, їхньої відкритості до змін. Хто сьогодні наважиться стверджувати, що Колрідж, Патер, Лавджой, Абрамс, Пекхем і Блум розуміють романтизм однаково? Є певні свідчення того, що постмодернізм, а ще більше модернізм, змінюються у часі, погрожуючи зробити неможливим будь-яке чітке розрізнення між ними.

4. Модернізм і постмодернізм не розділені ані залізною завісою, ані Китайською Стіною, бо історія — то є палімпсест, а культура відкрита у минулому, теперішньому і майбутньому часі. Я підозрюю, що у всіх нас є потроху від вікторіанства, модернізму і постмодернізму одночасно. І автор може протягом свого життя писати і модерні, і постмодерні твори. (Порівняймо джойсівські «Портрет митця у молодості» та «Поминки за Фіннеганом»). На певному рівні узагальнення, який є досить абстрактним, модернізм

може бути порівняний з романтизмом, романтизм споріднений з Просвітництвом, останній — з Ренесансом і так далі.

5. Це означає, як я вже говорив, що «період» повинен сприйматися у термінах як континуальних, так і дискретних, у двох перспективах, що взаємодоповнюють одна одну. Аполлонівське начало, широке та абстрактне, показує лише історичні зв'язки; Діонісійське начало, чуттєве, хоча до певної міри непрозірливе, торкається лише моментів протиставлення. Таким чином, постмодернізм, поєднуючи два божества, створює подвійний погляд на проблему. Схожість і відмінність, єднання і розрив, традиційність і протест — все має братися до уваги, якщо ми маємо справу з історією, якщо повинні досягнути зміну і як просторову ментальну структуру, і як темпоральний фізичний процес, водночас як модель і як дещо унікальне.

6. Отже, «період» загалом зовсім не є періодом; це скоріше водночас діахронний та синхронний конструкт. Постмодернізм не є винятком; він вимагає й історичного, і теоретичного визначення. Ми не можемо серйозно проголошувати урочисту «дату» його появи, як це зухвало зробила Вірджинія Вулф щодо модернізму, який, за її словами, почався «у грудні 1910 року або близько того» — хоча ми іноді можемо патетично виголосити, що постмодернізм почався «приблизно у вересні 1939 року». Таким чином, ми постійно відкриваємо «натяки» на постмодернізм — у Стеріга, Блейка, Лотрсамона, Рембо, Гофманстала, Стайн, Тцари, пізнього Джойса, пізнього Паунда, Дюшана, Арто, Русселя, Броча і Кафки. Це показує, що ми створили модель постмодернізму як особливої типології культури та уяви, і згідно з цією моделлю віднаходимо спорідненості між різними авторами. Тобто ми створили своїх попередників — і завжди будемо їх створювати. Як наслідок, більш ранні письменники можуть бути постмодерністами — Кафка, Беккет, Борхес, Набоков, Гомбровіч — в той час як «молодші» автори зовсім не обов'язково ними є — Апдайк, Капоте, Ірвінг, Доктороу, Гарднер.

7. Як ми уже побачили, будь-яке визначення постмодернізму потребує розгляду з чотирьох сторін: континуальності та дискретності, діахронії та синхронії. Але визначення концепції також вимагає діалектичного бачення, бо визначальні риси часто протилежні. Визначальні риси є діалектичними і також множинними; щоб вибрати одну-єдину рису як абсолютний критерій постмодернізму, необхідно брати до уваги попередників. Тому ми не можемо просто зупинитися — як я це іноді робив — на твердженні, що постмодернізм є антиформальним, анархічним та декреативним; хоч так воно і є насправді. Незважаючи на фанатичне прагнення постмодернізму до руйнування, він також несе у собі потребу відкрити «єдине сприйняття» (Зонтаг), «переходити кордони і заповнювати прірву» (Фідлер), та досягати, як я передбачав, іманентності дискурсу, навіть неогностичної безпосередності розуму.

8. Все це приводить до проблеми періодизації як такої, що також є проблемою історії літератури, яка підлягає змінам. І справді, концепція постмодернізму підтверджує певну теорію інновації, реновації, новації або просто зміни. Але яку з них? Гераклітову? Теорію Дарвіна? Маркса? Фройда? Куна? Дерріда? Еклектичну теорію? А може, «теорія зміни» є оксюмороном, що більше пасував би саме ідеологу, який не сприймає жодні відносності часу? Чи повинен тоді постмодернізм — принаймні на разі — залишатися нерозробленим як тип літературно-історичної «відмінності» або «знаку»?

9. Постмодернізм може розростися і у більшу проблему: чи є це лише художня тенденція чи також соціальний феномен, можливо, навіть мутація західного гуманізму? Якщо так, то як тоді поєднуються або не поєднуються різні аспекти цього феномену — психологічні, філософські, економічні, політичні? Коротше кажучи, чи можемо ми зрозуміти постмодернізм у літературі, не звертаючись до вивчення рис постмодерного суспільства, розуміння постмодерності у Тойнбі або «майбутньої епістемі» Фуко, однією з елітарних течій якої є літературний напрям, про який вже йшлося?

10. Нарешті, чи не є постмодернізм почесним терміном, що підступно вживається для надання більшого значення несхожим письменникам, якими ми захоплюємося, та

неузгодженим загальним тенденціям, які ми схвалюємо? Чи це, навпаки, ознака ганьби і докору? Коротше кажучи, постмодернізм — це оціночна та нормативна чи описова категорія літературної думки? Чи належить він, як зазначав Ч. Альтєрє, до тієї категорії «заперечуваних ідей» у філософії, що ніколи повністю не втрачають своєї внутрішньої неузгодженості?

Не викликає сумнівів, що й інші концептуальні проблеми чекають на нас у царині постмодернізму. Однак вони не можуть врешті-решт загасити прагнення пізнати наше історичне теперішнє у інтелектуально-пізнавальних конструктах, що пояснюють нам самим наше буття. Я хотів би запропонувати попередню схему, складену на основі аналізу періоду у західній літературі, що може бути приблизно окреслений творчістю Сада та Беккета, шляхом виділення трьох типів художньої зміни протягом останніх ста років. Я визначаю їх наступним чином: *авангард, модерн і постмодерн*, хоча усвідомлюю, що всі три злилися разом, щоб створити ту «традицію нового», яка ще в часи Бодлера створила «мистецтво, чия історія, незалежно від переконань його творців складалася зі стрибків від авангарду до авангарду та з політичних масових рухів, чією метою було тотальне оновлення не тільки соціальних інститутів, а й людини як такої».

Під авангардом я маю на увазі ті течії, що бентежили на початку нашого століття: патафізику, кубізм, футуризм, дадаїзм, сюрреалізм, супрематизм, конструктивізм і таке інше. Всі ці течії, анархічні та роз'єднуючі, атакували буржуазію своїм мистецтвом, своїми маніфєстами, своєю ексцентричною поведінкою. Але їхній активізм міг обернутися проти них самих, стати самовбивчим. Колись сповнені куражу та хизування, всі ці напрями не дожили до наших днів, залишивши тільки свою історію, водночас швидкоплинну та зразкову. Модернізм, однак, виявився більш тривким, відчуженим, ієратичним, ніж французький символізм, у якому його коріння; навіть його експерименти здаються зараз піднесено-спокійними. Втілений у неповторних талантах Валєрі, Пруста і Жида, ранніх Джойсї, Йейтсї і Лоурєнсї, Рїльке, Томасї Маннї і Музілі, Паунді, Еліотї та Фолкнерї, він здобув високий авторитет, змушуючи Дєлмора Швартца повторювати у «Шєнандоа»: «Давайте подумаємо, де ті великі люди, // що поведуть за собою дитину, коли вона навчиться читати». Але чим більш ієратичним, зв'язним та формалістичним здається нам модернізм, тим більше вражає своєю грайливістю, незв'язністю та деконструктивністю постмодернізм. У цьому він нагадує нестримний дух авангарду, тому час від часу постмодернізм отримує ім'я неоавангардизму.

Однак постмодернізм залишається «моднішим», у розумінні Мак-Люєна, за старіший авангард — моднішим, тобто менш замкненим і значно менше відгородженим від поп- та електронного суспільства, частиною якого є постмодернізм, а тому більш схильним до кітчу.

Чи зможемо ми падалі відрізнити постмодернізм від модернізму? Можливо, для початку варто було б навести певні схематичні відмінності:

МОДЕРНІЗМ

Романтизм / символізм

Форма (з'єднана, закрита)

Мета

Запланованість

Ієрархія

Контроль / логос

Твір мистецтва / закінчений твір

Дистанція

Креація / тоталізація / синтез

Присутність

Центрування
Жанр / межі
Семантичність
Парадигма
Зв'язність
Метафора
Відбір
Коріння / глибина
Інтерпретація / читання
Позначуване
Lisible (те, що читається)
Оповідь / Grande Histoire
Оригінальний код
Симптом
Тип
Генітальність / фалічність
Паранойя
Бог-Отець
Метафізика
Визначеність
Трансцендентне

ПОСТМОДЕРНІЗМ

Патафізика / дадаїзм
Антиформа (розірвана, відкрита)
Гра
Випадковість
Анархія
Виснаження / мовчання
Процес / виконання / хепенінг
Участь
Декреація / деконструкція / антитеза
Відсутність
Розпорошеність
Текст / інтертекст
Риторичність
Синтагма
Незв'язність
Метонімія
Комбінування
Ризома / поверхня
Проти інтерпретації / не-читання
Позначальник
Scriptible (те, що пишеться)
Антиоповідь / Petite histoire
Ідіолект
Бажання
Мутант
Поліморфізм / андрогінність
Шизофренія
Святий Дух
Іронія

Невизначеність Іманентне

Ця таблиця базується на різного роду ідеях — риторичних, лінгвістичних, літературознавчих, філософських, антропологічних, психоаналітичних, політичних і навіть теологічних, та на досягненнях різних авторів — європейських та американських, — що належать до різних мистецьких напрямів, груп та мають різні погляди. Тому дихотомія, представлена у таблиці, є неповною, можливо, помилковою. Бо відмінності з'являються, стираються або зовсім зникають; концепти у кожній з колонок не є еквівалентними; як в модернізмі, так і в постмодернізмі існує багато винятків. Я б все ж таки наполягав на віднесенні правої колонки до тенденції постмодернізму, тенденції *indeterminance* (сутнісної невизначеності), наближаючись таким чином до історичного та теоретичного визначення.

Однак час трохи пояснити неологізм «*indeterminance*» та звернутися до культури постмодернізму, яку визначає цей неологізм. Я розпочну з деяких думок Д. Белла, який вважав, що «ми наближаємося до особливого моменту у історії західного суспільства: ми є свідками кінця буржуазної ідеї — того бачення людської поведінки та соціальних відносин, особливо в економічному плані, що сформувало суспільство останніх двох сторіч. І я вірю, що настав кінець творчого імпульсу та ідеологічного правління модернізму, який як культурна течія домінував у всіх видах мистецтв та формував наше знакове вираження протягом останніх 125 років». Роз'єднаність сфер економіки, політики та культури; криза протестантської етики та цінностей середнього класу загалом; домінування політики так званої «справедливості» або — заздрості; синкретизм і змішування стилів культури; зростаюча прихильність всього суспільства до нового і незвичайного, без відбору та опору; нерозрізнюваність факту та вигадки у суспільному та приватному житті; зниження у період постмодерну нервової енергії «Я», вихованого на ідеях гедонізму, споживання, хворобливої розкоші — все це, згідно з Беллом, ослабило західний «порядок речей». Але Белл йде далі, покладаючи провини не тільки на технологію, а також і на культуру (під якою він розуміє весь символізований знаковий всесвіт, все більше контрольований постмодерном). Оскільки «характер постмодерну вимагає, щоб зігране у фантазії та уяві було перенесене у життя, все дозволене у мистецтві є дозволеним у житті». Таким чином, культурні авангарди набирають великого значення «у сферах манер, моралі і врешті-решт політики». Белл перебільшує перемогу цих течій; і хоча він ставиться до них з розумінням, все ж він пише як консервативний соціолог, який шкодує, що сучасна уява повинна слугувати для руйнування наших принципів. (Мені цікаво, чи багато він прочитав класичних американських творів, чи відчув інтуїтивно в них владу п'їтьми?)

Жан-Франсуа Ліотар навпаки радіє з цього руйнування. Центральною темою його роботи «Стан постмодерну» є занепад «метанаративів», що колись структурували буржуазне суспільство. Отже, радикальна криза є кризою легітимазії — порівняйте з «кризою правильності» Хабермаса — у пізнавальній та соціальній діяльності, де панує нині множинність мов. Я дозволю собі дещо довільно переоповісти ідею Ліотара. Ліотар зазначає, що характеру постмодерну чуже як розчарування, так і сліпе ствердження легітимності. Де можна знайти легітимність після розчленування метанаративів? Критерій функціональності є суто технологічним: його не можна пристосувати до суджень про правду чи справедливість. Чи досягається консенсус у дискусії, як вважав Хабермас? Цей критерій порушує гетерогенність мовних ігор. А винаходи завжди народжуються у суперечці. Постмодерне знання є не лише інструментом влади. Воно відточує нашу чутливість, примушує відчувати відмінності, посилює здатність виносити неможливе. Воно знаходить свою причину не у гомологіях експертів, а у паралогіях винахідників.

Отже, залишається відкритим питання: чи може існувати легітимність соціальних стосунків, чи може справедливе суспільство діяти на практиці у відповідності до

парадоксу, притаманного сучасній науковій діяльності? І з чого складатиметься цей парадокс?

Таким чином, Ліотар вводить нас, дещо утопічно, у постмодерну еру» *les petites histories*» («маленьких історій»), незв'язних, парадоксальних і паралогічних, що мають на меті відкрити структури знання (в тому числі, політики), і мовних ігор; уявних реконструювань, що дають нам або новий прорив, або зміну правил самої гри. Він підсумовує: «Політика набирає таких форм, у яких прагнення як до справедливості, так і до невідомого однаково поважаються». Це твердження не передбачає, що «людська справедливість» може санкціонувати кривавий терор, а «невідоме» може спровокувати нетолерантні реакції, нові пошуки авторитетів.

