

Український державний університет  
імені Михайла Драгоманова



# КАТАСТРОФА

## ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

*КОЛЕКТИВНА  
МОНОГРАФІЯ*



УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА

**КАТАСТРОФА  
ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРНОЇ  
РЕФЛЕКСІЇ**

*Колективна монографія*

Київ  
Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова  
2023

УДК 82.09(100):159.955.4]:130.2

К 29

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради  
Українського державного університету імені Михайла Драгоманова  
(протокол № 2 від 28 вересня 2023 р.)*

**Рецензенти:**

*Ю. В. Вишницька*, доктор філологічних наук, доцент кафедри світової літератури факультету української філології, культури і мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка;

*Н. І. Льїнська*, доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології та світової літератури Херсонського державного університету;

*А. А. Степанова*, доктор філологічних наук, професор кафедри європейських і східних мов та перекладу Університету імені Альфреда Нобеля.

К 29 Катастрофа як об'єкт літературної рефлексії :  
колективна монографія / за ред. О. О. Корнієнко,  
Т. А. Пахарєвої, О. М. Костюк, О. А. Юдіна. – Київ :  
Український державний університет імені Михайла  
Драгоманова, 2023. – 376 с. електронне видання

ISBN 978-966-931-295-2

Монографія є спробою колективного осмислення літературних рефлексій з приводу катастрофи як константної складової існування людства та катастрофізму як іманентної риси світовідчуття людини. Як есхатологічні міфи є невід'ємною часткою світового міфологічного репертуару, так тема катастрофи, а разом з нею – катастрофізм світосприйняття – притаманні літературі протягом її історії від античної давнини до сучасності. Відповідно, у монографії думка її учасників звертається до катастрофізму літератури різних літературно-історичних епох, особливу увагу приділяючи посткласичній добі, для художнього світовідчуття якої катастрофізм стає однією зі стрижневих рис.

*На обкладинці: картина П. Клее «Angelus Novus»*

*Ілюстрації до поеми О. Парцикова «Новорічні рядки» – В. Кравця*

УДК 82.09(100):159.955.4]:130.2

ISBN 978-966-931-295-2

© УДУ імені Михайла Драгоманова, 2023

© Колектив авторів, 2023

## ЗМІСТ

*Замість передмови* .....5

*О. А. Юдін*

Між Мельпоменою та Кліо: деякі міркування про історію слова  
«катастрофа» та про історію і катастрофу .....5

### МИСЛЕННЯ КАТАСТРОФИ

*Э. Г. Шестакова*

Цинізм цинічного кохання, або Чи можна вірити на слово  
героям роману Анатолія Марієнгофа «Циніки»  
/ Цинізм цинічної любови, или Можно ли верить на слово героям  
романа Анатолія Мариенгофа «Циники» ..... 18

*Дж. Д. Клэйтон*

«Перехід через Збруч» І. Бабеля і доля російського авангарду  
/ «Переход через Збруч» И. Бабеля и судьба русского авангарда.....54

*Ф. М. Штейнбук*

Катастрофічний вимір топосів божевілля і жорстокості  
у творчості Олесья Ульяненка .....69

*О. М. Костюк, Д. Д. Даниленко*

Голокост як особистісна катастрофа у творах Тадеуша Боровського  
«У нас в Аушвіці...», Елі Візеля «Ніч. Світанок. День»  
та Карлі Фрідман «Дві валізи спогадів» .....89

*О. С. Анненкова*

Література в оптиці катастрофи: катастрофічність людського буття  
та індивідуальної свідомості в сучасному британському романі ..... 118

*К. І. Нікітська*

Катастрофа як фактор духовної трансформації  
в романі Дена Сіммонса «Терор» ..... 153

### ЕМБЛЕМАТИКА І ПОЕТИКА КАТАСТРОФИ

*А. А. Астахова*

Есхатологічна катастрофа у міфах та епосах народів світу ..... 174

*Е. М. Свенцицька*

Трансформація символістської традиції  
в поезії російського футуризму (на матеріалі циклу Д. Бурлюка  
«Доитель изнуренных жаб») ..... 182

*О. В. Юферева*

Антропологічна катастрофа  
у травелозі Д. Н. Дарлінга «Ding goes to Russia» (1932)..... 198

*Г. М. Шуберт*

Сюжетотворюючі образи води та зброї у романі Е. Гемінгвея  
«Прощавай, зброє!» ..... 225

*О. О. Корнієнко*

Катастрофа у романі Жозе Сарамаго «Сліпота» ..... 242

*Т. А. Шеховцова*

Memento more, або Морський апокаліпсис Анатолія Гаврилова  
/ Memento more, или Морской апокалипсис Анатолія Гаврилова ..... 256

*О. М. Боровська*

Чорнобиль як міфогенний локус (на матеріалі книги С. Паскевича  
і Д. Вишневського «Чорнобиль. Реальний світ») ..... 270

### **ТЕКСТ КАТАСТРОФИ. «НОВОРІЧНІ РЯДКИ» О. ПАРЩИКОВА: НОВІ МАТЕРІАЛИ ДО ПОЕМИ**

*В. В. Кравець*

О «Новогодних строчках» ..... 288

*Алексей Парщиков*

Несколько замечаний для перевода “Новогодних строчек” ..... 293

*Aleksej Parschikov*

NEUJAHRSVERSE ..... 298

*Т. А. Пахарева*

От «округи» к «тверди»: «Несколько замечаний для перевода  
“Новогодних строчек”» А. Парщикова как введение в геометрию,  
геологию и географию поэмы ..... 307

Відомості про авторів, анотації, references..... 328

## *Замість передмови*

О. А. Юдін

### **Між Мельпоменою та Кліо: деякі міркування про історію слова «катастрофа» та про історію і катастрофу**

Історія слова «катастрофа» як така являє собою цікавий сюжет, який наводить на роздуми, можна сказати, філософського характеру.

У давньогрецькій мові, з якої воно походить, слово катастрофῆ має декілька основних значень: 1) переворот (як-от переворот в результаті введення нових законів); 2) поворот (як-от початок розв'язки); 3) кінець, закінчення, розв'язка; 4) смерть; 5) знищення; 6) підкорення [2, с. 912]. Ці значення вживаються в різних царинах, різними авторами і з різною частотою, але оскільки нас цікавить насамперед те значення, в якому це слово увійшло в сучасні мови, то тут особливо значущим є зв'язок з театром і вживання цього слова, з одного боку, у творах поетів-трагіків та, з іншого, давньогрецькими істориками.

Один із перших, або, можливо, навіть перший текст, в якому його зустрічаємо – трагедія Есхіла «Благальниці» (що була написана приблизно у 470-480-х роках до н. е.). Трагедія написана на тему з аргоського міфологічного циклу. П'ятдесят сестер Данаїд шукають притулку в Аргосі від своїх двоюрідних братів синів Єгипта, що примушують їх до шлюбу. Аргоський цар Пеласг потрапляє в складну ситуацію, в якій будь-яке рішення призведе до війни, і констатує:

καὶ δὴ πέφρασμαί. δεῦρο δ' ἐξοκέλλεται.  
ἢ τοῖσιν ἢ τοῖς πόλεμον αἴρεσθαι μέγαν

πᾶσ' ἔστ' ἀνάγκη, καὶ γεγόμενται σκάφος  
 στρέβλαισι ναυτικάϊσιν ὡς προσηγμένον  
 ἄνευ δὲ λύπης οὐδαμοῦ καταστροφή (438-442) [4].  
 Я зважив. Та жене нас хвиля ось куди:  
 Чи з людом, чи з богами, а війну важку  
 Таки вестиму. Корабель – води торкнувсь:  
 Налагоджено снасті, вбито цвяхи всі.  
 Біди ж він не уникне, хоч куди звертай [3, с. 76].

Так у художньому перекладі Андрія Содомори. Проте у дослівному перекладі останній рядок можна передати як: «Без втрати немає виходу» (рядок 442), тобто виходу із складної ситуації, розв'язки з позитивною конотацією.

Отже – вельми цікавий факт – історія цього слова починається із вживання його в позитивному значенні «благополучного завершення». Пізніше так само радше у позитивному значенні його вживає Софокл у трагедії «Едіп у Колоні». Едіп звертається до богів з проханням:

ἀλλά μοι, θεαί,  
 βίου κατ' ὄμφας τὰς Ἀπόλλωνος δότε  
 πέρασιν ἤδη καὶ καταστροφήν τινα,  
 εἰ μὴ δοκῶ τι μειόνως ἔχειν, ἀεὶ  
 μόχθοις λατρεύων τοῖς ὑπερτάτοις βροτῶν (101-105) [22].  
 Хай сповниться ж, богині, слово Фебове:  
 Мене вшануйте смертю, від життя звільніть.  
 Чи, може, цього дару ще не гідний я,  
 Хоч, як ніхто, натерпівсь на віку своїм  
 (пер. А. Содомори) [3, с. 231]

Знову ж таки у дослівному переклад Едіп благає богів послати йому «якесь завершення» (καταστροφήν τινα) його поневірянь (рядок 103).

Можна відзначити в дужках, що також слово зустрічається і в третього видатного трагіка Афіні Евріпіда («Благальниці»), але вже в іншому значенні, а саме «поворот», «перевертання» (рядок 259).

Варто зазначити, що також активно це слово вживають давньогрецькі історики. Так, другий за хронологією автор і текст, в якому зустрічається катастрофї – Геродот і його «Історія» (час створення – близько 430 року до н. е.), щоправда, у зовсім іншому значенні, а саме, виключено у значенні «підкорення» інших народів. Також у різних значеннях його використовує другий видатний афінський історик Фулідід.

Хоча нині пошукові системи дозволяють легко визначити більшість текстів, в яких вживається це слово, проте навряд чи повний огляд таких слововживань є доцільним і у всякому разі виходить за рамки нашого завдання. Однак цікаво зазначити, що їх найбільша частотність припадає саме на праці античних істориків: давньогрецького історика I ст. до н. е. Полібїя («Загальна історія»), давньогрецького історика I ст. до н. е. Дїонїсія Галїкарнаського («Римські стародавностї»), давньогрецького історика I ст. до н. е. Дїодора Сицилійського («Історична бібліотека»), єврейського історика I ст. н. е. Йосипа Флавїя («Юдейські старожитностї» та «Юдейська війна»), римського історика II-III ст. н. е. Дїона Кассїя («Римська історія»), «батька церковної історїї» III-IV ст. н. е. Євсевїя Кесарїйського («Церковна історія»), візантїйського історика VI ст. н. е. Прокопїя Кесарїйського. (До цього перелїку можна додати римського письменника II-III ст. н. е. Клавдїя Еліана («Строкатї історїї») і грецького письменника II-III ст. н. е. Афїнея («Бенкетуючі софїсти».)

Особливо вартий уваги факт вживання слова катастрофї в історичному дискурсі через те, що саме в ньому воно набуло термінологічного значення кінцівки, розв'язки, в якому й перейшло в європейські мови. Зокрема найбільш активно у цьому значенні його вживає історик II ст. до н. е. Полібїй у своїй «Загальній історїї», маючи на увазі технічну кінцівку твору (або його частини) чи розв'язку п'єси.

Можливо, найхарактерніший і найцікавіший приклад міститься у сорок восьмій книзі «Загальної історїї» і пов'язаний із порівнянням історїї (або радше історїописання) зі створенням трагедїї:



πρὸς δὲ τούτοις οὐκ εἰδότες ὅτι πλεῖστον ἀνθρώπων φύλον κατ' αὐτὰς οἰκεῖν συμβαίνει τὰς Ἄλλεις, ἀλλ' ἀγνοοῦντες ἕκαστα τῶν εἰρημένων ἤρω τινά φασιν ἐπιφανέστατα συνυποδειῖσαι τὰς ὁδοὺς αὐτοῖς. ἐξ ὧν εἰκότως ἐμπίπτουσιν εἰς τὸ παραπλήσιον τοῖς τραγωδιογράφοις. καὶ γὰρ ἐκείνοις πᾶσιν αἱ *καταστροφαι* τῶν δραμάτων προσδέονται θεοῦ καὶ μηχανῆς διὰ τὸ τὰς πρώτας ὑποθέσεις ψευδεῖς καὶ παραλόγους λαμβάνειν, τοὺς τε συγγραφέας ἀνάγκη τὸ παραπλήσιον πάσχειν καὶ ποιεῖν ἤρωας τε καὶ θεοὺς ἐπιφαινομένους, ἐπειδὴν τὰς ἀρχὰς ἀπιθάνους καὶ ψευδεῖς ὑποστήσονται. πῶς γὰρ οἷόν τε παραλόγοις ἀρχαῖς εὐλογον ἐπιθεῖναι τέλος; [12].

До того ж історики не знають того, що в Альпах живе вельми багатолюдний народ. Але, не знаючи нічого зі згаданого, вони стверджують, що з'явився певний герой і показував путі карфагенянам. Ось чому вони потрапляють у складне положення, подібне до того, в якому опиняються ті, хто пишуть трагедії. У тих же всіх *розв'язки* їхніх драм потребують бога і машину, через те що вони беруть хибні і безглузді вихідні положення. З письменниками [істориками] з необхідністю трапляється те саме, бо вони змушені вводити появу героїв та богів, оскільки покладають в основу неправдоподібні й хибні начала. Справді, як може бути слухний кінець там, де безглуздий початок?<sup>1</sup>

Таким чином, в історичному дискурсі, зокрема-от у Полібія, історія як така, хоч і опосередковано – через історіописання як текст, що має певну будову – виявляється пов'язаною з катастрофῆ як технічним елементом тексту. І, варто додати, через катастрофῆ – з трагедію.

Отже доля слова катастрофῆ виявилася від самого її початку тісно пов'язаною з історією – точніше, насамперед з історіописанням – і, як ми побачимо далі, їм доведеться знову зійтися. Історія, уже не як наратив, а як історичний розвиток, шлях суспільства, цивілізації, що все далі і свідомо відходить від своїх начал, потребуватиме цього слова вже для свого самоопису й самоосмислення.

<sup>1</sup> Переклад всіх цитат у статті належить автору.

Отже слово катастрофї пройшло шлях від позначення кінця подій до технічного значення розв'язки сюжету трагедії чи, загальніше, швидкого повороту у розвитку подій (сюжету), в якому воно і перейшло у європейські мови. Саме у вказаному значенні, пов'язаному з драмою, почали активно вживати слово «катастрофа» у новий час французькі теоретики [21, р. 8].

Взагалі, за твердженнями французьких дослідниць Анн-Марі Мерсьє-Февр і Шанталь Тома, катастрофа як феномен, тобто як подія і як естетичний об'єкт, народжується у XVIII столітті [16, р. 8; 13, р. 268].

Майкл О'Ді також уточнює, що вперше слово «катастрофа» у сучасному значенні вживає Шарль Монтеск'є [16, р. 38]. Зокрема, наприклад, в його знаменитому творі «Перські листи» (1720) у СХІV листі згадуються «окремі катастрофи, про які так часто згадують історики і які зруйнували цілі міста й королівства; трапляються і загальні катастрофи, через які людський рід не раз стояв на волосину від загибелі»<sup>2</sup>. У попередньому листі один із кореспондентів Реді, прийшовши шляхом підрахунків до висновку, що тепер на землі лишилася хіба десята частина людей, які жили на ній у давні часи і, оскільки її населення постійно зменшується, то за десять століть вона перетвориться на пустелю, констатує: «Ось, мій любий Узбеку, найстрашніша катастрофа, що колись сталася в світі; проте її навряд чи відчули, позаяк вони відбулася непомітно і упродовж багатьох століть; це вказує на якийсь внутрішній порок, на приховану таємну отруту, на зморну хворобу, що вразила людську природу»<sup>3</sup>.

Також у його трактаті «Про дух законів» (1748) згадується про «катастрофи» як історичні катаклізми, що можуть бути наслідком страхів, навмисно збуджених в народі політиками (ораторами): «Але якби вони [нав'язані народу страхи] зародилися внаслідок

<sup>2</sup> «Je ne te parlerai pas de ces catastrophes particulières, si communes chez les historiens, qui ont détruit des villes et des royaumes entiers: il y en a de générales, qui ont mis bien des fois le genre humain à deux doigts de sa perte» [18].

<sup>3</sup> «Voilà, mon cher Usbek, la plus terrible catastrophe qui soit jamais arrivée dans le monde; mais à peine s'en est-on aperçu, parce qu'elle est arrivée insensiblement, et dans le cours d'un grand nombre de siècles; ce qui marque un vice intérieur, un venin secret et caché, une maladie de langueur, qui afflige la nature humaine» [18].

повалення основних законів, вони постали глухою, згубною, жорстокою силою і призвели б до катастроф»<sup>4</sup>.

Як бачимо, Монтеस्क'є говорить про «катастрофу» в широкому розумінні причому саме у застосуванні до історії. У його тексті «катастрофа» вживається у значенні історичних подій великого масштабу. Цікаво додати, що, на думку дослідників, великий вплив на Монтеस्क'є справив не хто інший, як вже згаданий вище Полібій [17]. Щоправда, йдеться про ідейний вплив у питаннях поділу влади та стримувань і противаг, тим не менше прикметним є збіг у дотичності до історії слова «катастрофа». Полібій фіксує значення, з яким слово переходить у Новий час, Монтеस्क'є надає йому нового значення.

За дослідженнями Майкла О'Ді, у XVIII столітті термін «катастрофа» веде мінливе життя, але інші класики воліють радше використовувати його стосовно індивідуального життя і його перебігу, як це робить, наприклад, Руссо у своїй «Сповіді» (1769). А, наприклад, Дідро у «Жаку-фаталісті» (1773) в одному місці говорить про «щасливу чи нещасливу катастрофу» (*une catastrophe heureuse ou malheureuse*) [10], тобто вочевидь, вживаючи його у значенні театрального походження<sup>5</sup>.

Варто уточнити, що історія слова, звісно, не збігається з історією поняття в сучасному його розумінні. Друга складова сучасного терміну «катастрофа» включає руйнівні природні події (у XIX столітті з'явиться феномен техногенної катастрофи). Обговорення й осмислення природних лих у XVIII столітті у Франції відбувається з використанням іншого терміну – «*désastre*»<sup>6</sup>.

Словники починаючи з кінця XVII століття відображають поступове перенесення терміну з театральної драми на, так би мовити, драму життя. «Словник Французької академії» (*Le Dictionnaire de l'Académie française*) 1694 року підхоплює зв'язок з античною трагедією, фіксуючи також у другу чергу переносне значення:

<sup>4</sup> «Mais, si elles naissaient à l'occasion du renversement des lois fondamentales, elles seraient sourdes, funestes, atroces, et produiraient des catastrophes» [19, p. 289].

<sup>5</sup> ...і що в цьому перекладається просто як «випадок», «подія», «пригода»

<sup>6</sup> Лексичне значення якого має інші конотації, пов'язані з ідеєю долі, визначеної зірками [].

«Остання і головна подія Трагедії [...] Також має фігуральне значення, нещасливий кінець. *Життя цієї людини довгий час було щасливим, але його завершення (catastrophe) було сумним. Яка катастрофа (catastrophe)!*»<sup>7</sup>.

Прикметним у наведеному прикладі слововживання є це чітке відчуття розрізнення фактичного значення і оціночного (естетичного). Стаття словника лишається фактично незмінною упродовж принаймні майже двохсот років. Змінюються лише приклади та в шостому виданні 1835 року лише трохи змінюється формулювання, і уточнення стосується лише «трагедії», замість якої ідеться про драматичний твір взагалі: «Остання і головна подія драматичного твору. *Слід митецьки підготувати катастрофу. Інтерес слабшає, якщо катастрофа є надто передбачуваною. Має розширене значення: велике нещастя, сумний поворот, печальний кінець. Страшна, жахлива, кривава катастрофа. Цей землетрус був страхітливою катастрофою [...]*»<sup>8</sup>.

Натомість у «Словнику французької мови» Літтре 1873 року маємо переверот (катастрофу), тобто значення міняються місцями: «Переверот, велике нещастя, печальний кінець [...] Розширено: остання і головна подія трагедії, драми [...]»<sup>9</sup>

Подібну динаміку маємо і в німецьких словниках ХІХ ст., зокрема у енциклопедії «Брокгауз» (Brockhaus) видання 1809 року «катастрофа» насамперед визначається таким чином: «...поворот, зміна, що переважно використовується у п'єсах, коли сюжет п'єси після багатьох попередніх ускладнень і лих набуває неочікуваного бажаного повороту на превеликий подив глядачів. Звідси слово

<sup>7</sup> «Le dernier & principal evenement d' une Tragedie. *Grande catastrophe, sanglante catastrophe.* Il signifie aussi figur. Une fin malheureuse. *La vie de cet homme a esté longtemps heureuse, mais la catastrophe en a esté funeste. quelle catastrophe!*»

Всі подальші цитати з французьких словників наводяться за сайтом проекту Чиказького університету ARTFL «Dictionnaire d'autrefois» у моєму перекладі [9].

<sup>8</sup> «Le dernier et principal événement d' un poëme dramatique. Il se dit surtout Du dénouement funeste d' une tragédie. *On doit préparer habilement la catastrophe. L' intérêt s' affaiblit, si la catastrophe est trop prévue.* Il signifie, par extension, Grand malheur, révolution funeste, fin déplorable. *Affreuse, terrible, sanglante catastrophe. Ce tremblement de terre fut une épouvantable catastrophe [...]*».

<sup>9</sup> «Renversement, grand malheur, fin déplorable [...] Par extension, le dernier et principal événement d' une tragédie, d' un drame [...]».

також використовується в інших випадках і може приблизно означати *вирішальний поворот, криза, тобто переміна щастя*<sup>10</sup>.

Як бачимо, йдеться насамперед про технічний елемент драматичного твору загалом (без обов'язкової асоціації з трагедією), і вже намічається використання слова у метафоричному і загальному значенні. Натомість упродовж трьох наступних десятиліть загальнозживане значення висувається на передній план, і, судячи з усього, подальша еволюція слова пов'язана саме з його асоціацією з трагедією, оскільки воно набуває трагічних конотацій, пов'язується з долею людини. Так, у виданні того ж словника 1838 року насамперед ідеться про нетехнічне значення, яке стосується дійсного життя, а вже у другу чергу про технічне значення слова як терміну, пов'язаного з поезією, але основна частина словникової статті присвячена особливостям літературного терміну: «Катастрофа первинно означає поворот і переважно зживається щодо будь-якого швидкого рішучого повороту долі людини на краще чи гірше. Також у поезії, що зображає долю людини (тобто в епічній і драматичній поезії), говорять про катастрофу як про вирішальний поворот, якого набирають зображувані події і який в істинному творі мистецтва не може статися через випадковість, а натомість поет має обґрунтувати його необхідністю. Підстави для розв'язки мають бути наявні заздалегідь, так щоб навіть через їхній збіг і на подив глядача розв'язка все ж сталася з дійсних причин»<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> «die Umwendung, die Veränderung, wird hauptsächlich bei Schauspielen gebraucht, wo die Fabel des Stücks nach vielen vorhergehenden Verwirrungen und Bedrängnissen auf einmal eine unerwartete erwünschte Wendung nimmt, wodurch die Zuschauer unvermuthet überrascht werden. Es wird dann nun das Wort auch bei andern Begebenheiten gebraucht, und könnte also ungefähr der *Entscheidungspunkt*, der Glückswchsel genannt werden» [7, S. 516].

<sup>11</sup> «Kataströphe bedeutet ursprünglich Wendung und wird vornehmlich gebraucht von jeder schnellen entschiedenen Wendung, welche das Schicksal eines Menschen zum Guten oder Bösen nimmt. Auch in der Poesie, welche Lebensschicksale darstellt (also in der epischen und dramatischen Poesie), spricht man von Katastrophe, als der entscheidenden Wendung, welche die dargestellte Handlung nimmt, und die in einem wahren Kunstwerke nicht durch den Zufall herbeigeführt sein darf, sondern vom Dichter in ihrer Nothwendigkeit begründet sein muß. Die Gründe zu dieser Entscheidung müssen vorhanden sein, wenn auch durch ihr Zusammentreffen die Entscheidung erst wirklich, vielleicht auf überraschende Weise, zu Stande kommt» [6, S. 580].

Цікаво, що таке чергування, чи коливання, значень спостерігається у словниках упродовж XIX століття. Наприклад, словник «Гердерс» (Herders) 1854 року теж починає з термінологічного значення слово в епосі чи драмі і лише коротко згадує загальноживане: «...поворот, момент у драмі та епосі, де вирішується доля героя, приводячи до щастя чи нещастя; звідси взагалі вирішальна подія в житті людей та народів»<sup>12</sup>.

Натомість словник «Універсальний Лексикон Пірера» (Pierer's Universal-Lexikon) повторює структуру статті «Брокгауза» видання 1838 року [20, S. 372].

І лише на початку XX століття у виданні енциклопедії «Брокгауз» (1911) у статті про катастрофу після звичного посилення на термінологічне значення з'являється значення, в якому слово «катастрофа» переважно вживається в наш час: «поворот; у драмі вирішальна подія, що приводить до розв'язки ускладненого положення (зав'язки); взагалі будь-який вирішальний, особливо нещасливий поворот (подій); також природне лихо»<sup>13</sup>.

Така вибірка не вичерпує історії слова у XIX столітті, але у певній мірі свідчить про еволюцію його значень. Можна констатувати, що до початку XX століття слово геть втрачає позитивні конотації, і в його значенні перемагають *трагічні* задатки.

Не менш, а в певному відношенні навіть і більш показовий матеріал для вивчення цієї еволюції дає художня література XIX століття. Якщо взяти, наприклад, французьку літературу, то попередній статистичний огляд творів її класиків показує, що у переважній більшості випадків слово «катастрофа» вживається у значенні несподіваного повороту насамперед в житті індивіда. При цьому Віктор Гюго, Оноре де Бальзак, Стендаль, Гюстав Флобер, Гі де Мопассан, Альфонс Доде, Анатоль Франс та інші письменники вдаються до цього слова (йдеться про крупні твори)

<sup>12</sup> «Wendung, im Drama und Epos der Punkt, wo sich das Schicksal des Helden zum Glücke oder Unglücke entscheidet; daher überhaupt ein entscheidendes Ereigniß im Menschen- und Völkerleben» [11, S. 564].

<sup>13</sup> «Wendung; im Drama das entscheidende Ereignis, das die Lösung der Verwicklung bringt; überhaupt jede entscheidende, bes. unglückliche Wendung; auch unglückliches Naturereignis» [8, 948].

приблизно з більш-менш однаковою частотою. (Винятком тут є роман Гюго «Трудівники моря», де, природно, морська тематика більше пов'язана з імовірністю нещасних випадків.) Письменник, який найчастіше потребує слова «катастрофа» і значно переважає тут всіх своїх старших і молодших сучасників, – Еміль Золя. Особливо виділяються два його романи: «Жерміналь», що природно, оскільки це один із перших романів про власне катастрофу у царині техносфери (і відповідно у значенні близькому до сучасного поняття техногенної катастрофи); «Гроші», де переважно йдеться про фінансові катастрофи, як приватного, так і суспільного масштабу. У зв'язку з цим цікаво відзначити, що, з одного боку, Еміля Золя, мабуть, можна справедливо характеризувати як найбільшого прихильника прогресу і віри у прогрес. З іншого ж боку, письменник, що найбільше вірить у прогрес науки і техніки як засіб вирішення суспільних проблем, вивищується за масштабами, так би мовити, «лінгвістичного катастрофізму» у своїй творчості.

Цей факт перебуває у дивовижній відповідності з думкою, висловленою німецьким філософом Вальтером Беньяміном у своєму останньому незавершеному, фрагментарному тексті «Про поняття історії», над яким він працював саме перед своєю трагічною смертю (і певною мірою ситуація, що спричинила його самогубство, ситуація підкорення Франції нацистською Німеччиною стала поштовхом до написання цього тексту). В одному з фрагментів (IX) Беньямін, посилаючись на картину Пауля Клее «Angelus Novus», говорить: «Існує картина Клее, яка називається «Angelus novus». На ній зображений янгол, який виглядає так, ніби він має намір відійти від чогось, на що він пильно дивиться. Його очі широко відкриті, його рот відкритий, а його крила розправлені. Так має виглядати янгол історії. Він звернений обличчям до минулого. Там, де перед нами постає ланцюг подій, він бачить єдину катастрофу, що без упину нагромаджує уламки на уламки і кидає йому під ноги. Він хотів затриматися, розбудити мертвих і зібрати до купи розтощене. Але з раю дме буря, яка заплуталася в його крилах і є настільки сильною, що янгол уже не може їх скласти. Ця буря неблаганно жене його у майбутнє, до якого він повернувся спиною, а тим часом купа

уламків здіймається до неба. Те, що ми називаємо прогресом, і є ця буря»<sup>14</sup>.

Навряд чи варто спростовувати можливе заперечення, що це ідіосинкратична думка самотнього мислителя, який потрапив у фатальні обставини і покладає провину за це на людську історію.

У західній літературі XIX і XX століть починаючи з Гюстава Флобера можна вказати багато письменників і мислителів, які негативно чи принаймні з недовірою ставилися до історії як *прогресивного* розвитку людства. Від літератури втраченого покоління та антиутопії до театру абсурду, бітників та літератури чорного гумору – маємо зразки розчарування в результатах поступу прогресу, або футурофобії, що перебувають в тій чи іншій точці діапазону оцінок від невдоволення ходом подій як *версією* історії до прозріння у фатальний характер Історії як такої.

Як репрезентативні приклади крайніх узагальнень в цьому питанні можна вказати два випадки. Перший – це «Улісс» Джойса. У другому епізоді автобіографічний герой Стівен Дедал, поет у пошуку у розмові нервово реагує на слово «історія»: «Історія це страшний сон, від якого я намагаюсь прокинутись» (History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake) [14, p. 40]. Художню структуру вражаючої споруди Джойса, роман одного дня можна тлумачити саме як велетенську метафору намагання прокинутися від історії і перейти у вічне сьогодення.

Другий виразний і найзагальніший символ «історіофобії» знаходимо у творчості Франца Кафки, зокрема у притчі «Залізничні пасажери», де залізнична катастрофа постає образом людської історії: «Якщо дивитися на нас з приземленої точки зору, ми перебуваємо в ситуації залізничних пасажирів, які потрапили в

<sup>14</sup> «Es gibt ein Bild von Klee, das *Angelus Novus* heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm» [5].



катастрофу<sup>15</sup> в довгому тунелі, і саме в тому місці, де світло початку вже не видно, а світло кінця лише настільки мріє, що погляд постійно має його відшукувати і постійно його втрачає, через що початок і кінець перестали бути певними. Навкруги ж, чи то від сум'яття почуттів, чи то від граничної чутливості, ми бачимо суціль чудовиськ і ще в залежності від настрою та від пошкоджень в тієї чи іншої людини захопливу чи стомливу калейдоскопічну гру.

Що я маю робити? або: Навіщо я маю це робити? таких питань в цій місцині не задають»<sup>16</sup>.

Коло замкнулося. У думці Беньяміна і творчості Джойса, Кафки (які мають чимало видатних однодумців у цьому питанні) історія осмислюється як катастрофа історії. Підсумовуючи описану траєкторію, накреслену історією слова «катастрофа», можна сказати так, що вона починається з трагедії і закінчується трагедією, тільки цією трагедією є вже не літературний жанр, а сама людська Історія як така.

## Література

1. Софокл. *Трагедії*. К. : Дніпро, 1989.
2. *Древнегреческо-русский словарь* / составил И. Х. Дворецкий. Т. I: А-Л. М. : Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1958.
3. Есхіл. *Трагедії*. К. : Дніпро, 1990.
4. Aeschylus. *Aeschylus, with an English translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes*. 1. Suppliant Women. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1926.
5. Benjamin W. *Über den Begriff der Geschichte*. URL: <https://www.textlog.de/benjamin/abhandlungen/ueber-den-begriff-der-geschichte>
6. *Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon*, Band 2. Leipzig 1838.

<sup>15</sup> В оригіналі (див. наступну примітку) слово «катастрофа», але це цілком звичайний переклад виразу «verunglückt sind».

<sup>16</sup> «Wir sind, mit dem irdisch befleckten Auge gesehn, in der Situation von Eisenbahnreisenden, die in einem langen Tunnel verunglückt sind, und zwar an einer Stelle, wo man das Licht des Anfangs nicht mehr sieht, das Licht des Endes aber nur so winzig, daß der Blick es immerfort suchen muß und immerfort verliert, wobei Anfang und Ende nicht einmal sicher sind. Rings um uns aber haben wir in der Verwirrung der Sinne oder in der Höchstepfindlichkeit der Sinne lauter Ungeheuer und ein je nach der Laune und Verwundung des einzelnen entzückendes oder ermüdendes kaleidoskopisches Spiel. Was soll ich tun? oder: Wozu soll ich es tun? sind keine Fragen dieser Gegenden» [15, S. 341].

7. *Brockhaus Conversations-Lexikon* Bd. 7. Amsterdam 1809.
8. *Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon*, fünfte Auflage, Band 1. Leipzig 6. 1911.
9. Dictionnaire d'autrefois. URL: <https://artflsrv04.uchicago.edu/philologic4.7/publicdicos/bibliography?head=catastrophe>
10. Diderot Denis. *Jacques le fataliste et son maître*. URL: <https://www.gutenberg.org/files/39976/39976-h/39976-h.htm>
11. *Herders Conversations-Lexikon*. Freiburg im Breisgau, 1855, Band 3.
12. *Historiae*. Polybius. Theodoros Büttner-Wobst after L. Dindorf. Leipzig. Teubner. 1893. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0233>
13. Jacques-Lefèvre N. L'Invention de la catastrophe au XVIIIe siècle. Du châtement divin au désastre naturel. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*. 44. Octobre 2009.
14. Joyce J. *Ulysses*. New York: Penguin books, 1983.
15. Kafka F. *Das erzählerische Werk*. Bd. 1: Erzählungen. Aphorismen. Brief an den Vater. Berlin: Rütten & Loening, 1988.
16. *L'Invention de la catastrophe au XVIIIe siècle. Du châtement divin au désastre naturel*. Études publiées sous la direction d'Anne-Marie Mercier-Faivre et Chantal Thomas, Postface de Jean-Pierre Dupuy, Genève: Librairie Droz, 2008.
17. Lloyd M. D. *Polybius and the Founding Fathers: the separation of powers*. URL: <https://mlloyd.org/mdl-indx/polybius///polybius.htm#note12>
18. Montesquieu. *Lettres persanes*, tome II. Paris: Alphonse Lemerre, editeur, 1873. URL: <https://www.gutenberg.org/files/33856/33856-h/33856-h.htm>
19. Montesquieu. *Esprit des lois*. Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1892. URL: <https://www.gutenberg.org/files/27573/27573-h/27573-h.htm>
20. *Pierer's Universal-Lexikon*, Band 9. Altenburg 1860.
21. Stacey J. *Narrative, catastrophe and historicity in eighteenth century French literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2022.
22. Sophocles. *Sophocles. Vol 1: Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone*. With an English translation by F. Storr. The Loeb classical library, 20. Francis Storr. London; New York. William Heinemann Ltd.; The Macmillan Company. 1912. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0189>
23. *The Cultural life of catastrophes and crises*, ed. by Meiner Carsten, Veel Kristine. Berlin : Walter de Gruyter, 2012.

# МИСЛЕННЯ КАТАСТРОФИ

Э. Г. Шестакова

## Цинизм циничной любви, или Можно ли верить на слово героям романа Анатолия Мариенгофа «Циники»

Катаклизм 1917 г. и последовавшие за ним трагические события для Российской империи и большей части европейского мира давно осмыслены гуманитариями с различных идеологических, методологических позиций и в системах ориентиров, координат разных научных традиций и школ. Однако даже спустя тридцать лет после распада СССР и биполярного мира остаются, а то и предсказуемо обнаруживаются новые проблемные поля, обусловленные катастрофическими последствиями «реального коммунизма» (Ж.-Л. Нанси) [10], которые необходимо прояснять, переосмыслять. Политика, эстетическое, социальное, история, нравственность, личность, индивид в движении времени, художественное творчество, литературная культура всё чаще становятся предметом рефлексии философов, пытающихся найти и обосновать их новые точки соприкосновения, общие основания и тенденции соотношения.

Это актуально и для литературоведения, ориентированного на анализ русской словесности 20 – 30-х гг. и «возвращенной литературы», их изучения в контекстах русского и мирового словесно-культурных процессов в их единстве, пересечении, взаимодействии, антагонизме, расхождении, сохранении национально-ментальной самобытности, защите уникальности [14; 16; 5; 15; 12]. С конца XX в. в центре внимания исследователей были, преимущественно, общественные, историко-политические причины и обстоятельства, спровоцировавшие кардинальные изменения и в «большой истории», и в сфере искусства слова.

---

Акцент по понятным причинам делался на то, как, какими средствами художники откликались на череду общественных катаклизмов первой трети минувшего века. Проблемы чувств, сокровенных движений души, интимных отношений, любви – одни из констант художественной словесности – тоже вполне предсказуемо и обосновано рассматривались сквозь призму социальности, политики, их трагических столкновений, влияний, последствий для человека и катастрофической незащищенности мира личности, резко выброшенной на «большую дорогу истории» (Н. Бердяев) [4, с. 280], оказавшейся в ситуации «испарения морали» (Л. Троцкий) [17, с. 218].

Такие логика и подходы были эффективными в литературоведении, столкнувшемся одновременно с множеством и новой словесности, и представленных ею типов героев, мотивов, тем, и необходимостью увидеть, выстроить в общественно-литературное целое, отличное от марксистско-ленинской политической системы, различные поэтики, идеологические убеждения разных, до антагонистичности, художественных систем, индивидуально-авторских миров. К началу XXI в., тоже вполне закономерно, обнаружились новые, еще не достаточно чётко, последовательно артикулированные, но важные аспекты традиционных, казалось бы, хрестоматийно сформулированных проблем. К ним относятся вопросы любви, мотива любовной истории в русской прозе 20-х гг., которая своим множеством и разноликостью одновременно свидетельствует и о естественном сломе, и об искусственном разрыве, и о прочной, нерасторжимой внутренней связи с национальным и мировым словесно-культурным процессами.

Вопросы любви, отношений любящих, брака, семьи всегда были сложными, трудными, мучительными, обремененными рядом неразрешимых противоречий и для русской творческой интеллигенции, философов, целенаправленно занимавшихся их рефлексией, и для литературных героев. Критик Н. Шелгунов на излете позапрошлого века так сформулировал один из парадоксов литературных любовных историй русской классики: авторы «как будто говорили: посмотрите, как следует жить холостым людям –

беззаботно, весело, любовно! Читатель никогда не знал: женятся ли герои г. Тургенева, Пушкина, Лермонтова. Никогда ни одному читателю не удавалось присутствовать на свадьбе героев этих писателей...» [23, с. 412]. Добавим в этот ряд героев Гоголя, Гончарова, Достоевского, Чехова, хотя у последнего достаточно рассказов о реализованных матримониальных планах: «Свадьба», «Анна на шее», «Душечка», «Попрыгунья», «Случай на охоте». Но любовная история и в этих рассказах не менее странная, чем и в других произведениях русской литературы, для которой мотив *русский человек на rendez-vous* стал одним из национально-культурных топосов. На рубеже XIX – XX вв. формируются различные философско-религиозные концепции любви (Вл. Соловьев, В. Розанов, С. Булгаков, Н. Федоров, Вяч. Иванов, Н. Бердяев), которые трансформируются и находят отголоски в моделях поведения и жизнечувствования эпохи, оборвавшейся катастрофой 1917 года.

Всё это делает особо актуальным исследование любовной истории как самостоятельной, самоценной сюжетно-мотивной схемы и сгустка нравственных, морально-этических проблем, обнаруживающих становление нового типа психологизма в прозе 20-х гг. Не стоит забывать и то, что катаклизмы первой трети XX ст. естественным образом усугубили и традиционные *вечные проблемы* любовных отношений, придав им особое социально-политическое звучание. Они неизбежно усилили и осложнили рядом объективных факторов смысл, оттенки и принципиально важные нюансы мечтаний, метаний, страданий, странностей, сложностей, обреченности чувств даже в тех ситуациях, когда герои женятся и ожидают счастья от взаимной любви. Но были ли эти катаклизмы истинной причиной константных для героев русской словесности драм и трагедий, внутренних сломов и неустроенности, экзистенциального одиночества и страданий, неизменно преследующих любящих или же естественными и внешними катализаторами устойчивых, *долгоиграющих* (С. Бочаров) национально-культурных мотивов и моделей поведения, мироощущения? Это один из ключевых вопросов к прозе 20-х годов. Другими словами, это тот аспект проблемы

---

мотива *любовная история*, который подводит к более объемной и константной системе литературоведческих вопросов. Прежде всего это вопросы об основах, принципах соотношения литература / реальность, истинного / ложного типологического ряда предшественников, истоках, памяти сюжетно-мотивной схемы, национальном своеобразии и, в конце концов, о праве словесно-культурного пространства и процесса на свою внутреннюю жизнь, обособленную и в определенной мере суверенную по отношению к истории и общественным ситуациям.

Под таким углом зрения перспективно рассмотреть произведение с заслуженно скандальной репутацией скандального автора, отвлекавшими длительное время внимание критиков, литературоведов нарочито вызывающими, аморальными, недопустимыми в любом минимально цивилизованном обществе типами героев, ситуаций, подробностями интимной жизни от более важных вопросов. Они касаются сущности, нравственной, социально-этической, мировоззренческой природы, мироощущения, особенностей видения, поведения, мотивации выбора личности в ситуациях общественно-политических сломов и предчувствия, предвосхищения в художественной форме антропологических катаклизмов рубежа наших столетий. Речь идет о романе Мариенгофа «Циники» (1928). Это интересный и во многом уникальный пример художественного произведения, которое одновременно и образец *как бы* типичной судьбы «возвращенной литературы», и алогичности. Роман и его автор еще на излете 20-х гг. пережили бурное и однозначное неприятие антагонистическими идеологическими, политическими лагерями, а в конце 80-х гг. – переосмысление в контексте комплекса «вопросов Перестройки» [22; 21; 8; 9]. Такая историческая и литературно-критическая участь романа представляется вполне логичной, объясняется характерами и героев, персонажей, и общей установкой автора на видение, изображение мира сквозь призму нарочитого цинизма, на что указывают все его исследователи [2; 6; 3].

Казалось бы, герой Мариенгофа действительно, подобно героям многих художественных произведений 20-х гг. и русским интеллигентам, художникам, видит и описывает в дневнике,

который как-то нарочито обыденно, как продолжение давно ведущихся записей начинается осенью 1918 г., последствия революции 1917 года. Делается это с позиции однозначного и явного неприятия «нашего “социалистического” переворота» [7, с. 125], обусловленной непониманием происходящего, отторжения царщей в обществе всеобщей неразберихи и с понятным сожалением о прежних устоявшихся социально-повседневных формах жизни. Это часто подчеркивается тонкими, иронично-изящными наблюдениями, которые реализуются в преувеличенно галантной этикетной и стилистически филигранной форме. Ольга и Владимир не только в период ухаживания, но будучи уже мужем и женой, обращаются друг к другу на *вы* и полными именами. В первом же разговоре героев, представленном в дневнике, есть странный для этого жанра, подробно, с позиции *как бы* стороннего наблюдателя зафиксированный и переданный диалог о вероятной прогулке после уборки в книжном шкафу: « – Вам необходимо вымыться. Работает ли в вашем доме водопровод? Иначе я понапрасну отсчитала шестьдесят четыре ступеньки. – Час тому назад водопровод действовал. Но ведь вы знаете, Ольга, что в революции самое приятное – ее неожиданности» [7, с. 127].

Монтаж разнородных реальностей, как основной прием построения романа, начиная с компоновки глав до соединения предложений в одном абзаце, убедительно проанализированный Чипенко, Хуттененом, помимо создания контраста и акцентирования внимания на событиях истории, тоже подчеркивает растерянность героя перед трагедией и алогичностью современной ему социальной жизни. Такое монтажное представление в интимном дневнике внешней действительности, и себя в ней, и по отношению к ней позволяет герою создать еще и защиту (ее иллюзию), и дистанцию для насыщенной историческими фактами, параллелями рефлексии, а Мариенгофу – проследить, точнее, препарировать механизм становления «нового мира» и судьбу любви в нем.

В конце 1919 г., перед добровольным прекращением ведения дневника на несколько лет, герой делает подробную запись тонкого, интеллектуально-саркастического, надменно-холодного

диалога с женой и единомышленницей. Владимир и Ольга согласны в отношении переключек и внутренней связи, некоей неизменности, а потому предопределенности прошлого / настоящего России: «В этой стране ничего не поймешь: Грозного прощает и растерзывает Отрепьева; семьсот лет ведет неудачные войны и покоряет народов больше, чем Римская империя; не умеет сделать каких-то “фузей” и воздвигает на болоте город, прекраснейший в мире. <...> Вы не находите, Ольга, что у нас благополучно добирается до цели тот, кто идет по канату через пропасть. Попробуй выбрать шоссейную дорогу и непременно сломаешь себе шею. После падения Орла и Гатчины я начинаю верить в крепость советского строя. Наконец, у меня даже мелькает мысль, что с помощью вшей, голода и чумных крыс, появившихся в Астрахани, они, чего доброго, построят социализм» [7, с. 182]. Последнее утверждение – предчувствие и даже уже осознание того, что социализм, вопреки здравой логике, свершится, а это значит, что их судьба и место в их стране, но в новом типе общественного бытия-вместе (Нанси) под вопросом. Цинизм поступков героев и, главное, приучение себя к нему как норме – это попытка перейти социальный хаос «по канату через пропасть». Она осложнена пониманием того, что чувства, особенно сокровенно-интимные – любовь, уважение, верность, доверие любимому человеку, страх за его благополучие, жизнь, – могут оказаться непредсказуемыми «канатоходцами». Зимой того же 1919 г. Владимир, когда жена заставляет его надеть свои женские подштанники перед поездкой на Сухаревский рынок за носками для его брата и соперника, так стремится приучить себя к циничному видению и принятию любви: «Что такое, в сущности, бледно-сиреневые рейтузы с фиолетовыми бантиками перед любовью, которая “движет мирами”? Жалкое испытание. Я слишком хорошо знаю, замухрявенькую избенку и ту самой “обыденкою” можно построить многими способами – и обло, и в лапу, и в пресек, и в крюк, и в охряпку, и скобой, и сковородником. А любовь?...» [7, с. 170].

Казалось бы, что это всё еще естественная для общественно-политических катаклизмов перспектива видения событий, ситуаций. Это вера в то, что социально-повседневная путаница



первых лет революции, становления новой политической власти будет преодолена новой рациональностью или же, как минимум, здравым смыслом и базисными этическими нормами, как после всех российских смут и европейских революций. Не случайно, Владимир часто вспоминает имена и времена не только Ивана Грозного, Бориса Годунова, Гришки Отрепьева, но Дмитрия Донского, Минина и Пожарского, Андрея Курбского, Петра I, Богдана Хмельницкого, сражавшегося под Корсунем, Беранже, Виктора Гюго времен «осады Парижа в семьдесят первом году», когда «только высокое кулинарное искусство ресторатора Поля Бребона могло заставить Эрнеста Ренана и Теофиля Готье даже не заметить того, что они находятся в городе, который был “залит кровью, трепетал в лихорадке сражений и был от голода”» [7, с. 147]. После социально-политических потрясений мир может и должен восстановиться посредством не только участия в событиях «большой истории», но и веры в прочность повседневности, которую представляют и житейские удовольствия. В связи с этим пространные, с экскурсом в детство, рассуждения героя в 1924 г., почти в финале романа, об их с женой отношениях с новым социальным мироустройством и представляющими его людьми, часто цитируемые исследователями, убедительны и предопределены: «Мы тоже поселились по соседству. Мы смотрим в щелочку чужого забора. Подслушиваем одним ухом. Но мы несравненно хуже их. Когда соседи делали глупости – мы потирали руки; когда у них назревала трагедия – мы хихикали; когда они принялись за дело – нам стало скучно» [7, с. 218].

Следовательно, можно было бы поверить на слово героям романа: в ситуации, когда неразбериха закончилась, а жизнь продолжалась, чуждый, неприятный им новый тип бытия-вместе (Нанси) упрочился, должно быть понятно, почему жена пришла к самоубийству, а любящий муж, будучи «почти молодым человеком» [7, с. 224], превратился в старика. Любовь, призванная защищать их отношения и личности от внешних разрушений и катастроф, не выдержала агрессии мира. Точнее, герои сами, чередой измен, их принятия, а также иными аморальными в любом обществе поступками отлучили себя от нового «сообщества

---

*идентичностей*», в результате чего внутреннее, необходимое индивиду, приобщение к общей «жизни-вместе стало проблемой» (курсив автора – Э.Ш.) [10, с. 16]. Они – действительно соседи, а то и чужие в своей стране, что формально убедительно обусловлено противостоянием «старого / нового» миров, социально-политической недалёковидностью героев.

Прежде всего этому заявлению героя многие критики, литературоведы поверили на слово, причем, начиная с Б. Аверина, в 1988 г. написавшего вступительную статью и впервые опубликовавшего в России «Циников». Он первым из исследователей показывает парадоксальность позиции, поступков Владимира и Ольги, указывая на то, что цинизм героев и их отношений – сохранение, защита любви, которую они противопоставляют революции, хотя «<...> весь сюжет романа доказывает относительность этой истины» [7, с. 477]. Такого рода трактовка убеждений и действий героев неудивительна, если учесть чрезмерность аморальных поступков, мыслей, желаний героев, а также выступления Мариенгофа, пытавшегося объяснить, защитить роман.

Такая вера в правоту общественно-политических заявлений автора романа и всего лишь одного из многих утверждений главного героя характерна даже для глубоких, с тонкими наблюдениями, идеями, научных работ о творчестве Мариенгофа. Она иногда подталкивает исследователей к неоправданно однозначным выводам, упрощению психологизма романа, социальной и культурно-философских, литературных истоков образов, типологии героев и ситуаций.

Чипенко – одна из первых исследовательниц прозы Мариенгофа – отмечает: «Духовная и историческая исчерпанность существования интеллигенции в советской России для прозаика подтверждается физическим вырождением, невозможностью и нежеланием произвести на свет следующее поколение» [22, сс. 10, 12, 15]. Но действительно ли это духовная исчерпанность и, главное, какова ее не только социально-политическая, историческая – внешне очевидная и почти бесспорная – обусловленность, но и литературная, т.к. нельзя

забывать следующий аспект. Ольга и Владимир – это не только герои своего времени, порожденные Октябрем 1917 г. и последующими за ними событиями, но и литературные типы, укорененные в специфике художественной словесности, внутреннего мира произведения, имеющие, создающие, трансформирующие, останавливающие, пресекающие в национальном и мировом словесно-культурных процессах типологические линии. Под таким углом зрения у их любовной истории есть не только «современное» измерение, соотносящееся с социально-политической ситуацией, но и «история», естественно и неразрывно связывающая их с толщей литературных смыслов и напластований.

Аналогичных, хотя более прямолинейно сформулированных, взглядов на проблемное поле романа и логику развития характеров героев придерживается Хуттунен: «Действительность, описанная документами 1924 года, оказывается героической историей страны большевиков. Кровавая революция с мертвыми лошадьми окончательно исчезла с улиц Москвы, голода уже не изображают <...> Будучи верным своему историческому описанию, повествователь составляет из этих торжественных фрагментов стройный ряд, рассказ о новом начале страны большевиков. Одновременно жизнь ставших “лишними” циников, до сих пор изолированных от проблем широких масс, резко меняется. Это изменение отмечает и сам Владимир <...>» [21, с. 174]. Определение «“лишние” циники» Хуттуненом актуализируется современностью героев и автора, что верно. Как и верно то, что его надо четче и последовательнее вписать в типологический ряд *лишних людей* важный для русского общественно-литературного процесса. Небрежение диахроническим и типологическим аспектами привело к тому, что любовная история исследователем интерпретируется сквозь призму социальности и становящегося нового типа массового общества, характерного для СССР. При этом упускается самоценность любовной истории, с которой начинается и которой заканчивается дневник героя. Хотя Хуттуненом указаны и интересно проанализированы ключевые философские, религиозные, поэтологические истоки и аспекты любовных

отношений героев, кроме философии кинизма [См. 24], любовный конфликт всё равно остается подчиненным социальным перипетиям, что приводит к его упрощению и закрывает выходы к литературным истокам романа.

В связи с этими моментами – особенности любовной истории как сюжетно-мотивного явления и его обусловленность литературными и философскими истоками – возникает ряд вопросов. Насколько правомерна в отношении внутреннего мира романа позиция, подводящая к идее господства «большой дороги истории», бинарных социально-политических оппозиций, принципов «земляной» «поверхности современной культуры» (Бердяев), стремления признать поражение мировосприятия главных героев и правоту победившего социального порядка? Победа «реального коммунизма» (Нанси) достаточно быстро, что уже видят и артикулируют герои Мариенгофа, проявила свои странности, просчеты, перегибы, ставшие впоследствии основой антропологической и социальной катастроф. Следовательно, невозможно не озадачиться тем, а действительно ли «Циники» – это произведение прежде всего о становлении нового социально-политического строя и взаимосвязанной с этим гибелью человека старой формации, который добровольно сделал себя чужим, посторонним своей стране, которая разорвала «оковы старого мира»? Но как с этим согласуется любовная история, которая, как и почти для всех героев русской классики, закончилась трагически? Насколько и какова по сути в этом вина нового типа бытия-вместе (Нанси), а насколько и под каким углом зрения – самих героев, оставшихся, несмотря на внешне циничный разрыв со «старым миром», его приверженцами? Есть и важен ли «старый мир» для героев Мариенгофа, если они внешне тоже антитетичны его знаковым героям и ценностям? Возможно ли в таком случае утверждение, что «Циники» – это своеобразная предтеча литературы соцреализма, но без чрезмерной идеологизации и идеализации нового типа бытия-вместе (Нанси)? Как позиция гибели человека старой формации согласуется с идеями, сформулированными теми же исследователями, о новаторстве Мариенгофа-прозаика, его близости разработкам русских

формалистов, предвосхищении им идей абсурдизма; эстетике уточенного дендизма, поэтике противоречивых эффектов, если любовная история рассматривается в социальной системе координат? Какова природа и сущность цинизма циничной любви героев, если он, без учета диахронии, как бы по принципу *вдруг* и *ниоткуда* появился в произведении 20-х гг. русской литературы?

В конце концов, с позиции противопоставления любовь / революция и неизбежности гибели старой формации интеллигентов, не поддержавших народ своей страны, нельзя понять следующие моменты романа. Почему герой Мариенгофа в 1922 г. старательно маркирует недосказанностью события, из-за которых произошла метаморфоза в мироощущении Ольги, давая лишь намеки на них? В связи с чем появляется и стремительно обостряется экзистенциальная по своей сути тема смерти, которая и мучает, и дарит наслаждения герою? Почему Владимир обходит умолчанием ключевые события социальных катаклизмов 1921-1922 гг. (завершение сепаратным миром Первой мировой войны, конец интервенции, окончание гражданской войны победой большевиков, постепенное признание Советской России на международном уровне), если в начале дневниковых записей, совпавшем со счастливым предложением руки и сердца, часто вспоминает исторические имена и события, закрепившие победу Октября 1917 г.? Непонятно, с точки зрения бинарной оппозиции «старого / нового» миров и без учета специфики любовной истории, почему в 1924 г. герой «не видит» похороны Ленина, смену политической элиты, как перед этим в 1918 г. – покушение на него, хотя до этого был внимателен даже к именам тех исторических деятелей, которым советская власть решила поставить памятники? Почему личная жизнь в 1922 г. все больше соотносится не с историческими реалиями из далекого прошлого, а современностью и голодом, охватившим часть территории страны? Почему Ольга, умирая после попытки застрелиться, серьезно, но «сделав улыбку», прощается с мужем и жизнью утверждением: «... знаете, после выстрела мне даже пришло в голову, что из-за одних уже пьяных вишен стоит, пожалуй, жить на свете...» [7, с. 227]. Понять это возможно при условии смещения социально-

---

политической системы координат с центральной позиции и совмещения ее с системой любовной истории.

Необходимо отметить несколько важных моментов для осмысления любовной истории в «Циниках». В романе не одна любовная история, как это может показаться, если ориентироваться на любовь Владимира и Ольги, а несколько взаимосвязанных, со-противопоставленных, образующих систему кривых зеркал, любовных историй главных героев и как бы эпизодических персонажей. Это любовные истории Сергея – брата главного героя – и Ольги, нэпмана Докучаева и Ольги, Владимира и Марфуши, Владимира и Маргариты Павловны фон Дихт.

Примечательно то, что любовная история Владимира и Ольги – объемно-многослойная, лабиринтообразная, постоянно оборачивающаяся своими неожиданными гранями, сопряженными в целостность. Это одновременно и традиционная любовная история, наполненная романтизмом, восторгами, трепетно-традиционными ухаживаниями Владимира, который уверен, что он любим и который становится любимым мужем, по признанию самой Ольги после первой брачной ночи. Это любовная история семейной жизни молодых супругов, привыкающих друг к другу и создающих взаимно уважительными отношениями уклад своего дома. Это еще и любовная история, основанная на адюльтере, тема которого нехарактерна для русской классической литературы и появляется в ней относительно поздно по сравнению с западноевропейской словесностью. Однако если адюльтер и становился частью конфликта, сюжета, то толковался писателями с позиции ошибки, распушенности, этического заблуждения, слабости героев, морального осуждения, метаний, страданий и сложности нравственного выбора личности между долгом и счастьем, разнузданным сладострастием и культурой чувств порядочного человека, например, у Ган, Л. Толстого, Достоевского, Чехова. В «Циниках» такой дилеммы не наблюдается, как нет и намек на порицание, нравственное и даже этическое неприятие неверности. Скорее, наоборот: прослеживается обилие вариантов и вариаций адюльтера, без которого не обходятся ни одни любовные отношения, и нарастание модификаций циничного отношения к

изменам. Часть любовных историй – это воплощенный в реальности обычный адюльтер, даже пошлый, как эпизодические отношения Владимира и его прислуги Марфуши; часть – произошедшая в воображении героя символическая измена: утонченные эстетические, чувственно-эротические наслаждения от созерцания посторонней прекрасной женщины.

Так, любовная история Владимира и Маргариты Павловны фон Дихт – это история как бы случайных столкновений героя с женщиной, которая не подозревает, что он наблюдает за ней, заглядывая «мимоходом в освещенное окошко старенького барского особняка» [7, с. 152] и переживая обостренное гурманское эротическое удовольствие от нечаянно увиденного. Это подчеркивается сравнением, которое возникает у героя зимой 1918 г., а потому звучащему особенно пронзительно, вызывающему и телесные, вкусовые ассоциации, и память о ценности, уникальности единичного, Италии как завуалированном и понятном намеке, знаке историй Петрарки, Данте, мраморных скульптур, любви и наслаждения: «Она – как недописанная восьмерка. Я никогда не предполагал, что у нее тело гибкое и белое, как итальянская макарона. Но кто же этот взъерошенный счастливец с могучими плечами и красными тяжелыми ладонями? Он ни разу не попадался мне на нашей улице. <...> Скромность уводит меня от освещенного окна» [7, сс. 151, 152]. «Очаровательная Маргарита Павловна» [7, с. 152] – то ли еще жена, то ли уже вдова бывшего ротмистра Сумского гусарского полка фон Дихта, сидящего в тюрьме ВЧК, которая тотчас после ареста мужа стала любовницей милиционера, пытаюсь, как и Владимир с Ольгой, выжить в период социальных катастроф. Герой, мельком увидевший чужой адюльтер, который стал возможен, как это трактует Владимир сам для себя, только в разрушенном революциями и войнами городе, не вспоминает об этой женщине несколько лет.

Однако эти столкновения не случайны: судьбы Владимира и Маргариты Павловны фон Дихт связаны и социальными катаклизмами, и, что более важно, причастностью к прекрасному, чувственно-эротическому, которые обречены на аморальное

существование, но не гибель и забвение. Она – прекрасное видение, как в идеалах сонетов итальянских поэтов, романтизма, символизма, он – мужчина, в чьем взгляде ее красота и запечатлевается, и сохраняется, и осуществляется как некий недостижимый, но возвышенно эротически ощущаемый образ, что возможно благодаря отсутствию артикуляции плотского желания с его стороны. Ее утонченно красивое тело, незнание о существовании Владимира, устремленного на нее взгляда и его умение видеть, получать от этого мимолетного узнавания и созерцания истинное наслаждение – подлинная и бесспорно возвышенно-символическая любовная история, позволяющая преодолеть герою социальные катаклизмы, мучительные измены жены, сохранить в них личную свободу и способность ощущать полноту жизни. Их судьбы соприкасаются в кульминационно-трагические для героя моменты, когда Ольга, учтиво ставя мужа в известность, берет очередного любовника.

Впервые, в 1918 г., взгляд героя нескромно устремился в чужое окно, когда он шел ночью в соседний семиэтажный дом, чтобы покончить жизнь самоубийством после первой измены жены, о которой было сообщено Ольгой ненароком, после «перечитывания [ею – Э.Ш.] бесконечных протоколов еще более бесконечных заседаний» и перед вечерней чашкою кофе: «Она положила монпасъешку в рот», при этом небрежно уточняя «...чуть не позабыла рассказать... Ветер захлопнул форточку. ... я сегодня вам изменила» [7, с. 150]. Второй раз он встретится с Маргаритой Павловной фон Дихт через несколько лет, в 1922 г., в разгар голода и расцвета нэпа, в ресторане. Это произошло в тот момент, когда Ольга с интеллектуальной брезгливостью умной, красивой, сильной женщины и циничной откровенностью, апеллируя к важности внешней женской красоты в продажной любви, будет определять с Докучаевым условия своего содержания. Владимир в начале сытного и изысканного обеда видит в зале «вправду очень красивых» женщин, «тоненьких, как вязальные спицы» [7, с. 189], которые явно торгуют собой. Но он не обращает на них особого внимания, понимая банальность ситуации.



Затем, когда напряженный торг-игру Ольга у нэпмана выигрывает, чувственно-эмоциональное зрение героя и опасное ощущение унижения, отчаяния от измены любимой женщины, заброшенности, одиночества обостряются, он получает возможность видеть и переживать прекрасное в окружающем мире. После принятия измен жены Владимир не может испытывать счастья от любви так, чтобы «от счастья потерять сон», бродить по ночам, «радоваться своему счастью, не боясь прослыть за идиота» [7, с. 138]. Он перестал видеть Ольгу как нечто самоценное, прекрасно-возвышенное. Герой прекратил чувственно и тайно ото всех упиваться нежностью, страстью к ней, не перестав любить жену, хотя природа и способ артикуляции чувств в дневнике изменились. Владимир всё больше от восторга счастья и любви переходит к их рациональной рефлексии, объяснений их значения и сущности. Это разговор с самим собою о любви, а не переживание любви. Но ему необходимы ощущения наслаждения, порожденные волнующим, ускользающим, подобным видению, чувственно-утонченным, возвышенно-прекрасным женским началом. Особенно остро, жизненно нужно это в моменты очередного потрясения, тоски, одиночества, обусловленных принятием, но не смирением с адюльтерами Ольги.

Так, зимой 1919 г. на Сухаревке, когда искали носки для Сергея и когда чувства унижения, одиночества и ревности не оставляли Владимира, он поймал в своем кармане руку воровки и отпустил ее: «<...> рука начинает сладострастно гладить мое бедро. Я боюсь обернуться. Я боюсь взглянуть в лицо с боттичеллиевскими бровями и ртом Джиоконды. Женщина, у которой так узка кисть и так нежны пальцы, не может быть скуластой и широконоздрой. Я выпускаю руку воровки и, не оглядываясь, иду дальше» [7, с. 172]. Судьба снова спасает героя, даруя ему своим капризом, возможность изменить жене с утонченно-прекрасной и снова-таки напоминающей образы Италии и Возрождения незнакомкой. Владимир может благодаря этой, как бы случайной прихоти Судьбы, противопоставить изысканность сладострастных впечатлений, пережитых с видением случайной женщины пошлой неверности Ольги, заботящейся о низменно-житейских проблемах

---

любовника, который «<...> похож на большого дворового пса, которого научили подавать лапу» [7, с. 142]. Это константное для любовной истории героев противопоставление пошлости физически происходящего адюльтера и переживаемого в воображении, но от этого не менее реального и чувственно, возвышенно осязаемого, уводящего в символическое пространство Италии, дает Владимиру еще и осознание свободы, личностной сокровенности и полноты.

Так, в ресторане после заключения сделки Ольги и Докучаева для Владимира вновь оказывается предельно необходимо ощущение счастья любви как осознания того, что он в этом мире существует, как и существует прекрасная, вечная любовь и возможность ее испытывать. После поступков Ольги и реакции на них Владимира нет и невозможны для него желание и готовность «ударить в всполошные колокола, чтобы каждая собака, проживающая в этом сумасшедшем городе, разлегшемся, подобно Риму и Византии, на семи холмах, знала о таком величайшем событии, как моя любовь» [7, с. 139]. Но жажда любви, прекрасного и счастья как условия личностного самосохранения у героя остаются. Снова, как после первой измены Ольги, сходятся предельно интимное, потаенное, подброшенное игрой Случая, Судьбы, и социальное, образуя и спасительную для него способность любоваться, пусть сторонней женщиной, ощущать подлинное чувственное наслаждение, быть свободной в этом личностью, и принимать общественные причины проституирования красоты: «Встретившись глазами с женщиной “чересчур доброй”, по словам Ольги, я опрокидываю чашечку с кофеем, вонзаю себе в ладонь серебряный ноготок фруктового ножа и восклицаю: – Да ведь это же она! Маргарита Павловна фон Дихт! Прекрасная супруга расстрелянного штаб-ротмистра. Я до сегодняшнего дня не могу забыть ее тело, белое и гибкое, как итальянская макарона. Неужели же тот бравый постовой милиционер, став начальником отделения, выгнал ее на улицу и женился по меньшей мере на графине? У этих людей невероятно быстро развивается тщеславие. Если в России когда-нибудь будет Бонапарт, то он, конечно, вырастет из постового милиционера. Это совершенно в духе моего

отечества» [7, с. 190]. Но именно в этот момент вернувшейся способности к наивысшему чувственному удовольствию, честности с собою герой проявляет сущность циника, не меньше, чем его жена.

Точнее, он даже более жесткий и жестокий циник в той любовной истории, в которой ключевые – его возвышенные чувства, переживания и тонкие символические отношения, чистота истинного эротического наслаждения. Владимир не хочет оставить эту любовную историю сокровенной для себя, существующей в символическом пространстве Италии и неприкосновенной для аморальности, жестокости, беспринципности общества, которое мало изменило своим нравам в период революций и становления нового типа бытия-вместе (Нанси). Он сам крушит даруемые Судьбой выходы в иной, пусть и символический мир, знающий и бережно хранящий память боттичеллиевской красоты, актуализируя его реалиями социальных катастроф. В процессе созерцания, осмысления и описания для себя увиденного герой не хочет разграничить интимное и публичное, вечное и временное, боттичеллиевский образ и живых женщин. Адюльтеры Ольги, их принятие Владимиром, обоснованное эгоизмом, страхом одиночества, мучительной невозможностью избавиться от любви к жене, лишают его возможности ощущать и переживать возвышенно-романтические чувства любви, счастья. Герой утрачивает столь важное для него умение и желание разграничивать интимный мир, проблемы текущего политического момента и публичное пространство. Социальные проблемы становятся прикрытием личной катастрофы, рационально обоснованным спасением любовной истории с Ольгой, которая терпит крушение в мире чувств. Цинизм поведения героини, который проявляется явно, обозримо для всех, в надменно аморальном отношении к любви и супружеским отношениям, сталкивается с глубинным цинизмом героя, который неочевиден для окружающих, но от этого еще более страшен и имморален.

Упиваясь наслаждением через созерцание телесной красоты чужой женщины с банально-трагической судьбой, герой надменно и хладнокровно препарировывает причины, в принципе тривиальные,

сделавшие из фон Дихт проститутку, прикрывая свой цинизм размышлениями о судьбах России, чем унижает общественно-исторические события и проблемы. Более того, Владимир унижает презрительными соображениями и жену, за счет безнравственности которой обедал в дорогом ресторане с пошлым названием «ЭЛЕГАНТ»: «Вы хотели “ранить ему сердце”, а вместо того объяснились в любви» [7, с. 191]. На что моментально получает цинично спокойный, надменный и этим ставящий границы для продолжения беседы ответ Ольги («Кажется, вы правы»), вынуждающий уже Владимира вступить в игру с женой и проиграть: «– Вы пойдете к нему сегодня? – Да» [7, с. 191]. Тайный для жены, но совершившийся в сознании и чувствах утонченный адюльтер Владимира с Маргаритой Павловной, при этом преданной и униженной его размышлениями, аналогично поступкам ее реальных любовников, еще раз соединяется с пошлой супружеской изменой Ольги. Ее причины банальны: необходимость привычного материального достатка для супругов, защита от бытовых неудобств героя, важность удовольствий и житейского комфорта для героини. Но не банальны игры Судьбы, Случая с героем, его поведение, чувства и их мотивация, записанные изысканным, интеллектуально утонченным стилем в дневнике.

Неверности супругов, вопреки всему любящих друг друга, образуют причудливый, новый для русской литературы рисунок их любовной истории, когда главное – своеобразная простота любви, что подразумевает её константность в отношениях и знание об этом героями. В этом смысле они – новый тип героев, которые порождены не только внешними социально-политическими катастрофами, но и идейно-смысловой, если не обреченностью, исчерпанностью, то проблематизацией типов *лишних, слабых, маленьких людей*. Их своеобразная, уходящая корнями в историю становления русской государственности гегемония в русском словесно-культурном процессе обусловила и особый тип любовной истории. В ней вся (включая страсть, интимно-чувственные отношения) полнота и изменчивость, непредсказуемость, капризность чувств, неприятные, этически, морально, житейски неоднозначные моменты и вопросы либо

маргинализировались, либо трактовались с позиции морального осуждения и неприятия права личности на всю полноту личного счастья, если оно не сопряжено с семейными ценностями, детьми, не корреспондирует с общественным долгом. Герои «Циников», наиболее явно продолжающие традиции литературы Серебряного века, – вариант *сильных, смелых людей* с попыткой изображения «цельных характеров», о которых в 1858 г. рассуждал Анненков, споря с Чернышевским по поводу «Аси» Тургенева. Он считал необходимыми в каждом здоровом, жизнеспособном обществе такие типы: они «<...> следуют невольно и неуклонно, в больших и малых вещах, одним потребностям собственной природы, мало подчиняясь всему, что лежит вне ее, начиная с понятий, приобретенных из книг, до мыслей, полученных процессом собственного мозгового развития. Такие люди иногда скрывают, по расчету, животные инстинкты, сильно живущие и преимущественно действующие в их нравственном организме, но большею частью бывают увлечены ими и возвращены к основной черте своего характера – откровенности. Они редко колеблются в выборе образа действий: он уже подсказан им заранее собственной их натурой» [1].

Герои, о которых мечтал и в жизни, и в литературе в пер. пол. XIX в. критик и к которым относятся Владимир и Ольга, соединяют в своих чувствах и поступках отголоски влияния на европейскую культуру философии цинизма, гедонизма, стоицизма, но стержневое представление о личности и морали укоренено в кинизме. По мысли С. Трубецкого, для философии кинизма характерно то, что «мудрый довлеет себе, и мудрость его состоит в том, чтобы осуществить внутреннюю самодовлеющую свободу <...> Истинную собственность человека составляет лишь его внутренняя свобода духа, его “добродетель”», когда «<...> никакого отвлеченного нравственного закона не существует, нравственные понятия людей о хорошем и постыдном – условны, искусственны и ложны, а нравственные чувства любви или дружбы привязывают человека к тому, что не есть его “собственное” благо, ставят его в зависимость от других, между тем как истинно мудрый и доблестный, сильный и свободный, как бог, довлеет себе»

---

[18, сс. 305, 306]. Понятно, что после самоубийства Ольги и молниеносного старения Владимира сложно говорить об утверждении морали кинизма и типа *сильных, смелых людей*, но попытка показать уверенную в себе личность, жажду жизни человеком старой формации в «Циниках» состоялась.

Это подтверждает и то, что Мариенгоф настойчиво образует, через легко прочитываемые цитаты и аллюзии, еще один уровень символических, но при этом важных любовных отношений. Их герои – сильные, смелые, авантюрные личности, не боящиеся жизни, стремящиеся к полноте чувств и страстей. Владимир постоянно дает отсылки к известным религиозным, историческим любовным историям, ставшими культурными кодами для европейского образованного человека: Саломея, Иродиада и Ирод, Марина Мнишек и Лжедмитрии, виндзорские проказницы и их возлюбленные, герои оперетт. Они служат фоном, на котором разворачиваются и развиваются любовные истории героев и который выводит их за ограничивающие пределы современности, «земляной» «дороги истории» (Бердяев); фондом знаний, памяти, ассоциаций, культурно-литературных символов, знаков, указателей для прочтения любовных историй героев романа; системой координат, ориентиров и намеков, связывающих русский национальный и мировой словесно-культурные процессы.

В результате этого сюжетно-мотивный комплекс любовной истории в «Циниках» оказывается лабиринтообразным по природе, типологии, задачам, втягивая в свою напряженную игру не только сильных людей, посмеявших любить в сложные времена, но и социальные катастрофы. Владимир, в самом начале романа еще отчаянно и романтически-тривиально влюбленный в Ольгу, не знающий ее отношения к себе, в разговоре с братом формулирует принципиальный, с точки зрения мировосприятия, вопрос о вечности любви и конечности любых общественно-политических катаклизмов, о ценности личного счастья и преходящем, относительном характере социального: «Предположим, что ваша социалистическая пролетарская революция кончается, а я любим... <...> ...трагический конец!... а я?.. я купаюсь в своем счастье, плаваю по брюхо, фыркаю в розовой водичке и в полном упоении пускаю пузыри всеми

местами» [7, с. 132]. Так сформулированные вопросы и обоснованные ответы невозможны для типа *слабых, лилипути людей*, для *русского человека на rendez-vous*, но естественны для типа *сильного, смелого человека* с претензией на «цельный характер» и хранящего память европейских культурных традиций. Но Владимир не получает, что тоже показательно, ответ от брата, хотя он и не остается безответным и ограниченным собственными представлениями об этой дилемме: всё развитие любовных историй в романе – это различные вариации и отклик на попытку примирить бесконечное и конечное, константное и конвенциональное, свободу, чувства индивида и природу социально-политической жизни и катаклизмов.

Мариенгоф, пожалуй, впервые в русской литературе с тщательной последовательностью представляет любовные, в том числе эротические, отношения любящих героев с позиции не столько натурализма, что уже было реализовано, например, в прозе Арцыбашева, сколько откровенного цинизма, заключающего в себе мораль киников, как основы и принципов миропонимания, поведения интеллигентных людей. Такая перспектива видения, ощущения мира нехарактерны для ключевых типов героев русского литературного процесса и противостоят ему по всем – аксиологической, экзистенциальной, феноменологической, идейной – парадигмам. Любимые и любящие герои русской классики (от Карамзина, Пушкина до Чехова) – это натуры мятущиеся, отчаянно, искренне и глубоко страдающие, дорожащие нравственными представлениями, смыслами, когда, по мысли В. Хализева: «В литературе XIX века, наряду с ее социально-критическим, а порой и обличительным “настроением”, оказывалось неопределимо важным *мироприемлющее* начало. Нашим писателям-классикам было присуще уважительно-бережное отношение к *живым* человеческим душам, к тем феноменам национального бытия, которые обладают неоспоримой *ценностью...*» (курсив автора – Э.Ш.) [20, с. 8]. Ценности, поступки героев Мариенгофа манифестируют как бы преднамеренный разрыв с традициями и духовными, морально-нравственными убеждениями, желаниями, выборами, свойственными главным героям русской литературы.

---

Мариенгоф и сам, как автор, не отличается уважительно-бережным отношением ни к миру, ни к людям, которые оказались в череде катастрофических ситуаций и о которых он пишет.

Принципы этики героев «Циников» близки, по крайней мере судя по их поступкам, идеям, которые в 30-е гг. сформулировал Троцкий и которые перекликаются с кинизмом, акцентирующим единство образа жизни, способа существования и линии поведения [11]. Троцкий настаивал, споря с русскими современными ему философами, на «испарении морали», невозможности существования обобщенного «морального чувства», «совести», «нравственного начала». Троцкий задает простой вопрос и тотчас дает тоже как бы однозначный ответ: «Но ведь существуют же элементарные правила морали, выработанные развитием человечества как целого и необходимые для жизни всякого коллектива? Существуют, несомненно, но сила их действия крайне ограничена. “Общеобязательные” нормы тем менее действительны, чем более острый характер приобретает классовая борьба. Высшей формой классовой борьбы является гражданская война, которая взрывает на воздух все нравственные связи между враждебными классами» [17, с. 218]. Этот вопрос перекликается с вопросом Владимира о соотношении любви и революции, интимного, но общепонятного чувства и правил, тенденций жизни общества, сформулированным и озвученным осенью 1918 г. для брата, еще не пожелавшего его жены.

Любовь, как сокровенно-личностное чувство, почти невозможное вне общезначимых норм морали, совестливого отношения к любимому, по-особому подвергается проверке социальными катаклизмами. Социальные катаклизмы, в свою очередь, проверяются нормами и правами любви. Герои «Циников» прямо не говорят о приверженности определенному классу и иронически изящно дистанцируются от вопросов классовой борьбы, но живут в эпоху нескольких катастроф, включающих Первую мировую войну, революции, интервенцию, гражданскую войну, разруху, массовый голод, трупоедство, каннибализм, а потому принимают и практикой своей жизни участвуют в процессе взрыва «на воздух» всех нравственных связей. Они следуют не



обобщенно социальным, без личностного осмысления вычитанным, как это определяли Анненков и Трубецкой, а конкретным, собственным, отвечающим обстоятельствам, их натуре, жажде жизни и ценности собственного блага, путем *сквозь* или *над* бездной социальных катаклизмов, каждый из которых предполагает и предъявляет индивиду свои нормы морали и этики. Патриотизм, вера, атеизм, политические симпатии, верность Отчизне, смена идеологий, классовая борьба и угроза физической мучительной смерти создают за короткий промежуток времени такую лабиринтообразную систему отношений и базисных норм этики, нравственности, что требуют от человека, заброшенного в этот лабиринт, силы и верности себе как условие выживания. При этом любовная история – усложняющее и осложняющее обстоятельство переживания нарастающих катастроф, предполагающее свои, почти незыблемые, нравственные нормы. Отсюда у героев Мариенгофа откровенное, неизвестное и немыслимое для человека XIX в., с циничной прямоотой, близкой идее личной добродетели кинизма, заявляемое приспособленчество к «новому миру». Ольге необходимо, и по ее здравому размышлению, и по настоятельному совету ее родителей, бежавших за границу, пойти работать на новое правительство, выйти замуж за большевика и сохранить квартиру, имущество; Владимиру, историку, приват-доценту, – вернуть возможность преподавать в университете, продолжать профессиональную деятельность; его брату Сергею, археологу, – занимать ответственные должности, осознавать себя творцом истории; Докучаеву – оставаться купцом, дельцом, заниматься тем, что единственное он умеет; Маргарите Павловне фон Дихт – выжить в обществе, где слишком быстро стал господствовать контраст базисных, элементарных прав и норм для человека: жизнь / быстрое уничтожение, богатство / нищета, сытость / голод. Казалось бы, что именно поэтому герои должны были не только дорожить чувствами, но принять адюльтер и проституцию как неизбежные составляющие их любовных историй.

Казалось бы, можно отчасти поверить героям на слово и признать, что они – банальные циники, которые пытались, но неудачно, соседствовать или приспособиться к новому

---

господствующему классу, а потому обречены на социальные маргиналии и даже гибель. Троцкий настаивал на идее, которая вполне применима к поступкам и моделям поведения героев: «Так называемые “общепризнанные” правила морали <...> выражают лишь тот факт, что человек в своем индивидуальном поведении связан известными общими нормами, вытекающими из его принадлежности обществу. Высшим обобщением этих норм является “категорический императив” Канта. Но, несмотря на занимаемое им на философском Олимпе высокое положение, этот императив не содержит в себе ровно ничего категорического, ибо ничего конкретного. Это оболочка без содержания. Причина пустоты общеобязательных форм заключается в том, что во всех решающих вопросах люди ощущают свою принадлежность к классу гораздо глубже и непосредственнее, чем к “обществу”» [17, с. 219].

В связи с этим снова проявляется неудобный парадокс, который сделал роман Мариенгофа и неприемлемым для аудитории, представляющей антагонистические политические, классовые лагеря, и почти однозначно трактуемым современными исследователями с позиции давления социально-политических обстоятельств. С одной стороны, герои «Циников» не смогли полностью порвать со своим классом, что, например, выражается пристрастием к бытовому комфорту, стремлением предаться лени и необязательной, пространной рефлексии, высокомерию образованного человека по отношению к революционному пролетариату. С другой – не смогли придерживаться константных нравственных ценностей и принципов, присущих их классу, точнее кругу, говоря языком русской классики, и являющихся ценностной нормой его жизнедеятельности. С третьей стороны, Владимир и Ольга уже зимой 1918 г. замечают формирование нового, и странно неопределенного, класса. Герой тонко подмечает, размышляя о любви и женщинах: «В пролетарской стране, если она в течение первой четвертушки столетия не переродится в буржуазную республику, “старые”, по вероятности, все-таки останутся, но “девы” вряд ли. *Молодой класс* будет слишком увлечен своей властью, чтобы обращать внимание на пустяки» (курсив автора –

Э. Ш.) [7, с. 152]. Много чутких наблюдений, касающихся странностей «нового мира», и у Ольги. Всё же не это стало причиной смерти героини и обреченности героя. Взгляд с точки зрения любовной истории обнаруживает бесспорность «сил действия» общепризнанных правил морали, нравственности, без которых невозможна и любовь, а также проявляет их взаимосвязь с социальностью и принципами выбора, поведения личности в эпоху взаимоперекрещивающихся общественно-политических катаклизмов.

С одной стороны, чувства героев по отношению друг к другу не вызывают сомнения: их связывает любовь, в чем они признаются и прямо, и посредством совершаемых поступков. Владимир глубоко и подлинно страдает от измен жены, что отмечает в дневнике легко прочитываемыми намеками и признанием в желании покончить с жизнью.

С другой стороны, их любовь порочна, ненормальна и чудовища по многим причинам. Они терпят адюльтер не только из-за банальной необходимости выжить, но и провоцируют неверность без видимой причины. Ольга указывает на плотски грубую, вызывающе-привлекательную красоту икр Марфуши, озорно и высокомерно подталкивая Владимира к банальной, от простой развращенности и скуки, измене барин / горничная. Ольга просит героя рассказать о его любовнице, а когда он описывает ее портрет, сетует на скуку в объятиях мужа. Внешне спокойно и даже деликатно относится к тому, что застает Владимира ночью у Марфуши. Владимир, идя по ночному городу с решительным намерением покончить с жизнью, вспоминает, глядя на дома и «переулки», о своей, времен юности, «дебелой вдове», которую он называл «моя крошка», замечает и пьяную, горланящую песню уличную «потаскушку» [7, с. 153].

Однако в этом показательно иное. Несмотря на честность решения о самоубийстве, герой не смог умереть. Фактор, остановивший его – интеллектуально-эстетического и эгоистического характера, – брезгливость телесная и социальная: «Мне захотелось взглянуть на то место, где через несколько минут должен был расплющиться окровавленный сверток с моими костями и мясом. Я просунул голову. Какая мерзость!.. Узнаю тебя,

---

мое дорогое отечество. <...> Прошу поверить, что я даже в мыслях не собирался вскрывать себе вены, подражая великолепному другу Цезаря. Не лелеял мечту покончить жалкие земные расчеты прыжком с ломбардо-византийского столпа, воздвигнутого царем Борисом, который, по словам летописи, “жил, как лев, царствовал, как лисица, и умер, как собака”. Но умирать в навозной куче! Нет, это уж слишком. Пришлось снова надеть калошу» [7, с. 156]. Примечательно, что перед этим дома Владимир тотчас после того, как Ольга сообщила об измене с Сергеем, сильно переменялся в лице, но спокойно попросил ее, «как об одном пустяке» [7, с. 150], – принять ванну.

Моральное, интимно-личное, физиологическое, интеллектуальное, чувственное и эстетическое постоянно вступают в лабиринтообразные отношения, балансируя на своем прямом и символическом значении. Вода, мыло, ванна, гигиена продолжают быть знаками-маркерами цивилизованной телесности, привычек воспитанных людей, которые себя уважают, отчасти – омовения греховной плоти. Но, главное, они становятся границей, разделяющей настоящие чувства к любимым, близким людям от игры с этикетом. Ольга в присутствии супруга и прислуги требует от Докучаева мыть руки с мылом после посещения уборной, в ресторане – утереть жирный от супа рот платком, подмечает его общую неопрятность. Но она никогда не делала замечаний подобного рода Владимиру, даже заботясь о его удобстве в «комнате задумчивости», и Сергею. Хотя последний с детства обречен на вызывающую отвращение телесную болезнь: щеку, изъеденную волчанкой, латают кожей, вырезанной со здоровых частей тела, которых «еще не касался хирургический нож» [7, с. 130-131]. После контузии Сергей не слышит на левое ухо, а голова постоянно трясется. Будучи невестой Владимира, она рассказала ему о запоре, просила поставить ей клизму, что он и сделал. Сформулировала это Ольга, прибегая к латыни, цитатам из «Сатирикона» Петрония.

Физиологические проблемы обыгрываются с помощью понятного и принципиального для мировидения, мироощущения героев социально-культурно-интеллектуального языка, что

позволяет телесность рассматривать, понимать и принимать сквозь призму единства этического, эстетического и экзистенциального. Больное тело не вызывает отвращения, неприятия, желания его табуировать молчанием и социальной дистанцией при условии, что оно принадлежит человеку, понимающему и уважающему культурный язык свободной и сильной личности. Наоборот, не только Докучаеву, но и представителю «новой власти» – подхалиму, карьеристу, мелочному и пустому человеку Мамашеву – Ольга постоянно делает замечания в отношении его манер поведения за столом, в беседе, брызганья слюнями, неумения пользоваться носовым платком. Аналогично дело обстоит и с адюльтером как моральной нечистоплотностью. Она «не видится», если люди говорят на одном, не классовом, а культурном языке. Это одно из ключевых константных условий любовной истории героев, которое постоянно прорывается, проговаривается. Например, в тот момент, когда Владимир, тактично, даже высокопарно сообщает о звонке и назначенном Сергеем свидании Ольге, а, провожая жену к ее любовнику, просит: «Скажите моему братцу, что книгу, которую он никак не мог раздобыть, я откопал для него у старьевщика» [7, с. 159]. Ольга, неожиданно вернувшись от Сергея, и, «найдя кровать пустой, вернулась к Марфушиному чуланчику и, постучав в перегородку, сказала: – Пожалуйста, Владимир, не засыпайте сразу после того, как “осушите до дна кубок наслаждения”! Я принесла целую кучу новых стихов имажинистов. Вместе посмеемся» [7, с. 166].

Подобного рода общность культурно-социально-повседневного языка недоступна, невысказана между Ольгой и Докучаевым, изображенным как вульгарный человек с купеческим прошлым и склонный к махинациям нэпман; он бьет до крови свою беременную жену, держит законную семью в деревне и относится к ней мужицки пренебрежительно. Нэпман поверхностно прагматичный, предсказуемый для интеллекта и чувств героев, как и Мамашев. Владимир пишет о нем: «Докучаев убежден, что человек должен быть устроен приблизительно так же, как хороший английский несессер, в котором имеется все необходимое для кругосветного путешествия в международном спальном вагоне – от

---

коробочки презервативов до иконки святой девы. Он не понимает, как могут существовать люди каких-то определенных чувств, качеств и правил» [7, с. 195]. Герой утонченно интеллектуально и эмоционально издевается над нэпманом, рассказывая ему неприличные, уничижающие сущность русского человека, истории. Докучаев этого не понимает, как не понимает и того, что он – чужой для этих людей. Его любовная история с Ольгой – фарс, пародия на современную социальную реальность нэпманов как эквивалент прежних вульгарных дельцов, содержащих любовниц. Это еще и развлечение умной, тщеславной женщины, а не только ее пошлое проституирование ради материальных благ, что обыгрывается и Ольгой, и Мариенгофом в сцене на аукционе.

По этим же причинам Ольга начнет утрачивать интерес к жизни, ее смысл. Привычный для нее культурный язык быстро истончается и испаряется даже у людей, для которых он был естественным. Героиня откажется читать письма от Сергея, выходить из своей комнаты, когда он, как обычно, приходил к ним в дом: не смогла принять его вульгарно-низменного, чересчур грубого доноса на нэпмана, обусловленного пошлой ревностью и уничтожившего его интеллектуально-культурную сущность образованного и по-настоящему идейно преданного революции человека. Ольга простила Сергею расстрел своего брата (этика, нормы революций, гражданской войны, идейно-классовой борьбы), продолжала заботиться о нем, но не смогла принять его и от него возможности и права на дальнейшую жизнь для себя (логика общезначимых норм нравственности и совести). Сергей, вернувшись в политическую элиту, получив за доносы «назначение в Берлинское торгпредство» [7, с. 222], перестал быть *сильным* и *смелым* человеком, предал семью, чувства, уничтожил совесть, стал говорить на чужом и чуждом для них социально-культурном языке, а потому перестал быть важен для Ольги. Его личное благо, близкое, казалось бы, идеям кинизма и мало чем отличающееся от поступков Ольги, Владимира, на самом деле антитетично им. Сергей, действительно любящий Ольгу и принимаемый ею, не смог остаться верным собственной натуре, утратил совесть и вместе с нею право на любовь и заботу. Одним, бессмысленно пошлым

поступком по отношению к чувствам Ольги, брата, доверительно-заботливому укладу жизни, который сложился, он уничтожил то, что Трубецкой определял, характеризуя кинизм, как истинную собственность человека – его внутреннюю свободу духа.

Эти сокровенно-глубинные чувства, качества, правила, которые Троцкий относил к крайне ограниченной силе действия общезначимых норм нравственности, а киники – к конкретности нравственности, добродетели собственного блага, свободы личности, осуществляются с помощью соответствующего культурного языка и играют ведущую роль в восприятии героями адюльтера. В этом плане показательно как бы вскользь брошенное зимой 1919 г. наблюдение, картинка из частной жизни: «Все семейство в сборе: Ольга сидит на диване, поджав под себя ноги, и дымит папиросой; Марфуша возится около печки; Сергей собирает шахматы. <...> Я выражаю опасение за судьбу родины...» [7, с. 167]. В систему ценностных координат видения героя попадают и заключаются люди не по идейно-классовому принципу, а интимной близости. Язык описания – это язык и память мировидения и мироприемлющего начала героя русской литературы XIX в., о чем писал Хализев. Марфуша, не говорящая на языке Петрония, Петрарки и Пушкина, но входящая, составляющая, что и подметила Ольга, мир общезначимых нравственных правил, – тоже память национально-культурного уклада, точнее, его идеализированного образа, созданного русской классикой. Однако и сущность любви к жене, примирение с адюльтерами Владимир тоже артикулирует с помощью изысканно-уточненного интеллектуально-телесного сопоставления, сравнивая ее с любимой, идеальной по форме чашкой для кофе: «Мне не очень приятно, когда в мою чашку наливают кофе для кого-нибудь из наших гостей. Но все же я не стану швырять ее – единственную в мире – после того об пол, как швырнула бы моя рассвирепевшая бабка» [7, с. 157]. Объединяющие начала, как может показаться, не классовые, по Троцкому, а иные, общие и принципиально важные: интеллектуально-эстетическое и культурно-чувственное, способные существовать в стилистически утонченной форме. Отсюда и странный, немислимый для героя русской литературы

---

XIX в. поступок Владимира, обусловленный кинической идеей нравственности только конкретного выбора, действия. Незадолго до самоубийства Ольги, герой, видя у жены «тоску необъятных размеров» [7, с. 229], но, не понимая ее природы, советует ей снова «развратничать», «взять богатого любовника» [7, с. 216]. Это одновременно и цинично, и заботливо, и жестоко, и наполнено уважением, любовью.

С третьей стороны, герой испытывает к Ольге подлинную, которую вначале возможно описать, прибегая к образам Саломеи и танца семи покрывал, возвышенно-романтическую любовь, заставляющую его дарить голодными осенью и зимой 1918 г. не продукты, а цветы, бродить ночной Москвой 1919 г., и мучительную ревность от каждой измены. Через шесть лет эта же, изменяющаяся, но неизменная любовь, заставит героя мучительно мечтать об избавлении от нее, даже через убийство Ольги: «Во всем виновата гнусная, отвратительная, проклятая любовь! Я награждаю ее грубыми пинками и тяжелыми подзатыльниками; я плюю ей в глаза, разговариваю с ней, как пьяный кот, требующий у потаскушки ее ночную выручку. Я ненавижу мою любовь. <...> Если бы я знал, что от нее можно убежать на край света, я бы давным-давно глядел в черную бездну, за которой ничего нет» [7, с. 221]. Герой, через нагнетание местоимения *я*, до предела акцентирует конкретность и индивидуальность своей любви. Несмотря на столь сложные душевные, эмоциональные страдания, сама эта любовь проста и константна во всех своих видоизменениях, поэтому возможности избавиться от нее герой противопоставляет не счастье и свободу, а пустоту. Несмотря на то, что для ее описания герою необходимы все культурные и литературные языки – от библейского до мелодрам, от сонетов Петрарки и Данте, до терзаний героев де Сада, Достоевского и становящегося экзистенциализма – сама эта любовь говорит и понимает только язык поступков. В этом ее цинизм по отношению к героям. Как только Владимир узнает о намерении Ольги стреляться, иронически воспринимая услышанное, не веря ее словам, тотчас мчится домой, моля извозчика: «Дяденька, перегони время» [7, с. 221].



Цинизм любви главных героев – лабиринт памяти исторических эпох, культурно-литературных языков, норм общественной жизни, проявившийся в условиях нагнетания социально-бытовых катаклизмов и личностных катастроф. Историко-политические катаклизмы оказываются не столько доминирующими, сколько проверяемыми принципами любви и любовной истории. Это память цинизма, его влияния и трансформаций. Герои вынуждены быть циниками, чтобы не только защитить себя, любимого от социально-бытовых нужд, но чтобы понять себя, и (не)сможь принять то, что неизбежно откроется в процессе понимания. В этом смысле цинизм любви героев парадоксален и чудовищен, а не банально аморален. Он соотносится не только с телесно-чувственным миром удовольствия, наслаждением от присутствия любимого, о чем постоянно размышляет герой в дневнике. Он строится не только на этике, стремлении героев уважительно относиться к желаниям друг друга в пространстве социально-бытовой жизни, как это заведено у любящих. Он корреспондирует не только с имморализмом, культурой уточенной, эстетезированной эротики рубежа веков, которые были опытом жизни героев, судя по отголоскам в дневниковых записях.

Цинизм любви героев парадоксален и чудовищен потому, что еще коррелирует с индивидуальными жизненными воззрениями и требованиями общественно-исторических обстоятельств, постоянно оборачиваясь в конкретных ситуациях своими непредсказуемыми ипостасями. Например, тот же случай с 15 тысячами долларов за ночь с Докучаевым, отнесенными в Помгол; ситуация с живыми цветами, купленными Владимиром для Ольги зимой 1918 г., когда «все мужчины» «закупают муку и пшено», которые «тащат» своим возлюбленным [7, с. 125]; история с бриллиантовой серьгой, отданной Ольгой извозчику, лошадь которого пала от голода, когда Владимир вез жену на свидание с Сергеем. Казалось бы, что герои поступают по совести, помогая другим, даря радость любимым. Однако отнесенные в Помгол деньги – своеобразный откуп, уступка памяти интеллигента и уловка в игре с Докучаевым, помогающая соблазнить его

---

непонятными и недоступными для него жестами. В дальнейшем Ольга и Владимир будут пользоваться деньгами нэпмана исключительно в личных целях: рестораны, продукты из магазина Елисеева, дорогие ателье одежды. Цветы вместо пшена были подарены Владимиром, несмотря на то, что Ольга меняла при нем фамильные украшения ради конфет, а серьга была отдана извозчику в тот вечер, когда Ольга ехала на свидание, чтобы у любовника выпросить место приват-доцента для мужа: «Сергей очень ловко исполнил Ольгину просьбу. Мне самому не хотелось тревожить высокопоставленного братца» [7, с. 167].

Такие любовь и взаимоотношения героев – это проявление еще и культурной памяти либертинов и либертинажа эпохи Просвещения, тоже во многом ориентированном на традиции кинизма. Для либертинажа значимо соединение и балансирование на грани разума и неразумия, превалирование нюанса, детали над рационально и морально существенными поступками: «Нет такого пустяка, который бы в чем-то не оказался очень важным <...> неразумие сердца, подчиняющее своей неразумной логике любое речение разума» [19, с. 114]. Герои романа, не как персонажи русской литературы, но подобно либертинам, постоянно чрезмерно внимательны, заботливы друг к другу в мелочах, однако жестоки и циничны в существенных моментах. Например, это случай с походом на Сухаревку. Ольга выбирает из коробки шоколадных конфет любимые мужа, изящно собственноручно кормит его, подавая десерт «на серебряном трезубчике» [7, с. 213]. Но сладости подарены Докучаевым и едятся с удовольствием и улыбкой в присутствии Сергея, который рассказывает, как после доверительной беседы Владимира с нэпманом, ее пересказа братом, и был арестован Ольгин любовник. Однако это не следование страстям, разврат, необузданность желаний или же банальная аморальность, ограниченная желанием пошло-комфортной жизни. В таком случае, герои бы не пытались покончить жизнь самоубийством, перегнать время, чтобы спасти любимую, а нашли бы возможности пристроиться. Скорее, наоборот: это взаимоотношения разума, ориентированного и ориентирующего человека на внешний мир, на жизнь в нём с влечением сердца,

нацеленного на свободу чувств, желаний. Это мир либертинажа, в котором, по Фуко, происходит одновременно рождение и развитие «некой особой чувствительности» со «смещением границ морали», «понижающих порог общественного возмущения» и «обусловленных единством *восприятия*» (курсив автора – Э.Ш.) [19, с. 116]. Для Фуко важно: либертинаж «обозначает не свободомыслие как таковое и не вольность нравов в собственном смысле слова, но, наоборот, некое состояние зависимости, при котором разум превращается в раба желаний и в прислужника души. <...> неразумие, словно бы предоставляющее человека самому себе» [19, с. 115].

Главные герои «Циников» в полной мере и буквально предоставлены сами себе: в ситуации социального хаоса уничтожены не только общественно-бытовые формы поведения, нормы этики, но и традиционные семейные ценности, родственные, любовные связи обречены на быструю трансформацию. Разум, желание и душа образуют лабиринт, по которому вынужден бродить человек, вынужденный делать выбор. Больше не действенны бинарные оппозиции, а желание комфортной жизни совмещается с жадой выжить. Поэтому видение текущих исторических событий постепенно отходит на маргиналии, заставляя индивида обратиться к проблемам чувств, желаний и возможностей их уяснения, объяснения для себя. Человек оказывается в ситуации внутренне не ограниченной свободы. А. Прокофьев такое мировоззрение и мироощущение определил весьма точно – парадоксальный гуманизм: «Под ним понимается система поведенческих установок предреволюционной французской аристократии, соединившей в себе вольность мысли с полной свободой всех доступных человеку практик самореализации» [13, с. 56]. Парадоксальный гуманизм и память либертинажа в условиях «реального коммунизма», в отличие от эпохи Просвещения, сталкивается с новым измерением катастроф и чудовищности, отсылающих к идеям либертинажа и, в частности, де Сада: «Избавляя природу от социально-исторических, “предрассудочных” наслоений и пытаясь в результате своего эксперимента получить “очищенный” разум или незамутненное

---

первичное чувство, мы рискуем в лучшем случае наткнуться на нечто животное в человеке, в худшем – на неоформленное, хаотическое, *без-образное* начало, сокрытое в нем» (курсив автора – Э.Ш.) [13, с. 62]. Однако этот аспект любовной истории – предмет для самостоятельного исследования.

Подытоживая, отметим, что рассмотрение «Циников» на пересечении двух контекстов – европейского и русского – словесно-культурных процессов, которые неоднократно знали и отображали возможностями художественного, эстетического политические, социально-повседневные, личностные катастрофы, позволяет усомниться в правомерности принятия на слово идей, утверждаемых героями романа. Эти аспекты упускаются в исследованиях, которые сосредоточены на преднамеренной игре Мариенгофа с читателем. Хотя такое следование за эмоциональной стороной романа уместно предопределено необходимостью проанализировать поэтические приёмы, технику, возможности, новаторство имажинизма в прозе. Но вера героям и автору романа на слово иногда подталкивает исследователей к неоправданно однозначным выводам, упрощению его психологизма, концепции социальности, личности, любви, что неизбежно обнаруживает принципиальные вопросы, касающиеся природы любви, любовной истории в романе.

Смещение акцентов анализа на любовную историю позволяет прояснить важные для русского литературного процесса моменты. Прежде всего природу и задачи того, что же лежит в основе цинизма любовных отношений героев романа. Позволяет ответить на вопрос, почему для них важен цинизм, который их не защищает, не спасает от циничности социально-политических катастроф, гибели их привычной повседневности, краха любви, а неизбежно, хотя и кардинально иным путем, приводит к тому, что и почти всех героев русской художественной литературы: невозможности счастливой любовной истории.

Любовная история в романе многослойная, представленная различными парами и треугольниками влюбленных, вариантами и вариациями адюльтера, что нехарактерно для русского классического словесно-культурного процесса.

Цинизм любовной истории – это не столько и не только защита любви и любимого в ситуации социально-политических, общественно-исторических катастроф, сколько и в первую очередь барьер и ценностное средство по экранированию внешнего мира, который не только испытывает любовь и любящих, но и сам проходит проверку вечным чувством. Любовная история проявляет катастрофу ускользания нравственных констант в хаотизированном мире, в котором теряется даже тип *сильного, смелого человека*. Любой, сделанный героями выбор, их осуществленная идея, в равной мере могут быть и благом, удачей, и крахом, и правильными, и ошибочными. Они оборачиваются непредсказуемыми, обесмысленными сторонами, а то становятся и гибельными по последствиям.

Мариенгоф фокусирует взгляд на том, что в результате социальных катаклизмов вынужденная жесткая и жестокая чистка от напластований культуры коснулась в одинаковой мере и личностей, и масс. Войны, революции, разруха и алогичная политика новой власти во всех сферах спровоцировали то, что было еще неизвестно Возрождению, Просвещению и что заставит в конце XX в. серьезно опасаться за судьбы социального и индивида в новых политических, общественно-культурных условиях. Герои «Циников» в первой трети XX в. это осознали и приняли как то, с чем не нужно мириться, а чему необходимо активно противостоять, бороться даже цинизмом циничной любви.

## Литература

1. Анненков П. В. Литературный тип слабого человека. По поводу тургеневской «Аси». URL: [http://az.lib.ru/a/annenkow\\_p\\_w/text\\_0163.shtml](http://az.lib.ru/a/annenkow_p_w/text_0163.shtml)
2. Базанов М. А., Взглядом историка: главный герой романа А. Б. Мариенгофа «Циники» как представитель профессионального сообщества своего времени. *Челябинский гуманитарий*. 2014. № 4 (29).
3. Белаш Е. Ю. Жанровая поэтика романов А. Мариенгофа. Автореф. дис. к. филол. н., 2020.
4. Бердяев Н. А. Трагедия и обыденность. Бердяев Н. А. *Sub specie aeternitatis*. Опыты философские, социальные и литературные (1900-1906 гг.). Москва : Канон, 2002.

5. Гачева А. Г., Казнина О. А., Семенова С. Г. Философский аспект русской литературы 1920 – 1930-х годов. Москва : ИМЛИ РАН, 2003.
6. Исаев Г. Г. Архетип эстета в дискурсах повествователя и лирического героя А. Мариенгофа 1920-х годов. *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение, журналистика*. 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/arhetip-esteta-v-diskursah-povestvovatelya-i-liricheskogo-geroya-a-mariengofa-1920-h-godov>.
7. Мариенгоф А. Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Москва : Худ. лит., 1988.
8. Муртазина Д. Р. Переосмысление прозы А. Б. Мариенгофа в русскоязычной журналистике: от перестройки до наших дней. *Наука и школа*, 2020. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pereosmyslenie-prozy-a-b-mariengofa-v-russkojazychnoy-zhurnalistike-ot-perestroyki-do-nashih-dney>.
9. Муртазина Д. Р. Рецепция прозаических произведений А. Б. Мариенгофа в русскоязычной журналистике в 1926–1929-х гг. *Вопросы журналистики, педагогики, языкознания*. 2020, т. 39, № 3.
10. Нанси Ж.-Л. Непроизводимое сообщество. Новое издание, пересмотренное и дополненное. Москва, 2009.
11. Нахов И. М. Очерк истории кинической философии. Антология кинизма. Фрагменты сочинений кинических мыслителей. Москва : Изд-во «Наука», 1984.
12. Овчаренко А. Ю. Стратегии художественного выбора в творчестве Содружества «Перевал» в историко-литературном контексте 1920–1930 годов. Автореф. дис. д. филол. н., Москва, 2019.
13. Прокофьев А. В. Парадоксальный гуманизм и критика морали (Опыт эстетического анализа «Философии в будуаре» Д. А. Ф. де Сада). *Вопросы философии*. 2001. № 1.
14. Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов). В 2-х кн. Москва : ИМЛИ РАН, 2001.
15. Русский имажинизм: история, теория, практика. Москва : ИМЛИ РАН, 2005.
16. Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920 – 1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. Москва : ИМЛИ РАН, 2001.
17. Троицкий Л. Д. Их и наша мораль (Памяти Льва Седова). Этическая мысль. Научно-публицистические чтения. Москва : Изд-во «Республика», 1992.
18. Трубецкой С. Н. Курс истории древней философии. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС; Русский Двор, 1997.

19. Фуко М. История безумия в классическую эпоху. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997.
20. Хализев В. Ценностные ориентиры русской классики. Москва : Гнозис, 2005.
21. Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. Кафедра славистики Университета Хельсинки. Новое литературное обозрение. Научное приложение 2007, вып. LXVII URL: [https://royallib.com/book/huttunen\\_tomi/imaginist\\_mariengof\\_dendi\\_montag\\_tsiniki.html](https://royallib.com/book/huttunen_tomi/imaginist_mariengof_dendi_montag_tsiniki.html)
22. Чипенко Г. Г. Художественная проза А. Мариенгофа 20-х годов. Автореф. дис. к. филол. н. Москва, 2003. <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/hudozhestvennaja-proza-a-mariengofa-1920-h-godov.html>.
23. Шелгунов Н. В. Русские идеалы, герои и типы. Русская критика эпохи Чернышевского и Добролюбова: Сборник статей. М. : Детская литература, 1989.
24. Шестакова Э. Г. Этика цинизма и становление новой социальности в романе А. Мариенгофа «Циники». Норма и отклонение в литературе, языке и культуре. Гродно, 2021.

**Дж. Д. Клэйтон**

### **«Переход через Збруч» И. Бабеля и судьба русского авангарда**

Уже сто лет прошло с тех пор, как первые рассказы из будущей книги Исаака Бабеля «Конармия» [1] стали появляться в одесских и московских газетах и в журнале ЛЕФ. Сама книга вышла из печати в 1926. Писатель был арестован в 1939 и незаконно репрессирован в 1940 и его произведения исчезли из библиотек и из истории русской литературы [2/301-317]. В США же в 1948 г. Аврам Ярмолинский издал первый сборник его рассказов на английском языке [3]. А в Советском Союзе первым шагом к его восстановлению стала его «реабилитация» в 1954. С появлением первого советского сборника произведений Бабеля с предисловием И. Эренбурга в 1957 начался возрастающий интерес к нему, как в Советском Союзе, так и в США и других западных странах. Первые анализы произведений Бабеля на английском языке (Триллинг [4],

---

Террас [5], Фэйлан [6] и другие) представляли собой общие филологические попытки характеризовать «стиль» его рассказов. Исследователи старались применять к рассказам обычные аналитические подходы, используя такие термины, как фабула, структура, описывая произведения, но не проникая в их смысл. Советским филологам было особенно трудно обсуждать произведения Бабея по ряду причин. В изданиях его работ были купюры (в частности, исключалось имя Троцкого). Непросто было рассуждать о жертве сталинского террора. Так называемая борьба против космополитизма ещё продолжалась по умолчанию. И наконец, история русского авангарда, контекста творчества Бабея, ещё не была изучена.

По большому счёту тексты Бабея долго и упорно не поддавались анализу. Однако в книге, появившейся в 1972, американский филолог Патрисия Карден делает важное замечание о поэтике Бабея: «Отделение деталей от их контекстов и внедрение их в новые контексты приводит к их абстракции... Они лишаются реалистической и описательной функции и приобретают роль абстрактных символических единиц в рассказах». [7, с. 45] Процесс, отмеченный Карден и, без сомнения, лежащий в основе творчества Бабея, похож на «монтаж аттракционов» Эйзенштейна, который описал кинематограф в статье в журнале «ЛЕФ», где появились также несколько из рассказов, вошедших потом в книгу «Конармия». Согласно определению М. Шройрса, «монтаж аттракционов ... рассматривает художественную конструкцию как ряд бурно шокирующих отрезков, не связанных сюжетно». [8, с. 244]. Важно при этом замечание Карден о том, как каждый отрезок вне контекста становится абстрактным, как мотивы в абстрактных картинах. В определённом смысле бесполезно говорить о «стиле» писателя. У него не стиль, а творческий метод. Среди анализов рассказа «Переход через Збруч» стоит внимания глава в книге В. Шмида «Проза как поэзия», посвящённая этому рассказу. Замечание Шмида о том, что рассказчик в финале испытывает «эпифанию» (прозрение), [9, с. 315] восходит к Триллингу, впервые обратившему внимание на это явление, которое он связывает с ранними рассказами Дж. Джойса. Трудно,



однако, согласиться с термином «орнаментализм», употребляемым Шмидом в отношении рассказов Бабеля. В дальнейшем анализе мы предложим подробный разбор некоторых смыслообразующих аспектов рассказа и рассмотрим его в контексте русского авангарда.

В книге «Бросок на юг» Константин Паустовский даёт очень ценную информацию о том, как в 1921 г. Бабель работал над рассказами, которые пять лет спустя будут опубликованы целиком под названием «Конармия». В это время эти два писателя жили вместе в дачном районе Одессы Фонтане. Материал книги – события советско-польской войны 1920 г., наблюдаемые писателем во время, когда он был прикреплен к Первой Конной Армии Будённого в качестве спецкора. При своём появлении книга вызвала недоумение у многих официальных лиц, в том числе у самого Будённого, ожидавших, очевидно, квази-реалистического, но революционно пафосного изображения «подвигов» конармейцев, или по крайней мере исчерпывающую историю кампании.

Вот что пишет Паустовский о рабочем методе Бабеля: «... На столе лежала десятки раз исправленная и переписанная рукопись последнего рассказа.

Подходя к столу, Бабель осторожно поглаживал эту рукопись, как плохо укрощённого зверя. Часто он вставал ночью ... и перечитывал три-четыре страницы. Каждый раз он находил несколько лишних слов и со злорадством выбрасывал их. «Ясность и сила языка, – говорил он, – совсем не в том, что к фразе уже нельзя ничего прибавить, а в том, что из неё уже нельзя больше ничего выбросить» [10, с. 154].

Поражает в этом описании полное пренебрежение автора к фактам или деталям событий, якобы описанных в тексте. Его интересует скорее *фактура*, то есть, как из них сделать текст. Автор удалял «ненужные» слова, в то время как реалистическое описание подразумевает накопление деталей. Это значит, что анализ текста рассказов Бабеля требует такого же внимания к каждому слову, какое уделял сам автор. Иными словами, нам предстоит выяснить, как *сделан* текст «Переход через Збруч» и,

---

следовательно, как читать книгу «Конармия», увертюру к которой он представляет.

Рассказчик – еврейский большевик и журналист Кирилл Васильевич Лютов. Совпадение имени и деталей биографии этого человека с личностью самого автора (Бабель взял этот псевдоним, когда он начал свою командировку при конармии) не делает описание достоверным. Наоборот – оно усиливает мистификацию. В том, как начинается рассказ, мы видим пример одного типа текста, который находится в книге и который можно условно назвать «мнимым репортажем спецкора». В книге есть и другие типы рассказа – например письмо, рассказ от третьего лица, но за ними всегда чувствуется голос автора. Полный обзор типов рассказов в «Конармии» даёт Шройрс. [8, с. 246-253] Таким образом, если мы согласимся со мнением исследователей, утверждающих, что «Конармия» представляет собой тип поэтической прозы, то можно было бы назвать рассказчика «лирическим героем», эмоции которого передаются через все жанровые варианты. А объединяющим фактором является как раз это присутствие лаконического авторского голоса с его скрытой усмешкой.

Начнём наш анализ с заглавия. Как показывает Н. А. Веселова, заглавие рассказа заслуживает внимания за счёт его особого отношения к смыслу последующего текста. [11, с. 86-151]. Здесь, помимо мифологических ассоциаций, связанных с переправой мёртвых через Стикс или же переходом еврейского народа из Египта через море, можно различить несколько специфических смыслов. На первый взгляд, заглавие просто называет один эпизод волынской кампании Первой Конной Армии Будённого против польских войск. Описывается не само взятие города Новоград-Волынский (ныне Звягель), произошедшее 26 июня 1920 г., а переход обозов через реку. При этом в заглавии настораживает одна «ошибка». Дело в том, что река, на левом берегу которого находится Звягель, называется не Збруч, а Случь. Река Збруч находится примерно в ста километрах к югу от Звягеля и втекает в Днестр, в то время как Случь является притоком Днепра. Такая неточность – уже первый сигнал о том, что перед нами не

достоверное, детальное описание одного боевого действия Первой Конной Армии в польско-советской войне, а художественное произведение. Уже с самого начала рассказа автор сообщает внимательному читателю, что рассказ будет работать не по принципу хронологической и пространственной последовательности, а как *монтаж* отдельных элементов, причём точность или ошибочность какой-то детали не играет никакой роли. В этом отношении рассказ вполне в духе других авангардистских художественных произведений – картин Ларионова о жизни солдат, в которые «вклеены» тексты, фильмов Эйзенштейна или же коллажей Родченко. Как пишет Е. И. Погорельская, «монтажность свойственна не только «Конармии» в целом, но и отдельным рассказам, где она проявляется еще отчетливее – в сочетании на небольшом отрезке текста различных жанровых, стилевых и даже тематических элементов, сюжетная связь между которыми не вполне очевидна» [1, с. 293]. Соответственно, «ошибочное» название реки следует понимать как скрытое мета-поэтическое указание читателю на то, как нужно читать рассказ и, следовательно, целую книгу, началом которой он является.

Выбор «неправильного» названия реки имеет и другой смысл. Дело в том, что река Збруч была с XVIII века исторической границей между российской империей и Польшей. Она находится южнее Случи и, согласно условиям Рижского договора, подписанного Польшей и Советской Россией в 1921 г., представляла границу между этими двумя государствами. Понятие «границы» чрезвычайно важно в сознании русских. Оно играет большую роль, например, в пьесе «Борис Годунов» А. С. Пушкина. За границей лежит «чужбина», неродное пространство, куда убегают лишь изменники, враги родины, как Курбский или Гришка Отрепьев. Сам Бабель свободно владел французским языком; в 1936 г. он последний раз посетил Францию. Ему пришлось выбрать: остаться «за границей» или же вернуться в Советский Союз. Как известно, он решил вернуться в СССР, где впоследствии был расстрелян НКВД. Наверное, в 1921 г. он уже смутно понимал, как опасно быть писателем в России. Таким образом, переход через Збруч для персонажа Лютова обозначает физическое

проникновение через границу в чужой мир – в католическую Польшу, иное религиозное и языковое пространство. В рассказе появляются новые экзотические слова и темы. Отношение большевика Лютова к католической религии шуточно-издевательское. Беременная еврейка в рассказе указывает на парадокс беременной девственницы – пресвятой Богородицы – в сердцевине католической религии. В этом новом, экзотическом мире Лютов, еврей из сравнительно богатой семьи из Одессы, знакомится с миром обедневших евреев, проживающих в *местечках* Волыни и Галиции, которые так отличаются от одесситов. Его описание в рассказе «Учение о тачанке» прямо относится к евреям, убирающим следы погрома в квартире: «В страстных чертах, вырезанных мучительно, нет жира и тёплого биения крови. Движения галицийского и волынского еврея несдержаны, порывисты, оскорбительны для вкуса...» [1, с. 36]. Рассказчик знакомится с третьим, также ему чужим элементом – казаками конармии Будённого, к нравам которых «очкастому» еврейскому интеллигенту из большого города сложно адаптироваться.

Кроме пространственных смыслов, слово «переход» в заглавии включает метафору, определяющую центральную тему рассказа. Оно относится к самой революции, к этому переходу в новую, жестокую эру (неслучайно здесь название города – *Новоград*, отражающее утопический пафос революции). Звягель получил это название в 1795 г., когда территория, где он находится, была аннексирована Российской Империей. Оно символизировало империалистические стремления России, которые поразительно созвучны с порывом новой, большевистской власти.

Начало эры отмечено грубостью, мародёрством, убийством (в частности, отцеубийством), насилием. Метафорически *переход* приравнивается к *преступлению*, указывая, таким образом, на моральную тематику, лежащую в основе не только данного рассказа, но и всего цикла рассказов. Катастрофа русской революции оказалась переломным событием в жизни народов, проживающих в Российской Империи. Она представляла собой не просто очередную смену власти: она была направлена против всех

ценностей – против власти «отцов», воплощающей якобы волю Бога, в частности царя, как Богом избранного «отца» русского народа, а также против отца семейства, против морали и милосердия. Все аспекты старого режима подвергались жестокому уничтожению – расстрелами, войной, классицидом. Катастрофа революции как резкий отказ от всех прежних ценностей и пафос кровопролития отражается на многих уровнях в книге Бабеля.

Однако у слова «переход» есть одновременно и мета-поэтический смысл. Физическую жестокость революции предвещало разрушение авангардом как традиционных художественных жанров, форм, так и ценностей. Важно отметить, что, как во Франции в XVIII веке, где Вольтер, Дидро, Руссо, Бомарше и другие были «буревестниками» французской революции, политической революции в России предшествовал тот перелом в культуре начала XX века, который мы, в случае России, называем авангардом. Он проявлялся во многих видах искусства – в театре (Мейерхольд), в живописи (Малевич, Татлин, и др.), в музыке (Стравинский), в поэзии (Маяковский, Хлебников). В первом абзаце рассказа «Переход через Збруч» мы читаем: «Наш обоз шумливым арьергардом растянулся по шоссе, идущему от Бреста до Варшавы и построенному на мужицких костях Николаем Первым». Однако, как известно, данное шоссе находится в нескольких сотнях километров на севере от Новограда-Волынского, а Первая конармия в протяжении всей польско-советской войны воевала исключительно по южному Львовскому направлению (Житомир – Новоград-Волынский – Ровно – Замостье). Географическая неточность опять говорит о том, что предложение нужно понимать не буквально, а как метафору. Дело в том, что после революции наиболее авангардистские явления в искусстве – конструктивизм, кубофутуризм, ЛЕФ – доживали своё эфемерное существование ещё несколько лет, примерно до середины 20-х годов. Они представляли уже не *авангард*, а именно «шумливый *арьергард*». После революции любой авангард теряет свой смысл. Предвестив и одушевив политическую революцию, авангард выполнил свою роль. Таким образом, «Конармию» нужно рассматривать в контексте судьбы русского авангарда. Новая

---

власть будет неизбежно относиться враждебно к любому движению, которое ей не подчиняется. «Конармию» Бабель писал в 1921-24 гг. Некоторые из рассказов, которые войдут в книгу, впервые появились в авангардистском журнале ЛЕФ.<sup>17</sup> В данном случае рассказ выражает ситуацию, в которой автор является членом уже не *авангарда*, а «*арьергарда*», идущего по стопам случившейся революции, стараясь оправдать своё существование. Таким образом, «шоссе» нужно понимать как метонимию: это Россия в историческом разрезе, построенная (как обычно говорилось о Санкт-Петербурге) «на мужицких костях». А взятие Новограда нужно понимать как метафору революции. Упоминание «мужицких костей» является косвенной ссылкой на жестокость, которая сопровождает развитие нового советского государства, новой России – *Новограда*. А эта новая Россия будет строиться на костях русской интеллигенции, включая авангардистских художников.

Сам рассказ начинается со слова «начдив» в речи повествователя Кирилла Лютова и кончается словом «отец», произнесённым беременной еврейкой. Эти два слова являются полюсами морального контекста – можно сказать, даже морального парадокса, составляющими глубинный смысл рассказа, а также всей книги «Конармия». Начдив шесть упоминается в рассказе два раза: в начале он сообщает о взятии Новограда-Волынского и даёт приказ наступать. Он, стало быть, решительный, мощный, целеустремлённый, беспощадный. Второй раз начдив является лирическому герою во сне, причём мы узнаём, что его фамилия – Савицкий. Во сне Лютова он стреляет в комбрига, упрекая его в том, что он «поворотил бригаду» – то есть отступил вместо того, чтобы выполнить приказ. С образом волевого, беспощадного начдива контрастирует смиренный отец беременной еврейки, попросивший своих польских палачей убить его на чёрном дворе, «чтобы моя дочь не видела, как я умру» [1, с. 8].

---

<sup>17</sup> Журнал ЛЕФ стал выходить в 1923 г. под руководством В. В. Маяковского. В третьем номере появилась статья Эйзенштейна «Монтаж аттракционов», а в четвёртом шесть рассказов Бабеля из «Конармии» и два из «Как это делалось в Одессе». Было издано всего семь номеров – два в 1924 г. и один в 1925 г.

Именно контраст между «мужским» характером комбрига и образами ужасов войны, которые происходят по его воле, с одной стороны, и лирическими «женскими» образами тихой Волыни, с другой, определяет композицию второго абзаца, который начинается в полдень и кончается поздней ночью. Здесь большой интерес представляет визуальный ряд. В течение одного абзаца читатель получает краткий курс по развитию русского искусства в первые десятилетия XX века. Подтекстом для данного абзаца является рассказ Бабеля «Линия и цвет» (1923), представляющий встречу между рассказчиком и Александром Керенским на курорте Олила под Хельсингфорсом в 1916 г. Рассказчик замечает, что Керенский ничего не видит, и спрашивает, близорук ли он. Его собеседник подтверждает, что он, действительно, близорук, а когда рассказчик уговаривает его купить очки, тот категорически отвечает: «Никогда!». Рассказчик возражает: «Подумайте, вы не только слепы, вы почти мертвы», - и восторженно описывает ему финский лес, который перед ними: «Линия, божественная черта, властительница мира, ускользнула от вас навсегда. Мы ходим с вами по саду очарований, в неопишемом финском лесу. До последнего нашего часа мы не узнаем ничего лучшего. И вот вы не видите обледенелых и розовых краев водопада там, у реки. Плакучая ива, склонившаяся над водопадом, – вы не видите ее японской резьбы. Красные стволы сосен осыпаны снегом. Зернистый блеск роится в снегах. Он начинается мертвенной линией, прильнувшей к дереву и на поверхности волнистой, как линия Леонардо, увенчан отражением пылающих облаков. А шелковый чулок фрекен Кирсти и линия ее уже зрелой ноги?» [12, с. 264-265]. На это Керенский говорит: «Вы живете не лучше учителя тригонометрии, а я объят чудесами даже в Клязьме. ... Зачем мне линии, когда у меня есть цвета? Весь мир для меня – гигантский театр, в котором я единственный зритель без бинокля» [12, с. 265]. Полгода спустя Керенский выступает перед рабочими. Он «произнёс речь о России-матери и жене. Толпа удушала его овчинами своих страстей. Что увидел в ошетилившихся овчинах он – единственный зритель без бинокля? Не знаю» [12, с. 266]. Тогда перед ними стал выступать совсем другой оратор – «очкастый»

Троцкий. В «Конармии» самого Лютова казаки зовут «очкастым». Может быть, Бабель уже смутно понимал, что очкастые – сначала Троцкий, а потом и он сам – будут сброшены с парохода советской современности. Рассказ Бабеля интересен тем, как он связывает эстетику и политику. Отказ Керенского от линии, его желание видеть только цвета, наблюдать чудеса там, где их нет, представляет аполлоническое понимание искусства старого поколения.

Первые два предложения второго абзаца рассказа «Переход через Збруч» выдержаны в духе описания финского леса: «Поля пурпурного мака цветут вокруг нас, полуденный ветер играет в желтеющей ржи, девственная гречиха встает на горизонте, как стена дальнего монастыря. Тихая Волынь изгибается, Волынь уходит от нас в жемчужный туман березовых рощ, она вползает в цветистые пригорки и ослабевшими руками путается в зарослях хмеля» [1, с. 7].

Тут есть и цвета, и линии, «поля пурпурного мака»; «желтеющей ржи»; причём образы природы персонифицированы, описаны антропоморфически или как кроткие живые существа: «вечер играет», «гречиха встаёт», «Волынь уходит ... вползает ... ослабевшими руками путается». Потом всё меняется: эти образы замещаются более яркими: «оранжевое солнце», «штанدارты заката» – солнце уже заходит, а сравнение со «штандартами» связывает закат с военными действиями армии. В образе «оранжевое солнце катится по небу, как отрубленная голова» (курсив мой – Дж. Д. К.) есть явная отсылка к супрематистской опере А. Кручёных и В. Хлебникова «Победа над солнцем» (1913) с декорациями и костюмами К. Малевича. Именно там впервые появился знаменитый чёрный квадрат, который в опере торжествует над блестящим кругом солнца [13, с. 190]. «Победа над солнцем» является, согласно принципам Кручёных, пиком развития авангарда, моментом, когда футуризм превращается в кубофутуризм или супрематизм, то есть, достигает полной абстракции. Опера впервые была поставлена 3 декабря 1913 года – а в предыдущий день была представлена пьеса В. В. Маяковского «Владимир Маяковский: Трагедия» [14, с. 1]. В это время Бабель



ещё заканчивал учёбу в Киеве и поехал в Петербург только в декабре 1915 года [2, с. 26]. Полагаем, что он узнал о спектакле из газет и, может быть, позже от Маяковского, с которым он познакомился в Петербурге; и, наверное, читал текст, который появился одновременно со спектаклем [15]. Удивляют параллели между оперой и вторым абзацем рассказа, которые явно не случайны. В первой части оперы есть широкий цветовой спектр в декорациях и костюмах; так, по крайней мере, была оформлена реконструкция 2013 года [16]. В опере фигуративное искусство уничтожено метафорически победой над солнцем, исчезновением света солнца и цветов. Во второй картине певцы радостно поют: «Нет уже света цветов / Закройтесь гнилью небеса» [15, с. 57]. А когда солнце убито и погребено, сразу сцена темнеет, чёрный квадрат появляется на фоне, и цвета ступеньками исчезают. Во второй части абзаца рассказа цвета тоже исчезают и «река усеяна *чёрными квадратиками* телег» (курсив мой – Дж. Д. К.). Таким образом, создав в начале абзаца спокойный визуальный пейзаж, автор нарушает его эффект описанием перехода в страшный мир, где господствуют запах вчерашней крови, шум и образы войны – разрушенные мосты, «звучные потоки», крик тонущего человека; а река «полна гула, свиста и песен». Метафорически говоря, чёрные квадратик побуждают над светлой солнечной картиной, освещённой солнцем, созданной автором в начале абзаца. Упоминание тел невинных убитых лошадей предзнаменует конец рассказа, когда рассказчик обнаруживает, что он спал рядом с телом убитого еврея.

В следующем абзаце сцена в чёрно-белом, в которой два еврея «прыгают» по комнате «по-объезьянью, как японцы в цирке», убирая последствия погрома, соответствует организационному принципу спектакля или фильма, разработанному Эйзенштейном в его статье «Монтаж аттракционов», изданной в журнале «ЛЕФ» как раз в 1923 г. Отметим, что понятие «монтаж аттракционов» относится именно к цирку (хотя Эйзенштейн быстро адаптировал его для фильма). Автор подчёркивает, что два еврея *рыжие*. Вспомним, что в русском языке слово «рыжий» имеет не только прямой смысл – человек с волосами рыжего цвета – но и второй смысл – «клоун».

Автор описывает сцену, как клоунаду. Клоунада и итальянская комедия масок были важными жанровыми элементами русского авангарда начала XX века, в частности у Мейерхольда и Эйзенштейна. Можно сказать, что комедия с подавленным смехом была вообще жанром фильмов Эйзенштейна. Скрещении мотивов рассказа содержит много наложенных друг на друга смыслов. Однако комедийность рассказа «Переход через Збруч» ещё не обсуждалась. Итальянская комедия масок и ее «родственник» – цирк – сыграли исключительно важную роль не только в театре или фильме, но и в других жанрах – в изобразительном искусстве и в литературе. Вместо сюжета, рассказ состоит из серии «аттракционов», выдержанных в разных стилях. Кажется, эта комедийность или «балаганность» соответствует тому еле уловимому «третьему смыслу», выявленному французским теоретиком Роланом Бартом в кадрах из фильмов Эйзенштейна. Другой яркий пример «комедийности» в книге – описание Савицкого в рассказе «Мой первый гусь», так похожего на церемониймейстера в цирке.

Описанию солнца в виде отрубленной головы во втором абзаце соответствует образ луны, которая «величав[о]» «лежит на волнах». Потом, когда рассказчик ложится спать на распоротой перине, луна, подражая знаменитой экспрессионистской картине «Крик» (1893) норвежского художника Эдварда Мунка, «обхватив синими руками свою круглую, блестящую, беспечную голову, бродит под окном», явно предвещая страшную, ещё не высказанную историю еврейки о смерти её отца, о которой лирический герой пока не подозревает. Эстетика экспрессионизма наглядна в этой последней «сцене» рассказа, выдержанной в стиле ночных сцен чёрно-белого экспрессионистского фильма или «симфонии ужасов» «Носферату» Ф. В. Мурнау (1922). Как в фильме, герой видит страшный сон. Еврейка шарит по его лицу длинными растопыренными пальцами, а в фильме Мурнау такие руки – постоянный мотив. Образ головы комбрига, в которую во сне рассказчика стреляет Начдив шесть, «рифмуется» с предыдущим упоминанием «отрубленной головы» солнца, причём интересно, что выстрелы попадают в глаза комбрига, и они падают на пол. Комбриг буквально не видит, а

когда рассказчик просыпается, и еврейка снимает одеяло с тела своего отца, рассказчик, наконец, *видит* реальное человеческое лицо, разрубленное пополам, о существовании которого он не подозревал. Именно в этот момент происходит то прозрение, о котором пишут Триллинг, Фэйлан и Шмид. До сих пор нет в рассказе прямого описания мёртвого человека – а вот он лежит рядом с Лютовым.

Центральное место, как в данном рассказе, так и во всей книге, занимает еврейская тема. Места, где происходили военные операции польско-советской войны, входили в так называемую черту оседлости (регионы, населённые евреями и ставшие частью Российской империи в конце XVIII века). Там проживали в основном традиционные бедные еврейские общины, следовавшие правилам своей религии и говорящие на идиш. При царском режиме они подвергались притеснениям. К концу XIX века участились погромы. Неудивительно, что евреи приветствовали приход к власти большевиков, обещавших свободу и признание этнических меньшинств. Исаак Бабель, будучи образованным евреем из Одессы, свободно говорил по-русски, а также по-французски, но прекрасно знал и идиш. Эта двойственность играет значительную роль в «Конармии», где лирический герой/рассказчик Лютов выступает «аватаром» писателя. Как молодой еврей, он восставал против религии своих праотцев и приветствовал революцию.

Показательно, что в рассказе «Переход через Збруч» читатель как бы знает и не знает, что лирический герой Лютов – еврей. Будучи военным корреспондентом, он наблюдает воочию положение бедных евреев, проживающих – и погибающих – в местечках. Его эмоции, которые умалчиваются и поэтому ощущаются ещё сильнее, представляют собой скрытый слой рассказа. Городской образованный человек, он шокирован видом квартиры, куда его направил квартирмейстер. Его упрёк по адресу двух евреев и еврейки, жильцов квартиры, глубоко несправедлив: они не *живут* грязно – они живут с последствиями погрома. Перед его глазами результат ненависти, которую питают воюющие к евреям – разбитые черепки священной посуды, человеческий кал на

---

полу. Внутренний кризис героя отложен до конца, когда он просыпается после кошмара и обнаруживает, что спал рядом с убитым отцом еврейской семьи. По мнению Фэйлена, эта серия мотивов (непонимание – страшный сон – прозрение) похожа на ритуальное перерождение, причём распоротая перина напоминает утробу, а «сын» спит подле трупа мёртвого отца [6, с. 141]. Важно, что рассказ начинается образом волевого начдива, представителя новой власти, и заканчивается образом убитого старого еврея. Рассказчик лаконично, без комментариев, передаёт лишь «факты», в частности, слова беременной еврейки. За лаконизмом ощущается обречённость евреев черты оседлости и, в конечном итоге, самого Лютова.

Другая цепочка мотивов связана с христианским мифом о девственности богородицы и осквернением святыни. Первый мотив – это белизна гречихи, которая сравнивается со стеной монастыря. Второй – «величавая луна», которая лежит на волнах Збруча. (Луна традиционно является эмблемой богородицы.) Третий – тонущий человек, который ругается чёрными словами и таким образом «порочит богородицу». Хотелось бы знать: на каком языке? Какими именно словами? Упоминание богородицы отражает чуждый для еврея из Одессы католический мир. Крик тонущего не соответствует конкретно никакому известному ругательству, но готовит читателя к появлению беременной еврейки во второй части рассказа и к теме изнасилования, в «Конармии» такой же важной, как и смерть. Четвёртый мотив – беременная еврейка. Читатель не может не думать: а кто же отец ребёнка, или, вернее, кто еврейку «порочил», то есть, изнасиловал? Ответ читатель получает лишь потом, в рассказе «Учение о тачанке» в упоминании о [еврейских] «девушках, которых насиловали польские жолнеры и из-за которых стрелялись польские магнаты» [1, с. 36]. Мысль об изнасиловании и осквернении «рифмуется» с образом черепков разбитого священного сосуда в квартире, создавая параллель с девой Марией как «сосудом» сына Божьего.

Ретроспективный метатекст русского авангарда, воссозданный Бабелем в рассказе «Переход через Збруч», лишён оптимизма. Простой вопрос молодой беременной еврейки принимает глубокий

философский характер и остаётся без ответа: как жить без отца, то есть, без Бога? Чувство обречённости усиливается тем, что вся книга «Конармия» тоже кончается смертью еврея – Ильи Брацлавского, «сына рабби». По словам рассказчика, «я принял последний вздох моего брата». Последнее слово «Перехода через Збруч» – «отца», а последнее слово книги – «брата». Смерть сына раввина совпадает с крахом кампании советских войск против поляков. Метафорически весь текст рассказа можно считать тщетной попыткой рассказчика убить внутреннего еврея в себе. В 1930-е годы на политической арене мрак густел – как для «очкастых» левых интеллектуалов, так и для евреев. Начиная с 1933-го года, в изданиях «Конармии» отсутствует имя «очкастого» Троцкого. Начиная с 1938-го года, исчезает из советской литературы и имя другого «очкастого» – Бабея [1, с. 102].

## Литература

1. Бабель И. Конармия. Изд. подготовила Е. И. Погорельская. Москва : «Наука», 2018.
2. Le Bihan A. Isaac Babel. L'écrivain condamné par Staline. Paris : Perrin, 2015.
3. Babel I. Benya Krik the Gangster and Other Stories. Trans. and ed. Yarmolinsky A. New York : Schocken Books. 1948.
4. Trilling L. Isaac Babel: Torn Between Violence and Peace. Commentary (June 1955). URL: <https://www.commentary.org/articles/lionel-trilling/isaac-babel-torn-between-violence-and-peace/>
5. Terras V. Line and Color: The Structure of I. Babel's Short Stories in «Red Cavalry». *Studies in Short Fiction*, 3.2 (Winter 1966), с. 141-156.
6. Falen J. Isaac Babel. Russian Master of the Short Story: Knoxville, University of Tennessee Press, 1974.
7. Carden P. The Art of Isaac Babel. Ithaca and London: Cornell University Press. 1972.
8. Schreurs M. Two Forms of Montage in Babel's Konarmija. *Russian Literature*, 21.3, (1987), с. 243-292.
9. Шмид В. «Орнаментальность и событийность в рассказе И. Э. Бабея «Переход через Збруч». *Проза как поэзия: Пушкин – Достоевский – Чехов - авангард*. Санкт-Петербург : Инапресс, 1998, с. 308-327.

10. Паустовский К. Г. Повесть о жизни. Москва : «Советский писатель», 1966, т. 2.
11. Веселова Н. А. Заглавие литературно-художественного текста (Онтология и поэтика). Дисс. Канд. Фил. Наук, Тверь, 1998.
12. Бабель И. Собрание сочинений в четырёх томах. Москва : Время, 2006.
13. Lodder C. Kazimir Malevich and the Designs for Victory over the Sun. Victory over the Sun: The World's First Futurist Opera. Bartlett R., Dadswell S. (ред.). Exeter, UK : University of Exeter Press, 2012, с. 178-193.
14. Bartlett R., Dadswell S. Introduction. Victory over the Sun: The World's First Futurist Opera. Bartlett R., Dadswell S. (ред.). Exeter, UK: University of Exeter Press, 2012, с. 1-13.
15. Кручёных А., Хлебников В. Победа над солнцем. Victory over the Sun. Ред. Бартлетт Р. и Дадсвелл С., Exeter, UK: University of Exeter Press. С. 46-69.
16. Victory over the Sun: Futurist Opera. Fondation Beyeler. Запись постановки-реконструкции. Базель, 2015. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CUz905Yhttc&t=2312s>

**Ф. М. Штейнбук**

### **Катастрофічний вимір топосів божевілля і жорстокості у творчості Олесья Ульяненка**

Топоси божевілля та жорстокості, вочевидь, є ізоморфними у стосунку один до одного. Втім якщо божевілля присвячено величезну кількість праць не тільки літературознавців, а й представників інших галузей знань, то із жорстокістю дослідники обходяться доволі «стримано», тобто майже цілковито ігнорують її або використовують більш широкі поняття – «насильство» чи «агресія», які, безперечно, включають у себе і поняття «жорстокість», що, проте, існує саме по собі, а тому вони не є і не можуть бути йому тотожними. Тож окремі статті юристів чи психологів не здатні суттєво вплинути на цю ситуацію [див., наприклад, 1; 3; 15 тощо].

З іншого, натомість, боку, про топологічний зміст обох феноменів – за одним лише винятком [див. 12, с. 102] – не йдеться більше у жодній іншій зі знайдених розвідок, оскільки в них божевілля і жорстокість розглядаються або як тема [див. 4, 11, с. 70; с. 271; 25, с. 218; 29, с. 18], або як концепт [див. 5, с. 80], або як дискурс [див. 10, с. 226; 25, с. 217], або взагалі без жодної ідентифікації, тобто як божевілля [див. 6, с. 61; 14, с. 151; 29, с. 20], але переважно все ж таки як мотив [див. 11, с. 71; 13, с. 113; 24, с. 10; 26, с. 39; 27, с. 133 та ін.].

І це не випадково, тому що топос наближається до мотиву майже до повного нерозмежування, позаяк мотив «належить до числа найбільш складних для вивчення предметів філологічного дослідження, оскільки це поняття надзвичайно важко ідентифікувати» [7, с. 148].

Крім цього, А. Лорд цілком слушно вказує на те, що з мотивом, як зі змістовим елементом, корелює також і тема, себто група «понять і уявлень, які регулярно застосовуються у процесі передачі сюжету у формульному стилі» [33, с. 83].

Натомість Є. Мелетинський з категорією мотиву пов'язав термін «архетип» [див. 34, с. 50–68]; вчений відмовився від класичного юнгіанського тлумачення цього поняття і запропонував таке термінологічне словосполучення, як «архетипні мотиви», яким дослідник позначив мікросюжети з певною предикативно-актантною структурою і більш чи менш самостійними глибинними смислами, що сягають архаїчних міфотворчих комплексів [7, с. 152].

Окреслена семантична універсальність мотиву змушує визнати, що мотив і топос мають багато спільного. Та все ж таки неможливо не помітити між ними і принципову відмінність, яка полягає у тому, що мотив лежить на поверхні тексту, а топос прихований інколи настільки глибоко, що може видатися, ніби цей топос існує взагалі автономно від тексту.

Щобільше, мотив становить дієвий, рухливий і очевидний засіб організації художнього твору, а топос забезпечує відповідний простір, у якому така організація стає можливою. І навіть тоді, коли номінально йдеться буцімто про подібне, наприклад: про мотив

божевілля і топос божевілля чи про мотив жорстокості і топос жорстокості, – то і тоді не має сумнівів, що за першим варіантом маємо локальний, або локально-прагматичний вимір, а за другим – вимір глобальний, чи то пак онтологічно-екзистенціальний.

Сказати б інакше, мотив божевілля виникає тільки там і тільки тоді, де і коли існує місце, себто топос, для реалізації цього мотиву, а мотив жорстокості здатен актуалізуватися лише за умови, що феномен жорстокості становить тло, основу, а отже, і простір, чи, власне, топос, на ґрунті якого цей мотив може постати, аби дієво розвинувся у тему і забезпечити відповідне розгортання сюжету [більш детально див. про це також 28, с. 17–19].

Зважаючи на усі ці складності, тим більш цікавою та амбітною є мета пропонованої статті, яку присвячено дослідженню змісту та характеру функціонування і взаємодії топосів божевілля та жорстокості і, зокрема, їхньому з огляду на об'єктивно деструктивний штиб катастрофічному виміру.

Тож очевидним є певний парадокс, відповідно до якого це не божевілля, а саме жорстокість, як одна з універсальних антропологічно-онтологічних якостей людини, мала б стати предметом найширшого та найглибшого зацікавлення. Втім, як це зазначалося вище, непорівняльно більший інтерес серед дослідників зумовив топос божевілля, попри свою як кількісну, так і якісну, сказати б, маргінальність.

Зокрема, Г. Левченко стверджує, що «концепт божевілля є досить продуктивним у літературі» і що «письменники від найдавніших часів і до сучасності вдаються до змалювання божевілля, як особливого стану людської психіки» [5, с. 80].

Не залишилися байдужими до топосу божевілля і філософи, починаючи ще з античних мудреців. Про це, зокрема, свідчить цитата з Еврипіда, яку наводить в одній зі своїх праць англійський історик Р. Портер і відповідно до якої «тих, кого боги проклинають, вони спочатку роблять безумними» [35, с. 7].

Та, певно, найбільш глибоко і фундаментально феномен божевілля розглянув М. Фуко, який насамперед вказав на те, що «на противагу ліричному досвіду, філософська і наукова думка відмовляються приймати це упізнавання себе у божевільному. Вона



[думка. – Ф. Ш.] відгороджує себе від нього і чим далі, тим наполегливіше стверджує, що безумець – це лише предмет, предмет медицини» [32, с. 134]. Але це не повинно вводити нас в оману, тому що, на переконання М. Фуко, за цією відмовою вже неможливо приховати лик божевільного, який відтепер набуває для небожевільного властивості дзеркала.

Діється так тому, що, по-перше, «божевільний зриває покривало з елементарної, первинної істини людини: тієї істини, яка редукує її до примітивних бажань, найпростіших механізмів, до її найбільш нагальної тілесної детермінованості», через призму якої «божевілля постає як різновид дитинства – тимчасового і соціального, психологічного та органічного» [32, с. 135].

А, по-друге, божевілля є нічим іншим, як «торжеством органічного – єдиної істини людини, яка піддається об'єктивізації та науковому сприйняттю». «Втім божевілля, на відміну від тілесних хвороб, здатне виявити певну істину: воно виводить на поверхню внутрішній світ ганебних нахилів, збочень, страждань і насильства, перед тим занурених у сон. Воно оголює ту бездонну прірву, яка і надає свободі людини весь її сенс; ця прірва, виявлена божевіллям, є злобою у своєму дикому стані» [32, с. 137].

Таким чином, М. Фуко доходить висновку, за яким «шлях від просто людини до людини істинної лежить через людину божевільну» (курс. авт. – М. Ф.) [32, с. 137], але при цьому, як бачимо, істинна людина корелює із людиною злобною та схильною до насильства.

Позиціям М. Фуко частково вторують і погляди М. Бахтіна, який писав про те, що «літературне божевілля» дозволяє «звільнитися від брехливої “правди цього світу”, щоб подивитися на світ вільними від цієї правди очима» [2, с. 58].

А М. Епштейн взагалі виокремлює два різновиди божевілля – «поетичне та філософське, або екстатичне і доктринальне» [31, с. 267], і, розглядаючи безумство не з медичної точки зору, а, радше, як метафору або культурний символ, бодай метафорично стверджує, що «так само, як війна становить продовження політики іншими засобами, так і божевілля є життям розуму, що продовжується іншими засобами» [31, с. 268].

Разом з тим варто звернути увагу на те, що як у надзвичайно цікавих та глибоких роздумах М. Фуко, так і у метафоричній максимі М. Епштейна не обійшлося і без згадок про насилля, яке завжди містить у собі жорстокість. Насилля і складається, власне, з частки експлікованої у такий спосіб жорстокості.

Своєю чергою, «поняття насилля у філософії має довгу історію свого осмислення». І «сьогодні зміст цього поняття відтворюється різноманітними філософськими концепціями як відображення реальної дії соціального характеру, спрямованої або на захист власних інтересів, або на забезпечення відповідних функцій життєдіяльності індивіда чи соціуму, що можуть мати або позитивний, або ж негативний характер» [3, с. 175–176].

Прикметно, що божевілля не обов'язково має агресивний характер. Щобільше, навіть неусвідомлювана суб'єктом жорстокість взагалі такою вважатися, либонь, не може. Але насилля, яке передбачає застосування сили для досягнення якоїсь мети чи примусовий вплив на когось теж з певною метою, не просто містить у собі відповідну частку жорстокості – воно передусім стає можливим завдяки жорстокості [див. про це також 30].

Здається, що ця неочевидна, а проте цілком логічна кореляція між божевіллям та жорстокістю і спонукала численних дослідників української літератури вдатися до розгляду класичних зразків вітчизняного красного письменства саме під таким кутом зору, виразно відмінним від аналізу літературних творів, приналежних до інших культур.

Так, наприклад, О. Червінська, з'ясовуючи зміст божевілля у творчості Миколи Гоголя, пише про те, що «божевілля в Гоголя є помилкою розуму, тобто результатом збитого з дороги порядку й істинної міри, взятої і розглянутої в різних ступенях», що «божевілля, за Гоголем, – це одержимість будь-якою пристрастю» і що «це моральна сліпота і глухота, нездатність до сприйняття істини» [23, с. 318, 320].

А О. Радавська пише про те, що «експресіоністи, які, подібно Ж. Жіюно, вважають інтелект загрозою, який збився з дороги на манівці цивілізації, так само бачать у війні тотальне божевілля.

Водночас у божевіллі конкретної людини вони зауважують логіку порятунку. Божевілля світу настільки страшне, що божевілля маленької людини, яка в ньому ховається, виглядає більш нормальним» [11, с. 70].

Тож якщо узагальнити наведені рації, то можна ствердити, що топос божевілля детермінується або моральними чеснотами, або страхом і слугує для того, аби запропонувати, на відміну від звичайного сприйняття і розуміння дійсності, його незвичну, свіжу та оригінальну інтерпретацію.

Натомість у разі з українською літературою присутність у ній топосу божевілля, починаючи ще з художніх пошуків Тараса Шевченка, зумовлюється виразно іншими мотивами.

Зокрема, на думку Г. Левченко, «стани божевілля й образи божевільних є досить частим об'єктом змалювання у творчості Т. Шевченка» [5, с. 80], і «найперше конотативне значення концепту “божевілля” в Т. Шевченка – це шлях звільнення від сердечних мук, від душевних страждань» [5, с. 81]. А, крім цього, «божевілля постає у» поемі «Слепая» «переходом не у смерть, а в помсту, як трапилося в поемі “Гайдамаки”, коли підігріті Кобзаревими піснями народні месники беруться до винищення свавільних гвалтівників-конфедератів». «Мотив трансформації божевілля у помсту повторюється також у поемі “Марина”» [5, с. 83]. І тому цілком закономірно, що «наділені божевіллям ліричні герої Т. Шевченка» – це «герої-месники (гайдамаки, козаки), співці (Кобзарі-Пророки), жінки-покритки і юродиві» [5, с. 87; про божевілля у Т. Шевченка як про помсту див. також 26, с. 42].

З іншого боку, Х. Семерин, досліджуючи творчість Лесі Українки, між іншим, зазначає, що «властивий естетиці *fin de siècle* топос Саулового божевілля розгортається в контексті влади як чинника, що цілком поглинає особисту свободу <...> та є звичним для мистецтва інструментом маскування контроверсійної інтерпретації» [12, с. 102], і, таким чином, визначає поставання топосу божевілля через владні аспірації або прагнення свободи.

Вторує цим думкам і О. Шапошникова, яка пише про те, що «перевагами тих, хто наважився бути Інакшими, “божевільними”, є

вільність від соціальних, вікових, гендерних приписів. Згадаймо саме цей, звільнюючий сенс “божевілля” у Лесі Українки в розмові Мавки з Килиною: “Ти божевільна! Вільна я, вільна...!”, чи у шестидесятниці Ліни Костенко: “Він божевільний, кажуть. Божевільний! Що ж, може бути. Він – це значить я. Боже – вільний... Боже, я – вільний”!» [25, с. 219].

Можна також стверджувати, що у певний спосіб ці дві детермінанти божевілля, себто влада та свобода, поєднано і у творчості Миколи Хвильового. Наприклад, у новелі «Я (Романтика)» розповідається, як безіменний головний герой-чекіст наказує розстріляти власну матір за те, що вона буцімто підбурювала людей проти більшовицької влади.

Натомість чимало ключових сюжетних елементів у творчості Івана Багряного взагалі побудовані на тому, що, на думку О. Шапошникової, «у текстах письменника простежується апологетизація “божевілля шляхетних героїв”, людей іншого формату, їхньої “маніакальності”, одержимості героїськими вчинками і творчою працею» [25, с. 221] – людей, які протистоять радянській, а отже, злочинній владі.

Зрештою, С. Павличко в одному зі своїх шкіців зазначила, що «українська література ХІХ–ХХ століть часто представляється як романтична і сентиментальна. Тим часом вона була літературою помсти» [8, с. 591], яка, варто додати, як поставала через катастрофічні суспільно-історичні причини, так і сумлінно фіксувала їхні не менш катастрофічні наслідки.

Відтак найвищий час звернутися до спадщини Олеся Ульяненка, у творчості якого, як здається, обидві тенденції, пов’язані із топосами божевілля та жорстокості, знайшли своє неповторне та божевільне, чи то пак несамовите, поєднання.

Зокрема, у титульному романі письменника «Сталінка» мало того, що оповідь розпочинається із опису радянської божевільні, яка вже просто за замовчуванням репрезентувала жорстокість тодішнього суспільного ладу, що використовував для знуцання над людьми навіть хворобу. Але, крім цього, стає цілком очевидним, що спосіб функціонування такої суспільної інституції був спрямований не тільки на обмеження свободи та фізичні

приниження і тортури, що ріднило її із в'язницею, а й на знуцання медикаментозними препаратами, наприклад, «очистк[ою] мізків сульфазином та шокови[ми] сеанс[ами] інсуліну» [21], які впливали вже на внутрішній стан пацієнтів-в'язнів.

Внаслідок цього один з головних героїв на прізвисько Лорд, який вирішує вдатися до втечі, здобуває таку можливість лише після того, як, на «ту пору розжившись циклодолом», він став хоч «наполовину розгальмовани[м]» [21].

Втім після того, як він втік із божевільні і потрапив у рабство до Нуріма, виявилось, що і йому, і таким як він, мабуть, став би у пригоді той самий сульфазин, бо жорстокість, на свідків і водночас жертв якої перетворилися ці бідолахи, перевершувала навіть максимальні психічні можливості будь-якої пересічної людини. І оскільки, за М. Фуко, «безумство – це присутність смерті тут і зараз» [32, с. 36], то Лорд фактично із божевільні інституціональної потрапив до божевільні метафізичної.

Треба, однак, віддати належне Лорду і тим, хто ризикнув разом з ним постати проти Нуріма та Халяма, позаяк ці новоявлені інсургенти обрали та здобули свободу. Але і цей гідний вибір обернувся для Лорда, чи, точніше, на той момент вже для Йони, зустріччю із Горіком.

Горік, втім, нізвідки не тікав, та бодай і не міг нікуди тікати просто тому, що він народився на свободі – принаймні на свободі номінальній. Щобільше, можна навіть сказати, що Горік цю свободу і уособлював тому, що, зробивши вибір на користь кримінального способу життя, цей персонаж об'єктивно обрав протистояння системі, яку, своєю чергою, кожен по-своєму уособлювали і його дід, старий Піскуль, колишній енкавеевий кат, і його батько, «місцевий джигун» [21] та алкоголік, і його матір, яка «влаштувалася за протекцією дільничого “на віно і водку”» [21], а згодом згнила заживо від сифілісу.

До цього списку варто також додати і «старого блатягу» [21] Нікандрича. Принагідним у цьому списку буде і «старий енкаведист, майор Сироватко» [21], який у певному сенсі був ще гіршим за криміналістів через те, що однією рукою якусь частину з

них він спроваджував до буцегарні, а іншу частину захищав від законного покарання.

Тож Горік виявився гідним нащадком усіх цих суспільно позначених монстрів у людській подобі, – нащадком, до речі, нічим не кращим за Нуріма. А тому з певного «дня Боцман тільки те й робив, що працював удавкою, а Горік сидів у сусідній кімнаті, солодко слухав тріщання карків» [21]. «На чергу потрапив [і] Султан», якого «забивали <...> кілками, як майора Сиронатка». Та, на відміну від майора, «що помирав мовчки, тільки харчав від кожного удару <...> Султан просився, вужем повзав, хрюкав, доки загостреного дрючка Боцман не загнав йому в горлянку» [21].

Своєю чергою, крім божевілля, інституційно визначеного та метафізично зумовленого, у романі «Сталінка» в образі «старшого братика» Горіка, «якого прозивали Сьо-Сьо» і який «однією рукою чавив тарганів або порпався у власному лайні» [21], представлено божевілля фізіологічне. І якщо взяти до уваги ще одну думку М. Фуко стосовно того, що «людина стала доступною самій собі як істинне буття; але це істинне буття дано їй лише у формі відчуження, безумства» [32, с. 516], то тоді стане цілком зрозумілим сенс присутності у романі цього розумово обмеженого персонажа.

Адже тільки Сьо-Сьо, який «пудив у штани, ворушив крутою щелепою, розхитувався на купі власного лайна, зачочував очі – білясті, цнотливі яблука білків, – і незмінно на одній ноті протяжно тандичив, витягував видзеньком по шибках “у-у-у”» [21], – лише цей, за словами його батька, Михайла Піскаренка, «недоносок» у парадоксальний спосіб – просто через свою присутність – і надає сенс безкінечному ланцюгу породжуваного жорстокістю суспільного божевілля, що повсякчас обертається на незмінну та непогамовану жорстокість.

Таким чином, йдеться про зачароване порочне коло, рух якого детермінується, з одного боку, жорстокістю, що породжує божевільні наслідки, а, з іншого боку, божевіллям, спроби подолання якого призводять до незмінних параксизмів жорстокості, і у підсумку детермінують тотальну катастрофу родини Піскаренок.

Зважаючи на цей висновок, а також на те, що роман «Сталінка» має певною мірою дебютний характер, можна висунути гіпотезу, за якою і в інших творах письменника цей вир божевілья та жорстокості, щонайбільше, повторюватиметься, а щонайменше, один з цих топосів буде тяжіти до відчутної домінації, що, втім, аж ніяк не обмежуватиме загальний катастрофічний вимір аналізованих творів.

Так, у романі «Вогненне око» можна спостерігати ще один варіант безупинного чорторію жорстокості божевілья та божевілья жорстокості, який (чорторій) додатково посилюється ще й через те, що твір розпочинається фінальною частиною історії одного із протагоністів роману – Віталія, який перетворився на жорсткого диктатора. А завершується твір продовженням цієї фінальної частини, у якій подано опис його наглої смерті. Втім після цього запропоновано ще й епілог, у якому йдеться вже про глобальні катастрофічні наслідки діяльності тиранічного режиму, очолюваного свого часу Віталієм.

Зрештою, більш ніж прикметною видається вже перша фраза роману, у якій артикульовано шукану проблематику і у якій йдеться про те, що диктатор «дивиться, спостерігаючи за обертанням великого колеса часу, з тим виразом спустошення й ляку, що їх зазнають скривджені діти, спустошені украй розпусники й алкоголіки у психлікарнях, загнані туди в намарних пошуках справедливості» [17, с. 5].