Та все ж цікаво, як два мислителі, один — консерватор, другий — радикал, роздумують над феноменом, якому обидва дали одну назву (хоча Белл розділяє постмодернізм ризикою, що ми з Ліотаром не вважаємо за необхідне). Але основне питання залишається: що таке *indetermanence*. Сформулюємо іншим чином: яку плідну схему постмодерних перетворень ми можемо запропонувати? Схема (система), яку б я запропонував, більше схожа на складну роздвоєну тенденцію. Дві тенденції перебувають не в діалектичних відносинах, оскільки вони не зовсім антитетичні, але й не ведуть до синтезу. Більш того, кожна з них породжує власні суперечності і містить у собі елементи другої тенденції. Дві тенденції, таким чином, перебувають у стані гри, їхні дії, грайливі або цілком серйозні, пропонують взірець «амбілектичності» (амбівалентність + діалектика), що уже протягом останньої половини сторіччя моделює важливі зміни майже усіх сфер західної культури.

Першу з цих тенденцій я вже назвав: «**Невизначеність**». Але насправді тенденція складається з підтенденцій, що виражаються наступними словами: *відкритість, гетеродоксія, плюралізм, еkleктизм, довільність, протест, деформація*. Останнє поняття, у свою чергу, включає дванадцять наступних понять: *декреація, відмінність, уривчастість, роз'єднаність, зникнення, декомпозиція, дедефініція, демістифікація, детоталізація, делегітимація* — не кажучи вже про такі технічні та риторичні терміни, як *хіазм, помилка, схизм, пропуск, диремпція, зшивання, трансумпція, ідіолект, гетероформність* тощо. Через всі поняття проходить глибоке прагнення до руйнування, що впливає на політичне, пізнавальне, еротичне і психічне «Я» кожної людини — впливає, коротше кажучи, на всі сфери людського дискурсу на Заході. Отже, ми можемо окреслити цю тенденцію словом «невизначеність», підкреслюючи її множинність, яка, однак, дозволяє по-новому подивитись на наші звичні способи мислення та буття.

Важко визначити, з чого слід починати описувати таку широку і таку суперечливу тенденцію. Коли йдеться про літературу, то у її царині наші уявлення про автора, аудиторію, читання, писання, книги, жанр, критичну теорію та й саму літературу — всі враз стають спірними.

Ми говоримо зараз про інтертекстуальність та семіокластію (Юлія Крістева), герменевтику підозри (Поль Рікер), або про критику щастя і педагогіку невивчення (Ролан Варт). Ми пропонуємо шизо-аналіз (Жіль Дельоз та Фелікс Гваттарі), гуманізм зникнення (Мішель Фуко), граматологію відмінності (Жак Дерріда), політику делегітимації (Жан-Франсуа Ліотар). Подібні концепції насправді існують у великій кількості: ідеологія розлому, метафізика відсутності, теологія доповнення, містика сліду; говорять також про паракритицизм та парабіографію (Іхаб Хассан), диваків та мутантів (Леслі Фідлер), діалогічність та уяву сумніву (Матей Калінеску), сюрфікшн та теорію гри (Реймонд Федерман), трьохфазний психоаналіз інтимності та незавершеності (Норман Холланд), театр неможливості, доведеної точки зникнення (Герберт Блау). Всі вони по-різному свідчать про одне — про невизначеність або *декреативність*, або антиномічний імпульс нашого часу, моменту, що настав через півстоліття після Гайзенбергового Принципу Невизначеності у фізиці та Гьоделівського Доведення Незавершеності у логічних системах. Дві теорії, логічно не співвіднесені, відбивають той самий дух неоднозначності,

який змусив Дугласа Хофштадтера зауважити, що «доказовість є більш вразливим поняттям, ніж істина, незалежно від застосованої аксіоматичної системи». Все ж в кінці епістемологічний фактор виявляється одним з багатьох. Сила антиномічної та невизначеної тенденції походить від значних суспільних здобутків: зростаючого рівня життя на Заході, руйнування цінностей, на яких будується суспільство, вивільнених бажань, усіх типів визвольних рухів, ересей та розколів по всій планеті, розповсюдження тероризму — коротше кажучи, від Множини, що доводить свою перевагу над Єдиним.

Ми можемо зараз кинути виклик тоталізуючій волі, від фараонів або Мойсея через Людовіка XIV («Держава — це я!») і Чарлі Вілсона («Що добре для "Дженерал Моторс" — добре для країни») до Сталіна, Гітлера, Мао і Кастро. Але ми не можемо проминути *другу* важливу тенденцію постмодерного світу, що розпорошує волю Єдиного. Я називаю цю тенденцію «**Іманентністю**». Цей термін я вживаю без релігійної конотації, розуміючи його як здатність розуму генералізувати себе у світі, впливати одночасно і на себе, і на світ, стаючи, таким чином, все більшою мірою власним оточенням. Різні мислителі так само по-різному роздумували над цією тенденцією, говорячи про етеріалізацію (Арнольд Тойнбі), ефемералізацію (Букмінстер Фулер), копцептуалізацію (Ервін Ласло), дематеріалізацію (Паоло Солері), історизовану природу (Карл Маркс) та олюднену землю (Тейяр де Шарден), та про новий технологічний та науковий гнозис (Іхаб Хассан). Тенденція — висловлена одночасно такими різними словами, як *розпорошення, дифузія, розповсюдження, дифракція, інтеграція, екуменізм, комунікація, гра, взаємозалежність та взаємопроникнення* — залежить, передусім, від появи людини як мовної тварини, homo rictor або homo significans, істоти, що конститує сама себе і власний всесвіт за допомогою символів, які сама створила. Фуко запитує, чи не є це «знаком того, що вся класична конфігурація вже готова завалитися, і що *людина* зникає, тоді як буття *мови* продовжує все яскравіше сяяти на обрії?».

Ліотар відводить більшу, ніж Фуко, роль у формуванні мови особистості та суспільства у розвинутих капіталістичних країнах засобам масової інформації l'informatique завтрашні енциклопедії, вважає він, можуть перетворитися на банки даних, що стануть «природними» для постмодерної людини. Звичайно, засоби масової інформації можуть перетворити історію на фікцію, розповсюджуючи її по всьому світу як кітч або розвагу. Але ці засоби також поширюють розум до краю всесвіту... Деніел Белл сприймає це як стадію культурного розвитку, що тільки починається, втягуючи людські істоти у відтворення реальності і протиставляючи посткантіанській епістемології загадку штучного розуму. «За цим стоїть більша мрія, — пише Белл. — Так само, як Паскаль мріяв кинути виклик Богу, так і нові інтелектуальні технології шукають власну *tableau entier* — компас раціональності». I informatique Ліотара, і *tableau entier* Белла уже викликали у постмодерних суспільствах тривожні явища, що вимагають від нас суворої моральної та політичної оцінки.

Існують інші фактори, що стимулюють іманентність, про яку йдеться. Демографічний вибух підвищує інтелектуальну щільність Землі, збільшуючи шанси не тільки фізичної, а й інтелектуальної взаємодії (як відомо, кімната, у якій знаходяться одна або дві особи кардинально відрізняється від того ж простору, у якому перебуває сім або сімдесят осіб). За думкою Белла, така інтенсивна взаємодія збільшує однаково відмінності у соціальній структурі (невизначеність?) та синкретизм у культурі (іманентність?). «В принципі, більшість із сказаного уже не є новим, — говорить Белл. — Єдине, що відрізняє, це масштаб. ...Все, що, як ми знаємо, колись відбувалося у масштабах грецького поліса, відбувається зараз у масштабах цілого світу. Масштаб створює два ефекти: по-перше, він збільшує радіус контролю з центру влади. (Що таке Сталін, як не Чингісхан з телефоном?) І по-друге, коли лінійне розширення досягає певних меж, можуть статися непередбачені зміни».

Таким чином, проблема постмодернізму врешті-решт торкається вирішальних моральних та політичних питань. Це стосується, як говорили до Сократа, гри Єдиного та

Множини: тобто, суттєвої єдності екзистенції та її сприйняття як різноманітності, її внутрішньої однаковості та видимої відмінності — або, як можна сказати сьогодні: до екуменізму та секретаріанства, федералізму та розпаду, центрування та розпорошення, присутності та відсутності. У наш власний, zdeцентрований і деструктивний вік, напруження між цими поняттями загрожує вибухом. Проте, ми не можемо собі дозволити вибирати між Єдиним і Множиною, так само, як ми не можемо прийняти ані тоталітаризму, ані терору.

Ця думка пасує викладачам гуманітарних наук, які привчені до неоднозначності, невизначеності, дисемінації та деконструкції у мистецтві та теоріях, які вони викладають. Така неоднозначність вивільняє; вона повертає нас до множинності творіння; і вона збільшує нашу терпимість до відмінностей будь-якого типу. Але така неоднозначність повинна також мати на увазі певне ядро погодженості, певний активний контекст цінності та влади — коротше кажучи, певний Авторитет, той самий авторитет, який водночас обмежує та стимулює наші зростаючі свободи.

Правду кажучи, проблема авторитету є кардинальною для сучасних соціальних, художніх та епістемологічних дискусій. Авторитет може бути таким очевидним, як конієнція, що дозволяє мені виступати без переривання з боку аудиторії; або він може бути набагато більш тонким та вибуховим, складним та примусовим. У будь-які разі, авторитет, що з ним завжди пов'язана цінність, — є тим, що утримує людські істоти якщо не від повернення до природного стану, то принаймні від потреби знову вирішувати — кожного року, кожної години — «елементарні проблеми спільного життя людей», як зазначає Ханна Арендт.

Хто судить? чому судить? як судить? коли судить? кого або що судить? Це деякі з питань, які постмодернізм нарешті ставить перед нами, і які ми маємо вирішити за допомогою авторитету. Я сам не можу відповісти на ці запитання, хоча й підозрюю, що відповідь на них частково ховається у самому питанні, а тому воно повинне ставитись ще і ще. Щодо мене, зараз я більш схильний звернутися у пошуках відповіді до Емерсона, ніж до Ніцше, до Ніцше, ніж до Маркса, тобто звернутися скоріше до інтегративної — хоч і діалогічної — здатності, такої як Уява, у якій співіснують злагодя і розбрат, ніж до якоїсь аналітичної, монологічної здатності, в тому числі Демістифікації, яка врешті-решт стає безплідною.

Наприкінці я наголошую, що ми не можемо, *не повинні*, вибирати між Єдиним і Множиною, між Визначеністю і Неоднозначністю, Класицизмом і Модернізмом, Спільнотою і Розпорошеністю. Ми тільки повинні відкривати ці поняття для постійних обговорень, вічних взаємодій бажання, свободи та справедливості, примирених авторитетами, яких ми повинні заново як творити, так і вигадувати. Насправді, незважаючи на всі суперечності, всі апорії, з яких складається наш світ, чи не є сам наш дискурс зразком герменевтичної спільності тимчасової довіри? Та й ми — не зважаючи на нашу відмінність і невизначеність — живемо у єдиному людському всесвіті, і як це не дивно, інколи доходимо згоди. До цього й спонукає культура постмодернізму.

Переклад з англійської Оксани Тунської.

(Вікно в світ. Література США. Зарубіжна література: наукові дослідження, історія, методика викладання., №5, 1999.)



Патрик Зюскинд

Д. В. Затонский

**Интермедия:
некто Жан-Батист Гренуй, или Жизнь, самое себя имитирующая**

В 1985 году Патрик Зюскинд, до того малоизвестный немецкий автор, издал в Цюрихе роман «Запах. История одного убийцы». Книга имела грандиозный успех, сравнимый лишь с тем, что некогда выпал на долю другой немецкой книги — «На Западном фронте без перемен», — принадлежавшей перу дотоле тоже неведомого публике Эриха Марии Ремарка. Роман Зюскинда был переведен на множество языков и, вопреки изменчивости литературной моды, добрых пять лет не выпадал из списка бестселлеров. Секрет небывалой популярности «Запах» вряд ли мыслимо объяснить лишь завлекательным подзаголовком романа. Хотя мюнхенская «Абендцайтунг» и разрекламировала его как «до дрожи прекрасный романтический детектив», он не выделяется ни хитроумной запутанностью интриги, ни, тем более, увлекательностью логических и психологических ребусов и загадок, которые автор задает читателю.

Перед нами и в самом деле история *убийцы*, но не *убийства*, как водится в классическом детективе. Да и кривая успеха зюскиндовского сочинения несколько иная. У вещей истинно приключенческого жанра она обычно куда более крута: во мгновение ока возносится к миллионным тиражам, но поскольку интерес, как правило, держится лишь за счет голой интриги, помянутая кривая столь же стремительно падает. Ажиотаж вокруг подобных книг сохраняется ровно столько, сколько требуется времени, чтобы их проглотили *все* заинтересованные потребители. (Скажете, а Эдгар По, а Артур Конан-Дойль, а Честертон — ведь их читают и сегодня? Но происходит это, во-первых, потому, что успевают подрастать новые поколения; во-вторых, они потому подрастать и успевают, что книги Конан-Дойля и Честертон, а, тем более, По — отнюдь не просто бестселлеры).

Словом, «Запах» силен явно не интригой. И даже не причудливостью своего во всех отношениях неординарного героя — Жана-Батиста Гренуя. Скорее уж, именно

небывалостью предмета изображения (именно *запаха*), а еще — и того пуще — некоей «сдвинутостью», даже «вывихнутостью» всей картины мира в «*парфюмерном*», так сказать, направлении — самом, пожалуй, неожиданном из всех мыслимых и немыслимых.