Показовим видається також і те, що глобальний вимір божевілья і жорстокості початково інспірується дрібними та мізерними з огляду на «обертання великого колеса часу» витівками чотирьох жорстоких та божевільних братів на прізвище Роздайбіда, про яких «поговір ходив, що вбили рідного п'ятого брата разом з дружиною. Закопали живцем» [17, с. 16].

Тож злочини, які вчиняють ці головорізи, визначають тло, що на ньому формуються особистості двох друзів – Віталія та Родика. І хоч останні теж зазнають у своєму житті чимало жахливих хвилин – остаточно це саме їхні дії призводять «до Великої Війни» [17, с. 311] і ставлять на межу виживання цілу планету.

До цього типу творів, вочевидь, приналежна також і «Зимова повість», у якій збройна боротьба безіменного інсургента із владою ледь не міфологічного Генерала так само організована як така собі своєрідна гойдалка між божевільням суспільної несправедливості і свідомою жорстокістю з обох боків.

Відповідає цій типологічній матриці і останній із завершених романів Олеся Ульяненка «Перли і свині». Передусім про це свідчить композиція, подібна до композиції «Вогненного ока», оскільки і у цьому разі вона має кільцевий характер. Відмінність полягає у тому, що у дебютній частині книги розповідається про «початок 20013 року», «новий етап людства і сходження його по мінімальному колу до пекла», тому що власне тоді і «розгорнулася Третя світова війна» [20, с. 3]. А закінчується тим, що «Європа задихалася у післявоєнній інфляції, але швидко вже набирала темпи» [20, с. 183].

Тому не дивно, що у проміжку між початком і закінченням цієї війни могли статися будь-які, навіть найбільш жорстокі та божевільні події. Бо навіть «відро, повне людських геніталій – жіночих і по більшій мірі чоловічих» [20, с. 46], яке Амбруозі Сінонга, чи то пак у недалекому майбутньому Абрахам Лі, побачив, коли «потрапив в ангольську тюрму, маленьку копію советського ГУЛАГу» [20, с. 42], – отже, навіть це відро не могло посперечатися за пальму першості із жорстоким божевільням атомної війни, яку, за пророчою версією Олеся Ульяненка, спричинила «радянська ракета». «Вірніше колишня ракета СС-20, що <...> піднялася з обнульованого простору і, вібруючи усім своїм зеленим і богохульним тілом, кинула невиразну полудневу тінь на нудно дрімаючу Європу, пролетіла і врубилася в Ейфелеву вежу, що у Парижі» [20, с. 4].

Що ж стосується кривавих наслідків численних війн, які спалахували у фантазмагоричному світі Панагії та інших прилеглих територій, що межували з нею, то ці описи, за якими, наприклад, «динозаври по груди ходили в крові, наче у червоній річці», і «[й]шли на смерть, аби дістати жерця і чорного, щоб у них було багато хрум-хруму» [20, с. 177], – ці описи просто обертаються на



свою протилежність, тобто на сардонічну картину, сповнену чорним гумором.

Безперечно, до виразно іншого типу романів у запропонованому вище контексті належить роман «Богемна рапсодія», історія головного героя якої – це історія не про смерть і жорстокість життя, хоча роман і починається зі смерті сусіда головного героя книги Кості Ключова. Але згадка про матір «покійного – сімдесятирічн[у] жінк[у], затягнут[у] в чорну вовняну сукню, пропахлу тальком», і про те, що вона була «напрочуд вимолоділа за дні горя, плачу, сумування, проїденого безсонням», дозволяє дійти парадоксального висновку, за яким «горе є од[ним] із вимірів прихованого щастя, немов живиця» [22, с. 215]. Внаслідок цього подія смерті ніби вбудовується у звичний, добре знайомий триб життя і набуває цілком природного штибу.

Отож парадокс полягає у тому, що це історія не про смерть і жорстокість життя, навіть попри те, що роман не тільки починається, а й і закінчується смертю – тільки цього разу вже самого протагоніста.

І тим не менш це передусім історія про божевілля – про божевілля особливого гатунку. А тому не випадково, що Костя Ключов був художником. І так само не випадковими були усі його позиції, які він свідомо чи через певні обставини займав у цьому світі.

По-перше, Костя жив якийсь час у занедбаній хижі, з якої його у певний момент витягнув Клоц.

По-друге, Ключов погоджується на участь у таємничих оборудках Клоца, хоча він аж ніяк не надавався на щось подібне.

Утретє, у заключній частині роману він радикально змінює своє місце проживання, але і на Півдні продовжує жити у готелі, тобто триває ніби між небом та землею.

І учетверте, головний герой роману є невиліковно хворим, а тому він і в екзистенційному плані перебуває, власне, між життям та смертю.

Отже, підсумовуючи, можна ствердити, що Костя Ключов через артикульовані причини намагається звільнитися від детермінованості, від зобов'язань та пов'язань, позаяк божевілля у

філософії ХХ століття подекуди розглядається як особистий ескапізм або як втеча з ворожого середовища.

Причому йдеться не тільки і не стільки про живопис, скільки про життя художника, яке і набуває в інтерпретації наратора естетичний вимір з притаманними йому картинами, в одній з яких, наприклад, «конала осінь дотлілим попелом, сходило останнім жаром листя, що сипалося на залиті чавунні брами» [22, с. 229], а в іншій «буде все, світ поміняється, з'явиться все, але ти тоді будеш втомлений. Наче сліпий. Світ підморгне підсліпуватим оком. І уві сні ти поведеш ескадрони» [22, с. 299].

Ця неповторна, свіжа і чи не геніальна метафора разом із майже незрозумілим в останньому прикладі художнім кампаннєм можна пояснити тим, що саме у творчості повною мірою дає про себе знати божевілля як відмова від раціонального ставлення до реальності.

Принагідною тут була б і думка Б. Пастуха, який у рецензії на український переклад книги М. де Унамуно «Життя Дон Кіхота і Санчо за розповіддю Мігеля де Сервантеса Сааведри, яку пояснює і коментує Мігель де Унамуно», пише про «божевілля тих, хто плакає [вибір] в своєму самотньому розумі, в своїй зрілості бачити світ не так, як бачать його усі довкола, [аби] спромогтися на вчинок, суть якого зрозуміла лиш тому, хто його вчиняє, тому, хто нічого і нікому не пояснює, бо конвенційною мовою, прийнятними для всіх смислами це зробити неможливо» [9].

Втім у романі «Хрест на Сатурні» неможливо також пояснити причину вибору, за який головні герої твору не відповідають, але жертвами якого вони стають. Адже головні герої роману Олег і Світлана не винні ані у тому, що вони покохали один одного, ані у тому, що вони виявилися рідними братом та сестрою.

Проте ніхто, либонь, не буде заперечувати, що це якраз та ситуація, яка найкраще надається на визначення «божевілля» та «катастрофічна». Але, на відміну, наприклад, від героїв І. Багряного, герої Олеся Ульяненка не можуть цій ситуації нічого протиставити, бо вона знаходиться не зовні закоханих, а всередині них. Зрештою, вони не можуть навіть пояснити цю ситуацію «конвенційною мовою» чи «прийнятними для всіх смислами», і

тому закономірно вдаються до відчайдушного вчинку, який хоч і не здатен, звісно, нічого розтлумачити, але принаймні остаточно припиняє необхідність мучитися пошуками відповідей, яких просто не існує, і при цьому парадоксально заперечити буцімто нездоланну катастрофу.

Подібна, себто божевільна, безперспективність характеризує і центральну смислову колізію роману «Жінка його мрії». І не тому, що у цьому творі бракує жорстокості – жорстокості не бракує жодному твору Олеся Ульяненка. Але навіть сцена з ампутацією руки, коли «карлик підніс болгарку», і «Русланчик дивився, як летять шматочки плоті [його] на білу кахлю, кров і кістки» [18, с. 162], – навіть це жахіття все одно блякне перед цілковитим і тотально безглуздим божевіллям того, що вчиняють центральні персонажі цього роману.

Так, будучи більш, ніж забезпеченими та шанованими членами суспільства, вони спочатку організовують бордель для педофілів – надзвичайно складний та небезпечний як за задумом, так і за виконанням «проект», а потім розплачуються за цю ганьбу власним життям – причому теж у способи осоружні та падлючі.

Однак більшою мірою звертає на себе увагу навіть не огидність смертей Лади та Миколи Павловича, а поява напівмістичного персонажа – Топтуна, сенс якого виявився не до снаги більшості дослідникам.

Смисл цього персонажа і справді досить важко зрозуміти, якщо образ того, хто, роздаючи ляпаси, буцімто «творить Божу волю» [18, с. 273], розглядати винятково у рамках роману «Жінка його мрії». Та якщо порівняти цей образ із образом «бездомного цигана із собакою» [22, с. 297] з роману «Богемна рапсодія», то тоді відразу спадає на думку, що ці персонажі існують в обох творах з однією метою – вказати своєю присутністю на те, що спробами на раціональних началах зрозуміти сенс романів просто неможливо. Але не через якісь містичні причини, а просто тому, що в обох книгах йдеться про божевілля, зміст якого визначається алогічною, непояснювальною та безглуздою поведінкою як центральних, так й епізодичних дійових осіб.

Натомість у позоставших творах домінує все ж таки топос жорстокості. Однак у цьому разі більш важить не сам факт її репрезентації, а штиб того її різновиду, який представлено у конкретному творі або навіть у його частині. Так, наприклад, про перевагу топосу жорстокості у романі «Ангели помсти» свідчить вже сама назва цього твору.

Разом з тим перша частина роману під назвою «Марго» розгортається на теренах іншої країни – колишнього СРСР, колонією якої була тоді Україна. І під таким кутом зору нелюдські злочини, які вчиняє Батрак, «рідний брат Марго» [16, с. 56], навіть на тлі внутрішньої війни, що розгорілася на той момент між місцевими злочинними угрупованнями, все одно виглядали жаскими та неприйнятними. А крім цього і крім неабияких внутрішніх проблем, через які потерпав Едік Батрак, отримавши в дитинстві важку фізичну травму геніталій, надзвичайно важливим є також і те, що цей персонаж, хоч і народився у Хоролі, але перебував він деякий час і остаточно сформувався все ж таки у Ленінграді.

Тож, повернувшись із цього центру метрополії, «він згвалтував матір, коли батько не захотів давати крупної суми грошей» [16, с. 98], а згодом згвалтував і сестру, себто Марго, та вбив свого рідного діда – легендарного Джулая.

Відтак у символічному плані окреслені перипетії можна потрактувати у тому сенсі, що йдеться про зрадника Батьківщини, який перекинувся на сторону імперської рації і який через це, повернувшись у рідні пенати, заходився гвалтувати та знищувати найрідніших для нього людей. Додатково про слухність такого припущення свідчить зміна Едіком свого прізвища із українського Батрака на російське Тюльпін, а на рівні дефініцій цей різновид жорстокості надається на умовне визначення як *імперська жорстокість*.

Інший різновид жорстокості – назвемо його так само умовно *державною жорстокістю* – представлено у третій частині роману «Ангели помсти» під назвою «Ганька», оскільки навіть на тлі кримінальних з'ясувань стосунків, які точаться у цій частині твору, найбільш огидним злочином залишається, безумовно, сповнене

садистичною холодністю вбивство представником влади – командиром загону поліцейського спецназу, спочатку старого Руді, до якого «підійшов офіцер і вистрелив йому в потилицю». А за мить – фактична страта Боба Павука, що у нього спочатку «офіцер вистрелив і вибив <...> око», потім «офіцер зробив крок назад і тричі вистрелив». «Але Боб не затихав», і «тоді офіцер підійшов і вистрелив упритул, прямо в голову» [16, с. 345].

Однак найбільш підлий різновид жорстокості, який тільки можна собі уявити, коли вбивця знаходиться на безпечній відстані, надається на умовне визначення як *терористична жорстокість*. Йдеться ж бо про те, що хтось заклав вибухівку «у будинку дока Зелінського», і внаслідок цього «яскравий вибух виносить усі вікна в чотириповерховій віллі», а «шестеро очей зустрічаються в одному поцілунку» [16, с. 241].

Втім є у цій частині романної історії ще один аспект, на який варто звернути увагу, позаяк він корелює зі ще одним драстичним різновидом жорстокості, зображеним у творчості Олеся Ульяненка. Справа у тому, що у тексті роману безпосередньо не пояснюється, хто і навіщо заклав цю вибухівку, а потім здетонував її, тим більше що у результаті вибуху гине Альма, на яку цей замах точно не міг бути спрямованим. Однак насувається припущення, за яким можна принаймні зрозуміти, чому це взагалі сталося і кого хотів розірвати на дрібні частки підрильник.

Отже, крім того, що док Зелінський «кохався на Брамсі та Гекторі Берліозі, успішно склеюючи всі частини світу в одне», а до того ж торгував наркотиками, він ще був також «естетствующим педофілом» [16, с. 206].

Через це актуалізується ще один різновид жорстокості – *антипедофільська жорстокість*.

Тема педофільії вперше виникає у романі «Сталінка» у зв'язку з образом Нікандрича, про якого «поговор снував між людьми, що старий блатяга <...> не одного хлопця звів» [21]. Згодом так само епізодично ця тема зринає то у романі «Дофін Сатани», то у романі «Жінка його мрії», то у романі «Вогненне око». Поки аж у «Квітах Содому» ця тема не набуває засадничо-змістовного виміру остільки, оскільки історія протагоністки роману Фанні

---

Ліхтенштейн – це історія дівчинки, яку семирічною віддала на сексуальну поталу, чи, точніше, просто продала німкені Інгрід, власна матір.

Зрештою, це був не перший сексуальний досвід Фанні, тому що перший досвід вона зазнала із коханцем мами Алли на ймення Паша. А коли Фанні «виповнилося дванадцять», то у її «житті з'явився Тоцький» [19, с. 204], у гарем якого вона потрапила нібито майже добровільно, але влади якого вона намагалася спекатися протягом усього свого подальшого романного життя. Щобільше, їй це вдалося зробити, не просто позбувшись свого кривдника, а й позбавивши депутата-педофіла життя, причому руками Одноокої Мами.

Авжеж, жорстокість помсти цього разу – чи не єдиного, до речі, разу – виявляється виправданою і зрозумілою, а жорстокість педофілів, які вчиняють наругу, у тому числі й «ніжну», над беззахисними створіннями, не лише цілком закономірно корелює із божевіллям, а й отримує справедливе покарання, зумовлене тією ж таки антипедофільською жорстокістю.

З іншого боку, такі романи, як «Там, де Південь», «Серафима» і «Софія» об'єднані ще одним різновидом жорстокості – *дитячо-підлітковою жорстокістю*. Такий умовивід спадає на думку просто тому, що більшість дійових осіб у цих творах – це діти, підлітки та юнаки і юнки, що й несуть повну та незаперечну відповідальність за вчинені ними численні і різноманітні злочини, які нічим не поступаються жорстокості злочинів, скоєних дорослими.

Показово, що серед нечисленних джерел, присвячених темі жорстокості, у центрі уваги відповідних фахівців опинилась жорстокість, дотична саме до цього вікового статусу, позаяк, на думку правників, «тема дитячої жорстокості є дуже актуальною» [1, с. 200], хоч причини цього явища наразі продовжують залишатися дискусійними та неочевидними. Проте В. Авадані вважає, що така «жорстокість може бути або властивістю характеру особистості, або станом, або наслідком психічної хвороби» [1, с. 201].

До цього залишається тільки додати, що для позосталого роману «Знак Саваофа», попри кримінально-релігійну проблематику, притаманну цьому твору, жорстокість, зображену у ньому, так само, зрештою, як і у повісті «Седой», можна кваліфікувати як звичайну *побутову жорстокість*, що на раціональне пояснення, проте, надається ще меншою мірою, ніж жорстокість дитячо-підліткова.

Таким чином, за типологією, яку ґрунтує кореляція між топосами божевілля і жорстокості, до першої групи, що складається із тих романів, у яких згадані топоси утворюють порочне коло, входять, крім «Сталінки», також «Вогненне око», «Зимова повість» та «Перли і свині».

До другої групи, позначеної домінацією топосу божевілля, приналежними виявилися такі твори, як «Богемна рапсодія», «Хрест на Сатурні» та «Жінка його мрії».

А до третьої групи, яку становлять твори з виразною перевагою топосу жорстокості, представленого її численними різновидами, входять романи «Знак Саваофа», «Дофін Сатани», «Квіти Содому», «Ангели помсти», «Там, де Південь», «Серафима», «Софія» і повість «Седой».

Разом з тим необхідно зазначити, що усі ці романи характеризуються виразними катастрофічними наслідками, які, зокрема, зумовлено актуальністю топосів божевілля та жорстокості та їхньою активною взаємодією.

І якщо узагальнити отримані результати, то можна дійти висновків, за якими спадщина письменника у запропонованому контексті свідчить про те, що катастрофічність водночас стає неодмінною ознакою буття і, на додаток, набуває продуктивного виміру. Тому функціонування топосу божевілля у творчості Олеся Ульяненка, а також взаємодія цього топосу із топосом жорстокості, кожен з яких завдяки цьому суттєво посилює як спільний потенціал, так і художній вимір письменницького дискурсу в цілому, – отже, все це детермінує поставання романів та повістей українського митця, власне, за межею тривіальних суспільних обмежень та присудів з метою зазирнути за «край ночі, щоби

дослідити смерть» (О. Ульяненко) чи щоб підтвердити або заперечити «екзистенціальну порожнечу» [26, с. 39] буття.

А, можливо, щоб заповнити цю порожнечу власною без перебільшення жорстокою до божевілля або божевільно жорстокою і водночас неповторною образністю.

## Література

1. Авадані В. Класифікація дитячої жорстокості. *Південноукраїнський правничий часопис*. 2013. № 1. С. 200–202.
2. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва: Художественная литература, 1990.
3. Бездверний Ю, Колінько, М. Історико-філософські підвалини проблеми соціального насилля. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2010. № 3. С. 175–183.
4. Васильєва А. Інтерпретація теми безумства у творах М. В. Гоголя та Анхеля де Куатьє. *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету*. 2015. Випуск VI. С. 270–280.
5. Левченко Г. Концепт божевілля в художній картині світу Тараса Шевченка. *Волинь – Житомирщина*. 2010. № 21. С. 79–89.
6. Лисанець Ю. Світ крізь призму психічного розладу: наративи пацієнток у літературно-медичному дискурсі ХХ століття. *Львівський філологічний часопис*. 2018. № 4. С. 59–62.
7. Никонор В. Кореляція топосів та мотивів у творчості письменників Закарпаття. *Закарпатські філологічні студії*. 2019. Випуск 10. Том 2. С. 148–157.
8. Павличко С. Теорія літератури. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002.
9. Пастух Б. Правда від встеклого Ульяна. URL: <http://avtura.com.ua/geview/150/> (дата звернення 16.12.2022).
10. Просалова В. Інтертекстуальність як авторська стратегія: діалог чи боротьба з попередниками. *IX Міжнародний конгрес українців. Літературознавство*. 2018. С. 220–230.
11. Радавська О. Експресіоністський стиль роману Жана Жюно «Велика отара». *Вісник Маріупольського державного університету*. 2020. № 22. С. 66–73.
12. Семерин Х. Гендерні виміри єврейської теми у поезії Лесі Українки. *Studia ukrainica posnaniensia*. 2020. Vol. VIII/2. С. 97–105.



13. Стирнік Н. Мотив жорстокості у творах Д. Г. Лоуренса (На матеріалі першої збірки оповідань «Прусський офіцер», 1914). *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. 2018. № 33. Том 1. С. 113–116.
14. Тіпер І. Мотиви кохання та материнства як презентатори притулку в прозі Галини Пагутяк. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. 2016. № 20. С. 147–154.
15. Тіцька Л. Зміст поняття жорстокості. *Науковий вісник Львівського державного університету внутрішніх справ*. 2012. № 2 (2). С. 253–262.
16. Ульяненко О. Ангели помсти. Харків : Фоліо, 2012.
17. Ульяненко О. Вогненне око. Харків : Фоліо, 2013.
18. Ульяненко О. Жінка його мрії. Харків : Фоліо, 2012.
19. Ульяненко О. Квіти Содому. Харків : Фоліо, 2012.
20. Ульяненко О. Перли і свині. Харків : Фоліо, 2015.
21. Ульяненко О. Сталінка. URL: <https://coollib.com/b/150105/read> (дата звернення 17.12.2022).
22. Ульяненко О. Там, де Південь: повісті. Київ : Люта справа, 2017.
23. Червінська О. Аргументи форми. Чернівці : Чернівецький національний університет, 2015.
24. Чуйко В. Кінорецепція прози Миколи Хвильового: інтермедіальна трансформація : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук : спец. 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». Бердянськ, 2020. 20 с.
25. Шапошникова О. Дискурс божевілля у романах І. Багряного. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2014. № 1127. Вип. 71. С. 217–223.
26. Шаф О. Мотив божевілля в поезії Тараса Шевченка: феноменологія та функціональність. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики тексту)*. 2012. № 13. С. 38–44.
27. Шерстюк Н. Мотив божевілля як невід'ємний чинник хронотопу в новелі «Система доктора Смолла і професора Пірія» Е. А. По. *Лінгвістичні студії*. 2020. Випуск 40 (2). С. 133–140.
28. Штейнбук Ф. Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014.
29. Щітка Л. Божевілля у творах Лесі Українки і В. Домонтовича: між істиною та її релятивністю. *Матістеріум*. 2002. № 8. С. 16–22.
30. Юридична енциклопедія : у 6 т. Київ : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1998. Т. 2: Д – Й. URL: <https://cyclor.com.ua/content/view/1077/58/1/5/#25764> (дата звернення 15.06.2021).

31. Epshtein M. Methods of Madness and Madness as a Method. *Madness and the Mad in Russian Culture*, ed. by Angela Britlinger and Ilya Vinitsky. Toronto, Buffalo, London : University of Toronto Press. 2007. P. 263–282.
32. Foucault M. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, tr. R. Howard. New York : Random House, 1965.
33. Lord A. *The Singer Resumes the Tale*, ed. Mary Louise Lord. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1995.
34. Meletinsky E. *The Poetics of Myth*. New York : Routledge, 1998.
35. Porter R. *Madness. A brief history*. Oxford : Oxford University Press, 2002.

**О. М. Костюк, Д. Д. Даниленко**

**Голокост як особистісна катастрофа  
у творах Тадеуша Боровського «У нас в Аушвіці...»,  
Елі Візеля «Ніч. Світанок. День»  
та Карли Фрідман «Дві валізи спогадів»**

*«Ніколи мені не забути ці миті, що вбили  
мого Бога та мою душу; ці сни, що стали  
гарячою пустелею».*

*Елі Візель*

I

Ми живемо у часи особливої актуальності для культури та науки теми глобальної катастрофи та катастрофічної свідомості. Уявлення про катастрофу як про раптову зміну стану справ, що має трагічне забарвлення, як про лихо глобального масштабу, яке порушує загальний перебіг подій на Землі і спотворює напрям людської історії, склалися у кожного народу багато тисячоліть тому [16; 23].

Потрясіння сучасності, загострення проблем виживання окремих народів та людства у цілому, прагнення по-новому осмислити історичний досвід та історичну пам'ять закономірно викликало нову хвилю зацікавлень темою Голокосту [15], поставило завдання відтворити невідомі сторінки буття, назвати усі

імена. Показовим у цьому плані був грандіозний проєкт Г. Кноппа, він акумулював незліченні стоси документів, сотні метрів кіноплівок та більш як 500 інтерв'ю жертв і «виконавців» [13].

Термін «Голокост», етимологія якого детально досліджена, на противагу широкому значенню (цілеспрямованої політики на знищення різних етнічних та соціальних груп в Європі у роки II Світової війни: ромів, гомосексуалів, масонів, безнадійно хворих), у вузькому сенсі, застосовному й у цій роботі, відносять до трагічних подій переслідування та знищення європейських євреїв, зумовлених антисемітськими ідеями націонал-соціалізму [11].

Явище Голокосту з плином часу набуло якості і літературного феномену, що передбачає не лише аксіологічний підхід до його трагічних наслідків, а й естетичний – вивчення особливостей художньої структури творів, майстерності письменників, які торкаються цієї складної теми [3; 8; 12 та ін.]. У західній літературі та літературній критиці дослідники використовують поняття «література про Голокост» або «література Голокосту» для усіх текстів, що зачіпають тему гонінь і знищення євреїв. Дискутуються питання відмежування художньої літератури від історико-мемуарної, а також творів про Голокост від тих, що розкривають проблему антисемітизму на тлі інших історичних реалій, та від воєнної прози.

Народжена самою історією та долями тих, хто її пережив, література про Голокост зачіпає й таку важливу і болісну нині тему, як «війна та людина» у міжкультурному її баченні, дає людству не лише багатий фактологічний, документальний та публіцистичний, а й художній матеріал, різнобічно осмислений зарубіжною і вітчизняною наукою.

Зокрема, 2019 року у Запоріжжі вийшла колективна монографія, де Голокост осмислюється як явище транснаціональне: «до нього прикута увага світу, його дослідження й висвітлення в науковій літературі, засобах масової інформації та художній творчості мають власну історію», а також як одна численних трагедій, пережитих і Україною [7, с. 4]. Такі підходи надзвичайно увиразнюють заявлену тему.

Здебільшого літературознавці та критики, досліджуючи особливості відображення трагедії єврейського народу в художніх текстах (наприклад, Елізабет Шеїбер, Катрін Кокіо, Гарі Джеймс Каргас, Девід Петерсон, О. Б. Карасик, О. А. Бежан та ін.), присвячують свою увагу історії задуму і написання, проблематиці творів, засобам емоційного впливу на читача, втіленню авторської позиції і ретельно вивчають біографію письменників, які звертаються до подій війни і Голокосту або його певних виявів.

Цікаво те, що в одних дослідженнях дається визначення літературі про Голокост як антимифологічній (таку думку висловлює, зокрема, Еліна Васильєва у статті «Традиции и литература о Холокосте»), узагальнивши на прикладі творів Фридріха Горенштейна, Ефраїма Севели та Григорія Кановича традиційні моделі сприйняття Голокосту в літературі [5]. В інших – як міфологічній (наприклад, Ірина Подавилова розглядає художнє трактування Голокосту саме як реалізацію міфологеми Апокаліпсису) [20].

Є певне коло відомих вітчизняних досліджень, присвячених у різний час осмисленню трагедії Голокосту у художній літературі. Серед них праці Т. Н. Денисової та Т. М. Потніцевої на матеріалі американської літератури, В. П. Ведіної на матеріалі польської та ін. [9; 6].

На жаль, відсутня усталена періодизація розвитку літератури про Голокост. У статті «Голокост і література: тексти як свідчення доби» Інна Левченко визначила шість етапів розвитку літератури про Голокост [18]: від щоденників, що їх люди вели в гетто та концентраційних таборах, до появи 1989-го року літератури про Голокост для дітей. Межі прийнятного у згадках про Голокост розширюються у 1990-х після виходу у світ графічного роману «Миша» американського письменника і художника Арта Шпігельмана. Згодом вчені відзначають процеси містифікації, десакралізації і навіть комерціалізації пам'яті про Голокост, виходять друком, а пізніше спростовуються псевдоспогади тощо.

Логічним є спільне бачення, що твори 40-60-х років ХХ ст. – це свідчення з «перших вуст» самих в'язнів «таборів смерті», а 60-80-х років – «друга хвиля» – переважно твори дітей, братів,

сестер, племінників загиблих в таборах, які не вважали себе вправі мовчати про трагедію сім'ї. Література від 80-х рр. ХХ ст. і до сьогодні – твори авторів, яких з різних причин бентежить тема Голокосту.

Серед оригінальних сучасних досліджень, на нашу думку, заслуговують на увагу роботи Є. С. Жиронкіної щодо проблеми комічного в літературі про Голокост [11], а також Ліат Стейр-Лівні про пародії на тему Голокосту в ізраїльській масовій культурі [22]. У цих дослідженнях йдеться зокрема і про особистісне сприйняття Голокосту не лише його свідками, а й нашими сучасниками, для якого фахівці нерідко застосовують поняття «вторинний посттравматичний стрес» – наслідок культурних та медійних дискусій про віддалену катастрофічну подію [22], на рецепцію образу Шоа у мистецтві, зокрема літературі.

Метою пропонованої роботи є з'ясування специфіки художньої інтерпретації катастрофи єврейського народу як особистісної у творах письменників «першого» і «другого» поколінь з урахуванням їх індивідуального стилю і жанрової природи творів. У процесі дослідження застосовані елементи історико-біографічного, структурно-семіотичного, компаративного та герменевтичного методів.

## II

Тадеуш Боровський та Елі Візель – серед найвідоміших представників «першого» покоління світової літератури про Голокост, покоління «уцілілих», «покалічених», «заражених смертю».

Біографи зазначають, що Тадеуш Боровський зазнав страшних тортур у гітлерівських катівнях, з-поміж них – Освенцим і Дахау, двічі просто випадково уникав смерті – газової камери і розстрілу. У таборі написав чимало віршів, більшість з яких присвятив нареченій, теж в'язні, Марії. Після звільнення американськими військовими пройшов табір для переміщених осіб, наслідки фізичного виснаження і депресію. У Мюнхені Боровський видає збірку табірної поезії «Імена хвиль», а спільно з Крістіном Ольшевським і Янушем Седлецьким – книгу спогадів «Ми були в

Освенцимі». Ця публікація мала великий резонанс і ствердила Боровського як прозаїка. Повернувшись до Польщі, одружившись зі своєю табірною Музою і вступивши до Польської робітничої партії, письменник випускає найвідомішу свою книжку оповідань «Прощання з Марією», в якій розповідає правду про «пекло ХХ століття» – Освенцим, розкриває психологію катів і їх жертв.

*«Моральність, національна солідарність, любов до батьківщини, почуття свободи, справедливості і людської гідності – усе це злетіло в тій війні з людини, як одяг, що зітлів».* Моральна настанова Тадеуша Боровського – договорити за тих, хто не встиг, адже «всі ті, кого із-за корости, флегмони, тифу або надмірної худорби відправляли в газові камери, перед відправкою в крематорій просили санітарів, що вантажили їх, щоб вони дивилися і намагалися їх запам'ятати. А потім розповіли правду про них тим, хто її не знає» [4, с. 13].

Критика оцінила його прозу неоднозначно. Боровського звинувачували в крайньому цинізмі, нігілізмі, оскверненні національних святинь [21, с. 150]: він руйнував стереотипи, писав про війну без пафосу, традиційного для літератури того часу. Уникаючи будь-якого моралізаторства, розповідав про «механізми буденного виживання» в умовах концентраційного табору, в умовах планомірного винищення людини і людського в ній. Згодом оцінка творів Боровського стала набувати більш об'єктивного характеру: в них побачили документ звинувачення, одягнений у художню форму.

Перша публікація оповідань Боровського російською мовою сталася 1955 р. у журналі «Иностранная литература», а через шістнадцять років в збірнику «Современная польская поэзия» були поміщені переклади окремих віршів письменника. І тільки у 1989 р. видавництво «Художественная литература» випустило невеликий томик його прози. Тадеуш Боровський не був відомим в Україні автором, але окремі його оповідання виходили у літературно-художніх журналах. Сучасне українське видання під назвою «У нас, в Аушвіці...» [4 – тут і далі] містить вісім оповідань у перекладі О. Бойченка: «Прощання з Марією», «Хлопець із Біблією», «У нас, в Аушвіці...», «Люди, що йшли», «Ласкаво

просимо до газу», «День у Гармензе», «Смерть повстанця», «Битва під Грюнвальдом» та цикл новел «Кам'яний світ». Вони становлять цикл із відносно послідовним сюжетом: від облави й арешту через наскінченні табірні дні до не надто святкового звільнення американцями й перших спроб учорашніх в'язнів *«жити по-новому»*, котрі, щоправда, часто-густо знову закінчуються кров'ю і тортурами.

«У нас, в Аушвіці...» – невелика за обсягом збірка, яка сконцентрувала цілий спектр складних філософських питань: людина і природа, людина і Бог, людина і держава, людина і історія, людина і людина. Усі вони, по суті, сходять до головної проблеми – осмислення існування людини в умовах тоталітаризму, яка була народжена суворою реальністю епохи.

Письменник вдається до художньої екзистенційної розвідки. Адже у таборі з його максимальною концентрацією зла (*«ми не шукаємо зло, ми потопяємо в ньому»*), з щоденної загрозою масової смерті – *«крематорій – наше повсякдення»*), втілена в реальність глобальна екзистенційна ситуація: людина перед обличчям смерті, людина в ситуації вибору. А вибір невеликий: *«потворна, загальна смерть»* в газовій камері або життя в таборі і *«та ж камера, тільки ще страшніша і потворніша смерть»*, – пише Боровський. Але людина не нарікає, вона покійно приймає свою долю, до останнього подиху сподіваючись на чудо, на можливість вціліти.

Трагізм ситуацій, зображених в оповіданнях Боровського, пише А. Віртх, «полягає не в кінцевому виборі, а в неможливості його досягнення. Предметом трагедії є не вибір, а неможливість вибору. Появу таких ситуацій, нелюдяність яких полягає у відсутності альтернативи, Боровський описує як рису нового часу» [6, с. 115].

На перший погляд, немає вибору для людини, що потрапила в суспільно-репресивну систему, яка *«трактує її як річ і відмовляє їй у праві бути людиною»*. Однак не можна не враховувати ще одну винятково важливу для Боровського ідею – ідею *«людини, яка вирішила не здаватися»*. Вона знайшла втілення, зокрема, в оповіданні «Хлопчик з Біблією». Оповідання володіє рідкісною, але все ж існуючою, всупереч загальним закономірностям аномального «кам'яного світу», якістю – «впертістю духу», що

дозволяє наповнювати життя сенсом навіть в абсурдних і безвихідних ситуаціях до останньої миті.

Збірка розглянута польським критиком Тадеушем Древньовським у його книзі «Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim» («Втеча з кам'яного світу»). Книга постає в його інтерпретації як розповідь не тільки про втрату кохання, а також про відмову від давніх цінностей і принципів. Заголовок, на думку дослідника, говорить тут про прощання не тільки з жінкою, а й зі своїм «колишнім Я», страх перетворитися на «табірну людину» – позбавлену гідності і моралі (безпорадну, байдужу до страждань, якою легко маніпулювати, схильну пристосовуватися до життя в будь-яких умовах). Древньовський також цікаво розглядає теми праці, смерті, руйнування людського духу у циклі [27, с. 5]:

«Звичайним апокаліпсисом» назвав твір Боровського Анджей Вернер, відомий літературознавець і кінокритик. Він писав, що, з одного боку, в оповіданнях відбувається апокаліпсис зовнішнього світу, перед яким людина є істотою абсолютно безсилою. З іншого – живе кохання, любов як «шанс уберегтися від ганьби», внутрішня цінність, «єдина цінність, що може залишитися в світі кризи й катастрофи» [29, с. 5].

У науковій літературі зустрічаються висловлювання як про унікальність творів Боровського, так і про їх схожість з табірною прозою, наприклад, В. Шаламова.

Твір Боровського розпочинається з оповідання «Прощання з Марією» – уривку із дотабірного життя автора. Сюжет першого оповідання позбавлений динаміки. Оповідач неквапливо описує будні окупованого міста, в якому кожен намагається пристосуватися до обставин або жити їм всупереч. Власне, в основі сюжету – ланцюги буденних ситуацій, в умовах яких людина не живе, а прагне вижити; це ще не концентраційний табір, але «прикордонний» до нього світ.

Поки ніхто не задається питанням, *«добре це чи погано – вижити в світі тотального зла?»*. Інженер, конторська служниця, крамар, поет-інтелектуал Тадеуш, Марія, стара єврейка – усі вони пристосувалися до існуючого стану речей. Пристосувалися – отже, сприйняли вуличні облави, в'язницю, влаштовану в будівлі



колишньої школи і переповнену «живим товаром», єврейське гетто і колони вантажівок, що везуть нещасних в *«сумно знаменитий табір на узбережжі»*.

Унікальним є оповідання «У нас в Аушвіці», яке містить численні, дуже особистісні роздуми про табір. Воно має епістолярну форму: це листи, адресовані до його коханої Марії. Саме тут звучать слова: *«От дивна одержимість людини людиною»*, які найкращим чином передають сутність концтабору. І зовнішнім і внутрішнім хронотопом буття героя співвідноситься і заголовок розповіді «У нас в Аушвіці», який звучить парадоксально затишно, по-домашньому. «У нас» – тому що закони цивілізованого світу в локальному табірному просторі не порушилися, а «згустилися», набувши відверто цинічного характеру. Письменник цим хоче сказати про те, що табір, у широкому розумінні цього слова, починається у великому світі, де насильство стало нормою міжлюдських стосунків, де усі сфери буття охоплені торгом.

Оповідання «Хлопець з Біблією», «Люди, що йшли», «Ласкаво просимо до газу», «День у Гармензе», «Смерть Повстанця» орієнтовані на опис повсякденного життя ув'язнених. Від тексту до тексту спостерігаємо все глибше занурення до страшних реалій концтабору. Зростає рівень сюжетної напруги й відвертості, а відповідно, й емоційного впливу на читача. Складається враження, ніби Боровський поступово привідкриває завісу Освенцима.

Завершує цей умовний цикл оповідання «Битва під Грюнвальдом», яке розповідає про перебування Тадека в таборі для переміщених осіб. Учорашні ув'язнені формально вже вільні, але ще деякий час перебувають під контролем американців – «о'кеїв», як прийнято їх називати в середовищі табірників. У цьому оповіданні рівень напруги спадає, однак найбільше смислове навантаження падає саме на нього. Якщо попередні тексти є більшою мірою оповідями, то це – глибоким самоосмисленням.

### III

Народжений у Румунії американський письменник Елі Візель більшу частину свого життя присвятив саме боротьбі за пам'ять про Голокост і мільйони загиблих. Він написав 57 художніх та

наукових книг, отримав близько 140 почесних ступенів від наукових установ різних країн. Літературний доробок та правозахисна діяльність Елі Візеля, як відомо, були відзначені численними високими нагородами, а 1986 року – Нобелівською премією миру за те, що «зробив справою свого життя нагадування про геноцид, вчинений нацистами під час Другої світової війни».

На врученні премії голова Нобелівського комітету Егіль Орвік сказав: *«Візель звертається до людства з посланням про мир, спокутування, людську гідність. Він вірить, що сили, що борються із злом, врешті-решт отримають перемогу»*. Орвік також відмітив, що *«увага Візеля, раніше була зосереджена на стражданнях єврейського народу, нині вона поширилася на усі народи та раси, що притисняють»* [26] (тут і далі переклад наш – О. К., Д. Д.). Приймаючи нагороду, сам Візель говорив про «царство ночі», яке він пережив в таборах смерті. *«Я намагався пам'ятати. Я хотів боротися з тими, хто забув. Тому що якщо ми забудемо, то ми – співучасники злочину»*.

Елі Візель – людина, яка, за висловом Стівена Шварцшильда, стала *«найкращим проповідником нашого покоління»*, котра якнайвиразніше висловлює *«наші надії та побоювання, наш розпач і протест»*. Для відомого єврейського філософа, теолога і редактора Візель є втіленням шіра (поезії) та рахамім (співчуття), який ставиться до Голокосту, як до *mysterium tremendum* (священної таїни), до якої можна наближатися, але ніколи не можна її збагнути, як до *raedes* – світу, що його можна осягнути лише в момент страшної небезпеки і до якого не слід наближатися без підготовки та надзвичайної обережності.

Незважаючи на те, що після війни Візель хотів стати письменником, він не відважувався згадувати концтабір у своїх ранніх творах. Подорожував, написав шпигунський роман. Як відомо, Ф. Моріак спонукав Візеля художньо відтворити те, що він пережив. Результатом цього стала публікація першої книги на 800 сторінок «А світ мовчав», написаної на їдиш. Французький скорочений варіант цієї книги вийшов двома роками потому під назвою «Ніч» і став міжнародним бестселером. Пізніше Візель говорив, що *«не передати досвід означає зрадити його»*. У

1960 побачила світ книга «Світанок», історія жертви нацистського терору, що намагається вбити ворогів нещодавно утвореної країни Ізраїлю. «День» (1961) розповідає про іншу людину, яка пережила Голокост і не може позбутися почуття провини за те, що залишилася живою тоді, як уся сім'я загинула в Аушвіці. Це одна з найважливіших книг в літературі Голокосту, вона була перекладена тридцятьма мовами. У 2006 році в Україні книга «Ніч. Світанок. День» вийшла друком у перекладах В. Каденка та Є. Кононенко [10 – тут і далі].

Події трилогії відбуваються на трьох континентах: в окупованій нацистами Європі, у Палестині 1947 року та в Америці кінця п'ятдесятих років. Єдність сюжетних обставин формується на смислового рівні. Подібно до автора, його герої пережили нацистський геноцид, а трилогію прийнято розглядати як досвід духовної автобіографії Елі Візеля, духовної подорожі з темряви до світла.

Авторитетні зарубіжні дослідники (серед них Роберт Макафі Браун, Еллен С. Файн, Стівен Т. Кац та Алан Розен) привертали увагу до «місії» і «послання» трилогії, до її філософської основи, «віри в Бога», наголошують на історичній та психологічній достовірності оповідань, їх впливі на читача, моральній настанові Візеля. Так Юлія Клік пише: *«Візель змінив літературу про Голокост своїми мемуарами <...> Наприклад, у щоденнику Анни Франк читачі не відчують жах того, як вона «прийшла» до своєї смерті у Бергені-Белзені від тифу. <...> В «Ночі» читач ніби стає фактичним свідком жахливого життя концентраційного табору»* [25, с. 15]. Авторка намагалася також порівняти творчість Тадеуша Боровського, Прімо Леві та Елі Візеля.

*«Візель просто хотів сказати людям, що сталося. Він не писав «Ніч», щоб розважати людей своєю історією. <...>. Візель сподівається, що він зможе вплинути на інших людей, щоб ті, хто є найбільш уразливим у нашому суспільстві, могли вижити»,* – пише Рейчел Донадіо [26].

Подібно до збірки Боровського, у книзі Візеля «Ніч. Світанок. День» події розгортаються у хронологічній послідовності. «Ніч» – перша частина трилогії, в якій ми дізнаємось про Елізера, він разом

з батьками та трьома сестрами живуть у невеликому містечку Сигіті в Румунії. У «Ночі» описується дотабірне життя родини, їхній бізнес, соціальне становище, етапи створення гетто в місті, депортацію всієї родини до Освенцима, остання зустріч Елізера з молодшою сестрою та матір'ю, а головне – розповідається про те, як він разом з батьком, весь час переїзжаючи від табору до табору, намагалися вижити.

У другому оповіданні трилогії – «Світанок» – сюжет ґрунтований на відомих фактах з історії боротьби єврейських підпільних озброєних формувань з британською мандатною владою Палестини. Головний герой – Елізер – доросла людина, котра бере участь у боротьбі з англійцями за створення незалежної єврейської держави. Еліше розповідає: він – терорист і повинен убити заручника – британського офіцера, тобто стати катом. У ніч напередодні вбивства, він постійно розмовляє зі своїми загиблими рідними, учителями і друзями дитинства, тобто з тими, хто став частиною його особистості, ніби веде болісний «внутрішній діалог».

І в останньому оповіданні «День, або Нещасний випадок» Елізер вже працює журналістом Нью-Йорку. Він потрапляє під машину, і у лікарні його тіло відмовляється боротися за життя – колишній в'язень не здатний жити серед людей, не причетних до пам'яті про мертвих.

Смисловий центр «Дня» – зустріч світу мертвих і тих, хто випадково вижив, з великим світом, де люди живуть так, ніби Голокосту не було. У творі цей світ існує, він символічно представлений лікарем, котрий завадив Елізеру померти, і художником, другом, який раптово, подібно молодшому зі співрозмовників Іова, з'являється в самому кінці. Ми дізнаємося, що художник Джула пише в лікарні Елізерів портрет. Вальдів мотив переосмислено – зображення вбирає в себе потяг головного героя до смерті. Художник спалює портрет, і цим символічним актом звільняє свого друга для життя серед живих. Але роман закінчується словами про те, що художник «... забув забрати з собою попіл». А попіл – символ посмертного буття загиблих.

Щасливий кінець знівельовано, і герой залишається серед привидів свого минулого.

Головним у книзі Візеля є прагнення донести думку про те, що скільки б людина не намагалася спалити сторінок історії, все одно, попіл спогадів завжди залишається з нею.

#### IV

Книги «У нас, в Аушвіці...» та «Ніч. Світанок. День» зсередини передають жах життя в концентраційному таборі.

Автори збірок ретельно змальовують систему рабства, характеризують «табірну людину», показують функціонування таборів смерті, а також міжособистісні стосунки у таборі та поза ним. Не уникають вони і показу деградації людини, не мовчать про те, що люди часом поведуться подібно до тварин, за ціну власного життя відмовляючись від людяності і моралі, а також відповідальності за зло. В умовах стресу зникають ідеали мистецтва, філософії, культури і цивілізації в цілому. У той же час, як зазначає О. Бежан, дослідник локусу концтабору в сучасній прозі, «табірна тематика, пов'язана з новітнім осмисленням геноциду та голокосту, дала життя ще одній проблемі – проблемі особистості, яка не зламалася у мить «трагічної гри зі смертю» [2, с. 10].

Тому для обох книг провідними стають амбівалентні мотиви страждання та спасіння, що мають складну організацію. Надзвичайно важливою тут є, так би мовити, моральна складова катастрофи [19].

Мотив страждання в обох авторів втілено через зображення табірної повсякдення, мук голоду та морального вибору, почуття провини та страху смерті.

Оповідач, він же головний герой у Боровського та Візеля – це людина, яка перебуває в постійному стражданні, адже вона не «живе», а «виживає» в умовах «пролонгованого кінця» [26]. Наприклад, у творі Боровського Тадек спочатку описує буденне життя і людей окупованої Варшави, але потім в кожному оповіданні змінюються місця дії і відповідно побут. То тюремна камера в Павяку, то кімната в Біркенау, то барак, то казарма, то

---

платформа, на яку привозили людей до табору: *«Це була ідилічна рампа, як зазвичай на загублених провінційних станціях. Платформа, обрамлена зеленню високих дерев, була всипана гравієм»*. Тадек описує, як із дня у день змінюються правила «виживання» в таборі: *«Спочатку на роботі били і вбивали регулярно, потім – спорадично. Спочатку люди спали на підлозі боком і поверталися за командою, потім на нарах як хто хотів і навіть по одному на ліжках»*.

Так само, як Боровський, Візель пише про буденність табірної життя: *«У сутінках – перекличка. Поверталися робочі команди. Біля воріт оркестр грав військові марші. Десятки тисяч ув'язнених стояли рядами, поки есесівці викликали їх по номерам»*.

В'язні страждають від виконання повсякденної роботи, від перебування у бараках, від «селекцій», від одного ж і того супу. Вони страждають тому, що день за днем, місяць за місяцем живуть одноманітністю і в постійному страху.

Примара голоду присутня в кожному оповіданні обох письменників. Адже голод є основним наслідком війни і окупації. Ув'язнені повинні працювати в таборі. Якщо вони слабкі і не приносять користі, то не отримують їжу. Про їжу постійно говорять, обмінюють предмети побуту на їжу, у «Дні в Гармензе» Тадек хотів обміняти два шматка мила на яйця, але мило вкрав інший в'язень. Еліезер згадує, що його життя полягало в тому, щоб ввечері з'їсти суп та шматок хлібу.

Прикладом моральної дилеми може бути епізод з книги Боровського про те, як жінка покинула свою дитину, щоб вижити. *«Існує закон табору: людей, що йдуть на смерть, обманювати до останньої миті. Це єдина припустима форма милосердя»*. Жінки, відчуваючи наближення смерті, кричать: *«Рятуйте нас! Ми збираємося до газу! Врятуйте нас!»*. Особиста травма спостерігача увиразнена нейтральною інтонацією: *«Я продовжував йти в глибокому мовчанні, як інші десять тисяч людей. Не один чоловік не рухався, жодна рука не піднялася. Оскільки живі завжди праві проти мертвих»*. Тадек не знає, чи є доброю людиною, оскільки відчуває злість і ненависть до людей,

яких виводили з вагонів, коли він працює на рампі. Боровський засвідчує: інстинкт самозбереження переважає.

Натомість Візель здебільшого говорить про моральний вибір у стосунках «батьки-діти». Він описує, як син, бачучи, що його батько відстає від колони в'язнів, не зупиняється, аби допомогти рідній людині, а навпаки, продовжує ще швидше рухатись: *«Жахлива думка промайнула у мене в голові: він хотів позбавитися свого батька!»*. Оповідач засуджує таку поведінку як знак морального розладу особистості: *«Господи, Цар Всесвіту, дай мені сили не поступити так, як поступив син раббі Еліягу!»*.

Хибний моральний вибір можна прирівняти до смерті. За «законами» табору, або «ти...», або «тебе...». Тому Тадек і Елізер страждають від самої можливості постати перед таким вибором.

З ним пов'язане і постійне почуття провини, яке табірники пронесуть крізь усе життя. Боровський пише про те, як одного разу з «потягу смерті» вийшла гарна, з щирими очима дівчина і попросила Тадека сказати, що з нею буде, але він мовчав, він на зміг їй відповісти: *«Хто сюди раз увійшов, той навіть попелу свого не винесе за постенкету, не повернеться до того життя»*. Йому боляче, що така юна дівчина приречена і що в нього не стало сил на правду.

Провина невіддільна від співчуття до інших людей: *«... я виразно чув віддалений гомін тисячі голосів – люди йшли і йшл. ... Я вдивлявся вглиб ночі отупіло, мовчки, нерухомо. Всередині все моє тіло дрижало й бурлило без моєї участі. Я вже не панував над ним, хоча відчував кожне його здригання. Я був абсолютно спокійний, але тіло бунтувало»*.

На відміну від Боровського, емоційно досить складним є епізод, коли герой Візеля прокидається удосвіта і бачить на місці свого батька іншу людину: *«Його останнім словом було моє ім'я. Заклик, на який я не відповів»* («Ніч»). Перш за все, це провинна, що не відповів на останнє слово батька, провинна, що не боляче його було «відпускати»: *«Я не плакав, і мене пригноблювало те, що я не можу заплакати»*, провинна за те, що «вільний», «живий».

Особливо гостро звучить тема смерті у творах. Герой Боровського підраховує кількість смертей Освенцима, він стає

учасником цієї «машини смерті», коли розвантажують вагони з людьми, які прямують до «ванн» в оповіданнях «Ласкаво просимо до газу» та «Люди, що йшли».

Візель говорить не лише про смерть родичів, товаришів, в'язнів: *«Помирали, тому що прийшла смерть, без метушні»*. Елізер також розповідає про наближення власної смерті та бажання померти: *«Смерть обвивалася навколо мене, душила мене, припадала до мене. Я відчував, що можу торкнутися її. Мене стало притягати бажання померти. Не існувати більше. Не відчувати жахливого болю в нозі. Не відчувати нічого, ні втоми, ні холоду, нічого»*), тобто смерть інтерпретована як спасіння від мук. Смерть – її постійна присутність і навіть бажаність перетворює страждання на норму.

Мотив спасіння присутній у книгах обох авторів. Але для кожного це спасіння має різне втілення. Для Боровського – це кохання, а для Візеля – віра.

Протягом усієї книги Тадек звертається до своєї коханої Марії: *«... я на відстані розмовляю з тобою. Бачу в темряві твоє лице і хоч говорю з невластивою тобі гіркотою й ненавистю, знаю, що ти уважно слухаєш»*, Марія є для нього важливою: *«Ти запряжена в мою долю»*. Хоча оповідач та його кохана знаходяться порізно, але почуття до Марії вселяють Тадеку надію, дають сили далі жити в цьому жорсткому світі: *«Наше кохання і безмежна любов тих, хто залишився. Тих, хто живе заради нас і становить наш світ»*.

Оповідання «У нас, в Аушвіці» – це любовні листи Тадека до коханої, в яких він постійно пише про їхнє чудове, безтурботне минуле, про майбутнє, яке вони планували, і про безвихідне становище, в якому вони знаходяться нині.

Елізер же спасіння знаходить у релігії. Надзвичайно пронизливим є епізод з оповідання «Ніч», де в'язні Освенцима звертаються до Бога з благанням і надією, але відповіді – немає. Життям Елієші, котрий пережив Освенцим, в оповіданні «Світанок» рухають «останні питання»: *«Де людина знаходить Бога? В стражданні або опорі? Що робить людину людиною? Що робить з ним страждання – очищає або перетворює в тварину?»*. І далі герой ніби тимчасово повстає проти Бога: *«Я був обвинувачем,*



*а Бог – обвинуваченим. Мої очі відкрилися, і я опинився в жахливо самотньому світі – без Бога і без людини . <...> Я був всього лише попелом, але відчував себе сильніше, ніж цей Всемогутній, до якого моє життя було прив'язане так давно».* На цьому етапі розвитку сюжету йому більше нема про що говорити з Богом, до Нього Елізер жодного разу не звертається на ім'я. А відповідь на свої питання він намагається знайти не в юдейській вірі, а в світській ідеології сіонізму: щоб вижити, єврейський народ сам повинен стати господарем своєї історії. Для Еліші це означає, що людина змушена перебрати на себе «обов'язки» Бога.

Таким чином, віра рятує душу людини, але для спасіння життя цього замало, потрібно робити щось самим, подібно до давніх іудеїв, які рушили з Єгипту у пошуках кращого життя. Але навіть попри це, Еліша не може знайти спокій, тому що на глибині своєї душі він зберігає вірність «мертвому» Богу. Причина його мук – саме ця вірність, неможлива і безглузда. Еліша не може прийняти Бога, котрий благословляє вбивство, але і відкинути Бога не в змозі.

По-різному розпоряджаються письменники арсеналом психологічних можливостей табірної прози.

За допомогою портретних, пейзажних, речових, поведінкових деталей у творах формується зовнішній образ персонажа і зображується навколишній світ. Вони забезпечують пізнаваність героям твору і відчутність зовнішньої обстановки. Усе те, що в творі більш-менш статично, існує як об'єктивна даність.

Деталі спрямовані на відображення внутрішнього світу оповідачів та персонажів, їх думок, почуттів і характеру в цілому. Вони розширюють інтерпретаційні можливості тексту, викликають асоціативні зв'язки, що забезпечують динамічність образів персонажів. Відображення часом опосередковано через зовнішні форми, а сприйняття його читачем (або іншим персонажем) при відсутності авторських трактувань може носити суб'єктивний характер.

Боровський не обумовлює переживання героїв, більше позначає конкретні рухи, вчинки. Його оповідач Тадек демонструє дивну, майже цинічну настанову людини, яка нічому не дивується, бо

змирилася із смертю, насиллям і фактично є втіленням «табірної людини».

Оповідання Візеля навпаки, насичені описами переживань головного героя, спочатку він у тривозі, що станеться з його сім'єю, в таборі боїться втратити батька, після табору він переживає за заручника, якого має вбити, у Нью Йорку не має спокою через Катлін, якій завдав горя. Таким чином, з одного боку, автори надали своїм оповіданням вимір документальної прози, з іншого, – представили фактори і механізми глибоких змін, що ставалися в психіці в'язня табору.

Боровський та Візель аналізують механізми впливу табірної життя на людину, але з різних точок зору. Відповідно і оповідач постає у різних подобах: спостерігача, сина, закоханого, досвідченого в'язня, працівника, «табірної людини», ката, потерпілого, і навіть виражає «колективне Я», що заміняє «Я особистісне». Письменники показують різні наслідки цього явища: соціальні, психологічні та етичні. І пишуть про життя після табору, про те існування, яке значною мірою визначає пережите.

Так за усіма персонажами, персоніфікованим та деперсоніфікованим наратором Т. Боровського та Е. Візеля постає автор – особистість з пораненою душею, котра стала свідком страшних подій, пережила велику людську драму, але зуміла не загубитися і не втратити своє «я», її шлях із темряви відчаю до світла став шляхом літературної творчості в ім'я історичної правди і совісті.

## V

До другого покоління письменників, які звертаються до теми Голокосту, належить Карла (Карл) Фрідман, вона 1952 року народження та, згідно з офіційною біографією, є дочкою колишнього в'язня Заксенхаузена.

Для осмислення її творчості цінними видаються думки І. Є. Адельгейм щодо змісту і форми прози «другого покоління», дітей Голокосту, опосередкованої поетичної пам'яті – *«непостижимости, невыразимости и, по сути, непереживаемости Освенцима»*. Дослідниця робить висновок, що тексти другого

покоління стають актом аутопсихотерапії, що це покоління письменників, набувши голосу, дало його і своїм батькам – зокрема померлим у печях Голокосту. Вона наводить слова матері польської письменниці Еви Курилюк: *«Дети должны рассказать миру о секретах родителей...Травма, как табу, переходит от матери к ребенку... Но это не может продолжаться вечно»* [1].

Перша повість Фрідман – «Нічний батько» про те, як троє дітей намагаються налагодити контакт із татом, який вийшов із нацистського концтабору душевно зламаною, хворою особистістю. Цю ж тему вона зачіпає й у «Двох валізах спогадів» (Twee koffers vol), романі, що був надрукований за два роки, у 1993-му [24 – тут і далі].

Після виходу роману молоду письменницю визнали найяскравішим автором із представників другого покоління, які пережили Голокост. Книгу з успіхом екранізував під назвою «Залишений багаж» у 1997 р. Йорун Краббе з Ізабеллою Росселіні та Максиміліаном Шеллом, фільм йшов по всьому світу і отримав приз Берлінського кінофестивалю. Книгу переклали кількома мовами, зокрема і 2004-го року російською. На жаль, українського перекладу, здається, немає й досі.

Але за десять років після публікації роману поширюється інформація, що Карла Фрідман насправді має прізвище Клооп, звати її Кароліна, що це жінка з брабантської католицької сім'ї. Її батько справді був ув'язненим концентраційного табору, але не як єврей. В Ізраїлі, в єврейському середовищі в цілому дуже болісно ставляться до таких містифікацій. Спалахнув скандал, і письменниця була усунута від активної участі у літературному житті цієї країни. Історія досить дивна, але вона жодним чином не применшує художні чесноти самого роману. Коли його читаєш, віриш у кожну подробицю і сприймаєш розповідь як автобіографічну.

Цьому сприяють особливості наративної організації: сповідальний стиль і ретроспективна форма. До поля нашого зору, незважаючи на цілеспрямовані пошуки, не потрапило жодного професійного літературознавчого дослідження цього твору,

інформаційний простір обмежується біографічними відомостями про автора та короткими рецензіями.

Головна героїня роману Фрідман, Хая (ім'я її означає на івриті «життя») пояснює подрузі: *«Родители после войны не верили до конца, что выжили, и назвали меня так наперекор судьбе»*. За сюжетом, дивлячись на власне юнацьке фото, вона повертається до тих часів, коли вчилася на філософському факультеті Антверпенського університету і, прагнучи незалежності, підпрацьовувала у квітковому магазині та нянею у хасидській родині Калманів.

Від батьків вона тікає, оскільки хоче бути подібною до всіх голандських студентів: як вони, одягатися, вживати сленгові слова, уникнути тиску Катастрофи, що пережила її родина. Дівчина не має ні сили, ні бажання перейматися їх болем.

Голокост як потрясіння сакральних основ існування активізував на всі подальші роки хворобливу рефлексію батьків Хаї, але виявляє себе ця хвороблива рефлексія по-різному.

В англійському перекладі роман вийшов під назвою «Лопата та ткацький верстат». Ці предмети, імовірно, символізують два різні способи побудови стосунків з минулим.

Лопата – шлях батька, колишнього танцюриста, готового нині перекопати все місто у пошуках залишених у чужому саду при втечі за часів війни двох "валіз спогадів" зі старими речами. Батько Хаї розпочав ці пошуки через багато років після війни, раніше було не до того, він немов боявся зупинитися, за власним висловом, щоб не перетворитися на соляний стовп. Рух рятував від спогадів, але нині батько боїться забуття, знову і знову повертає Хаю до вічних питань та осмислення свого єврейства. (*«Нельзя похоронить прошлое»*). Знаком же його повернення до реальності є поновлення в кінці роману гри в шахи – улюбленого заняття з довоєнного минулого.

Верстат – шлях матері, яка тікає від спогадів у світ ткацтва та кулінарії, постійно шукає нові рецепти випічки, курячого супу тощо та нав'язливо пригощає ними усіх. *«Теперешнее ее внимание к мелочам – не попытка ли зачеркнуть прошлое, показать всему миру: да, я позволяю себе заниматься ерундой, ничего дурного со*

*мною не случилось», – розмірковує Хая. Мати хоче все забути, щоб вислизнути з-під страшних спогадів, постійно знаходить дрібний побутовий клопіт і тче непромокну ковдру – про всяк випадок – мовляв, мало, що може статися... («Нельзя мучаться прошлым»).*

Хая називає позицію матері «археологією навпаки», зумовленою страхом, що батько, знайшовши валізи, повернеться до жахів минулого.

Хая прагне звільнитися і від того, і від іншого варіантів ставлення до Голокосту, до колективної травми. Але це не так легко. Ніби другорядні сюжетні обставини антверпенського післявоєнного життя постійно нагадують дівчині про її єврейство. Найближча подруга, не знаючи про походження дівчини, припускається антисемітських висловлювань – її маленькою мама лякала бородавками по всьому тілу, щоб не гралася з єврейськими дітьми. Консьєрж у будинку свариться на «брудних євреїв», які не зачиняють за собою двері ліфту. На прогулянці у парку з дітьми Хая бачить намальовані на лавках свастики та антисемітські гасла тощо.

Погодимося з автором англomовної рецензії Rachel N. Baum, що героїня навіть у своєму тотальному запереченні постійно стурбована власним походженням та історією, прагненням дійти розуміння того, як минуле впливає на нашу ідентичність. Не полишають її і голоси смерті, вона ніби чує їх: у квітковому магазині, де дівчина робить не що інше, як оформлює поховальні вінки, і у будинку батьків, де стоїть фото тітки Селми, котра не змогла примиритися із досвідом пережитого і наклала на себе руки, і аж до до загибелі улюбленого вихованця та скорботного зібрання у Калманів з нагоди цієї трагічної події.

Хая веде напівжартівливі-напівсерйозні диспути із сусідом, таким собі єврейським мудрецем паном Апфельшніттом. Саме післявоєнний антисемітизм в англійському таборі для переміщених осіб, дорікання звільненим в'язням концтаборів всесвітньою єврейською змовою свого часу навернули його до юдаїзму. Хая допитується в старого щодо того, *«Откуда мы взялись? Создал нас Бог-Отец или мы постепенно развились из слизняков и амёб? Для чего мы живем? Как вышло, что, стремясь к лучшей жизни, мы*

*натворили стільки бед?» і навіть пише листа покійному Альберту Ейнштейну з приводу його "гіпотези Бога". Але не філософські студії визначають вчинки героїні, а навпаки, її світогляд поступово формується під впливом подій життя, зустрічей з різними людьми і... власних вчинків.*

У Калманів Хаї видається незрозумілим та дратуючим побут ортодоксів, але всім серцем вона прикипає до їх молодшого сина Сімхи (його ім'я перекладається з івриту як "радість") – чотирирічного "худенького хлопчика у вічно мокрих штанцях", котрий до зустрічі з нею зовсім не говорив, бо, на думку старого Апфельшнітта, йому не було про що говорити.

Заради допомоги Сімсі у навчанні Хая починає читати священні єврейські тексти і відчуває навіть цікавість до юдаїзму, у чому сама себе ніколи б не запідозрила.

Пан Апфельшнітт та батько представляють дві позиції, між якими їй знов доводиться визначатися. Перший вважає, що саме у наверненні до віри предків, у глибокій релігійності стійкість єврейства, що пережило Голокост. А другий – що надмірна і демонстративна релігійність, одяг і спосіб життя ортодоксів провокують антисемітизм. Внутрішній розлад та шукання героїні втілено у деталях її зовнішності, змінах вбрання, численних обговореннях питання, як одягатися та зачісуватися, з матір'ю, подругою, пані Калман та іншими персонажами.

У романі не зображено ні бараки, ні газові камери, ні звірства фашистів. Але у кожній сюжетній ситуації присутні ознаки катастрофізму свідомості героїв.

Це, зокрема, криза самоусвідомлення у суспільстві. Віддзеркалюючи духовні поневіряння батьків, сама Хая дивиться у люстерко і переконується, що себе розуміє ще менше, ніж принципи релятивізму, зокрема що все відносно і все умовно. Іронія Фрідман незрівнянна. *«Сомнения в существовании Бога, подтолкнувшие меня к изучению Торы, уступили место сомнениям в сомнениях»*, – зізнається сама собі студентка філософського факультету.

По-друге, постійне почуття провини – тих, хто вижили у Голокості, перед загиблими.

По-третє, передчуття занепаду власної культури: хасиди носять одяг XIX століття, щоб залишитися самими собою. Тому Калман і гнівається на молоду дівчину, котра вдягає джинси та розпускає волосся, порушує заборони у пересуванні квартирою та спілкуванні з чоловіками, працює в суботу тощо.

Ще одна ознака катастрофізму свідомості – страх перед майбутнім та перед чужинцями: родина Калманів штучно відтерміновує переїзд з аварійного до нового помешкання, готова терпіти утиски та образи від консьєржа, аби не відбувся конфлікт. Є тут, звісно, і релігійна складова: на тлі тих випробувань, які вже випали на долю єврейського народу, ці негаразди – дрібниці, не варті того, щоб відволікатися від виконання обов'язку служіння Всевишньому та пізнання Мойсеєвого вчення.

Через конфлікт із консьєржем, який не дозволяв Хаї вийти з будинку у звичайний спосіб, і шокуючий ортодоксів її спуск з третього поверху по стічній трубі, дівчині на тиждень відмовили у роботі. І Сімха, скучивши за їхніми прогулянками до парку, тікає туди сам і тоне у ставку, де вони із Хаєю годували качок.

Здається, глибоко символічними є ці прогулянки саме до ставу, до води. Вода живить все суще, вона текуча та не має форми. З водою юдейські мудреці порівнюють Тору, адже Тора, як і вода, є джерелом життя. Маленький Сімха дуже боїться свого батька, бо ніяк не може засвоїти ритуальні вірші, що треба промовляти за столом під час седеру – ритуальної родинної трапези на Пасху. Мріє, що коли стане каченям, то житиме у воді: не потрібно буде носити штанці і почуватися осоромленим за те, що вони мокрі.

У романі особливий хронотоп, який для батьків Хаї диференційований на епохи до і після Катастрофи, на життя відповідно у Берліні та Антверпені. Сам період перебування у концтаборі не має часопросторових втілень, випадає з традиційних координат буття. Хронотоп життя хасидів взагалі циклічний, воно пов'язане із численними повторюваними діями, із денними, тижневими, річними ритуалами. Маленький Сімха не бачив себе людиною у майбутньому.

Іудеї вважали, що качка – це символ безсмерття, вічного життя. Сімха не вписується у сучасність європейського міста, не знає

іншої мови, крім ідишу, але він чужий і у власній ортодоксальній родині. Зате щиро захоплений видовищем качиноного ставу: *«Уточки», – сказал он с каким-то особенным выражением и выпустил мою руку. Он скакал вдоль кромки воды, словно ничего не весил. Особенно ему нравилось смотреть, как утка ныряет, опрокидываясь вниз головой.* І так само пірнає сам, з дитячою наївністю та безпосередністю обравши вічність.

Звістка про загибель хлопчика перевертає життя Хаї. Тепер, подібно до батьків, вона змушена буде жити із шрамом у душі та вічним запитанням про міру і ступінь власної відповідальності за те, що сталося. З одного боку, дівчина почувається винною, з іншого – розуміє, що саме вона встигла зробити хлопчика щасливим, дала йому більше, ніж будь-хто із дорослих. Постає філософська проблема тотальної вини, з одного боку, і детермінанти перебігу життя: *«Если я и виновата, то не более, чем вода, плачущие ивы и утки... Все они виновны в силу своих особенностей: вода – в том, что не нашла ничего лучшего, чем обнять и покрыть его собою; деревья – в том, что он утонул у них на глазах; утки – в том, что подманили его своим кряканьем. А я – я, следуя своей натуре, делала то, чего не могла не делать, потому что любила Симху Калмана».*

Не в змозі осмислити те, що сталося, Хая переводиться з філософського на фізичний факультет. Ніби тікає від проклятих питань у сферу чистої матерії. Але... знов з'являється вода. Коли вона, продавши усі філософські книжки, нарешті йшла на першу лекцію з фізики, *«тротуары были чисто вымыты, небо сияло голубизной. И небо, и земля казались свежими, как в Первый День Творения. И с небом над головою, твердо ступая по земле, шла я назад, к Началу Начал».*

Наскрізно у романі є символіка валізи спогадів, колекції речей-знаків минулого, втраченого довоєнного життя. Життя, обриси якого вже стираються в уяві батька Хаї. На запитання дівчини, що саме там сховано, він відповідає: *«В основном книги, но я уже не помню какие. И конечно, моя скрипка. И старинная юла в виде танцовщицы в юбочке из металлических пластинок, пластинки звенели, когда она кружилась. И альбом с*



*фотографіями». Поряд із книгами – символом ученості, але які не були і вже ніколи не будуть прочитані, та скрипкою, чий голос є однією з міфологем єврейства, теж його символів, але яка вже ніколи не заграє, забута статуетка-дзига викликає асоціацію із зупиненим віковичним єврейським коловоротом.*

У страшних снах Хаї, яка захоплюється астрономією та замислюється про походження Всесвіту, батькові валізи перетворюються на страшну чорну діру, есхатологічне провалля Голокосту, що поглинає мертвих та живих, зокрема тих, чії зображення на втрачених фото із забутого альбому. А лопата стає ключем до цього провалля: *«Снилось мне, к примеру, что отцовские чемоданы оказались в одной из черных дыр космоса. Крышки их откинута. Огромные, бездонные висят они в лишенной времени тьме. В них не только фотографии моих бабушки с дедом, но и их мертвые тела, и тело тетушки Селмы, сжимающей в руке чашку с ядом. Мне снилось, что, едва отец коснулся лопатой края этой дыры, как его туда втянуло. И не только его – весь город! Дома, автомобили, пароходы на реке, почтальоны, бармены, проститутки и портовые грузчики – все исчезло в чемоданах моего отца. И я слышала, как он смеется и кричит из бездны: «Видишь, я всегда знал, что найду их!»*

Фрідман уникає простих і готових відповідей, спонукає читача замислитися, і не лише над долею єврейства. Що первинне – внутрішній розлад чи руйнація особистості іззовні? Що саме – збереження непорушності віковичних традицій чи, навпаки, відмова від них – є прийнятним і надійним засобом виживання народу? І як саме повинні діти зберігати пам'ять про минуле, що скалічило долі їхніх батьків?

У кожного з нас свої валізи спогадів. *«Человек полон своим прошлым и теми, кто был рядом. Он полон словами, которые когда-то слышал, и голосами, произнесшими эти слова, картинами, которые видел, запахами, которые обонял, и руками, которых касался»,* – пише Карла Фрідман.

## VI

У пізнанні історичних явищ гуманітаристика найчастіше здійснює поступ від узагальненого до особистісного. «Через осмислення Катастрофи (Шоа) змінюється світовідчуття не лише євреїв, а й усього суспільства, наука... виходить на новий рівень» [7]. Як присвячені реальним подіям, твори про Голокост вже утворили певну літературну традицію і зазнають щонайменше двох інтерпретаційних підходів: експертизи сюжету і характерів на достовірність та символічного їх прочитання у загальнокультурному контексті. Погодимось із Еліною Васильєвою, що один із секретів потужного впливу і глобального значення таких творів пов'язаний з тим, що в них доля єврейського народу перетворюється на знак можливого зникнення людства як такого [5]. Це тексти-попередження і тексти-застереження. І, можливо, другий секрет – безпрецедентна відвертість кращих з них у розкритті психології жертви геноциду, а деяких – й у розкритті психології ката.

Проза, обрана об'єктом нашої уваги, являє собою яскраві приклади інтерпретації Голокосту як трагедії не лише народу, а й окремої людини, родини, приклади деструкції не лише макрокосму цивілізації і людства, а й мікрокосму особистості. Занурюючись до її читання, а тим більше дослідження, мимоволі переймаєшся катастрофізмом художнього світу, причому це не лише жах і співчуття, це відчуття глибокої особистої травми.

Творчість письменників «першого покоління» Тадеуша Боровського та Елі Візеля – це дійсно не тільки історичне свідоцтво. Вони наочно демонструють, що «відносини феномена катастрофізму та особистості лежать у сфері нерозв'язного конфлікту, який спонукає індивіда осмислити свою долю з філософських позицій життя та смерті, дотримання законів етики та їх порушень...» [14]. Перш за все, автори по-новому підійшли до дослідження і трактування феномена табору, створивши свою естетику, яка дозволила їм з'єднати неприховано жорсткий натуралізм в описі побутових і моральних аномалій табірної буття

з дослідженням коріння цього явища, позначити складні проблеми, викликані «епохою печей».

Специфіка художнього втілення образу Катастрофи тут виявляє себе через історичний контекст оповідань, проблематику соціальну (єврейського життя і Голокосту, окупованої Варшави); філософську (дороги життя і свідомості людей, які йдуть на смерть, приреченості і надії, вічності і миті, добра і зла, життя і смерті); психологічну (морального вибору, самопожертви, кохання і смерті); через втілення провідних сюжетних мотивів: страждання і спасіння, через художні деталі, що увиразнюють бачення табірною повсякдення, голоду, руйнування життєвих цінностей – війни в цілому як вона є; пронизливе відчуття достовірності сповіщає їм світ табірної термінології та мови.

У романі К. Фрідман художні проєкції трагічного досвіду Голокосту уможливлені складною структурою твору, наявністю кількох смислових шарів, серед них суто світський, подієвий, та прихований, пов'язаний із юдейською релігійною традицією та символікою, втілений у системі мотивів, серед яких особливо увиразнені мотиви води, провини і смерті. Письменниця демонструє різні моделі переживання особистої травми: від постійного емоційного повернення у минуле до захисту від нього через повне заперечення і забуття, від тотальної ізоляції до абсолютної асиміляції. Молодій людині, що отримує «валізи концтабірних спогадів» у спадок, доводиться робити вибір, шукати свій шлях і спосіб існування з цим.

Для героїв роману Фрідман тема Голокосту, що вербалізується лише побіжно, насправді є центральною, є вихідним пунктом їх роздумів про власну долю, про сенс життя, майбутнє і призначення людини, а образ Катастрофи – є структуроутворюючим елементом картини соціального світу, взятого в історичній ретроспективі та перспективі.

До цих творів повною мірою застосовне спостереження, що катастрофічне минуле єврейського народу не видається віддаленим, подією, яка стала спогадом і була інтернаціоналізована, минуле перероджується і переживається суспільством і (що особливо важливо для нашого дослідження) особистістю як невіддільна

частина сучасного громадського і культурного життя [22]. Нині абсолютно очевидно й те, що Голокост трагічно вплинув не лише на тих, хто його пережив та їхніх безпосередніх нащадків, а й на усіх, хто знає про нього, чув спогади, дивився кінофільми і театральні вистави, хто вдумливо читає присвячені йому документальні та художні твори.

Відповідно, сила емоційного та художнього впливу літератури означеної тематики на читача не обмежується «ефектом присутності» героя чи-то оповідача у просторі катастрофи, а визначається, у першу чергу, особистісним ставленням суб'єкта сюжетної дії до цієї біографічної чи, навпаки, віддаленої від нього у часі події. На особливу увагу літературознавців, на нашу думку, заслуговує і пов'язаний з цією темою досвід художнього аналізу особистої трагедії, переживання «своєї» і «чужої» пам'яті, рецептивний потенціал різних авторських наративних, сюжетно-композиційних, характерологічних, стильових рішень.

Літературні рефлексії письменників різних поколінь з приводу трагедії Голокосту зачіпають надзвичайно актуальні для сучасного світу, для України питання: про національну ідентичність і національну ізоляцію, колективну пам'ять і колективну травму, осмислення історичного досвіду, його болісний вплив на тлумачення сучасності і проектування майбутнього.

## Література

1. Адельгейм И. Е. «Это тема для тебя...». Проза «второго поколения детей Холокоста» в Польше 2000-х гг. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eto-tema-dlya-tebya-proza-vtorogo-pokoleniya-detey-holokosta-v-polshe-2000-h-gg>
2. Бежан О. А. Сучасне сприйняття Голокосту: Захід – Схід (огляд літератури). Харківський національний університет ім. В. Н. Каразіна. Харків : Видавництво ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 1964. № 994: Серія: Філологія. Вип. 64, 2014. С. 254-260. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn\\_2016\\_65\\_3](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2016_65_3)
3. Бежан О. Локус концтабору в сучасній американській та російській прозі (В. Стайрон, Дж. Фоер, В. Гроссман, А. Кузнецов). *Південний архів. Філологічні науки*. 2016. № 65. – С.10-17. URL: <https://pa.journal.kspu.edu/index.php/pa/article/view/23>

4. Боровський Тадеуш. У нас, в Аушвіці... / переклад з польської Олександра Бойченка. Чернівці : Книги -XXI, 2014.
5. Васильева Э. Традиция и литература о Холокосте. *RES HUMANITARIAE*. 2015. № 15. С. 206–222.
6. Веди́на В. Послевоенная польская проза. Київ : Наукова думка, 1991.
7. Голокост: художні виміри української прози : монографія / Н. В. Горбач, Н. В. Козленко, В. М. Ніколаєнко, І. Я. Павленко, О. А. Проценко, Т. В. Хом'як / за заг. ред. І. Я. Павленко. Дніпро : Український інститут вивчення Голокосту «Ткума», 2019.
8. Горбач Н. Художня рецепція Голокосту: український контекст : монографія. Дніпро : Український інститут вивчення Голокосту «Ткума», 2021.
9. Денисова Т. Н. Всесвітні трагедії від Джонатана Сафрана Фоера. *Слово і час*. 2009. № 1. С. 28–38.
10. Елі Візель. Ніч. Світанок. День. Пер. з фр. К. : Дух і літера, 2006.
11. Жиронкина Е. С. Комическое в литературе о Холокосте: преодоление табу? *Филологический класс*, 2020, Т. 25. № 2: С. 267-279 URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/komicheskoe-v-literature-o-holokoste-preodolenie-tabu/viewer>
12. Карасик О. О Холокосте средствами постмодернизма (Романы Дж. С. Фоера «Полная иллюминация» и Н. Краусс «Хроники любви»). *Филология*. 2013. № 73. С. 181–186.
13. Кнопф Г. Холокост. Неизвестные страницы истории / пер. с нем. А. Дмитришина. Харків : «Книжный клуб», 2007.
14. Консон Г. Р. Катастрофическое ощущение жизни и катастрофизм личности. *Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств*. 2015. № 3 (43). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/katastroficheskoe-oschuschenie-zhizni-i-katastrofizm-lichnosti>
15. Корман Г. Холокост в трудах американских историков. За гранью понимания. Философы и богословы о Холокосте / под ред. Дж. К. Рота и М. Берембаума. К. : Дух і літера, 2013.
16. Кузнецов О. В. Истоки и смысл «катастрофического» сознания в западной культуре : дис. ... д-ра филос. наук. Екатеринбург, 2000. URL: <https://www.dissercat.com/content/istoki-i-smysl-katastroficheskogo-soznaniya-v-zapadnoi-kulture>
17. Левченко І. Голокост і література: тексти як свідчення доби. URL: <http://www.chytomo.com/news/golokost-i-literatura-teksti-yak-svidchennya-dobi>
18. Мухин А. П. Мораль в условиях чрезвычайных ситуаций и катастроф (теоретический и эмпирический уровни анализа проблемы) : дис. ... д-ра филос. наук. Санкт-Петербург : С.-Петербург. гос. ун-т, 1999.