Начну, однако, по порядку: как водится, с сюжета. 17 июня 1738 года у некоей парижской торговли начались родовые схватки. Прямо на рынке. Там женщина эта рожала уже в пятый раз и успела приобрести соответствующую сноровку, состоявшую в том, что полумертвый плод следует поскорее сунуть в ближайшую мусорную кучу, откуда он непримеченным перекочет на городскую свалку. Но Жан-Батист оказался на редкость живучим (недаром и позднее его не осият ни сибирская язва, ни в принципе неизлечимая злокачественная лихорадка): он истошно завопил, что и привело мать-детоубийцу на виселицу, а ее отпрыска — в монастырский приют, позднее в мастерскую дубильщика. «Он был, — так без всяких экивоков характеризует своего героя автор, — с самого начала чудовищем. Он проголосовал за жизнь из чистого упрямства и чистой злобности».

Однако отталкивающая внешность (а, надо думать, еще и умственная недоразвитость) контрастируют с редкостным, граничащим с гениальностью талантом Гренуя: ему были доступны тончайшие оттенки мириадов земных запахов. И он пожелал стать величайшим парфюмером всех времен и народов. Но поскольку ни богатство, ни власть (по крайней мере, в общепринятом значении слова) нашего героя не привлекали, тот весьма неординарно следовал за своей путеводной звездой: искал в запахах *эротического наслаждения* и одновременно средства для завоевания *всеобщей любви*. Ради этого ему понадобилось умерщвлять прекрасных дев, источавших восхитительный аромат. Гренуй, познавший все тайны мастерства, аромат сей аккумулировал, дистиллировал, концентрировал и превращал в духи, одной капли которых хватало, чтобы сделать носителя запаха кумиром толпы...

Кроме того, в «Запахе» имеешь вроде бы дело не только с романом *приключенческим*, но и с *историческим*: его действие перенесено во дни, предшествовавшие величайшей из французских революций. Называются — и даже неоднократно — точные даты: помимо года рождения героя, год его смерти — 1767-й. А так же 1747-й (когда присматривавшая за сиротой мадам Гайар отдала его в ученики к дубильщику) и 1799-й (когда она умерла), и 1756-й (когда парфюмер Бальдини, у которого герой служил и которого сделал богатым, купил себе второй дом). Наконец названы в книге и годы 1744-й, и 1753-й. Любопытно, что и они точно так же, как и вышеперечисленные, никак с мировой историей не связаны: в первом случае хорошо пахло дровами во дворе у мадам Гайар, а во втором — Гренуй умертвил свою первую девушку...

Если уж непременно пытаться найти у Зюскинда нечто, напоминающее «чувство истории», то мыслимо лишь указать на экскурс в будущее, касающийся гренуевой воспитательницы: «Поскольку здесь, — сообщает автор, — мы расстаемся с мадам Гайар, да и позже уже не встретимся с нею, опишем в нескольких фразах ее последние дни». И автор рассказывает, что она десятилетиями откладывала гроши на ренту, но так зажилась на свете, что революция успела ее разорить. Умерла мадам Гайар нищенкой, «ее зашили в мешок и вместе с пятьюдесятью другими трупами швырнули на телегу... это было в 1799 году. Но мадам, слава Богу, не предчувствовала своей доли, возвращаясь домой в тот день 1747 года, когда она покинула мальчика Гренуя — и наше повествование. Иначе бы она, вероятно, потеряла веру в справедливость и тем самым единственный ей доступный смысл жизни». Зюскинд, как видим, не жалуется — вкуче с мадам Гайар — и разорившую ее революцию.

С точки зрения пресловутого «*историзма*» примечательна и мысль, как бы промелькнувшая в голове Бальдини и касающаяся его подмастерья Гренуя: «...Это совершенно новый экземпляр человеческой породы; он мог возникнуть только в эпоху расхлябанного, распущенного безвременья». Но преувеличивать этот самый

зюскиндовский «историзм», право слово, не стоит, ибо в странной его книге *не столько персонаж зависит от своей эпохи, сколько сочинитель — от своей*. Так что царствования Людовиков XV и XVI — не более, чем *декорации*, на фоне которых разыгрывается действие, столь «аккуратно» документированное, что оно начинает пахнуть некоей *вневременной пародией*. Со средой человек здесь связан *экзистенциально*, а вовсе *не социально*, и какие бы то ни было общественно-исторические закономерности автора попросту не интересовали (во всяком случае, он постоянно старается делать вид, будто ими не интересуется).

Позволительно спросить, для чего же он тогда вырядил своих персонажей в исторические костюмы? Первый приходящий в голову ответ мог бы состоять, пожалуй, в том, что было Патрику Зюскинду *все равно*, а, учась в университете и штудирова там отечественную историю, он предположительно лучше, чем в других, разбирался *именно в этом* ее периоде (что, кстати, ощущаешь на каждом шагу). Впрочем, как и всякий поспешный ответ, и мой может оказаться не вполне точным.

Ведь поставить этаким маньеристски-барочный, напичканный «оперной» (а по части и «опереточной») метафорикой спектакль где-нибудь на зажатых между небоскребом и аэродромом подмостках, было бы, пожалуй, немислимым. Ежели, разумеется, не желаешь превратить его в фарс совсем уж плоский. А Зюскинду этого, по-видимому, не хотелось: ему, похоже, виделась *пародия, ироническое иносказание*, может быть, даже *имитация объекта никогда не существовавшего*, но никак не подобный фарс. Одним словом, умервщлять двадцать четыре невинных девы и высасывать их запахи надлежало все-таки посреди антуража времен, которые как бы еще допускали существование чернокнижников и вурдалаков...

А все-таки середина XVIII века — время, не наугад и не по мимолетной прихоти Зюскиндом *выбранное*. Гренуй ведь — младший современник Вольтера, Дидро, Д'Аламбера, Гримма, Руссо, властителей дум эпохи Просвещения, упорно готовивших Великую Французскую революцию. Но об эпохе этой вроде бы вскользь сказано как о «*расхлябанном, распущенном безвременье*», а революция фигурирует лишь в связи с упомянутым выше обнищанием мадам Гайар и братской могилой, в которую ее бросили. Но не означает ли это, что Зюскинд намерен пересмотреть некие, дотоле как бы незыблемые постулаты становления гражданского общества, его европейской истории и культуры?

Однако выбрав *так и такой* «исторический сюжет», автор тут же отказался от созвучной эпохе стилистической гаммы и предпочел вседозволенность стилизации. Ибо то, что изображает, он явно не принимает всерьез: слишком уж охотно подчеркивает *временную* дистанцию между собой повествующим и своим «эмпирическим» материалом: так сказать, «*обнажает прием*».

Кроме описания будущей смерти мадам Гайар можно назвать и другие примеры. Но по причине своей «нарочитой ненавязчивости» они вряд ли произведут должное впечатление. Ведь вполне постичь, что все здесь насквозь стилизовано, мыслимо, лишь проникнув в секреты хитроумнейшей машинерии романа, складывающейся из уймы шестеренок и колесиков...

А все-таки имеется тут *колесико* направляющее — это *феномен запаха*. Парфюмер Бальдини, когда размышляет о знаменитом своем предшественнике Маурицио Франжипани (тот первым создал духи на спирту), сравнивает это его открытие «с изобретением письма ассирийцами, с евклидовой геометрией, с идеями Платона», а философа и математика Блеза Паскаля соответственно именуется «Франжипани духа». Конечно же, это пародийная гипербола, к тому же отнюдь не направленная на прославление парфюмерного дела. Ее цель *уничижительна*: не поднять философов до парфюмеров, а *опустить* первых до последних. При этом Зюскинд подводит к мысли, что не всякий из былых духовных авторитетов выдерживает испытание временем, так что иерархия гуманитарных ценностей, возможно, и в самом деле требует пересмотра...

Все, что связано с запахом, выполняет у Зюскинда особую, *конструктивно-деструктивную* роль. Когда отец ударил будущую мадам Гайар кочергой по голове, и она утратила обоняние, «в ней были убиты и нежность, и отвращение, и радость, и отчаяние». Так что Гренуй должен бы, казалось, являть собою ее счастливую противоположность. Однако он, как мы уже знаем, — только *иной*, причем много худший, *монстр*. Надо полагать, Зюскинд — враг любых крайностей. Впрочем, Гренуй — нечто много большее, чем «крайность»: он к тому же еще и *цель романа*, да и *средство организации* всей романной системы.

«Во внутреннем универсуме Гренуя, — читаем у Зюскинда, — не было никаких вещей, а только ароматы вещей». Здесь вторичное, производное вытесняет источники и первопричины, к тому же не только в сознании героя, но и как бы в обступающих его реалиях (или, если угодно, «декорациях») внешнего мира. Так что имеешь дело не просто с *псевдоисторией*, но и с *псевдожизнью*, некоей тщательно продуманной и последовательно реализованной истинно *постмодернистской мистификацией*. Вот лишь один тому пример: «Воображением своего обоняния Гренуй видел эту девушку перед собой как на картине».

Одновременно это, как уже говорилось, и *лукавая пародия*, ибо кто, в сущности, даст нам прочную гарантию, что глаз в качестве орудия познания надежнее носа? Надо думать, по-своему обманчивы оба эти орудия. Так — то исподволь, то прямо и грубо — читателю внушается мысль, что мир наш пребывает в некоем *двусмысленном* состоянии. Не исключено, что именно ради привития читателю этой мысли на первой же странице книги Гренуй введен в круг реально существовавших «гениальных чудовищ вроде де Сада, Сен-Жюста, Бонапарта и т.д.» Как и в случае с Франжипани и Паскалем, — не во имя вящей славы героя, а снова-таки ради «корректировки» привычных ценностных иерархий (кстати сказать, коснулась она и разряда «гениальных чудовищ»: вроде бы «традиционное чудовище» — де Сад отождествлен с традиционными же «героями» Сен-Жюстом и Бонапартом). В результате упомянутой «корректировки» Гренуй начинает выглядеть чем-то вроде пародии на императора французов, усердно превозносившегося чуть ли не всеми романтическими поэтами Европы...

Герой «Запах», однако, еще и *пародия на дьявола*. Приютская кормилица Жанна Бюсси как-то сказала тамошнему священнику отцу Терре, что младенец Гренуй вообще ничем *не пахнет*. И священник спросил: «Если оно не пахнет так, как должно пахнуть, по твоему разумению, ...то это дитя дьявола?» А однажды Греную и правда «удалось отобрать душу у живого существа». В тот, первый раз это был щенок. Но за ним последовали и люди — восхитительно пахнувшие девушки. Наконец Гренуй, подобно нечистому, безобразен и хром. А все же сомнения отца Терре не были лишены оснований: если наш герой и дьявол, так лишь *комедийный, вертепный* — *не сатанинский злодей, не исчадие тьмы, а, скорее, образ «усредненный», фигура посредственная*: «Не слишком высок, не слишком силен, пусть уродлив, но не столь исключительно уродлив, чтобы пугаться при виде его. Он был не агрессивен, не хитер, не коварен, он никого не провоцировал».

Да и умервщлял девушек лишь потому, что послушно следовал за «лентой запаха», ими источаемого, умервщлял, не жалея их, но и не упиваясь учиняемой жестокостью — будто резал предназначенную на обед курицу. Или, может быть, еще точнее, поступал, как лягушка, заглатывающая пролетающую мимо муху? То есть в некотором роде олицетворял собою как бы естественнейшие законы мироздания?..

Не оттого ли Гренуй еще и *пародия на Господа Бога*? Из воображаемых запахов создает он себе страну грез: «И когда он увидел, что это хорошо и что вся страна пропитана его божественным гренуевым семенем, Великий Гренуй ниспослал на нее дождь винного спирта, легкий и постоянный, и семена прорастали, радуя его сердце». Дерзкая, что и говорить, «перекличка» с Первой книгой Моисеевой, имя которой

«Бытие»: «И назвал Бог сушу землею, а собрание вод морями. И увидел Бог, что это хорошо».

Примечательно, что сам повелитель ароматов, как мы узнали от Жанны Бюсси, *лишен* какого бы то ни было запаха. Эта его особенность еще отзовется многозвучным эхо. А пока отмечу, что из помянутой аномалии автор тоже черпает материал для пародии: «Вокруг него, — сказано в романе о герое, — не было пространства, в отличие от других людей он не создавал волнения атмосферы, не отбрасывал, так сказать, тени». Это еще одна из многочисленных аллюзий, в данном случае касающаяся романтической легенды о человеке, потерявшем свою тень; ее сочинил, как известно, Адальберт Шамиссо в «Необычайной истории Петера Шлемиля» (1814).

Зюскинд вообще охотно пародирует, а то и попросту «эксплуатирует» сюжеты, ситуации, мотивы, прочно вошедшие в обиход мировой культуры. Скажем, отношения между мастером Бальдини и подмастерьем Гренуем подозрительно напоминают те, которые молва приписывала Сальери и Моцарту: признанный, хоть и бездарный, мастер и гениальный подмастерье, играючи, все превосходящий. Лишь с несовместностью гения и злодейства тут намеренно что-то не ладится: именно «гений», а не завистливая посредственность, ангажирован Зюскиндом на амплу злодея.

Словом, в «Запахе» все скроено и как бы наскоро сшито из самых разных пестрых лоскутьев — «чужих» или, в лучшем случае, «ничьих». И подобная авторская всеядность и неразборчивость уже сами по себе настраивают на некую «умеренность». Можно бы даже сказать: *«компромиссность»*.

К примеру, книга француза Луи Фердинанда Селина «Путешествие на край ночи» (1932), наделавшая в свое время ничуть не меньше, — а, может быть, и еще больше, — шума, пропитана энергией нигилистического всеотрицания. И в этом смысле — *экстремна, даже агрессивна*, невзирая на трагичность цинического своего пессимизма: «Истина, — восклицает Бардамю, герой книги, — это бесконечное, бессмертное гниение...»

Хотя ко многим сторонам нас окружающего бытия Зюскинд относится, похоже, не иначе, чем к ним относился Селин, он под вышеприведенными строками вряд ли подписался бы, ибо ему они должны были бы показаться лживыми как своей алчущей неповторимости «красивостью», так и (что, наверное, еще существеннее) *окончателъностью приговора, не терпящего никаких апелляций*. Ведь Зюскинд нацелен отнюдь не на патетическое отрицание традиционной культуры, а на *насмешливо-равнодушное ее имитирование и тиражирование*.

Кто-нибудь, наверное, спросит: «А разве это не одно и то же: предавать анафеме и высмеивать; ведь и то, и другое есть отрицание?» Да, но с разными знаками, а, следовательно, и с иным к самому предмету отношением: в первом случае чувство ненависти раньше или позже натолкнет на мысль о замене ненавистного предмета, иначе говоря, — на поиски нового кумира (так, подавшись после Дюнкерка в коллаборационисты, Селин и поступил). А лежащее в основе любой иронии недоверие ко всему идеальному мешает приниматься за создание новых кумиров. Впрочем, как мы еще увидим, тут никаких неукоснительных законов и правил не существует...

У Зюскинда все идет в дело: *и маньеристская игра светотеней, и барочный гротеск, и романтическая сказка*. Но, взятые вместе, его «коллажи» на удивление не раздражают, даже не смущают неразборчивостью своего эклектизма. Напротив: как бы *успокаивают*, оставляя впечатление чего-то приятно знакомого, привычно «традиционного». Чувствуешь себя, будто в цирке или в варьете, где решительно все противоречит природе и в то же время вершится по раз и навсегда заведенным, наперед известным правилам. Фокус еще и в том, что, нагромождая события воистину «противоестественные», в стилистике своей, в интонации автор придерживается некоего насмешливого *«жизнеподобия»* (порой, правда, насмешливо-пародийного).

Взять хотя бы описание лавки Бальдини: «Ассортимент простирался от чистых эссенций, цветочных масел, настоек, вытяжек, секретий, бальзамов, смол и прочих препаратов в сыпучей, жидкой и вязкой форме — через помады, пасты, все сорта пудры и мыла, сухие духи, фиксатуры, брильянтины, эликсиры для рашения бороды, капли для сведения бородавок и крошечные пластыри для исправления изъянов внешности — вплоть до притираний, лосьонов, ароматических солей, туалетных жидкостей и бесконечного количества духов». Разве не прослушивается в этом подробнейшем, скрупулезнейшем описании голос Бальзака, скажем, воссоздающего вид адвокатской конторы в «Полковнике Шабере»? Воистину перед нами возникает как бы образ того же непоколебимого в своей непреложности вещного мира.

Впрочем, еще естественнее тут было бы вспомнить описание лавки антиквара в бальзаковской же «Шагреновой коже». Ведь адвокатская контора Дервиля — это апофеоз победоносного, самовлюбленного прозаизма и *тем самым выражение сути той эпохи*, по крайней мере, одного из ее ликов. А парфюмерная лавка — *все же нечто «маргинальное»*, даже для галантного XVIII века, как и лавка антиквара для века XIX-го, со всеми поправками на романтизм последнего. Но кое-что антикварную лавку у Бальзака и парфюмерную — у Зюскинда друг от друга отличает: у бальзаковской как бы двойное дно — в темных ее углах мерещится какая-то чертовщина, — зюскиндовская же освещена тем же ровным и ярким светом, что и контора адвоката Дервиля. Впору помыслить: а уж не больший ли Зюскинд «Бальзак», нежели сам автор «Человеческой комедии»? Но дело-то в том, что *«суть эпохи»* — ни тогдашней, ни сегодняшней — лавка Бальдини не выражает. Тем не менее, имитируя Бальзака, поползновение такое вроде бы симулирует. В этом и состоит своеобразный *иронический излом: вещная «самодостаточность»* *зависает над пустотой, имя которой «сомнение»*. Причем, оно, как и приравнение парфюмера Бальдини к философу Платону, призвано *расшатывать* непоколебимость ценностных иерархий.

Червь сомнения вгрызается даже в сюжетную ткань романа: им ведь отмечен путь Гренуя — не только главного, но и наиболее экстремистского персонажа книги (недаром автор именует его «маленьким фанатиком»). Спору нет, Греную посчастливилось реализовать чуть ли не все задуманное. Но жизнь свою он, в сущности, проиграл. Под конец даже сам это понял. Но еще задолго до конца принялся перемещаться какими-то неуверенными зигзагами — то ли следуя минутным капризам, то ли исполняя чью-то неведомую волю. Так что в смысле внутренней цельности и последовательности Греную далеко до традиционных романтических злодеев, будто высеченных из одной каменной глыбы.

Вроде бы пресытившись успехами на службе у Бальдини, наш герой — этот новоявленный Парсифаль — отправляется на поиски своего святого Грааля. Иначе говоря, он вознамерился совершенствовать мастерство парфюмера в провансальском городе Грасе. Любопытно, что это его путешествие некоторые критики интерпретируют как «годы странствий», подобные тем, в какие пустился еще прежде (или все-таки *«после»?*) него гетевский Вильгельм Майстер. Впрочем, если что-то и связывает Зюскинда с Гете, так лишь в плане *сугубо пародийном*.

Однажды герой Зюскинда сошел с намеченного пути: вдруг все человеческие запахи стали ему ненавистны и, ища от них спасения, он укрылся в пещере у подножья вулкана. Подражая святым схимникам, наш путешественник семь лет провел во тьме и одиночестве. Но это благорастворение в божественном эфире одним прекрасным днем нарушил «смад пустоты», вызванный именно *дьявольским отсутствием* собственного запаха. Так что Жан Батист все-таки попал в Грас...

Как видите, авантюрный (или, точнее, авантюренность опять-таки лишь пародирующий) сюжет отнюдь не заполняет всего пространства романа. Под его «тривиальной» поверхностью гримасничает и корчится некий философски-

интеллектуальный *антимир*. И все традиции, все прежние верования там не столько ломаются и отбрасываются, сколько исправно и аккуратно доводятся до абсурда...

Вблизи своего Грааля Гренуй в самом деле совершенствовал мастерство. Там же и умертвил всех вожделенных девиц, включая и самую вожделенную — Лауру Риши, — там, наконец, был разоблачен и взят под стражу. Впрочем, разоблачение и взятие под стражу как раз *не означали поражения Гренуя*. Скорее, обусловили *новый его триумф*. Ибо герой уже изготовил волшебный эликсир любви. К месту казни он прибыл обильно эликсиром этим умащенный, и толпа, минуту назад готовая растерзать преступника, тут же бурно его возлюбила.

Итак, судьба к Греную благосклонна. Себе поперек дороги лег он сам: купаясь в лучах славы, вдруг «ужаснулся», ибо «понял, что никогда не найдет удовлетворения в любви, а лишь в ненависти к людям и к себе... Он пожелал один, лишь один-единственный раз быть воспринятым в своей истинной сути... Но ничего из этого не вышло. Из этого и не могло ничего выйти. Ведь он был замаскирован лучшими в мире духами, а под маской у него не было лица, не было ничего, кроме тотального отсутствия запаха». И потерпевший сокрушительное поражение Гренуй решает вернуться в Париж, чтобы там умереть: выливает на себя весь флакон любовного зелья и отправляется к кладбищенским бродягам. Распаленные неодолимой к нему страстью, те рвут героя на части и съедают... Это одновременно *и самоубийственная трагедия, и «победный апофеоз»...*

Может быть, для некоторых читателей и не прошло незамеченным, что Гренуй расстался с жизнью способом, который некогда избрала для себя центральная фигура «Знаменитых походов Хулио Хуренито и его учеников», романа, сочиненного еще в 1922 году молодым и дерзким Ильей Эренбургом. Во дни гражданской войны, где-то в Конотопе Хулио купил на рынке новые сапоги и отправился вечером в городской сад; там его, босого и мертвого, обнаружили поутру ученики... Смерть Хулио пародийна. *Но не выглядит ли тогда смерть Гренуя как бы пародией на пародию?* Впрочем, не думаю, будто мы имеем здесь дело с сознательной аллюзией. Тем не менее совпадение этих двух финалов не кажется мне совсем уж случайным: ведь тот, кто поставил себе целью непрестанно обыгрывать и высмеивать старые мифы, бродячие сюжеты, расхожие мотивы, идеи, ситуации, нет-нет да и попадет на невольном «плагиате»...

Но у Зюскинда вышло и нечто неожиданное, наперед никак не предусмотренное. Хулио Хуренито у Эренбурга был философом озорным, даже циническим, и, измыслив для себя такую абсурдную смерть, отомстил новой советской власти за ею заведенные абсурды. А кому или чему мстил Гренуй? И вообще, был ли он способен вести себя как Бог или как Дьявол, поступать как Парсифаль или как Вильгельм Майстер, наконец, чувствовать то, что заставил его чувствовать Зюскинд: неудовлетворенность любовью, тоску по чьей-то к себе ненависти, желание «быть воспринятым в своей истинной сути»?

Но автора эти сомнения не тревожили, просто у него совсем иная «поэтика»: он ведь не тщился воссоздавать какую-то там «действительность», лишь намекал на нечто *и в самом деле мыслимое, но как бы невыразимое*. Для чего и создал *гибрид из философского романа и «романа ужасов»* (вернее, намеренно грубой его подделки), гибрида, которому *на роду написано быть ироничным, шутовским, несерьезным и одновременно в некотором роде полным отчаяния...*

Так чем же тогда роман «Запах», — разумеется, кроме того, что он на редкость ловко скроен и хорошо написан, — вызвал к себе такой широкий, долго-долго не проходивший интерес? Думаю, что редкостным совпадением с *умонастроениями* и, соответственно, *вкусами* читающей публики. Умонастроения же и вкусы эти следует, конечно же, назвать *«постмодернистскими»...*

*(Д. В. Затонский Модернизм и постмодернизм, или Мысли об
извечном коловращении изящных и неизящных искусств.- Харьков:
Фолио-АСТ,2000.-С.255.)*



Умберто Еко

ШОВКОПЛЯС Г.Є.

**ПОШУК АВТОРА або ХАЙ ЖИВЕ ЧИТАЧ.
Дещо про читання постмодерних детективів.**

« Наша культура – это культура переполненной памяти,
передоверенной компьютеру и интернету .
Пользователю не добраться до нужного закоулка в
лабиринте. По силиконовой долине не пройти без
поводыря, без сталкера.»

Олена Костюкович,
перекладач Умберто Еко російською мовою.

Роман Умберто Еко „Ім'я рози” починається вступом , де письменник зрікається авторства.
Еко через низку посередників передає право на авторство німецькому ченцю Адсону із Мелька, що жив у XIV сторіччі: „У цій атмосфері великого неспокою я захоплено читав неймовірну історію Адса Мелькського, і вона так вплинула на мене, що я майже з ходу взявся перекладати її” [1, с. 21].

Відтак у романі слово переходить до гіпотетичного ченця, а письменник виступає перекладачем і видавцем.

Отже, він (письменник) постає як перекладач і видавець чужого рукопису, де чернець-бenedиктинець на схилі років розповідає дивовижну історію, яку пережив замолоду. За принципом, що буде викладений пізніше у „Нотатках на маргінесі „Імені Рози” - „кожна книга говорить лише про інші книги і складається з інших книг”, [2, с. 97] - письменник вміщує під однією обкладинкою, в межах одного твору, дві історії, що об'єднані темою рукопису. Одна з них, умовно кажучи, історія отримання середньовічного рукопису, друга - рукопис як такий.

Кожна з історій має окремий сюжет, який розгортається в різних часових площинах і з різними персонажами.

Перша з історій - це майже стереотипна історія сумного кохання на тлі буремних подій: „Я втішався цією вченою знахідкою, чекаючи у Празі на близьку мені особу. Через шість днів у це безталанне місто вторглися радянські війська” [1, с.21].

Прийом фіктивного авторства використовували чимало літературних попередників Еко з метою надання достовірності подіям, що описували.

Постмодерніста Еко важко запідозрити у такій простосердній меті, хоча поміж іншим, він дбає про достовірність, називаючи у першому рядку книги точну дату подій – 16 серпня 1968 року.

Його простосердності не доводиться довіряти вже тому, що назва передмови віддає присмаком засадничої постмодерної іронії. Перекладачка творів Умберто Еко російською мовою Олена Костюкович слушно зауважує: „В архаїці Еко завжди прихована іронія” [9]. Назва першого розділу роману відверто іронічна - „Ясна річ, рукопис.”

Ще більшою стає впевненість у тому, що читачеві пропонується певна гра, коли анонімний перекладач вимовляє це слово - „гра”, згадуючи книгу Міла Темешвара, фіктивного автора, якого вигадав Борхес: „я розкопав іспанський переклад книги Міла Темешвара „Про застосування дзеркал при грі у шахи” [1, с. 23].

Отже, йдеться не про достовірність, а про гру.

В „Нотатках на маргінесі „Імені Рози” Еко визначає жанр твору як детектив. В іншій своїй нехудожній праці „Роль читача. Дослідження з семіотики текстів” письменник стверджує, що всі його твори є „відкритими текстами” без жодних ознак будь-якого усталеного жанру. За словами Еко, тільки у відкритих текстах відбувається інтерпретативна співпраця читача з твором, коли текст доповнений всіма „можливими світами” і фреймами.

Інтерпретативну співпрацю з читачем Умберто Еко іменує „транзакцією”.

Між тим Дмитро Затонський у книзі „Модернізм и постмодернізм. Мысли Об извечном коловращении изящных и неизящных искусств» також характеризує „Ім'я Рози” як „жанрово аморфний твір” і „лукаву белетристику” [3, с.7].

„Лукава белетристика” набуває знаковості, з'являються наслідувачі цього „перспективного напрямку”. За короткий час рецепт італійця Еко набуває популярності і в європейській, і в американській літературній кухні.

Так анонімний рецензент з Figaro litteraire визначає дебютний твір Гійома Прево „Сім злочинів у Римі”(2000р.) „ як „новий крок на путі, що відкрита Умберто Еко” [7, с.302]. Додамо, новизна кроку дебютанта, телеведучого та історика за фахом Гійома Прево полягає у тому, що він використовує у частині „рукопис” матеріал іншої, ніж мідієвист Еко, доби – доби Відродження.