19. Подавылова И. А. Холокост как Апокалипсис. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/holokost-kak-apokalipsis/viewer>
20. Станюкович Я. В. Место Тадеуша Боровского в современной польской литературе. Москва : Наука, 1967. С. 125–161.
21. Стейр-Ливни Лиат. Пародии на тему Холокоста в израильской массовой культуре. *Galactica Media: Journal of Media Studies*. 2022. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/parodii-na-temu-holokosta-v-izrailskoj-massovoy-kulture>.
22. Тенякова О. М. Катастрофизм как мегатенденция современного цивилизационного развития : дис. ... канд. философ. наук. Уфа : Башкир. гос. ун-тет, 2003.
23. Фридман Карла. Два чемодана воспоминаний. URL: [http://loveread.me/read\\_book.php?id=36675&p=1](http://loveread.me/read_book.php?id=36675&p=1)
24. Click J. *Elie Wiesel's Unique Journey to Redemption. Part of the History Commons*. 2017. URL: [https://scholarworks.bellarmino.edu/ugrad\\_theses/23](https://scholarworks.bellarmino.edu/ugrad_theses/23).
25. Donadio R. “The Story of Night”. *The New York Times*. 2017. URL: <https://www.biography.com/people/elie-wiesel-9530714>.
26. Drewnowski T. *Ucieczka z kamiennego świata. O Tadeuszu Borowskim*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1972.
27. Drewnowski Tadeusz. *Ucieczka z kamiennego świata (O Tadeuszu Borowskim)*. Warszawa 1962.
28. Werner A. *Zwyczajna apokalipsa. Tadeusz Borowski i jego wizja świata obozów*. Warszawa : Ciacho, 1981.

**Література в оптиці катастрофи:  
катастрофічність людського буття та індивідуальної свідомості  
в сучасному британському романі**

*«Ми всі загублені в морі, нас носить між надією і відчаєм, ми кличемо когось, хто, може, так ніколи й не прийде нам на порятунок. Катастрофа стала мистецтвом; але цей процес – не на зменшення. Ця дія звільняє, збільшує, роз'яснює. Катастрофа стала мистецтвом...»*

*Дж. Барнз. Історія світу в 10 ½ розділах*

**Вступ.** Феномен катастрофи та її літературної та літературознавчої рефлексії є гостро актуальним і надзвичайно цікавим у контексті сучасних реалій. Відчуттям катастрофи, глобального апокаліпсису, що невідворотно насувається, очікуванням різних криз і трагедій просякнута вся людська історія, що, як стверджував А. Шопенгавер, свідчить про те, що суспільство і культура перебувають у передчутті катастрофи постійно: «Історія, зображуючи життя народів, тільки і розповідає нам про війни і непорозуміння; мирні роки продираються іноді як короткотривалі паузи, як антракти» [13, с. 71]. Дійсно, ХХ століття та загрозливий і похмурий старт 3-го тисячоліття, початок ХХІ століття, яке відкрилося мегакатастрофою 11 вересня 2001 року в Нью-Йорку, що за лічені хвилини забрала життя понад трьох тисяч людей, відмічені цілою низкою справді катастрофічних подій, явищ і фактів. Всі вони стають безпосередньою частиною нашого життєвого досвіду, наших переживань, врастають у нашу свідомість, формуючи наші когнітивні та ментальні процеси, наше світовідчуття і світорозуміння. Як справедливо зауважив М. Епштейн, «онтологія нашого світу більш схильна до катастроф, ніж до анастроф; відхилення від звичайного порядку речей частіше пов'язано з лихами» [15]. Катастрофи техногенні, ядерні, екологічні, соціальні, інформаційні, наукові та інші переслідують

людство, і все більш очевидним стає те, що людина, як би це парадоксально не звучало, виявляється і безпосередньою жертвою, і носієм катастрофи. Вже згаданий А. Шопенгавер сформулював подібну думку метафорично: «Світ все одно, що пекло, в якому люди, з одного боку, страдники, а, з іншого, – дияволи» [13, с. 80]. Наша сучасність, яка живиться токами трагічного минулого, фонтанує подіями апокаліптичної природи, і видається, що зараз весь світ охоплений глобальною катастрофою.

У цій статті увага зосередиться не стільки на зовнішніх катастрофах і всіляких загрозах (глобальні війни і руйнування, тоталітарні режими, страшні природні лиха, стрімкий розвиток штучного інтелекту, розгул пандемій, епідемій та невиліковних хвороб), які, незважаючи на серйозний поступ наукового прогресу, залишаються у життях конкретних людей, і різних інших нещастях, з якими все частіше стикаються люди, а на проблемі катастрофічної картини світу, яка створюється у маркованій катастрофічності свідомості людини. І не лише тому, що ми солідаризуємося з думкою Й. Бродського, яка була висловлена ним в його знаменитій Нобелівській лекції, про те, що «світ, напевно, врятувати вже не вдасться, але окрему людину врятувати можливо» [3], а скоріше через те, що саме людина у всій складності її внутрішнього світу і незбагненності її індивідуальної долі видається нам тим осердям, в якому закладені можливості як (само)руйнації, так і гармонізації буття людини у світі, зі світом і з самою собою. Мистецтво та зокрема література вчить нас розуміти «унікальність людського існування», «заохочує в людині саме її відчуття індивідуальності, унікальності, окремішності – перетворюючи її із суспільної тварини на особистість» [3]. Спроби осягнення смислу людського існування у катастрофічній свідомості людини здаються цікавим і складним завданням, а катастрофічність світу і людини є, на наш погляд, однією з яскравих особливостей сучасної британської літератури, яка, власне, і слугує матеріалом для цієї розвідки. Отже, метою статті є виявлення ключових складників катастрофічної свідомості героїв та стану світу, які оприявнюються в сучасних британських романах у сюжетах травми і катастрофи.



*Деякі теоретичні засади дослідження.* Різні види мистецтв, музика, живопис, кіно і література відобразили катастрофічний стан свідомості людини сповна і з тією силою впливу, на яку здатні лише витвори мистецтва. Як справедливо зауважує дослідниця М.-Х. Г'юет, західна «культура мислить крізь катастрофу. Неявно біди опосередковують філософські студії і формують нашу творчу уяву» (“Our culture thinks through disaster. Implicitly, disasters mediate philosophical inquiry and shape our creative imagination”) [20, с. 2]. Дійсно, все, що відбувається у світі, навколо людини, позначається на її світосприйнятті, самовідчутті та провокує, поглиблює її різноманітні фобії, її невпевненість і розгубленість, її беззахисність і крихкість перед обличчям посиленого хаосу та загальної катастрофізації земного існування. У зв'язку з цим американський соціолог Е. Тоффлер у своїй хрестоматійній праці «Шок майбутнього», що була вперше опублікована 1970 р., зауважував, що сучасна людина знаходиться у новому стані футурошоку, і припускав, що «людство може загинути не від того, що скарби землі виявляться вичерпаними, вийде з-під контролю атомна енергія або згине змучена природа. Люди вимруть через те, що не витримають психологічних навантажень... Проблема людства не лише у тому, щоб звикнути до змін. Вона в іншому – як зберегти ціннісно-психологічний стрижень культури» [11, с. 7].

Ще з античних часів, з давньогрецької трагедії, катастрофічність людської свідомості і людського існування в недосконалому світі була об'єктом наполегливого осмислення митців і філософів. Зокрема, трагедія для давніх греків стала нагодою подивитися на себе збоку, виявити і розтяти травми, слабкості та нерозв'язні протиріччя смертної людини, пережити все це разом із трагічним героєм, носієм трагічної долі, та очиститися від страждань. Подальша історія літератури свідчить про те, що катастрофа та пов'язані з нею концепти кризи, індивідуальної травми, катастрофічної свідомості тощо нікуди не зникали. Як вірно стверджує Д. Брант (D. Brant), «повертаючись до театального тропу “літературного” використання терміну, починаючи з Рабле, література катастроф передбачає мізансцену травмувальних подій, дискурсивне переключення, яке робить або

намагається зробити катастрофу видимою і читабельною» («Harking back to the theatrical trope of the term's "literary" usage beginning with Rabelais, the literature of catastrophe offers a *mise-en-scène* of traumatic events, a discursive translation that makes, or attempts to make, catastrophe visible and readable») [17, с. 12]. У ХХ столітті рефлексія катастрофи у художній свідомості митців стала невід'ємною частиною і виразним вектором світової літератури, що потребує літературознавчого вивчення цієї серйозної та актуальної проблеми.

Питанням катастрофи сьогодні активно займаються представники різних сфер наукового знання. Праці філософів, соціологів і культурологів, психологів і психоаналітиків, біологів та екологів, математиків і фізиків є численними і загальновідомими, адже очевидно, що феномен катастрофи зачіпає всі сфери людського життя і потребує міждисциплінарного підходу. Все частіше до них долучаються літературознавці, які вивчають особливості естетики катастрофи, оскільки як література, так і кіно з початком ХХІ століття все частіше розповідають про всілякі катастрофи, та апокаліптична риторика в сучасному мистецтві проявляється все виразніше. Слід уточнити, що здебільшого предметом літературознавчих розвідок стають описані в художніх творах катастрофи техногенного, науково-технічного, екологічного, соціально-історичного характеру (дві світові війни ХХ століття, Голокост, Голодомор, революції та перевороти) та їх вплив на людину і світ. І тут ми відразу стикаємося із суперечністю, оскільки будь-яка катастрофа не просто зовні змінює життя людей, які безпосередньо постраждали від неї, та людей, які дізналися про неї і виявилися її сторонніми спостерігачами. Катастрофа, стаючи частиною життєвого досвіду людини, вриваючись в її пам'ять, починає осмислюватися людиною, і результати цього процесу є наслідком роботи людської свідомості, вони впливають на загальний стан духовної культури. Як справедливо зауважується, наприклад, в екокритичних працях останніх років, «екологічна катастрофа не є перед нами, але ми стоїмо посеред неї» (“environmental catastrophe does not lie before us, but we are standing in the midst of it” [цит. за: 18, с. 2], тобто йдеться про те, що людина

знаходиться у перманентному стані відчуття і переживання катастрофи, яка відбувається тут, зараз і з нами. Серед найбільш авторитетних і цікавих робіт, присвячених досвіду інтерпретації та аналізу катастроф, слід назвати літературознавчі дослідження Г. Дурбек (G. Dürbek), Д. Бранта (D. Brant), Г. Бёме (G. Böhme), Е. Гідал (E. Gidal), П. Джей (P. Jay), К. Рігбай (K. Rigby), У. Гейс (U. Heise), М.-Х. Г'юет (M.-H. Huet), П. Утц (P. Utz), Х. Запфа (H. Zapf), Е. Земанек (E. Zemanec), О. Джумайло, М. Кулешир, М. Томашевської, Л. Хабібুলліної та деяких інших науковців.

Очевидний брак вітчизняних і західних літературознавчих робіт, які б стосувалися безпосередньо проблеми катастрофічності людської свідомості, людини в катастрофі та/або її перманентного переживання і людини катастрофи, що також потребує осмислення та розрізнення, обумовлює актуальність даної розвідки. У вітчизняному науковому дискурсі при аналізі катастрофічних подій та явищ природного характеру, зображених у художніх творах, використовується термін «катастрофа», «роман-катастрофа» і «апокаліптичний роман», тоді як в зарубіжних джерелах, наукових і словникових статтях, зокрема, у другому виданні Оксфордського словника, зустрічається паралельне і частіше за все синонімічне вживання як понять “catastrophe” і “disaster”, так відповідно і термінів “the literature of catastrophe” і “the literature of disaster”, “disaster narratives”. Авторитетна німецька дослідниця Г. Дурбек, яка спеціалізується на вивченні літератури екокатастроф і екопоезиці, зауважує, що «літературні дискурси про катастрофи характеризуються фундаментальним протиріччям між естетичними та етичними аспектами руйнування» (“literary disaster discourses are characterised by a fundamental tension between the aesthetic and ethical aspects of destruction”) [18, с. 1]. Вона пригадує І. Канта, який, з одного боку, протиставляв природу та її грубу, непередбачувану силу людині, а, з іншого боку, писав, що природа може стати джерелом естетичної насолоди для людини, і стверджує, що екологічними катастрофами можна і милуватися, за умови, що вони не несуть безпосередньої загрози життю і знаходяться під контролем» [18, с. 3]. Література вписує екокатастрофи в культурний дискурс, чим виявляє та актуалізує антропологічний

вимір художньої літератури. Про це говорить у своїй дисертації, присвяченій літературі катастроф франкофонського Карибського регіону, і Д. Брант: «Література катастроф тим самим на передній план висуває колективні реакції на стихійні лиха та антропогенні ризики» (“The literature of catastrophe thereby foregrounds collective responses to natural hazards and human-made risk”) [17, с. 12]. Таким чином, про який би різновид катастрофи не йшлося в художній літературі, будь-яка катастрофа занурена в людину і людина є включеною в неї, при цьому оголюється сокровенна сутність людського, і саме тому катастрофа в її антропологічній домінії цікавитиме нас у цій розвідці.

М. Мамардашвілі у своїй відомій доповіді 1984 р. запропонував концепцію «антропологічної катастрофи», сутність якої полягає у тому, що все, що відбувається на Землі, у нашому світі та суспільстві замикається на людині, від неї походить, нею формується і транслюється назовні. Філософ стверджує, що його стурбованість викликають не «екзотичні події», до яких він відносить «зіткнення Землі з астероїдами», виснаження природних ресурсів Землі, і не екологічна чи ядерна трагедія [7, с. 107], а саме антропологічна катастрофа, яка може стати «прототипом будь-яких інших, можливих глобальних катастроф»: «подія, яка відбувається з самою людиною і пов’язується з цивілізацією у тому сенсі, що дещо життєво важливе може безповоротно в ній зламатися через руйнування або просто відсутність цивілізованих основ процесу життя» [7, с. 107]. М. Мамардашвілі говорить прямо про зломи і порушення законів, за якими побудована «людська свідомість», деякі властивості якої є недоступними і незбагненними, як чорні діри. Людина організована занадто складно, вона «не вся всередині (у тілі, мозку, думці) та йде до самої себе здалека і в даному випадку ніколи не доходить» [7, с. 109], однак будь-які «людські події» завжди відбуваються «не без участі свідомості: останню з їх складу не можна усунути і звести ні до чого іншого» [7, с. 119]. Філософ стверджує, що не можна не враховувати також те, що свідомість є «двоїстою». Розмисли М. Мамардашвілі фундуються на основі трьох «К»: це принципи Декарта, Канта і Кафки. Якщо філософія Декарта і Канта уможлиблює існування цивілізації та

культури і «підтримує мислення», «формальний законний устрій» [7, с. 114, 115], коли людські смисли знаходять свій розвиток і відображення у певному стані світу, причинному зв'язку подій світу, у наявних абсолютах, «актах світової місткості» [7, с. 114], за яких «людина може вмістити світ і саму себе як його частину, що відтворюється тим самим світом в якості суб'єкту людських засад...» [7, с. 112], то «кафкіанська людина» є сторонньою ситуації «першомісткості», вона є абсурдною і перебуває у стані «загального внутрішнього окостеніння» [7, с. 113], невизначеності, задзеркальності. Те людське, що схоплює невловиму, «зовні не видиму» різницю в цих двох різних станах, філософ називає свідомістю [7, с. 114]. Людська свідомість пов'язана з цивілізацією, з формальними механізмами «впорядкованої, правової поведінки» [7, с. 116], і, коли «цивілізаційні ланцюги» занепадають, знищуються формальні, стримувальні механізми порядку, то руйнується й людська свідомість, розпадається людина. Викривлення смислів, розмиття кордонів між правильним і неправильним призводить до ситуації невизначеності, незрозумілості, «де всі переморгуються не те що двозначно, але багатодумно» [7, с. 119]. У таких ситуаціях «анігілює», відміняється сама людина: «ні мужності, ні честі, ні достоїнства, ні боягузтва, ні безчестя» [7, с. 119]. Руйнування людини Мамардашвілі називає «антропологічною катастрофою», яка не просто страшніша за всі інші, потенційно можливі катастрофи, а й є їх безпосереднім каталізатором. Він підкреслює, що такі явища розірваності свідомості людини і спустошеності, «окостеніння» світу «добре усвідомлювались у літературі» ХХ [7, с. 119] і продовжують осмислюватися літературою вже початку ХХІ століття. Філософ за допомогою точних і виразних метафор описує стан повоєнного суспільства, і ті тексти, які послугували матеріалом цієї роботи, засвідчують, що характеристики Мамардашвілі не є застарілими: «Перед нами покоління, які ніби не дали нащадків, адже не народжене, таке, що не створило в собі підґрунтя, життєві сили для проростання, не здатне і народжувати. *І ось блукаємо різними країнами безмовні, з переплутаною пам'яттю, з переписаною історією, не знаючи часом, що дійсно*

відбувалося і відбувається навколо нас і в самих нас. Не відчуваючи права на знання свободи і відповідальності за те, як нею користуватися» (курсив – О. А.) [7, с. 120]. Отже, М. Мамардашвілі говорить про те, що в умовах, коли підірвані самі основи існування цивілізації, людина неминуче припиняє думати і діяти як істота самодостатня, що людина вже не в силах залишатися людиною, і ми все ще споглядаємо «дике видовище виродженого обличчя людини» [7, с. 120], яка охоплена катастрофічною свідомістю.

Якщо М. Мамардашвілі стверджує взаємозв'язок і взаємозалежність процесів руйнування цивілізації і людини, то музикант, філософ та есеїст М. Аркадьєв у своїй монографії з красномовною назвою «Лінгвістична катастрофа» йде далі і висловлюється гранично лаконічно і категорично: «Нам не загрожує катастрофа зовні – ми і є катастрофою» [1, с. 14]. Він називає людину «машиною катастроф» [1, с. 57] і зауважує, що «війна, яка руйнує будь-який рукотворний дім, зростає зсередини самої людської істоти, адже нерукотворний «дім буття» <...> розколює внутрішня тріщина, що здійснюється з повсякденної людської мови» [1, с. 58]. Автор пояснює, що під «лінгвістичною катастрофою» він розуміє розривну структуру «людської, відповідно, моєї та будь-якої іншої можливої екзистенції» [1, с. 13-14], «лінгвістична катастрофа – це сама людина, тобто вид, який думає про думку, *Homo sapiens sapiens*, <...> і тому з самого початку занурений у топологію і логіку рекурсивного розриву» [1, с. 14]. М. Аркадьєв, як і М. Мамардашвілі, формулює проблему у метафоричний спосіб і досить широко, запитуючи: «як влаштовано *Homo sapiens sapiens*, що в мені, як представника цього виду, завжди можливий і Сократ, який безстрашно випиває цикуту, і чадолюбний бургер, який йде на рутинну службу в катівню або табір смерті?» [1, с. 22]. Відповідь він відшукує у царині розуміння впливу мови на людину і далі – що «в якості помсти робить людина з мовою, відповідно, з самою собою та іншими людьми, щоб сховатися від тривоги і розривів, які нав'язані їй мовленнєвою діяльністю» [1, с. 14]. М. Аркадьєв стверджує, що «як здебільшого несвідома, так і часто цілком усвідомлена і радикальна боротьба

людини з мовою-свідомістю і в соціальній, і в особистій історії є перманентною. Вона є такою через неможливість знищити за життя саму мовленнєву діяльність, яка породжує розрив і усвідомлення смерті» [1, с. 28]. Людина, яка прагне подолати розрив, уникнути осягнення смерті, неминуче приходять до знищення і самознищення: «Знищити усвідомлення смерті можна лише самою смертю» [1, с. 29]. Але мову та її внутрішню форму – мовлення – не можна вивести, і це слугує першопричиною тієї «лінгвістичної катастрофи», що її кожен день переживає людина, яка бачить своє безсилля та руйнує себе, тому що не може досягнути раю, де не було мови і відповідно «не було усвідомлення смерті» [1, с. 32]. Філософ акцентує небезпеку того, що людина недооцінює свою базову катастрофічність, адже це веде її «до несвідомої самогубної поведінки» [1, с. 59], тоді як «терапія» можлива лише за умови постановки чіткого діагнозу, тобто усвідомлення закладеного в людині прагнення до саморуйнування, що є не лише проблематичним, а й не є бажаним, «інакше людина втратить свою людяність, вже не буде людиною» [1, с. 59]. Отже, при тому, що концепції «антропологічної катастрофи» М. Мамардашвілі і «лінгвістичної катастрофи» М. Аркадьєва відмінні в деталях, у своїх конститутивних положеннях (про свободу людини, про культуру і цивілізацію, про світ та антисвіт, «антропологічну ситуацію») вони апелюють до досвіду європейської гуманістичної думки та мають важливу спільну рису: саме у природі людини слід шукати витoki, причини і пояснення того, що відбувається зі світом, суспільством і самою людиною, яка наділена здатністю оцінювати, усвідомлювати і переживати свою екзистенцію.

У літературі пошуки відповідей на такі тривожні та важливі питання, які зачіпають самі основи людського існування, є дуже активними, і, як вже зазначалось раніше, однією з прозорих тенденцій сучасної, зокрема англійської літератури є відображення проблем існування людини, яка перебуває в ситуації невизначеності, розриву, відчуженості, травми, тобто у стані катастрофи. Проблема «катастрофічної свідомості» ретельно вивчається ученими-гуманітаріями з кінця ХХ століття і залишається гостро актуальною та дискусійною сьогодні. Існують

спроби дати і чітку дефініцію катастрофічній свідомості. О. Положенцева під цим поняттям пропонує розуміти «таку свідомість, яка перебуває у стані невизначеності, граничній ситуації очікування неминучих майбутніх негараздів, різкого погіршення ситуації, певного кінця, завершення циклу розвитку» [9, с. 35]. На наш погляд, варто враховувати також і те, що як людина, так і той або інший літературний герой зовсім не обов'язково усвідомлює, що певні події їхнього життя мають трагічну природу і призводять до катастрофічних наслідків, однак розуміння до них невідмінно приходить чи то в процесі осмислення свого повсякденного життя, чи то через роки, коли якісь випадки, справи або спогади і пам'ять обертають героя до подій давно минулих років, які стали тригером негараздів і розломів у його житті. Тому *під катастрофічною свідомістю* (щодо художніх творів, які стали матеріалом для цієї розвідки) нами розуміються рефлексії, які генерують або спрямовані на осмислення тих подій, явищ, вчинків і думок, що виявляються катастрофічними за своєю сутністю та мають незворотні для літературного героя наслідки. Це не стільки і не тільки передчуття неминучої майбутньої катастрофи, це такий незатишний самоаналіз і бентежний внутрішній стан душі людини, які призводять до усвідомлення катастрофи як вже здійсненого факту життя героя, це цілий комплекс його умонастроїв, його система цінностей, морально-етичних установок, що формують теперішню картину світу персонажу. Перенесені психологічні травми, втрата ідентичності, відчуженість та самотність, гнітюча невизначеність, «розірваність душі» (О. Шпенглер) і перенапруженість рефлексій і почуттів, що супроводжуються катастрофічними історичними подіями та/або драматичним життєвим досвідом, стають тими категоріями, навколо котрих обертаються смисли сучасного британського роману, який є яскравим досвідом естетичного осмислення людини катастрофи і катастрофи людини та значущою парадигмою сучасної британської прози, що оприявнюється у творчості несхожих письменників та творах різної жанрової природи.

*Англійська література ХХ століття у ракурсі катастрофи.*  
Відчуттям загального хаосу, занепаду, кризи, скорого апокаліпсиса,



неминучої загибелі світу і духовної культури було охоплено західне суспільство, починаючи з межі XIX-XX століть. Катастрофа Першої світової війни, її страшний, руйнівний досвід, смерті величезної кількості людей, падіння імперій і криваві революції назавжди змінили світ. Фундаментальні, знакові праці, що виходили з початку 1910-х років, таких яскравих мислителів, як О. Шпенглер («Присмерк Європи», 1918), Х. Ортега-і-Гассет («Бунт мас», 1930), Й. Гейзинга («У затінку завтрашньої днини», 1935, «Homo ludens. Людина, що грає», 1938), В. Вейдле («Вимирання мистецтва: розмисли про долю літературної і художньої творчості», 1937) відображали причини тих фатальних деструкцій, духом яких був отруєний західний світ і людина. Як справедливо зауважує у своїй монографії А. Степанова, книга О. Шпенглера «Присмерк Європи», що стала першою в низці серйозних спроб усвідомити трагічні явища XX століття, виявилась «“темом сюжету” в філософських роздумах століття про долі культури, з неодмінним акцентом на її згасанні, занепаді, руйнуванні, близькій або віддаленій загибелі» [10, с. 21]. Своєрідно, напружено і різноманітно відбувалося осмислення культурно-історичного досвіду XX століття і в європейській художній літературі, у тому числі і британській, в якій експериментальна модерністська проза прокладала нові шляхи відображення не матерії, а самої плоті життя, того прихованого та невловимого буття людського духу і станів свідомості, що ставали головним об'єктом естетичної свідомості письменників-модерністів.

Британська імперія, починаючи з кінця XIX століття, переживала непрості часи. Смерть королеви Вікторії, яка впевнено і відносно стабільно керувала країною понад шістьдесят років, та пов'язаний з цим кінець вікторіанської епохи викликали складні настрої у суспільстві, яке завмерло в передчутті майбутніх негараздів. Поема Т.-С. Еліота «Спустошена земля», опублікована 1922 р., в якій поет відтворює образ занепалої землі, що перетворилася на пустелю, населену знеособленими людьми, котрі втратили уявлення про добро і зло, модерністська проза В. Вулф, Дж. Джойса, Д. Г. Лоуренса і сатиричні твори І. Во (його роман із

виразною назвою «Занепад і руйнування» тих самих 1920-х років) відображали і посилювали відчуття розколотості, розпаду світу і знедоленості людини. Зокрема, у своєму експериментальному та успішному романі «Місіс Деллоуей», що вийшов 1925 р., В. Вулф, крім «elusive individuality» (що також відображало стан повоєнного світу), імпресіоністськими мазками створила портрет цілої доби після Першої світової війни, однак настільки пронизливо та ємно, що післясмак після прочитання переслідує довго: травмована, депресивна свідомість одного з протагоністів Септімуса Сміта, який вкоротив собі віку, складні переживання та хиткі емоційні стани Клариси Деллоуей, яка вражена своєю хворобою, старінням, невідступними спогадами, звісткою про смерть незнайомої їй людини, суголосність з якою гостро відчувається нею, дзвони Біг-Бена, що відлічує години і хвилини життя світу і людини в ньому, чудовий червневий день і перехресні потоки свідомості різних героїв, котрі переживають кожен свою життєву драму або трагедію – все це у британській літературі стало важливим досвідом прозирання у реальність, у тканину життя і дух людини крізь найтоншу оболонку людської свідомості, що прагне знайти рівновагу в цьому «безглуздому» світі. Модерністські спроби проникнути у саме осердя внутрішнього життя людини, передати її «змінний і невловимий дух» (В. Вулф) були доволі продуктивними. У 1928 р. Д. Г. Лоуренс у своєму культовому романі «Коханець леді Чаттерлі» на свій манер дав характеристику епохи після Першої світової війни: «Наш час є трагічним за своєю сутністю, і саме тому ми відмовляємося сприймати його як трагічний. Катастрофа сталася, ми опинилися посеред руїн...» [5, с. 21]. Це відчуття розколотості людського буття властиво більшою або меншою мірою всім героям цього роману, в якому тропи катастрофічного переживання світу розсипані всюди: «світ, де царює хаос», «розрив культурної традиції», «загибель людства», «мертві Лондон і Париж», «цивілізоване суспільство божевільне», «внутрішній жах, порожнеча», «я маю таку страшну недовіру до майбутнього <...> я не вірю... в майбутнє цивілізації» [5, с. 76, 131, 340, 341]. Любовний роман переростає свій сюжет, однак вкладається як у філософію життя самого Лоуренса, так і картину післявоєнного

світу, в якому неможливо знайти здорові токи життя. Скалічений на війні фізично і морально Кліфорд Чаттерлі, зневірений Олівер Мелорз, який називає себе «невикористаним квитком», Коні, яка не знає спочатку любові, а потім і спокійного щастя, намагаються жити зовні нормальним життям, але їх долі, втягнуті в коловерт кривавої історії і позбавленого зв'язку із «джерелом Життя» (Д. Г. Лоуренс) світу, марковані безнадією і відчайдушним бажанням втекти і сховатися від негараздів такого світу і від самих себе. Лоуренс, охоплений властивим йому «пристрасним апокаліпсизмом» [2, с. 124], писав свій роман як пророчий, та хоча в багатьох його інших романах, «Синах і коханцях», «Веселці», «Закоханих жінках», атмосфера кризи, розлому буття, розпаду культури, хаотичності і трагічності свідомості, конфліктності і нестабільності внутрішнього «я» героїв виразно відчувається, однак в «Коханці леді Чаттерлі» лоуренсівський «крик нещастя» (М. Бредбері) звучить з особливою напруженістю останньої надії на відродження людини не маси, а плоті і духу, хоч рани Першої світової і передчуття нової неминучої війни відчуються гостро і постійно.

Оскільки ми зупиняємося на лише деяких вершинних романах британських письменників, у яких, на наш погляд, найбільш виразно представлені спроби авторів проникнути в потаємні області внутрішнього життя людини, то слід відмітити, що Друга світова війна загострила посилене відчуття дегуманізації світу і трагічності людського існування. Художній досвід нових повоєнних років засвідчує, що «писати вірші після Освенцима» (Т. Адорно) можна, проте дух літератури, як і всього мистецтва, безумовно, перемінився разом із зміненням світом. Нова філософія екзистенціалізму, особливо філософія Ж.-П. Сартра, серйозно вплинула на стан британської літератури. Хоча Сартр в книзі «Що таке література» (1947), говорячи про «революційну інтелектуальну відповідальність» сучасних письменників за оновлення світу, і робив виключення для британських авторів, які, на його погляд, ніколи не вважалися інтелектуалами у себе на батьківщині [2, с. 263], однак повоєнні художні практики британських літераторів говорять про інше. Вони відобразили сповна досвід

осмислення екзистенціалізму, потім структуралізму і згодом постструктуралізму, відродження традицій реалістичного письма і засвоєння постмодерністської естетики і поетики. Романи 1950-80-х років Е. Берджеса, Г. Гріна, М. Спарк, Д. Лессінг, А. Мердок, В. Голдінга, Дж. Фаулза та інших продовжили пошук шляхів відображення людини та її свідомості, що був заданий британськими модерністами, але вже у нових культурно-історичних умовах.

В. Голдінг, який брав участь у Другій світовій війні та увірвався у літературний світ не лише Британії, але і всієї Європи романом «Володар мух», відобразив у ньому, як сказав він сам, «те, на що здатні люди», те, наскільки повчальним для нього виявився досвід Другої світової війни. Авіакатастрофа у творі стала лише незначним елементом сюжету, смисл якого полягає у тому, щоб показати «кінець невинності» людини, відкрити страшну істину про те, що темрява, яка живе в ній, і є найнебезпечнішою для людства катастрофою – антропологічною катастрофою ХХ століття. Роман «Вільне падіння», написаний через декілька років після «Володаря мух», з іще більшою силою і виразністю відтворив всі можливі безодні людської душі, зануреної у власний неконтрольований морок. Невеликий об'єм тексту не відповідає масштабам зображеного, адже протагоніст Семюел Маунтджой збирається дослідити виворіт свого життя, знайти ту точку, коли він втратив свободу: «I am looking for the beginning of responsibility, the beginning of darkness, the point where I began»<sup>18</sup> [19]. Метафорична назва роману вже містить сигнал про те, що перед нами розвиватиметься історія людського падіння у світі, який перебував напередодні Другої світової війни: «The world around us was sliding on and down through an arch into a stormy welter where morals and families and private obligations had no place. There was a Norse sense of no future in the air» [19]. Цей нещадний присмак занепаду і тління сприяв закріпленню почуття свободи, яке було дотичним до свавілля вчиняти так, як хочеться, не думаючи про наслідки, не помічаючи завданих тобою руйнувань, не відчуваючи падіння у

<sup>18</sup> Твори британських письменників, які не перекладені українською мовою, тут і далі цитуються мовою оригіналу.

прірву. У «Вільному падінні» вперше у британській літературі настільки відверто та яскраво зображуються «розвал і розлад», «хаос» в умах і «хаос у всьому світі» як взаємопов'язані і взаємодіючі сили, кожна з яких здатна впливати на іншу. Безумство світу, де безкарно вбивають мільйони людей і за це отримують славу і владу, і легковажна або навмисна жорстокість людини, яка знищує іншу людину, – все це суть однієї катастрофи – людської, коли «мертва душа» людини породжує темний світ зла і воліє йому відповідати. «Вільне падіння» В. Голдінга створене як сповідь протагоніста, художника Маунтджоя, який занурюється у своє минуле, копірсається у підвалинах своєї свідомості у надії відшукати там момент, коли почалось нівелювання його особистості. Написаний 1979 р. ще один відомий роман письменника «Видима темрява» у своїй назві також містить ємну метафору, що, за словом С. Павличко, «є метафорою сучасного суспільства і перспектив його розвитку» [8, с. 324]. Темрява, якої так лякався Маунтджой і знав, що вона живе в його змученій душі, у новому творі стає цілком видимою, її не потрібно шукати, вона є очевидною і розлитою у світі та людях.

Дж. Фаулз, письменник зовсім не апокаліптичних настроїв, у своїх творах також досліджував глибини свідомості своїх героїв, часто занурених у трагічний розрив між власною недосконалістю і жаданим ідеалом. Конфлікти і втрати для його героїв стають природним і навіть необхідним способом життя людини, яка думає та шукає себе у світі хиткому та ненадійному. В «Арістосі», що був написаний ще 1964 року, він зауважував: «Людство на плоту. Пліт у безмежному океані. Через своє теперішнє незадоволення людина думає, що в минулому трапилась якась катастрофа, до якої вона жила щасливо; то був якийсь золотий вік, Сад Едему. Вона думає також, що десь попереду лежить земля обітована, земля без конфліктів. У той же час вона, нещасна, *en passage*; цей міф залягає глибше, ніж релігійна віра» [12, с. 24-25]. Через двадцять п'ять років, у 1989 р., Дж. Барнз напише свою знамениту «Історію світу в 10 ½ розділах», в якій всю людську історію переповідано як історію плавання у «безкрайному океані» чи то на Ковчегу, чи то на човні або кораблях у пошуках спасіння та відповіді на питання про

природу людини як носія катастрофи у собі та єдино можливого джерела спасіння себе і світу.

М. Бредбері, сучасник 2-ої половини ХХ століття, письменник і літературознавець, у своїй монографії «Британській роман нового часу» відмічає, що «апокаліптичний тон і справді став звичною рисою англійської літератури, в якій культура була випадковою і «занедбаною», час нерідко зміщеним, а гнітючі натяки на кризу й нещастя здавалися універсальними. Відчуття недавньої історії як низки минулих нещасть, що вказують на наближення якоїсь нової катастрофи, та нота, яка була присутня в багатьох літературних творах, починаючи з 1950-х років (наприклад, у романах Вільяма Голдінга та Ентоні Берджеса), посилювалося, примножалося, стало ближчим» [2, с. 387]. Роман М. Бредбері «Професор Кримінале», що вийшов друком 1992 р., видається переконливою ілюстрацією теоретичних положень літературознавця. Дія роману відбувається у непрості часи «просвіту епох», наприкінці 1980 – початку 1990-х років, коли впала Берлінська стіна та її уламки оголили травматичні шрами Європи, розділеної після Другої світової війни двома системами, і всюди відчувалися не стільки безлад і плутанина, скільки майбутні кризи і катастрофи. У світі було складно, невизначено, нервово: «Over the European fringes, Saddam Hussein <...> Meanwhile the millennium was to hand, the polar ice-cap was melting, the ozone layer depleting. There were sexual plagues, floods, droughts, severe famines, earthquakes, outbursts of boils and mass gatherings of locusts» [16]. У цю тривожну епоху, в цьому позбавленому ідей світі, в ці “troubling days”, “the late sad century”, “the mad ideological world”, “our sad terrible century”, “the brutalities and absurdities of the modern chaos”, “the age of the Death of the Author” [16] (епітетів і метафор Бредбері не шкодує, і всі вони точно передають охоплений хаосом світ напередодні третього тисячоліття) журналіст з літературознавчою освітою Френсіс Джей, який встановив новомодні теорії деконструкції та був чудово обізнаний у «розлюдненні» всього можливого і неможливого, починає полювання за особистістю втаємниченою, невловимою і водночас всюдисутньою та дуже значущою. Він вистежує філософа-«супергіганта», всебічно обдарованого Басло Кримінале, який є

живим свідком Другої світової війни і післявоєнного світу, і не просто свідком, а й активним його учасником і співавтором. Кримінале слугував різним режимам і зміг не лише вижити, а й досягнути успіху, отримати престижні премії у різних галузях, благоденствувати, вести розкішний спосіб життя і при цьому зберегти репутацію «класика часу» і зазнати світової слави. Намагаючись осягнути і дешифрувати таїну його особисті, Джей стикається з неочікуваними труднощами, різноманітними загадками, які призводять його не лише до розуміння складної неоднозначності Кримінале, але й до усвідомлення недосконалості і крихкості власного «я», всередині якого, з одного боку, так багато знань та усвідомленого, пережитого досвіду, а, з іншої, так міцно живе страх і травма невизначеності, роз'єднаності і передчуття кінця вже нової епохи, яка щойно розпочалася, нових катастроф, причиною яких цілком може виявитися розрив і збій людської природи. Діагноз, поставлений людям Кримінале, є влучним для всіх часів, тому що за будь-яких моментів історії, декорацій і подій людина є визначальною силою для себе та інших: «the past embarrasses us, the future is a chaotic mystery. So we are condemned to an eternal present. We know nothing, we remember nothing. And so we cannot tell good from evil, reality from illusion. And who can guide us to another way?» [16]. «His human flavour», «his sense of history», які так захоплювали Джея в особистості Кримінале, стали ключовим питанням і водночас відповіддю, якщо таку відповідь можна вважати задовільною, на загадку людини в історії, людини в катастрофічному, «самозакоханому світі» («egotistical world»), де сама людська особистість є несправжньою, штучною, зімітованою та єдина цінність – людина – губиться у пошуках смислу свого життя, роблячи при цьому все те, що максимально уводить її від справжньої мети («there is always something to divert us <...> Love, money, power, celebrity, boredom»), втрачаючи головне – «a sense of self, a sense of otherness, a sense of human significance of some kind» [16] і підпорядковуючись невідомим, знеособленим силам, владі історичних обставин через неспроможність «прочитати» їх правильно.

Пов'язані з комплексом катастрофи концепти травми і душевної кризи, занурення у самоаналіз і тяжіння до сповідальності, до насичених філософією роздумів про смисл життя, на що такий багатий британський роман межі ХХ-ХХІ століть, дають підстави О. Джумайло говорити про присутність в англійській літературі жанру філософсько-сповідального роману, що його вона досліджує у своїй дисертації, матеріалом для якої послуговували твори провідних англійських прозаїків 1980-2000-х років. «Поворот британців до реальності особистого досвіду», «відродження суб'єкту» [4, с. 65] в літературі проявились у константній увазі низки яскравих англійських письменників до особистого досвіду героїв, до проблеми питливої пам'яті та сумління, і це «звернення до травматичного та екзистенціального досвіду стає центральним емоційним переживанням і об'єктом тематизації» [4, с. 24] та, додамо, проблематизації у романах помежів'я ХХ-ХХІ століть. Спроби саморефлексії, занурення у минуле, історичне та індивідуальне, яку природу вони б не мали, залишають героя роздертим стражданням через непоправність минулого, неможливість виправити чи спокути провину, позбутися сорому і відчуття розірваності власного «я», зануреного в катастрофічні очікування і переживання, які впираються у розуміння жахливої крихкості людського життя та світу, в хитке усвідомлення того, що джерело власної катастрофи героя криється у ньому самому. Все це корелює з нашою концепцією «катастрофічної свідомості», яка стає об'єктом художніх практик М. Бредбері, М. Дреббл, Дж. Коу, І. Мак'юена, Дж. Барнза, К. Ісігуро, Гр. Свіфта, С. Вотерс, М. Еміса та деяких інших представників британської літератури. Проаналізовані нами тексти дають підстави говорити про те, що ключовими травмувальними подіями, тригерами катастрофічного світосприйняття є як історичний, так і особистий досвід героїв: це Друга світова війна і нацизм, післявоєнний час з його «холодною війною», «замороженою історією» (М. Бредбері) і постійною загрозою ядерної війни, питання смерті і смислу життя, а також власне англійські традиції виховання, суспільної і сімейної моралі, що зачіпають проблеми гендера, поколінь та інтимного життя і



формують систему духовно-моральних оцінок і самооцінок, яка проявляється через спосіб людської екзистенції. Романи 1990-2000-х років І. Мак'юена, що стали матеріалом цього дослідження, прочитуються як романи-метафори внутрішніх станів сучасного світу і людини розмитої, хиткої епохи, якій так важко дати визначення (чи то постгуманізм, чи то постмодерн або вже постпостмодерн чи метамодерн), але яку прагнуть схопити та осмислити письменники.

*Досвід Ієна Мак'юена: людина катастрофи.* Творчість І. Мак'юена, якого британська літературна критика звично називає «похмурим» письменником («Ian Macabre»), а М. Бредбері «експериментальним візіонером світу» [2, с. 369], відмічена «постійним відчуттям історичного неспокою» [2, с. 403]. Мак'юен є одним з найпродуктивніших британських письменників, який відгукується на серйозні проблеми сучасного життя. Його романи 1990-2000-х років прочитуються як глибоке, гостре, пронизливе осмислення проблем зовнішнього і внутрішнього життя сучасної людини в їх складній і нерозривній єдності. Безумовно, назрілі кліматичні проблеми сучасності він не оминув, написавши 2010 р. роман «Solar», який Е. Земанек (E. Zemanec) пропонує інтерпретувати як «сатирично-алегоричний наратив ризику» («satiric-allegorical risk narrative»). У романі зміни клімату представлені як глобальний ризик, який «відображається в катастрофічній кульмінації нерозважного особистого життя антигероя» («mirrored in the catastrophic climax of the anti-hero's reckless personal life») [цит. за: 18, с. 6]. На нашу думку, у цьому творі кліматична криза є тією віссю, навколо якої розвивається сюжет, однак проблема людини, котра перебуває у стані постійного саморозпаду і в центрі руйнування основних людських цінностей звучить у ньому нарівно з проблемою кризи світу, що існує напередодні страшної кліматичної катастрофи.

У трьох романах, які аналізуються нами у цій розвідці, Мак'юен наважується на важку мандрівку океанічними глибинами людської свідомості, розкриваючи шар за шаром її найпотаємніші закутки. Події, які відбуваються з героями в їх теперішньому житті, примушують їх пройти складний шлях алеями їхньої пам'яті, отже,

минула історія одного з них змінюється давньою історією іншого і переплітається із нею, надаючи всьому пережитому людиною особливої значущості і сили. У світлі колишніх подій і переживань письменник відтворює також життя близьких протагоністу людей, і тут знаменитий метод В. Вулф занурення у «тунелі минулого» (tunneling process), у спогади стає у пригоді і для Мак'юена: з його допомогою він показує суб'єктивність і водночас цінність індивідуального людського досвіду і залежність того, що відбувається з людиною зараз, від того, що було з нею у минулому. Ретроспективні занурення в історії героїв, зображення «моментів буття» (В. Вулф) кожного з них складаються у цілісне полотно, на якому з окремих доль і візерунків свідомості проростають картина оповитого «антропологічною катастрофою» сучасного світу та образ охопленої тривогою і передчуттям невідворотності катастрофи людини в ньому.

У романі «Black Dogs» («Чорні собаки», 1992), який М. Бредбері визначив як «найзрозуміліший і найкращий роман» письменника [2, с. 405], сконцентрованість Мак'юена на внутрішньому стані людини, яка втягнута в історичні перипетії та гостро їх переживає, відчувається з особливою силою. У цьому романі вже немає властивої попереднім творам письменника темної іронії або відвертих описів жорстокості і насилля, на які здатна людина, однак у ньому поглиблюються психологічні характеристики героїв та посилюються спроби філософського осмислення хаосу, що панує у світі, і все гострішого почуття невизначеності і крихкості людського життя.

Розмірковуючи про якість та функції літератури, Мак'юен писав, що твір зазвичай вчить читача розуміти свої власні правила, за якими він написаний, але у той же час він «є актом відкриття в жорсткому світі міри людської вартості» [цит. за: 2, с. 405]. Міра людської цінності, повноти людського життя, її насиченості справжнім смислом звучить у «Чорних собаках» гостро і не знімається фіналом. Красномовна назва твору вже свідчить про те, що проблема полягає як у незжитій і незворотній історичній травмі, що стала наслідком Другої світової війни, так і у внутрішньому духовно-моральному стані людей, які були свідками та активними

учасниками подій, що визначили всю другу половину ХХ століття. Події цієї війни, що нагадують про себе через певний час великими, страшними чорними собаками, яких зустріла у лісі молода вагітна жінка, головна героїня Джун, а також падіння Берлінської стіни як її можливе остаточне завершення є тими факторами, що створюють поля особливої семантичної напруженості у творі. Метафора чорних собак описує все зло цього світу, зло, яке приніс у світ нацизм і яке не було знищено в Європі. Це зло продовжилось в антилюдському соціалістичному режимі, що окупував і цілком підпорядкував собі половину європейських країн, у тому числі і Східну Німеччину. Наслідки незжитого і незворотного, непокараного зла відтворюються на сюжетно-ідейному рівні твору через зображення двох важливих поїздок Джеремі: з тестем в Берлін і з майбутньою дружиною в Люблін, отже, у такий спосіб у свідомості наратора перехрещуються найважливіші історичні події – Друга світова війна та звірства нацистів, Голокост і падіння Берлінської стіни, а також нелюдське обличчя схожих між собою своєю антигуманною сутністю нацизму і радянського соціалізму. Відвідування концтабору Майданек, в якому нібито завмерла історія людських жертв і людських звірств, що були так чітко продумані та з таким ентузіазмом реалізовані, викликає у Джеремі не лише жах від усвідомлення буденності зла і незворотності катастрофи, що відбулась, а й урозуміння того, що акуратно збережений, щоб відстояти історичну пам'ять про зло, Майданек перетворився на «майже несвідоме потурання злу» («a residual truth was sufficient to transform Majdanek for me in an instant from a monument, an honourable civic defiance of oblivion, to a disease of the imagination and a living peril, a barely conscious connivance with evil» [21] і що зло може повторитися. Поїздка до Берліна вже у листопаді 1989 року, де герой супроводжував свого тестя, який побажав побачити падіння Берлінської стіни на власні очі, щоб стати свідком того, як виправиться його «Велика Помилка» («his Big Mistake»), лише посилило властиве Джеремі відчуття тривоги і розуміння того, що зло не знищено, воно живе і діє у головах вже молодого покоління німців: підлітки з нашивками на одязі і татуванням-свастикою на руках прямо на очах безлічі людей на

---

вулиці охопленого змінами Берліна холоднокрівно побили стару людину і безкарно пішли геть.

Багатозначна метафора «чорних собак» стосується також й охопленої тривожними станами людини, яка відчайдушно прагне зрозуміти себе, знайти смисл життя у безглуздому і жорстокому світі. Пряма підказка, відсилка до «чорної собаки» Вінстона Черчилля, який страждав від частих нападів депресії, допомагає розшифрувати глибинний смисл словосполучення чорні собаки: «if one dog was a personal depression, two dogs were a kind of cultural depression, civilisation's worst moods» [21]. Цей капосний стан світу оприявнюється у романі через зображення долі його героїв, серед яких немає таких, котрі не мали б особистої травми і не переживали б почуття невизначеності, страху за майбутнє і розрив особистих зв'язків із коханими людьми. Так, оповідач, від першої особи якого ведеться розповідь, відразу вводить в історію мотив катастрофи, яка визначила його характер і життєві колізії. Джеремі у вісім років лишився без батьків, які загинули в автокатастрофі, і усвідомив, що «at some level you remain an orphan for life...» [21]. Він ріс самотнім, з відчайдушним відчуттям браку батьків, через що оманливу заміну їм він постійно шукав у батьках своїх друзів, які, як він сам чуйно помічає, також не були цілком щасливими, адже були відторгнуті своїми дітьми, котрі не вміли цінувати найдорожче, що в них було. Незважаючи на успішне закінчення Оксфорда, роботу та пізнє, але вдале одруження і дітей, Джеремі протягом всієї історії відшукує і ретельно досліджує язви своєї душі, які жили в ній і не давали йому змоги бути спокійним і задоволеним. Він, на наш погляд, гранично точно формулює багато з тих рис, якими позначена катастрофічна свідомість людини ХХ століття: «I discovered that the emotional void, the feeling of belonging nowhere and to no one that had afflicted me between the ages of eight and thirty-seven had an important intellectual consequence: I had no attachments, I believed in nothing. <...> there was simply no good cause, no enduring principle, no fundamental idea with which I could identify, no transcendent entity whose existence I could truthfully, passionately or quietly assert» [21]. Тотальна, безпросвітна самотність, вакуум ідей, відсутність моральних і духовних орієнтирів, втрата фундаментальних основ життя –

загальнолюдських цінностей і віри у вищі сили – все це ознаки тієї «антропологічної катастрофи», у параметрах якої існує сучасна людина та в якій їй так важко, бентежно і незатишно живеться.

Джеремі, який волів позбутися своїх психологічних травм, знайти для себе і своєї родини життєве підґрунтя, тягнеться до батьків дружини, прагне зрозуміти причини, через які вони, люди, які кохають один одного («we're obsessed») [21], розійшлися і живуть окремо. Він хоче також скласти власне стійке уявлення про цей заплутаний світ. Зустрічі та розмови з кожним із батьків, відвідування в будинку для літніх людей старої і хворої Джун, своєї тещі, та записування її історій і роздумів про життя, що поступово збираються у «книгу спогадів», дають йому шанс не лише створити літопис сім'ї, частиною якої він став, а й пройти складний шлях до витоків власного «я». Закарбовані у слові, зафіксовані на папері одкровення старої Джун, якій, власне, єдиній вдалося знайти себе і відстояти, хоча і ціною розриву з чоловіком, віднайдений смисл життя, що відкрився їй так несподівано та яскраво, є однаково важливими для всіх членів її родини і для неї самої, адже вона стоїть перед обличчям скорої смерті і вже готова завершити «мандрівку до себе», на яку вона відважилася у той далекий день, коли зустріч з чорними собаками, в яких вона побачила «зло світу», «вселенське зло», дала їй можливість відкрити «для себе Бога»: «I met evil and discovered God» [21]. Це був родинний міф та її власний міф, вкорінений у реальність і від того наділений великою силою: «It was a myth, all the more powerful for being upheld as documentary» [21].

Шлях від переконаної комуністки до людини, яка серйозно і глибоко повірила у Бога, виявився для Джун важким. Однак вона зрозуміла, що саме це є єдино правильна для неї особисто дорога осмисленого і цілісного життя: «What matters is to make the connection with this centre, this inner being, and then extend and deepen it. Then carry it outwards, to others. The healing power of love...» [21]. Вона розуміла, що її чоловік не спроможний повірити в Бога, тому що він не знає почуття захоплення перед красою життя. На відміну від Бернарда, який був невтомним дослідником шляхів наукової і соціальної перебудови світу та переконаним атеїстом, вона з

---

цілковитою для себе ясністю зрозуміла, що світ наповнений злом, та витoki зла, як і добра, – у душі людській, тому «human nature, the human heart, the spirit, the soul, consciousness itself – call it what you like – in the end, it's all we've got to work with. It has to develop and expand, or the sum of our misery will never diminish» [21].

У романі Мак'юена інтертекстуальні перегуки і реактуалізація ідей В. Голдінга про те, що зло не є абстрактною категорією, а є тим чорним і владним, що живе в душі і свідомості живої людини, прозорі. Джун, як і герой «Володаря мух», стверджує, що зло є в кожному з нас: «The evil I'm talking about lives in us all. It takes hold in an individual, in private lives, within a family, and then it's children who suffer most. And then, when the conditions are right, in different countries, at different times, a terrible cruelty, a viciousness against life erupts, and everyone is surprised by the depth of hatred within himself. Then it sinks back and waits. It's something in our hearts» [21]. Розмови з Джун дали змогу Джеремі зрозуміти, у чому криються причини його власної незадоволеності і розгубленості. Це його скептицизм, його безвір'я, що є ключовою особливістю ХХ століття і вже на зламі другого і третього тисячоліть позбавляє людей того необхідного духовного фундаменту, без якого осягнути справжню цінність людського життя, усвідомити унікальність людської особистості не є можливим. Жити, жемучи від себе роздуми про смисл життя, спрощуючи його або підмінюючи зручними і часто хибними цінностями, не важко, тоді як жити з розумом і серцем дається ціною багатьох і великих втрат.

Соціальний прогрес, трагічна відчуженість людей, зло людської природи в «Чорних собаках» є провідними маркерами катастрофічного світовідчуття героїв. Із роману в роман із все більшою силою відчаю герої Мак'юена ставлять питання, чому у світі, який стає все більш комфортним для життя людини, де створюється все для її легкого і приємного існування, не обтяженого відомими колись труднощами, де високий рівень розвитку технологій, медицини і науки, здавалось би, претендує на те, щоб вирішувати практично всі проблеми людини, сама людина і, відповідно, світ не покращуються. У романі Джеремі разом із Джун та її чоловіком Бернардом міркує над цим болючим питанням

та однозначної відповіді не знаходить. Він лише за допомогою Джун починає розуміти, що кохання може зробити життя ліпшим так само («I would be false to my own experience if I did not declare my belief in the possibility of love transforming and redeeming a life» [21]), як і серйозне ставлення до існування, що його так не вистачає більшості людей. І він погоджується з Джун, що зло не спить, воно лише на певний час сховається у тінь або причаїться на дні людської душі, адже зло – це неприборкана сила: «A malign principle, a force in human affairs that periodically advances to dominate and destroy the lives of individuals or nations, then retreats to await the next occasion...» [21]. Зло, що живе в людині, є небезпечним і потайним, але протистояти йому може сила добра і любові, що також присутні в ній. Отже, якщо і можна сподіватися на те, що людська цивілізація не щезне, то інструменти для цього слід шукати в душі і розумі кожної окремої людини. Соціальні революції не здатні покращити світ, і справжні перетворення мають відбуватися у внутрішньому світі людини, а без цього зло ставатиме частим гостем у життях людей. Примара чорних собак переслідує сучасний світ як «духовна хвороба», і так само, як облуда комунізму, що стала реальністю в історії Росії і знищила одну країну та посіяла незчисленні і невидимі насіння зла в інших, європейських, державах, так і черговий прихід у цей світ чорних собак може стерти людство з обличчя землі. Саме тому відчуття занепокоєності і страху, невизначеності та розгубленості не залишає протагоніста, який знає, що чорні собаки завжди готові повернутися: «they will return to haunt us, somewhere in Europe, in another time» [21].

У романі І. Мак'юена «Enduring Love» («Наполеглива любов»), що був опублікований 1997 р., суспільно-історичні катастрофи не є джерелами травми і каталізаторами переживань і подій, які відбуваються з героями, але атмосфера катастрофи домінує у тексті, ніби письменник воліє сказати, що сучасному світові необов'язково переживати кліматичну кризу, природні чи техногенні руйнування, оскільки саме повсякденне існування людини, її морально-духовне буття є схильним як до зовнішніх, так і внутрішніх катастроф, адже будь-яка катастрофа, як стверджує

герой цього твору, є тим горнилом, яке «heat identities and fates would buckle into new shapes» [22]. Знову розповідь ведеться від першої особи протагоніста Джо Роуза, який намагається відновити ланцюжок подій звичайного вихідного дня, коли він вирушив на пікнік із своєю коханою дружиною Кларисою і став не просто очевидцем і свідком, а й учасником катастрофи, що відбулася на його очах: «We were running toward a catastrophe...» [22]. Повітряна куля, в корзині якої був маленький хлопчик, втратила керування та її уносило вітром, а Джо Роуз та інші чоловіки, що опинилися на місці подій, намагались, вчепившись за мотузки кулі, її утримати. Однак куля здіймалася все вище, сил ставало все менше, і хтось першим випустив мотузку, і за ним це зробили інші, всі, крім одного, сорокадворічного лікаря, батька двох дітей Джона Логана, який піднімався разом з кулею, а потім зірвався і розбився. Прагнучи відповісти на питання, хто ж саме був тим першим, хто випустив мотузку, Джо Роуз починає свою мандрівку до самих глибин власного «я» і для початку розуміє, що хто б то не був, основна причина загибелі людини полягає у тому, що їх дії не були узгодженими, вони були роз'єднаними. Падіння і смерть чужої людини вражають Джо і позбавляють його спокою. Із жахом він швидко усвідомлює, що тим першим, хто випустив мотузку, був саме він, а згодом із безодень його душі починають підійматися його старі демони, які мучили його вже тривалий час, але ретельно ним придушувалися: «What came back to me was a nightmare I had occasionally in my twenties and thirties <...> I found myself in a prominent place watching from far off the unfolding of a disaster – an earthquake, a fire in a skyscraper, a sinking ship, an erupting volcano. I could see helpless people, reduced by distance to an undifferentiated mass, scurrying about in panic, certain to die. The horror was in the contrast between their apparent size and the enormity of their suffering. Life was revealed as cheap...» [22].

На трагічну смерть Логана несподівано нанизуються інші події, не менш катастрофічні за своїм змістом і наслідками. Роуз починає переслідувати психічно хворий Джед Перрі, з яким він вперше познайомився під час інциденту з повітряною кулею. Джед засипає Джо любовними листами, телефонує йому, підстерігає біля



домівки, шпигує за ним, погрожує розправою і врешті-решт найняті ним люди в ресторані ранять чиновника, переплутавши його з Джо, і ці безглузді переслідування, від яких герой пробує захиститися та яких прагне позбутися у будь-який спосіб, руйнують його шлюб з чудовою, коханою жінкою, який ще недавно здавався таким міцним і непорушним: «We knew we had lost heart, we had lost our heart. We were loveless, or we had lost the trick of love, and we didn't know how to begin talking about it» [22]. Між ним і Кларисою виникає стіна нерозуміння, недовіри, вони закриваються один від одного і стають зовсім чужими. Навіть тоді, коли Джо, відчайдушно намагаючись врятувати Кларису від ножа хворого Перрі, який увірвався в їхню квартиру і погрожував їй, стріляє в нього з пістолета і звільняє дружину від небезпечного вбивці, вона розуміє цей вчинок чоловіка своєрідно, зовсім відчужено від нього, адже її переповнюють такий подив і така відраза до нього і до пістолета в його руці, що Джо відчуває: «we would never get past this moment» [22].

Протягом всього твору Джо болісно відшукує причини того, що з ним сталося. Він переживає весь комплекс катастрофічних емоцій і почуттів як щодо дружини, так і через смерть нещасного доктора Логана: жах, провину, безпорадність і неможливість щось змінити, невпевненість у собі («My sense of failure in science, of being parasitic and marginal», чоловічу неспроможність («My thought was one I used to have when I first knew her: how did such an oversized, average-looking lump as myself land this pale beauty? And a new bad thought: was she beginning to think she had a poor deal?») [22]. Подружжя охоплює якась приголомшлива нечуттєвість, їм не вистачає слів та емоцій, щоб поговорити один з одним тепло і довірливо: «We were like armies facing each other across a maze of trenches. We were immobilized <...> There were no rows, or even skirmishes, as though we sensed that a confrontation might blow us apart» [22]. Кожен замкнувся у своєму світі, і переживання відчуженості один від одного супроводжувалося постійним відчуттям кінця їх любові, навіть не через те, що у них не знаходились слова для розмови, а тому, що він, як і, вочевидь, вона, нічого не відчував: «I didn't speak, not because I was speechless but

because I felt nothing at all» [22]. Чим глибше кожен з них занурювався в безодні свого «я», тим вони ставали все більш конфліктними, непоступливими, закритими, далекими один від одного. Обидва вони страждають, і, як справедливо стверджує Ф. Штейнбук, «нездатність людини елімінувати страждання зі свого життя призводить до необхідності надати стражданню бодай якійсь сенс» [14, с. 240], і цей смисл герої Мак'юена відшуковують у драматичному переживанні свого особистого досвіду поза зв'язком із іншою людиною.

Дійсно, зрозуміти себе людині необхідно, проте, як влучно пише М. Аркадьєв, «усвідомлення себе можливо лише за умови протиставлення. Я можу сказати я тільки під час звернення до когось, хто в моєму зверненні предстане як ти» [1, с. 50], тобто, чим більше Джо і Клариса захоплювалися своїми гризотами, тим сильніше вони відчували себе незаслужено ображеними, самотніми, обійденими коханням і навіть більше – обманутими у своїх очікуваннях і своїй довірі. Герої опиняються в абсурдній ситуації тотального, безпідставного недовір'я і підозр, що виявляється катастрофічним для кожного з них. Мак'юен, на нашу думку, прагне підкреслити, що зацикленість, одержимість своїм «я», надмірна концентрація на собі позбавляє людину змоги розуміти і співчувати іншому, робить її глухою і засліпленою, оголює всі її рани і страждання, всю її екзистенційну крихкість. Між Кларисою і Джо постає, як визначив такий стан М. Аркадьєв, катастрофічна «суб'єкт-суб'єктна розколина», «розрив між суб'єктом і його партнером по комунікації» [1, с. 64]. Вони обидва не збираються поступатися один одному і забувати про суперечності. Джо відчуває себе несправедливо зрадженим, а Кларису вистачає лише на те, щоб написати листа своєму чоловікові, котрий ризикував життям, щоб врятувати її, в якому вона зізнається, що вона помилялася та їй дуже шкода, однак його правда є також питанням неоднозначним («your being right is not a simple matter») [22]. Нанижуючи справедливі і, частіше, несправедливі докори чоловіку, вона може лише визнати його абсолютну самотність у небезпечній та абсурдній історії з Перрі. Відштовхуючи Джо, переходячи на його ж мову цілком

раціональних аргументів, вона зосереджується лише на своїх переживаннях, на своєму «єго», руйнуючи можливість знайти спільну мову з людиною, з якою вона була такою щасливою: «We've been so happy together. We've loved each other passionately and loyally. I always thought our love was the kind that was meant to go on and on. Perhaps it will» [22]. Важливо, що такі розриви, катастрофічні стани свідомості переживають й інші герої роману, наприклад, дружина померлого доктора Логана, яка після його смерті живе на межі безумства, думаючи, що її чоловік опинився на тому злочасному місці через те, що таємно зустрічався з молодою коханкою. Виявляється, що довгі роки подружнього життя, спільні діти, турботи і радощі не гарантують впевненості і надійності партнерів. Перебування у стані довготривалого стресу, відчуття страху, сорому і провини, невизначеність і розгубленість, пережита загроза смерті позбавляють людину моральних основ, а надмірна саморефлексія – здатності подивитися на себе збоку, вийти за власні кордони. Зовсім по-кафкіанські Мак'юен описує ситуацію, коли людина, прагнучи подолати катастрофу, починає посилювати її зсередини своєї розбалансованої свідомості і продукувати неминучі нові нещастя і лиха.

Письменник і в цьому романі окреслює ключові маркери сучасної людини катастрофи, які мають ту саму духовно-моральну природу: «No one could agree on anything. We lived in a mist of half-shared, unreliable perception, and our sense data came warped by a prism of desire and belief, which tilted our memories too. We saw and remembered in our own favor, and we persuaded ourselves along the way. Pitiless objectivity, especially about ourselves, was always a doomed social strategy. We're descended from the indignant, passionate tellers of half-truths, who, in order to convince others, simultaneously convinced themselves <...> Over generations success had winnowed us out, and with success came our defect, carved deep in the genes like ruts in a cart track: when it didn't suit us, we couldn't agree on what was in front of us. Believing is seeing. That's why there are divorces, border disputes, and wars, and why this statue of the Virgin Mary weeps blood and that one of Ganesh drinks milk. And that was why metaphysics and science were such courageous enterprises, such startling inventions,

bigger than the wheel, bigger than agriculture, human artifacts set right against the grain of human nature. Disinterested truth. But it couldn't save us from ourselves, the ruts were too deep. There could be no private redemption in objectivity» [22]. Катастрофою охоплена людина, яка не спроможна протистояти зовнішнім викликам і внутрішнім демонам та кинута в життєвий океан без рятівних маяків і довіри, без любові та відповідальності перш за все за своє власне життя.

Роман І. Мак'юена «Saturday» («Суббота», 2010) читається як ще одна яскрава варіація константного у творчості письменника мотиву катастрофи світу і людини. Епіграф з «Герцога» Сола Беллоу виразно ілюструє зміст «Суботи», у центрі якої образ успішного чоловіка, сорокавосьмирічного Генрі Пероуна, котрого можна назвати уособленням людини сучасної епохи. Він талановитий нейрохірург, «бог», який повертає людям здоров'я. У нього чудова дружина, дорослі і талановиті діти, прекрасний будинок у Лондоні. Його життя розплановано на роки, і в ньому поєднуються і улюблена, високооплачувана робота, і повноцінний відпочинок, і цілковита гармонія у стосунках із дружиною і дітьми. У цьому житті все є впорядкованим і підпорядкованим добре відпрацьованій системі. Однак свідомість цього раціоналіста, лікаря, який звик всі події зовнішнього світу і свого внутрішнього життя піддавати глибокому аналізу, охоплена тривогою, і «найбільше його, власне кажучи, турбує стан світу» [6, с. 77], в якому панують страх, кризи, війни та апокаліптичні очікування.

«Субота» є вишуканою реплікою відомих модерністських романів: «Уліса» Дж. Джойса і «Місіс Делловей» В. Вулф і водночас розвитком їх ідей, мотивів і образів через дев'яносто років. І важко не помітити, що світ змінився мало, принаймні краще він не став: незважаючи на прогрес, розвиток технологій і медицини, моральне і духовне буття людини залишається плачевним, а природа людська так само нерозгаданою. Прямі цитати із знаменитого вірша 1867 р. вікторіанського поета М. Арнольда, що перегукуються зі словами епіграфу до «Суботи», підтримують похмурі настрої і відчуття катастрофічності світу, які домінують як у романі ХХІ століття, так й присутні в поезії

XIX століття, адже у своєму відомому вірші «Дуврський берег» М. Арнольд звертається до античних часів, коли великі трагіки розповідали про людські негаразди і біди, що продовжуються за будь-яких часів у світі, «коли немає радості, чи любові, чи світла, чи миру, чи “помочі в стражданнях”» і «де “безтямні армії зійшлися серед ночі”» [6, с. 202].

Роман починається з опису ранку лікаря Пероуна, який, прокинувшись о 3.45, вдивляється у ще сплячий Лондон, в цю «чудову річ, прекрасний винахід, біологічний шедевр», у цей «тріумф узгоджених пропорцій» [6, с. 9] і бачить, як у мирному небі починає падати літак, який вже горить, та в ньому сидять перелякані, приречені на смерть пасажери. Авіакатастрофа відкриває його день і визначає його моральний стан: він «винний», «винний у своїй безпомічності. Безпомічно винний» [6, с. 25], він осторонь споглядає за загибеллю людей і нічого не може вчинити, щоб завадити катастрофі. Він пригадує події вересневої трагедії в Нью-Йорку, коли тисячі людей загинули від рук терористів, і трагедію в Аберфані 1966 року, коли через природний катаклізм померло сто шістнадцять маленьких хлопчиків і дівчат, він думає про війська, які перекинуті у Перську затоку, про бен Ладена, про серйозну загрозу ісламістів-радикалів, які заради «загального вічного щастя» можуть вбити мільйони людей, і сподівається, що все якимось дивовижним чином владнається. У той же час він з усією очевидністю розуміє, що світ не заспокоїться, що його думки є занадто оптимістичними, що «нью-йоркські терористичні акти ввергли нас у глобальну кризу, з якої ми, якщо нам пощастить, виходитимемо сто років. Якщо нам пощастить. Усе життя Генрі й усе життя Тео і Дейзі. І все життя їхніх дітей також. Столітня війна» [6, с. 35]. Він відчуває, що скільки не виконуй планових та успішних операцій, скільки не грай доскоchu в сквош і не займайся з коханою дружиною сексом для підтримки здоров'я, скільки не працюй над собою, переконуючи себе, що життя стає тільки кращим, – все це оманливо і ненадійно в цьому непередбачуваному і сповненому нещастя світі.

Слово катастрофа так само часто зустрічається на сторінках цього роману, як і в попередніх, і майже у кожного героя були чи

стаються свої випробування, травми і трагедії. Катастрофи виявляються невід'ємною частиною існування, перетворюються на буденність, однак катастрофи повсякденного та індивідуального життя, хвороби, аварії, різного роду кризи не менш жахливі та важкі, ніж катастрофи глобального масштабу. Пероун, наприклад, познайомився зі своєю майбутньою дружиною у лікарні, коли з нею сталася катастрофа, «біда» [6, с. 42], вона втрачала зір і була абсолютно самотньою і занепокоєною, скутою страхом, ніби щось надзвичайно жахливе не дозволяло їй радіти життю. Її мама також зіткнулася з незворотнім – вона загинула в автокатастрофі, а рідна мати Пероуна, спортивна, сильна, мужня в молоді роки жінка, зараз перебуває у лікарні через хворобу Альцгеймера, та Генрі коштує неймовірних зусиль відвідувати її, бачити її страждання і згадувати, як швидко, за один день, вони викинули з будинку матері всі речі, що стали непотрібними ані їй, ані їм, як у них миттєво вийшло «ліквідувати існування Лілі» [6, с. 248]. Нещасним і стурбованим станом світу є й старий хворий науковець Мірі Талеб, який відсидів у в'язниці Садама і пережив тортури і знущання, жахливою є доля молодих людей, котрі вживають наркотики, лякає невизначеністю і майбутнє власних дітей лікаря, які живуть за таких перехідних і кризових часів.

Події одного суботнього дня дадуть змогу пересічній і в принципі щасливій людині, Генрі Пероуну, сповна переконатися в обґрунтованості його тривоги і передчуттів катастрофи, що може статися у будь-який момент, з будь-якою людиною через неї чи вину іншого і назавжди змінити життя. Мак'юен передає «моменти буття», рефлексії і саморефлексії героя у найтонших деталях, показуючи, як він нібито роздвоюється між настроями відчаю і надії, між вірою в те, що цей світ є прекрасним, і розумінням того, що він є жахливим, і хитання Пероуна оголюють внутрішню сутність сучасної людини: навіть ті, хто здатен міркувати, розуміти і співчувати, не позбавлені страхів, помилок і слабкостей, наслідки яких не передбачити. Випадкова зустріч з важко хворим злочинцем Бакстером стане для лікаря серйознішим випробуванням і перевіркою на міцність його переконань і поглядів, більш того, він стикнеться з безпосередньою загрозою своєму життю і життю всіх

членів своєї родини. Ця буденність і реальність катастрофи, яка відбувається не через події світового масштабу (війни, тероризм, зміни клімату, падіння астероїда тощо), а через некерованого та розлюченого бандита, яких багато на вулицях сучасних міст, виявляється найбільш вірогідною для життя окремої, звичайної людини.

Значимим видається те, що талановитий, добрий і сміливий, закоханий у блюз син Генрі Тео також є показовим, якщо не типовим, портретом молодого покоління, яке вже звично бачить нещастя і живе у стані катастрофи і навчилося не надавати їм такого величезного та екзистенціального значення, як це робить покоління батьків: «Коли ми переймаємося великими речами – політичною ситуацією, глобальним потеплінням, всесвітньою бідністю, – все це виглядає справді жахливо, і ніщо не стає кращим, і нема на що сподіватися. Але коли я думаю про щось менше, щось ближче – ну, там, про дівчину, з якою я щойно познайомився, про оту пісню, яку ми з Чесом хочемо зробити, про катання на сноубордах наступного місяця, тоді все виглядає класно. Тому моїм девізом буде: думай про незначне» [6, с. 37]. З одного боку, очевидно, що неможливо постійно жити у стані катастрофи, але, з іншого боку, як казала Джун, героїня «Чорних собак», у цьому світі все має свої наслідки, і навіть простодушність карається. Тому, незважаючи на те, що у фіналі роману всі герої з гідністю пережили випробування, які випали їм протягом лише одного дня (вони уникали смерті, онучка помирилася з любимим дідусем, Пероун виконав успішну операцію і врятував життя злочинцю, який волів його вбити), Генрі зачиняє вікно перед сном з тим самим відчуттям внутрішнього сум'яття, яке він пережив ранком, його відчиняючи і починаючи свій день: він непокоїться за себе, за рідних, за світ, і тривога ця не є надуманою, вона має серйозні підстави. Ця тривога є плодом індивідуальної і суб'єктивної свідомості людини, однак в основі своєї вона живиться розумінням загадковості, крихкості і непередбачуваності людської природи.

Видається, що героям Мак'юена не вистачає саме духовних підстав існування. Занурені в матеріальні та науково обґрунтовані уявлення про світ, вони знедолюють себе, залишаючись віч-на-віч

з нерозв'язними загадками людської екзистенції, хоча є очевидним, що письменник говорить про ненадійність всякого дискурсу, і релігійного у тому числі, також безсилою допомогти людині, зануреній в апокаліптичні переживання.

**Висновки.** Здійснена нами аналітична студія дає підстави висновувати, що зображення катастрофічності світу та охопленої катастрофічною свідомістю людини є однією з магістральних тенденцій літературного процесу в Британії всього ХХ і початку ХХІ століття. Як зауважив Дж. Барнз, катастрофа проникла в мистецтва, ставши яскравим і значущим їх сюжетом. Британська література про катастрофи живиться культурно-історичним, соціально-політичним, науковим та природничо-екологічним досвідом сучасного світу. Літературно-художній сюжетно-мотивний комплекс катастрофи розвивається на перехресті семантичних полів травми, душевної кризи і власно катастрофи, він репрезентується у переплетіннях індивідуальної долі людини та історії світу та складається в наративну модель для широкого кола художніх творів, в яких сучасні письменники кристалізують центральне питання сьогодення – індивідуальне буття людини, яка занурена в переживання особистої катастрофи, котра генерує, провокує, посилює катастрофічний стан світу, що заглядає в безодню з негамовним ентузіазмом. Письменники створюють оригінальний портрет, навіть певний тип (анти)героя перехідних і тривожних часів, який прагне відновити своє минуле заради розуміння теперішнього, однак цей (анти)герой самотній, невпевнений, роздертий невирішеними протиріччями і вкрай розчарований результатами свого життя, він «ескапує» від себе та обставин у своє травматичне минуле, у ненадійні спогади, у нещасливе кохання, незадовільну роботу, болісні рефлексії, проте замість заспокоєння він занурюється у почуття сорому, провини, невпевненості і безпорадності, він позбавлений змоги одночасно осягнути досвід того, що він пережив і що з ним сталося насправді, і того, що він усвідомив. Подолати розрив між цими практиками він не здатний. І хоча драматична напруженість і невитравна болючість життєвих подій і внутрішніх переживань, позначених катастрофічністю, виявляються в аналізованих творах



непереборними, водночас вони є такими, які примушують нас визнати непохитність та абсолютність універсальних людських цінностей, що залишаються єдиним якорем спасіння духовної культури і людської цивілізації. Принаймні відтворена художніми засобами катастрофа світу та людини дає надію на порятунок у реальному житті, адже, як сказала А. Мердок у романі «Чорний принц», «лише у світлі мистецтва можуть бути виправлені справи людські».

## Література

1. Аркадьев М. А. Лингвистическая катастрофа. СПб. : изд-во Ивана Лимбаха, 2013.
2. Бредбері М. Британський роман нового часу / пер. з англ. В. Дмитрука. К. : Ксенія Сладкевич, 2011.
3. Бродский И. Лица необщим выражением. Нобелевская лекция. URL: [https://imwerden.de/pdf/brodsky\\_nobelewka.pdf](https://imwerden.de/pdf/brodsky_nobelewka.pdf)
4. Джумайло О. А. Английский исповедально-философский роман 1980-2000 гг. : дисс. на соиск. уч. ст. докт. филол. н. Ростов-на-Дону, 2014.
5. Лоуренс Д. Г. Коханець леді Чаттерлі. Роман / пер. з англ. Д. О. Радієнко ; передмова Н. Ю. Жлуктенко. Харків : Фоліо, 2006.
6. Мак'юен І. Субота. Роман / переклад з англійської Віктора Дмитрука. Львів : Кальварія, 2007.
7. Мамардашвили М. Сознание и цивилизация. Доклад на III Всесоюзной школе по проблеме сознания. Батуми, 1984 / М. Мамардашвили. Как я понимаю философию (Составление и общая редакция Ю. П. Сенокосова). М. : Издательская группа «Прогресс» «Культура», 1992. С. 107-121. URL: [http://psylib.org.ua/books/\\_mamar02.htm](http://psylib.org.ua/books/_mamar02.htm)
8. Павличко С. Д. Зарубіжна література: Дослідж. та критичні статті / передм. Д. Наливайка. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001.
9. Положенцева Е. В. Культурные ориентиры катастрофического сознания : дис. ... канд. филос. н. Ростов н/Д., 2003.
10. Степанова А. А. Поэтология фаустовской культуры. «Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920-1930-х гг. : монография. Днепрпетровск : Днепрпетровский университет имени Альфреда Нобеля, 2013.
11. Тоффлер Э. Шок будущего / пер. с англ. М. : ООО «Издательство АСТ», 2002.
12. Фаулз Дж. Арістос / пер. з англ. В. Мельник. Вінниця : Тезис, 2003.

13. Шопенгауэр А. Сборник произведений / пер. с нем. ; вступ. ст. и прим. И. С. Нарского. Мн. : ООО «Попурри», 1998.
14. Штейнбук Ф. М. Топологічний зміст кореляту страждання у творах сучасної світової літератури. Іноземна філологія. 2020. Вип. 133. С. 237-249.
15. Эпштейн М. Проективный словарь гуманитарных наук. М. : Новое литературное обозрение, 2017. URL: <https://www.e-reading.club/bookreader.php/1052218/mihail-epshteyn-proektivnyu-slovar-gumanitarnyh-nauk.html>
16. Bradbury M. Doctor Criminale. London, 1992. URL: <https://unotices.com/books-u/71069>
17. Brant D. Geographies of Suffering: The Literature of Catastrophe in the Francophone Caribbean. Dissertation. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in French in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2015 Urbana, Illinois.
18. Dürbek G. Writing Catastrophes: Interdisciplinary Perspectives on the Semantics of Natural and Anthropogenic Disaster. Ecozone@. *European Journal of Literature, Culture and Environment*. 2012. Vol. 3, № 1. Pp. 1-9.
19. Golding W. G. Free Fall. London, 1957. URL: [https://onlinereadfreenovel.com/william-golding/33275-free\\_fall.html](https://onlinereadfreenovel.com/william-golding/33275-free_fall.html)
20. Huet M.-H. The Culture of Disaster. Chicago; London : University of Chicago Press, 2012.
21. McEwan I. R. Black Dogs. London, 1992. URL: [https://onlinereadfreenovel.com/ian-mcewan/33982-black\\_dogs.html](https://onlinereadfreenovel.com/ian-mcewan/33982-black_dogs.html)
22. McEwan I. R. Enduring Love. London, 1997. URL: [https://onlinereadfreenovel.com/ian-mcewan/33975-enduring\\_love.html](https://onlinereadfreenovel.com/ian-mcewan/33975-enduring_love.html)

**К. І. Нікітська**

### **Катастрофа як фактор духовної трансформації в романі Дена Сіммонса «Терор»**

«Терор» Дена Сіммонса поєднує у собі реальні історичні факти та фантастичні елементи, а також готичні та міфологічні мотиви. Роман вийшов у 2007 році і був досить позитивно сприйнятий читачами та критикою. В одній з рецензій влучно підкреслюється

його збалансованість між тенденціями сучасної фантастики та традиціями роману XIX ст.: «it successfully rides the line between horror-thriller genre fiction and dense Melvillian historical fiction» [13].

В основу сюжету покладена історія нещасливої експедиції кораблів «Терор» та «Еребус» Королівського воєнно-морського флоту Британії, які вирушили в подорож у 1845 році, щоб відкрити Північно-Західний прохід, але потрапили в крижану пастку біля узбережжя Канади. Жоден член експедиції так і не повернувся, а щодо причин катастрофи і досі ведуться численні дискусії – технічне оснащення кораблів було передовим для свого часу, а керували експедицією досвідчені мореплавці, які неодноразово були в північних широтах. Через це загибель «Терору» та «Еребусу» обросла численними здогадками та гіпотезами. До своєї інтерпретації історичних подій автор додає фантастико-міфологічний елемент – експедицію переслідує Туунбак, химерний білий ведмідь величезних розмірів, який згодом виявляється духом, покровителем крижаних просторів та частиною інуїтського пантеону.

Перш за все, варто відзначити надзвичайну фактографічну точність «Терору». В одному зі своїх інтерв'ю автор зазначає, що перед написанням роману збирав і опрацьовував необхідну інформацію майже півроку [12], а список джерел, якими він користувався, налічує більш ніж 30 книг та статей. У романі докладно описується побут членів експедиції на судні, корабельні деталі, типи арктичного льоду, який оточує «Терор» та «Еребус», та навіть докладний медичний опис симптомів цинги.

Але роман Сіммонса апелює не лише до історії експедиції та її технічних деталей. Автору вдалося переконливо реконструювати ментальність європейця середини XIX століття, його уявлення про себе та про світ, зокрема, впевненість у праві нести свою цивілізацію усюди. Епоха, в яку відбуваються події, описані в «Терорі» – це час інтенсивного пошуку знання про природу, соціум, устрій людини та світу. Причому позитивістське «західне» знання визнавалося єдино вірним, і в цьому контексті освоєння далеких земель, географічні відкриття бачилися як спроба розширити межі «впорядкованого» світу. Жах, який відчувають

герої роману – не просто страх смерті, а й страх бути відкинутим зі звичної цивілізаційної парадигми та культурного поля. Сіммонс поміщає кіплінгівську «білу людину» в умови зіткнення з хаосом і показує, що європейське ratio цьому хаосу програє.

Саме на тлі катастрофи та зіткнення цивілізації та стихії людська натура та її духовна сутність проявляються найбільш яскраво. У книзі «Shipwrecked. Disaster and Transformation in Homer, Shakespeare, Defoe, and the Modern World» дослідник Джеймс Моррісон зазначає: «poets and writers use the shipwreck scenario to explore human nature, examine identity, and pursue the possibilities of transformation» [11, с. 214]. Сетінг корабельної катастрофи із подальшими спробами героїв вижити та повернутися додому надає широкі можливості для дослідження людини, її справжньої натури та потенціалу для розвитку. Композиція «Терору» побудована так, що читач дивиться на події очима різних персонажів із різних соціальних верств, з різними характерами та переконаннями – і водночас має змогу зануритися у цих персонажів та побачити низку різноманітних реакцій на катастрофічні події, в тому числі духовну еволюцію або деградацію як наслідок таких подій. Це дозволяє припустити, що одним із завдань, реалізованим автором, було всебічне дослідження духовної трансформації людини під тиском екстремальних обставин. Отже, у фокусі нашої роботи – духовна трансформація трьох головних героїв роману та роль катастрофи у ній.

Розгортання катастрофічної ситуації у романі можна представити у вигляді трьох колізій: 1) людина проти природи; 2) людина проти надприродного; 3) людина проти людини.

Природа в «Терорі» здається, на перший погляд, найголовнішою і найочевиднішою причиною загибелі експедиції – літо видається занадто холодним, кораблі опиняються у крижаній пастці і не можуть рухатись далі, суворий клімат підкошує здоров'я моряків, а відсутність біологічного розмаїття не дає змогу здобувати їжу за межами кораблів. Постійна присутність холоду так чи інакше підкреслюється майже в кожній главі роману: через прямі описи навколишнього середовища, включаючи вказівку на температуру, через описи одягу та зовнішності героїв, а також

медичних проблем, спричинених холодом. Немилість природи по відношенню до членів експедиції виглядає як надзвичайно логічна та синергетична сукупність факторів: якби автор не вводив фантастичне чудовисько в свій текст, загибель героїв не стала би менш трагічною та лякаючою. В «Терорі» більшість смертей все ж спричинена природними факторами, що відповідає історичній основі сюжету. І саме природні процеси дають початок поступовому розвитку катастрофи, що призводить до загибелі двох кораблів та їх екіпажів – якби герої не застрягли в кризі, що зупинила їх рух водним простором, то вони б не зіткнулися із Туунбаком і не були б змушені боротися один проти одного в умовах порушеної субординації та соціальних норм поведінки. Цікавим моментом є те, що зазвичай морська катастрофа в літературі подається як зіткнення корабля із бурею та штормом, а подальше виживання героїв розгортається як спроба подолати наслідки цієї бурі – знайти і відремонтувати своє судно чи побудувати нове, віднайти шлях додому або облаштуватися на новому місці. Для свого роману Сіммонс обирає інший ракурс морської катастрофи: вона трапляється не через бурю, а через мороз, статичне явище, яке призводить не до миттєвого руйнування, а до стагнації і повільної загибелі. У цьому сенсі «Терор» наближується до «Поєми про старого мореплавця» С. Колріджа, де почуття жаху наростає саме коли корабель раптово зупиняється і перестає рухатись: «Та стих без вітру шум вітрил, / Застигло плесо вод, / І кожен з нас заговорив, / Бо острах кожного скорив / Серед німих широт» [3, с. 123]. І так само, як у Колріджа слизькі щупальця та «відьомські» вогні починають з'являтися слідом за природними, так і у Сіммонса Туунбак приходить до героїв у якості продовження (або породження) природних катаклізмів.

Протистояння природі у «Терорі» можна також інтерпретувати з позиції «людина проти власної фізіології» – героям доводиться постійно боротися із природними процесами та тілесними проявами у собі. Зокрема, головний герой, Френсіс Крозьє страждає від алкогольної залежності, а коли запаси віскі закінчуються, переживає жорсткі прояви абстинентного синдрому. В цих епізодах

досить яскраво розкривається тема протиставлення чистої свідомості зміненому стану свідомості – саме з того дня, коли організм Крозьє переборює наслідки алкоголізму, у нього в грудях, пише Сіммонс, загоряється «блакитне полум'я», що підтримує його жагу до життя.

Також всім героям доводиться постійно напружувати свою силу волі, щоб жити і продовжувати свій шлях попри холод, голод і хвороби – вони йдуть знесилені, уражені цингою, деякі з ампутованими кінцівками. Багато з них помирає одразу, але багатьом іншим вдається на певний час виграти у смерті і робити речі поза можливостями людського тіла, ще й позбавленого належних умов підтримки існування. Яскравим прикладом є історія льодового лоцмана Бленкі, який, тікаючи від Туунбака, перестрибує із щогли на щоглу, а згодом, коли йому ампутують ногу, долає надзвичайно довгий шлях пішки без жодної скарги. Тобто, катастрофа, у яку потрапляє експедиція Франкліна, викриває не тільки протистояння людини навколишньому середовищу, але і протистояння людини власній природі, а точніше – слабкості перед екстремальними умовами.

Містичний елемент у романі, а саме Туунбак, дух-покровитель арктичних просторів, виступає не як окрема сила, а ототожнюється із північною природою. Він навіть виглядає як цілком реальна істота – білий ведмідь. Тому протистояння суворій природі і протистояння Туунбаку певною мірою ототожнюються. Хоча це і не одразу стає очевидним – досить довгий час ані героям, ані читачу так і не вдається зрозуміти призначення та мотивацію химерного монстра – логіка, за якою він вбиває людей, незрозуміла, тому більшу частину роману він сприймається як аномалія, щось, чого, за людським світоглядом, не повинно існувати. Його появи нагадують появи чудовиськ в художньому світі Г. Лавкрафта – щось жахливе, що важко навіть розгледіти і описати. Перегукується його образ і з Мобі Діком – на що прямо натякає сам Сіммонс, зробивши епіграфом до «Терору» цитату з роману Мелвілла. Як і кит, Туунбак сприймається не просто як жахлива істота, що вбиває без конкретної мети, але і як втілення світового зла як такого.

Але в кінці роману Сіммонс надзвичайно прозоро і докладно пояснює появу і функцію Туунбака, що дає змогу зрозуміти причину загибелі багатьох членів експедиції і перегортає уявлення про нього – він виявляється не аномалією, а органічною частиною світу та інуїтського пантеону. Для інуїтів Туунбак є втіленням життя і його зникнення означало б кінець світу: «Когда Туунбак умрет от каблуна-болезни, знали небесные повелители духов, в его холодных белых владениях начнется потепление и таяние льдов. Белым медведям станет негде жить, и их детеныши умрут. Тюленям и моржам будет негде кормиться. Лишившись своих мест для гнездования, птицы будут кружить в небе и призывать на помощь Ворона. Такое вот будущее видели они.

Сиксам иеа знали: как ни страшен Туунбак, такое будущее без него – и без родного холодного края – будет еще страшнее» [6, с. 710].

Таким чином, лавкрафтівська та мелвілліанська тема чудовиськ як зла, яке важко описати і пояснити, у «Терорі» трансформується в еко-готику: тривога за духа-покровителя – це тривога за арктичні льоди, що тануть, і усвідомлення наслідків для екології. Хоча роман значною мірою відтворює свідомість людини вікторіанської епохи, коли проблеми навколишнього середовища ще не ставилися гостро, Сіммонс свідомо додає у нього сучасну екологічну проблематику. Міркуючи про «еко-апокаліптичний» сенс роману, дослідник А. Ловас зазначає: «The frozen white sea represents the place wherein colonialist white civilization meets its doom. Yet paradoxically, the advent of global commerce is also subject to the future destruction of this icebound world, the demon included» [9, с. 158]. Тобто, цивілізація, що насувається на незаймані природні території, виявляється не менш жахливою, ніж монстр, який переслідує експедицію. І загибель героїв від холоду та нападів Туунбака є своєрідним міркуванням на тему потенційної загибелі людства від природних катаклізмів, спричинених втручанням у навколишнє середовище. Таким чином, виокремлені на початку роману лінії ворожої природи та ворожих містичних сил об'єднуються в кінці роману і – що найважливіше – повертають логічний ланцюжок міркувань до людини, яка сама є причиною

---

всіх своїх нещасть. Загибель експедиції Франкліна в романі тоді може сприйматися не просто як літературна інтерпретація історичних подій, а як есхатологічний образ, міркування на тему приреченості людства як такого. Це підкреслює і складність системи персонажів «Терору», яка виводить колізію «людина проти людини» на перший план.

Зображення команд кораблів у «Терорі» – своєрідний меморіал зниклим мореплавцям: майже кожен зі 129 учасників експедиції згадується хоча б раз протягом роману. Змалювання відносин між героями являє собою модель суспільства, у якій представлені різні його верстви. Ієрархія, що є традиційною для судових екіпажів, визначає характер взаємодії, але водночас індивідуалізм та амбіції керують багатьма героями, що іноді посилює катастрофічну ситуацію, у якій опинилася експедиція. Члени двох екіпажів не тільки борються за виживання в умовах суворого клімату, нестачі харчування та навали містичних сил, але також протистоять один одному, коли катастрофа оголює різкий контраст у особистостях та соціальному бекграунді героїв.

Команди «Терора» та «Еребуса» у романі моделюють британське суспільство середини ХІХ ст. із його моральним ригоризмом, класовими та етнічними упередженнями. У вікторіанську епоху кар'єра та соціальний статус напряму залежали від походження. Звичайно, командування на кораблях складалося з представників аристократії або середнього класу, а матроси походили з нижчих класів. Але стосунки героїв у «Терорі» не обмежуються простою опозицією класових станів, оскільки на кораблях діє своя ієрархія. Зокрема, сер Джон Франклін, керівник експедиції, з пихи відмовляється називати корабельного лікаря Гаррі Гудсера доктором: «Сэр Джон знал, что этот сутулый молодой хлыщ предпочитает слышать в свой адрес обращение «доктор», а не «мистер» – хотя едва ли заслуживает такой чести, ибо Гудсер, несмотря на свое благородное происхождение, получил образование простого анатома. По мнению сэра Джона, которое одно имело значение в этой экспедиции, гражданский фельдшер, пусть формально и равный по положению мичманам на борту



обоих кораблей, достоин зваться лишь мистером Гудсером» [6, с. 111].

У міркуваннях Френсіса Крозьє, головного героя роману, ірландця за походженням, знаходимо презирство до англійського джентльменства як такого і снобізму, який був йому притаманний. В одному з епізодів він думає про офіцера, який був улюбленцем сера Джона, керівника експедиції: «Гор относился к тому типу хорошо воспитанных, хорошо образованных, в прошлом закончивших привилегированную частную школу, исправно посещавших англиканскую церковь, стяжавших славу на войне офицеров военно-морского флота, рожденных для того, чтобы командовать, непринужденных в общении с начальством и с подчиненными, скромных во всех отношениях, призванных вершить великие дела – чертовых британских джентльменов с изысканными манерами, любезных даже с ирландцами, – которых постоянно продвигали по службе в обход Крозьє на протяжении сорока с лишним лет» [6, с. 196].

Таким чином, у «Терорі» можна прослідкувати виявлену ще Діккенсом опозицію між поверхневим джентльменством та справжньою духовною шляхетністю, яку згодом проявлятимуть герої, які на перший погляд мало схожі на джентльменів. Як пише Є. Куліков у роботі, присвяченій культурним кодам у творчості Д. Сіммонса, для автора «Терору» поняття, що асоціюються з образом джентльмена – стриманість, виваженість у вчинках та «цивілізованість» – «имеют негативную коннотацию: капитан Франклин <...> слишком спокоен, что перерастает во флегматичность, по причине которой моряки потеряли целый год, <...> мягкость же становится синонимом неумения брать на себя ответственность и принимать решения, из-за чего экспедиция в итоге и погибает» [4, с. 101]. Також дослідник зазначає: «неслучайно, что Франклин погибает одним из первых – Д. Симмонс отчётливо показывает, что гордость и аристократическое воспитание не только не помогают, но и вредят в ситуациях, когда стоит вопрос о выживании» [4, с. 101].

Не менш яскраво змальована і опозиція «білої, цивілізованої» людини та «дикуна». Зокрема, коли члени експедиції випадково

стріляють в інуїтського шамана, сер Джон не припускає і думки, щоб лікувати його так само, як лікували б англійця чи іншого європейця: «– Постойте! – вскричав сэр Джон, махнув рукою своєму корабельному фельдшеру. – Лазарет? Неужто вы всерьез полагаете, что мы позволим поместить этого... аборигена... в наш лазарет?!» [6, с. 150]. Подібно до сучасників своїх історичних прототипів, герої Сіммонса «собственную культуру и образ жизни... воспринимали как «цивилизованность», а потому любое отклонение от собственного образа жизни означало для них сдвиг от цивилизации к варварству» [1, с. 36], і тому інуїти, які могли б врятувати життя англійцям, не сприймалися як люди, з якими можна було б спілкуватися на рівних.

Дослідник та хірург Джон Рей, який вирушив у пошуки загиблої експедиції в 1850-ті роки, знайшов факти (які підтвердилися сучасними дослідженнями), що свідчили про канібалізм серед учасників експедиції. Їх оприлюднення надзвичайно обурило Чарльза Діккенса, який публічно заявив, що британські мореплавці не можуть вдаватися до такої варварської практики і що канібалами були інуїти [8]. Вороже ставлення до корінного населення півночі в романі провокує антагоніст Корнеліус Хіккі, який вбиває одного з лейтенантів, Джона Ірвінга, щоб покласти вину на інуїтів та позбавити експедицію можливості встановлення дружніх зв'язків з ними, а відтак і шансів на порятунок. Дослідниця Фіона Моорє зазначає, що і припущення щодо членів команди, які вижили тому, що приєдналися до інуїтських спільнот, також сприймалися неоднозначно: «Suggestions that any survivors might have “gone native” and joined Inuit groups were also ambivalent: Davis-Fisch notes that while adopting Native dress, food and hunting customs while among the Inuit might be seen as daring and admirable, going further and incorporating their thoughts and beliefs, or having sexual relations with Inuit women, was in contrast a form of contamination whereby a “civilised” subject might be absorbed, socially and sexually, into the Other» [10]. Таким чином, для європейця передбачалася лише одна форма стосунків з корінним населенням – зверхнє ставлення «більш цивілізованої» людини. У своєму романі Сіммонс заперечує це переконання,

показуючи інuitів у якості соціокультурної формації, яка є більш життєздатною та здоровішою у світоглядному плані.

Складність системи персонажів роману та їх соціальної взаємодії змушує звернути увагу на проблему духовної еволюції (або деградації) героїв та розглядати катастрофу, яка трапилася з експедицією Франкліна, не просто історичним матеріалом, але й важливим фактором духовного перевтілення людини.

Як вже зазначалося, події висвітлюються з точок зору різних персонажів – в залежності від їх присутності в тексті, яка коливається від однієї згадки прізвища до історії на декілька глав – але всюди оповідь ведеться від третьої особи. І є лише один персонаж, якому автор дозволяє говорити від свого імені – лікар Гаррі Гудсер, епізоди з яким подані у вигляді особистого щоденника. Хоча головним героєм «Терору» є капітан однойменного корабля, ірландець Френсіс Крозьє, і саме йому присвячена більша кількість глав, в образі Гудсера найповніше розкривається гуманістична проблематика роману.

Оскільки корабельні лікарі за статусом були наближені до офіцерського складу і походили із більш-менш відомих родин, про реального Гаррі Гудсера збереглося відносно багато відомостей – він народився у Шотландії, його батько і брати також мали медичну освіту і були практикуючими лікарями та натуралістами-дослідниками. До участі в експедиції Франкліна Гудсер разом із старшим братом встиг написати дослідницьку працю «Anatomical and Pathological Observations», в якій були закладені основи клітинної теорії. У романі Сіммонс змальовує лікаря як освічену та ерудовану людину – окрім досконалого знання своєї справи, він вільно цитує Шекспіра, згадує Данте і Гомера, а у передсмертній записці, вже зі сплутаною свідомістю, пише, що любив Платона і «Діалоги» Сократа. Гудсер<sup>19</sup> – справжній гуманіст, він намагається врятувати людей не тільки в рамках професійного обов'язку, але і

<sup>19</sup> Створюючи своїх персонажів, Сіммонс використовував імена реальних прототипів для їх характеристики. Так, прізвище Goodsir натякає на виключну добродетель персонажу. Моряк на ім'я Магнус Менсон виписаний в романі як надзвичайно кременний чоловік (від. лат. magnus – великий). Прізвище Хіккі походить від англ. hickey – синець, садна.

за особистими переконаннями. Це те, що відрізняє його від Крозьє, який теж до останнього прагне врятувати команду, але робить це скоріш із усвідомлення своєї відповідальності як капітана. Гудсер є глибоко віруючою людиною, тому його погляди значною мірою зумовлені саме християнською етикою. Остання фраза, яку він пише в щоденнику – «Да храни Бг ЛЮде» (спотворене через дію отрути, яку випиває герой, «Да хранит Бог людей») [6, с. 677].

Цікавою деталлю є те, що в записках Гудсера ми майже не знаходимо міркувань про Туунбака та його сутність. Усі герої так чи інакше намагаються зрозуміти таємницю монстра. Деякі моряки одразу сприймають його як надприродну істоту та навіть роблять амулети, щоб захиститися, деякі вважають породженням Диявола у християнському розумінні, деякі пояснюють його існування теорією еволюції та класифікують його як сучасника динозаврів. Але Гудсер, як натураліст, прагне знайти біологічне пояснення і спочатку асоціює Туунбака із величезним білим ведмедем і довгий час називає його саме звіром (не «істотою» або «чудовиськом»). В розмовах із іншими персонажами він не висловлює майже ніяких припущень щодо Туунбака, адже його розумова діяльність спрямована на проблеми з людської, науково пояснюваної сфери – отруєння неякісними консервами, цинга, обмороження тощо. В колізії «людина проти людини» образ Гудсера є одним з ключових, тому що в фіналі він не гине від холоду, хвороби чи нападу монстра, а протистоїть головному антагоністу – бунтівнику і канібалу Хіккі – відмовляючись бути співучасником його злочинів і розчленовувати трупи інших членів команди для поїдання. Зробивши все можливе для спасіння ближнього і опинившись у пастці Хіккі, Гудсер приймає отруту, зроблену із ліків в аптечці, і помирає, порівнюючи свою долю із долею Сократа. Смерті персонажів «Терору» надзвичайно різноманітні, але окрім Гудсера життя самогубством закінчують тільки лоцман Бленкі, який в очікуванні смерті від гангрені дозволяє Туунбаку схопити себе, та Джон Брідженс – стюард похилого віку, який одного дня йде з табору, щоб заснути у крижаній пустелі. В усіх трьох випадках суїцид виступає як акт мудреця-стоїка, який відчуває момент, коли потрібно піти з життя. Гудсер та Брідженс, які є співрозмовниками

одного інтелектуального рівня, обговорюють це перед уходом Брідженса:

«– Вы говорите прямо как стоик, мистер Бридженс. Последователь Марка Аврелия. Если император недоволен вами, вы идете домой, набираете теплую ванну...

– О нет, сэръ, – сказал Бридженс. – Не стану скрывать, я всегда восхищался философией стоицизма, но на самом деле до смерти боялся ножей и кинжалов. <...> Я просто хочу прогуляться сегодня вечером. Быть может, вздремнуть.

– И видеть сны, быть может? – спросил Гудсер» [6, с. 608].

Цитата з монологу Гамлета передвіщає майбутній вибір самого Гудсера на користь смерті – фактично програвши абсолютному злу, у яке перетворюється Хіккі, лікар обирає єдиний гідний вихід із ситуації. Постаючи на початку роману у вигляді фізично слабкого і не надто витривалого «кабінетного вченого», який не дуже виділяється на тлі офіцерів, згодом Гудсер показує надзвичайну силу духа, проявляючи виключну мужність та зберігаючи у собі людяність навіть в умовах суцільної дегуманізації. Образ Гаррі Гудсера ілюструє сформульовану Е. Гемінгвеем ідею людини, «яку можна знищити, але не можна перемогти» – і катастрофа та стоїчна загибель оприявнюють цю сутність героя.

Антиподом Гудсера є Корнеліус Хіккі – помічник конопатника на «Терорі», за спостереженням капітана Крозьє, «схожий на щура». Хіккі організує заколот, у ході якого стріляє в Крозьє, захоплює Гудсера в заручники і відділяється від основної групи, щоб повернутися на покинуті командами кораблі. Хоча Хіккі одразу постає у відштовхуючому вигляді і проявляє риси бунтівника, на початку роману він не виходить за рамки проблемного члена екіпажу – і за рамки людської подобі. Але у певний момент у ньому пробуджується демонічна сутність – а саме коли він вбиває лейтенанта Ірвінга, щоб звинуватити інуїтів та стравити їх із командою, таким чином позбавляючи британців можливої допомоги від корінного населення. Це показує, що в основі характеру Хіккі лежить не просто ненависть до інших, але і деструкція як така, адже він позбавляє порятунку і себе. Хіккі не ставить за мету вижити і повернутися додому, і навіть його

канібалізм – скоріше ритуальний акт затвердження своєї влади, ніж спосіб харчування. Цього героя можна зіставити із Калібаном з «Бурі»<sup>20</sup> Шекспіра – він також ненавидить будь-яке служіння іншим і підмовляє співучасників вбити свого господаря, щоб господарювати самому. Канібалізм Хікки як віддалення від людської подоби та наближення до монструозної також перегукується із шекспірівським контекстом, оскільки за однією з версій ім'я героя «Бурі» походить саме від слова «канібал» [14, с. 26].

Також Хіккі можна певною мірою порівняти із Туунбаком, тому що вони обидва повністю належать стихії зла. Хіккі втілює зло в людині, а Туунбак – світове, природне зло. Для Хіккі рушійною силою та способом живлення є підкорення інших своїй волі, а в подальшій перспективі – їх фізичне знищення і поїдання. Туунбак живиться людськими душами, вбиваючи тілесну оболонку. Метою Хіккі є знищення порядку – спочатку в команді, а потім, коли він остаточно втрачає розум та людяність – в світі: «В какой-то момент в последние дни или недели Корнелиус Хикки осознал, что он уже не король. Теперь он стал богом. <...> Хикки знал, что Он в любой момент может приказать пурге прекратиться, коли пожелает. <...> Тогда наступит Эпоха Тьмы – десять тысячелетий тьмы, – но это вполне устраивало Корнелиуса Хикки» [6, с. 678-680]. Туунбак навпаки є *частиною* порядку, встановленому богами: хоча він ворожий до людей, його мета – оберігати та захищати сакральну Північ від вторгнення.

Тому Хіккі і Туунбак, з одного боку, своїми вчинками наближують загибель експедиції і є втіленнями зла у романі, але з іншого – вони належать до різних типів зла. Вчинки Хіккі є протиприродними для людини і тому виводять його за межі людського, за межі цивілізації. Туунбак апріорі перебуває за межами людського і зло, частиною якого є він – мексифілософське, натурфілософське, тобто таке, яке присутнє у світі для балансу.

<sup>20</sup> Шекспірівський контекст присутній в «Терорі» як на рівні прямих згадок та цитат, так і імпліцитно. Хоча «Буря» не згадується прямо, реалізований у ній мотив заколота та протиборства різних груп людей на тлі корабельної катастрофи, безсумнівно, вплинув на сюжет роману.

Якщо Хіккі залишається глухим до голосу здорового глузду та людяності, який надходить він інших, то у Туунбака є шамани – сіksam iea – які вміють з ним спілкуватися та домовлятися, щоб він не шкодив людям. Показовим моментом є фінальна зустріч Хіккі із Туунбаком – монстр, який живиться душами, вбиває чоловіка, але одразу ж із огидою випльовує його душу, отруєну ненавистю, вбивствами та канібалізмом: «Чудовищное существо вдохнуло в себя душу Хикки. Но потом оно отшатнулось, потрясло огромной головой, раздраженно фыркнуло, словно отплевываясь от какой-то мерзости» [6, с. 683]. Примітним є також те, що Хіккі, на відміну від багатьох інших членів екіпажу, здається невразливим для екстремальних умов – він майже не потерпає від цинги, обмороження та голоду. Тобто, перехід його душі до сфери зла навіть позбавляє його тіло людських потреб і слабкостей.

Таким чином, в образі Корнеліуса Хіккі показані межі духовної деградації, яких може сягнути людина, якщо вона постає проти собі подібних та відкидає закони моралі та людяності. Для цього героя катастрофа є не перешкодою, з якою треба боротися, а живильним середовищем, і чим гіршими стають навколишні умови, тим більше розростається його демонічна сутність – саме коли всі його поплічники вже мертві, їжі не залишилося, а продовжити шлях не дає снігова буря, Хіккі починає відчувати себе богом. І також саме в цей момент його душа стає настільки спаплюженою, що її не приймає навіть Туунбак.

Гудсер і Хіккі, два героя, чії долі разом із долею капітана Крозьє утворюють головну сюжетну лінію роману, являють собою контрастну пару і втілюють дві крайні точки духовного шляху – абсолютний гуманізм і абсолютну дегуманізацію. Інші численні персонажі «Герору» так чи інакше тяжіють до цих двох полюсів, але у підсумку всі гинуть – окрім Френсіса Крозьє, який втілює ще один тип духовної трансформації.

Для Крозьє всі три фактори катастрофи (природа, надприродні сили, людський фактор) є перш за все перешкодою до виконання своїх прямих обов'язків капітана – його навряд чи можна назвати гуманістом: на відміну від Гудсера, він не переймається долями своїх підлеглих з точки зору звичайного людського співчуття чи

християнського милосердя. Похмурий ірландець із алкогольною залежністю, якого не просувають по службі через походження (хоча він є досвідченим мореплавцем і досконало розбирається у своїй справі), якому відмовляє кохана жінка, Крозьє біжить від поразок вдома у крижані простори півночі – не виключено, що з підсвідомим бажанням загинути та нарешті позбутися душевного болю. Він ні у що не вірить (в одній з перших щоденникових записів Гудсер відмічає, що капітан «Терору» – один з небагатьох офіцерів, який не відвідує проповідь сера Джона) і нікому не довіряє. Коли гине Франклін, і Крозьє, який де-факто залишається керівником експедиції, має проводити проповідь, замість Біблії він читає морякам фрагменти з «Книги Левіафана» (як він сам її називає), яка насправді виявляється «Левіафаном» Томаса Гоббса. Введення цього твору в інтертекстуальне поле роману яскраво ілюструє переконання героя – постійно готовий до «війни всіх проти всіх», чи то на засіданнях полярної комісії, чи серед льодів Арктики, Крозьє не має ніяких ілюзій щодо людей навколо і щодо існування в цілому.

Отже, на думку героя, «жизнь дается лишь раз, и она несчастна, убога, отвратительна, жестока и коротка. В ней нет плана, нет смысла, нет скрытых тайн, которые возмещали бы столь очевидные горести и банальность» [6, с. 734]. Цей умонастрій перегукується із істиною, яка, за словами Ю. Ковальова, відкривається Ізмаїлу, герою роману «Мобі Дік»: «Во Вселенной нет высших сил, направляющих жизнь человека, общества, народов и государств. В ней нет ни бога, ни абсолютного духа, ни провиденциальных законов. В ней – только безмерность, пустота и неопределенность. Ее могучие силы ненаправленны. Она безразлична ко всему, в том числе и к человеку» [2, с. 582]. Але, незважаючи на тотальне безвір'я та відсутність сенсу, Крозьє прагне залишитися саме *капітаном*, лідером, який несе відповідальність за команду, та реалізувати цю функцію в повній мірі. Він до останнього сподівається вивести екіпаж із крижаного полону і вберегти якнайбільше життів, нехай ціною дискредитації – як відомо, покинути корабель для капітана вважається ганьбою (саме тому сер Джон відмовляється це робити за перших тривожних знаків). І



навіть після того, як у нього стріляє Хіккі, і він прокидається в помешканні інуїтської жінки Сілни, яка його лікує, перша його думка – «мої люди!».

Так і не зумівши врятувати команду, сам Крозьє виживає, але ніколи не повертається до колишнього життя. Він стає «сіксам іеа» – шаманом і своєрідним жерцем Туунбака з племені «Справжніх людей», покликаним охороняти кордон між світами духів і людей. Крозьє фактично обмінює цивілізацію на життя у новому статусі: він відмовляється від свого минулого, імені, мови (причому в буквальному сенсі – при посвяті в шамани Туунбак відкушує йому язик), виміру часу (годинник пропадає разом із іншими речами і герой втрачає лік дням) і присвячує життя служінню таємничій силі, реалізуючи свій дар ясновидця. Назва племені немов ставить крапку в шуканнях героя: британське суспільство, ієрархія, поділ цивілізації на вищих або нижчих за статусом, маски, нав'язані соціумом, філософські доктрини – все це є лише маскарадною мішурою. Не випадково одним з найяскравіших і найжахливіших епізодів роману є карнавал за мотивами оповідання Е. По «Маска червоної смерті», яке один з героїв вичитав у журналі: життя – безглуздий карнавал, що закінчується не менш безглуздою смертю. Але Крозьє, байдужий до літературної вигадки, знаходить справжню сутність існування саме на межі життя та смерті і саме у якості шамана – людини, яка може «домовлятися» зі смертю.

Символічною у плані відмови від попереднього, «фальшивого» життя є одна з фінальних сцен, коли Крозьє, одного дня повернувшись на «Терор», заходить в свою каюту і бачить там муміфікований труп такого ж зросту, як він сам, та розмірковує, чи не взяти йому кілька книг – але розуміє, що корабель і всі речі на ньому отруєні смертю. А тому спалює його, і цей момент стає точкою остаточного неповернення до попередньої форми існування: «Если бы кто спросил его (чего никогда не случится), он не сумел бы объяснить толком, почему «Террор» следовало уничтожить. Он знал, что не хочет, чтобы «спасатели» с британских судов побывали на покинутом корабле и вернулись на родину с рассказами о нем, нагоняющими страх на отвратительных граждан Англии и вдохновляющими мистера Диккенса или мистера

Теннисона на достижение новых высот сентиментального красноречия. Он также знал, что эти спасатели вернутся в Англию не с одними только рассказами. То, что завладело кораблем, было заразным, как чума. Он видел это очами своей души и чуял всем своим нутром – как человеческим, так и нутром сиксам иеа» [6, с. 759].

Шлях Крозьє дещо схожий на шлях героя «Божественної Комедії» Данте – на певному етапі свого життя він заходить у глухий кут: тільки замість лісу він опиняється серед льодових просторів. Кораблі, що вмерзли в кригу і не можуть рухатись далі – образ стагнації і розгубленості. Аналогом трьох звірів, яких зустрічає герой Данте, виступає Туунбак. Протягом роману Крозьє проходить справжнє пекло, спостерігаючи страждання і смерть членів експедиції, нарешті знаходить свою «Беатріче» – інуїтку Сілну. Звісно, подальше життя Крозьє важко назвати раєм, адже в язичницькій парадигмі – а саме до неї переходить герой – на відміну від християнської, зазвичай немає поділу на рай та пекло. Але певне духовне очищення та вихід на «справжній» шлях він все ж знаходить. При чому Сіммонс, вдаючись до літературної алюзії, іронізує над героєм, вказуючи на його байдужість до творів світової літератури: «Капитан никогда не читал «Божественную комедию» Данте, даже часть под названием «Ад», но, если бы читал, он мгновенно признал бы в трюме вполне узнаваемое земное подобие девятого круга Ада» [6, с. 44].

Як зазначає А. Ловас, для Крозьє кар'єра мореплавця є своєрідною втечею від Бога: «Escaping from God means plunging into the waves, even if these waves are solidified ice floes» [9, с. 164]. Але служіння Туунбаку стає для Крозьє ідеальною формою релігії, оскільки передбачає не існування абстрактного бога десь далеко, а взаємодією з конкретною, майже матеріальною істотою (до певного моменту Крозьє вірить, що це лише звір і його можна вбити людською зброєю). Тут його переконання знову перегукуються із Гоббсом та його втіленням порядку в образі звіра, Левіафана. Тому «Біблія» капітана ілюструє його подальше життя.

Хоча Сіммонс не вводить в контекст роману Ніцше, оскільки на момент подій з роману він ще не був присутній в культурному

полі, висловлений ним принцип: «Лучше жить среди льдов, чем под теплыми веяниями современных добродетелей» [5, с. 633], – цілком відповідає вибору Крозьє. Відкидаючи сучасну йому вікторіанську цивілізацію і залишаючись у своєрідній Гіперборейі, герой віднаходить себе-справжнього. Для нього, як і для Ніцше, «Арктика, арктический лед – образы идеального места для жизни вне социума, метафора для позиционирования радикального мышления, символ сверхчеловеческой силы» [7]. Загибель експедиції в романі – яскрава ілюстрація безсилля цивілізації. Відчай героїв значною мірою спричинений саме відчуттям цього безсилля – найсучасніше корабельне обладнання не рятує від крижаної пастки, консервована їжа не рятує від голоду та цинги, чітко регламентовані соціальні стосунки не рятують від хаосу та зрад. Експедиція стикається із силою, яку неможливо перемогти знаннями або матеріальними засобами, які були доступні героям. Тому єдиним вірним виходом виявляється вибір Крозьє – повернутися до синхронізації із силами природи та власною інтуїцією.

Нарешті, образ Френсіса Крозьє можна співвіднести із образом Одиссея, «багатостраждального» мандрівника, який втрачає кораблі і команду в численних катастрофах, але має надзвичайну здатність виживати [11, с. 18]. Але Крозьє не прагне повернутися додому і не має коханої жінки – по-справжньому він прив'язаний тільки до корабля, свого статусу і обов'язків капітана та завдань експедиції. І коли обставини позбавляють його цих речей, він може обирати свою Ітаку та свою Пенелопу тут і зараз. Хоча його вибір більше перегукується із перебуванням у Каліпсо – інуїтка, яка є шаманом, відкриває йому шлях до спілкування із надлюдськими силами. Як пише Дж. Моррісон про Одиссея, Каліпсо «presents the possibility of supernatural transformation, leading to a new sort of status» [11, с. 21]. Те саме робить Сілна для Крозьє і він, на відміну від гомерівського героя, погоджується на це. Продовжуючи міркувати про Одиссея, дослідник зауважує: «Obviously, if Odysseus accepts her offer – if he becomes a god – he will have left human society behind. In the Politics (1.9), Aristotle remarks that a human being outside of society is either in a low state (phaulos) or is “more than human”» [11, с. 21]. Тобто

Крозьє обирає перейти саме у статус «more than human»: у цьому він певною мірою схожий на Хіккі, але Хіккі втрачає людську подобу з деструктивних прагнень, а Крозьє, навпаки, стає тим, хто може підтримувати баланс між силами добра і зла. Не здобувши успіху раціональними методами в людському суспільстві, він реалізує свій потенціал у якості духовидця. Якщо для двох інших ключових персонажів, Гудсера і Хіккі, катастрофічна ситуація стає умовою максимального прояву їх сутності і за її межами вони припиняють існувати, то душевний стан Крозьє не змінюють суворі умови, ризик бунту і навіть Туунбак. Переломним моментом для нього стає день, коли у нього закінчується алкоголь і він переживає декілька днів абстинентного синдрому та зрештою оговтується – саме у той день у героя проявляється жага до життя і тому подальше наростання кризи у відносинах у команді, виснаженість і навіть замах Хіккі не вбивають його. Катастрофічні події стають для Крозьє не стільки засобом прояву себе, скільки актом відкидання всього зайвого та несправжнього – після якого він нарешті має змогу зрозуміти, хто він і навіщо існує.

Отже, в романі «Герор» корабельна катастрофа виступає як каталізатор, завдяки якому духовна сутність героїв ректифікується і проявляється у повну міру. Спираючись на літературну традицію<sup>21</sup>, Ден Сіммонс робить «морський» сеттінг та екстремальні умови, в яких опиняється експедиція Франкліна, майданчиком для дослідження людини та її глибинних трансформацій. Північний топос також слугує фактором розкриття морального руху героїв – холод, мінімалізм ландшафту та білизна снігу, як правило, ототожнюються із відкиданням усього поверхневого та із проявом справжньої сутності. Для кожного персонажа роману катастрофа постає у трьох аспектах: протистояння природі, протистояння надприродним силам та протистояння іншим людям. На прикладі трьох героїв, чії сюжетні лінії можна вважати домінантними – Крозьє, Гудсера та Хіккі – можна прослідкувати три шляхи духовної трансформації. Шлях Хіккі є шляхом повної моральної деградації, що призводить до втрати людської подоби та

<sup>21</sup> “There is a literary tradition linking shipwreck, identity, and transformation” [11, с. 7].

руйнування душі. Шлях Гудсера передбачає служіння ідеалам гуманізму, а у випадку неможливості протистояння злу – добровільний стоїчний відхід з життя. Нарешті, шлях Крозьє – це зречення фальшивих ідеалів та норм суспільства, перехід до буття у чистому вигляді та прийняття світу таким, який він є, визнаючи у ньому існування добрих і злих сил, та прагнення до балансу між ними.

## Література

1. Зброжек Е. Викторианство в контексте культуры повседневности. *Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки.* 2005. Т. 35, №9. С. 28-44.
2. История всемирной литературы. Т. 6. М. : Наука, 1989. С. 577-582.
3. Колридж С. Т. Поема про Старого Мореплавця / пер. з англ. А. Онишко. *Всесвіт.* 1983. № 6. С. 121-130.
4. Куликов Е. Национальные и культурные коды в романах Дэна Симмонса (канд. дисс.). Нижний Новгород, 2018.
5. Ницше Ф. Антихрист. Сочинения в двух томах. Т. 2. М. : Мысль, 1996.
6. Симмонс Д. Террор / пер. с англ. М. Куренной. СПб : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018.
7. Франк С. Теплая Арктика: к истории одного старого литературного мотива. 2011. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/2/teplaya-arktika-k-istorii-odnogo-starogo-literaturnogo-motiva.html>
8. Gopnik A. The Franklin Ship Myth, Verified. 2014. URL: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/canada-franklin-ship-myth-verified>
9. Lovasz A. Icebound Modernity: The Shipwreck as Metaphor in Dan Simmons' *The Terror*. *American, British and Canadian Studies*, Volume 33, December 2019. Pp. 151-170.
10. Moore F. Comparing colonialisms in Dan Simmons' novel *The Terror* and its AMC adaptation. URL: [https://www.academia.edu/40129260/Comparing\\_colonialisms\\_in\\_Dan\\_Simmons\\_novel\\_The\\_Terror\\_and\\_its\\_AMC\\_adaptation](https://www.academia.edu/40129260/Comparing_colonialisms_in_Dan_Simmons_novel_The_Terror_and_its_AMC_adaptation)
11. Morrison J. V. *Shipwrecked. Disaster and Transformation in Homer, Shakespeare, Defoe, and the Modern World.* University of Michigan Press, 2014.

- 
12. Nutman Ph. Two Ships Sailing North of Baffin Island: An Interview With Dan Simmons. URL: <https://web.archive.org/web/20110119004849/http://www.upagainstthewallmag.com/ISSUE05/DanSimmons.htm>
  13. Shan O. The End of Vanity: The Terror by Dan Simmons, 2020. URL: <https://imaginatlas.ca/terror-simmons/>
  14. Vaughan A. T., Vaughan V. M. Shakespeare's Caliban: A Cultural History. Cambridge University Press. 1991.

# ЕМБЛЕМАТИКА І ПОЕТИКА КАТАСТРОФИ

А. А. Астахова

## Есхатологічна катастрофа у міфах та епосах народів світу

Загальновідомо, що вперше з поняттям «катастрофа» ми зустрічаємося в есхатологічних міфах народів світу, які дійшли до нас, зокрема, у складі давніх епосів. Це шумер-аккадський епос про Гільгамеша, індійські «Веди», скандинавська «Старша Едда», міфи Угаріта, зафіксовані на глиняних табличках у середині XIV сторіччя до н. е. за наказом царя Нікмаду 11. А знайдені у 1906 році глиняні таблички дозволили познайомитися з міфами давніх хеттів – народу, який згадується в Біблії.

Есхатологічні міфи були предметом дослідження багатьох вчених. У двохтомній енциклопедії «Мифы народов мира» [6] їм присвячена окрема стаття. Про ці міфи також йдеться і в статтях, де предметом аналізу стали міфологічні системи різних народів світу. Але, безумовно, одним з перших, хто почав досліджувати есхатологічні міфи, був англійський етнограф та історик релігії Дж. Дж. Фрезер. Він присвятив цілу главу міфам про потоп у книзі «Фольклор в Ветхом завете» [10]. Аналізував есхатологічні міфи у дослідженні «Аспекты мифа» [6] філософ та історик Мірча Еліаде, який тлумачив міф не як вигадку і фантазію, а так, як його розуміла колись давня людина, тобто як справжню, реальну подію, і подію сакральну. Цьому досліднику належить також думка про те, що кінець світу, про який розповідають есхатологічні міфи, не є остаточним, «а скорее , оказывается концом одного человечества, за которым следует появление другого рода людского» [6, с. 62]. Але, на наш погляд, знаходячи схожі мотиви в есхатологічних

міфах різних народів, порівнюючи їх і виявляючи їх сюжетні схеми, дослідники не завжди акцентували увагу на тому, з якими саме явищами асоціювалося в них поняття «катастрофа», що вважалося катастрофою і як змінювалося і розширювалося змістове наповнення цього поняття.

В есхатологічних міфах головними стихіями, які за волею богів знищували людський світ, були вода і вогонь. Цікаво, що саме ці дві стихії входили і в обряди очищення та офіри. Під час очищення, наприклад, треба було омиватися водою, стрибати через багаття. Очищення було обов'язковим для жінок після пологів і для воїнів після битв. А жертви, які приносили богам, зазвичай спалювали або топили. Вогнем боги знищують людей в індійських міфах, в скандинавському міфі, зафіксованому в «Старшій Едді»; вогонь в Біблії насилає Бог на гріховні міста Содом і Гоморра. Але в більшості міфів світ знищує потоп. Походження міфів про потоп, які зустрічаються у багатьох народів світу, Дж. Дж. Фрезер пов'язував з таким природним явищем, як повінь, тобто з природними катаклізмами. Дослідник вважав, що «сказання о подобних страшных кактаклизмах почти несомненно являются легендарными, все же вполне возможно и даже вероятно, что многие из них под мифологической оболочкой содержат зерно истины. Возможно, что они скрывают воспоминания о наводнениях,.. но передаваемые из поколения в поколение приняли со временем грандиозные размеры мировых катастроф» [10, с. 165] В якості аргументу на користь цього твердження дослідник наводить приклади з літописів. Зокрема, він згадує повінь у Голландії ХІІІ ст., коли «низменности вдоль острова Фли, часто находившиеся под угрозой наводнения, были наконец поглощены волнами. Немецкое море прорвалось во внутреннее озеро Флево, обратив его в бурный залив Зюдерзее, причем оказались окруженными водой тысячи фрисландских деревень со всем их населением. Из-за этого страшного наводнения страна перестала представлять собой политическое и географическое целое» [10, с. 165-166]. Підтверджували це й археологічні розкопки. Зокрема англійський археолог Леонард Вуллі під час розкопок біля давньої шумерської столиці знайшов докази того, що грандіозна повінь



знищила багато поселень. Вода, ймовірно, стояла тривалий час на висоті 8-ми метрів. Пізніше, коли вода спала, у цю місцевість прийшли нові люди і заселили Месопотамію. Про повінь, а не про кінець світу розповідає і китайський міф про Гуня і Юя, які боролися з потопом, що наслав бог неба. Гунь, піднявшись на небо, звернувся до Повелителя Неба з проханням дозволити йому побудувати греблю і перегородити таким чином шлях повені. Йому це врешті-решт вдалось зробити за допомогою небесної землі, яку він викрав у бога, за що той його покарав, наславши на Гуня смерть. Але з тіла Гуня піднявся його син Юй і продовжив справу батька. Він добудував греблі, зробив запруды і прорив канали. У цьому йому допомагали жовтий дракон і величезна черепаха. Як бачимо, для давніх людей поняття «катастрофа» пов'язано, перш за все, з природними катаклізмами, які насилають боги з неба.

Треба лише зауважити, що вода в міфах має особливе значення. Цей образ є по суті амбівалентним. Вода, з одного боку, пов'язана з творенням світу. Наприклад, в індійських міфах спочатку виникають води, які народжують вогонь, він в свою чергу народжує Золоте яйце, яке довго плавало в бездонному океані. Саме з його зародку і народився бог Брахма, а з розколотої шкарлупи цього яйця утворюються земля і небо. Схожу версію знаходимо і в карело-фінському епосі «Калевала», створеного Льонротом на основі записаних ним вже в ХІХ ст. сказань. Епос починається з розповіді про те, як на коліні Матері води качка зробила гніздо і висиджувала в ньому шість золотих яєць і одне залізне. Саме заради качки Мати води і підняла своє коліно, а коли вона відчула сильний жар і поворухнула коліном, яйця скотились в воду, але

Не погибли яйца в тине...  
Но чудесно изменились  
И подверглись превращенью:  
Из яйца, из нижней части,  
Вышла мать-земля сырая;  
Из яйца, из верхней части,  
Встал высокий свод небесный... [3, с. 40].

У міфах багатьох народів світу зустрічається мотив підняття світу (землі) з дна первинного океану. Матеріалом творення світу в аккадській міфології стає тіло водного чудовиська Тіамат, якого долає Мардук. Саме він очолює битву молодших богів зі старшими, до яких відносяться Тіамат і її чоловік Абзу. Вони символізують відповідно підземну воду та світовий океан, тобто водну стихію. Доречно буде згадати і українську колядку, перші рядки якої зберегли релікти давнього слов'янського міфу про творення світу:

Коли не було з нащада світа,  
Тогди не було ні неба, ні землі,  
А но лем було синє море,  
а серед моря зелений явір [12, с. 21]

У колядці розповідається, як «три голубоньки» дістають з морського дна «дрібний пісочок» та «золотого косменця» і творять світ, сіючи їх: з пісочку виникає земля і вода, а з золотого каменя – небо, сонце, місяць і зірки.

З іншого боку, в міфах про кінець світу вода символізує хаос. Можливо, саме тому, що вода пов'язана і з творенням, і з кінцем світу, тобто його очищенням, так багато міфів саме про потоп.

У найбільш давніх версіях есхатологічних міфів причиною загибелі людства стає свавілля богів. До них відноситься міф вавілонян, що дійшов до нас у складі поеми про Гільгамеша («Про того, хто бачив все...»), сказання про нього, як вважають вчені, в усній формі існували вже в кінці 111 тис. до н. е. Розповідаючи у підземному царстві герою про те, як він врятувався від потопу, Утнапішті говорить: «Богів великих потоп устроить склонило их сердце» [9, с. 212]. Це рішення приймають кілька богів, серед яких головний бог Ану та бог повітря Елліль. Пізніше з'ясовується, що ініціював цей потоп, «не размыслив», бог Елліль. За це всі боги дорікають йому і не допускають до жертви, яку приніс богам Утнапішті, врятувавшись від потопу. З порад богів Еллілю, чим можна було б замінити потоп, щоб не знищувати всіх людей, стає зрозуміло, що Елліль просто хотів скоротити їх кількість на землі:

Чем бы потоп тебе делать,  
 Лучше лев бы явился, людей поубивал!  
 Чем бы потоп тебе делать,  
 Лучше волк бы явился, людей поубивал!  
 Чем бы потоп тебе делать,  
 Лучше голод наслал бы, разорил бы землю!  
 Чем бы потоп тебе делать,  
 Лучше мор бы наслал, людей поразил бы! [9, с. 216]

Показово, що в цих порадах перелічують все те, що для давньої та й для сучасної людини теж асоціюється із катастрофою. Відповідь на питання, у чому причина рішення богів знищити людський світ, відсутню у раних міфах, знаходимо в біблійній “Книзі Іова”. Сотона, з дозволу Бога випробовуючи праведність Іова, насилає на нього страшні біди, забирає усе, навіть здоров’я, і цим прирікає на фізичні муки. Це примушує героя звернутися до Бога і вимагати пояснень. І питання, з якими герой звертається до Бога, як справедливо зауважує О. Мень, стосуються не лише долі самого Іова. Герой повісті ставить питання, по суті, від імені всього людства, просить Бога заступитися за нього “перед собою” [5, с. 75]:

Почему злые остаются жить,  
 достигают старости в расцвете сил?  
 Их дети устроены перед лицом их,  
 ...в безопасности от бед их дома,  
 И Божьего меча на них нет!  
 ... В счастье провожают они свой век  
 И сходят в преисподнюю легко  
 Богу они молвят: «Уйди от нас!  
 Не хотим мы знать путей Твоих! [9, с. 593].

І Бог відповідає на питання Іова теж питаннями, які в повісті складають дві глави. Ось деякі з них :

Где был ты, как Землю я утверждал?  
 Кто положил ей придел?  
 Во что опущены устои ее?

...В жизни своей давал ли ты утру приказ,  
 Назначал ли заре место ее,  
 Чтобы она обняла края земли...?  
 Дошел ли ты до родника пучин,  
 И ходил ли ты по дну морей?  
 ...Выведешь ли зверей Зодиака в срок...?  
 Знаешь ли ты уставы небес,  
 Утвердишь ли на земле их закон?  
 ...Знаешь ли ты время рождения серн?  
 ...По твоей ли мысли ястреб парит? [9, с. 617-619].

Значення подібної відповіді, що по суті складається з загадок Бога і примушує Іова змиритися, пояснює філософ Хьойзінга. Аналізуючи давні тексти, він робить висновок, що «...в мифологических или ритуальных текстах она (загадка) почти всегда бывает роковой, такой задачей, в разрешение которой вовлекается сама жизнь. Жизнь есть ставка в игре и выигрыш за разгадку», тому «самой высшей мудростью считалось задать такой вопрос, на который бы никто не смог ответить» [11, с. 129]. Бог мудріший за людину. Іов не може відповісти на його питання, отже мусить підкоритися мудрішому.

Але є і міфи, в яких хтось з богів відмовляє інших від знищення людей, бо тоді не буде, кому приносити їм жертви. Подібні аргументи наводить, наприклад, у хеттському «Епосі про Кумарбі» мудріший бог Еа: «Не могу уразуметь, для какой надобности собрались вы уничтожить всех людей на земле? Подумайте сами, какой нам будет от этого прок? Не будет ни благовонных курений кедровых...ни ни хлеба, ни сладких напитков, что они приносят нам в жертвах?» [1, с. 114]. У грецькому міфі про потоп Зевс зберігає життя Девколіону і його дружині саме тому, що, врятувавшись, вони «вийшли зі скрині і принесли подячну жертву Зевсу, який зберіг їх серед бурхливих хвиль» [4, с. 66].

У більшості ж есхатологічних міфів народів світу пояснюється, за що саме покарані люди. О. Мень, аналізуючи «Повість Іова», такі пояснення пов'язує з бажанням людини «наблизити» до себе бога, зрозуміти мотиви його вчинків. Це, на думку вченого, є свідченням нового етапу еволюції свідомості людини та соціальних змін. У

біблійному міфі Бог карає людей, бо побачить, «как много на земле зла человеческого и что все помыслы человеческие – одно лишь каждодневное зло» [9, с. 551]. У грецькому міфі про п'ять віків людства Зевс карає людей мідного віку, бо ті зробили багато злочинів, «пихаті і нечестиві, не корилися вони богам-олімпійцям» [4, с. 65]. Саме за це наслав на них Зевс велику зливу, яка і спричинила потоп, отже йдеться про моральну деградацію. Її наслідки детально описані в єгипетському «Міфі про майбутні біди», зафіксованому в «Промовах Іпувера». У ньому намальована картина повного занепаду країни: «Грязь по всей стране. Грабитель стал владельцем богатства; богач превратился в грабителя... Расхищены акты судебной палаты, вскрыты архивы... свитки законов выброшены, и ходят по ним на перекрестках... И невежде кажется прекрасным все совершающееся на его глазах... Огонь поднялся высоко; его пламя исходит от врагов страны... Свершились дела, которые никогда, казалось, не могли свершиться... Все стремятся разжечь гражданскую войну... Похитили враги страны ее ремесла... Тот, который собрал жатву, не получает ее... Убивают человека рядом с братом его. Тот оставляет его, чтобы спасти себя... Все приближается к гибели» [8, с. 14-15]. Як бачимо, у цьому описі катастрофа асоціюється з соціальними процесами, які призводять до негативних наслідків для життя країни.

Найбільш деталізовано представлена есхатологія в індійській міфології. Тут кінець світу пов'язується зі сном бога Брахми, історія світу є циклічною, у ній чергуються день-золотий вік (критаюга) і ніч-загибель світу (каліюга). Ночі передуює поступова деградація людства. Міф це пояснюється тим, що життя Всесвіту схоже на життя людини, в якому є періоди молодості, зрілості і старості. Головними ознаками початку занепаду названі згасання духовної могутності і розуму, невміння людини керувати своїми почуттями. Жадоба оволодіває неосвіченими людьми, люди втрачають здатність розуміти, що є істина і тому не каються в своїх неправедних вчинках. Бажаючи збагатитися, вони без потреби бездумно нищать природу, а взаємини між тими, ким починають керувати лише жадоба та злість, призводять до того, що вони

починають нагадувати клубок змій. Усе це і спричиняє катастрофу кінця світу. І хоча циклічність історії світу, яку репрезентують індійські міфи та грецький міф про п'ять віків людства, є запорукою його періодичного відновлення і, як вважають, певною мірою нівелює відчуття катастрофічності того, що відбувається, але ж в рамках конкретного історичного періоду це не може не сприйматися певним поколінням людей саме як катастрофа і кінець світу.

Аналізуючи індійський міф, приходимо до висновку, що в ньому поняття «катастрофа» пов'язано з поняттями «старіння», «згасання», а по суті з втратою енергії, яка потрібна для творення і боротьби з хаосом, тобто злом. Саме ж «згасання» зумовлено моральною, духовною і інтелектуальною деградацією людства. Певною мірою така концепція історії світу перегукується з теорією етногенеза Л. М. Гумильова, який вважав, що «этнос является системной целостностью и возникает в определенном историческом времени... Существует примерно от 1200 до 1500 лет и потом распадается в результате неубывающей энтропии – закона всего сущого» [2, с. 4]. Згідно з його теорією, етнос отримує один раз свою енергію, за допомогою якої він починає існувати і, витративши її, розпадається.

Як бачимо, змістове наповнення поняття «катастрофа» у міфології змінювалося і асоціювалося з різними явищами. Спочатку воно було пов'язано з природними катаклізмами, потім із свавіллям богів чи їх покаранням людей за порушення встановлених законів. Пізніше катастрофою почали вважати і занепад моралі, який призводить до того, що люди починають чинити зло. Саме це і спричиняє катаклізми, зокрема і соціальні.

## Література

1. Гумилёв Л. Н. Никакой мистики. *Юность*. 1990. № 2.
2. Всемирная галерея. Санкт-Петербург : Терция, 1994.
3. Калевала / пер. с финск. М. : Худож. лит, 1977.
4. Кун М. А. Легенди і міфи Стародавньої Греції. Тернопіль : АТ Гарпекс, 1993.
5. Мень А. Мудрецы Ветхого завета. *Знание – сила*. 1990. № 7.

6. Мирча Элиаде. Аспекты мифа. М. : Инвест ППП, 1996.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х т. М. : Сов. энциклопедия, 1992. Т. 2. К-Я.
8. Немировский А. И. Мифы и легенды Древнего Востока. М. : Просвещение, 1994.
9. Поэзия и проза Древнего Востока. М. : Худ. лит., 1973.
10. Фрэзер Дж. Дж. Фолклор в Ветхом завете. М. : Политиздат, 1989.
11. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М. : Издательская группа «Прогресс-Академия», 1992.
12. Щедрівки, колядки, витівки. К. : Муз. Україна, 1968.

**Е. М. Свенцицька**

**Трансформація символістської традиції  
в поезії російського футуризму (на матеріалі циклу Д. Бурлюка  
«Доитель изнуренных жаб»)**

*Вступ.* Загальновідомо, що літературна традиція у відкритій, динамічній системі російського авангарду постає як неоднозначна й провокативна проблема. Це природно в контексті перетворення світу й особистості, напруженості й проникності всіх меж – і перш за все межі між життям і мистецтвом. З одного боку, самі футуристи підкреслювали, що починають з нуля, що їхнє завдання – суцільне оновлення мистецтва у найважливіших його моментах. Так, О. Кручених, обгрунтовуючи футуристичну заумну мову, пише: «Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена» [1, с. 44]. О. В. Родченко у своїх спогадах стверджує: «Мы были изобретателями и переделывали мир по-своему. Мы не пережевывали натуру на своих холстах, как корова жвачку. Мы создавали новое понятие о красоте и расширяли понятие искусства» [2, с. 61-62].

З іншого боку, В. Я. Брюсов у першому зі своїх оглядів «Нові течії в російській поезії» констатує: «Общее впечатление от стихов и прозы наших футуристов, – то, что они...ничего особенно

оригінального и даже нового пока не дали» [3, с. 386-387]. Це, звичайно, погляд сторонній, але еґофутурист І. Іґнат'єв вважає: «Северянин екзотичен по Бальмонту, Іґнат'єв восходить к Гиппиус, Крючков – к Сологубу, Шершеневич – к Блоку, подобно тому, как их собратья москвичи (кубофутуристы) Д. Бурлюк – к Бальмонту, Сологубу, Маяковский – к Брюсову, Хлебников – к Чулкову» [4, с. 10].

Ще більш неоднозначна ситуація з символістською традицією. Самі футуристи декларували різке відштовхування. В. Маяковський у доповіді «Той, хто прийшов сам» заявляє: «У нашей поэзии нет предшественников» [5, с. 366], а Б. Лівшиц у статті «Звільнення слова» обурюється: «Преимственность преимственностью, но неужели всякий танец начинается от печки русского символизма? Неужели примат словесной концепции, впервые выдвинутой нами, имеет что-либо общее с чисто идеологическим ценностями символизма?» [6, с. 74].

Але, якщо замислитися, саме ця наполегливість у запереченні спадкоємності свідчить про те, що спадкоємний зв'язок тут був, причому по різних лініях. Ці взаємозв'язки увиразнені у сучасних дослідженнях. У зарубіжному літературознавстві, наприклад, К. Поморська, розглядаючи російський футуризм як сферу оформлення ідей літературознавчого формалізму, формулює радикально: «Все различия между итальянским и русским футуризмом возникают благодаря сильной символистской традиции в русской литературе. Можно даже сказать, что без русского символизма не было бы русского футуризма, или, по крайней мере, что футуризм не сыграл бы такой важной роли в развитии современной поэзии» [7, с. 53].

З іншого боку, Л. В. Лозова у своїй статті «Футуризм: традиції й новаторство», приходять до висновку, що російський футуризм, відкидаючи традиції класичної літератури і безпосередніх попередників в літературному процесі, спрямовується до традицій усної народної творчості, «до проявлення національної самобутності» [8, с. 88]. Однак ще А. Бєлий говорив про «повернення літератури до народних витоків і народження нового всенародно-релігійного мистецтва» [9, с. 365], і в цілому російські



символісти, розмірковуючи про магію слова, про його перетворювальну сутність, так чи інакше апелювали до фольклору, достатньо згадати блоковську статтю «Поезія заговорів та заклинань».

Більш докладно та багатобічно про низку перетинів між символізмом і постсимволізмом, зокрема футуризмом, на рівні естетичних програм і конкретних мотивів пише О. Клінг у монографії «Вплив символізму на постсимволістську поезію в Росії 1910-х років: проблеми поетики». У цій монографії йдеться про вплив символізму на формування акмеїзму й футуризму, починаючи з «стану дифузності» [10, с. 24], у якому ці поети знаходилися на ранньому етапі свого становлення. Діалог футуризму з символізмом автор простежує починаючи з першого випуску «Садка судей». Далі він аналізує ряд футуристичних маніфестів і знаходить вже в деклараціях футуристів зв'язки з символізмом – наприклад, у тезі про неподільність музики й слова. Далі автор переходить до конкретних поетів, встановлюючи, наприклад, у віршах Б. Лівшиця стилістичну близькість з символістами – О. Блоком і В. Брюсовим. А в поезії В. Хлебнікова він вбачає «ген символізму», знаходить у його творчості і орієнтацію на досягнення цього напрямку в плані взаємодії образа й смислу, і цілий ряд спільних мотивів. Тобто, символізм, за логікою автора, постає як точка породження різних силових ліній, різних типів поетики, які, навіть формуючись на відштовхуванні від нього, все ж таки природно зберігають первісну єдність. Тож у висновку дослідник підкреслює: «Не столь уж важно решение некоторых теоретических проблем, к примеру, является ли символизм началом авангарда или завершением традиций XIX в. Существеннее другое: символизм и постсимволизм образуют некие пересекающиеся по некоторым параметрам эстетические системы, которые характеризуют своеобразие всей культуры XX в.» [10, с. 295].

Проте, окрім процесу "спадкоємності і поступовості", характерного для будь-якого напрямку, в літературі російського авангарду є свої закономірності. Можна, звичайно, це сприймати як "неусвідомлену критику" або як "обігравання тематики і стилістики

попередніх шкіл", як пишеться в передмові В. Н. Альфонсова до збірки "Поезія російського футуризму" [11, с. 14]. Проте ми вважаємо, що тут найменше було неусвідомленості й гри. Тут була стратегія цілком свідома, а обігрування було не ігровим. Це була, можна сказати, робота з традицією, її своєрідна деконструкція: образний ряд початкового тексту або текстів піддається розкладанню й складається знов таким чином, що обертається на сукупність знаків, тобто всіляко демонструється умовність поєднання в ньому вираження й плану змісту.

**Мета пропонованої роботи:** на матеріалі циклу Д. Бурлюка «Доитель изнуренных жаб» показати, як автор трансформує основні елементи мотивіки символізму, демонструє їхню умовну змістовність і вибудовує на них нову семантику.

**Виклад основного матеріалу.** Цикл «Доитель изнуренных жаб» написаний у 1914 році. Це час утвердження російського футуризму. Цикл увійшов до футуристичної збірки «Рикающий Парнас». Відразу скажемо, що цей цикл носить явно програмний характер. «Доители изнуренных жаб» – назва доповіді Д. Бурлюка, яку 13 жовтня 1913 р. у залі «Товариства любителів художеств» виголосив його брат Микола. О. Кручених згадував, що цей рядок «дуже любив В. Хлебников і часто його цитував, особливо у застосуванні до простаків-меценатів: “Они нас интересуют только в смысле доения изнуренных жаб”» [12, с. 83].

В принципі, цей цикл з першого погляду можна схарактеризувати як типовий для поезики футуризму – тут наявні візуальні ефекти і своєрідний синтаксис (шрифтові виділення ударних місць вірша, вживання поряд із звичайними розділовими знаками математичних знаків у вірші, пропуск прийменників). Зовні цикл виглядає дуже авангардно, повністю вписується у той дух оновлення, який характерний для даного періоду і про який М. Л. Гаспаров пише: «Начало нового века стало временем глубоких перемен в русском стихе. Были открыты новые, свободные от традиций чисто тонические размеры: более простые, как дольник («Вхожу я в темные храмы...» Блока), более сложные, как те, которыми под конец нашего периода широко стали

пользоваться Маяковский, Шершеневич, а за ними бесчисленные подражатели» [13, с. 14].

Проте звучання цього твору, його метрична організація ставлять нас перед парадоксом: основний масив віршів тут написаний класичними силабо-тонічними метрами, причому переважно ямбами (4-х і 5-ти стопними), дольниками написано всього декілька віршів («Синий дым угаров...», «Мы идем за дождем...», «Пламя твоих серых рук» та ін.). Можна, звичайно, як деякі дослідники, послатися на епігонство цього автора і аналіз припинити, тим паче, що навіть М. Л. Гаспаров дає йому таку зневажливу характеристику: «... большинство его стихов – короткие бессвязные наборы фраз, многозначительно пронумерованные как “опусы”» [14, с. 273]. Однак не будемо поспішати.

Відразу ж зауважимо, що все-таки опуси – не лише претензійна назва, а в тому вигляді, як вони присутні у автора, – «Opus №...» – скоріше за все, вираження особливого статусу тексту. Тобто, йдеться про те, що перед нами не зовсім вірші, а щось на кшталт музичних творів, де на першому плані звучання, ритм, і – головніше – прямий контакт із суб'єктом сприйняття. Звичайно, це повністю вписується у ті пошуки нової мови, які притаманні теорії й практиці російського футуризму.

У цьому випадку йдеться не про епігонство, а про літературність – ситуація, коли автор не стільки вибудовує власний світ чи виражає власні переживання, а коли він працює з чужими текстами і вирішує чисто літературні проблеми. Маркером цієї літературності у циклі є присутність чотиристопного і п'ятистопного ямбу. На даному етапі ці розміри сприймаються не тільки як пушкінські, але й як поетичні взагалі, як традиційні. Водночас тут присутній образ конкретної традиції – це мотивний і лексичний репертуар російського символізму, в основному його молодшого покоління (тільки на початку циклу ми бачимо: «склеп», «башня», «певучие стрелы», «узор созвездий», «отравленный фиал» – і, звичайно ж, «небесная жена»). Можна сказати, що перед нами – свого роду перебирання штампів цієї

течії, план-конспект, складання з нього словесної конструкції, яка претендує на смислове навантаження.

Таким чином, парадокс даного циклу не тільки в тому, що в ньому присутній ритм Пушкіна, якого автор сам вважав за потрібне «скинути з пароплава сучасності». Того, хто не знаходиться на цьому пароплаві, кидати звідти сенсу немає. Набагато цікавіше те, що Д. Бурлюк про переживання символістського штибу розповідає мовою пушкінської ритміки із зовнішнім футуристичним оформленням. Можна сказати, що це еклектика, але еклектика, яка вибудовується послідовно і з певним наміром.

Почнемо з першого вірша: «ГлУбился в склепе, скривался в башне...» з епіграфом: «Там вопли славословий глуше Среди возвышенных громад». Такі епіграфи у Д. Бурлюка зазвичай мають підкреслити центральну думку або центральний образ. У даному випадку він виражає екстатичний стан умовного суб'єкта в умовному ж літературному просторі («вопли славословий» звернені невідомо ким і до кого; «среди возвышенных громад» – не зрозуміло, йдеться про гори чи високі будинки, зважаючи на урбаністичні прагнення футуризму).

Ліричний суб'єкт тут не тільки умовний, але й синкретичний. Йдеться про типове для поезії Срібної доби «відродження в поетиці модальності архаїчного суб'єктного синкретизму на основі обігравання неподільності-незлиянності категорій “я” та “іншого”» [15:143]. Тут одним і тим же самим суб'єктом виявляється носій переживання і слова та «інший» – той, до кого звернені ці переживання («О, пресмыкающийся раб, / Сатир несчастный, одноглазый, / Доитель изнуренных жаб»). В останніх рядках явно присутній автор як біографічний суб'єкт (у Д. Бурлюка дійсно не було одного ока і, судячи зі спогадів, він тут описує власну зовнішність). Складність у тому, що цей «інший», який водночас і біографічне «я», виявляється ще й жінкою, причому з явно сакральними конотаціями («Живи, небесная жена»).

Останній поворот має вже майже пародійний характер, однак пародія ця зовсім не смішна. Звернімо увагу, наскільки природньо (настільки, наскільки це можливо всередині умовно-літературної реальності) із «зіркової бутафорії» символізму, з усіх цих

«в'ячеславо-іванівських башт», склепів і фіалів, декадентських штампів, спеціально підкреслених шрифтом («Была душа больна ПРОКАЗОЙ»), з літературної маски раба, також відпрацьованої символізмом, – з'являється біографічний суб'єкт («несчастный, одноглазой, / Доитель изнуренных жаб»). Це навряд чи було протестом проти символізму – скоріше способом засвоєння, збирання.

Але тут водночас відбувається й своєрідне дистанціювання від цього досвіду. Недаремно після третього чотиривірша з авторською самохарактеристикою бачимо три крапки. Вони відносять все описуване до минулого, а далі починається теперішнє: «И вот теперь на фоне новом / Взошла несчетная весна». Фон новий, однак весна – «несчетная», тобто невідомо яка за рахунком. Отже, теперішнє – не крапка на часовій прямій, воно триває паралельно з минулим.

Минуле, таким чином, постає не статикою, а динамікою: «О воскреси, губитель, словом,/ Живи, небесная жена». Тут можлива – й не смішна – відгадка цієї дивної двоїстості ліричного суб'єкта, про яку було сказано вище. Це просто вираження існування в різних часових площинах як кінцевого роздвоєння. Власне, Д. Бурлюк показує, як з певної часової дистанції засвоюється минуле – ось так, вульгаризовано до пародійності в прямому співвідношенні з реальним біографічним суб'єктом, воно все ж таки живе і продовжує існувати.

Відзначимо у зв'язку з цим виняткову повнозвучність ямбу в цьому вірші – тут практично немає рядків з пропусками наголосів на двох стопах (це пов'язано з настановою на усне слово, на своєрідне ораторство у віршах), а також виняткове панування двох форм – з наголосом на першій стопі (6 з 14-ти) і з пропуском наголосу на третій стопі (7 з 14-ти). Форма з наголосом на першій стопі, за підрахунками А. Белого, превалює в Я4 XVIII сторіччя і для російського вірша межі сторіч'я виглядає архаїчно, так само як ще одна особливість – четвертий склад тут майже настільки ж обов'язково наголошений, як і восьмий. Як пише М. Л. Гаспаров, у цей час навпаки, «происходит понижение ударности 2 стопы и соответственно повышение первой... Пишутся целые

стихотворения, где вторая стопа совсем или почти совсем не несет ударений» [13, с. 236].

Так, у третьому чотиривірші три рядки написані цією формою і тільки один – з пірихієм на другій стопі. Зіткнення контрастів відбувається, по-перше, в другому чотиривірші: 6-й рядок більш сучасного альтернуючого ритму («Чуть трепетал, но соблазнял») – на тлі другої форми Я4 («А в вышине узор созвездий» UUU-U-U-U, «И приближал укор возмездий» UUU-U-U-U). Так само й у наступному чотиривірші – другий рядок альтернуючого ритму між двома рядками другої форми Я4 («О пресмыкающийся раб» UUU-UUU-).

В останній строфі ці контрасти притлумлені спільним ритмічним рухом – лишаються тільки нейтральні друга й четверта форми Я4. Таким чином, відмінності між теперішнім і минулим, своїм і чужим, знищено, минуле стає просто прошарком теперішнього. Чуже засвоєне, поглинуто, буквально з'їдене (Згадаємо: «Будем лопать пустоту, / Глубину и высоту»).

Отже, процес оживлення, порятунку минулого виявляється нерозривно пов'язаним з процесом його знищення – як своєрідного засвоєння, буквального перетравлення. У цьому плані перед нами, знов-таки, пародія, і знову не смішна. А сміхова реакція, не знаходячи своєї реалізації в тексті, цілком природно звертається на автора, що і заважає сприйняти ці вірші як вірші.

Наступний вузловий момент у композиції твору – цикл «Місячне сяйво», що складається з трьох віршів. Вузловим моментом він постає, по-перше, тому, що є циклом в циклі, тобто відносно автономною одиницею, по-друге, тому що в нім концентрується місячна тема, яка є однією з основних тем циклу. До цього циклу місячні мотиви були присутні у вірші «Луна-старуха просит подаянья...», де місяць порівнюється з вошею, і в «Луна над брюхом черной тучи...», де місяць повинний лизати «сияющий пупок». Після даного циклу – у вірші «Скобли скребком своим луна...», де вона називається «прогорклой и невнятной», а також у чотиривірші «Вечер на пароходе» («Луна вонзила в воду свой клинок...»), у віршах «Зима луны» і «Селена труп твой проплывет в лазури»). Цей довгий перелік потрібний був для того,

щоб підкреслити закономірність в трактуванні даного образу (та й не тільки цього, а практично всіх традиційно-поетичних) – одноманітне зниження і спотворення.

Парадокс організації першого вірша, полягає, знов-таки, у поєднанні смислової неясності і логічної конструктивності. З одного боку, він визначається ритмічною складністю. Хоча в цілому його можна кваліфікувати як дольниковий, але не можна не помітити, що за внутрішньою структурою цей дольник представляє швидше перехідну форму між класичним і некласичним віршуванням. Починається вірш двостопним анапестом з частим в цьому розмірі позасхемним наголосом на першому складі («Ночь была темнокудрой» -U-UU-U), другий рядок – дольник на амфібрахічній основі («А я не поверил в ночь U-UU-U-), третій – знов двостопний анапест «Я с улыбкою мудрой» UU-UU-U, четвертий – дольник знову на основі амфібрахія («Зажег восковую свечь» U-UU-U-). У другому чотиривірші явно домінують трискладові розміри: перший рядок – чотиристопний хорей («Ночь надела ожерелье» UU-UUU-U), другий – двостопний дактиль («Белых крупинок» -UU-U), третій – тристопний амфібрахій («А я скопидомно жалел ей» U-UU-UU-U), і четвертий – знову двостопний амфібрахій («Очей своих ИНОК» U-UU- U).

Можна б було говорити про контраст, але рядки короткі, в основному дві стопи, тобто слух не встигає звикнути до певного звучання і, відповідно, не фіксує переходу до іншого метра. Що він фіксує – так це загальне враження розірваності і скороченості. Автор, судячи з усього, сприймає кожний з використаних метрів як готову конструкцію, як цеглинку, з яких складається власна ритмічна конструкція.

З іншого боку, у смисловому плані вірш являє собою логічну конструкцію негативного паралелізму («Ночь... а я...»), який повторюється і в першому, і в другому чотиривірші, переходить в другий вірш («Ночь построила зимний дворец, / А я скитал за оградой»). Звернімо увагу, як усіченість ритмічна відбивається на лексичному рівні («свечь», «скитал»). Ніч тут, як це не дивно, у контексті очікуваного зниження, описується романтично красиво («Ночь была темнокудрой», «Ночь надела ожерелье», і далі «Ночь

построила зимний дворец»). За цим, скоріше за все, стоїть романтико-символістське ототожнення: ніч – цариця – жіночий абсолют типу Софії. І, знов-таки, тут явні відсилання до блоківських «Віршів про Прекрасну Даму», де одна з іпостасей жіночого абсолюту – Місяць («Невозмутимая, на темные ступени / Вступила ты и, тихая, всплыла»; «Дольнему стуку чужда и строга, / Ты рассыпаешь свои жемчуга»). З останніх процитованих рядків О. Блока, очевидно, й виникає у Д. Бурлюка «ожерелье / Белых крупинок», «нитку держал за белый конец» в другому вірші. Саме тому цикл і названо «Місячне сяйво» – таким способом присутній в ньому місяць. Власне, все, що відбувається у першому і в другому вірші – конспективний виклад блоківського сюжету, тільки із зворотним знаком – у Блока спочатку віра і служіння, а тут – віра у своє світло (в «восковую свечь»), рух навмання і усвідомлення помилки у присутності все того ж абсолюту.