Передмова, де викладається „історія знаходження чужого рукопису”, тобто відбувається зречення від авторства, стає обов'язковою складовою в структурі подібних творів. Американський письменник Пітер Елблінг, розповідаючи історію „ про рукопис” і репрезентуючи себе перекладачем, навіть на обкладинці вміщує ім'я гіпотетичного автора рукопису - Уго ді Фонте, дегустатора корсольського герцога Федеріко, чию історію викладено в рукописі.

У вступі Елблінг подає історію власника рукопису, історію авантюрну і колоритну: «Джанкарло Тула (имя я изменил) родился в семье, как он говорил, цыган - акробатов в Болгарии. Он хвастался, что они объездили весь мир и дважды выступали в шоу Эдда Салливана» [4, с.5].

Елблінг попереджає, що Джанкарло – хвалько і брехун, але шановна експертиза визнає, що рукопис, яким він володів, не є підробкою: «Зная Джанкарло, я решил, что это наверное подделка, однако взял ее с собой. Я показал рукопись экспертам в Нью-Йорке и сотрудникам музея Гетти в Лос-Анджелесе. К моему изумлению, они заверили меня, что манускрипт подлинный, и даже предложили его продать» . [4, с.6].

Далі знаходимо дещо вже знайоме із розповіді Еко: „Я отказался, решив перевести рукопись сам. Я изучал итальянский язык и жил некоторое время в Италии, так что в течение следующих четырех лет потихоньку занимался переводом». [4, с.6].

Перекладач не залишається анонімом і в кінці ритуального вступу ставить своє ім'я – Пітер Елблінг і вказує свою функцію стосовно рукопису – перекладач.

Інший послідовник Еко, американський письменник Метью Перл у книзі „Дантів Клуб” частує читача у вступі вибагливою історією. Тут в якості „попередження читачеві” вміщено монолог персонажа суто американського за типом комізму. Автор передмови - почесний професор італійської літератури, культури і риторики Ч. Льюїс Уоткінс за завданням видавництва „Рендом Хаус” і за їх звичайний „дріб'язковий гонорар” [5, с.10] пише рецензію на рукопис Метью Перла, демонструючи свою „обізнаність вченого й проникливість критика” [5, с.10].

У техніці *disiecta membra* (викладання мови персонажа без коментарів) Перл створює свого комічного персонажа – фіктивного автора – пихатого, самовпевненого провінційного професора Ч. Льюїса Уоткінса, рецензія якого констатує псевдоісторичність рукопису Перла і завершується досить пафосно: «А потому, я желаю лишь одного – предупредить тебя, читатель. Если ты намерен изучать эту книгу дальше, вспомни сначала, что слова кровоточат. - Профессор Ч. Льюис Уоткинс, Кембридж, Массачусетс" [5, с. 12].

Вся передмова піддана іронічному зниженню, яке просто прочитується навіть у останніх рядках, де високе звання "професор" поєднується з простацьким прізвиськом «Уоткінс», та й навіть Кембридж не "справжній", а той, що в Масачусетсі.

У всіх названих постмодерністських детективах наявні два сюжети, один з яких містить кримінальну інтригу, що і дозволяє віднести твори до детективного жанру. Жанровий підрізнювид для книг послідовників чи наслідувачів Еко визначають по-різному.

Прикладом, книгу Гійома Прево французьке видавництво Laffont видає у серії „Інтелектуальний детектив”. У такій самій серії переклад книги друкує московське видавництво Транзиткнига.

Проте, репрезентовану як „середньовічний детектив” книгу таємничої Еліс Клер „Мінлива як місяць Фортуна” (Fortune like the Moon) британське видавництво Hodder and Stoughton Ltd та літературна агенція Synopsis Literary Agency за дозволом автора ставить у серію „Таємниці абатства Хоккенлі” з явним натяком на готичну літературу.

Книгу „Дантів клуб” американця Метью Перла рецензенти без сумнівів визначають як трилер - „історико - літературний трилер”.

Константним залишається одне визначення - детектив.

Вочевидь, наявність кримінальної фабули в частині „рукопис” виключає будь-які сумніви.

В „Імені Розі” Еко зберігає всі складові поетики класичного детективу:

тандем гострого на розум розслідувача і його простосердного супутника-майбутнього оповідача, а також предмет, що уособлює матеріалізовану таємницю, тобто річ, яка є метафорою всіх пригод, носієм інформації про таємницю.

Надаючи героям частини „рукопис” промовисті імена Вільяма з Баскервіля

і Адсона Мелькського, Еко відсилає читача до традиції класичного англійського детективу.

„Вже самими іменами головних героїв автор немов підморгує читачеві, який, звісно ж, впізнав у Вільямові знаменитого детектива Шерлока Голмса бо ж Вільям схожий на нього навіть зовнішністю, темпераментом та звичками. В Адсоні ж неважко впізнати його вірного соратника доктора Ватсона” [12, с.6], - зауважує перекладач Мар’яна Прокопович у передмові до українськомовного видання роману Умберто Еко.

Фабула роману, що розгортається на тлі середньовічної атрибутики, при-водить до тієї самої „матеріалізованої таємниці”, що несе інформацію про злочин - книги, втраченої, напівміфічної другої частини „Поетики” Аристотеля.

Послідовники Еко слухняно повторюють задану модель .

У романі Гійома Прево „Сім злочинів у Римі” за розслідувача постає славетний Леонардо да Вінчі, слава якого за постмодерної доби набула дещо скандального присмаку.

Розповідає про події сорокарічної давнини римлянин Гвидо Синибальді, який на той час був юним студентом – медиком.

Присутність юного красунчика поруч з підстаркуватим метром додає напруги до кримінальної фабули. Причому здається, що і сам молодий Синибальді, якимось чином прочитавши книгу Дена Брауна, тримається трохи на відстані від мессера Леонардо.

Предметом, що дешифрує таємницю, є гравюра Ієроніма Босха .

Образ бібліотеки також присутній – це бібліотека Ватикану, з якою пов’язаний злочин, бо злочинець був другим помічником бібліотекаря.

Простір Вежі – книгосховища, де захована таємниця, що ввів до роману „Ім’я Розі” Умберто Еко, запозичивши у Борхеса, стає невід’ємною складовою поетики постмодерного детективу. Саме бібліотека, книго- сховище або книгарня, як в „Дантовому клубі” Метью Перла- відоме видавництво „Тікнор, Філд енд Со”, організує художній простір творів і сама стає втіленням концепції простору „лукавої белетристики” постмодернізму.

Простір класичного детективу завжди є замкненим : шматок суші, оточений водою, острів, замок лорда Баскервіля серед болот або „острів навпаки” - трясовиння посеред суші в „Місячному камені” Уілкі Коллінза.

Простір постмодерного детективу – лабіринт знань, вмінь, навичок, прецедентів, ідей, образів, зібраних людством протягом довжелезної історії.

Цей простір є також замкненим, але він не є втіленням природнього хаосу, а скоріше - дуже складно організованим космосом .

Матеріалізацією такого нескінченного лабіринту може бути лише Бібліотека в узагальнюючому значенні. Знання як таке не може бути моральним або аморальним, бо воно лише інструмент, прилад, тому простір Бібліотеки вабить і притягує і злочинця, і детектива, обидва причетні до її простору.

У „готичному детективі” англійки Еліс Клер „Мінливе обличчя Фортуни” центром художнього простору визначено монастир - аббатство Хоккенлі, де сталася загибель молоденької черниці.

Топос монастиря також входить до найрозповсюдженіших топосів європейської літератури як місце таємничих подій і концентрації таємничих знань.

Посланець короля Ричарда лицар сер Жосс Аквінський та аббатиса Елевайз ведуть розслідування вбивства, що має політичне значення для майбутнього Британії.

Промовисте ім’я сера лицаря – Аквінський – нагадує („підморгує”)

читачеві про двох осіб водночас : Тому Аквінського і про... Умберто Еко.

Адже саме естетика Томи Аквінського була предметом дослідження ранньої, юнацької ще роботи Умберто Еко. Хто ж цього не знає?!

Таким невибагливим засобом Еліс Клер протягує між двома творами нитку інтертекстуального зв’язку.

Авторка не ховається за маскою перекладача - видавця, а лише затуляє обличчя руками на фотографії з обкладинки книги і встигає розповісти все або майже все з історії Британії доби раннього середньовіччя, як і годиться фаховому археологу. Крім того, Еліс Клер додає до сюжету ще одне вбивство і викриває вбивцю, бо ж не годиться обманювати читача, який придбав детектив.

Показником інтелектуальної переобтяженості постмодерного детективу постає наявність у кожній з книг словника-глосарію. Середньовічний глосарій у постмодерному творі є ще одним формальним показником спорідненості культури Середніх віків з культурою останньої третини ХХ століття, як і схильність до нескінченного цитування, довжелезних коментарів, складання каталогів, збирання і опису колекцій. Але найголовніша риса цієї спорідненості - намагання подолати прірву між вченою (елітарною) культурою і масовою (популярною). Доказом цього намагання є розвиток і поширення такого дивного літературного явища як постмодерний детектив, коли в чорно - білу графіку шахової поезики класичного детективу додано різнобарвного плетива, що складається з середньовічної філософії, готичних жахів, інтелектуальних дискусій, рис мемуарної літератури тощо. Звичайно, що детективне начало у цих книгах не визначає і не вичерпує авторського задуму. Але саме детектив допомагає цього задуму досягти.

Загальним є застосування структурної схеми сюжету, коли твір складається за принципом „книга у книзі”, тобто з двох частин. По відношенню до частини „рукопис” наратор - оповідач частини „історія” виступає ще й як „перекладач”, тобто посередник між двома частинами, той, що поєднує їх в один текст.

Зазначена функція наратора - перекладача значно складніша за функцію скриптора - переписувача, який за твердженням Ролана Барта у статті „Смерть автора”, змінив автора, що помер.

По-перше, перекладач є суб'єктом по відношенню до тексту - предикату, об'єкту, який він перекладає.

По-друге, якщо шукати найбільш точний синонім, перекладач є інтерпретатором, медіумом, посередником, тим, хто поєднує дві часово-просторові ситуації: „Год назад я закончил перевод. Я старался как можно точнее передать дух подлинника, слегка модернизировав для современного читателя некоторые фразы и синтаксис, и хотя какие-то страницы были утеряны, а другие напрочь испорчены, надеюсь, что своей цели я достиг» [4, с.7].

Звісно, що по відношенню до рукопису перекладач - медіатор нижчий за автора, як стверджує Барт: „Рассказыванием занимается специальный медиатор-шаман или сказитель, можно восхищаться разве что его «перформацией», то есть мастерством в обращении с повествовательным кодом, но никак не „гением” [6, с. 385].

На межі двох визначених частин - „історія” і „рукопис” - ми зустрічаємо знаки, семантику яких можна розкрити бінарною опозицією „справжнє// несправжнє”: в „Імені Розі” - „застосування дзеркал при грі..”, в „Дантовому клубі” - „попередження читачеві”, а в „Дегустаторі” згадується „підробка”.

Схоже, що читача попереджають про застосування дзеркал при грі, і в цій грі майже не можливо відрізнити людину від її віддзеркалення, автора - від інтерпретатора твору. У складному процесі захоплюючої гри, в якій затуляє „лукава белетристика”, наявна лише одна справжня особа, без якої цей процес не відбудеться. Ім'я цієї особи - Читач. Мусимо звернутися до гучного твердження французького структураліста Ролана Барта про „Смерть Автора”: „Рождение Читателя приходится оплачивать смертью Автора” [6, с.391].

Але згадуючи той самий нехудожній твір Умберто Еко „Роль читача. Дослідження з семіотики текстів” з подивом зустрічаємо пасаж про створення „ідеального читача”: „До

якого ступеня читач бере участь у створенні книги, а її (книги) автор - створенні читача. Книга моделює читача.”[8.].

На відміну від Ролана Барта, який постулював необмежену свободу смислотворень - „дзеркала, що віддзеркалюються у дзеркалах”, італійський семіолог цю свободу обмежує. Межею постають кордони твору: ”Твір залишається відкритим, поки він залишається твором, за цією межею ми стикаємось з відкритістю як з шумом”[11,с.200]. І трохи далі зустрічаємо майже несподіване: „Світ, що підлягає інтерпретації, перебуває таким, яким він є задуманий автором”[11, с.202].

Зверніть увагу, Еко використовує визначення „твір”, а не вживає бартівське – „текст”. Це показово, бо текст є самодостатнім за визначенням, річ серед речей. Твір завжди „створив” хтось, тому і належить твір своєму творцеві.

Еко не поділяє твердження Барта про „Смерть Автора”.

Саме автор тримає у своїх руках і веде гру в творі : „Автор держит в руках все ниточки и ведет читателя по строго определенному, хотя и лабиринтно-обманчивому интерпретативному маршруту”[10,с.200], - зауважує московський рецензент творів Еко Сергій Зенкин.

Повертаючись до ідеї „відкритих і закритих творів”, Еко ускладнює типологію: крім творів „відкритих” і „закритих”, вводить „автометатексти”, які слід читати двічі - „за методом наївного читання і за методом критичного читання, причому друге - це інтерпретація першого” [11, с.348].

Умберто Еко вважає, що подібні „автометатексти” існували завжди , об’єднує їх у „клуб обраних , де можливо, чин голови обраного товариства посідає „Тристам Шенді”.

Подібні твори розповідають про те, як влаштовані літературні твори.”[11, с.447].

Використовуючи, за порадою одного з дослідників творчості Еко, метафору літературного твору як лісу, в якому читач шукає розваг, відпочинку, пригод чи може всього переліченого разом, знаходимо відповіді на всі питання щодо меж та шляхів читацької інтерпретації.

В лісі кожен обирає напрям свого пересування самостійно : хтось користується стежками , що вже прокладені іншими , а хтось прокладає власні. Будь - який ліс, як і твір, має свої межі.

Читач двічі обходить ліс у пошуках автора, орієнтуючись по залишених автором знаках і пам’ятаючи, що „я” наратора - оповідача не дорівнює індивідуальності автора.

Хоч згаданий дослідник парадоксів інтерпретацій Еко сумно зауважує, що „зразковий читач Умберто Еко, запрограмований текстом твору , такий, що приймає правила гри, запропоновані автором, навряд чи існує в природі й постає якимось приладом, що нагадує комп’ютер „[13, с. 163].

Цьому сумному зауваженню мусимо заперечити: по - перше, „зразковий читач” або „модель читача, якого запрограмував текст твору - поняття абстрактне, як і „зразковий автор”, а по-друге, це - предмет іншої розмови.

Можливо, наступної...

Бібліографія.

1. Умберто Еко Ім’я Рози - Харків, Folio, 2007.
2. Умберто Эко Заметки на полях «Имени Розы»\Иностранная литература, №10, 1988.
3. Д.В.Затонский Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств.- Харьков, Фолио, 2000.
4. Уго ди Фонте Дегустатор - Москва, Эксмо, 2006.
5. Мэтью Перл Дантов клуб.- Москва, издательство Хранитель, 2005.

6. Ролан Барт Смерть автора. \ \ Ролан Барт. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. - Москва, Прогресс, 1989.
7. Гийом Прево Семь преступлений в Риме. - Москва, издательство Транзиткнига, 2005.
8. [http: www / ozon. Ru. \ \ context \ \ detail \ id \ 4250473 \ type](http://www/ozon.Ru/context/detail/id/4250473/type)
9. Елена Костюкович Ирония, точность, поп- эффект (к заметке М.Л.Гаспарова о переводе романа У.Эко „Баудалино”). \ \ Новое литературное обозрение, №70, 2004.
10. Сергей Зенкин Семиолог в отсутствии структур. (Заметки о теории, 14) \ \ Новое литературное обозрение, №74, 2005.
11. Умберто Эко Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. - Львів, Літопис, 2007.
12. Мар'яна Прокопович Середньовіччя Умберто Эко \ \ Умберто Эко Ім'я Рози - Харків, Folio, 2007.
13. А.Р.Усманова Умберто Эко : парадокси інтерпретації. – Минск, издательство ЕГУ Пропилеи , 2000.

(Зарубіжна література в школах України, №5, 2010. – С.14- 17).



Людмила Улицкая

Г.Е.Шовкопляс

ПОСТСОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ПОИСКАХ ПРАВЕДНИКОВ

«Люди, которые писали мне эти письма, даже не подозревали, что они святые ...»

Клайв Стейплз Льюис Два интервью.

В классической литературе сложилась прочная традиция изображения людей праведного образа жизни, людей, живущих по законам Божиим.

Чаще всего эти люди, как у К.С.Льюиса, «не подозревают, что они святые».

Окружающий мир и вовсе не считает их святыми, а называет глупыми, дураками, «бараньими головами». В сказке Н.С. Лескова «Маланья – голова баранья» о героине сказано: «Так прозвали ее потому, что считали ее глупою, а глупою ее почитали за то, что она о других больше, чем о себе думала»[1, с 345].

Таких людей в традиции христианства и христианизированной литературы называли праведниками.

Солженицын в период победившего соцреализма эту традицию продолжил и озвучил, назвав свой рассказ «Не стоит село без праведника» и направив интертекстуальные нити и к ветхозаветной истории Содома и Гоморры, и к Книге пророка Ионы, и лесковским «очарованным странникам».

Твардовский, который из конъюнктурных соображений переименовал рассказ Солженицына в «Матренин двор», понимал и принимал первичное название, вмещающее авторский замысел, потому и написал в своем дневнике: «..перечитал с пяти утра его Праведницу»[2,с.136].

Один из обозревателей литературного раздела российского сайта «Татьянин день», Андрей Десницкий в статье «Рыба по имени Вера» патетически вопрошает «А есть ли в современной литературе книги, которые говорят о жизни настоящих святых наших дней, да так, чтобы поверить можно каждому слову, чтобы все персонажи выходили живыми, все ситуации – подлинными?»[3]

Что же заставляет журналиста сомневаться в существовании такого рода литературы, такого рода книг?

Ответ более чем прост. Утрата современной литературы такой естественной черты литературы классической, как гуманизм. Высоким стилем это звучит так - утрата современной литературой высокой традиции «милость к падшим призывать».

Ведь сколько ни стилизуй под классику свои писания, не достичь ее уровня и даже подобия, если исчезли любовь к человеку и понимание человека, ближнего ли, дальнего ли.

В предисловии к сборнику новелл Галины Тарасюк писательница и переводчик Евгения Кононенко с удивлением отмечает, что новеллы эти не просто читабельны и стилистически совершенны, но и содержат в себе это свойство, утраченное современной литературой, – гуманизм: «І що є не менш важливим, в новелах і оповіданнях Галини Тарасюк є те, чого катастрофічно бракує текстам як українських, так і світових письменників. Це гуманізм, природна риса класичної літератури, яка зазвичай, „з кінцями” полишила літературу модерну і постмодерну»[4, с.3].

В новелле Галины Тарасюк „Ганька – сама собі ворог” удивителен для современной литературы выбором героини - не успешной, не карьерной, не богатой.

Крестьянка из постсоветского украинского села, „лиходолиця- самітниця”[5,с.428], Ганька любит работу.

«Галопом» летит она, маленькая и сухонькая, на „плантации „богатых родственников, которые обрабатывает, как прежде „галопом” летала на поля колхозные.

Среди толстых („твої братові і сестриця повгодовувалися аж в шкуру не потовпляться!”[5,с.429]) родственников и односельчан Ганька одна худая, как щепка („худя, як тріска, одна снасть зосталась”[5, с 429].

И внешне отличается Ганька от окружающих: все – толстые, она – худая,- и внутренне: все зарабатывают, а она – работает.

Зарабатывать Ганька как раз не умеет, потому что процесс «зарабатывания» включает в качестве обязательного компонента не столько работу, сколько мошенничество, обман. Сестрица Маруся и жена брата Марина пытались приобщить глупую Ганьку к «зарабатыванию», но ничего не вышло : «Ганька тримає в руках ту синю браковану курку, якій вмерти своєю смертю братові не дали , і їй рот не розтуляється ціну сказати , тож на запитання : „Скільки стоїть куриця ?” – каже:” Стільки , скільки дасте”. А скільки ж вони можуть дати, ті бідні люди в Одесі , без городів, без хазяйства , без колгоспних полів. А тут – одне море до неба і город Одеса повнісінький людей, і всі бігають по базарах - їдла шукають!” [5, с. 441]

Утрата первоначального смысла понятий в современном постсоветском мире , где зарабатывать означает не работу, а мошенничество, когда «нормально жить» значит воровать и бездельничать, противопоставляют Ганьку окружающим как носительницу утраченных смыслов, данных Богом миру.

Ломая народническую традицию, продолженную и во времена советские, когда село изображалось форпостом духовности, умильного изображения украинского села и украинских селян, Галина Тарасюк создает в своей новелле едкую сатиру на постколхозную деревню. Писательница шаржирует и доводит до абсурда повседневные события сельской жизни в духе своего творческого метода, который писательница именует «абсурдным реализмом».

Село Балабанивка , где живет Ганька , явно не шевченковское идиллическое рустикальное пространство с садком « вишневым коло хаты». Шевченковых мадонн с младенцами на руках там тоже не наблюдается. Но Ганька с ее безмерной добротой к людям , своим и чужим, близким и дальним, с лихвой компенсирует и жадность, и ограниченность, и бездуховность односельчан.

Она жалеет и любит все живое : от своих свинообразных братьев и их толстых жен до жадных и избалованных племянников – студентов, от бездомных городских алкоголиков с их детьми – «комариками» до своих ленивых котов («Звісно, порозгонила б Ганька цих котюг лінивих та жаліє - Божа ж твар!”[5,с.434] и поросят- «воспитанных свинтусов». Подружка Ганьки Гафийка только руками всплескивает от возмущения : «Страшна ти людина , Ганько! Ти ж своєю добротою не лише людей - скотину портиш! Воно ж не цінує! Воно думає, що так треба, що ти дурна, а воно розумне – і сідає на голову!”[5, с.434].

Балабанивка как бы и не село вовсе, потому что церкви нет.

И отдает Ганька на постройку церкви остатки своей пенсии: «Після тої святої офіри Ганька пару тижнів без хліба сиділа, на борщі і бараболі. Нічого - не вмерла. І не схудла, бо вже нема куди худнути.”[5, с.437].

Этот поступок Ганьки – кульминационная точка сюжета новеллы . Мы узнаем , после того как начнет величать ее голова сельрады по отчеству, что и не Ганька она, а Ганна Трофимовна.

Вездесущая и всезнающая подружка Гафийка после долгого раздумья вынесет приговор: «Не, Ганько, щось я з тобою нічого не доберу: або в тебе не всі вдома, або ангелів повна хата..”[5, с.438].

А голова сельрады Славко велит всем селянам сдавать деньги на церковь.

Выходит , история Балабанивки повторяет в сниженном варианте не историю Содома и Гоморры, а историю другого ветхозаветного города - Ниневию, где жили грешно и безбожно, но, когда пришел Божий посланец, очнулись и покаяться.

В пересказе отца Александра Меня события Книги пророка Ионы изложены так : «.. и он идет в Ниневию. Приходит и объявляет в этой столице жестокой могущественной ассирийской империи : «Через три дня , если вы не покаетесь, город ваш будет разрушен.» Он, конечно, думал, что эти негодяи не покаются, и, закончив свое слово, удалился на пригорок и стал смотреть на город, что же с ним будет. Но, к

величайшей его досаде, ниневийцы покаялись. Они вдруг поняли, что жили не так и что злоба их дошла до предела»[7, с53].

Хоть и вымерзало, и горело, и прело, и налогами душат, и цены – не цены, а горе, и солярка дорогушая, а деньги на церковь в Балабанивке нашли.

Но для того, чтобы село стояло или состоялось, нужна Ганька, которая отдаст все, что было в кошельке, что оставила себе на хлеб до следующей пенсии, и скажет: «Життя підказало ... і душа.. Тай по людях, чую, скрізь церкви ставлять..»[5, с.437].

Особенный способ мышления Ганьки вместе с радостно - удивленным восприятием мира и суровым кодексом правил жизненного поведения делает ее счастливою. Умение ценить то, что имеешь, то, что дал тебе Бог, - редкостное умение, утраченное современным миром умение. Ни деньги, ни обилие нарядов, ни широта материальных возможностей делают человека счастливым, а это умение.

Рецензентка из газеты «День» Парасковия Нечаева завершает свою статью утверждением: «.. доброта і ширість таких людей, як Ганька, - наче наш останній оплот»[6].

Счастье не в богатстве, не в красоте, но в смирении и благодарности за жизнь, какой бы она не была, в осознания своего места в жизни, места, которое есть у каждого, в открытии для себя Бога и Его заповедей.

В одном из интервью Галина Тарасюк признавалась: «Мені давно хотілося написати дуже християнський твір, „житіє сучасної Божої людини”»[9]

Она написала много таких приведений, где герои – народ отверженный: больные и бедные старики, забытые близкими, дети, лишенные родительской заботы, женщины, уставшие от тяжелого труда, люди, потерявшие дом и родину, - маленькие люди, маргиналы общества, народ Божий.

Российская писательница Людмила Улицкая назвала таких людей «народом избранным».

Очень суровый критик Илья Кириллов в статье «Колбаса косы» Людмилы Улицкой», дойдя до анализа рассказа «Народ избранный» из сборника «Бедные родственники», сменяет гнев на милость и возглашает возрождение традиции сочувственного возвышения маленького человека: «Несмотря на название, она отказалась в нем от каких бы то ни было национальных дефиниций, а рассказала историю о церковных нищих, редкую по своей духовной красоте и внутренней правде»[8].

Мастерица затейливых сюжетов, сплетаемых в семейные саги, Улицкая в названном рассказе очень просто излагает вещи очень сложные.

Читательница на форуме сайта Улицкой оставила наивный пересказ «Народа избранного»: рассказ о Зинаиде, которая недавно похоронила мать.

На самом деле, рассказ «Народ избранный» - история про поиски своего места в жизни и осознания своей миссии, возложенной Богом на каждого человека: «Где поставил тебя Господь, там и стой!»[10, с.291 - 292].

Иллюстрацией к этому утверждению Кати Рыжей есть ее повествование о встрече с двумя монахинями и своих размышлениях после этой встречи:

«Вот оно, мое место, калека, стою у храма, проходят люди мимо, каждый посмотрит и про себя скажет: слава тебе, Господи, что ноги мои здоровы и что не я стою здесь с рукой-то! А другой и совестью зашевелиться, смекнет, что Богу неблагодарен за все благодеяния Его»[10, с.292].

Кроме прямо изложенного в рамках авторского замысла тезиса об избранности маленьких людей, церковных нищих, страдающих и несущих свой крест смиренно и безропотно, в рассказе Людмилы Улицкой присутствует на уровне авторской интенции изображение двух типов верующих и двух типов веры.

Если Катя Рыжая наблюдает, ищет, сопоставляет и делает выводы, олицетворяя

веру, ищущую Бога через разум и разумом, то Зинаида с ее бесхитростным, блаженным неведением является самым воплощением веры нерассуждающей, интуитивной, абсолютно лишенной интеллектуального элемента, нравственных поисков и открытий: „Зинаида сидела, как замороженная. Рот открыт, глаза закосили, она слушала Катины слова и не слышала их, но смысл входил в нее каким – то странным образом – не то через кожу, не то через воздух”[10, с. 291].

Начиная с первых строк, повествование погружено в контекст библейских текстов и рамки церковного календаря: «Седьмого октября, в канун Сергия Радонежского, Зинаида приволокла к церкви свое жидкое, стекающее книзу волнами, скорбное тело и остановилась на ничейной земле..»[10, с.279].

Завершаются события рассказа в день праздника Покровы: «Зинаида пришла к Покрову. Больше ее не гнали. Она собрала много денег, почти четыре рубля. Все время, прислоняясь спиной к балюстрадке, она искала глазами Катю, но так и не нашла.»[10, с.284].