Лишаються загадковими останні два рядки першого вірша («А я скопидомно жалел ей, / Очей своих ИНОК»). Ця фраза була б зрозумілою, хоча і сказаною дещо «по-одеському», – тобто «шкодував своїх очей», не хотів навіть дивитися на ніч-жінку. Так можна було б трактувати цей рядок, якби в кінці його не стояла кома (звичайно, футуристи ставили коми собі на задоволення, але при настанові на відсутність розділових знаків навряд чи дозволяли собі зайві). Можливе інше осмислення – жалів їй все, не лише свої очі, просто не сприймав. Тоді наступний рядок у нас буде розгорнутим визначенням ліричного суб'єкта – «Очей своих ИНОК». Це, знову-таки, дуже красиво, особливо порівняно з «доитель изнуренных жаб», але цілком логічно впливає з попереднього. «Инок» – це шрифтове виділення, вірогідно, означає саму суть того, що відбувається, слово, звичайно, зовсім не футуристичне, швидше блоківське – у нього є вірш з такою назвою (а у вірші «Луна-старуха просит подаянья» згадуються «Кормчие звезды» В'яч. Іванова).

У другому вірші та ж романтико-символістська історія розповідається вже в нових ритмах – перед нами чистий дольник, а потім перехід на прозу: «Я проклинал свою младость./ Скверно



быть старым.../ Я шел наугад». Тут відіграється романтична незадоволеність станом світу, власним станом.

У третьому вірші перед нами узагальнення – «я» переходить в «ми», при тій же – романтико-символістській – бутафорії. Написаний цей вірш чотиристопним хореєм. Цей розмір у російської поезії має великий спектр тематичних, жанрових, інтонаційних асоціацій, і перед поетом в даному випадку стоїть можливість вибору і комбінації різних «семантичних ореолів», які можуть самі по собі реалізовувати свою семантику, що взаємодіє з тією, яка безпосередньо розгортається. Як пише М. Л. Гаспаров, «Специфика 4-стопного хорее – это его связь с песней: она прослеживается в силлабо-тоническом хорее и его силлабических аналогах разных европейских языков и, по-видимому, объясняется тем, что песня для четкости ритма предпочитает размер с сильным местом на первом слоге, без затакта, т. е. хорей, а не ямб» [14, с. 9].

Цей розмір активно освоював О. С. Пушкін, і, як пише Ю. М. Лотман, вірші Пушкіна 1826-1830 років, написані 4-ст. хореєм, можуть бути сполучені у своєрідний цикл, оскільки «у них есть существенная общая черта: все они содержат переход от реального наклонения к каким-либо формам ирреального (оптатив, побудительное, гипотетическое и пр.). Смена реального нереальным... связывается в эти годы у Пушкина с четырехстопным хореем» [16, с. 158]. Маються на увазі такі вірші, як «Дар напрасный, дар случайный...», «Бесы», «Снова тучи надо мною...», «Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» та ін. (це, до речі, й ілюстрація присутності Пушкіна на тому самому «пароплаві сучасності»). Власне, автор таким чином на ритмічному рівні намагається з'єднати пісенну легкість і філософічність, що протистоїть одночасно властивій двом попереднім віршам ритмічній розірваності й кострубатості.

У семантичному плані він дійсно звучить як висновок з попереднього: почуття кінцевості людського життя дещо притлумлене, оскільки стосується не конкретного «я», а безликого «ми». Сам автор, очевидно, відчуває, що занадто вже все ясно – і закінчує цикл нарочито «темними» рядками, а насправді загадкою («Ночи скрипка / Часто визгом / Нарушает тишину./ Прижимается

ошибка / К темноглазому вину») з розгадкою, яку тут же дає у примітці.

Там вказано, що «ночі скрипка» – це потяг (метафора дуже штучна, але тут же вказана і ознака, за якою переноситься значення – «визгом»), а «прижимається ошибка» означає «можливість аварії». Власне, тут передусім руйнується образ-символ ночі, створений з уламків традицій в попередніх двох віршах: «ночь темнокудрая», «ночь-царица» ніяк не єднається з ніччю, атрибутом якої є потяг, що вищить. Ця тенденція виражається також на лексичному рівні, у поєднанні непоєднаних слів. Незрозуміло, як «ошибка» – абстрактне поняття – може «прижиматися», та ще й до «темноглазого вина» (це все-таки рідина, вона текуча, тобто у даному випадку і вказівка на те, що це «можливість аварії», проблеми не знімає). Незрозуміло, як вино може бути «темноглазым», взагалі навіщо йому які-небудь очі. Це явище в термінології футуристів називається зрушенням і є ненормативним – логічно і граматично аномальним – поєднанням слів, явище, яке М. Л. Гаспаров назвав, аналізуючи вірші в прозі Б. Лівшиця, «поетикою анаколуфа», він показав, що автор таким чином створює в слові аналог аналітичного кубізму [17]. У даному випадку перед нами – образне зрушення, на якому будується образ світу в циклі. Автор явно відчував нефутуристичну схематичність смислової побудови, – тому й виникають у фіналі ці зрушення.

У результаті виникає образ світу, який складається з окремих шматків, з уламків символів, слів, предметів, де кожний шматок комусь належить, пов'язаний з чим-небудь, але при зіткненні з іншим шматочком ця спрямованість змінюється. «Мир в поэзии Д. Бурлюка – это как бы огромный организм, некая вечно живущая субстанция, единая физиологическая система», – пише С. Красицький у передмові «Поэты Бурлюки» [18, с. 13]. Таке твердження потребує уточнення. Цей світ є якраз антиорганічним, неприродним, оскільки він дискретний – автора веде частково чужий текст, частково логіка, прагнення переосмислення. Світ, як було сказано, складається зі шматочків, і в ньому немає іншого єднального начала, окрім логіки. Світ настільки немузичний, що

скрипка вищить, як потяг, і настільки хаотичний, що тут абстрактні поняття знаходять собі опору тільки в алкоголі.

Тепер звернімося до фіналу циклу – віршу «Часы толпа угрюмых старцев...». Вже в назві виникає ще одна наскрізна тема цього циклу – тема плину часу. Відчуття його спливання з'являється в циклі лише наприкінці, і в принципі, всі часові маркери у циклі достатньо випадкові, «весна», «зима», «лето» – лише поетичні образи, що розгортаються у хаотичному порядку: після весни («Весенняя ночь») настає не літо, а зима («ночь построила зимний дворец»), після зими слідує весна («весны пустой, но трепетный простор»), та за нею знов зима («падал топот на снеговой лог»), а після зими – літо («Вот здесь купаются, а дальше ловят рыбу»).

Ясно, що автор ліричного циклу не обмежений відтворенням поступальної ходи часу, проте треба підкреслити, що пори року тут не несуть жодного семантичного навантаження – ані в плані переживання, ані фону дії. Це лише матеріал для «творчості потворного» (типу «сдохшая зима», «сонце поденщик»). Констатації дистанції між «тоді» і «тепер», що виникли в першому вірші («и вот теперь на фоне новом»), далі повторюються знову і знову, але зі все меншим підкріпленням реальним рухом переживання («Так и теперь костер осенний / Так много сгрудил чудаков», «И вот теперь на солнцепеке / Растут небесные грибы» , з чого абсолютно логічно в вірші «Так на песчаной дюне...» виникає: «наш срок условен»).

Але далі, наприкінці циклу з'являється вірш «Часов стучит засов...», де рух часу асоціюється з засувом, що відкривається, цей звук викликає смертні передчуття («Тоска поет/ Как заунывно пенье / под сводом черепиц/ упавших спиц/ раскрылся шорох - / он скрытен – порох»). Тут кожний рядок – «зсув», поєднання непокєднуваного, яке тримається тільки на римі – але співзвуччя слів «шорох» и «порох», підкреслене короткими рубаними рядками, викликає відчуття смертельної небезпеки. Далі це відчуття вже розігрується в комедійно-гротескній тональності: «Отраднo быть червем могильным/сосать убитого врага,/ Под кровом ночи смерти пыльным, / Когда уж съедена нога».

І в останньому вірші «Часы толпа угрюмых старцев...» стає ясно, що сміх від смертного страху не рятує, навпаки, посилює його: «Часы толпа угрюмых старцев / Дрожит их задержав засов». Звернімо увагу, що асоціація «час-засув» змінюється – тут уже засув «толпу угрюмых старцев» – явну загрозу – ледь стримує, і мистецтво тут не допомагає («И скуден изможденный дар / цевниц, лепечущих, как некий хлебодар»).

І фінальні прозові рядки виглядають дійсно трагічно: «Но я! я! виночерпий / Я ломаю свой череп и / Свою душу...». Тут, звичайно ж, не здійснення «полной гибели всерьез» але примірювання на себе смерті – самогубства виглядає достатньо серйозним. Тобто, ліричний суб'єкт готовий вбити себе, не витримуючи очікування смерті, яким йому уявляється все життя.

Що ж відбулося? Прагнення новизни, протест проти поетичних «красивостей» у Д. Бурлюка, та і практично в усіх футуристів виражалися в основному в одноманітному зниженні (ми це неодноразово спостерігали в цьому циклі: «Зверь полуиздохший город хрипит», «Селена труп твой проплывет лазури», згадаємо ще в того ж Д. Бурлюка «небо – труп», «поэзия – истрепанная девка», «ты нюхал облака потливую подмышку», у В. Маяковського «Ты зеленые весны идешь насиловать»). Це не найсильніша стратегія хоча би тому, що зниження це не було таким вже авангардним, його успішно здійснювали ще Ш. Бодлер, а пізніше – «прокляті поети». Це не лише ілюстрація того, що поетові неможливо випасти з традиції кудись, окрім порожнечі або іншої традиції. У даному випадку йдеться не лише про перенесення певного способу мислення на російський ґрунт, не лише про реалізацію гасла «творити потворне», не лише про розширення діапазону естетичного сприйняття (тобто принципівій можливості включити сюди антиестетичне). У тому контексті, який створюють для таких «поетизмів» футуристи, вони вже – не реальні предмети, почуття, а знаки, поведінка поета відносно них – не переживання, а жест. Але це жест, звернений до сильнодіючих начал буття, – звернімо увагу, що способів зниження тільки два – тіло і смерть, і вони одне з одним пов'язані. Але мабуть, в якийсь момент цілком літературна гра – зниження за допомогою могильних асоціацій – призвела до

цілком реального очікування смерті, яке й втягнуло в себе поета («Стократно жизнь свою оплакав»).

**Висновки.** Таким чином, ми розглянули деякі вузлові моменти ритмічної і смислової композиції циклу Д. Бурлюка «Доитель изнуренных жаб». Ми побачили на рівні поезики – повторення в зниженій і усіченій формі основних тез символізму. Те, що усе це в результаті породжує досить складну семантику, – як не дивно, природно. Цей текст створений не для того, щоб викликати цілісне естетичне переживання або, не дай Боже, виразити унікальний авторський світогляд. Мета його інша. Його мета – доведення до межі і до абсурду закономірностей, властивих найбільш значимим літературним явищам минулого – не випадково квазіпереживання символістів висловлені в ритміці Пушкіна – зробити їх такими, щоб до них було неможливо повернутися. Власне, це принципове неповернення, переривання поступовості, стрибок, спрямований у майбутнє, – і робить футуризм футуризмом.

Природно, виникає питання, а як же сенс, і зокрема і нашої побудови? Річ у тому, що тексти даного типу ще і демонструють, що смислова навантаженість і естетична значущість – далеко не завжди одне і те ж саме. Це тексти, які самі напрошуються на інтерпретацію за будь-яку ціну. Досить згадати, як багато тлумачень викликав вірш «Дыр бул щыл" О. Кручених. Власне, таким чином центр ваги зрушено з текста на автора і читача. Якщо автор думає, що він пише текст з глибоким сенсом, а читач з цим згоден – він цей сенс додумає, виходячи зі свого культурного досвіду. Якщо ні – реагує приблизно так, як реагували на виступи футуристів їхні сучасники. У логіці авангарду слова постають, буквально за Р. Бартом, «порожніми формами», а література, по суті, – «вигаданий універсум» Ж. Женетта – тобто універсум, створений фікціонально і сприйманий у тій самій модальності [19, с. 374]. І слово, і література – тут лише поле контакту між автором і читачем.

## Література

1. Крученых А. Декларация слова как такового. Русский футуризм: теория, практика, критика, воспоминания / сост. В. Н. Терехина и др. Москва : Наследие, 1999. С. 44.
2. Родченко А. М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма. Москва : Искусство, 1982.
3. Брюсов В. Я. Новые течения в русской поэзии. Футуризм. Брюсов В. Я. Среди стихов. 1894-1924. Манифесты, статьи, рецензии / сост. Н. А. Богомоллов и Н. В. Котрелев. Москва : Советский писатель, 1990, с. 382-392
4. Игнатъев И. Эгофутуризм Засахаре кры. Санкт-Петербург : Петербургский глашатай, 1913. С. 3-10.
5. Маяковский В. В. Пришедший сам. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений. В 13 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Москва : ГИХЛ, 1955–1961. Т. 1, С. 365–366.
6. Лившиц Б. Освобождение слова. Манифесты и программы русских футуристов / ред. В. Марков. Мюнхен : Fink, 1967. С. 73-77.
7. Pomorska K. Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance / The Hague 1986.
8. Лозовая В. Футуризм: традиции и новаторство. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2011. № 3. С. 84-88
9. Белый А. Настоящее и будущее русской литературы. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва : Республика, 1994. С. 360-370.
10. Клинг О. Влияние символизма на постсимволистскую поэзию в России 1910-х годов: проблемы поэтики. Москва : Дом-музей Марины Цветаевой, 2010.
11. Альфонсов В. Н. Поэзия русского футуризма. Санкт-Петербург : Академический проект, 2001. С. 5-66.
12. Крученых А. Наш выход: к истории русского футуризма. Москва : Лит.-худож. агентство «РА», 1996.
13. Гаспаров М. Л. Поэтика серебряного века. Русская поэзия «серебряного века», 1890-1917: Антология. Москва : Наука, 1993. С. 5-46
14. Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях. Москва : «Фортуна Лимитед», 2001.
15. Бройтман С. Н. Историческая поэтика. Москва : Издательский центр «Академия», 2004.

16. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. Санкт-Петербург : «Искусство–СПБ», 1996. С. 18–252.
17. Гаспаров М. Л. «Люди в пейзаже» Б. Лившица: поэтика анаколуфа Лотмановский сборник. Москва : ОГИ, 1997. Вып 2. С. 70-85.
18. Красицкий С. Поэты Бурлюки. Давид Бурлюк. Николай Бурлюк. Стихотворения. Новая серия библиотеки поэта. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. С. 3-26.
19. Женетт Ж. Вымысел и слог. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. Москва : Издательство им. Собашниковых, 2003, Т. 2.

**О. В. Юферева**

**Антропологічна катастрофа у травелозі  
Д. Н. Дарлінга «Ding Goes to Russia» (1932)**

*Вступ.* У 1920 – 1930-ті рр. «хвилі» закордонних подорожніх різних професій і соціальних щаблів (про етапи розвитку подорожей та їхні цілі див. докладніше: S. L. Feuer [1]) приносили із собою звістки про «небачену» країну та сприяли просуванню іміджу СРСР, його гучних процесів «оновлення». Проект з формування нового антропологічного виду – гібридного у своїй світоглядній основі, плинного і двоїстого в політичних та естетичних репрезентаціях (див. докладніше про це: М. Берг [2], С. Бойм [3], М. Геллер [4], Є. Добренко [5], М. Рыклин [6], L. Gudkov [7], Sh. Fitzpatrick [8]) – інакше ніж експериментом не називався, а країна уявлялася в самому Радянському Союзі й за його кордонами гігантською лабораторією. Оптимістичне тлумачення результатів «вирощування» радянської людини європейськими й американськими інтелектуалами стрімко вичерпалося, а альтернативність оцінок згорнулася в осмисленні остаточного продукту, відомого як homo soveticus, що увиразнив руйнівну силу тоталітарної утопії. Вагомим концептуальним підґрунтям пізніших різномодусних наративів щодо homo soveticus

стало усвідомлення умов і факторів його народження: тривалого впливу трагедій, масових маніпуляцій, терору.

Американський подорожній Джей Норвуд Дарлінг (псевдонім Ding)<sup>22</sup> у своєму тревелозі «Дін їде до Росії» («Ding Goes to Russia» (1932) фіксує способи «виховання» людини-гвинтика. Дивним є той факт, що цей твір Д. Н. Дарлінга залишився поза науковою увагою, враховуючи рідкісність інтермедіальної форми тревелогу, що буде розкрито у цьому дослідженні, а також непересічність постаті автора. На початку 1930-х рр. Дарлінг – відомий карикатурист, двічі лауреат Пулітцерівської премії, активний громадський діяч – мандрує до «нової» країни, як свідчать американські науковці, за особистим запрошенням Сталіна [9, с. 108].

Якщо для багатьох його земляків СРСР став «місцем-пасткою для бажань Іншого, місцем, де вимикається розум і в силу вступає логіка віри» [6, с. 92], то Дарлінг уникає «пасток» неординарно спостережливим зором і знаходить підтвердження неприємним здогадкам. Попри те, що у тревелозі не відображаються факти голодомору, тотальних репресій – американець, як і більшість із тих, хто мандрував до «експериментальної» країни, вглиб «лабораторії» зазирнути не міг, — його висновок з побаченого звучить категорично: процеси, що розгортаються, призводять до антропологічної катастрофи. Як Дарлінг розуміє цю катастрофу, які художні засоби використовує для її показу, як тревелог «Дін їде до Росії» співвідноситься із дискурсом західних подорожей до Радянського Союзу, – основні питання представленої роботи.

Наратор ставить собі за основну мету відтворення рис «нової» людини на тлі соціального буття. Продовжуючи окреслені у вербальній частині лінії, графічні зображення поєднують жорстку критику радянського ладу зі співчуттям до долі звичайної

<sup>22</sup> Джей Норвуд Дарлінг (1876–1962) – журналіст, карикатурист, ілюстратор. Працював у таких виданнях, як «New York Globe», «Herald Tribune». За внесок у розвиток карикатури нагороджений Пулітцерівською премією у 1924 та 1943 роках. У 1930-х роках «Дін» Дарлінг заявляє про себе як захисник навколишнього середовища, використовуючи свої карикатури та соціальний вплив для збереження природних ресурсів. Дарлінг був засновником і першим президентом Національної Федерації Дикої Природи. Його карикатури щодо екологічної кризи, наприклад «The Only Kettle She's Got» (1947), соціальні ініціативи випереджають час у розумінні цієї проблематики (детальніше про біографію див.: J. P. Dudley [10], P. Medrano-Bigas [11]).



особистості. Одним із важливих проблемних аспектів, що виникає з рефлексії щодо візуальної складової тексту Дарлінга, є пояснення ролі сміху, адже іконічні образи радянських людей є неоднорідними: трагічними карикатурами, сатиричним зображенням радянського повсякдення, замальовками з майже нівельованим елементом перебільшення.

Для аналізу взаємодії ілюстрацій, зокрема карикатур, із вербальним текстом застосовується метод інтермедіального аналізу тревелогу як іконотексту, власне карикатурні образи радянської людини розглядаються за допомогою семіотичного методу. Контекстуальний метод сприяє розкриттю концептуальної специфіки й своєрідності авторської інтерпретації «нового» світу, в тому числі долучається аналіз трансформацій орієнтальних риторичних тропів. У дослідження включаються подорожні свідчення Ж. Дерріда «Повернення з Москви/в СРСР» (1990), А. Жида «Повернення з СРСР» (1936), Б. Рассела «Практика і теорія більшовизму» (1920), а також тревелоги політичних-«пілігримів» (П. Голланд), які сповідували віру в утопічний образ країни.

***СРСР як (анти)новий світ: метафори та контексти.*** Література подорожей до СРСР становить значний та неоднорідний корпус текстів, які в жанровому аспекті відрізняються від традиційних різновидів тревелогу. Це помітив Ж. Дерріда, підкреслюючи конвергенцію між літературою і політикою, що зумовило особливості структури, ритму, темпоральності подорожнього письма [12, с. 19]. Дерріда одним із перших помічає аналогію між подорожами «довірливих закоханих» в радянській союз та паломництвом, виявляє залишкові ознаки релігійної сублимації [12, с. 32]. У цьому контексті філософ розкриває сутність месіанського й есхатологічного місця, у якому подія перетворення – Дерріда використовує метафору «безкрайньої країни, що народжує в муках майбутнє» [13] А. Жида, – не завершилася. Для Дарлінга «подія» є незавершеною зовсім не через відсутність часової перспективи аналізу. Він перекреслює ідею народження утопічного майбутнього, розрізняючи прикмети штучно відновлюваного минулого, що має катастрофічні наслідки.

Очевидно, автор був прекрасно ознайомлений з прорадянськими документальними текстами свого часу, адже вони активно видавалися у Сполучених Штатах, і він буквально перегортає владний дискурс, зриваючи натуралізацію ідеологічної програми оновлення в усіх можливих її ракурсах. Прозорий антипаломницький підтекст – подорожній іронічно називає себе «пілігримом» – виразно окреслює полемічний зв'язок цього тексту із тревелогами, які висвітлювали СРСР з довірою до владних конструктів і типологічно зближалися із соцреалістичним радянським тревелогом 1930-х рр., перш за все, перевагою уявного над реальним.

Отже, серед свідчень численних запрошених гостей до Радянського Союзу тревелог Д. Н. Дарлінга «Ding Goes to Russia» вирізняється не просто скептичним, а категорично неприязним ставленням до втілення квазікомуністичних ідей, що не можна вважати поширеною практикою, а скоріше, винятком із правил епохи «наївного ентузіазму» [12, с. 23]. Він залучає політико-економічну інформацію, критично розглядає пропагандистські заяви «найбільш розрекламованого урядового експерименту» [14, с. 117], вдається до історичних екскурсів, переказу чуток, але головний матеріал – особисто побачені реалії, заради яких він відмовляється від будь-яких державних проявів «гостинності» й самостійно шукає перекладача: «Моя подорож була абсолютно вільною від нагляду гідю, за винятком мною особисто найнятого перекладача не комуніста. Свій шлях ми обирали самі» [14, V]. Критикуючи штиб подорожі, наприклад Б. Шоу, Дарлінг пояснює свою подорожню концепцію: «Якщо ви поїдете просто до Москви та назад, як Бернард Шоу, будете пересуватися у спеціально наданих автомобілях, навідувати тільки Сталіна і супроводжувати леді Астор, ви повернетеся з однією історією» [14, с. 166], історією, яка і призведе до захоплення «експериментом».

Американський подорожній усіляко уникає будь-яких способів впливу на нього, адже «вони (представники радянської влади – прим. наша – О. Ю.) дозволяють нам побачити тільки привабливі сторони. Вони можуть приховати свої маніпуляції, але рано чи пізно вони проявляться» [14, с. 14]. Те, що радянське керівництво

повідомляє світу, парадоксально суперечить побаченому: «велич», «амбітність» в очах мандрівника перетворюється на хвору, істеричну владу, що генерує лише бідність, духовну обмеженість, сірість та одноманітність: «Росія вдягнула бідний одяг, її спина зігнулася під жахливим тягарем, вона страждає» [14, с. 4]. Жодна американська проблема не може зрівнятися із залежністю радянської людини від держави в найнеобхідніших речах: їжі та житла. «Ніколи праця не була менш емансипованою» [14, с. 127], – наратор постійно повертається до цієї думки, різноаспектно її розгортаючи, тому що це провідна доктрина радянської пропаганди.

Звісно, сьогодні ми розуміємо наївність віри американця у здійснення незалежної подорожі в часи сталінізму, про ілюзорність якої з тексту свідчить, наприклад, типовість маршруту, саме владою окресленого для демонстрації іноземцям великого прогресу. Однак в межах «обов'язкових» для відвідування індустриальних локусів наратор фокусувався на явищах, які для «офіційних» тревелогів були у «сліпій» зоні. Приміром, у новоутвореному місті Запоріжжя він приділяє увагу не символічним трубам заводів або новим робітничим кварталам, а церкві, і дивується, що попри декларації про винищення «опіуму для народу» молоді люди все ж таки хрестять своїх дітей [14, с. 187]. Мандрівник, знаючи жорстке ставлення влади до релігії, як в Америці до алкоголю, схвильовано чекає на затримання порушників суспільної моралі, але «рейд» так і не відбувся.

Щоправда, в іншому фрагменті він торкається теми Дніпробуду в анекдотичному ключі, висміюючи господарські рішення радянських очільників. Зниження мотивації працівників, які на зароблені гроші не можуть придбати потрібних речей, призвело до відставання від графіків будівництва. Пропаганда, залякування, обіцянки завоювання світу не дали істотних результатів. Тож довелося звернутися до економічних чинників. Але на складах не знайшлося нічого, крім губної помади: «Наступного дня у Запоріжжі розквітли п'ять міль рубінових губ. Вони становили разючий контраст із вицвілими робочими сукнями, босими ногами жінок і дівчат у хустках <....> Але народ був у захваті... Напевно,

вперше важку промисловість реанімували за допомогою помади» [14, с. 144]. Прикметно, що Дніпробуд зображується не як символ індустріалізації, репрезентований в образі маскулінного пролетарія, невідворотності підкорення природи новою радянською людиною, а як черговий прояв звичайної управлінської беспорядності, яка компенсується надзусиллями жіночої праці. Звернемо також увагу, що тілесні особливості жінок на ілюстраціях запорізьких реалій підкреслено фемінні, на відміну від радянського коду маскулінізованої пролетарки.

Невиправдані очікування є провідним мотивом тревелогу, який проступає на самому початку подорожі: «новий» світ виявляється неохайним, примітивним. Розчарування є цікавою проблемою радянських подорожей 1930-х рр., адже його втілення відрізняється від жанрової традиції: подорожні мандрували не географією – як влучно помітив Ж. Дерріда, для них «там не існує» [12, с. 47], – а ідеальним майбутнім. Для відчуття та осмислення розчарування багатьом відомим мандрівникам знадобиться час і його публічне визнання з'являтиметься роками пізніше. У Дарлінга розчарування є літературною позою. На відміну від сумнівів А. Жида, який подорожуватиме декількома роками пізніше, або докорів Б. Рассела, котрий відвідав Радянський Союз раніше, він не відчував ані симпатії, ані віри в комуністичні ідеї та інспіровані ними перетворення. Водночас розчарування перетворюється на провідний модус тревелогу і супроводжує Діна протягом усієї подорожі до його символічного фіналу, остаточною зневірою у «російській казці» – курорті Ялті [14, 179].

На відміну від тревелогів відомих подорожніх А. Барбюса, Т. Драйзера, Д. Томсон, А. Жида, Б. Рассела, Л. Фейхтвангера, Б. Шоу (див. про це детальніше роботу Г. Кулікової [15, с. 98–99]) Дарлінг обирає «ізолювану» позицію: він не зустрічається і не спілкується із провідними політичними або культурними діячами та навіть не згадує жодної видатної постаті, окрім, звісно, Сталіна, не виступає на публіці, не бере участі в офіційних заходах. Побіжно згадуючи Троцького і його вигнання, наратор зосереджується не на власне політичному діячеві, а на відсутності суспільної реакції, протестів щодо такого вчинку влади. Він дивується тому, що

диктатура Муссоліні викликає значно більше уваги, адже вона є блідою і хворобливо-рожевою порівняно з радянською політичною машиною [14, с. 126].

Прикметною рисою тревелогу є його «безіменність». Головні герої представлені знеособленими образами, котрі можна визначити як «народ» і «влада». Відмова від фокусації на особистості пояснюється баченням антропологічної ситуації в СРСР. Позбавлення права на індивідуальність та повсюдність тиску влади виразно унаочнюється графічними зображеннями, у яких людина постає повторюваною, маріонетковою. Владний дискурс втілюється в образах військового або плакатах з вождями. Словесні репрезентації «влади» є гранично дегуманізованими. Кульмінаційним у цьому сенсі стає образ більшовизму, що уявляється «лише назвою без фізичного тіла», фрагментизованим тілом «скаженого собаки, від якого залишився лише хвіст і його шлях до знищення» [14, с. 51]. Експресіоністський образ уособлює напіврозпад хворого гібрида та метафорично втілює семантику штучного організму, приреченого на тривалу й болісну загибель. Концептуальна насиченість метафори смертельної хвороби в контексті «нового» світу, для Дарлінга – світу без майбутнього, унаочнюється в контрасті з вищезгаданою метафорою народження А. Жида у «Поверненні з СРСР», яка стала чи не найбільш яскравим виразником міфологізації радянського режиму в численних «бюлетенях пологів», як називає ці свідчення Ж. Дерріда.

Не тільки тоталітарний режим є метою критики Дарлінга, а й та позитивність, з якою його показували світу західні подорожні. Концепт оновлення, що домінує у зарубіжних тревелогах цього періоду, суттєво трансформувалася дискурс Росії у західній рецепції. Відчутно приглушуються орієнтальні конотації, які були засадничими у конструюванні образу Російської Імперії в текстах американських та європейських мандрівників з XVIII століття (про це докладніше: М. Dobrushin [17], D. Kassis [18], M. D. Marinova [19], L. Wolff [20]). Однак імагінативні стратегії репрезентації простору колишньої Російської імперії трансформувалися, але не були остаточно подолані та викреслені. Наприклад, однією з

виразних технік дистанціювання, яка зближається із засобами орієнтації російського простору, є інфантилізація іншого. Щирість, дитячість, безпосередність російської людини стали поширеними кліше в західноєвропейських тревелогах. Проте концепт «інфантилізації» в межах тоталітарного перевиховання здобуває іншу семантику, про що зауважується в радянських студіях. Дарлінг теж підкреслює таку ознаку радянської людини як «childlike simplicity» [14, с. 26] та акцентує примітивізацію населення, його дитячу довірливість та слухняність на тлі жорстокості й страждань: «Як люди могли пережити жахливі роки недавньої революції та вийти з цього з усміхненою надією на майбутнє, можна пояснити лише їхньою дитячою простотою. Вони так гірко страждали, що майже все, що обіцяє хоча б прихильність мачухи, здається їм обнадійливим і заспокійливим. Ось чому вони так терпляче сприймають суворе і залізне правління нового режиму. Вони реагують на найменші ознаки прихильності, як діти втішаються усмішкою примирення після покарання» [14, с. 26].

Впадає в око медикалізація ознак іншого, яка у тексті Дарлінга виходить за межі стратегії дистанціювання. Вона розгортається у їдких метафорах вірусів, отрути, захворювань. Інфіковане «політичне тіло» радянської влади поширює отруєння на більш вразливих – дітей і молодь – «насихуючи сирим м'ясом кривавої ненависті» [14, с. 85]. «Спори інфекції» згубні, вони несуть загрозу цивілізації [14, с. 86]. «Отруєні» відрізняються нерозумним поглядом, сірими обличчями, вони не охайні, згорблені, голомозі. Риси здоров'я він знаходить тільки у жінках: у «незбагненій» чистоті суконь, міцності («sturdy») [14, с. 44], зосередженості, сповненості сили духу, посмішках.

Наратор прямолінійно заявляє, що нічого нового у цій країні немає, окрім як на поверхні, а в першій частині, обігруючи символічний колір, риторично запитує «How Red Is Russia?»: «Щось трапилося з барвником. Або колір потьмянів, або він потріскався і зійшов під час прання. Комунізму в Росії залишилося приблизно стільки ж, скільки тютюну в їхніх сигаретах. Більшість російського тютюну, як і їхнього комунізму, здається, вирощується з метою експорту, і ті з нас, хто живе за межами Росії, споживають

більшу частину продукції, тоді як всередині користуються сильно сфальсифікованими заміниками» [14, с. 3]. Причина провалу експерименту має людську природу, криється у слабкостях та егоїзмі, які неможливо викоренити, тож звички до особистої вигоди, норавливість ледарів, тупість, потреба в лідерстві беруть гору і повертають експеримент в доволі своєрідне річище. Ці візії перегукуються із раніше висловленими оцінками Б. Рассела у праці «Практика і теорія більшовизму», які базувалися на враженнях від нової держави під час нетривалої подорожі. На думку англійського філософа, експеримент спіткала невдача через потребу людини у власності, тож не дивно, що він не бачить оновлення політичної системи, ототожнюючи її із колишнім царатом [16, с. 88]. Дарлінг у вербальній частині тревелогу попри іронію й сатиру все ж таки спирається на аналітичний підхід до побаченого, що призвело до збігу з головним висновком Б. Рассела: ліквідація свобод і насильство є сутністю радянської системи. Проте якщо Рассел стверджував, що людину змінити неможливо, і певною мірою це спричиняє провал експерименту, то Дарлінг обстоює протилежний висновок: людину вже змінюють, але не розвиваючи якісь «нові» якості, а поглиблюючи старі, використовуючи їх на чийсь користь, зокрема, слухняність, терплячість, стомленість. Цілі експерименту змінилися. Питання полягає в іншому – де і коли він зупиниться.

***Катастрофа і повсякдення: антиутопічний підтекст.*** Подорожі авторів, які за різних причин формували ідеалізований образ країни як нового суспільства та майбутнього світу, структурувалися на основі новацій та досягнень радянського керівництва, використовуючи географічні маркери у другорядній функції. Вони не подорожують з міста до міста, а переміщуються ідеологічним ландшафтом: від теми звільненої жінки до нових культурних форм відпочинку, від здобутків у вихованні дітей до покращення умов праці. Етнографічні, національні характеристики впровадження реформ, як, власне, і відмінності різних регіонів, не висуваються. Усі розбіжності затираються у цьому «бутті-убудівництві» (Ж. Дерріда), ілюзії досягнутої абсолютності людської культури.

За цією ж моделлю вибудовує свій текст і Дарлінг, однак ключові ідеологеми (п'ятирічка, «влада – робітнику, земля – селянам», нова освітня система) він деміфологізує поєднанням двох принципів бачення: узагальнено-дистанційованого, як у тревелогах прорадянських подорожніх або соцреалістичних звітах, та прискіпливо-спостережливого, як у традиційних подорожах. Він іронізує над ефективністю п'ятирічного плану, брудними санаторіями, перероблених з колишніх маєтків, над брехливістю пропаганди, навіть досягненнями, наприклад подоланням безробіття, до речі, важливої проблеми для американського суспільства того часу: «Зруйнуймо все та почнімо відновлювати, і ми всі будемо зайняті, щоправда, ми будемо голодні, як Росія сьогодні, через десять років після революції» [14, с. 157].

Подорожній-карикатурист обурюється з головного декларованого принципу – рівності. Повсюдно він фіксує привілеї для тих, хто посів місце колишньої влади, хто засвоїв її методи, жорстоку суворість для решти суспільства. «Панівний клас із вереском сирен мчить вулицями з приголомшливою зневагою до пішоходів» [14, с. 18], він краще одягнутий і має право бути закордоном, на відміну звичайних громадян. Поділ на три класи у вагонах, які різко відрізняються між собою у забезпеченні комфорту пересування, – очевидна й ординарна деталь, яка спростовує розвиток ідей комунізму.

Дарлінг категорично відмовляється екстраполювати «історичний оптимізм», який, наслідуючи ідеологічну логіку, поділяли й розвивали однодумці радянського ладу на заході. Як пояснює К. Постоутенко, радянський історичний оптимізм одночасно метафізичний, позбавлений минулого, і діалектичний, з різким розмежуванням минулого й майбутнього [21, с. 485]. Загальним місцем «оптимістичних» тревелогів був пунктирний показ історичного минулого, його малозначущості, адже проблеми колишнього режиму радянською владою ефективно вирішені. Дарлінг минуле не нівелює і саме в ньому вбачає теперішні ознаки радянської людини, наприклад, її покору і байдужість: «На російських людей треба дивитися через ширму історії, яка наклала невитравний відбиток на їх темперамент і спотворила їхнє



розумове ставлення до буття» [14, с. 22]. Якщо тенденційним для «симпатиків» із-за закордону було ствердження ідеологічної тези про очевидність результатів оновлення держави, настання майбутнього «вже сьогодні», тобто по суті накладання теперішнього і прийдешнього вимірів, то Дарлінг відчуває абсурдне змішання теперішнього із минулим («дивний бедлам з фантастичних теорій та середньовічної неефективності» [14, с. 137]), що виражається у ключовій метафорі: СРСР – це повернення до Середньовіччя. «Небачений» світ є хаотичним і відсталим, режим – диктаторським, країна – «політичною тюрмою» [14, с. 121], «примітивною цивілізацією середніх віків» [14, с. 99].

Для розуміння глибинної концепції Дарлінга та її відмінності варто згадати, що тревелог як жанр народжується на межі реального і вигаданого. Із цього приводу А. Шьонле зазначає: «Письменники усіх гатунків відправляються у подорож у пошуках кращих місць, незалежно від того, вірять вони в реальність знайденого чи тільки викликають ідеал у своїй уяві. Більшість з них будуть щасливі своїм самозасліпленням і віддадуться грі уяви. Отже, подорожі перевтілюються у засіб розвитку і схвалення вигадки» [22, с. 15]. Здається, сама природа жанру підштовхувала подорожніх піддатися радянському гіпнозу. Проте Дін у мандрівній зацікавленості зіткнувся із кардинальним незбігом ідеології, інститутів і суспільного життя, настільки для нього виразним, що дійсність перетворилася на абсурд. Його емоційна реакція, навіть обурення, блокує вплив конструктив-пасток, та водночас, як ми бачили, провокує до актуалізації інших імагінативних стратегій. Тобто йдеться не тільки про упереджене ставлення до комуністичного режиму, з яким він, безперечно, вирушав у подорож. Не менш вагомим фактором є й особиста реакція, яка виникла безпосередньо під час мандрівки. Намагаючись відновити вірогідність, відтворити наочний світ у його різноманітності, деталізованості: від спідньої білизни та губної помади до постави людини, її поведінки у повсякденній ситуації – він прагне зруйнувати ілюзорний бар'єр, універсалізований ідеологічний шар, який затуляє і викривляє світ справжній. Але паралельно він

створює насичену образну картину похмурого світу, сповненого несправедливості й сірості.

У дзеркалі реальних потреб та складнощів життя радянської людини ідеологічні лозунги виглядають викривленими, лицемірними. Карикатурні елементи сприяють унаочненню «прихованого» смислу, адже саме цього прагне наратор, ретельно відшукуючи суперечності між ідеологією, артикульованими намірами та дійсністю. І карикатура, і словесна частина реалізують повторюваний механізм пародіювання: зіткнення «високих» ідеологем із побутовим «низьким» предметом. Наприклад, ілюстрація купання у річці оголених людей із провокативним запитанням: «Чому Росія набула репутацію країни, де купаються оголеними?» [14, с. 90]. Публічне «звільнення» від одягу пояснюється не етичним «оновленням» і не традицією, а дуже приземленими причинами: «П'ятирічка ще не досягла рівня виробництва, достатнього для забезпечення пляжними костюмами» [14, с. 90].

Американським «адвокатам» радянських змін він пропонує відволіктися від схоластичних дискусій та наполегливо радить побачити життя на власні очі, а краще спробувати радянську «дієту» («капустяний суп зі шматком чорного хліба» [14, с. 37]). Царина ординарного, побутового, зафіксованого із соціологічною системністю, несе відбиток трагедії. Слід зазначити, що серед інших подорожніх свідчень, як симпатиків, так і критиків радянського ладу, прискіплива увага до побуту, з різними його оцінками та витлумаченнями, є однією із константних ознак (див. детальніше про це: Т. Клеріова [23]). С. Бойм у вступі до своєї роботи, присвяченій радянському союзу, зазначає, що «повсякденне протистоїть апокаліптичному» [3, с. 11], «повсякденність некатастрофічна. Вона ніби суперечить історичній оповіді про смерть, нещастя та апокаліпсис» [3, с. 37]. Отже, як подорожній у повсякденному бачить прикмети катастрофи? Антиутопічні моделі, які активовані у тревелозі Дарлінга – подорож у часі, до «середньовіччя», а також сюжет мандрівки інодумця всередину «нового» світу – та спрямовані на розхитування утопічної репрезентації радянського союзу як суспільства

майбутнього, роблять одним із важливих елементів нарративу опис світу речей. В антиутопічному дусі уважно й ретельно відтворюються побутові дрібниці, частими є вставні гастрономічні епізоди, наприклад випадковий обід із колхозницями, детальне роздивляння готельного чи санаторського побуту. І на всьому простежується відбиток недостатності, недооформленості, який ніхто з місцевих не помічає.

Відсторонене око здатне схопити обриси повсякденного, як це вдається Дарлінгу, але успішність завдання зумовлюється не тільки дистанцією, а й тим, що для наратора теперішність, у якій розчиняється повсякденність, виявляється перерваною, дискретною. Хаотичність змішання комуністичної ідеології, запозичених буржуазних рішень, замаскованих залишків попередньої системи, утопічних мрій з жорстокістю й середньовічним аскетизмом є результатом катастрофічного зсуву – революції. Проте важливо й те, що катастрофа не є завершеним і статичним фактом, а процесом, яким рухає насильницьке викривлення реальності. Власне, слова «катастрофа» або «апокаліпсис» він не вживає. Натомість інші лексеми підсилюють її відтінки: «велика трагедія» [14, с. 64], коли говорить про розправу з кулаками або ромами; «руйнування» [14, с. 51; 64; 125], коли фіксує результати вигнання аристократії, знищення культури вищих шаблів суспільства; «лихо» [14, с. 37], коли аналізує результати колективізації; «катаклізм» і «колапс», коли наголошує на соціальній несправедливості [14, с. 50; 135]; «занепад», коли споглядає руйнування і «середньовічну» бідність. Жодна статистика, підрахунки для розуміння «ефективності» радянських проєктів не є настільки ж переконливими, як спостереження за життям радянських людей. Подорожній залишає цифри «на дні валізи» [14, с. 138] і запитально звертається до читача: чого вартує виконання планів, якщо «ви бачили 160 000 000 людей, які по можливості ходили босоніж, щоб врятувати єдину пару взуття, яку їм пощастило мати; проживали в одній кімнаті, що майже не обставлена; їли тільки чорний хліб без масла, кашу без молока і вершків <...> Ці 160 000 000 росіян – такі ж люди, як і решта світу. Думка про те, що вони мають бути готовими піти на всі ці жертви,

відмовитися від загальних зручностей, старанно працювати для того, щоб їхні автомобілі, взуття, текстиль та ікра могли експортуватися до країн, які вже краще забезпечені, ніж вони самі <...> це абсурдний винахід істеричної уяви» [14, с. 138]. Здавалося б, певні обмеження не можна прирівняти до катастрофи. Але катастрофічним може бути їхній вплив на людину, якщо додати руйнації часів революції та громадянської війни, повний державний контроль, пропаганду.

Дарлінг намагається осмислити явище, яке можна визначити, як «повзка катастрофа» – повільні та малопомітні зміни, котрі охоплюють різні рівні й площини людського життя, його внутрішню суть. Дарлінг бачить редукцію та викривлення, які відбиваються на повсякденних практиках, і пристосування до яких призводить до трансформацій характеристик людини. Віднаходячи свідчення методичного й послідовного винищення того людського потенціалу, який спроможний цьому протистояти, він все ж таки прагне зрозуміти, звідки така терплячість і покора, адже попри всі важкі випробовування радянські люди здаються подорожньому задоволеними й сповненими надією.

***Сміхове і трагічне в образі «нової» людини: семіотика невербальних кодів сатиричних карикатур.*** Зближення літератури й політики, яке Ж. Дерріда відмічає у подорожах до СРСР, оригінально й різноспрямовано проявляється у тревелозі Дарлінга. Політико-ідеологічна проблематика, полемічна прагматика тексту американського мандрівника посилюється вдалим синтезом карикатури та тревелогу, тим паче, що карикатура, котра становить один з основних засобів політичного дискурсу, є провідним жанром у творчості Дарлінга. Тож закономірно, що візуальні компоненти постають своєрідним пуантом у вербальному наративі, підкреслюють критичну авторську позицію, але найголовніше – репрезентують суть антропологічних змін, як їх сприймає художник.

У подорожі Дарлінга сатиричний і трагічний модуси щодо процесу формування «нової» людини перехрещуються саме в межах карикатур, що увиразнюється на тлі інших графічних жанрів, які також включаються у текстову тканину: ландшафтні та

архітектурні замальовки мають нейтральні конотації, до того ж вони позбавлені наративності, на відміну від карикатур, які формують окрему наративну ситуацію, особливе метафоричне тло. Його карикатура спирається на невербальні коди – жести, міміку, одяг – що є одночасно і типовим для графічного жанру, і специфічним, враховуючи не розуміння подорожнім російської чи інших національних мов, відтак зосередженість на мові тіла сприяє компенсації обмеженості досвіду. Саме тому застосування поняття іконотекст до тревелогу Дарлінга є слушним, адже автором концепції іконотексту, П. Вагнером, глибоко розкривається взаємодія зображення і слова, що не обмежується взаємодоповненням, а частіше є амбівалентною та напруженою через семантичні, наративні незбіги між ними [24, 16].

Із самих витоків у подорожнє письмо органічно інтегрувалися іконічні компоненти: мапи, креслення маршрутів, портретні та пейзажні замальовки, ескізи (щодо історіографії проблеми взаємодії вербального і візуального у тревелозі див.: G. Alù, S. P. Hill [25], St. Leitch [26]). Приклади використання карикатури у цьому жанрі траплялися рідше. На тлі різноаспектних досліджень історії тревелогу як іконотексту наукового осмислення взаємодії карикатури та словесної частини подорожі істотно бракує (принагідно варто відзначити аналіз карикатури у тревелогах К. Чапека [27]). Уже перші спроби включення графічних зображень, ілюстрацій до європейських книг подорожей вирізняються гіперболізацією, долученням фантастичних елементів у візуальні репрезентації. Власне, карикатура у тревелозі певною мірою пов'язана із цією традицією, спрямовуючи стилістичні засоби перебільшення на екзотизацію іншого, про що свідчать дослідження колоніальних подорожей (див., зокрема, роботи E. Eide [28], H. J. S. Lee [29]). Літературному жанру подорожі карикатура не тільки надає інструменти більш виразного авторського вияву, емоційності та переконливості, а й виступає як фікційний елемент через спрощеність, умовність малюнка, а отже, інтермедіальна взаємодія тревелогу, як документального жанру, і карикатури є проблематичною з точки зору функціональних відмінностей жанрів. Окремим, але не менш важливим питанням, є

здатність карикатури відобразити документальні свідчення, зокрема трагічного характеру. Підсумовуючи останні дослідження (J. Bulić [30], N. Mickwitz [31], R. Scully, M. Quartly [32]), можна сказати, що карикатура не тільки не суперечить настанові на фактографічність, а й сама здатна документувати навіть такі події, як тероризм, голод, війну.

Дж. Шеррі, визначаючи карикатуру як «графічну форму дотепності», виокремлює її різновиди: портрет, сатиру, комедію, гротеск [33, с. 3]. Сатирична карикатура, на думку дослідника, «не може задовольнятися простим поданням перебільшеного, спотвореного або гротескного; вона має представити їх як вираз моральних умов і чітко прояснити зв'язок між фізичною та моральною сферами» [33, с. 12]. Карикатура Дарлінга чітко відповідає дослідницькому визначенню, адже передає суть моральних, психологічних змін радянської людини, причини яких наратор розкриває вербально: «Сьогодні в Росії залишилися живими переважно ті, хто уникнув страшної бійні 1917 – 1921 років. Вони належать до людей, які останні 500 років існували як кроти та робили те, що їм наказували» [14, с. 18]. Трагізм полягає у тому, що революція винищила аристократію, її культуру, здатність до лідерства. Кожен заможній дім зайняли слуги колишніх господарів, яких замкнули у підвалі. Та замість того, щоб піднятися до нового матеріального рівня, все навкруги опускається до звичного їм [14, с. 64]. В описах бідності, приниженості, втоми радянської людини немає нічого смішного. Наратор це прекрасно усвідомлює і зазначає, що подорожній «не може довго їздити околицями, не набуваючи великого співчуття та дружності до народу. Веселий сміх таїться прямо під поверхнею їхніх мерехтливих очей, і тільки побувши серед них якийсь час, ви розумієте, що причина того, що вони не сміються частіше, полягає в сумному факті, що їм нема над чим сміятися» [14, с. 26]. Тож над чим сміється наратор?

А. Бергсон у відомій роботі «Сміх» зазначає: «Смішним буде всякий образ, який вселяє нам уявлення про суспільство як про перевдягнуте, як про суспільний маскарад, так би мовити. Це уявлення виникає в нас, як тільки на поверхні живого суспільства

ми помічаємо ознаки інерції, ознаки чогось зробленого, сфабрикованого механічним способом. Це та ж інерція, що сперечається з внутрішньою гнучкістю життя» [34, с. 35]. Заперечення нового світу, викриття підміни понять, приховання реальних фактів, – такі завдання Дарлінг намагається вирішити не тільки описом побаченого й аналізом відомих йому фактів, але й сатирою. Зрозуміло, що відбиток маскування і викривлення суспільства несуть не тільки речі або процеси, але й люди: «Новий банкір схожий на людину, яка колись доглядала за топкою, і, ймовірно, є такою. Банківську касирку все ще легко прийняти за прибиральницю, і я впевнений, що деякі клерки, відповідальні за валюту, мали бути нічними сторожами до революції. Є й інші якості, окрім зовнішнього вигляду, які підтверджують наведені вище враження. Я нічого не маю проти нічних сторожів, прибиральниць чи кочегарів...» [14, с. 51], просто ця підміна кумедна.

А. Бергсон підкреслював, що живе гнучке життя не може повторюватися, натомість коли ми натрапляємо на повторення, ми підозрюємо дію механічного і таке відхилення є причиною сміху: «Впровадження механічного в природу та автоматична регламентація суспільного життя – ось два типи кумедних ефектів, до яких ми приходимо. Нам залишається на завершення з'єднати їх разом і подивитися, що з цього вийде. Наслідком їхньої комбінації буде, очевидно, уявлення про людську регламентацію, поставлену на місце самих законів природи» [34, с. 35]. Слова А. Бергсона сприяють розумінню стратегії сміху Дарлінга, зокрема, у створенні маріонеток, тих самих «гвинтиків» із тотожними рисами й автоматичними рухами.

Зображення у тревелозі Дарлінга стилістично й тематично перегукуються з таким вагомим явищем початку ХХ ст., як карикатура «без слів» або «проблемна» карикатура. Так звана «нова» карикатура по-іншому репрезентує образ людини, відображаючи соціокультурні зміни епохи. Зникає увага до портретності, фізіогноміки, активізуються прийоми примітивізму, а персонажі перетворюються на «близнюків», знеособлених маленьких чоловічків з натовпу [35, с. 249]. Значущою

символічною деталлю карикатур у Дарлінга є не просто зникнення особливих прикмет радянської людини, а відсутність обличчя, риси якого видаються ледве накресленими, що унаочнюється у зображенні черг, натовпів на вулицях, найвиразніше – спільної напруженої праці людей-механізмів з тотожними ознаками, підпорядкованих «владі колективного тіла» [2, с. 79].

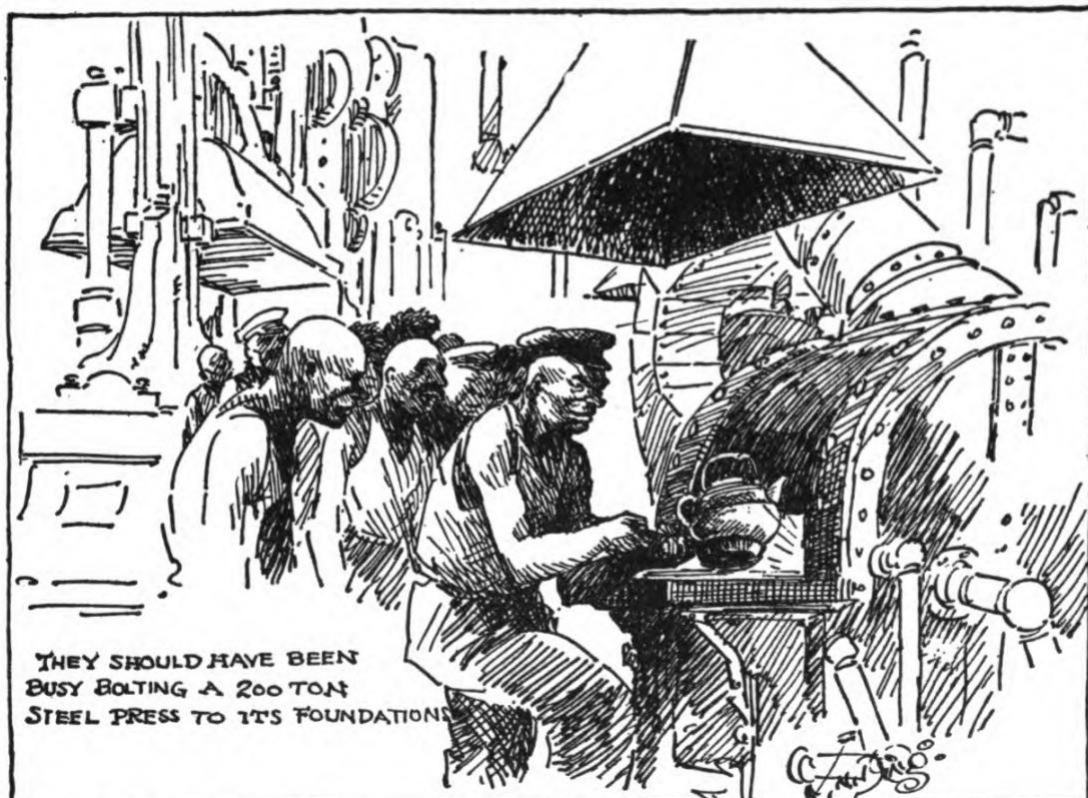
Іконотекст порушує ключову проблему антропологічної катастрофи – інтелектуальну деградацію. Головними властивостями радянської людини є примітивність, зниження розумових здібностей та нецивілізованість. Такий висновок наратор обстоює у вербальному тексті. Наприклад, він повідомляє, що на вулицях тільки раз зустрів чоловіка, вираз обличчя якого свідчив про «тренований розум» [14, с. 42] (Мал. 1).



Мал. 1



Проте візуальна риторика конкретизує сказане. На малюнку портрет «розумного» подається на тлі групи радянських чоловіків. Семіотично марковані знаки, які можна зчитати із цього зображення, доповнюють антиномічну композиційну структуру: «розумний» має густу зачіску, решта – голомозі; вираз його обличчя свідчить про самоповагу, інші мають вираз понурості, пригнобленості; він має горду поставу, вони ж є сутулими. Сутулість у тревелозі перетворюється на наративну метафору владного тиску, приниженості людини, відсутності свободи (Мал. 2).



Мал. 2

На одній з ілюстрацій праці є красномовний підпис: «Радянські робітники не дивляться на годинник, вони дивляться на ГПУ» [14, с. 131] (Мал. 3), – який підкреслює тотальну залежність, беззахисність перед владними силовими структурами.



Мал. 3

Граничний вияв семантики зігнутості тіла та по суті вихід за межі жанру карикатури простежується в ілюстрації етапування кулаків (Мал. 4), найбільш працюючих, ощадливих селян, як Дарлінг пояснює цю реалію американському читачеві [14, с. 32]. Випадково побачений епізод із життя радянського союзу вразила подорожнього. Він не може зрозуміти, за що так жорстоко карають кращих представників селянства, і називає це найбільш гіркою сторінкою диктатури.

Наратор підкреслює, що руйнівний вплив революції відчули насамперед чоловіки. Прикмети занепаду вчергове показуються через контраст, але цього разу гендерний: чоловіки зображуються в статичних позах, натомість жінки – в динамічних; похмурість облич чоловіків контрастує з посмішками на жіночих. Асиметризм у структурі зображень чоловіка й жінки є своєрідною іронією над декларованим у цю добу принципом статевої рівності та розтиражованими маскулініними образами. Відчутна пародія на ключовий міф радянської культури – Людину-Деміурга, – гіперболізацію пролетарія в мистецтві: велетнів, «пролетаріїв-титанів з підкреслено «мікеланджелівською» рельєфною пластикою

м'язів» [36, с. 75], карикатуризація маскулінності й атлетизму тогочасного масового візуального продукту, який Дарлінг повсюдно фіксував під час своєї подорожі. Радянський пролетарій у Дарлінга є слабким, фізично й ментально «недорозвиненим», пригніченим, інертним (Мал. 2).



ARE RECEIVING IN RUSSIA IS BOUGHT AT A TERRIBI

Мал. 4

Невігластво, інтелектуальна обмеженість набуває візуальної форми гротескного деформованого тіла із довгими незграбними руками, розвалькуватою ходою, незмінною напівоголеністю, бездумним обличчям. Художник відверто показує людину-дикуна, що суголосно з його метафорою СРСР як середньовіччя і залученою орієнтальною риторикою.

Семіотично підкреслено є поза карикатурних персонажів. Впадає в око втілення традиційної «замисленої пози», пластична формула якої – людина, сидячи, підпирає рукою голову в роздумах, – відома за славнозвісним твором О. Родена, але має тривалу традицію, що сягає Античності. Зображення радянської людини у позі сидіння, споглядання, із підкреслено згорбленою і

розслабленою спиною трапляються неодноразово в іконотексті. Більш виразна алюзія на «замислену людину» і, відповідно, пародіювання цього образу наочна у відображенні того, як примітивна й імперативна думка вкладається в пасивний мозок через гучномовці: «Працюйте більше», «Затягніть пастки» (Мал. 5).



Мал. 5

Сюжет подорожі до середньовіччя, який вербально концентрується на ознаках розмивання звичного укладу життя (нестачі умов для гігієни, побутових товарів, їжі, розваг тощо), візуально проявляється у символізації «недостатності», «неповноти» повсякденного буття людини, зокрема, у її одязі (майже усі чоловіки зображуються у спідній білизні або босоніж), зачісках (чоловіки голомозі). Звичайно, ці знаки традиційно використовувалися європейцями для конструювання образу нецивілізованого іншого. У тревелозі Дарлінга часткова відсутність одягу навіть там, де вона є очікуваною (наратор дивується й

іронізує з того, що у закладі харчування в готелі його обслуговує людина в майці), виступає метонімією неповноцінності соціального ладу, неспроможності створити та слідувати елементарним побутовим правилам та умовам (Мал. 6). Комізм ситуації браку мінімально необхідних компонентів нормативного костюма та типовість цього в радянському житті, очевидно, проєктується і на поведінкові параметри. Однак у візуальному наративі «оголеність» працівників, яка контрастує з мундирами наглядачів (Мал. 3), формує додаткові, позасумнівом, трагічні конотації, зокрема, у розкритті відносин між владою, репрезентації її сили, і вразливістю, слабкістю перед нею людей.



Мал. 6

Радянська людина у тревелозі Дарлінга постає оголеною. Оголеність є одним із постійних мотивів іконотексту. Ця візуальна метафора змінює ракурс висвітлення антропологічного проєкту влади, розширюючи значення економічних, побутових факторів і

поглиблюючи розуміння катастрофізму повсякдення. Підкорити природу – радянська мрія, яка поширюється не тільки на технічні перетворення, а й на керування біологічним життям людини. Штучність і всеохопність процесу створення нової людини і нового простору для неї, яким би примітивним і безглуздим не видавався наратору, з очевидною метою підпорядкування життя політичним цілям, закріплення «тваринної флегматичності» [14, с. 50] є страшною здогадкою, передчуттям тотального панування і розгортання людських лабораторій, механізми створення яких почнуть осмислятися набагато пізніше.

Дарлінг зображує хаотичний голий простір – метафору, яка у другій половині ХХ ст. стане одним із засадничих філософських конструктів тоталітаризму. «Гола» зона – це простір табору, зона виключеного життя. *Nuda Vita* – об'єкт насильства, межова зона переходу від людини до тварини, від культури до природи [37, с. 141]. Наратор не зміг зрозуміти і пояснити, чому при усіх тягарях радянська людина продовжує чекати і сподіватися на добрі зміни. І відповідь, яку ми отримуємо зараз, є далекою від життєствердного погляду на людську природу. Обійденість світом, понуре очікування одкровення і спасіння є виявом тваринного первня [38, с. 63], витісненого людського.

**Висновки.** Іntenція спростування ідеї нового світу, яку в період 1930-х рр. охоче популяризували й поширювали закордонні письменники та журналісти, зумовлює сатиричний модус тревелогу Дарлінга з виразними пародійними елементами на різних рівнях тексту. Унікальність твору полягає не тільки у його критичній позиції до радянської влади, адже негативне ставлення до політики країни висловлювали й інші подорожні, а власне у способі критики – комізмі й сатирі, які пронизують вербальний, але більшою мірою візуальний текст.

«Новий» світ є ілюзією, банальною брехнею неефективного керівництва, котре, між іншим, наважується на загрозливий експеримент, сутність якого, на думку автора тревелогу «Дін їде до Росії», полягає у зрощуванні ненависті до цінностей західних країн серед напівголодних, стомлених і фактично поневолених людей. Наратор вагається, одночасно попереджаючи про загрозу

поширення «вірусу», тобто політичного режиму, і заперечуючи небезпеку з огляду на нерозвинутість, яка його вражає і яку він називає середньовічною. Однак спрямування розвитку думки свідчить про відчуття онтологічної й аксіологічної напруги між світами, яку він намагається осмислити, проте утримується від остаточних відповідей щодо подальших подій, водночас, інтуїтивно передбачаючи катастрофічність виштовхування людини до тваринного існування, створення для неї порожнього й замкненого простору.

Наратор не може без співчуття спостерігати за життям радянської людини, фіксуючи у найменших дрібницях її дозвілля, умови праці, гігієни, транспорту тощо. Якщо «тип» радянської людини окреслюється шляхом опису та аналізу фактів, ситуацій і подій, яким Дін став свідком, то ілюстрації довершують це завдання, візуалізуючи концепти пригнобленості, безальтернативності життя для більшості громадян через метафори деформованого несиметричного тіла, сутулості, оголеності, тотожності фігур та облич. Вербальний наратив транслює виправдання терплячості радянської людини, усвідомлення причин її тягаря. Проте візуально художник відкрито і безжально показує зміни, до яких призводить життя в «прогресивному» світі. Проект нового антропологічного виду полягає у насильницькому створенні бездумного слухняного механізму без зайвих вимог, без виразної індивідуальності.

Безперечно, радянський лад Дарлінг розглядає із позиції західних уявлень та переконань, відповідно, він тісно пов'язує збіднілі повсякденні практики та побуту, економічну відсталість з психоемоційним та інтелектуальним станом людини. Як американець, він не може пояснити те задоволення, сподівання й позитивні очікування, які він зустрічає серед радянських людей протягом усєї подорожі. Проте важко відмовити в рації й тому, що утилітарний світ є вагомою складовою культури людства, яка у «новому» просторі радикально відкидається зовсім не заради декларованої рівності та світлого майбутнього. Дарлінг чітко формулює, що «нові» ідеї є штучними, як і більшість вчинків та лозунгів влади, з яких він із задоволенням іронізує. За допомогою

особливостей іконотексту він прагне переконати американського читача у тому, що стане очевидним для більшості західних інтелектуалів тільки через кілька десятиліть: підміна понять та маніпуляції, коли навіть базисні речі виступають інструментом впливу, спрямовані на узурпацію свободи людини, що призводить до її примітивізації, деградації, наслідки чого було складно передбачити у ті часи.

## Література

1. Feuer S. L. American Travelers to the Soviet Union 1917 – 1932: The Formation of a Component of New Deal Ideology. *American Quarterly*. 1962. Vol. 14, No. 2, Part 1. pp. 119–149.
2. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. М. : Новое литературное обозрение, 2000.
3. Бойм С. Общие места: Морфология повседневной жизни. М. : Новое литературное обозрение, 2002.
4. Геллер М. Машина и винтики: история формирования советского человека. London : Overseas Publications Interchange Ltd, 1985.
5. Добренко Е. Метафора власти. Литература сталинской эпохи в историческом освещении. München : Sagner, 1993
6. Рыклин М. Коммунизм как религия: Интеллектуалы и Октябрьская революция. М. : Новое литературное обозрение, 2009.
7. Gudkov L. Der Sowjetmensch. Genese und Reproduktion eines anthropologischen Typus. Berlin : Wahres Denken, 2017.
8. Fitzpatrick Sh. Everyday Stalinism Ordinary Life in Extraordinary Times Soviet Russia in the 1930s. Oxford University Press, 1999.
9. Lendt L. D. Ding: the life of Jay Norwood Darling. Retrospective Theses and Dissertations, 1978. URL: <https://lib.dr.iastate.edu/rtd/6464>
10. Dudley J. P. Jay Norwood «Ding» Darling: A Retrospective. *Conservation Biology*. Vol. 7, No. 1 (Mar., 1993). pp. 200 – 203.
11. Medrano-Bigas P. The Forgotten Years of Bibendum. Michelin's American Period in Milltown: Design, Illustration and Advertising by Pioneer Tire Companies (1900-1930). PhD Thesis. University of Barcelona, 2015.
12. Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. М. : РИК «Культура», 1993.
13. Жид А. Возвращение из СССР. Два взгляда из-за рубежа. Жид А. Возвращение из СССР. Фейхтвангер. Москва 1937. М. : Издательство иностранной литературы, 1998. С. 62–154.



14. Darling N. J. *Ding Goes to Russia*. New York and London: Whittlesey House Mc. Graw-Hill Book Company, Inc, 1932.
15. Куликова Г.Б. *Новый мир глазами старого. Советская Россия 1920–1930- х гг. глазами западных интеллектуалов: очерки документированной истории*. М. : РАН Институт российской истории, 2013.
16. Рассел Б. *Практика и теория большевизма*. М. : «Наука», 1991.
17. Dobrushin M. *The Invention of Russia in America, 1880–1920*. PhD Thesis. University of California of Santa Cruz, 2018. URL: <https://escholarship.org/content/qt9h04h57r/qt9h04h57r.pdf>
18. Kassis D. *Deconstructions of the Russian Empire in Western Travel Literature*. Cambridge Scholars Publishing, 2021.
19. Marinova M. D. *Transnational Russian-American Travel writing*. London : Routledge, 2011.
20. Wolff L. *Inventing Eastern Europe the Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford, Calif : Stanford University Press, 1994.
21. Постоутенко К. Исторический оптимизм как модус сталинской культуры. *Соцреалистический канон*. СПб. : Академический проект, 2000. С. 481–492.
22. Шенле А. *Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий 1790–1840*. СПб. : Академический проект, 2004.
23. Klepikova T. *Privacy As They Saw It: Private Spaces in the Soviet Union of the 1920-1930s in Foreign Travelogues*. *Zeitschrift für Slavische Philologie*. 2015. Vol. 71. No. 2 (2015). pp. 353–389.
24. Wagner, Peter. *Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) or the Art(s)*. Introduction. *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ecphrasis and Intermediality*. Ed. Peter Wagner. Berlin : Walter de Gruyter, 1996. pp. 1–40.
25. Alù G., Hill S. P. *The Travelling Eye: Reading the Visual in Travel Narratives*. *Studies in Travel Writing*. 2018. 22:1. pp. 1–15.
26. Leitch St. *Visual Images in Travel Writing*. *Travel Writing*. Ed. Nandini Das, University of Liverpool, Tim Youngs, Cambridge University Press. 2019. pp. 456–473.
27. Šolić M. *Karel Čapek’s Travels: Adventures of a New Vision*. PhD thesis. University of Toronto. 2008.
28. Eide E. *The loop of Labeling Orientalism, Occidentalism, and the Caricature Crisis. Transnational Media Events, The Muhammad Caricatures and the Imagined Clash of Civilization*. Ed. E. Eide R. Kunelius, A. Philips. Sweden : Nordicom University of Gothenburg, 2018. pp. 151–172.

29. Lee H. J. S. Out of Sōdesuka-shi, Creating Yobo-san: Cartooning the Korean Other in Japan's Colonial Discourse. *Japanese Language and Literature*. Vol. 45, No. 1 (April 2011). pp. 31–66.
30. Bulić J. The Travelling Cartoonist. Representing the Self and the World in Guy Delisle's Graphic Travel Narratives. 2012. 49/1. pp. 61–80.
31. Mickwitz N. Comics and/as Documentary: the Implications of Graphic Truth-telling. PhD thesis. University of East Anglia, 2014.
32. Scully R. Quartly M. Using cartoons as historical evidens. Drawing the Line: Using Cartoons as Historical Evidence. Edited R. Scully, M. Quartly. Clayton, Vic Monash University Publishing, 2009. URL: <http://www.epress.monash.edu/dl>
33. Sherry J. Four Modes of Caricature: Reflections upon a Genre. *Bulletin of Research in the Humanities*, 1987: 1. pp 29–62.
34. Бергсон А. Смех. М. : «Искусство», 1992.
35. Казаневский В. «Новая» карикатура и экзистенциализм. *Дόξα / Докса*. 2011. Вип. 16. С. 247–262.
36. Корниенко О. А. Советский идеомиф: стратегии мифотворчества, культурные герои, формирование эстетического канона. *Вісник університету імені Альфреда Нобеля*. Серія «Філологічні науки». 2018. № 2 (16). С. 71–90.
37. Агамбен Дж. Homo sacer. Суверенная власть и голая жизнь. М. : Издательство «Европа», 2011
38. Агамбен Дж. Открытое. Человек и животное. М. : РГГУ, 2012.

**Г. М. Шуберт**

### **Сюжетоутворюючі образи води та зброї у романі Е. Гемінгвея «Прощавай, зброє!»**

Творчість Е. Гемінгвея продовжує привертати увагу великої кількості прихильників як серед науковців, так і серед читачів. Високий попит на прозу нобелівського лауреата (1954 року) визначає простота, доступність художньої мови та художнього світу митця, водночас, вишуканість, загадковість, недосказанність, широкий спектр інтерпретаційних можливостей, універсальність

тематики, мотивів та образів, безліч інших привабливих художніх рис, прийомів та технік автора.

Загальновідомо, що так званий гемінгвеєвський бум вже у далекому минулому (українська американістика 1970-тих років та безпрецедентні наукові розвідки Т. Н. Денисової, Д. В. Затонського та ін.), однак, множинність кваліфікаційних робіт, дисертацій, монографій, наукових статей свідчить про необхідність глибинного осмислення та переосмислення творчого доробку Е. Гемінгвея із застосуванням нових, нетрадиційних методів літературознавчого аналізу та інтерпретації. Варто також наголосити на перспективності роботи з гемінгвеєвськими текстами у галузі перекладознавства (особливо українською мовою).

За кілька останніх десятиліть дослідження творчості прозаїка в США були сформовані та апробовані нові підходи до осмислення доробку автора, актуальними виявилися: деконструктивний метод, дослідження наративних рис, гендерних особливостей, тілесної образності, автобіографічності та інших аспектів творчості письменника.

До художнього доробку Е. Гемінгвея все частіше звертаються представники кіномистецтва, підтвердженням чого слугують численні слов'янські екранізації: «Вбивці» (1946 р., 1964 р., 1956 р.), «Прощавай, зброє!» (1932 р., 1957 р.), «Ріг бика» (2002 р.), «Білі слони» (2008 р., 2010 р., 2012 р.), «Кішка під дощем» (2008 р.), «Там, де чисто і світло» (2010 р.), а також низка американських екранізацій: «Іспанська земля» (1937 р.), «По кому подзвін» (1943 р.), «Мати і не мати» (1944 р., 1958 р.), «Справа Макомбера» (1947 р.), «Сніги Кіліманджаро» (1952 р.), «І сонце сходить» (1957 р.), «Старий та море» (1958 р., 1990 р.), «Острови в Океанії» (1977 р.), «Едемський сад» (2008 р.) та сучасна кіноверсія роману «За рікою у затінку дерев» 2022 року, режисера Паулі Ортіс.

Отже, актуальність даної розвідки полягає у неспадаючому інтересі до творчості та особистості Е. Гемінгвея та необхідності переосмислення класичних інтерпретацій окремих елементів художнього світу письменника на матеріалі роману «Прощавай, зброє!» (образів води та зброї).

Вочевидь, названий роман автора надбав славу безпрецедентного, зважаючи, на кількість наукових розвідок, а також майже сторічну історію його осмислення. Спробуємо окреслити ключові аспекти тривалих літературознавчих здобутків у контексті, перш за все, американських досліджень.

Книга Linda Wagner-Martin під назвою «Ernest Hemingway. A literary life» (2022 р.) [20] охоплює життя та творчість письменника, що ж стосується роману «Прощавай, зброє!», знаходимо спробу філологині висвітлити проблематику роману, осмислити характер доміантного персонажа – «<...> innocence of the common soldier in war <...>» [20, с. 77], консолідуємося з авторкою стосовно експліцитного та імпліцитного рівнів художнього твору; глибокого осмислення композиційної побудови твору та можливості оригінального співвіднесення особистості автора та доміантного персонажа. Варто виокремити роботу Гарольда Блума – Bloom's Critical Views. Ernest Hemingway [21], в якій зібрано різноматичні статті таких дослідників творчого доробку Е. Гемінгвея як: Едмунда Вілсона, Роберта Пена Ворен, Карлоса Бейкера, Едварда Ф. Стентона, Ерла Ровіта та інші. Дослідження роману, що є об'єктом нашої розвідки, зосереджено на образах персонажів – Фредеріка Генрі та Кетрін Барклі, здійснено спроби співвіднесення пари з шекспірівськими Ромео та Джульєттою за часів Першої світової війни. Наголошується на трагічності як доміантному художньому модусі роману прозаїка в цілому: «<...> his heroes are almost defeated physically, nervously, practically: their victories are moral ones <...>» або зустрічаємо такі твердження: «<...> are usually tough men experienced in hard world they inhabit and not obviously given to emotional display or sensitive shrinking <...>» [21, с. 29], консолідуємося з думкою стосовно художньої світобудови Е. Гемінгвея: «<...> the world with nothing at center <...>» [21, с. 41].

Жанрова природа романів письменника ґрунтовно досліджена в роботі А. Бендіксена «A companion to The American novel» (2014) [22].

Запропоновано широке різноманіття жанрових романних форм у аспектах діахронії та синхронії: вказано на витoki американського роману, феномен американського Ренесансу,

реалістичний та натуралістичний роман, визначено специфічні ознаки модерністського жанру американського роману. Дослідник зосереджує увагу на періодах між Світовими війнами та повоєнному – з 1945 р. по 1970 р. як знакових для жанрових трансформацій та формуванні постмодерністського роману. У роботі встановлено жанрову та стилістичну спорідненість творів Е. Гемінгвея з текстами В. Фолкнера, С. Фіцджеральда, Е. Паунд, Т. С. Еліота: «Hemingway <...> also used Pound's and Eliot's technique of subtle allusions <...>» [22, с. 139], тобто репортажний стиль письменника є певним елементом, тісно пов'язаним із внутрішньою ритмічністю, міфопоетичністю, інтертекстуальністю тощо. Неодноразово переосмислюється художній принцип поезики Е. Гемінгвея – «принцип айсбергу», парадоксальність як характерні риси представника «lost generation»: «It is no accident that in Hemingway's story birth and death are tied closely together, as natural consequence one of other <...>» [22, с. 142]. Пітер Хейс наголошує на антиромантичному пафосі прози письменника: Hemingway is antiromantic <...> Loss is his cosmology <...>» [22, с. 142]. Тож, дослідник відзначає трагізм суттєвою рисою художнього типу мислення Е. Гемінгвея. Особливої уваги потребує дослідження Джеймса Мередіта – «The American War novel. Tradition and the Individual Soldier» [22, с. 206-218], в якому йдеться про ключові теми роману «Прощавай, зброє!»: війна та любов, які визначають традиційну сюжетну структуру: «<...> boy meets girl, boy falls in love with girl, boy loses girl, and boy continues to lose girl as he later writes about his life experiences <...>» [22, с. 281].

Особливо цінною вважаємо розвідку Віна Келлі «Writ in Water: The Books of Melville's Moby Dick», оскільки науковець актуалізує та осмислює образи та мотиви води, які генетично пов'язують образну систему Г. Мелвіла та Е. Гемінгвея [22, с. 394-408].

«A Historical Guide to Ernest Hemingway» – ще одна колективна монографія за редакцією вищеназваної Лінди Вагнер-Мартін 2000 року [23], яка об'єднала дослідників проблематики романів Е. Гемінгвея, наприклад, Сюзан Бігл пропонує осмислення природних образів як джерел відновлення та відродження у катастрофічному художньому світі автора [23, с. 53-93]. Тема війни

та природи представлена у дослідженні Фредеріка Свободи [23, с. 155-173] як ключова та запропонована метафорична інтерпретація: «<...> war often provides a parallel and resonance to these tales of the loss of love <...> in all these works (by Hemingway) it is the loss of love and often the memory of its loss <...>» (The Old Man and the Sea A Moveable Feast The Garden of Eden Farewell to Arms etc.) [23, с. 168]. Лінда Вагнер-Мартін в роботі під назвою The Intertextual Hemingway [23, с. 173-195] розглядає мотив втечі Фредеріка Генрі в контексті інтертекстуальності, приходять до висновку про переродження головного героя роману «Прощавай, зброе!» (сцена, коли Генрі уникає розстрілу, рятується у річці): «<...> by the end of the novel Frederic's emotional reaction to loss would be nearly oppressive were he not protected by his affectless, dissociated state of mind» [23, с. 172], з висловленою думкою важко погодитися, оскільки, як відомо, переродження так і не відбудеться. На жаль, серед численних наукових робіт, присвячених роману Е. Гемінгвея «Прощавай, зброе!», вкрай мало актуальних в контексті нашої розвідки, наприклад, «Cheerful Rain in Hemingway's «Farewell to Arms» 2015 р. [24, с. 150-152]. Малкольм Ковлі та Філіпп Янг аналізують образ дощу в романі та співвідносять його з нещастям: «The rain becomes a conscious symbol of disaster <...> rain is highly symbolic of death <...>» [24, с. 152], зауважимо, що крім образу дощу в романі наявні інші акваобрази, однак, вони лишаються поза увагою дослідників. У роботі «Weather symbolism in a «Farewell to Arms» [25] знаходимо осмислення таких образів, як дощ та сніг у компаративному контексті творчості Дж. Лондона (образи снігу та льоду), що також знаменують трагічні події. Автор дослідження ототожнює сезонність із сюжетикою роману: літо та зима – щасливі періоди життя персонажів, на відміну від весни та осені.

Отже, численні наукові розвідки американських, європейських та навіть східних [26] дослідників творчої спадщини Е. Гемінгвея, зокрема роману «Прощавай, зброе!», сформували глибоке, ґрунтовне поле для подальших досліджень та інтерпретацій поезики автора, в яких, на жаль, образна система (акваобрази та

образи зброї) не отримали відповідної уваги, що підтверджує актуальність даної роботи.

Як було зазначено вище, творчість Е. Гемінгвея викликала гучний резонанс і в українському літературознавстві, починаючи з 70-х років ХХ-го ст. Коротко окреслимо спектр наукових результатів вітчизняних американістів та інших дослідників. Найбільш ґрунтовними та всеохоплюючими вважаємо роботи Т. Н. Денисової, яка розробила комплексний підхід до вивчення біографії та творчості американського прозаїка [1; 2; 3; 4], Д. В. Затонського [5; 6; 7], І. О. Кашкіна [8], Ю. Лідського [9], В. А. Кухаренко [2004], Б. Грибанова [10], Я. Засурського [2000], А. Кондратюка та Р. Доценка [роботи 1980-х], О. Тарнавського (компаративний підхід до творчості В. Стефаніка та Е. Гемінгвея) [2018], О. Бойченка (зіставлення романів Е. Гемінгвея та Ю. Андруховича) [2018], Н. В. Яремчук (дослідження жанрово-стильових рис Е. Гемінгвея та О. Гончара) [2003], О. М. Линтвар (дослідження інтермедіальності) [2022]. Вочевидь, кількість дослідників творчості Е. Гемінгвея успішно зростає, однак і в українському літературознавстві відсутні розвідки присвячені комплексному осмисленню образів води та зброї в романі Е. Гемінгвея «Прощавай, зброє!» в контексті символіки та міфопоетики як актуальних векторів художнього пошуку літератури модернізму, що і складає мету нашого дослідження.

Узагальнимо результати вітчизняних вчених. На думку, Т. Н. Денисової, 1920-ті роки – доба другого Ренесансу, плідний час формування нової естетичної реальності, в якій американська література перетворилася на провідника європейського модернізму міжвоєнної доби. Очевидними стають зв'язки провідного американського модерністського тексту «Безплідна земля» Т. С. Еліота з творчістю Е. Гемінгвея (увиразнено міфопоетичний аспект творчості). Переважну більшість дослідників роману «Прощавай, зброє!» цікавлять риси автобіографізму (стосунки з Агнесою фон Куровскі, поранення Е. Гемінгвея та їх художня реалізація в романі), типового персонажа, так званого героя «кодексу», трагізм, прийоми ліризації оповіді, екзистенціальна проблематика та інші філософські складові художнього мислення

письменника. Очевидно, трагічні історичні та соціальні потрясіння перших десятиліть ХХ ст. національні та світові культурні тенденції, шлях особистого становлення, сформували світобачення та художнє мислення Е. Гемінгвея.

З ранньої творчості Е. Гемінгвея (більшість дослідників вважають роман «Прощавай, зброє!» (1929 р.) раннім) можемо відзначити характерні наскрізні полісемантичні образи води, представлені в різних варіаціях таких як: річки, водограй, криниця, дощ, сніг, сльози, озеро, а також образ зброї, у буквальному та метафоричному значенні, водночас, є маркерами художнього світу автора, та імпліцитними виразниками глибинного філософського змісту не тільки названого роману, а й інших текстів письменника.

Зазначимо, названі вище акваобрази та образ зброї в романі Е. Гемінгвея «Прощавай, зброє!» виконують низку художніх функцій, серед яких домінує сюжетоутворююча. Нагадаємо, оскільки хронотоп має сюжетне значення, топоси – організаційні центри основних сюжетних подій роману. Будь-який художній образ є хронотопним. Саме у хронотопі зав'язуються та розв'язуються сюжетні вузли [11]. А водойми в романі «Прощавай, зброє!» постають центральними топосами: на початку роману, наприклад, автор точно фіксує позицію Фредеріка Генрі та його військового підрозділу саме на березі річки; дещо згодом дізнаємося про переміщення вздовж річки, багаторазові перетини водойм, озера Маджоре; події, що відбуваються біля фонтану конструюють сюжетику роману. Безумовно, найбільш досліджений, образ дощу також виконує сюжетоутворюючу функцію та константно супроводжує ключові події життя та смерті Кетрін Барклі. Очевидною є тенденційність у динаміці акваобразів та образу зброї. Здебільшого згадки про річку співвіднесені з погіршенням ситуації на фронті, чи втеча Фредеріка саме завдяки річці – сцена амбівалентного порятунку від розстрілу, проте подальші події лише відтермінують очікувану смерть.

Отже, сюжетоутворюючі образи води та зброї суттєво посилюють трагізм, який переростає у катастрофізм мислення персонажів (очікування неминучої загибелі) та художнього світу роману Е. Гемінгвея «Прощавай, зброє!».



Загальновідомо, що культурна доба ХХ ст. активно апелює до міфу, модерністський «панміфологізм ХХ ст.» детально осмислений у дослідженні О. О. Корнієнко [12] Інтерес до міфу характеризує будь-яку культурну епоху більшою або меншою мірою [13]. Однак, саме ХХ ст. проголосило міф джерелом та носієм вищої художності (Й. Г. Гердер, Т. Блекуел), в якому наявні прояви справжніх вічних цінностей в їх оригінальному, первинному значенні, наприклад, «вищої свободи», «правди», «людяності», «істинності» тощо. Як вже зазначалося, американська література ХХ ст. посідає провідну позицію у контексті світового культурного процесу та актуалізує певні міфи та ритуали. Консолідуємося з думкою Т. В. Шебуренкової про міфопоетичний модус американської літератури як мову, на якій письменник пояснює сучасність [14, с. 7], і навіть більше, саме міф структурує як форму, так і зміст художнього тексту. Модерністська міфопоетика стає експериментальною спробою реконструкції певних універсальних світоглядних позицій [14, с. 25-26].

Дж. Фрезер, Е. Чемберс, Г. Меррей, Д. Харрісон, Д. Уестон та інші англійські та американські вчені-міфологи акцентують увагу на міфах про світове дерево, легенду про Грааля, цикл сезонних ритуалів, «культ життя» та ін., що здобуло назву «американської літературної археології» (наприклад, образ Гамлета пов'язують із ритуальними богами зими (семантика тотальної танатичності), образ Емми Боварі співвіднесли із вмираючою богинею кохання) [13, с. 5].

Також американська література успішно засвоїла теорію К. Г. Юнга про архетипи, дослідження Л. Фідлер («Любов і смерть в американському романі» 1960 р.), який виокремив особливості «несвідомого» американців, сповненого страхів, туги, відчуття провини. Вчений визначив американську літературу як «літературу смерті». Ф. Янг обґрунтував найважливіший архетип американської літератури – «поранений герой» (у широкому плані той, хто втрачає), крім цього дослідник зауважує на відсутності спокою, стані занепокоєння та жаху типового американця. Причини для такого стану, вочевидь, криються у культурно-історичних реаліях регіону.

Більшість дослідників американської модерністської міфопоетики акцентують увагу на актуальності біблійної концепції: міф про пошук Едему [27, с. 112], ототожнення із Богом обраним народом, сама Біблія сприймається як історія Америки. Саме релігійно-християнська складова американської культури суттєво вплинула на національну неоміфологію [15; 16; 17]. Тож, сам міф визначає сюжет того чи іншого американського тексту, що дає підстави для підтвердження гіпотези даної наукової розвідки.

Безперечно, міфопоетика – одна з ключових рис творчості Е. Гемінгвея як ранніх, так і пізніх текстів, що підтверджують названі вищенаукові розвідки та, наприклад, безліч акваобразів або дотичних образів, які зустрічаємо не тільки в обраному романі, а й у більш пізніх текстах автора. Розглянемо кілька центральних сакральних міфологічних образів, актуалізованих в романі Е. Гемінгвея «Прощавай, зброе!».

Міфологія індіанців Центральної Америки представляє верховне божество – богиню з косами – богиню землі та вологи [18, с. 322], а центральним міфом, названого регіону є багатоваріантний сюжет про потоп. Так традиційна індіанська міфологічна богиня з косами асоціюється з образом Кетрін Барклі, у портретах якої, домінує опис розкішного волосся та згадки про сльози: «She had wonderfully beautiful hair <...> I loved to take her hair down and she sat on the bed and kept very still, except suddenly she would dip down to kiss me while I was doing it, and I would take out the pins and lay them on the sheet and it would be loose and I would watch her while she kept very still and then take out the last two pins and it would all come down and she would drop her head and we would both be inside of it, and it was the feeling of inside a tent or behind a falls» [28, с. 121]. Невипадкове порівняння волосся з водоспадом пов'язує героїню з символом життєдайної сили та конструює потенційний вітальний образ. Актуалізується позитивне значення води як фундаментальної первинної стихії, джерела життя, саме у іпостасі жіночого початку. Що згодом реалізується у сюжеті роману вагітністю Кетрін. Перші зустрічі закоханої пари відбуваються у саду – це, вочевидь, сакральний топос, елементи якого реконструюють уявлення про рай. Тож, певні риси образів роману співвідносяться з

міфопоетичними, традиційними уявленнями, однак, Е. Гемінгвей в романі «Прощай, зброе!» переосмислює задані схеми та надає зазначеним образам руйнівної семантики. Автор наділяє Кетрін страхом дощу (мотив дощу доволі досліджений), який співвідноситься у романі зі смертю героїні. Для індіанської міфології дощ – символ плодючості та чистоти, однак богів дощу (за міфологією майя, ацтеків та інших племен) – Тлалоку (Чаку) у жертву приносили дітей [19, с. 374-376]. Після тяжких пологів Кетрін, читаємо про новонародженого мертвого хлопчика: «<...> looked like a freshly skinned rabbit» [28, с. 347]. Якщо образ матері Е. Гемінгвей співвідноситься із типовим для американської міфології образом богині, то її дитину порівнює з «кроликом» (припускаємо кілька варіантів перекладу: прямий та ідіоматичний, проте, надаємо перевагу прямому). Саме кролик – одна з центральних культових тварин для культури американського континенту, символ плодючості, циклічного відродження, у індіанських міфах – супутник жінок. Водночас символічна тварина, яка на імпліцитному рівні, заміщує собою дитину також увиразнює уявлення індіанців про перевтілення внаслідок жертвоприношення (кролик – типовіша жертвна тварина для американського континенту). Згідно з авторською міфопоетикою, прогнозовані перспективи набувають амбівалентного значення: символічне джерело життя та сам первісток стають ритуальними жертвами, приреченими до загибелі.

Звернемо увагу на частотність використання акваобразів, яка суттєво перевищує будь-які інші образи у романі Е. Гемінгвея «Прощай, зброе!», така гіпернасиченість спонукає до активного наукового осмислення та інтерпретації.

На абсолютному початку роману головний персонаж та водночас гомодієгетичний наратор – Фредерік Генрі окреслює розташування італійської армії: «The line of the river that separated the two armies <...>» [28, с. 58]. Дана вказівка одразу нагадує традиційне міфологічне значення символу річки: розмежовувати, розділяти різні світи (живих та мертвих тощо). Дещо згодом читаємо: «In the bed of the river there were pebbles and boulders, dry and white in the sun, and the water was clear and swiftly moving and

blue in the channels» [28, с. 13]. Колір води, її кількість у водоймі детально підкреслені автором та знаменують позитивне значення. Крім того, вода як центральна стихія світобудови наділена значенням життєдайного джерела, сили відновлювати та відроджувати, однак, полісемантичність образу не виключає його амбівалентних значень (річний код у літературі [19, с. 375]). Сюжетні події роману, зокрема, воєнні події будуть розгортатися згідно з рухом річки, її наповненості, розливу, кольору води. Як відомо, води буде більше в романі, її колір та динаміка набуватимуть усе більш деструктивних рис, що дає підстави говорити про міфопоетичний паралелізм (життя персонажів та стану водних джерел). Відповідно до тлумачення символічного значення образу річки, йдеться про елемент сакральної топографії. Якщо спробувати визначити загальну траєкторію руху головних персонажів роману, які врешті опиняться у Швейцарії, зможемо визначити напрямок як північний захід. А згідно з давніми уявленнями щодо заходу та півночі, обидва співвіднесені зі сторонами концентрації темного, руйнівного, демонічного, а за деякими, більш категоричними визначеннями, йдеться про місце перебування мертвих. Тож неодноразове занурення, наприклад, Фредеріка Генрі, у річку Тальяменто або перетин озера разом з Кетрін знаменують наближення персонажів до символічного простору смерті.

Нагадаємо, поняття «втраченої генерації» як посткатастрофічного явища, Велику депресію, що, безумовно, сповнило художню свідомість та світогляд Е. Гемінгвея та інших літераторів першої половини ХХ ст. песимізмом, розчаруванням та безнадією. Визначені риси художнього мислення стали характерними для цілої низки представників американської та європейської модерністської літератури та спричинили формування міфопоетичної стратегії есхатологічного характеру.

Зауважимо, у тексті Е. Гемінгвея «Прощай, зброе!» серед названих повторюваних акваобразів знаходимо образи криниці та водограю. У третій книзі роману читаємо про пересування Фредеріка та його супутників до Ундіне, традиційно під проливним дощем, з повними рівчаками брудної води вздовж дороги,

дівчатами, які безупинно плачуть. Опинившись у селянській садибі, Генрі знаходить криницю: «There was a well in the yard and Piani was getting up water to fill his radiator. So much going in low gear had boiled it out. The farmhouse was deserted» [28, с. 214]. Криниця – давній міфологічний образ, значення якого традиційно пов'язано з батьківщиною, родиною. Вода у криницях здавна вважається особливо цілющою, «живою», якщо її випити. Проте ні про наміри, ні про спроби скористатися водою з криниці для пиття автор не пише, лише сухо зазначає: воду використали для наповнення радіатора автомобіля. Знецінення образу життєдайної сили води з криниці додає невеличка деталь, подвір'я було занедбаним та спустошеним, тож вкотре автор переосмислює вітальне значення міфологічного акваобразу.

Перш ніж осмислимо образ водограю в романі Е. Гемінгвея «Прощавай, зброе!», нагадаємо, що фонтан стає популярним урбаністичним, архітектурним об'єктом у ХХ ст. та проникає у мистецтво, наприклад, текст Г. Аполлінера «Зарізана голубка й водограй» (1914 р.). Щодо семантичної варіативності образу водограю, то саме у модерністській літературі реактуалізується значення суму, скорботи та вічного оплакування. Відомо, вірші Г. Аполлінера присвячені оплакуванню загиблих під час Першої світової війни. А давня традиція будувати водограї поруч з надгробками покликана для візуалізації вічної журби за померлими. У романі Е. Гемінгвея наявні декілька образів водограїв, розглянемо фінальний (саме його вважаємо, значущим). Останній вимушений переїзд Фредеріка Генрі та Кетрін Барклі до Лозанни, місцевість, де персонажі залишаються до пологів, має такий опис: «The windows of the room looked out on a wet garden with a wall topped by an iron fence. Across the street, which sloped steeply, was another hotel with a similar wall and garden. I looked out at the rain falling in the fountain of the garden» [28, с. 328]. Автор ніби повертає пару до місця їх знайомства, знову перед ними сад, однак, маленький, оточений кам'яним муром із залізними шпичаками, у якому є водограй. Лаконічний опис місця останнього перебування героїв вже не асоціюється з Едемською ідилією, надією на майбутнє, а навпаки, пробуджує почуття небезпеки, загрози, суму та тісноти. Дозволимо

інтерпретувати таку композиційну циклічність роману і одночасно рису хронотопу як замикання простору та завершення відведеного часу, що стискається навколо головних персонажів. Повтор такого тлумачення імпліцитно представлено у образі водограю.

Події роману відбуваються ранньою весною (березень 1918 р.), навряд чи водограй функціонував, однак автор фокусує погляд наратора на тому, що дощ падав у водограй. Очевидно, відсутність циклічного руху води у фонтані не передбачає символічної надії на вічне повторення, відновлення, а знаменує ідею завершення. Враховуючи результати дослідження образу дощу у романі «Прощавай, зброе!», доповнимо: якщо ключовим міфологічним сюжетом американської літератури був сюжет про потоп, а константні опади (дощ, сніг) посилюються у кінці роману та віщують не тільки загибель Кетрін, а й відсутність майбутнього (смерть дитини) то, взагалі, знаменується тотальна руйнація, неможливість подальшого руху художнього та історичного часу.

Символічна змістовність перерахованих образів води дозволяє виявити низку таких смислів: будь-які водні джерела традиційно наділені семантикою життєдайності, вітального початку, джерела життєвої сили, плодючості, нерідко функціонують в статусі емблем чистоти, очищення, відродження, воскресіння і навіть безсмертя. Однак, рух води або пересування героїв по воді (Фредерік Генрі рятується від розстрілу та дезертує саме упливаючи від карабінерів; вдруге Фредерік та Кетрін тікають від ймовірного арешту з Італії до Швейцарії, перетинаючи озеро Маджоре), не дозволяє погодитися з окремими дослідниками поезики роману «Прощавай, зброе!» стосовно занурень у воду Фредеріка та Кетрін, які вважають дві вищевказані сцени символами воскресіння та переродження персонажів. Оскільки після тривалих багаторазових контактів з водою не спостерігаються кардинальні зміни (як на експліцитному, так і на імпліцитному рівні) у емоційному, психологічному, фізичному та інших станах персонажів, навпаки, очевидною є обернена тенденція: посилюються та загострюються почуття невпевненості, страху, очікування арешту та смерті у мирній Швейцарії. Щирі зізнання Кетрін та Фредеріка дають аргументи на користь згадуваної міфопоетичної концепції типових

американських персонажів – «поранених», охоплених страхом та безнадією.

Як стверджує В. М. Топоров, американські версії сюжету про потоп незалежні та здебільшого нагадують біблійний потоп [19, с. 324-327]. Так численні акваобрази здобувають та концентрують антиномічні значення своїм традиційним, на тлі Першої світової війни, страхів та передчуття смерті обох персонажів роману, що актуалізує есхатологічний міф, який корелює з сюжетом про всесвітній потоп.

Розглянемо ще одну деталь трагічної загибелі Кетрін Барклі на матеріалі елементів есхатологічності, як відомо, героїня втрачає забагато крові після пологів, що і призводить до її смерті. Пролиття крові – один з ключових мотивів міфології південно-американських індіанців, реалізацію якого вбачаємо у використанні автором лексеми «flood» – повінь, потоп та ін., і стосовно води, що прибуває в річки, і стосовно фізіологічної кровотечі. Вочевидь, автор навмисно не скористався точнішим, медичним поняття («bleeding» – кровотеча), що надає можливості інтерпретувати застосування поняття «flood» в ритуально-символічному аспекті. Світова катастрофа, тобто Перша світова війна, художньо осмислена та відображена Е. Гемінгвеєм в категоріях та образах тотального есхатологізму. Де б не перебувала людина у художньому світі автора, її свідомість сповнена катастрофізмом, страждання невідворотні, актуалізується статус жертви, що і підтверджує авторська міфопоетика та ритуалізація.

Образ зброї в романі Е. Гемінгвея «Прощавай, зброє!» досі не отримав ґрунтовної наукової розвідки. На відміну від чисельної акваобразності тексту, домінантною темою якого є війна, про зброю говориться мало. Декілька сцен: по дорозі до шпиталю у Мілан, Фредерік Генрі втрачає табельну зброю, що символічно відкриває його майбутнє дезертирство, крім того, загальновідомо, що втрата зброї під час війни передбачає судове розслідування (трибунал). Вдруге персонаж губить пістолет, який придбав самостійно у крамниці, щоб заповнити пусту кабуру. Тож під час війни Фредерік Генрі здебільшого не користується зброєю, за винятком єдиного разу, коли йому довелося вбити сержанта.

На відміну від традиційних полісемантичних значень образу зброї як супутника, помічника, символу влади, захисту та статусу володаря [29], автор частіше роз'єднує персонажа та його зброю. Нагадаємо, що імена літературних персонажів мають неабияке значення, у цьому випадку, значення імені персонажа точно підібрано автором. Фредерік від «fridu» – означає «мир, мирний правитель», імпліцитно це не лише характеризує художній образ, а й акцентує авторську думку щодо повної беззмістовності перебування Фредеріка Генрі на війні, пояснює його байдуже ставлення до зброї. Разом з тим, військова зброя у руках персонажа дійсно мало ефективна: ні захисту, ні безпеки, нічого аналогічного вона не гарантує. З міфопоетичної позиції, знаходимо єдину сцену в романі, яка імпліцитно вказує на зброю Фредеріка Генрі – перетин озера до Швейцарії на весельному човні. Згідно Дж. Трессідера [29], весло корелює з образом списа та символізує королівську владу (у зображальному мистецтві річні боги зображаються з веслами). Очевидною буде асоціація з міфічними сюжетами про перехід до царства мертвих (Фредерік Генрі – символічний Харон, озеро – аналог Лети, Стікса, роль Кетрін також зрозуміла). Як бачимо, автор синтезує елементи різних міфологічних традицій у власній міфотворчості (суто індіанські давні вірування, біблійні сюжети, західноєвропейські міфологічні мотиви).

Однак, вважаємо, що Е. Гемінгвей дає підстави говорити про зброю іншої природи та цінності. Чим більше Фредерік Генрі віддаляється від війни та її атрибутів, тим більше він наближується до Кетрін та адаптується до звичайного мирного життя. Що також відображено в образі символічної, метафоричної, імпліцитної зброї: любов, бажання опікуватися та захищати Кетрін, мужність, спрямована на конструктивні життєдайні (у буквальному значенні) стосунки, а не – на деструктивну війну. Фредерік дійсно перебуває у стані тимчасового спокою, гармонії саме поруч із Кетрін. Вочевидь, альтернативою реальної військової зброї у романі «Прощавай, зброє!» постає любов, довіра, милосердя, родина – все те, що гарантує захист, впевненість та спокій. Щирі, відверті стосунки головних персонажів роману Е. Гемінгвея стають



ефективним захистом людини як такої та людяності чи то на війні, чи за умов будь-якої іншої катастрофи. Однак, автор змодельовав найстрашніший художній сценарій для Фредеріка Генрі і лишає персонажа тотально беззбройним та незахищеним, що увиразнює думку про неможливість справжнього життя в умовах есхатологічної катастрофи. Та все ж надія на порятунок є, метафоричне та ритуальне рясне омивання художнього світу роману Е. Гемінгвея дощами, снігами, розливами річок, повенями, слізьми та кров'ю намічає проєкцію на оновлення, відродження світу нехай навіть за межами роману «Прощавай, зброє!».

Отож, підсумуємо та ризикнемо висловити думку щодо специфіки розробки та функціонування у художньому просторі роману Е. Гемінгвея «Прощавай, зброє!» акваобразів та образу зброї. Модерністська стратегія художнього пошуку та жах як домінантне враження від Першої світової війни призвели до формування катастрофічного художнього мислення Е. Гемінгвея з виразними елементами індивідуально-авторської міфопоетики, яка передбачає синтез біблійної та американської традицій у гранично есхатологічному вимірі. Міфопоетична модель креації витісняється моделлю деконструкції, тобто космогонічний міф трансформується у есхатологічний у досліджуваному тексті автора. Що, безумовно, розширює можливості інтерпретації роману «Прощавай, зброє!» та відкриває перспективи для подальшого наукового осмислення художнього доробку Е. Гемінгвея.

## Література

1. Денисова Т. Н. Ернест Хемінгуей: Життя і творчість К. : Дніпро 1972.
2. Денисова Т. Н. Роман і романісти США ХХ століття. К. : Дніпро. 1990
3. Денисова Т. Н. Стиль Гемінгвея – стиль нації [текст]: зі статті («Література США ХХст.»). Зарубіжна література. 2009. № 8. С. 3.
4. Денисова Т. Н. Экзистенциализм и современный американский роман. К. : Наукова думка, 1985.
5. Затонський Д. Ернест Хемінгуей – письменник і людина. *Вікно у світ*. 1999. № 6. С. 6-26.
6. Затонський Д. Ернест Гемінгвей – письменник і людина [текст]. *Зарубіжна література*. 2009. № 28. С. 6-16.

7. Затонський Д. В. У пошуках сенсу буття: погляд на літературу сучасного Заходу. К. : Дніпро, 1967.
8. Кашкин И. Эрнест Хемингуэй. Очерк. М. : Художественная литература, 1966.
9. Лидский Ю. Я. Творчество Э. Хемингуэя. К. : Наукова думка, 1978.
10. Грибанов Б. Т. Эрнест Хемингуэй: герой и время. М. : Художественная литература, 1980.
11. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М. : Худож. лит., 1975. С. 234-407.
12. Корниенко О. А. Мифопоэтическая парадигма русской прозы 30-х годов XX века: Векторы эстетического поиска в литературе метрополии и зарубежья : монография. К. : Логос, 2006.
13. Linda Wagner-Martin Springer International Publishing, Ernest Hemingway. A literary life, 2022.
14. Козлов О. Міф і літературознавча думка США. *Вікно в світ*. № 5 (8). 1999. С. 167-179.
15. Шебуренкова Т. В. Поетика національного міфу у романній творчості Поля Остера : дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук : спец: 10.01.04 «Література зарубіжних країн». Миколаїв, 2015.
16. Колісниченко А. В. Міф у літературі американського модернізму. *Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В. О. Сухомлинського*. Філологічні науки (літературознавство) : зб. наук. праць. № 1 (21), квітень 2018. Миколаїв : МНУ ім. В. О. Сухомлинського, 2018. С. 73-78.
17. Михед Т. В. Пуританська форманта літератури американського романтизму. *Університет: Історія. Філософія. Філологія*. К., 2008. № 6 (26). С. 62-68.
18. Оселедько К. О. Мифопоетична парадигма як основа поетичного моделювання світу роману Марини Соколян «Балада для Кривої Варго». *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського*. Миколаїв, 2012. № 10. С. 116-121.
19. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М. : Сов. энциклопедия, 1991. Т. 1. А-К.
20. Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2-х т. / гл. ред. С. А. Токарев. М. : Сов. энциклопедия, 1991. Т. 2. К-Я.
21. Linda Wagner-Martin Ernest Hemingway. A literary life. URL: [https://fileview.fwdcdn.com/?url=https://mail.ukr.net/api/public/file\\_view/list%3Ftoken%3D-EUdDPedivvOzEIYIA7dkBnboP27GzhZTacRn\\_-mEM-TgJ5qg6QDs1CVJZok4gsT8v6BSHCs2Oo6-sTNqBX2PBfVcGLh7XxEI0](https://fileview.fwdcdn.com/?url=https://mail.ukr.net/api/public/file_view/list%3Ftoken%3D-EUdDPedivvOzEIYIA7dkBnboP27GzhZTacRn_-mEM-TgJ5qg6QDs1CVJZok4gsT8v6BSHCs2Oo6-sTNqBX2PBfVcGLh7XxEI0)

[gU:vWYN7J0hoGablSSr%26r%3D1687192981583&default\\_mode=view&lang=ru#start=0](https://www.gutenberg.org/files/16871/16871-9/16871-9-1583.html)

22. Bloom's Critical Views. Ernest Hemingway. URL: [https://fileview.fwdcdn.com/?url=https://mail.ukr.net/api/public/file\\_view/list%3Ftoken%3D-EUdDPedivvOzEIYIA7dkBnboP27GzhZTacRn\\_-mEM-TgJ5qg6QDs1CVJZok4gsT8v6BSHCs2Oo6-sTNqBX2PBfVcGLh7XxEI0gU:vWYN7J0hoGablSSr%26r%3D1687192981583&default\\_mode=view&lang=ru#start=2](https://fileview.fwdcdn.com/?url=https://mail.ukr.net/api/public/file_view/list%3Ftoken%3D-EUdDPedivvOzEIYIA7dkBnboP27GzhZTacRn_-mEM-TgJ5qg6QDs1CVJZok4gsT8v6BSHCs2Oo6-sTNqBX2PBfVcGLh7XxEI0gU:vWYN7J0hoGablSSr%26r%3D1687192981583&default_mode=view&lang=ru#start=2)
23. Bendixen, A. The Development of the American Novel: The Transformations of Genre. A. Bendixen (Ed.), A Companion to the American Novel (pp. 1-18). Hoboken : Blackwell Publishing, 2012,
24. Linda Wagner-Martin. A Historical Guide to Ernest Hemingway. Oxford University Press, 2000,
25. Cheerful Rain in Hemingway's Farewell to Arms. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00144940.2015.1031072?journalCode=vexp20>
26. Weather symbolism in a «Farewell to Arms». URL: <https://www.cliffsnotes.com/literature/f/a-farewell-to-arms/critical-essays/weather-symbolism-in-a-farewell-to-arms>
27. Ebrahim Barzegar Exploring Naturalism in Hemingway's' A Farewell to Arms International Researchers Volume No. 5 Issue No. 4. MA University of Guilan, 2016, p. 19-25 URL: [https://www.academia.edu/7060463/Naturalism\\_in\\_Ernest\\_Hemingways\\_A\\_Farewell\\_to\\_Arms](https://www.academia.edu/7060463/Naturalism_in_Ernest_Hemingways_A_Farewell_to_Arms)
28. Schlesinger A. The Cycles of American History. New York : Houghton Mifflin Co, 1987.
29. Ernest Hemingway Farewell To Arms. URL: <https://files.libcom.org/files/farewelltoarms01hemi.pdf>
30. Tressider J. Dictionary of Symbols. M. : Fair - Press, 1990.

**О. О. Корнієнко**

### **Катастрофа у романі Жозе Сарамаго «Сліпота»**

Катастрофа (від грец. *καταστροφή* – *переворот, кінець, загибель*) – лихо, яке призводить до трагічних наслідків. Загальноприйнятою є типологія катастроф: а) за причиною виникнення: природні (стихійні), антропогенні, техногенні,

екологічні, соціальні, гуманітарні тощо; б) за масштабами – об'єктові, локальні (місцеві), регіональні, національні, глобальні<sup>23</sup>.

Звісно, за всі часи література не оминала зображення різноманітних катастроф. Об'єкт уваги художньої літератури, особливо починаючи з доби Нового Часу, зосереджений не стільки на зображенні катастрофічної події (будь-якої: війни, стихійного лиха тощо), скільки на їх суб'єктній рецепції, переживанні людиною і ширше – людством лиха, на вплив катастрофічних подій не тільки і не стільки на фізичний, скільки на моральний, внутрішній стан людини і соціуму, вплив на людську свідомість, відчуття і почуття. Почасті катастрофічні події стають саме тим випробуванням, умовно кажучи «лакмусовим папірцем», яке проявляє ті чи інші риси людини, стан соціуму і стан світу взагалі.

*Мета* дослідження обумовлена необхідністю художнього усвідомлення катастрофічного стану людства у сучасній художній літературі. Зокрема, в романі Нобелівського лауреата 1998-го року, португальського письменника Жозе ді Соза Сарамого «Сліпота» (1995) [Сарамого 2013].

Отримання високої літературної нагороди сприяло активізації наукових досліджень творчості письменника.

Найбільшої уваги вчені приділяють роману «Євангелія від Ісуса Христа» [Сарамого 2010]. Цьому твору присвячені наукові розвідки А. Є. Нямцу, Г. Канової, Л. Комарницької, Л. Зелінської, Н. А. Петрової, Т. Тайманової, D. Frier (Д. Фрайер) та ін. [Нямцу 2007; Канова 2013; Комарницька 2018; Зелінська 2000; Петрова 2010; Тайманова 2012; Frier 2005].

Відчутний брак наукових досліджень роману «Сліпота», написаного у 1995 році, перекладеного українською Віктором Шовкуном у 2013 році.

Роману «Сліпота» присвячені поодинокі розвідки українських дослідниць І. Желейкіної та А. Щербини [Желейкіна, Щербина 2020], іспанської дослідниці С. Hernandez (Кандіди Ферреро Ернандес) «La peste de la ceguera: notas a Ensayo sobre ceguera de José Saramago» (2001) [Hernandez 2001]. Відчутний брак

<sup>23</sup> Катастрофа / Р. В. Пилипчук, Н. М. Фещенко, Д. Д. Зербіно, Є. А. Іванов. Енциклопедія сучасної України. – URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=11031](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=11031)

досліджень роману «Сліпота» і спонукав автора цього матеріалу до аналітичних розвідок саме цього твору.

Сюжетоутворюючу роль у романі відіграє катастрофа, яка раптово спіткала людей – хвороба – епідемія сліпоти. Остання стає рушійною силою та каталізатором подій у творі.

Звісно, сучасний письменник спирається на існуючу традицію та творчо продовжує її, зокрема, по-перше, у зображенні епідемій (у Гомера, Софокла згадується «морювиця», Дж. Боккаччо «Декамерон», А. Камю «Чума» – «чорна смерть», у Е. По «Маска червоної смерті» – «червона смерть» та ін.), у живопису – численні «Танки смерті» та «Тріумфи смерті», зображення чуми (Ж.-Е. Делоне, А. Беклін, Ф. Йеневайн та ін.).

Сарамаго спирається на існуючу традицію та творчо продовжує її, по-друге, у зображенні сліпців і сліпоти у світовій культурі: давньогрецький епос (Гомер), трагедія (Софокл), подальші розробки у християнській культурі (Старий та Новий Заповіти), у творах літератури (В. Шекспір, М. Метерлінк, Г. Веллс та ін.).

На відміну від попередньої традиції, у творі Сарамаго зображуються не хвороби, які були відомі в історії (чума), або схожі до них («морювиця», «червона смерть»). В якості епідемії у сучасного автора виступає саме сліпота, до того ж «біла сліпота», яка відрізняється від фізичної «чорної».

Сарамаго поєднує прямий і умовно-метафоричний зміст в образах сліпців та мотиву сліпоти. Сучасний письменник оновлює традицію, розширює і поглиблює умовно-метафоричне змістове наповнення метафори сліпоти. Під сліпотою у творі розуміється не тільки неможливість або небажання «бачити» істину, але й прояви насильства, жорстокості, егоїзму, страху, безсоромності, жадоби, втрата моральних цінностей, духовності й людяності. У авторській рецепції саме втрата людяності і постає головною катастрофою сучасного світу. Змістове насичення метафори варіюється у різноманітних філософських сентенціях персонажів і автора, афористичних за своєю суттю: «...немає сліпоти, а є сліпі, хоч історичний досвід завжди підказував нам, що немає сліпих, а є сліпота в різних її проявах» (с. 439); «якщо хочеш осліпнути, то осліпнеш» (с. 177); «Страх нас осліпив, страх і далі утримуватиме

нас сліпими» (с. 180); «Битися завжди було, більшою або меншою мірою, формою сліпоти» (с. 183); «Сліпота саме це й означає – жити у світі, де немає надії» (с. 283).

У більш широкому узагальненому вигляді метафора сліпоти характеризує стан сучасного людства:

– «милосердний і барвистий світ екзотичних сліпців закінчився, тепер настало суворе, жорстке і невблаганне царство сліпих» (с. 184);

– «ми сліпі тому, що ми мертві...ми мертві тому, що ми сліпі» (с. 339);

– «...ми не осліпли,...ми сліпі, Сліпі, що бачать, Сліпі, які маючи зір, нічого не бачать» (с. 442);

– «...гірше сліпого той, хто не хоче бачити» (с. 401);

– «хвороби можуть бути різними в різних людей, але вбиває нас по-справжньому сліпота, Ми не безсмертні, ми не можемо уникнути смерті, але принаймні ми не повинні бути сліпими» (с. 399).

У романі Сарамого завдяки максимальній типізації і універсалізації розширяється й обсяг катастрофи. На поетологічному рівні це проявляється в особливостях художнього часу і простору. Простір характеризується, водночас невизначеністю (географічні топоси, країна і місто не вказані), і художньою деталізацією локусів божевільні і міста, де розгортаються події. Художні локуси презентують замкнений, зруйнований і брудний простір, який функціонує як у прямому, так і в умовно-метафоричному значенні. Останній маркує втрату соціумом людяності і людської подобі. Мотиви замкненого простору, руйнації, бруду розгортаються за принципом градації, підсилюються поетологічною символікою на рівні запахів (нестерпний сморід), колористики (жовтий та сірий кольори), художніх деталей і подробиць. Вказані мотиви корелюють із мотивом хвороби і структурують сюжетно реалізований лейтмотив мертвості й смерті. Лейтмотив смерті посилюється розгортанням апокаліпсичних мотивів, ремінісценцій та алюзій, сюжетно зреалізованих у шокуєчому натуралістичному ключі (собаки на вулицях сліпого міста пожирають кінцівки мерців тощо).

Невизначеність часу і простору з їх максимальним узагальненням формують стійке уявлення, що зображені події можуть відбутися будь-де і будь-коли.

Максимальну типізацію й універсалізацію являє авторська модель маркування персонажів за принципом усталених архетипів (хлопчик, дівчина, старий, чоловік і дружина) або за принципом професійної ролі у соціумі: лікар, солдати, влада тощо. У романі показано, що епідемія сліпоти вражає увесь соціум, місто, країну, а завдяки максимальній типізації та універсалізації на алегоричному рівні поширюється на весь світ і все людство на кшталт тотальної пандемії.

Жозе Сарамаго актуалізує одвічні морально-філософські проблеми життя, соціуму, світу і людства, їх сучасного стану як такого, що потребує переосмислення системи цінностей та пошуку шляхів оновлення світу і подолання загальної катастрофи.

Аналіз образної системи і подій, зображених в романі, свідчить, що в усвідомленні автора сучасне суспільство проявляє байдужість, насилля, егоїзм, обман, втрату моральності й людяності. На художньому рівні це проявляється також у мотиві звірячого. Людські вчинки почасти мають згубні наслідки, які сюжетно реалізуються у лейтмотиві смерті.

Таким чином катастрофа – епідемія сліпоти стає сюжетоутворюючим фактором, своєрідним «тригером», який запускає механізм перевірки суспільства і людства на людяність і проявляє іншу – найжахливішу катастрофу – втрати людяності, катастрофу бездуховності.

Проте автор не втрачає віру в людство. У творі присутні прояви персонажами єдності та співчуття.

Відкритий фінал демонструє незавершеність і актуальність поставлених у творі одвічних проблем буття у сучасному світі, а саме: чи зможе людство подолати епідемію духовної сліпоти?

На поетологічному рівні привернуло увагу інтермедіальне поле і, зокрема, використання прийому екфразису у романі.

У творі є досить цікавий епізод. Аби епідемія не поширювалася (що не допоможе, бо швидко все місто і вся країна осліпне), осліплених ув'язнюють у божевільні. Там сліпі вирішують згадати

саме те, що вони востаннє побачили перед тим, як втратили зір. Один з неназваних сліпих свідчить: «Останнє, що я побачив, була картина <...> Я ходив до музею, й на тій картині було поле з воронами, кипарисами й сонцем, ніби стуленим зі шматочків інших сонць. Схоже, то була картина якогось голландця...» (с. 178). За ключовими деталями зрозуміло, що мова йде про картину нідерландського художника Вінсента Ван Гога «Пшеничне поле з круками» (1890, Музей Вінсента Ван Гога, Амстердам), яку митець закінчив писати за 19 днів до самогубства (27.07.1890) на пшеничному полі французької місцевості Овер-сюр-Уаз. Але саме у цьому полотні художника відсутні кипариси і сонце, про які каже персонаж. Відомо, що у різні періоди творчості Ван Гог створив десятки полотен, на яких зображено пшеничні поля:

- «Пшеничне поле з куріпкою» (1887, музей Вінсента Ван Гога в Амстердамі),
- «Зелені колосся пшениці» (1888, Музей Ізраїлю, Йерусалим),
- «Поле з зеленою пшеницею» (1890, Нац. галерея мистецтв, Вашингтон), «Поле зеленої пшениці», (1889, Цюрих),
- «Пшеничне поле» (1888, Музей Ван Гога в Амстердамі),
- «Пшеничні поля на фоні Овера» (1890, Музей мистецтв та історії, Женева),
- «Пейзаж із стогами пшениці і місяцем, що сходить» (1889, Музей Крелло-Мюллер, Отерло, Нідерланди),
- «Пшеничні поля зі снопами» (1888, Художній музей Гонолулу),
- «Врожай в Провансі» (1888, Музей Ізраїлю) та багато інших.

У пшеничних полях митець бачив не тільки надихаючі пейзажі, втілення природнього циклу (сівба – початок, зародження життя, зростання – розвиток, жнива – логічне завершення), а й метафору самого людського життя у його плинності, праці на землі (сівба, жнива, збір врожаю):

- «Пшеничне поле з пахарем» (1889, Музей мистецтв, Бостон),
- «Пшеничні стоги зі жнецем» (1890, Художній музей у Толедо, Огайо).

Крім того, згадаймо, що у другій половині 1870-х років Ван Гог у своїх юнацьких духовних шуканнях, місіонерській діяльності, у



своїх проповідях та біблійних уроках у Англії, Нідерландах, Бельгії неодноразово звертався до біблійних притч, серед яких – притча про сіяча, алегоричний сенс якої базується на метонімічному збігу людської духовності у наближенні до Божої істини та посіву, сходу і врожаю зерна. Але, відомо, що Ван Гог не знайшов свого покликання у служінні. Ван Гог звертається до мистецтва як засобу передачі своїх вражень, переживань, роздумів, духовних переконань і пошуків. Саме у живопису він вбачає можливість виразити саме це. Cliff Edwards (Кліфф Едвардс) у книзі «Van Gogh and God: A Creative Spiritual Quest» (1989) («Ван Гог і Бог: творчий духовний пошук») пише: «Vincent's life was a quest for unification, a search for how to integrate the ideas of religion, art, literature, and nature that motivated him» («Життя Вінсента було пошуком єдності, пошуком того, як об'єднати ідеї релігії, мистецтва, літератури та природи, які його мотивували») [Edwards, Cliff (1989). *Van Gogh and God: A Creative Spiritual Quest*. Chicago, Loyola Press, p. 77]. У листах митець свідчить, що саме у живописі він знаходить можливість виразити свою любов до Бога, людини і природи. У листі 1889 року він пише: «Що може зробити людина, коли вона думає про все, чого не може зрозуміти, але дивитися на поля пшениці... Ми, що живемо хлібом, хіба ми самі не дуже схожі на пшеницю... яку ми збираємо, коли дозріємо» («What can a person do when he thinks of all the things he cannot understand, but look at the fields of wheat... We, who live by bread, are we not ourselves very much like wheat... to be reaped when we are ripe»). В іншому листі до сестри Віл у 1889 році він розмірковує: «Хіба ми, що живемо хлібом, значною мірою не подібні до пшениці, принаймні, чи не змушені ми підкорятися зростанню, як рослина, позбавлена сили рухатися, під чим я розумію будь-який спосіб, яким спонукає нас наша уява, і щоб нас збирали, коли ми дозріли, як пшеницю?» («...aren't we, who live on bread, to a considerable extent like wheat, at least aren't we forced to submit to growing like a plant without the power to move, by which I mean in whatever way our imagination impels us, and to being reaped when we are ripe, like the same wheat?»).

Розмірковуючи над зв'язком людини і природи, Ван Гог пише сестрі: «Що проростаюча сила в пшеничному зерні, так і любов у

нас» («What the germsnating force is in a grain of wheat, love is in us») [цит. за: Edwards, Cliff (1989). *Van Gogh and God: A Creative Spiritual Quest*. Chicago, Loyola Press, p. 78].

Ван Гог створює серію картин, на яких зображено сівбу та жнива, сіяча та жнеця на пшеничному полі: «Сіяч» (1888, Музей Креллера-Мюллера, Оттерло). Натхненний картиною «Сіяч» Жана-Франсуа Мілле, Ван Гог написав кілька картин, де на пшеничному полі присутня постать сіяча і жнеця: «Пшеничне поле з жнецем і сонцем» (червень 1889, Музей Креллера-Мюллера, Оттерло), «Пшеничне поле з жнецем» (зображено схід сонця, вересень 1889, Музей Ван Гога, Амстердам) та багато інших.

Як зазначалось, у пшеничних полях митець бачив втілення не тільки плинності, а й вічності буття. Циклічність, плинність та вічність буття разом із пшеничними полями на картинах Ван Гога виконує також образ сонця у його різних циклах: сходу і заходу, наприклад, на вже згадуваних картинах «Сіяч» (1888) – схід сонця, «Пшеничне поле з жнецем і сонцем» (червень 1889), «Пшеничне поле з жнецем» – схід сонця (вересень 1889), «Зоране поле з сонцем, що сходить» (1889), «Захід сонця: Пшеничні поля поблизу Арлі» (червень 1888, Художній музей Винтертура, Швейцарія) тощо.

Як посів та зростання пшениці, схід сонця є традиційним символом життя, у той час як жнива та захід сонця так чи інакше корелюють з умовною семантикою вмирання. У своїй циклічній єдності вони стверджують постійну динаміку нескінченного переходу життя і смерті з подальшим відродженням у процесуальній нескінченності буття, яка закладена в самій природі та її циклах. За ствердженням Albert J. Lublin (Альберта Дж. Любина) у роботі «*Stranger on the Earth; a Psychological Biography of Vincent Van Gogh*» (1972) («Незнайомець на Землі. Психологічна біографія Вінсента Ван Гога»): «Vincent worshipped the sun. He called it "the good God sun" and anserted, "Oh! thouse who don't believe in this sun are real infidels"» («Вінсент поклонявся сонцю. Він назвав його «добрим Богом сонцем» і додав: «Ті, хто не вірить у це сонце, справжні невірні» [Lubin, Albert J. (1972). *Stranger on the Earth; a Psychological Biography of Vincent Van Gogh*. Holt,

Rinehart Winston, p. 221]. Мистецтвознавці вважають, що зображення сонця в його природньому яскравому променистому сяйві і водночас божественному ореолі поруч з використанням техніки імпасто – є ключовими образами полотен Ван Гога і слугують характерними ознаками експресивного стилю митця. Завдяки імпасто (густим мазкам фарб) підсилюються ефекти світла та гри кольорів, фактури, динаміки зображуваного, і в цілому – утворюваних настроїв і вражень. У романі Сарамаго у безіменного персонажа-відвідувача музею виникає відчуття, що *сонце, ніби стулене зі шматочків інших сонць*. Як вбачається, саме таке сприйняття виникає не в останню чергу завдяки використаній митцем техніці імпасто. Мистецтвознавці одностайні у тому, що полотна Ван Гога являють постімпресіонізм у живопису, який на відміну від імпресіонізму з його намаганням передати і створити враження, схопити миттєвість, зосереджується на осмисленні тривалих станів навколишнього світу, тривалих, сутнісних станів життя і буття (нерідко поєднуючи природне і філософсько-символічне), як от у згадуваній картині «Пшеничне поле з круками», сповненої символічного поєднання життя і смерті, надії і драматизму, передчуття кінця у вічному коловороті життя і буття. Стежина, що пролягає полем і уходить за обрій, асоціюється з життєвим і духовним шляхом людини. Стежина, що уходить за обрій, темне небо, чорні круки уособлюють кінець земного життя і нескінченність і вічність буття взагалі.

Ще одним умовно-символічним знаковим образом картин Ван Гога, є кипарис, згадуваний в екфразисі роману Сарамаго. Кипарис часто зустрічається у полотнах Ван Гога. Так кипариси зображені на картинах: «Поле з зеленою пшеницею і кипарисом» (1889, Народна галерея, Прага), серія «Пшеничне поле з кипарисами» (червень-липень 1889, Метрополітен Музей, Нью Йорк) і у вересні 1889). Доречі, одна з цих картин «Пшеничне поле з кипарисами» була продана у 1993 році за 57 млн. доларів. Відомі також картини «Кипариси» (1889), «Шлях з кипарисами» (1890). Навіть на хрестоматійно відомій «Зоряній ночі» не обійшлося без кипарису, гілки якого, як полум'я свічки, височать і зникають у небі, наче беруть участь у зоряній містерії.

Кипарис – традиційно – символ печалі, смутку, а також символ вічності. У Ван Гога кипариси наче прямують до неба, вони стають своєрідними мостами між землею і небом, смертю і життям, а його вічнозелені листя корелюють з семантикою вічності.

У романі Сарамаго неназваний персонаж не тільки не «зчитує» символіку картин Ван Гога, він не диференціює відомі полотна і навіть не впізнає авторство. Ключові образи картин Ван Гога для нього постають лише як симулякри, які, за принципом пастішу перемішалися у його голові (він вважає, що це одна картина). Літота культурологічного характеру: «...то була картина якогось голландця...» – свідчить про розрив комунікативних зв'язків з культурою, т.зв. недотичність до естетичного і високої культури. Неназваність персонажа сприяє узагальненню (мова йде взагалі про сучасну людину). Таким чином екфразис відіграє характерологічну функцію. Свідомість персонажа (і сучасної людини) постає примітивною і примітизованою.

Друга картина, яку у романі Сарамаго згадує неназваний персонаж: «...там був також собака, що провалився під землю, половину того бідолахи було вже не видно, Якщо там був пес, то картину, безперечно, намалював іспанець, до нього ніхто так не малював собак, після нього теж ніхто на це не наважувався...» (с. 179).

За цим елементом екфразису впізнається картина іспанського художника Франсіско Гойя, а саме одна з 14 так званих «Чорних картин», похмурих і лячних, які митець створив наприкінці свого життя, коли його фізичний стан погіршувався (глухота) та психічні розлади посилювалися і загострювалися. Ці «Чорні картини» передають страх митця перед безумством і похмурий погляд на людство та його стан.

Робота Гойя «Собака» зображує пса, який гине. На поверхні залишається лише голова. Зображення погляду пса вражає. У алегоричному плані ця картина сприймається як метафора світу, приреченого на загибель.

Можливо, не випадково Сарамаго завдяки екфразису закодує картину Гойя, адже художник, як і письменник, у своїй творчості звертався до зображення людських пороків (дурості, боягузтва,

нещирості, тупої жорстокості, насильства), наприклад, у офортах серії «Капрічос» та ін. роботах.

Типологічне зближення вбачається і у перегуку деяких подій роману Сарамаго і картин Гойї. У романі влада ізолювала осліплених у божевільні. Картина Гойя «Божевільня» постає кошмарним відінням соціального відчуження, страху, безнадії. У цій картині зображено двір з кам'яною підлогою та залізними ґратами (в романі Сарамаго залізні решітки на вікнах божевільні ще сильніше звужують замкнений простір). У Гойя двір заповнений пацієнтами та наглядачем. Пацієнти кривляються, б'ються, знущаються самі з себе (сцени знущань у божевільні натуралістично подано у романі Сарамаго). За часи Гойя у божевільні душевнохворі утримувались разом із злочинцями, були закуті в кайдани і зазнавали фізичних тортур. Засудження жорстокості до ув'язнених стало темою багатьох пізніх творів Гоя. У Сарамаго у божевільні опиняються не тільки хворі осліплі люди, і й злочинці – бандити, які не просто знущаються над всіма, але й піддають їх нелюдським тортурам. Сарамаго немов сюжетно розгортає в романі деякі полотна Гойя: «Бандит роздягає жінку», «Бандит вбиває жінку», «Пожежа у лікарні».

Наступна картина, яку згадує неназваний персонаж роману Сарамаго: «...і був там віз, навантажений сіном...». Віз з сіном – досить поширений образ у світовому живописі, і у резонансному полі культури одразу ж згадується центральна частина триптиху Ієроніма Босха «Віз сіна», 1516 (Музей дель Прадо, Мадрид, Іспанія). У Босха на центральній панелі зображено великий віз сіна, оточений безліччю дурнів. Представники різних верств – селяни, городяни, клірики та черниці – жадібно хапають з возу оберемки сіна й б'ються за нього, доходять до того, що навіть вбивають – перерізають горлянку. Панує торжество жадібності, насильства та інших гріхів: брехні, обману, обжерливості, гордині, розпусти. За цим всім з Неба спостерігає Христос, оточений золотим сяйвом. Але ніхто з людей, як сліпці, не бачить і не помічає а ні Божественної присутності, а ні того, що віз тягнуть жахливі істоти, демони. Відомо, що сюжетом картини послуговувало нідерландське

прислів'я «Світ – це віз сіна, і кожен намагається відхопити з нього, скільки зможе».

Віз із сіном та фігури грішників рухаються праворуч, інфернальні істоти начебто перетягують усіх у Пекло, зображене на правій панелі триптиху. Але у романі Сарамаго далі в опису картини присутні уточнення:

«...віз, навантажений сіном, запряжений кіньми, що перетинав річку, А хата ліворуч була, Так, Тоді це картина англійця...» (с. 179).

Образні маркери відсилають до іншого полотна живопису – картини «The Hay Wain» («Віз сіна», 1821) англійського художника Джона Констебла, яка зберігається у лондонській Національній галереї. У цій картині на тлі природи зображено людську повсякденність. Пара коней тягне візок через річку. Праворуч у віддаленні на лузі видно косарів за роботою. Ліворуч – будинок фермера. Ця картина вважається найвідомішим твором Констебла і одним з найкращих зразків англійського романтичного живопису.

Ще одна екфразисна згадка в романі: «Була там також гола жінка з руським волоссям, в мушлі, що плавала в морі, огорнута оберемком квітів, Італієць, тут усе ясно...» (с. 179).

Зрозуміло, що йдеться про картину італійського художника Сандро Боттічеллі «Народження Венери» (1485, Галерея Уффіц) – давньоримської богині весни, розквіту і кохання. Проте для неназваного героя роману – це просто гола жінка.

Далі у екфразисах втрачаються впізнавальні маркери конкретних індивідуально-авторських творів художників, максимально узагальнюються образи і сюжети:

«...там була також жінка з дитиною на руках, Діти на руках у матері – такий сюжет ми найчастіше бачимо на картинах...» (с. 179).

«...І там були чоловіки, які сиділи за столом і вечеряли, В історії мистецтва було стільки сніданків, обідів, вечерь, що лише за цією ознакою годі зрозуміти, хто там їв, Чоловіків там було тринадцятеро...» (с. 179). Автор використовує прийом одивнення.

Персонаж роману виявляється нездатним розпізнати найочевидніші коди культури – Божу Матір, Таємну вечерю.

Свідомість персонажа (і ширше – сучасної людини) знов постає вкрай спрощеною.

Останній елемент екфразису в романі: «І була битва, Тут, як і у випадку трапези та матері з дитиною на руках, неможливо зрозуміти, хто її намалював, Мертві й поранені, Усе природно, рано чи пізно всі діти помирають і солдати теж, І переляканий кінь, з очима, що вискакують йому з орбіт, Більш або менш, Це властиво для коней, і які ще картини були <...> Я не знаю, бо осліп саме в ту мить, коли дивився на коня, Страх осліплює, сказала дівчина в чорних окулярах...» (с. 179).

Ключовою для розуміння функціоналу екфразису є фраза, яка трохи пізніше з'явиться в романі: «ми вже були сліпі в ту мить, коли осліпли...» (с. 180).

Таким чином, екфразис у романі Сарاماго «Сліпота» виконує характерологічну функцію. На поетологічному рівні екфразис маркує духовну катастрофу сучасного людства, для якого моральні й естетичні цінності нічого не варті, стають симулякрами, які у примітивній розірваній свідомості суміщаються за принципом еkleктичного пастішу або колажу. Неназваному персонажу здається, що всі ті образи та сюжети було зображено на одній картині, і він сам дивується, як це все там могло поміститися.

Зміст і композиція екфразисних елементів включає пережежування образів і сюжетів, які пов'язані як із катастрофою, загибеллю (картина Гойя «Собака», картина битви, де гинуть майже всі), так і з картинами, що зображують красу (Боттічеллі), можливість гармонії (Джон Констебл) тощо.

Епіграф до роману: «Той, хто може дивитися, нехай бачить, /Той, хто може бачити, нехай помічає» («Книга напучень») (с. 5).

Цей авторський епіграф корелює з біблійним текстом, а саме відповіддю Христа учням на зміст притчі про сіяча. В Евангелії від Марка Христос каже: «Ви не розумієте цієї притчі. Усе відбувається у притчах, але люди почасти оком дивляться і не бачать, вухом слухають і не чують» (Мр. 4. 11–13).

Сарاماго створює свій роман-притчу, роман-попередження, сподіваючись все ж таки на прозріння людства, що сюжетно реалізовано у фіналі роману: раптово персонажі прозрівають. Але

шляхи цього прозріння намічені: відродити в собі людяність. «...Ті, хто досі живий, повинні відродитися в собі самих...Ми вже наполовину мертві...Ми ще наполовину живі...» (с. 409).

Перспектива дослідження вбачається в подальшому науковому осмисленні як поетологічних особливостей роману, так і у подальшому усвідомленні зображення сучасного людства у новітній літературі ХХІ ст.

## Література

1. Зелінська Л. Роман Ж. Сарамаго «Євангеліє від Ісуса»: постмодерна естетика віри чи богоборчого бунту? *Біблія і культура*. Чернівецький нац. ун-т імені Юрія Федьковича. Чернівці, 2000. № 1. С. 163–166.
2. Желейкіна І. С., Щербина А. М. Моделювання хронотопу у романах-антиутопіях «Сліпота» Жозе Сарамаго і «Помирана» Тараса Антиповича. *Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Перспективні шляхи розвитку наукових знань»*. К.: МЦНІД, 2020. С. 27–30.
3. Канова Г. Екфрасис у романі Ж. Сарамаго «Євангеліє від Ісуса Христа». *Літературознавчі студії*. 2013. Вип. 39 (1). С. 385–394. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits\\_2013\\_39\(1\)\\_53](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_39(1)_53)
4. Комарницька Л. Пілат як виконавець волі Ісуса: деконструкція євангельського сюжету в романі Жозе Сарамаго «Євангеліє від Ісуса». *Актуальные научные исследования в современном мире*. Переяслав-Хмельницький, 2018. Вип. 8(40), ч. 2. С. 111–116.
5. Нямцу А. Е. «Апокрифизация» євангельської традиції в романі Ж. Сарамаго «Євангеліє від Ісуса». Нямцу А. Е. Миф. Легенда. Література (теоретическі аспекти функціонування). Черновці: Рута, 2007. С. 323–326.
6. Петрова Н. А. Серебрякова Л. В. Опозиция «профанное – сакральное» в пространственной организации романа Ж. Сарамаго «Евангелие от Иисуса». *Вестник Пермского университета*. Российская и зарубежная филология, 2010. № 2. С. 140–143.
7. Сарамаго Ж. Євангелія від Ісуса Христа: роман; пер. з португ. В. Й. Шовкуна. Харків: Фоліо, 2010.
8. Сарамаго Ж. Сліпота: роман; пер. з португ. В. Й. Шовкуна. Харків: Фоліо, 2013.
9. Тайманова Т. С. «Евангелие от...», вариации в жанре романа. *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Серия 9. Филология. Востоковедение. *Журналистика*. 2012. № 1. С. 41–46.



10. Edwards, Cliff (1989). *Van Gogh and God: A Creative Spiritual Quest*. Chicago, Loyola Press, p. 77.
11. Frier, D. José Saramago's 'O Evangelho Segundo Jesus Cristo': Outline of a Newer Testament. *The Modern Language Review*. 2005. Vol. 100, no. 2. Pp. 367–382. URL: [www.jstor.org/stable/3737603](http://www.jstor.org/stable/3737603). Accessed 10 May 2021
12. Hernandez, C. La peste de la ceguera: notas a Ensayo sobre ceguera de José Saramago. *Faventia: Revista de filologia clàssica*. 2001. Número 23, Fasc. 2. P. 87–95. URL: <https://www.raco.cat/index.php/Faventia/article/view/21804>
13. Lubin, Albert J. (1972). *Stranger on the Earth; a Psychological Biography of Vincent Van Gogh*. Holt, Rinehart Winston, p. 221.

**Т. А. Шеховцова**

**Memento море,  
или Морской апокалипсис Анатолия Гаврилова**

Анатолий Гаврилов (род. в 1946 г.) известен как представитель «немейнстримной прозы» [1, с. 241] и мастер литературного минимализма («Творческий метод – вычеркивание» [2]). Редкие публикации этого автора всякий раз вызывают очередной всплеск интереса к творчеству «владимирского затворника», которого критики именуют «одним из самых дерзких экспериментаторов в современной словесности», «Веничкой Ерофеевым наших дней» и «серым кардиналом короткого рассказа» [3; 4]. Демонстрируя безусловную способность к эволюции, Гаврилов сохраняет определенные творческие константы. Одной из таких констант является морская тематика и связанная с ней образность, отчасти, по признанию самого писателя, обусловленные биографически.

Русский прозаик украинского происхождения, Гаврилов родился в приморском портовом городе Мариуполе, но большую часть жизни прожил вдалеке от моря. Однако морской вектор проходит через все творчество писателя, от ранних рассказов до последних фейсбучных заметок (См. подробнее: [5]). Соприкасаясь с богатой традицией литературной маринистики [6; 7], проза

Гаврилова универсализирует сферу применения и возможности «морской» тематики.

В рассказах Гаврилова море появляется как неперенная и важная составляющая картины мира. Оно предстает в разных обличьях и состояниях: спокойное и бурное, теплое и скованное льдом, ночное и освещенное солнцем, мелкое и бездонное, но чаще всего шумящее и беспокойное. В работах В. Н. Топорова обозначены основные составляющие морского комплекса: море, вода, волны, лодка, качание/колыхание, опускание-погружение, прибой, отлив, берег, дно, небо [8, с. 577; 9, с. 103]. Эти мотивы отсылают к более широкому контексту, «в котором особая роль принадлежит темам смерти-рождения, сна, любви (эроса), ужаса» [9, с. 103]. В прозе Гаврилова к названным звеньям добавляется катастрофа (кораблекрушение). Смысловым ядром морского комплекса становится мотив смерти, гибели, грядущего бедствия, которое первоначально не кажется значительным: «Судно идет домой. Вчера был шторм. Вышли из него с честью, лишь одного смыло за борт» («Капитан») [10, с. 21]. Постепенно единичные эпизоды накапливаются, масштабы катастрофы увеличиваются, приобретая вселенский размах.

Мотив смерти объединяет море и сушу. Рассказ о смерти вполне сухопутного персонажа – составителя поездов – обрамляется морскими мотивами: «Слева мрачно шумело ночное море, справа мрачно горбились и зияли разбитыми окнами списанные вагоны» [10, с. 140], «Справа мрачно шумит море, слева мрачно горбятся и зияют разбитыми окнами списанные вагоны» [10, 141]. Зеркально перевернутый мир оказывается тем же – и иным: «чего-то в нем не хватает» [10, с. 141]. Машинист тепловоза вдруг понимает, что новый составитель не может заменить старого, как мир, ставший меньше на одного человека, не может быть прежним. Шум моря становится голосом совести: «Зачем я его повел в сауну? – думает он, глядя из окошка на беспокойное море» («Зачем?») [10, с. 141].

Для героя гавриловской прозы мир полон маринистических ассоциаций: «Вышли к полю, которое своим резким наклоном было похоже на палубу терпящего бедствие судна» [10, с. 35] («Иногда,

встречаясь»); «Тихо и страшно на дне кукурузного моря. Мертво лежат зеленые тени. Обступают со всех сторон зеленые кукурузные кости» («Элегия») [10, с. 61]. Морская стихия может отождествляться с музыкой, также увлекающей и опасной: «Все дальше и дальше от берега в бездну ночного, штормящего моря, всколыхнется весь музыкальный цвет Берлина, все выше и выше волны, все громче и громче рев стихии, тяжелый ритм на фоне стонущих струнных, напряжение достигает высшей точки» [10, с. 186] («Берлинская флейта»).

Сходную закономерность В. Н. Топоров обнаруживает в творчестве И. С. Тургенева, где с морем сравниваются степь, пустыня, лес, дорога и т. д. [9, с. 107–108]. Однако у Тургенева «морское» опознается «во всем, что бескрайне и перед чем человек проникается сознанием своей слабости и ничтожности» [9, с. 108]. У Гаврилова морской код может применяться к любому материалу, но почти всегда вносит элемент катастрофичности. Именно катастрофичность, реальная или потенциальная, в прозе Гаврилова становится тем, что В. Н. Топоров называет «принципом этой стихии», присутствующим и в море, и вне его, особенно в тех случаях, когда море оказывается «своего рода глубинной метафорой», формирующей «морской код неморского сообщения» [8, с. 578].

Граница между сухопутной реальностью и морской иллюзией в мире Гаврилова неочевидна. В рассказе «Капитан» образ героя не поддается однозначной идентификации, поскольку автор размывает грань между прошлым и настоящим, взрослым и ребенком, воображаемым и реальным: «Далеко не каждый может стать настоящим капитаном... – Сынок, ты долго там? – слышен голос мамы. Это галлюцинации. Темно за иллюминатором...» [10, с. 22–23]. Здесь вновь проявляется важный для гавриловского осмысления морской темы мотив катастрофы, первоначально связанный с крахом любовных надежд: «Почему ты смеешься, Марина? Почему уклоняешься от объятий? Почему не веришь капитану, что он капитан?.. Ведь ты же сама мне сказала, что выйдешь замуж за капитана дальнего плавания! И вот я им стал!..» [10, с. 22]. Затем катастрофа материализуется, но вновь на грани

времен и миров: «Взрыв. Что-то внутри судна взорвалось. Паника, вопли, волосы дыбом... Мама вбегает в комнату, где в корыте купается Витя» [10, с. 22–23]. В данном контексте мотив катастрофы может интерпретироваться как крушение мечты, причем «морское» имя несостоявшейся возлюбленной (происходящее от эпитета Венеры – «Venus Marina») как бы удваивает фиаско героя, придавая коллизии иронический оттенок. Вместе с тем автор обозначает проблему, к которой будет обращаться неоднократно: кого можно считать настоящим капитаном и может ли идеальный капитан спасти судно от гибели («Капитаны бывают морские, наземные, подземные, космические и фальшивые» [10, с. 21]).

Образ капитана, героически противостоящего стихии, только не водной, а ледяной, становится центральным в рассказе «Лед». Герой-рассказчик, сын погибшего в море капитана ледокола, рисует в воображении последнюю битву отца со льдами: «Черный ледокол набрасывался на голубые горы льда, и был слышен хруст, и осколки льда веером драгоценных камней вспыхивали в голубом небе» [10, с. 12]. Сын, продолжающий дело отца, превращается в человека-ледокола («Я тоже пошел по линии льда» » [10, с. 12]), но поле его деятельности сужается до запущенного пешеходного участка за забором судоремонтного завода. Одной из опасностей, угрожающих морю и миру, становится всеобщее оледенение: «И море замерзло, и небо замерзло...» [10, с. 184] («Берлинская флейта»).

В повести «Вопль впередсмотрящего» (2011) море является смысловой доминантой и объединяющим началом. Здесь реализуется древняя метафора «жизнь – корабль», который «обязательно однажды терпит кораблекрушение» [11, с. 5]: «Но нужно возвращаться на судно. – Где судно? – На дне» («Вопль впередсмотрящего») [12, с. 57]. Эта катастрофа в равной степени означает и крах частной судьбы, и всеобщий Апокалипсис: «Ветер свежий!.. А волны? – Поднимаются. Поднимаются! Все выше и выше! ... и уже достигают неба, и летят уже по небу и дома, и деревья... и обломки самых надежных судов, и люди, и животные, и...» [12, с. 101–102].

Уже заглавие повести не только задает морскую тему, одну из важнейших в ее концептуальной структуре, но и рождает аналогию с известной библейской фразой о «гласе вопиющего в пустыне», поскольку гавриловского впередсмотрящего также никто не слышит. За пунктирно обозначенной историей двух подростков, которые хотят стать моряками и мечтают о кругосветном путешествии на яхте, проступает модель взаимоотношений человека и мира, осмысленная в экзистенциальном ключе.

Центральными мотивами повести являются мотивы отчуждения и одиночества, заброшенности и потерянности, любви и тоски по общению, свободы, страха и безумия, смерти и вечности, моря, стихии, полета, творчества. В мире всегда таится опасность, он враждебен и непонятен человеку: «Подспудно в вас целился некто, и его патроны заряжены дробью: “Пусто, холодно, страшно”. Еще ни один человек, если он, конечно, не безумец, не ушел от этой картечи» [12, с. 165].

Спасаясь от холода и абсурдности мира, пытаюсь придать некий смысл и опору своему существованию, герой выстраивает «оборонные сооружения» – выписывает цитаты из классических текстов, школьных учебников, пособий по слесарному и морскому делу, зубрит определения и выполняет упражнения. Повторяющиеся цитаты высвечивают болевые точки его сознания: «Здесь, под небом чужим, я как гость нежеланный. Здесь, под небом своим – то же самое» [12, с. 56–57]. Чужими словами он проговаривается о главном и сокровенном: «Не уходи, тебя я умоляю» [12, с. 197], «Друзья мои, прекрасен наш союз!» [12, с. 185], «И лира Орфея отворяет врата ада» [12, 7 с. 8], «Каждый должен исполнить свое предназначение» [12, с. 162]. О чем бы ни писал этот мальчик, он пишет о главном, о чем не может не писать: о любви и одиночестве, о катастрофичности мира, о несправедливости судьбы, о бессилии человека

Словно пытаюсь расширить сферу коммуникации, герой учит иностранные языки и даже азбуку Морзе, вновь и вновь возвращаясь к своим «больным» темам и тайным мечтам: «To go to sea – Стать моряком» [12, с. 82], «...точка, точка, точка, тире – нуждаюсь в помощи...» [12, с. 174].

Вопиющий оказывается сродни вопрошающему – их усилия безрезультатны, диалог с кем бы то ни было невозможен: «Нет на вопросы ответов. Да и вопросов нет. Стало быть, так надо. Или не надо» [12, с. 190], Отчужден герой и от мира природы, совсем по известным лермонтовско-тютчевским образцам: «Солнце село, но лес не замолчал. Он на разные голоса говорит то, чего я не понимаю. И море шумит о том же» [12, с. 180]. В этой ситуации гавриловский повествователь сближается с лирическим героем стихотворений «Выхожу один я на дорогу...» и «Певучесть есть в морских волнах...». Философские вопрошания Ф. И. Тютчева служат прямым претекстом повести и прототипом ее основной коллизии:

Откуда, как разлад возник?  
И отчего же в общем хоре  
Душа не то поет, что море,  
И ропщет мыслящий тростник?  
И от земли до крайних звезд  
Всё безответен и поныне  
Глас вопиющего в пустыне,  
Души отчаянной протест?  
(«Певучесть есть в морских волнах...») [13, с. 142; 13,

с. 300].

Одиночество и нарушение коммуникаций – вот главная беда и боль гавриловского повествователя: «Кончай орать! – произнес чей-то голос в темноте. И я замолчал» [12, с. 204]. Но на всех доступных ему языках герой вопиет ко всем, кто может услышать: «...точка, точка, тире – хочу установить с вами связь» [12, с. 174].

Героя не оставляет ощущение некоего избранничества, особой, хотя пока неузнанной миссии: «Работать, работать, работать, но разве для этого ты предназначен?» [12, с. 147]. Эта миссия в конце концов сольется с тайной мечтой – быть вперёдсмотрящим, тем, кто предотвращает беду: «...я что-то крикнул, вернее, хотел крикнуть об опасности, но так слабо, что никто не оглянулся...» [12, с. 85]. Но ведь пророк, по сути, и является вперёдсмотрящим – он провидит будущее, истину, тайну, гибель.

От пушкинского пророка, «внемлющего» своему предназначению, духовный путь повествователя ведет к «осмеянному пророку» Лермонтова: «Но кто услышит? Они же все сейчас тоже глумливо смеются» [12, с. 163]. Возможным выходом из тупика бессилия и бессмыслицы становится самоубийство, которое вновь возвращает в «пустыню»: «Покончить со всем я смогу резко, быстро и желательно на пустыре» [12, с. 193].

Мальчик наделен даром слова и видения, он пишет стихи, способен устанавливать неожиданные связи между словами и предметами: «В поле – зябрь, в море – зыбрь» [12, с. 10], «– Где судно? – На дне» [12, с. 57], «– Холодно, пусто, страшно, – говорит она. – Холодец, капуста, красное, – отзываюсь я» [12, с. 88], «Море, море. Могі» [12, с. 58], «Это не просто сумерки, это – умерки» [12: с. 191].

В абсурдном мире герою Гаврилова не дается ни самоидентификация, ни вообще какая бы то ни было определенность: «– А на ком же все-таки я женился? – подумал я, лежа в постели. – Это Зина или Нина? – А с чего ты взял, что женился? – спросил Б. П.» [12, 201]. «Кто я?» – вопрошает повествователь, теряясь в многочисленных двойниках и воплощениях: ребенок, подросток, взрослый; человек в белом плаще и радист с погибшего судна. Да и судно все время меняет обличья: оно предстает то строящейся в Стокгольме яхтой, которую никто не видел, то Летучим Голландцем, кораблем-призраком, одновременно обреченным смерти и несущим ее другим, а в финале оборачивается дощатым кафе «Бриз», которым командует бармен Боренбой.

Квинтэссенцией смерти становится грузовик с гробами, похожими «на бледное войско перед лицом неминуемой гибели» [12, с. 178]. Смерть и страх воплощаются в двух образах: судне, несущемся навстречу, и черной волосатой туманности, которую герой видит в телескоп своего приятеля. И судно, и туманность предстают в разных ипостасях, сохраняя сближающее их инвариантное ядро – признак (чернота) и функцию (смерть, гибель): «Волосатая черная туча нависла над пустырем» [12, с. 150], «...туман, очень густой туман, видимость нулевая... и тут

воплъ впередсмотрящего: прямо на нас идет судно, и уже поздно что-то предпринимать, столкновение неизбежно» [12, с. 16], «на нас надвигается огромное черное судно» [12, с. 203].

В финале долгожданная вахта впередсмотрящего в очередной раз не предотвращает кораблекрушения, но «забродивший» и забредивший от вина герой вынужденно возвращается к реальности: «Передо мной стоял бармен Боренбойм, опустив свою огромную руку мне на плечо. – Не пора ли домой, дружище?» [12, с. 203]. Финал можно интерпретировать как крушение мечты (а вместе с ней и жизни), как запоздалое освобождение от иллюзий. Поскольку управление судном отождествляется с творчеством («некоторые пытаются сделать оверштаг, они словно находятся в плену у приемов... нужно... освободиться...» [12, с. 130]), кораблекрушение ассоциируется и с творческим крахом, что для пишущего героя особенно значимо.

Мировая катастрофа, которую пытался предотвратить впередсмотрящий, оборачивается частным Апокалипсисом отдельно взятой судьбы. Прозрачность границ между иллюзией и реальностью, жизнью и литературой приводит к тому, что сотворенный воображением героя фантом едва не губит своего создателя (почти как в «Маятнике Фуко» У. Эко). Таким образом, в повести Гаврилова речь идет не только о несбывшейся мечте, о трагедии непонимания, об одиночестве осмеянного пророка, но и о призраках нашей фантазии, об участии человека, заблудившегося в собственных грезах.

В характеристиках морской стихии сочетаются контрастность, изменчивость, амбивалентность и катастрофичность: «И отступили тревоги и заботы, и скрылись они в морской дымке» » [12, с. 24], «Море успокоилось на рассвете» » [12, с. 138], «Морская поверхность редко бывает спокойной» [12, с. 195], «...мерзости моря, этих волнорезов, песка, ветра, всех этих ихтиозавров на рейде!» [12, с. 152], «Когда в морском пути тоска грызет матроса, когда грызет он мачту или трос... и радуется тебе стихии дивный вой» [12, с. 194], «Холодный туман ползет с моря. Море, море. Mori» [12, с. 58].



Туман, изначально связанный с морем, предстает как устойчивая характеристика мира: «Туман ползет с моря. Туман опасен для судов» [12, с. 33], «Побродим втроем по своим туманным окрестностям» [12, с. 118], «– Как там у вас погода? – Туман. – И у нас туман» [12, с. 121], «День холодный, туманный» [12, с. 186], «Холодно, пусто, страшно. Туманная облачность» [12, с. 192]. В конце концов туман приобретает космические масштабы, оборачиваясь «черной волосатой туманностью», угрожающей всему мирозданию: «Вася долго рассказывал про брызги и осколки, про то, как все взрывается и рушится» [12, с. 198]. Это описание легко ассоциируется с разрушительной деятельностью морской стихии. Море в финале разрастается, превращаясь в океан, где и происходит итоговое кораблекрушение: «...и тут я увидел, что на нас надвигается огромное черное судно» [12, с. 203].

Мальчик бредит морем, как Артур Грэй в «Алых парусах» А. Грина, и так же зачитывается книгами о кораблях и кораблекрушениях. Мечтавший стать капитаном и ставший им, герой Грина олицетворяет мечту гавриловского повествователя: «Капитан судна должен служить примером для остальных» [12, с. 30]. К феерии Грина восходит и преследующее героя «Вопля...» видение: огромное судно, устремившееся прямо на него. Юного Грэя поражает картина, на которой изображен корабль во время шторма, несущийся прямо на зрителя, и капитан, слившийся со своим кораблем и полностью поглощенный опасным моментом. Это тот самый идеальный капитан, которого можно назвать «судьбой, душой и разумом корабля» [14, с. 28]. Однако образ капитана у Гаврилова трактуется по-иному.

Читая истории о морских катастрофах, повествователь обращает внимание на недостойное поведение капитанов погибших кораблей: «Испанская каравелла «Сан-Томе» под командованием Эстева да Вейги получила пробоину и пошла на дно. Капитан первым покинул судно на единственной спасательной шлюпке, отобрав самых именитых» [12, с. 48]. Другой капитан, Де Морга, также первым покидает гибнущее судно, а потом пишет мемуары о своем героическом поведении. Быть может, поэтому мальчик не хочет быть капитаном, его миссия – вахта впередсмотрящего,

единственного, кто может предотвратить беду. Впрочем, надежда на спасение утопична, поскольку обреченность и катастрофичность у Гаврилова являются онтологическими характеристиками бытия, да и впередсмотрящий не всегда безупречен: «Буги-вуги!» – закричал вздремнувший впередсмотрящий, но было уже поздно, и два встречных судна, столкнувшись нос в нос, через некоторое время пошли на дно» [12, с. 191].

В финале повзрослевший повествователь погружается в пьяные грезы в кафе с морским названием «Бриз», и тяжелая рука бармена кажется ему мачтой, рухнувшей на плечо. Вахта впередсмотрящего оказывается бессмысленной: «SOS!» – кричу я. А они еще пуще смеются. Но кто услышит?» [12, с. 163]. Автор охарактеризовал свое произведение как «парафраз на тему» [3]. Тема эта, конечно же, – «memento mori». Мир Гаврилова живет под угрозой смерти. Апокалиптические предчувствия распространяются и на море – оно не только несет опасность и разрушение, но и само им подвержено: «Сары-Юрьев идет к обрыву рисовать море» [12, с. 35], « – Наше море скоро исчезнет, оно останется только на моих картинах, и моя задача – успеть показать его предсмертное состояние» [12, с. 185]. Все незапечатленное – пером ли, кистью ли художника – обречено на исчезновение. Не потому ли повествователь «уже много книг переписал в общие тетради» [12, с. 187]?