Иных указаний реального времени в рассказе мы не находим. Художественное время заключено во временной отрезок между двумя осенними церковными праздниками с их точными датами: 7 октября – 14 октября.

За семь дней героини переживают главные события своей жизни, которые открывают для них «новое видение»: «По мнению Улицкой, такова логика истинного христианина, убежденного в том, что все происходящее, даже самое несправедливое, самое мучительное, если его правильно воспринять, непременно направлено на открытие в человеке нового видения»[11, с.37].

Но события личные, важные только для героинь рассказа, включены в отрезок цикла церковного календаря, в «движение духовно – религиозного солнца, и срастаются, и сплетаются в единый жизненный ход»[12, с.7].

Цитата из работы Ивана Ильина «О тьме и просветлении» была использована автором предисловия Б.Н.Любимовым для характеристики художественного времени книги российского писателя – эмигранта И.С.Шмелева «Лето Господне», но удивительно точно подходит и к рассказу Людмилы Улицкой.

Совпадение не случайно: произведения, анализируемые нами, продолжают и развивают традицию, сформированную классической литературой.

Актуализация образа «маленького человека» в образах возвышенных над средним обывателем праведников – юродивых – Божьих людей, превалирование ценностей христианских над ценностями как традиционно- буржуазного, так постмодерного общества, – тенденции, наблюдаемые нами в проанализированном литературном материале, свидетельствуют о поисках современной литературы, об осознании литературы современной себя наследницей качеств и свойств литературы классической.

Литература

1. Н.Лесков Маланья – голова баранья.// Н.Лесков Собр.соч.в 5 тт., т.5 – Москва: «Правда», 1984, с.510./Лесков Н. Собр.соч.в 5 тт., т.5 – Москва: «Правда», 1984, с.510.
- 2.В.Я.Лакшин Открытая дверь. Воспоминания. Портреты.- Москва: Московский рабочий, 1989, с.448./ Лакшин В.Я. Открытая дверь. Воспоминания. Портреты.- Москва: Московский рабочий, 1989, с.448.
3. Андрей Десницкий Рыба по имени Вера// [http:// www.Татьянин_день.ru](http://www.Татьянин_день.ru) ./Десницкий Андрей Рыба по имени Вера// [http:// www.Татьянин_день.ru](http://www.Татьянин_день.ru).
4. Євгенія Кононенко Майстер новели./ Галина Тарасюк Ковчег для метеликів. – Луцьк: ВАТ „Волинська обласна друкарня”, 2009, с.3./ Кононенко Євгенія Майстер новели./ Галина Тарасюк Ковчег для метеликів. – Луцьк: ВАТ „Волинська обласна

- друкарня”, 2009, с.3.
5. Галина Тарасюк Ковчег для метеликів – Луцьк: ВАТ „Волинська обласна друкарня”,2009, с.498./ Тарасюк Галина Ковчег для метеликів – Луцьк: ВАТ „Волинська обласна друкарня”,2009, с.498.
 6. Парасковія Нечаєва О ирокезах и Ганьке.// День, №84, четвер, 26 березня 2009 року./Нечаєва Парасковія О ирокезах и Ганьке.// День, №84, четвер, 26 березня 2009 року.
 7. Александр Мень Радостная весть. Лекции. Выпуск 1. - Москва: АО «Вита- Центр», 1991, с.318./ Мень Александр Радостная весть. Лекции. Выпуск 1.- Москва: АО «Вита- Центр»,1991, с.318.
 8. Илья Кириллов «Колбаса косы» Людмилы Улицкой. / Старое литературное обозрение// www.zavtra.ru./denlit./044./42.html./ Кириллов Илья «Колбаса косы» Людмилы Улицкой. / Старое литературное обозрение//www.zavtra.ru./denlit./044./42.html.
 9. Євгенія Кононенко Письменниця з біографією. ЛітАкцент, 27 травня 2009 року // www.Litakcent.info./Кононенко Євгенія Письменниця з біографією. ЛітАкцент, 27 травня 2009 року. // www.Litakcent.info.
 10. Людмила Улицкая Народ избранный. // Людмила Улицкая Сонечка. - Москва: Эксмо, 2006, с.414./ Улицкая Людмила Сонечка. - Москва: Эксмо, 2006, с.414.
 11. Анна Цуркан Единство в многообразии, или Народ избранный// Старое литературное обозрение. Рецензии , №2, 2001./ Цуркан Анна Единство в многообразии, или Народ избранный// Старое литературное обозрение. Рецензии , №2, 2001.
 12. Б.Н.Любимов Душа Родины., с.5-24.// И.С.Шмелев Лето Господне. Богомолье. Статьи о Москве.- Москва: Московский рабочий, 1990, с.573./ Любимов Б.Н. Душа Родины., с.5-24// И.С.Шмелев Лето Господне. Богомолье. Статьи о Москве. - Москва: Московский рабочий, 1990, с.573.

Список творів, рекомендованих до прочитання

Основні

1. *Андайк Джон*. Іствікські відьми.
2. *Андайк Джон*. Кентавр.
3. *Беккет Семюель*. Чекання на Годо.
4. *Бьолль Генріх*. Більярд о пів на десяту.
5. *Воннегут Курт*. Бійня № 5, або Хрестовий похід дітей.
6. *Зюскінд Патрік*. Парфуми. Історія одного вбивці.
7. *Йонеско Ежен*. Носороги.
8. *Карпентьєр Алехо*. Концерт бароко.
9. *Льосса Марио Варгас*. Нечестивець или Праздник Козла
10. *Льосса Марио Варгас*. Витівки кепського дівчиська
11. *Маркес Габріель Гарсія*. Стариган з крилами.
12. *Маркес Габріель Гарсія*. Сто років самотності.
13. *Олбі Едвард*. Випадок у зоопарку.
14. *Олбі Едвард*. Хто боїться Вірджинії Вулф?
15. *Павич Милорад*. Остання любов у Царгороді.
16. *Павич Милорад*. Хозарський словник.
17. *Перек Жорж*. Речі.
18. *Селінджер Джером*. Ловець у житті.
19. *Стоппард Томас*. Розенкранц і Гілденстерн мертві.
20. *Фаулз Джон*. Жінка французького лейтенанта.
21. *Фаулз Джон*. Колекціонер.

22. Хеллер Джозеф. Пастка на дурнів.
23. Еко Умберто. Ім'я Рози.
24. Есківель Лаура. Стремительный, как желанье
25. Есківель Лаура. Чампуррадо для жены моего мужа

Додаткові

1. Амаду Жорж. Дона Флора та її два чоловіки.
2. Барнс Джуліан. Історія світу у 10 з половиною розділах.
3. Барт Джон. Заблуканий у кімнаті сміху.
4. Хуліо Кортасар. Оповідання.
5. Веркор і Коронель. Квота, або Суспільство «прибічників споживання».
6. Вольф Кріста. Образи одного дитинства.
7. Зегерс Анна. Мертві залишаються молодими.
8. Кундера Мілан. Нестерпна легкість буття.
9. Мак'юен Іен. Спокута.
10. Михайлович Драгослав. Коли цвіли гарбузи.
11. Модіано Патрік. Втрачений світ.
12. Модіано Патрік. Площа зірки.
13. Носсак Ганс Ерїх. Загибель.
14. Носсак Ганс Ерїх. Кассандра.
15. Носсак Ганс Ерїх. Некійя.
16. Орлов Володимир. Альтист Данілов.
17. Орлов Володимир. Камергерський провулок.
18. Пелевін Віктор. Чапаєв і порожнеча.
19. Пінчон Томас. Ентропія.
20. Стейнбек Джон Зима нашої тривоги.
21. Стейнбек Джон Квартал Тортілья Флет.
22. Улицька Людмила. Народ обраний.
23. Улицька Людмила. Сонечка.
24. Фалле Рене. Капустяний суп.
25. Фріш Макс. Я назву себе Гантенбайн.
26. Фріш Макс. Санта Крус.
27. Фріш Макс. Ното Faber.

Список підручників, довідкової та наукової літератури

1. Блум Гаролд. Західний канон. Книги на тлі епох / Гаролд Блум. — К. : Факт, 2007. — 717 с.
2. Висоцька Н. О. Сучасна драматургія США / Н. О. Висоцька // Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання. — Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2002. — С. 167—198.
3. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Тамара Гундорова. — К. : Факт, 2008. — 280 с.
4. Денисова Т. Історія американської літератури ХХ століття / Т. Н. Денисова. — К. : Довіра, 2002. — 318 с.

5. *Денисова Т. Н.* Коротко про історію, теорію і практику американського постмодернізму / Т. Н. Денисова // Сучасна американська література: проблеми вивчення та викладання. — Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2002. — С. 5—53.
6. *Денисова Т. Н.* Нотатки про драматургію США / Т. Н. Денисова // Вікно в світ. Література США. — 1999. — № 5. — С. 54—59.
7. *Джумайло О.А.* Английский исповедально- философский роман (1980-2000).- Ростов-на-Дону: Издательство Южного федерального университета, 2012.-318с.
8. Енциклопедія постмодернізму / За редакцією Чарльза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора ; наук. ред. перекл. д.ф.н. Олексій Шевченко. — К. : Основи, 2003. — 830 с.
9. *Кузьменко В. І.* Словник літературознавчих термінів / В. І. Кузьменко. — К. : Український письменник, 1997. — 230 с.
10. Література Англії ХХ століття / За ред. К. О. Шахової. — К. : Либідь, 1999. — 400 с.
11. Літературознавчий словник-довідник. — К. : Видавничий центр «Академія», 1997. — с. 750.
12. *Покальчук Ю.* Латиноамериканський роман / Юрій Покальчук. — К. : Дніпро, 1980. — 321 с.
13. *Тарнавський Ю.* Театр і текст // Юрій Тарнавський 6 x 0. Драматичні твори. — К. : Родовід, 1998. — С. 267—314.
14. Абсурд и вокруг него : сб. ст. / Отв. ред. О. Буренина. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 337 с.
15. *Анджапаридзе Г.* Потребитель? Бунтарь? Борец? / Георгий Анджапаридзе. — М. : Молодая гвардия, 1988. — 188 с.
16. *Гротовський Є.* Театр. Ритуал. Перформер / Єжи Гротовський. — Львів : Центр гуманітарних досліджень Львівського держуніверситету ім. І. Франка, 1999. — 184 с.
17. *Ивашева В. В.* Литература Великобритании XX века / В. В. Ивашева. — М. : Высшая школа, 1989. — 487 с.
18. История всемирной литературы : в 9 т. — Т. 9. — М. : Наука, 1998. — 830 с.
19. История русской литературы. XX век : в 2 ч. Ч. 2: учебник для студентов вузов / В. В. Агеносов и др. ; под ред. В. В. Агеносова. — М. : Дрофа, 2007. — 544 с.
20. История французской литературы / Л. Г. Андреев, Н. П. Козлова, Г. К. Косиков. — М. : Высшая школа, 1989. — 543 с.
21. Зарубежная литература XX века / Под ред. Л. Г. Андреева. — Изд. 2-е, испр. и доп. — М. : Высшая школа, 2004. — 560 с.
22. *Затонский Д. В.* Модернизм и постмодернизм. Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств / Д. В. Затонский. — Х. : Фолио, 2002. — 256 с.
23. *Затонский Д. В.* Проповедник из Кельна: Генрих Белль — человек и писатель / Д. В. Затонский. — Х. : Фолио, 1990. — 301 с.
24. *Злобин Г.* По ту сторону мечты. Страницы американской литературы XX века / Г. Злобин. — М. : Художественная литература, 1995. — 334 с.
25. *Маланчук Л. В.* Сатирическая проза Джозефа Хеллера / Л. В. Маланчук // Проблемы новейшей литературы США. — М. : Изд-во МГУ, 1990. — С. 120—131.
26. *Мулярчик А. С.* Парадоксы Джозефа Хеллера / А. С. Мулярчик // Джозеф Хеллер. Поправка 22. — М. : Пресса, 1992. — С. 3—8.
27. Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. — М. : Прогресс, 1986. — 638 с.
28. *Овчаренко Н. Ф.* Американский антимилитаристский роман / Н. Ф. Овчаренко. — К. : Вища школа, 1980. — 273 с.

29. Очерки творчества латиноамериканских писателей XX века / Под общ. ред. В. Б. Земскова, А. Ф. Кофмана // История литератур Латинской Америки : в 5 кн. — Кн. 5. — М. : Наука, 2005. — 770 с.
30. *Пави П.* Словарь театра / Патрис Пави. — М. : Прогресс, 1991. — 481 с.
31. Самосознание европейской культуры XX века. Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. — М. : Изд-во политической литературы, 1994. — 366 с.
32. Свобода угнетать. Писатели Англии о США. Художественная публицистика. — М. : Прогресс, 1996. — 330 с.
33. English Literary Terms. Англоязычная литературоведческая терминология. Словарь-пособие для студентов филологических факультетов университетов. — Ленинград : Ленинградское отд. изд-ва «Просвещение», 1989. — 110 с.
34. История литературы русского зарубежья (1920-е – начало 1990-х гг.). Учебное пособие для вузов. Под ред. А.П.Авраменко.- Москва: Академический проект, 2011.- С. 704.
35. Французский роман. Алхімія слова живого. 1945-2000. Навчальний посібник. Автор-упорядник : докт. філ. наук, проф. В.І.Фесенко. – Київ: «Промінь», 2005. – С.382.

Глосарій

1. Алюзія

Алюзія (лат. allusio – жарт, натяк) – художньо - стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету чи образу, а також історичної події з розрахунку на ерудицію читача, покликаною розгадати закодований зміст. Подеколи вживаються як особливий різновид алегорії, пов'язаної з фактами дійсності («Пірова перемога»).
(*Літературознавчий словник – довідник. - Київ: - Академія, - 1997.- С.750*)

2. Архетипи

Архетипи(гр. археотипос , «першообраз»), широко вживане у теоретичному аналізі міфології поняття , вперше введене швейцарським психоаналітиком і дослідником міфів К.Г.Юнгом. У Юнга поняття архетипу позначало початкові схеми образів, які відтворюються несвідомо й апріорно формують активність уяви, а отже відбиті у міфах і віруваннях, у творах літератури і мистецтва, у снах та маячні. Тотожні за своїм характером архетипові образи та мотиви (напр., повсюдно поширений міф про потоп) можна знайти у недотичних між собою міфологіях та сферах мистецтва, що виключає пояснення їхнього виникнення запозиченням. Проте архетипи – це не самі образи, а схеми образів, їхні психологічні передумови, їхня можливість. Кажучи словами Юнга, архетипи мають не змістову, а виключно формальну характеристику, та й і ту лишень у досить обмеженому вигляді. Змістову характеристику першообраз отримує лише тоді, коли він проникає у свідомість і при цьому наповнюється матеріалом свідомого досвіду.
(*Сергій Аверинцев Софія - Логос Словник. Видання третє, виправлене і доповнене. – Київ: - Дух І Літера,- 2007. – С.650*)

3. Дискурс

Дискурс (фр. discourse) – наділений значенням фрагмент усної або писемної мови; фрагмент мови, що віддзеркалює соціальну, епістемологічну та риторичну практику групи, або спроможність мови віддзеркалювати й обмежувати цю практику в групі, а також впливати на неї.

(*Енциклопедія постмодернізму. За редакцією Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора.*-Київ: - Видавництво Соломії Павличко « Основи»,- 2003.- С. 504)

Дискурс (лат. discursus – міркування; фр. discours – промова, виступ) – сукупність висловлювань, що стосуються певної проблематики, розглядаються у взаємних зв'язках з цією проблематикою, а також між собою. Одиницями дискурсу є конкретні висловлювання, які функціонують у реальних історичних, суспільних і культурних умовах, а у своєму змісті та структурі відбивають часовий аспект, інтеракції між партнерами, що відтворюють даний тип дискурсу, а також простір, в якому він відбувається, значення, які він творить, використовує, репродукує або перетворює. Категорія дискурсу набула ширшого теоретичного значення у 60-ті роки ХХ століття у Франції, звідки поширилася в інші країни.

(*Літературознавчий словник – довідник.* - Київ: - Академія,- 1997.- С.750)

4. Колаж

Колаж (франц.: collage). Термин живописи, введенный представителями кубизма, а затем подхваченный футуристами и сюрреалистами для систематизации художественной практики: сочетание двух разнородных элементов или материалов или же произведений искусства и реальных предметов. 1. Колаж представляет собой реакцию на эстетику пластических искусств (произведения которых создаются из одного материала и состоят из элементов, гармонично слитых внутри определенной формы): характерна обработка материалов, при которой автор словно развлекается, обращаясь к случайным и вызывающим сочетаниям компонентов. Колаж – игра с означающими произведения, т.е. с его материальной формой. Использование неожиданных материалов и предметов делает невозможным обнаружение порядка или логики. Колаж фрагментов и предметов - это способ цитирования уже существующего эффекта или картины (см.: «Джоконда с усами» Дюшана). Акцент цитирования имеет метакритическую функцию, он раздваивает предмет и взгляд, фактический план и дистанцию. 2. Все свойства коллажа в пластических искусствах проявляются в литературе и театральном искусстве (письмо и постановка). Вместо органичности и цельности драматург прибегает к сочетанию фрагментов разнообразных текстов: газетные статьи, другие пьесы, звукозапись и т.д. Стилистику способов коллажа установить можно, но типологизировать их трудно.

(*Патрис Пави Словарь театра – Москва:- «Прогресс»,- 1991.- С.480).*

Колаж (фр. collage – наклеювання) – прийом, запроваджений у малярстві за часів кубізму, закріплений та урізноманітнений дадаїстами, за якими на певну основу наклеювалися всілякі матеріали, відмінні за фактурою та кольором (П.Пікассо, Ж.Брак, К.Шніттерс). Техніка колажу поширювалася і в поезії, зокрема таких авангардистів, як Г.Аполлінер, Б.Сандрар та інші, які вводили у віршований текстуривки фраз, почутих на вулиці, фрагменти газетних статей, реклами тощо. В нинішніх умовах колаж зазнав певної еволюції, набувши вигляду **асамбляжу**(фр.assemblage – сполучення, набір), що охоплює різні варіанти речових комбінацій з уведенням реальних об'єктів у певний твір.

(*Літературознавчий словник – довідник.*- Київ: - Академія,-1997.- С.750)

5. Контркультура

6. Нон-конформізм

7. Палімпсест

Палімпсест (від гр.palın – знову і psaiо- стираю) старовинний рукопис, написаний здебільшого на пергаменті після того, як з нього зтерли попередній текст.

(*В.І.Кузьменко Словник літературознавчих термінів. Навчальний посібник з літературознавства за оновленими програмами для вчителів та учнів середніх шкіл, професійних училищ, ліцеїв, гімназій. - Київ: - Український письменник,-1997.- С.230*)

8. Пастиш

Пастиш (іт. pastiche) указує на тенденції багатьох постмодерністських творів наслідувати стиль іншого історичного періоду. Лінда Гатчієн розглядає пастиш і пародію , що функціонують у постмодерністському тексті як такі, що водночас утверджують і руйнують історичні умови: історія подається як непередбачуваний наратив, тоді як воля до історизації знаходить своє підтвердження. Проте Фредерик Джеймсон розглядає пастиш як позбавлений позитивного змісту. Запозичивши в Жана Бодрійяра ідею **симулякра – копії, яка не має оригіналу**,- Джеймсон дивиться на повернення до давніших культурних стилів не як на повернення до історії, а щонайбільше як на бажання повернути історію, після того як власне історія була перетворена на порожній образ пізнього капіталізму.

(*Енциклопедія постмодернізму. За редакцією Чарлза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора.-Київ: - Видавництво Соломії Павличко « Основи»,- 2003.- С. 504*)

9. Перформанс

Перформанс , или перформэнс арт , выражение, которое с французского языка можно перевести как «театр визуальных искусств» появился в 60-е годы(его непросто отличить от хэппинга ; на него повлияли произведения композитора Джона Кейджа, хореографа Мерсе Канингема, специалиста по видео Нейм Джюн Парк, скульптора Алана Кэпроу). Только в 80-е годы этот вид театра достиг своей зрелости.

Перформанс объединяет как равноправные разные виды визуальных искусств: театр, танец, музыку, видео, поэзию , кино. Действие разыгрывается не в театре, а в музеях или художественных галереях. Это «калейдоскопический многотемный дискурс» (А.Верт).В перформансе подчеркивается скорее сам процесс творчества, нежели завершенность произведения искусства. Перформер не обязан быть актером, играющим роль, зато поочередно он становится рассказчиком, художником, танцовщиком и , в силу того, что необходимо его личное присутствие , сценическим автобіографом, который имеет прямое отношение к представляемым объектам и ситуациям высказывания. «Перформанс арт постоянно воссоздается артистами, функции которых многогранны: давая свободный ход своим идеям и ассоциациям, связанным с театром, с одной стороны. Со скульптурой – с другой, они уделяют больше внимания жизнеспособности и силе воздействия спектакля, чем правильности теоретического определения того, что они в данный момент делают. Перформанс арт , собственно говоря, ничего не означает» (Джеф Натл).

(*Патрис Пави Словарь театра Под редакцией К.Разлогова. – Москва: «Прогресс»,- 1991.-С.481*).

10. «Потік свідомості»

«Поток сознания» (англ.«stream of consciousness») в литературе 20 века преимущественно модернистского направления, непосредственно воспроизводящая душевную жизнь, переживания, ассоциации. Термин «поток сознания» принадлежит американскому философу- идеалисту Уильяму Джеймсу, полагавшему, что сознание – это поток, река, в которой мысли, ощущения, внезапные ассоциации постоянно перебивают друг друга и причудливо, «нелогично» переплетаются («Основания психологии», 1890). «Поток сознания» представляет собой предельную степень, крайнюю форму внутреннего монолога, в котором объективные связи с реальной средой нередко трудно восстановимы. (*Литературный энциклопедический словарь. Под общей редакцией В.М.Кожевникова и П.А.Николаева.- Москва: - «Советская энциклопедия», -1987.- С.750).*

Stream of consciousness – a form narration wherein the author attempts to record life by setting down everything that comes into the character's mind , without any reasonable selection. Stream of consciousness is based on the conception of the prevalence of the subconscious over conscious, hence the recording of unperceived by senses or intellect emotions. Stream of consciousness brought into literature a deeper insight into human psychology, but on the other hand it led to the disintegration of form of the realistic novel and the character.

(English Literary Terms. Английская литературоведческая терминология. – Ленинград: - Ленинградское отделение «Просвещения», - 1987,- С. 250).

11. Ремінісценція

Ремінісценція (лат.gemiscentia – примітка) – відчутний у літературному творі відгомін іншого літературного твору. Проявляється у подібності композиції , стилістики , фразеології. Ремінісценція – це здійснюване автором нагадування читачеві про більш ранні літературні факти та їх текстові компоненти. Ремінісценція є одним з носіїв смислу; компонент форми , що має змістово - семантичне значення, образ літератури в літературі. Ремінісценція має дуже широкий діапазон функцій. Може бути дзеркалом культурного тла, середовища , відтворенням художньої атмосфери часу; нерідко включається в літературну полеміку і має зв'язок з пародіюванням створеного раніше. Ремінісценції можуть бути явними (пряме цитування) або опосередкованими, підтекстовими. За своєю функцією , літературною суттю ремінісценції дуже подібні до стилізації та алюзії. Однак, на відміну від них,загалом не усвідомлена автором ремінісценція виникає внаслідок сильного впливу на нього інших письменників.

(*Літературознавчий словник – довідник.- Київ: - Академія,- 1997.- С.750).*

Реминисценция (от позднелат.gemiscentia – воспоминание) , в художественном тексте (преимущественно поэтическом)черты, наводящие на воспоминание о другом произведении. Реминисценция - нередко невольное воспроизведение автором чужих образов или ритмико - синтаксических ходов; последнее чаще всего бывает следствием т.н. ритмической памяти.В отличие от заимствования или подражания реминисценции бывают смутными и неуловимыми(за исключением ритмических), напоминая творческую манеру, характерный комплекс мотивов и тем какого –либо автора. Часто трудно установить грань между осознанной установкой автора и его бессознательной реминисценцией. Как сознательный прием реминисценция рассчитана на память и ассоциативное восприятие читателя.

(*Литературный энциклопедический словарь. Под общей редакцией В.М.Кожевникова и П.А.Николаева.- Москва: - «Советская энциклопедия», -1987.- С.750).*

12. Центон.

Центон (від лат. cento – клаптевий одяг)- стилістичний прийом , який полягає в уведенні до основного тексту певного автора фрагментів із творів інших авторів без посилання на

них. Центон відмінний від ремінісценції тим, що в останній вбачається перегук мотивів незалежно від ліричного сюжету, так само і від цитати, коли чітко визначається першоджерело.

(Літературознавчий словник – довідник.- Київ: - Академія,- 1997.- С.750)

13. Цитата

Цитата (від нім.Zitat – наводжу, проголошую) – дослівний уривок з іншого твору, вислів, що наводиться письмово або усно для підтвердження або заперечення певної думки з дотриманням усіх особливостей чужого висловлення та посиланням на джерело. Цитовані слова на письмі беруться у лапки, пропуски в цитатах позначаються трьома крапками. Відтворюються цитати здебільшого мовою, якою написано основний текст, а посилання на джерело подається мовою оригіналу.

(Літературознавчий словник – довідник.- Київ: - Академія,- 1997.- С.750)

Quotation (citation) – a passage from an author referred to by way of authority or illustration of the thoughts.

(English Literary Terms. Английская литературоведческая терминология. – Ленинград: - Ленинградское отделение «Просвещения», - 1987,- С. 250).

14. Хепінінг.

Хэппининг (от англ. to happen – случаться, проистекать) – Форма театральной деятельности, при которой не используется текст или заранее заданная программа, предлагающее нечто, именуемое событием или действием. Имеется в виду деятельность, предложенная и выполненная артистами и другими участниками с использованием случайности, непредвиденности, определенного риска, рассказывания истории, создание определенного значения с использованием всех видов искусства и всех воображаемых технических возможностей, а также окружающей среды. В противоположность распространенному мнению здесь нет ничего общего с беспорядочной или катарсической деятельностью: скорее всего следует говорить об in actu теоретическом размышлении относительно зрелищности и производства смысла в рамках заранее определенной окружающей среды. Как пишет Майкл Керби, один из лучших теоретиков и практиков хэппининга, это « специфически выработанная театрализованная форма, в которой различные нестыкующиеся элементы, в частности заранее непредвиденная манера игры, организованы в структуру, разделенную на части».

(Патрис Пави Словарь театра Под редакцией К.Разлогова. – Москва: «Прогресс»,- 1991.-С.481).

Зміст

Передмова

Самостійні письмові роботи

Тематичний розподіл матеріалу .

- Література про Другу Світову війну. Творчість Генріха Бьолля.
- Американський антимілітаристський роман.
- Театр абсурду.
- Література нонконформізму.
- Новий латиноамериканський роман.
- Література постмодернізму.
-

Теми студентських індивідуальних науково-дослідницьких завдань

Питання, які виносяться на підсумковий контроль

Додаткові матеріали

Ковбасенко Ю. І. Архіпелаг «Павич», острів «Дамаскин»

Ковбасенко Ю. І. Устоит ли Земля без праведников?

Шовкопляс Г.Е. Постсоветская література в поисках праведников.

Хассан Іхаб. Культура постмодернізму

Затонский Д. В. Интермедия: некто Жан-Батист Гренуй, или Жизнь, самое себя имитирующая

Шовкопляс Г.Є. Пошук автора або Хай живе читач. Дещо про читання постмодерних детективів

Список творів, рекомендованих до прочитання

Список підручників, довідкової та наукової літератури

Глосарій