Первоначально повесть должна была называться «В ожидании судна» или «Приближение судна» – оба заглавия передавали пассивное ожидание неотвратимого конца. Однако автор предпочел «Вопль впередсмотрящего», выведя на первый план осмеянного пророка, в последнем усилии пытающегося отодвинуть границу жизни и смерти. Мрачный парадокс состоит в том, что смерть приходит в облике воплощенной мечты, материализуясь в образе корабля. И все же заключительная сцена повести, хотя и в ироническом ключе, намечает возможность выхода из катастрофического пространства: «И я, пошатываясь и цепляясь за леера, вышел вон» [12, с. 204]. Впередсмотрящий покидает судно, возвращаясь от иллюзии к реальности. Однако тем самым намечается некая, пусть призрачная, возможность выхода, а в символике моря сополагаются мечта и реальность, жизнь и смерть,

свобода и необходимость, вызов и обреченность, катастрофа и спасение.

В последние годы Гаврилов пишет фрагментарную прозу в фейсбуке, из которой сложилась новая книга «Под навесами рынка Чайковского» (2021). В ней писатель вновь обращается к своей инвариантной теме, концентрируя в осколочных миниатюрах излюбленные мотивы и образы: море, шторм, судно, туман, капитан, впередсмотрящий. Усиливается ощущение оскудения, смерти, обреченности, безжизненности, оледенения: «Госка и постоянный ветер со стороны замерзшего моря», «море отравлено», «море мерзнет, не море, а тоги» и т. п. [15].

Морскую тему поддерживают интертекстуальные отсылки. Немотивированное, на первый взгляд, упоминание японского поэта реализует метонимическую функцию интертекстуального элемента:

«– Как прозвучала твоя музыка?

– Какая?

– Там что-то для флейты... фортепиано... что-то про море, песок, слезы... что-то на стихи какого-то японского поэта... этот, как его...

– Исикава Такубоку» [15].

Смысл отсылки становится понятен, если обратиться к творчеству поэта. В лирике Исикава Такубоку морская тема не менее значима, чем в прозе Гаврилова. С этой темой связаны мотивы одиночества и ледяной неподвижности:

Перед огромным морем

Я один.

Белым-белым блеском

Сверкают льды...

Над морем Кусиро

Зимняя ледяная луна [16].

Исикава раскрывает и катарсическую функцию моря, передает ощущение притягательности, целительности и опасности морской стихии:

Отчего-то мне вдруг  
 Захотелось море увидеть.  
 Я к морю пришел –  
 В то утро, когда не мог я  
 Боль души победить [16].

В стихотворении «Памяти адмирала Макарова» отображена морская катастрофа: «И потопил внезапно страшный взрыв / Корабль, что нес морского властелина» [16]. Герой стихотворения в восприятии поэта олицетворяет «настоящего» капитана, оставшегося со своим судном до конца и заслужившего бессмертие:

Ты отражаешь бешеный напор.  
 Валов, кипящих яростью кровавой.  
 Твой гордый дух – бессмертия залог.  
 Да, умер ты, но умереть не мог [16].

Как бы полемизируя с Исикава, Гаврилов переосмысливает триаду «море – корабль – капитан». Развивается обозначенный в «Вопле впередсмотрящего» мотив: моряк (капитан), покидающий судно, причем уже с привычным сопряжением двух измерений, иллюзорного и реального: «Прыгнул за борт и поплыл. Проснулся на диване, вынес мусор» [15]. Уход впередсмотрящего не тождественен бегству фальшивого капитана, первым покидающего тонущий корабль. На судне царят разброд и шатания, спиртное и марихуана, оно становится неуправляемым: «...капитан смотрит в бинокль и ничего не видит, надвигается шторм, не все спасутся» [15]. Идеальный капитан превращается в алкоголика и наркомана. Усилия впередсмотрящего, вовремя заметившего опасность, ни к чему не приводят: судно идет на дно. Однако образ впередсмотрящего утрачивает определенность, и он легко превращается в капитана: «Я выдал команде спиртное и наркотики, поблагодарил команду за службу и приказал всем прыгать за борт, я выпил, покурил марихуаны и тоже прыгнул за борт» [15].

От впередсмотрящего остается только функция, память о предназначении: «После долгих морских скитаний он вернулся домой и построил дом в виде корабля, иногда по ночам он поднимается на верхнюю палубу и кричит SOS» [15]. Очевидная

аналогия с «Домом, где разбиваются сердца» Б. Шоу рождает ассоциацию со страной, несущейся к гибели. Нельзя не вспомнить и знаменитую оду Горация, где республика изображена в виде гибнущего корабля:

О корабль, вот опять в море несет тебя  
Бурный вал. Удержись! В гавани якорь свой  
Брось! Ужель ты не видишь,  
Что твой борт потерял уже  
Весла, – бурей твоя мачта надломлена, –  
Снасти страшно трещат, – скрепы все сорваны,  
И едва уже днище  
Может выдержать грозную  
Силу волн?  
Паруса – в клочья растерзаны;  
Нет богов на корме, в бедах прибежища;  
И борта расписные  
Из соснового дерева,  
Что в понтийских лесах, славное, срублено,  
Не помогут пловцу, как ни гордишься ты.  
Берегись! («К республике») [17, с. 62].

Эти ассоциации вместе с образом недостойного капитана актуализируют мотив катастрофы применительно к современности. Заметки в фейсбуке, опубликованные уже после книги, развивают эту тему: «На судне всё по документам в законе, а вне документов – вне закона» (9 апреля 2023) [18]. Верность миссии художника в ее классическом понимании – как бесстрашного глашатая истины – подтверждает пост от 13 июля 2022 года: «Давно не бывал в Мариуполе, там война, развязанная безумцем или его приспешниками. Я уже ничего не боюсь. Можете взять меня. Адрес вы знаете» [18].

Морская семантика в прозе Гаврилова множится и варьируется, так что образ моря становится всеобъемлющим: это аналог человеческого и всеобщего бытия в его концах и началах, точка отсчета и критерий оценки всего существующего. Творчество писателя в значительной мере прочитывается через морской код, смысловым стержнем которого становится предчувствие

катастрофы. Реализации «глубинной метафоричности» способствует богатый интертекстуальный фон.

## Литература

1. Буровцева Н. Ю. Проза Анатолия Гаврилова. *Ярославский педагогический вестник*. 2012. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proza-anatoliya-gavrilova>
2. Язынин М. Анатолий Гаврилов: «Держитесь за меня! Я тоже падаю». 2018. URL: <https://litinstitut.ru/content/anatoliy-gavrilov-derzhites-za-menya-ya-tozhe-padayu>
3. Александров Н. Анатолий Гаврилов: «Когда я трезвый – я сам себе противен» (Интервью). *Time Out*. № 21. 30 мая – 5 июня 2011 г. URL: [www.timeout.ru/journal](http://www.timeout.ru/journal)
4. Новая книжная серия издательства «КоЛибри». URL: <https://prochtenie.org/preview/19820>
5. Шеховцова Т. А. «Море, море, тогі» (Морской вектор в прозе А. Гаврилова). *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Сер.: Літературознавство. 2012. Вип. 2 (2). С. 116–125.
6. Колінько О. П. Мариністика у світовій літературі: теоретичні виміри і художньо-естетичні доміанти. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2019. Вип. 26. Том 1. С. 111–118. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/26.195817>
7. «Усі ріки течуть у море»: мариністика в літературі та культурі: матеріали Міжнародної наукової конференції. Бердянськ: БДПУ, 2019.
8. Топоров В. Н. О «поэтическом» комплексе моря и его психофизиологических основах. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: избранное. Москва: Издат. группа «Прогресс»–«Культура», 1995. С. 575–622.
9. Топоров В. Н. Архетип моря («Морской» синдром). Топоров В. Н. Странный Тургенев (Четыре главы). Москва: РГГУ, 1998. С. 102–126.
10. Гаврилов А. *Весь Гаврилов*. Москва: Emergency Exit, 2004.
11. Лебедева Д. Прилежный ученик. *Книжное обозрение*. 2011. № 21. (2319). С. 5.
12. Гаврилов А. *Вопль впередсмотрящего: Повесть. Рассказы. Пьеса*. Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2011.
13. Тютчев Ф. И. Полн. собр. соч.: в 6 т. Т. 2 / сост. В. Н. Касаткина. Москва: Классика, 2003.
14. Грин А. С. Собр. соч.: в 6 т. Т. 3. Москва: Правда, 1980.

15. Гаврилов А. Под навесами рынка Чайковского. *Новый мир*. 2021. № 7. URL: [http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2021\\_7/Content/Publication6\\_7786/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2021_7/Content/Publication6_7786/Default.aspx)
16. Исикава Такубоку. Лирика / пер. с японского Веры Марковой. Москва : Худож. лит, 1966. URL: <http://www.lib.ru/JAPAN/TAKUBOKU/lirika.txt>
17. Квинт Гораций Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / пер. с лат. Москва : Худож. лит., 1970.
18. Анатолий Гаврилов. URL: <https://www.facebook.com/anatoly.gavr>

**О. М. Боровська**

**Чорнобиль як міфогенний локус  
(на матеріалі книги С. Паскевича і Д. Вишневського  
«Чорнобиль. Реальний світ»)**

Чорнобильська катастрофа – наймасштабніша техногенна аварія в історії людства – одразу викликала активну реакцію літератури, і вже в текстах, які з’явилися невдовзі після цієї події, помітне місце займали міфологічні проєкції, стимульовані не тільки епічним масштабом катастрофи, а й назвою «Чорнобиль», яка сама собою створювала алюзію на біблійну «зірку Полин». Зокрема, такі біблійні проєкції задіяні в поемі І. Драча «Чорнобильська мадонна» (1988 р.) та в романі В. Яворівського «Марія з полином у кінці століття» (1988 р.) – чи не найвідоміших творах з тих, що з’явилися майже одразу після катастрофи. Але водночас аварія Чорнобильської АЕС викликала й появу численних документальних книг, у яких, як у будь-яких свідцтвах, покликаних якнайточніше зафіксувати факти, здавалося б, немає місця будь-якій міфологізації. Тим не менш, саме в літературі про Чорнобиль можна спостерігати водночас і тяжіння до документальної точності, і відчутну концентрацію на міфологічних аспектах цієї катастрофи та спробах її міфологізації в культурі.

Таке специфічне поєднання документалізації з міфологізацією, на наш погляд, є особливою тенденцією, характерною для літератури про Чорнобиль, і одним з показових прикладів втілення

такої двоїстої стратегії текстотворення можна вважати книгу С. Паскевича та Д. Вишневського «Чорнобиль. Реальний світ», яка, попри свою цілковиту приналежність до документального жанру, приділяє велику увагу міфологічним рисам «чорнобильського світу». Вона вочевидь не належить до числа шедеврів документалістики, але має цінність як індикатор настроїв і трендів масового сприйняття Чорнобилю не одразу після катастрофи, а вже на певній відстані у часі – через більш ніж два десятиліття після аварії. Тому на матеріалі даної книги уявляється за можливе систематизувати ті різноманітні фактори, які перетворюють Чорнобиль та оточуючу його зону відчуження на винятково міфогенний простір. Саме таку систематизацію будемо вважати за мету даної розвідки.

Вже на початку своєї книги С. Паскевич і Д. Вишневський акцентують на активності чорнобильського міфотворення, пояснюючи появу численних міфів зони таємничістю та малою вивченістю самого явища радіації та її дії: «То, как большинство людей представляет эту зону, можно назвать набором мифов, весьма далеких от реальности. Это вполне объяснимо характером катастрофы – радиация не видна, а опасность, которую она несет, малопонятна. Даже ученые до сих пор не имеют единой и непротиворечивой картины тех событий и их последствий, ну, а само появление зоны отчуждения для многих является зловещим знаком. Естественно, все вместе рождает в умах людей необъяснимый страх, а все, что мы не можем понять, но хотим объяснить, мы мифологизируем» [4].

Таке уявлення авторів про механізм міфологізації реальних явищ є цілком традиційним і беззаперечним, але можна суттєво уточнити та доповнити список тих факторів, які забезпечують активність процесу міфологізації і чорнобильських реалій, і самої події катастрофи, адже глобальність події зумовлює її різноманітність її впливу на культуру і подальшого осмислення. Як зауважує Т. Гундорова, «треба визнати, що Чорнобиль перетворюється сьогодні з реальної історичної події на символічну подію, яка наділяється різними смислами і значеннями» [1]. Посилаючись на філософів (П. Вірілію, Ж. Бодріяра, Ф. Фукуяму) та



письменників і публіцистів (Л. Костенко, С. Алексієвич), які створили змістовні рефлексії з приводу Чорнобиля, Т. Гундорова доходить висновку, що Чорнобиль став тією подією, яка оприявнила глобальну зміну культурно-історичних парадигм на початку ХХІ століття і маркувала перехід людства після «кінця історії» (Ф. Фукуяма) до катастрофічного типу мислення.

Але, як стверджують дослідники семіотики культури, будь-які глобальні зміни супроводжуються появою нової міфології, адже кожна нова епоха потребує власної образної мови, семантизації власних реалій, а отже – власних міфів. І оскільки Чорнобиль стався на самому переході до інформаційної епохи, вважаємо, що його активній міфологізації сприяв також інформаційний фактор, якому присвячено окреме змістовне дослідження С. Мирного. Автор зауважує, що кожен з аспектів аварії на ЧАЕС окремо не є винятково безпрецедентним, але виключною цю подію робить поєднання кількох факторів, яке створило умови для перетворення події аварії на ЧАЕС на по-справжньому безпрецедентний «інфовибух»: «Чернобыльская ... авария стала глобальной катастрофой в силу уникального сочетания следующих обстоятельств: Чернобыль – это (1) радиационная авария (2) крупного масштаба, случившаяся в (3) культурно и экономически важном регионе мира (Европа) в (4) критический исторический момент; (5) ее последствия (поэтому) глобальны, комплексны и долговременны. <...> Указанные выше обстоятельства способствовали тому, что взрыв чернобыльского реактора «сдетонировал» вторичный информационный взрыв, беспрецедентный как по мощности, так и по глобальности охвата и протяженности во времени. Именно этот инфовзрыв и сделал из крупной технологической аварии катастрофу глобального значения. Именно информационная составляющая является, на наш взгляд, главной определяющей чертой Чернобыля, а отнюдь не радиационная, которая лишь вынесла Чернобыль на глобальную инфоорбиту» [3, с. 214-215].

Приналежність Чорнобильської катастрофи саме до інформаційної, комп'ютерної епохи зумовила й домінуючу форму подальшої міфологізації цієї катастрофи – такою формою, за своєю

поширеністю, стала навіть не художня література, а сфера комп'ютерних ігор, де особливої популярності набула гра «S.T.A.L.K.E.R.: Тінь Чорнобиля», котра з'явилася 2007 р. і котра, як демонструє книга С. Паскевича і Д. Вишневського, перетворилася на чи не провідний «текст» чорнобильської міфології. Таким чином, Чорнобиль як «інфотравма» (визначення С. Мирного [3]), як катастрофа інформаційної епохи, народжує й відповідні форми міфології, теж закорінені в інформаційному, віртуальному просторі.

Але до таких масштабів міфологізації, які демонструє Чорнобиль (нижче звернемося до цього докладніше), має спонукати не один чи два навіть потужні фактори, а комплекс різноманітних факторів, кожен з яких сприятиме міфологізації того чи іншого аспекту чорнобильської посткатастрофічної реальності. Спробуємо, орієнтуючись на проставлені у книзі Паскевича та Вишневського акценти та виділені авторами сфери життя й культури Чорнобильського регіону, систематизувати такі фактори і окреслити в цілому чорнобильський міфогенний комплекс. Ще раз хочемо зацентувати, що дана книга для нас має цінність як своєрідний «гід» по віддзеркаленням «чорнобильського світу» в масовій свідомості, де народжується та функціонує (зокрема у вигляді комп'ютерної гри) велика частина чорнобильської міфології.

Як відомо, одним з провідних способів реалізації стратегії неоміфологізму в літературі ХХ, а тепер вже і ХХІ століть є проекція сучасних реалій на традиційний міф, своєрідне «впізнання» вічного міфологічного сюжету або архетипно-міфологічного «взірця» в подіях і персонажах сучасності. Безумовно, міфологізації Чорнобильської катастрофи у свідомості сучасної культури сприяє прозора алюзія цієї історії на міфологічний сюжет про загибель могутньої держави – у публіцистиці, починаючи з текстів Ліни Костенко, загальноновживаною є аналогія Чорнобиля з Атлантидою. При цьому, дана аналогія вживається у двох – більш вузькому і більш широкому – планах: 1) з Атлантидою порівнюють Чорнобильський регіон і Полісся як давню й фантастично багату культуру, що

фактично зникла після аварії та занепаду регіону внаслідок її; 2) аналогію з Атлантидою проводять у зв'язку з розпадом СРСР як «наддержави», щодо якої Чорнобиль постав і як концентроване втілення її могутності та високорозвинутого стану, і як передвісник її загибелі.

Обидва аспекти міфологічної алюзії на Атлантиду зафіксовані у книзі Паскевича й Вишневецького. Перший, в якому Атлантиду асоційовано з давньою та надзвичайно своєрідною та багатою культурою Полісся, автори книги фіксують, посилаючись на публіцистику Ліни Костенко і тим самим фактично канонізуючи неоміфологему «Полісся – Атлантида» завдяки авторитету видатної письменниці та точності й яскравості її визначень: «В результате... аварии на ЧАЭС и последующей за ней эвакуации с большой территории ушли почти все местные жители, те самые носители культуры. Более кратко, но образно об этом же сказала украинская поэтесса Лина Костенко: «После аварии на ЧАЭС исчез целый материк уникального этнокультурного значения...» Она же дала название этому материка – «Украинская Атлантида».

Последними носителями культуры «атлантиды» стали «самосёлы». Есть что-то парадоксальное в том, что катастрофа объекта – атомной станции, которая считалась вершиной технологической мысли индустриальной эпохи, привела к консервации традиционного аграрного полесского уклада. И это явление очень точно описала Лина Костенко, назвав «самосёлов» «аборигенами атомных резерваций» [4].

У зацитованому фрагменті привертає увагу думка, яку автори особливо підкреслюють: парадоксальне сполучення найсучаснішого з архіїчним у чорнобильській катастрофі та її нищівних культурних наслідках. Втім, таке саме співіснування оповитої легендами давнини Полісся, з його історією й унікальною етнокультурою, та технологій, що випередили свій час, у просторі ЧАЕС та її супутників, – це стала специфічна риса існування цього регіону з самого моменту заснування атомної електростанції та її сателітів – міста енергетиків Прип'яті та потаємного військового міста Чорнобиль-2.

Отже, «українська Атлантида» виявляється далеко не одновимірним культурним простором, і складність і парадоксальність структури цього простору тільки підсилює його міфологічні потенції. По-перше, самі елементи вказаної парадоксальної конструкції вже становлять міфологічну за своєю суттю бінарну опозицію «старого» і «нового», в якій завжди закладено драматизм і потенційну «вибухонебезпечність». А по-друге, навколо такої опозиції виникає ситуація розгортання місцевої міфології навіть не в одному, а в кількох напрямках. Таким чином, вже з моменту заснування атомної електростанції Чорнобильський регіон імпліцитно актуалізується як надзвичайно ємний міфопороджуючий локус, а катастрофа так чи інакше експлікує й остаточно оформлює всі можливі аспекти «Чорнобильського міфу».

Однак, розглянемо докладніше основні компоненти кожної зі складових зазначеної вище опозиції. Як свідчить книга Паскевича й Вишневського, міфологізуюча свідомість відвідувачів та мешканців Чорнобильської зони проявляє чутливість до найбільш сакралізованих об'єктів старовини, що залишилися в зоні відчуження після аварії, і працює над оздобленням цих об'єктів новими смислами, над виробленням нових ритуалів, пов'язаних з аварією та її наслідками. Тобто, спостерігається процес своєрідної адаптації вже наділених міфологічним змістом об'єктів, що репрезентують давнину і традицію, до посткатастрофічної неоміфологічної ситуації через присвоєння їм нових міфологічних смислів, через своєрідне міфологізуюче переозначування. Розглянемо з цієї точки зору приклади ікони «Чорнобильський Спас» і ритуалу «чорнобильського дзвону» у Свято-Іллінській церкві у Чорнобилі. Ось як автори описують згадану ікону та ритуал дзвонів: «Отдельного внимания заслуживает икона «Чернобыльский спас», которая была написана в 2003 году. В верхней ее части расположены образы Богородицы, Иисуса Христа и Архистратига Михаила. В нижней части иконы, в центре и на переднем плане Чернобыльская сосна – дерево, которое стало символом ядерной трагедии. Слева от нее изображены души умерших чернобыльцев, справа – ликвидаторы аварии: пожарный в

респираторе, работник станции, летчик и медсестра. На горизонте за очертаниями саркофага изображен восход солнца, в небе сияет звезда Полярная, речь о которой идет в одном из пророчеств Апокалипсиса. Обожженная, безжизненная земля на переднем плане покрыта первой травой, символизирующей возрождение жизни.

Во дворе Свято-Ильинского храма размещен колокол скорби. Ежегодно в ночь на 26 апреля, ровно в 1 час 23 минуты, когда произошла катастрофа, в колокол звонят, причем число ударов равняется числу лет, прошедших со дня трагедии» [4].

Церковні дзвони, таким чином, включають час катастрофи у вимір вічного, сакрального часу, утворюючи навколо неї певний ритуал, який своєю повторюваністю, як будь-який ритуал, і відновлює сакральний статус події, якій його присвячено, і символічно відроджує новий цикл життя після цієї катастрофи.

Що ж стосується ікони «Чорнобильський Спас», то її образність потребує більш розгорнутого коментаря. Зрозуміло, що іконопис – це чи не найбільш врегульоване, канонічне мистецтво; зміст і образне наповнення будь-якої ікони не можуть бути результатом індивідуальної фантазії або спонтанної «забаганки» іконописця. Призначенням ікони є перебування у просторі молитви та виконання ролі символічного порталу, через який здійснюється комунікація людини, що молиться перед іконою, з Богом, тому кожна деталь, зображена на іконі, має сакральне значення і не може виходити за межі канону. Отже, коли в такому сакралізованому й канонізованому живописному просторі з'являються нові образи, то це, за умовчанням, означає, що вони теж вже наділені сакральним статусом, а отже, включені до міфо-символічного виміру культури. Як бачимо, на іконі «Чорнобильський Спас» до святих заступників Чорнобиля дорівнені герої ліквідації аварії – пожежники, працівники станції, льотчики й медсестри. Це свідчить про активне створення міфо-символічного плану в культурній рецепції Чорнобильської катастрофи та про сакралізацію цього простору в національній свідомості українців як простору великого страждання й жертвності, реалізації в сучасних обставинах християнського імперативу «покласти життя своє за други своя».

Звернімо увагу й на те, що «Чорнобильський Спас» сакралізує не тільки героїв-ліквідаторів, а й сам ландшафт Полісся, адже як один з провідних символів «Чорнобильського апокаліпсису» тут фігурує «Чорнобильська сосна». Цей символ на іконі корелює з тією міфологізацією Чорнобильських лісів, яка спостерігається у повсякденній свідомості і проявляється спочатку в численних жахливих чутках про звірів-мутантів, якими нібито наповнилися Чорнобильські ліси, потім – у смисловій фіксації Рудого Лісу як згубного простору (вже на початку російсько-української війни, навесні 2022 р., коли стало відомо про риття окопів солдатами РФ саме в Рудому Лісі, ця міфологія проклятого, згубного місця набула нової актуальності і масово вживалася в інформаційному просторі).

Зауважимо, що міфологізація Чорнобильського ландшафту має досить розвинуті варіації й нюанси. Так, той ареал, що його пов'язано з найбільшою небезпекою і окреслено межами так званої зони відчуження, міфологізується у масовій свідомості і відповідних міфотекстах (як от згадана вище комп'ютерна гра) як не просто згубне, а й заборонене місце, проникнення до якого означає не тільки потрапляння до хтонічного простору хаосу і загрози, а й порушення табу. Оскільки ситуація порушення табу є однією з ключових і в архаїчному міфі, й у відповідних фольклорно-міфологічних творах (зокрема, типовою зав'язкою казки є саме ситуація порушення табу, коли герой/героїня вчиняють саме те, на що накладено жорстку заборону), остільки цю ситуацію достатньо активно відрефлектовано в тому, що можна назвати, мабуть, субкультурами Зони. Їм Паскевич і Вишневський приділяють у своїй книзі особливої уваги, зосереджуючись переважно на тих соціальних групах, які сформувалися у постчорнобильські роки саме на підставі порушення заборони на вхід до Зони – це так звані «самосели» і «сталкери». Перші з них – евакуйовані мешканці сел зони відселення, які, попри заборону, повернулися до своїх домівок і продовжили там жити у власно створеному, «альтернативному» соціумі.

Опис способу життя самоселів та кожного з сіл, куди мешканці повернулися без офіційного дозволу, у книзі Паскевича й Вишневського, попри свою довідково-документальну

спрямованість, до певної міри актуалізує міфологічні паралелі – зокрема, паралель з міфологічними епосами про відвідування фантастичних «інших» земель і світів, вихідною моделлю для яких є, безперечно, гомерівська «Одісея». Той «паралельний світ», який створили самосели і як його фіксують Паскевич і Вишневський, відповідає характеристикам заповідного «іншого» світу (зачарованого царства, потойбіччя, фантастичних островів, населених особливими мешканцями, тощо), за трьома параметрами: 1) відокремленість у часопросторі від звичайного світу людей; 2) складність і майже неможливість для чужинця потрапити всередину цього «зачарованого» світу; 3) особливий спосіб життя мешканців цієї території, який свідчить про їхню «інакшість». Отже, світ самоселів – це, в першу чергу, світ ніби спрямованого у зворотній бік часу, це відтворена старовина, де, відповідно, мешкають майже одні старі люди, що ведуть примітивно-архаїчне натуральне хазяйство, тримають вулики з колод та живуть, фактично, натуральним обміном. Це не просто минуле, а міфологічне, доісторичне минуле, яке відмінило календар і історичний час – мешканці самозаселених територій живуть ніби поза часом, підлаштовуючись тільки під природний ритм життя із його зміною сезонів та часу доби. Їх перебування у циклі «вічного повернення», замість лінійного руху від минулого до майбутнього, підкреслено демографічним фактором: серед самоселів немає молоді, тому, замість послідовного ланцюга поколінь від дідів до онуків, тут є тільки замкнуте на собі самому покоління старих. Отже, ціною порушення табу на повернення до Зони для них у міфологічному вимірі може вважатися саме це випадіння з історичного часу і потрапляння у простір «вічного минулого».

На останок щодо самоселів зазначимо, що культурній міфологізації їх життєвої драми сприяли й її вихідні обставини – вимушене переселення з власних домівок під час евакуації, яка проходила гранично драматично – у блискавичному темпі (доречі, строки евакуації теж одразу міфологізувалися; у книзі Вишневського й Паскевича читаємо: «Этот магический срок – три дня – фигурирует во многих воспоминаниях и хрониках. Жителям города Припять и других населенных пунктов, эвакуированных

27 апреля, обещали возвращение к нормальной жизни через три дня» [4]) та із жорсткою забороною брати з собою тварин, худобу, навіть речі, які треба було полишити через їхнє радіаційне забруднення. Все це об'єктивно створювало міфологізуючі проєкції чи то на біблійний Вихід, чи то на історичне, але міфологізоване в культурі «велике переселення народів». Але Паскевич і Вишневський артикулюють і таку міфологічну проєкцію ситуації евакуації, як проєкція на Апокаліпсис: «Радиация была для них невидима и непонятна, угрозу для своего здоровья правильно оценить они не сумели. А вот дискомфорт от новой непривычной жизни, от разрыва родственных и дружеских связей, а порой и от отсутствия жилья они испытали в полной мере. Все это превратило эвакуацию в личный «конец света» отдельно взятого и, как правило, пожилого человека» [4].

Інша міфологічна аналогія, на яку в суспільній культурній свідомості наклалася ситуація полишення Чорнобильськлі зони та відселення людей звідти – це ситуація «втраченого раю». Наголошуючи на як екологічній, так і етнокультурній унікальності Полісся загалом і Чорнобильського регіону як визначальної частини Полісся, автори книги констатують: «Авария привела к потере не только материальных, но и духовных ценностей. Были уничтожены древние села и памятники старины. Некоторые специалисты оценивают эвакуацию и последующие события как этническую и культурную катастрофу, окончание многовековой истории полесского народа. На территории современной зоны отчуждения, а вовсе не только в экзотических и отдаленных странах, как мы привыкли думать, существовала своя, как говорят ученые, «удивительная этническая культура», обладавшая древними знаниями и уникальными обычаями. Теперь, когда ее носители вынужденно рассредоточились на огромной территории бывшего Союза, ее можно считать безвозвратно утраченной, и переоценить значение этих печальных фактов для нашего общества невозможно» [4]. Есхатологічна міфологічна матриця, таким чином, поєднується з міфологією «втраченого раю», або ж знищеного «золотого віку», і створює міцне підґрунтя для міфологізованого сприйняття Чорнобильської катастрофи та її



наслідків у культурі та суспільстві. Відповідно, повернення самоселів, яке утаємничено розпочалося вже невдовзі після аварії та евакуації, відбувалося в культурному контексті вже актуалізованого міфу, що зумовило далі міфологізацію як самого повернення мешканців у свої рідні місця, так і описаного вище архаїчного способу життя, на який ці люди були приречені через зовсім не міфо-символічні, а цілком реальні причини.

Так само яскраві міфологічні характеристики демонструє й друга група порушувачів табу на проникнення у Зону – так звані сталкери. Вже сама назва даної групи, яка вкорінилася в постчорнобильській культурі, має літературно-кінематографічне походження і міфопоетичне забарвлення завдяки тим образам сталкерів, що їх було створено, в першу чергу, в культових творах братів Стругацьких та Андрія Тарковського. За ними, образ сталкера поєднує в собі міфо-архетипні риси трікстера (з його функцією здійснення зв'язку між різними світами; саме такий архетип відтворює герой Стругацьких) та хриstopодібного героя, який вдається до самопожертви заради того, щоб привести до світла інших людей (сталкер Тарковського). Сучасні сталкери, які крадькома проникають до Зони із власних мотивів (ці мотиви Паскевич і Вишнеvський намагаються теж систематизувати й схарактеризувати, виокремивши, відповідно, кілька різних груп сучасних сталкерів і створивши їх своєрідну типологію), – це, звичайно ж, не наслідувальники героїв повісті «Пікнік на узбіччі» або фільму «Сталкер», але до цих книг (які в даному випадку виконують функцію «сакральних першотекстів») як до джерела автoміфу сучасних сталкерів відсилає їхня самоназва, і так само вона сприяє оформленню сучасного сталкерського міфу в комп'ютерній грі, яка й реалізує стратегії міфологізації та автoміфологізації у їх поєднанні, адже кожен гравець – це й споживач, і актант неоміфу про Зону.

Але, якщо від гри повернутися до реального феномену сталкерства в Зоні, то Вишнеvський і Паскевич відчутно міфологізують роль «сталкера», в першу чергу, як культурного героя, функція якого – це видобування особливого, виняткового й небезпечного «скарбу», на кшталт золота Рейну, що його охороняє

дракон. У якості такого скарбу в книзі постають унікальні речовини, які утворилися всередині реактора після вибуху, у якості «дракона» – смертоносний рівень радіації в тих місцях, де знаходяться такі речовини, а в якості міфічних героїв – видобувачів скарбу – вчені, співробітники ЧАЕС, які з ризиком для життя займаються пошуками та вивченням фізичного та хімічного складу ядерної лави під реактором (хоча самі автори книги й не вдаються до такої аналогії, але фактично описують працю дослідників реактора саме як подвиг культурного героя): «Применительно к Саркофагу «сталкер» – это ученый, профессионал, изучающий руины разрушенного реактора. Но он не просто изучает, он ищет скопления ядерного топлива. Ведь в реакторе его нет. Во время аварии оно разогрелось до полутора-двух тысяч градусов, расплавил полутораметровые стены и вытекло, заполнив ядерной лавой четыре этажа под реактором. Сейчас эти помещения крайне опасны и труднопроходимы. Радиационная обстановка в них тоже очень сложная: гамма-фон достигает десятков Рентген в час. Но профессионалы осознанно идут туда, поскольку для того, чтобы получить достоверное представление о том, какие сюрпризы Саркофаг может преподнести в будущем, нужно ясно представлять, сколько ядерного топлива внутри и в каком состоянии оно находится. Таким образом, профессиональные сталкеры находят свой ядерный «хабар» – образцы уникальных веществ, находящихся в реакторе. Их добыча действительно бесценна для науки. Материалы, из которых состоит эта смертоносная застывшая лава, не найдешь больше нигде на Земле» [4].

Паскевич і Вишневський також акцентують увагу на міфологізації особи сталкера як носія «потаємних» знань і вмінь: «Постепенная мифологизация этого образа привела к тому, что сталкеров стали наделять особыми, тайными качествами и способностями. У Карлоса Кастанеды сталкер уже обладает навыком молниеносно принимать правильное, оптимальное решение, способное вывести его победителем из самой безвыходной ситуации. В современном мире образ сталкера и вовсе вышел за пределы художественных произведений, что неудивительно. Человека всегда окружали области неведомого, что

порождало такі поняття, як «граница и приграничье» – то есть край обитаемого и понятного мира, «страж» – тот, кто охраняет эту границу, разведчик/проводник/контактер – имеющий доступ к иному миру. К последним можно отнести древнегреческого Харона, шаманов и др.»[4].

Взагалі, таємниця відіграє не останню роль у створенні міфологізуючого потенціалу Чорнобильського регіону: йдеться і про таємниці цієї місцевості за часів до аварії, і про таємницю впливу радіації та самої природи радіації, не зрозумілої й загадкової для пересічної людини, адже радіація ніяк не відчувається нашими органами почуттів, а отже становить «дивовижну» невидиму загрозу, до того ж, за стереотипним поширеним переконанням, зазвичай смертельну. Про міфологізуюче перебільшення останнього твердження пише, зокрема, С. Мирний: «Радиацию как объект социальный характеризует весьма специфическое символическое значение, связанное с ее восприятием как чрезвычайно большого, «почти-всегда-смертельного» риска для жизни. Во времена чернобыльского взрыва, в эпоху ядерного противостояния двух сверхдержав – СССР и США – в общественном сознании само понятие радиации было связано с ядерной войной, могущей уничтожить все живое на Земле и земной шар как объект. Радиация была одним из тех символов, на которых строились пропаганда и массовые акции протеста против ядерной войны» [3, с. 216].

І тут логічно згадати про не прості, а військові таємниці Чорнобильської зони, «мирний атом» якої був, однак, не сповна мирним у радянські часи. Чи не найголовнішою таємницею Чорнобильської зони до аварії було існування секретного військового об'єкту поруч із ЧАЕС, міста Чорнобиль-2, і тих на той момент найсучасніших систем ППО і ПРО, необхідність обслуговування яких і викликала до життя появу цього «міста-привиду». Автори книги «Чорнобиль. Реальний світ» детально описують головне «диво» Чорнобиля-2 – велетенський радар загоризонтної розвідки, гігантська споруда якого, створена із зміцненої хромованої сталі, досі височіє над оточуючим її лісом, і досі не знайдено оптимальних технічних засобів для демонтажу

цього справжнього циклопа, який в період своєї активності зжирав прірву електроенергії прямо від ЧАЕС і зазірав своїм радіолокаційним «оком» не тільки за межі горизонту, а навіть до Північного полюсу. У цій реальній історії фантастичного і за своїми розмірами, і за своїми можливостями радару та міста-«привиду», яке його обслуговувало, міфогенні риси просто нагромаджуються одна на одну: сам радар корелює з постатями міфічних чудовиськ – велетнів-циклопів, його сателіт Чорнобиль-2 викликає аналогії з казково-міфічними примарними або ж зачарованими містами, і ця аналогія наразі підсилюється через приналежність усього цього до вже минулої доби, яка на рівні міфологічного світосприйняття асоціюється із «сивою давниною», з міфічним минулим: «Кажется, что время остановилось, и колоссальные великаны из металла могут простоять еще не один десяток лет» [4].

Втім, Паскевич і Вишневський фіксують міфопороджуючу атмосферу навколо радару Чорнобиля-2 ще за часів його використання: «Существует устойчивое мнение, что устройство в Чернобыле-2 – это не военный радар, а новое сверхоружие бывшего СССР, работа которого заключалась в зомбировании населения Западной Европы и Америки. Миф о его психотропном действии укрепился благодаря специфичным электромагнитным трансляциям, которые можно было услышать с помощью обычного радиоприемника» [4]. Отже, як бачимо, міфологія «утаємниченого місця» виникала навколо військових об'єктів біля Чорнобилю одразу з моменту їх появи і зберіглася у трансформованому вигляді до сьогодення.

Однак, особливо міфогенним у Чорнобильській зоні, на наш погляд, є топос «місто», який у даному випадку має теж міфологічну структуру бінарної опозиції: це, з одного боку, «місто мрії», місто здійсненої утопії Прип'ять – і, з іншого боку, вже згадане «місто-примара», тіньовий «антипод» мирного й світлого міста енергетиків Прип'яті, зловісно-таємничий військовий Чорнобиль-2.

І Прип'ять, і Чорнобиль-2, через обставини свого виникнення, відповідають тим умовам пришвидшеного складання міської

міфології і відповідного зсуву від історичного до міфологічного модусу культурного існування міста, на які вказують дослідники семіотики міста. Зокрема, Ю. М. Лотман пише, аналізуючи фактори створення «петербурзького міфу»: «Идеальный искусственный город, создаваемый как реализация рационалистической утопии, должен был быть лишен истории, поскольку разумность «регулярного государства» означала отрицание исторически сложившихся структур. Это подразумевало строительство города на новом месте и, соответственно, разрушение всего «старого», если оно здесь находилось. <...> Однако наличие истории является непременным условием работающей семиотической системы. В этом отношении город, созданный «вдруг», мановением руки демиурга, не имеющий истории и подчиненный единому плану, в принципе не реализуем. Город, как сложный семиотический механизм, генератор культуры, может выполнять эту функцию только потому, что представляет собой котел текстов и кодов, разноустроенных и гетерогенных, принадлежащих разным языкам и разным уровням. <...> Город – механизм, постоянно заново рождающий свое прошлое, которое получает возможность сопоставляться с настоящим как бы синхронно. В этом отношении город, как и культура, – механизм, противостоящий времени.

Рационалистический город-утопия был лишен этих семиотических резервов. <...> Отсутствие истории вызвало бурный рост мифологии. Миф восполнял семиотическую пустоту, и ситуация искусственного города оказывалась исключительно мифогенной» [2, с. 35-36].

Безумовно, роль такого «ідеального штучного міста» в Чорнобильській міській міфології відіграє «місто енергетиків» Прип'ять, побудоване в блискавичному темпі із застосуванням найновітніших архітектурних розробок, найсучасніших підходів до міського планування та найбільш передових на той час інфраструктурних рішень. Сяюча білим декором комфортно розпланованих будинків, простора і водночас компактна, зручна для пересування, Прип'ять сприймалася на початку 1980-х років як справжнє місто майбутнього, втілена утопія, в якій екологічний рай (чиста річка, ліси навколо) несуперечливо, гармонійно поєднався зі

світом технологій майбутнього. Відповідно, так само міфологізовано сприймалося й населення цього міста, яке складалося з енергетиків, працівників ЧАЕС, та їх родин – переважно це були, звичайно ж, досить молоді люди, і навіть такий демографічний склад ніби унаочнював популярну в Радянському Союзі міфологію «світлого комуністичного майбутнього» і молоді як носія і гаранта здійснення комуністичної утопії.

У певному розумінні, Прип'ять також міфологізувалася і як образ усього СРСР у його майбутньому, і як наочна демонстрація наявної цивільної (наукової, технічної) і військової могутності держави, яка здатна побудувати такий вражаючий осередок майбутнього вже зараз. І тут Чорнобильська версія міфології міста знов розростається до міфології «супер-держави», яка гине у момент свого найбільшого торжества – до міфу Атлантиди.

У книзі Паскевича й Вишневського приділено чимало уваги тим причинно-наслідковим зв'язкам, які існують між аварією Чорнобиля й занепадом і розпадом СРСР. Так автори одразу стверджують: «...только сверхгосударство могло взять и построить новый город на голом месте, с нуля и в кратчайшие сроки. Вероятно, великое множество создаваемых и решаемых сверхзадач и стало причиной того, что супердержава развалилась на куски, похоронив под ними свои нередко бессмысленные достижения» [4].

Відповідно, велетенські руїни радару біля Чорнобиллю-2, так само як і мертвий занепад і спустошення колись квітучої Прип'яті, перетворюються на матеріальні символи загибелі «над-держави», яка їх народила: «Сегодня Чернобыль-2 – это настоящий город-призрак. Брошенный военными и почти забытый людьми, он стоит опустошенным среди радиоактивного, неухоженного и захламленного леса. <...> Чернобыль-2 – это последний уцелевший военный монстр СССР, заглянувший за горизонт. Сверхгосударство распалось, оставив нам на память остов венца своей мощи» [4].

І політичний підтекст техногенної катастрофи Чорнобиля теж апелює до міфу Атлантиди. На соціально-політичний аспект цього міфу звертає увагу Є. Рабинович. Учений аналізує, зокрема, розставлені Платоном соціально-політичні акценти у міфі про

Атлантиду як «над-державу», яка зазнала краху через свою хибну політику. Як вказує Рабинович, за Платоном, «причиной космического катаклизма может быть преступление... В «Политике» космология прямо связана с социальной теорией» [5, с. 80], а міф про Атлантиду дидактично ілюструє політичні ідеї Платона.

Не оминають Паскевич і Вишневський і менш масштабні, але показові прояви процесу міфологізації, який триває у Чорнобильській зоні після аварії. Так, автори, наводячи досить цікаві приклади, неодноразово повторюють тезу про те, що зміни реальності, нові явища і риси життя у Чорнобильському регіоні після катастрофи стимулюють появу низки нових прикмет, місцевого фольклору і новітніх «міфів» Зони: ««Чернобыльская зона отчуждения в понимании большинства молодых людей место загадочное, малопонятное и странное. Не удивительно, что ее история обросла разными мифами и домыслами, как затонувший корабль ракушками. В среде туристов, посещающих зону отчуждения с официальными экскурсиями, а также среди сталкеров-игроманов отдельные явления зоны приобретают некий тайный смысл, появляются все новые суеверия и заблуждения» [4].

Таким чином, можемо дійти висновку, що, як свідчить книга С. Паскевича й Д. Вишневського, Чорнобильська зона у її поставарійному існуванні не тільки не припиняє бути джерелом культурної міфологізації, а й урізноманітнює та збільшує свій міфогенний потенціал. Цьому сприяють як вихідні умови існування цього регіону (поєднання стародавньої, своєрідної та багатой історії та культури Полісся з найновітнішим технічним перетворенням місцевості навколо Чорнобилію на «царство майбутнього»), так і міфо-символічні смисли самої аварії, які все глибше й різноманітніше відрефлектовуються гуманітарною думкою останніх десятиліть, а у спрощеному вигляді фіксуються масовою культурою – зокрема, культурою комп'ютерних ігор як однією з сучасних форм міфологізування.

## Література

1. Гундорова Т. Пост-Чернобыль: катастрофізм як нова національна ідея. URL: <http://life.pravda.com.ua/columns/2012/04/26/101231/>
2. Лотман Ю. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. Ученые записки Тартуского государственного университета. Выпуск 664. Семиотика города и городской культуры. Петербург. Труды по знаковым системам XVIII. Тарту, 1984. С. 30–45.
3. Мирный С. Чернобыль как инфотравма. Травма:пункты: Сборник статей / сост. С. Ушакин и Е. Трубина. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 209–246.
4. Паскевич С., Вишневикий Д. Чернобыль. Реальный мир. URL: [http://loveread.ec/view\\_global.php?id=53892](http://loveread.ec/view_global.php?id=53892)
5. Рабинович Е. Г. Атлантида (контексты платоновского мифа). Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 67–84.



# ТЕКСТ КАТАСТРОФИ. «НОВОРІЧНІ РЯДКИ» О. ПАРЩИКОВА: НОВІ МАТЕРІАЛИ ДО ПОЕМИ

В. В. Кравец

## О «Новогодних строчках»

Начало и конец Алексея Парщикова сопряжены осознанием рубежей, вех, последних и начальных времен, изваянных, сооруженных песочным обелиском. Первое же изданное и прочтенное сочинение Парщикова, «Новогодние строчки», подобно «Учителю и ученику» Хлебникова, стало его окончательным словом, зыблящейся опорой для позднее надстроенной речи, коробкой, из чьей пасти повысыпались все местодействия, все бывалки-игрушки: Полтава, Москва, Стенфорд, Донецк и Колония Агриппина. «Литучеба». Здесь ещё мальчуган с циркулем и мастерком, отвесом и поясом варяга, ищущий обернуться карликовым Китоврасом и забросить за три моря всякого, кто из другой песочницы. Не один из, не каждый, не любой, взятый на примет песочный ваятель, второклассник великий магистр, молочнозубый Хирам, нет, имяносец, Добрыня, Семён, Изяслав, – колдует над вогким хрящом, похлопывает по бокам лимонную башню до неба, нежит ладонями зыбкий круп поднятой им на дыбы, брошенной в тучу Кутафьей. Он, Алексей Парщиков, лепящий терриконы над Яузой, Рейном, Днепром. Только нужно носить всегда на плече переметную сумку с песком, нужно вечно талдычить и всюду насвистывать свое робкое имя.

Упрямое пронесение имени, эта младенческая иерофания, вот «золотая забота» нового времяборца, когда десять столетий, трясая бородами, сошлись вершить суд над чуть виднеющимся среди дюн первым побегом, едва проросшим, тяжелой воды в рот набравшим и несъедобным первым десятком. Год-немовля грядёт. Только нужно расслышать куранты за грохотом слома колёс и пружин, за стоном песочной руины. Алексей Парщиков, принявший (едва ли не из рук Константина Кедрова) грице-харджиевскую скрижаль «Неизданного Хлебникова», учит весёлый урок, царит в нем по праву ученика. Хлебников, властвуя над временем, надоумил ученика поучать учителя, перевернул суд над старым годом в суд над новым, где младенец в конце словопрений нечаянно и неизбежно выиграл тяжбу и оттягал за седые космы обидчика. Измельчая резцами мятлевскую корку – «Новый год, говорят, / Что принёс, говорят/ Ничего-с, говорят», – Хлебников строит раешник на войне возрастов с ясным исходом рукопашной, – смирением учителя и торжеством ученика. Для Парщикова избываемое и близящееся тысячелетия, – галагановский сокиринецкий вертеп, – из ступеней с отдельной игрой, пирамида Джосера, башня Вавилона по Брейгелю, гряда подмостков, надстроенная над саркастическим черепом орвелловского 1986-го.

Если «будрый дитятя», Хлебников строит «из кубов над кубом постройку», Парщиков погоняет свои самодвижки, пускает вприпрыжку механику идолов, заводит их до упора на каждой площадке. Тогда многочастная круговерть кажется сразу множеством ликов, тешит разноязычием и пестротой облачений. Всякая цапка вопит свое «здесь я» на тысяче детских наречий, на лепетном языке послепотопного гула, на новорождённых фарси и санскритах, заведена, как положено, на тридцать лет. Дед Мороз «Новогодних строчек», – тот же вертепный дед за работой. У Хлебникова «из мешка на пол просыпались вещи», авось подберут, узнают их имена, «одетые в числа, в их шкуры». Парщиков мечет игрушки под ноги невозмутимых детей, сам забавляясь мешком-петухом, изрыгающим с каждым щелкуном и одноногим солдатом свое крек-ку-ку. «А петух чей? Пощечина общественному вкусу», – тычёт нас носом Хлебников в старую листовку («Кто он, Воронихин столетий

...»). Петух Парщикова уже не восседает на насесте башни Сююмбеки, не квохчет дозорно: «Царствуй, лёжа на боку», – петух, как заплечная кладь вертепного деда, полон подобий и рож этих подобий, их кажимостей, полон, затем опорожнен и распластан на ватном пороге последнего чада. Теперь он жертвенно верховодит ватагой всех тварей, идущих из агадического пардеса, из рая животных – к заклавшим их, заменивших ими себя двуногим, нисходящих по лестнице Иакова с дарами, охапками ведения и мастерства. Святой bestiарий не выручит лишь от трех Пугал, трех пирамид- наваждений, надолбней кокса и выработанных пород. Наросты эсхатологий, выбросы доэвклидовых граней, воюющих свои провозвестья убийств и распадов, – вот эти «пугала» на задворках времен, дыблящие пирамидальный урок Даниэля, Захарии и Патмосца.

Мена тысячелетий, первый десяток – пора возвращения Парщикова к крошенному и истолченному в ступе потопа песчаннику, час озаботиться лепкой последних времен из измельченных скорлуп и клешней иссякшего года и мига, поучая Хлебникова, исподтишка назидать: «вы разобьётесь о скалы», – прячась вертепным дедом за Кельнский собор, двигать цапки событий и положений по сталактиту вверх-вниз, вправо-влево, наконец, скрепя сердце, позволить сыграть «Новогодним строчкам» на языке Беме и Шпенглера грозную мессу донецких степей-огородов. Издано «Кельнское время» Алексея Парщикова. По признанию редактора, А. Левкина, трудов с подготовкой московского тома было немного, – Парщиков сам сохранил в электронном обличье все угодные ему тексты. Получилась сверхповесть в хлебниковском смысле (отталкивание от нее – свойство Парщикова), где читатель вправе ОКЛИКНУТЬ пророка: «Скажи нам что-нибудь веселенькое». Из афоризмов сложилась бы новая «Воля к власти», из сценариев – том драмы, из писем – их сборник, из разговоров – единый Разговор (требует новых усилий). Впрочем, для южнорусской школы, к которой Парщиков себя причислял, свойственна плотность и всеядность мазепинского барокко, многосоставность и путание следов, как у Яна Парандовского. В Стенфорде Парщиков слушал лекции

Вяч. Вс. Иванова, затем, в Кёльне, влекся к филологам, к местным славистам, способным хоть сколько-нибудь вникнуть в его писания. Голландскую затею по избранию и комментированию нынешних авторов живо приветил, откликнулся, стал сочинять. В кругу таких предпочтений стоит рассматривать текст, сохранённый и предоставленный ныне для публикации переводчиком российской словесности Марианной Вибе. В 1996 году, спустя десятилетие после написания «Новогодних строчек», в Кельнском институте славистики в рамках переводческого семинара под руководством г-жи Вибе была предпринята попытка осознания творчества Парщикова, ставшая сегодня предметом нашего внимания. Речь идёт о переводе на немецкий язык «Новогодних строчек» – начинание, проводимое под девизом «каждый достойный перевод углубляет и раскрывает с новой стороны исходное произведение». В Кельнском институте славистики в 2006 году был учинен семинар по Парщикову (по метаметафористам в их совокупности на примере последнего). Директор по литературоведению (директоров всегда двое, второй по языкознанию), профессор Бодо Целинский, известный своими пестрыми и по большей части по-немецки продуманными антологиями-альбомами славянской книжной иллюстрации, определил темы и задачи семинара, сообразуясь с известностью автора (что о нем пишут, сколько судачат) и мерой знакомства германского общества с ним. Подобный ход, только в ином направлении, был сделан предшественником Целинского, Вольфгангом Казаком, составившим свою, давно переведенную на русский язык, энциклопедию пишущих по-русски, исходя из принципа заполнения пробелов, прочности умолчаний, восполнения утрат и пр. Семинар Целинского потребовал от преподавательского состава немалых усилий – вникнуть в Парщикова, сделать доступней его тексты, донести их до учащихся. Последнее обстоятельство заставило возжелать адекватных переводов на немецкий хотя бы одного сочинения: германские студенты, вникая в тонкости перевода, лучше понимают текст, одновременно учась русскому языку и средствам переложения на их родной. Что здесь в помощь? Кто пособит? Конечно, сам автор,

благо он под рукой, незаметный кельнский социальщик. Енс Херльт, Ули Ланге и Марианна Вибе стали переводить «Новогодние строчки» под наблюдением Парщикова. Вероятно, именно г-жа Вибе («забылся трафарет речей»), переводчица Чехова и Гоголя, впечатленная закрытостью современного стихового текста, предложила Парщикову написать автокомментарий на нескольких страницах, что дало бы возможность переводчикам, не отвлекаясь на разговоры вокруг да около, спокойно длить свое дело. Именно у Вибе и сохранился нижепубликуемый опус, соединяющий воедино начало и конец Алексея Парщикова, запечатлевший суждение автора о своём исходном сочинении 86-го года. Текст-подспорье превратился в развёрнутое и углубленное перепрочтение собственных строк, в новый и вполне самодостаточный опыт заглядывания под крышку Новогодних часов проросших друг в дружку тысячелетий.

Статья Т. Пахаревой и рисунки В. Кравца призваны проторить новые пути на подступах к Парщикову для тех, кто испробовал прочие. Немецкий перевод «Новогодних строчек», вновь выверенный указанными переводчиками, сопровождает первопубликацию парщиковского автокомментария. Зыбкость конструкции напоминает оживший вертепный ящик, снова толкаемый в гущу, наполненный цацками и самодвижками, снова дающий три представления кряду.

Алексей Парщиков

**Несколько замечаний для перевода  
“Новогодних строчек”<sup>24</sup>**

**Округа** --- представление, основанное на кривой, т.е. на пространственной единице барокко. См. ниже “мироколица”.

**...виясь горошком...** --- хаотические кривые, символ шизоидности и сплошности, вегетатики, ужаса, метастазов, победы времени, которым растения владеют в чистом виде.

**...убит петух ковылять...** --- разрушены согласования, падежи.

**дары** --- здесь имеет оттенок ритуального подношения даров, намёк на присутствие искупления в мире.

**поваленный бюст** --- т.е. полый изнутри, когда мы видим человеческую оболочку, маску с внутренней стороны. Я упоминаю об этом магическом опыте в переписке с Вячеславом Курицыным. см. Октябрь #2, 1997.

**отгадчик** --- тот, кто отгадывает. В этом слове есть профессиональный оттенок, предназначенность и способность отгадчика читать судьбу.

---

<sup>24</sup> Рукопись представляет собой пять страниц компьютерного набора шрифтом Cambria, 14, распечатанных на листах формата А4. В публикации сохранены особенности авторской орфографии и оформления рукописи (пропуски строк, выделения жирным шрифтом и курсивом, вариативное использование тире, знака равенства и трех дефисов, переход в англоязычных фрагментах на шрифт Arial, 16), исправлены лишь очевидные опечатки.

**...их огласим...** --- Оглашение – часть православного обряда конфирмации. Имена подростков оглашались за какое-то время перед прохождением первого причастия. Говорят: ходит как оглашенный.

**самодвижки** --- сложное слово, наверное из словаря Даля. Я его подхватил из статьи Михаила Эпштейна, который тогда любил немного иронично использовать тяжеловесную лексику позитивистского 19 века.

**цацка** --- детское название игрушки, детская речь, где много повторяющихся слогов: па-па, ма-ма, ца-ца, где иммитация сосания: дети тянут игрушки в рот, хотят съесть мир.

**волшебная касса** --- т.е. тотализатор.

Брат или немец --- почти до последнего времени русские дети, играя в соревновательные игры, разделялись на две "вооружённые" группы: немцы и русские. Не обязательно, что выигрывали последние. Пожалуй, после многосерийного кинофильма, "12 мгновений весны", вошедшего в мифологию роль "немцев" получила большую привлекательность, во всяком случае, потерялась однозначность образа, собственно говоря, неизвестного советскому ребёнку народа. До Второй Войны дети так же размежёвывались на команды: "казаки-разбойники", "белые-красные". Агрессивные детские телевизионные герои тогда ещё были редкостью, и дети выбирали оппозиции из рассказов старших.

---

**В 3-ей части** варьируется Хлебниковский "Зверинец", на чью структуру оказал влияние Уитмен, символическая поэзия Ницше, фрагмент В. Каменского "Город, город!". Ницше прямо упомянут у Хлебникова.

**Если ты носишь начало времён в ушах...** --- ассоциация с шумом моря; всё происходит одновременно на морском берегу, перед древней эпической метафорой часового ритма.

**...смех довоенный...** --- в 30-е годы как-то особенно показательно смеялись и лучились сценическими улыбками. Например, Любовь Орлова, советская "голливудская" звезда. В послевоенные годы жёны офицеров чувствовали себя в полной безопасности и считалось, что всё страшное позади и молодость вернулась, и можно снова хохотать как прежде. Я говорю, конечно, о массовых проявлениях безмятежного, уверенного в настоящем дне поведения.

**речуг** --- речей, спичей, публичных бравад. (to crank out the speeches)

**на цифре рока** – 33... --- игра на значении слова "рок". Пластинки выпускались на 33 оборота. 33 --- возраст Иисуса.

От слов "**Ты был юн...**" и до "**...таблетки и обувь...**" идёт вариация, а иногда дословная цитата из пророка Исайи, гл.3, 16-25.

**...путавший ножик и зеркало...** --- символы кастрации и двойничества.



**...свет не гнётся, а тьма не выпрямляется...** --- т.е. свет – прямая, а тьма – клубок кривых.

**небесный залог** --- т.е. шанс.

– **Елене** – т.е. Елене Прекрасной

**...блесна любопытства...** --- блесна – рыболовная снасть, иммитирующая рыбку для приманки хищника.

**...ничто не роскошествовало** --- игра на двойном отрицании.

**твердь** --- имеется в виду земная твердь, библейская.

**мироколица** --- сложносоставное слово из Даля. **К о л о**, по славянски – круг. Тема кривизны. Однако в слове **к о л о** есть и **у – к о л** в центр, вектор, начало декартовых осей. Поэтому дальше следует **координатный костяк**, т.е. скелет мира. Заданы параметры прямолинейности, истории как последовательности.

**...вес порокинется в страх...** --- перевёрнутый вес, т.е. лишение гравитации, точки опоры. Везде, где есть образы гравитации, чучел или марионеток я не мог отделаться от 4-ой Дуинской Элегии Р. М. Рильке, где он рассуждает о куклах, и знаменитой заметке Клейста о марионетках.

**туманны черты** = туманн**ы** е черты. Я выбрал архаическое написание, немного манерное, но естественное для косметики чучел.

---

**Ломоносовец** --- т.е. последователь Ломоносова, находившегося в литературной полемике с Сумароковым. Барокко и 18 век постоянно звучат для меня в ритмах стиха и проявляются в эпической отстранённости вещей.

**Болоньи** --- модные в 60-х пластиковые плащи.

**Кеннеди и Терешковой...** --- обе персоны символизировали 60-е годы.

**Памятник страшен, когда зачехлён и под ветром скрежещет брезентом...** --- перед открытием памятник зачехляют, одевают на него бесформенную маску, чтобы в момент открытия нам явилась форма, организованное, смысловое пространство. Ночью на площади, залитой прожекторами, под ветром брезент устрашающе хлопал. Ср. с "поваленным бюстом" из 1-ой части.

**Страшила** = пугало, чучело. Набитый соломой Страшила – персонаж из детской книги "Волшебник Изумрудного Города".

**...подобья от образов...** --- образ, по моему не имеет подобных себе. *Images are what they say, not what they stand for (D.Thomas).* Образ преодолевает подобие, смерть так же расподобляет, давая неповторимый опыт, но не лишает коммуникации, а только делает её подлинной. Так я чувствовал, пока писал поэму.

**зегзица** --- из Слова о Полку Игореве. Ярославна, жена князя Игоря, летит зегзицей к пленённому князю.





Мал. 7

## II.

Genug jetzt im Kreise geirrt, sollen doch die Spielsachen laufen,  
 sie rufen wir auf!  
 Aufziehfiguren mit Schlüsseln im Rücken durchfahren surrend  
 das Neue Jerusalem.  
 Das Püppchen sieht den Mond von der anderen Seite, aber nicht unseren,  
 sondern einen, der erst noch aufgeht,

durch den Sandkasten fahrend plappert das Püppchen mit Krishna.  
 Es verdoppelt sich unsere Galaxis, als laufe sie  
 durch einen Wettautomaten,  
 spielt man erneut, wird sie wieder verdoppelt,  
 von Ewigkeit zu Ewigkeit und von Mal zu Mal.

Krieche ans Licht aus der Ecke des Sacks, zerkrantschter Drache aus Gummi,  
 seine Augen zwei Erdkugeln gleich,

auf der einen steh ich – doch wer auf der anderen?

Wer ist Räuber und wer Gendarm, wer Cowboy oder Indianer,  
 Herr oder Knecht?

Sie alle trägt das Schaukelpferd, der Hals – oh! – zirkelgleich,  
 von den Nüstern ein Bogen.

Die Aufzieh-Krähe reißt den Schnabel auf, will mit dem Dreieck  
 die Erdsphäre schnappen,  
 doch die Sphäre verdoppelt sich, die Krähe fliegt in alle Richtungen.

Das Schiff kleiner als der Säbel, der Säbel größer als die Stadt,  
 alles kleiner als ich – was soll da Swift?

Zinnsoldaten. Gleichschritt. Nimm die Hände weg –  
 und die Schlacht ruht.

Die Welt teilt sich durch den Menschen und wird mit dem Rest  
 malgenommen.

Für neue Spiele  
 flicht das Kind aus Scherben einen Wirbelwind, der Wirbel  
 weht eine Perle auf – gib acht:  
 wenn der Hahn sie nicht aufpickt, wird sie zum Anfang deines Ohrings.



Мал. 8

## III

Wenn du den Anfang der Zeiten in den Ohren trägst,  
erinnerst du dich der Zähmung der Tiere,  
wie sie in die Wasser der Sintflut stiegen und wieder heraus:

das Lamm brachte das Alphabet im Weinschlauch  
von Alpha bis Omega

das Pferd, wie im Eis gebrannt,  
ebenmäßiger als der Mensch,  
ein Apostel der Bewegung.

Die Kuh hat die Erdumlaufbahn verlassen,  
doch mit den Gedanken ist sie noch dort;

der Esel vorne der Kopf  
und dann – der Rücken auf Beinen,  
mach was draus! –

das Schwein trat auf das Festland  
und verlieh den Kontinenten Festigkeit;

die Ziege: goldene Pupillen,  
doch selbst unansehnlich;

die Biene nähert sich im Profil  
dem Schlitz in der Rasierklinge,  
schrecklich, wo ist sie, die Honigträgerin?  
der Delphin – ein Scheibchen des Meeres –  
hielt sich noch fern  
bis zum Aufbau der eisernen Flotte;

die Katze: lebendiges Glas,  
in der Hölle geräuchert,  
ihre Muskeln treten hervor, an dunklen oder hellen Stellen;

und der Hund?  
und das Kamel?  
und das Huhn? –

alles Heilige!



*Mal. 9*

V

Ich sehe, du sitzt akkurat am festlichen Tisch mit steifem  
 du denkst: Mama, wo ist dein Vorkriegslachen, Bart,  
 was wem bestimmt ist, der ABC-Apfel wird geschnitten,  
 die Freude am Raten,  
 und vergleicht man die Erwartung der Augen mit dem Ergebnis,  
 die Stücke verteilt,  
 manche Dinge werden kleiner, wie aus dem Wasser gehoben,  
 so kommt heraus:  
 und andere  
 ein wenig größer, wie mit dem Bleistift umfahren,  
 wo seid ihr denn, feine  
 Schuhe der Gabenbringerinnen in luftigen Kleidern, bebrillte Papirossi  
 und aufgedonnerte Modepuppen?  
 Ich sehe, du sitzt am Tisch, doch er hat sich herumgetrieben, ein Poet,  
 trunken von wilden Reden,  
 hat sich an Haaren zum täglichen Himmel gezogen,  
 ist an der Schicksalszahl  
 33 ins musikalische Dunkel geglitten wie eine Münze  
 dem Jahrhundert aufs Auge.





Was tun? mit den Füßen stampfen? wer ist Hilfe?  
 was kommt danach?  
 zu Geld werden? oder Herr über die Hirne der Provinz?  
 eine Lilie?  
 Es gab einen Gemüsegarten,  
 ganz aufgepickt von Vögeln, es schien, als fräßen sie die Schwarzerde bis auf  
 die letzte Krume,  
 kein Unkraut trieb hier sein Unwesen und **nichts** wucherte üppig;  
 drei Vogelscheuchen, hast du beschlossen, vermögen diesen Fußbreit Erde  
 vor Räubern zu schützen,  
 drei Stangen hast du für den Rumpf geschnitten und ebensoviele –  
 kleinere – für die Arme.  
 Wie eine geborstene Christbaumkugel bleibt im Gedächtnis  
 ein stachliges Etwas,  
 so spukte dir dieses Bündel das Koordinatensystem des Weltkreises  
 in den Traum, und du teilstest sie gleichmäßig auf  
 für drei Kreuze,  
 hast die Stäbe mit Schnur gebunden, doch nicht zu stramm, mit Spiel,  
 das Projekt hat seine Einfachheit:  
 setzt sich ein mutiger Vogel der Scheuche auf den Arm –  
 so kippt die Wippe der Schulter und – schwupps! –  
 der Horizont hebt sich ein wenig, Trompeten spielen,  
 alles schlägt um in Furcht,  
 der Vogel schießt davon; also wurden an drei Stellen  
 des umzäunten Rechtecks  
 die Rahmen für drei künftige Scheuchen eingegraben –  
 für die trapezförmige mit dem schneidenden Pfeifton,  
 für die kugelförmige mit der Ratsche  
 und für die stumme,  
 pyramidenförmige (siehe Zeichnung);  
 ohne Köpfe darbt der Rumpf.  
 Ein Kopf aus einem Gitarrengriffbrett mit Wirbeln,  
 wie Lomonossows Perücke gemacht,  
 ein Kopf mit Wetterfahne, und es surrt ein Propeller,  
 dass die Züge verschwimmen, und ein Spitzkopf.  
 Der Lomonossowianer verblüfft den Dieb durch die Ähnlichkeit mit dem  
 Glasbesinger, dem Ruhmreichen,  
 das Windrädchen verwischt den Unterschied zwischen Profil und en face,  
 das ist bedrückend  
 für jedes Auge, und die Spitze der dritten Scheuche  
 ist einfach gefährlich.  
 Kaum hast du ihnen die Köpfe aufgestülpt, klärt sich der Himmel auf,  
 und es spießt der Kohl,

und eine Wolke steigt auf und platzt über dem Garten,  
 und der Knoblauch kommt heraus!  
 Uniformjacke, Mantel, uralte Jeans und Jacketts, und alles, an das  
 du dich erinnern konntest, was du tragen könntest, wenn du nicht nur  
 mit Neuem protzen wolltest,  
 sondern mit dem Dress des Fortschritts, der Plastikepoche Kennedys  
 und Tereschkawas,  
 wo sich im Polymer ein träumerischer Buddha zusammendrängte  
 als Molekül aus Buddhas und Molekülen,  
 diese Regencapes hast du aus dem Schuppen gezerrt und den Masten  
 übergeworfen;

für den Menschen  
 ist ein Denkmal schrecklich, wenn es verhüllt ist  
 und mit der Plane im Winde knattert,  
 schrecklich der Anblick des reglosen Körpers,  
 das Liegen im Sonntagsanzug,  
 dein Bart wird aus dem Sarg ragen, so dass du  
 von Ferne einem Hobel gleichst,  
 so erinnerst du dich des Zimmerhandwerks und der Verbindung von Himmel  
 und Windeln.  
 Zur Scheuche werden? – n e v e r m o r e! Der Tote bittet um Auferstehung.  
 Davon ahnen die Vögel nichts:  
 was ist für sie eine Scheuche? – Nur ein Prüfstein des Glücks und  
 man kann lernen,  
 sich auf ihren Scheitel zu setzen, mal plötzlich,  
 mal sanft,  
 auf dass die Bande der Kollegen staune. Na und dann? Drei funktionierende  
 Fallen  
 stelltest du den Scheuchen auf die Köpfe, mögen diese **Abbilder** den Vögeln  
 wie auch uns  
 die **Urbilder** in Erinnerung rufen, mögen die Vögel das Beispiel beweinen,  
 wo der Held halbiert wird,  
 mögen sich die Kuckucksvögel in zwei Horden aufteilen und miteinander  
 kämpfen,  
 möge der in der Falle getötete ihnen zuschreien: stirbt und wir können  
 uns umarmen!

Die Figuren standen – keine Verschwörer und Händler am  
 heiligen Ort,  
 und keine Heiligen natürlich, sondern Vogelscheuchen, wie unter einem  
 imaginären Schirm sich aalend, in Büchern blättern  
 und Tonband kauend.

Du gingst den Weg zum Strand hinunter.

Sie schützten den Garten vor Dieben.

V

Und was ist das Meer? – eine Müllhalde aus Fahrradlenkern

und die Erde ist unter den Füßen weggerollt,

das Meer – eine Müllhalde aller Wörterbücher, nur dem Festland hat es

die Sprache verschlagen.

Und was ist der Sand? – Kleidung ohne Knöpfe,

das sind die Grenzen

der Wahrscheinlichkeit, aus Milliarden ausgewählt zu werden,

die sich gleichen wie Teile der Wüste.

Lasst den Kindern den Sand, mögen sie ihre Städte und Festen errichten.

*Übersetzung von Marianne Wiebe, Uli Lange  
(Slavisches Institut zum Uni Bochum)*

**Т. А. Пахарева**

**От «округи» к «тверди»: «Несколько замечаний для перевода  
“Новогодних строчек”» А. Парщикова как введение  
в геометрию, геологию и географию поэмы**

Текст, созданный А.Парщиковым в помощь немецким переводчикам его поэмы «Новогодние строчки», по своей функциональной значимости гораздо шире, чем подспорье для перевода – фактически, это интерпретационная матрица поэмы, ключ к ее индивидуальной семантике, а значит – и дорожная карта не только для переводчика, но и для читателя, и для исследователя смыслового пространства этого текста. Попробуем эксплицировать и по возможности последовательно выстроить те смысловые акценты и цепочки метаморфирующих значений, которые актуализирует парщиковский автокомментарий.

*«Округа – представление, основанное на кривой, т.е. на пространственной единице барокко. См. ниже “мироколица”». Слово, объяснение которого открывает собой «Замечания...», задает геометрию художественного пространства «Новогодних строчек» в его семиотическом и мифопоэтическом модусах.*

Ключевыми фигурами тут предстают круг и кривая. Круг как символ полноты, циклической завершенности (особенно значимой в контексте новогодней мифологии) и целостности отсутствует в «округе» первой главки: здесь безраздельно царит «кривая» как разорванный круг, фрагмент вместо целого, и к форме кривой сводится сквозная метафорика главки: «ободок разомкнутого циферблата»; «лодка-сегмент», которая «больше не держит округу»; уподобленные вьющемуся горошку «хаотические кривые» (см. замечание 2) вышедших из циферблата часов; детские лица «в очечных дужках». Геометрия Нового года, выстроенная как кривая, актуализирует эсхатологический смысл искривления и разрыва времени, когда новогодний ритуал не возобновляет, а разрушает его непрерывное течение, и путь по кривой «округе» начинает ассоциироваться со смертным путем.

Эти эсхатологические коннотации момента смены года подчеркнуты в замечании 2: «...*виясь горошком...* – хаотические кривые, символ шизоидности и сплошности, вегетатики, ужаса, метастазов, победы времени, которым растения владеют в чистом виде». Время новогодия не структурируется, а бесформенно рассыпается, расплзается, как раковая опухоль. Но деструкция времени становится одновременно и его экспансией, победой, и это победа смерти, победа количества, победа разложения как умножения форм, на которые распадается целостный мир («апофеоз частиц» в парщиковском изводе). В словах о времени, которым растения владеют в чистом виде, слышно отрицательное эхо известных строк Гумилева: «Я знаю, что деревьям, а не нам, / Дано величье совершенной жизни» [1, с. 95]. «Вегетатика» Парщикова – это не совершенная вечная жизнь, не воплощенное бессмертие, как у Гумилева, а некая квази-жизнь, заполняющая собой мир, оплетающая звездное небо метастазами квази-бытия, внежизненными механическими подобиями живых форм, разнообразными масками пустоты. Петух – символ жизни и возрождающего(ся) времени – «убит ковылять»: смысл смерти и распада передан даже в нарушении грамматических связей – они тоже рвутся, на чем акцентирует внимание автор в замечании 3: «...*убит петух ковылять...* –

*разрушены согласования, надежи»*. Поскольку язык – это мир, то и состояние языка адекватно состоянию мира, и распад языковых связей – это знак распада «связи времен» – и в лингвистическом, и в метафизическом значениях этого выражения.

Противостоит натиску побегов «всемирной пустоты» (если воспользоваться формулой Мандельштама, о котором не раз заставляют вспомнить множественные аллюзии в поэме Парщикова – включая и петуха из «Кому зима – арак...») только жертвенность искупления. О ней автор говорит в следующем замечании: *«дары – здесь имеет оттенок ритуального подношения даров, намек на присутствие искупления в мире»*. Трое «волхвов», которые «меняют дары на три бутерброда горячих», одновременно пародийно воспроизводят Троицу: вместо голубя-Духа – петух, вместо Сына – снегурочка-«внучка», а герой-автор (и в авторской ипостаси – творец) в образе Деда Мороза – профанированный Саваоф с фальшивой бородой «на клею», которая «грызет щеки» (буквально воспроизводя далее повторяющуюся в поэме коллизию пожирания-замены живого неживым, природного – искусственным). При этом сюжет обмена даров на «три бутерброда горячих» актуализирует еще и историю «ветхозаветной Троицы», в которой гостеприимство Авраама и Сарры выразилось, в числе прочего, в выпекании хлебов для угощения трех явившихся к ним ангелов. Все это приуготовливает появление трех «распятых» чучел в кульминационной части поэмы, которая, таким образом, дает композиционную аллюзию на Библию – от Книги Бытия до Нового Завета.

*«Поваленный бюст – т.е. полый изнутри, когда мы видим человеческую оболочку, маску с внутренней стороны. Я упоминаю об этом магическом опыте в переписке с Вячеславом Курицыным, см. Октябрь № 2, 1997»*. Это замечание укоренено в одной из главных, постоянных парадигм Парщикова – в парадигме, которую, вслед за Лотманом – Топоровым можно было бы обозначить как «минус-пространство», основной признак которого у Парщикова – пустотность, полость внутри некоего объема – мешка, бюста – земли, в конце концов. Как представляется, исток этих изнаночных «минус-панорам», настойчиво обзирающих из внутренней

пустоты внутреннюю же поверхность вещей, мира и существ, наполняющих его, – метафизика ландшафта малой родины поэта, донецкое пространство<sup>25</sup>, отмеченное индустриальными деформациями, среди которых пустоты в земле, оставленные угольными выработками, зеркально прорастают коническими терриконами, в промышленно-ублюдочном (или «дебильном», как определяет это одноклассник и «двойник» Парщикова Г. Брайнин) виде буквально воспроизводя дантовскую геометрию Ада и Чистилища.

Но у этого внутренне-пустотного пространства и той точки зрения, которая его охватывает, есть существеннейшая особенность, проговоренная в том самом письме Парщикова Курицыну, к которому он отсылает в своей заметке: это пространство таково, «как если бы это была свежая гипсовая маска, которую снимал с меня швейцарский художник Эрик Буслингер, поставленная на просушку, и я бы глядел на незнакомую изнанку своей запечатленной мины со стороны центра своего мозга, с изнанки, пока маска выгнулась бы мне навстречу и стала позитивной, выпуклой формой моего живого лица [4, с. 187]. Попадание во внутреннюю полость пространства-маски дает точку зрения «со стороны центра мозга», то есть, из источника сознания и продуцируемых им смыслов, из исходной точки познания и смыслопорождения. Пространство, дающее возможность взгляда изнутри, «с изнанки», таким образом, становится пространством, открывающим глубинную сущность вещи. О ценности опыта попадания в такое «минус-пространство» Парщиков говорит в эссе «Вверх ногами. Метаневесомость», где, размышляя о мобилях Колдера, формулирует свои «представления о внутреннем пространстве», не забывая вспомнить и об «Обратной перспективе» Флоренского как одном из источников этой мета-геометрии.

*«Отгадчик – тот, кто отгадывает. В этом слове есть профессиональный оттенок, предназначенность и способность отгадчика читать судьбу».* Этим замечанием Парщиков акцентирует внимание на традиционной теме «святочных гаданий»

<sup>25</sup> О специфичности донецкого пространства и его значимости для поэзии Парщикова см.: [3].

как неперменной части новогоднего ритуала в России и Украине. Но, в заданной логике «выворотности», здесь не отгадчик проникает мысленным взором в содержимое мешка-судьбы, а сама судьба стремится «отгадчика лик перенять». Однако, вместо сакрального слияния-совпадения с судьбой («выворачивания» пустотной маски до ее превращения в «позитивную, выпуклую форму... живого лица»), происходит профанное распадение будущего на ненастоящие, «игрушечные» сегменты: несмотря на то, что «мешок шевелится и хочет отгадчика лик перенять», в итоге «из мешка вываливаются игрушки», как будто он лопается от тщетного усилия сопрячь человека с его судьбой. Именно игрушки и становятся профанными заменителями-двойниками героя в его движении-кружении по судьбе – таковыми их предлагается «огласить» в первой строчке второй части поэмы: «Хватит кружить самому, передоверим игрушкам всю беготню, их огласим». Соответственно, заметка для переводчика останавливает внимание на моменте оглашения: *«...их огласим... – Оглашение – часть православного обряда конфирмации. Имена подростков оглашались за какое-то время перед прохождением первого причастия. Говорят: ходит, как оглашенный»*. Нужно заметить, что Парщиков ощутимо смещает смысл слов «огласить» и «оглашенный» в их церковном значении. Согласно словарю В. И. Даля, огласить в церкви можно «чету, вступающих в брак», или «огласить слушателей словом истины, поучать, наставлять». Оглашенный же – это «оглашенный в храме идолопоклонник, принимающий христианство. *Оглашенные, изыдите!* Возглашение священника во время литургии, оставшееся и доныне; нехристиане обязаны были на сие время выходить из храма» [2, т. 2, с. 643]. Этот зазор между традиционным и авторским толкованием значения слов «огласить» и «оглашенный» создает своеобразное русло перетекания смыслов, поддерживая ощущение текучести, пластичности, метаморфичности парщиковской семантики.

Слово «кружить» задает геометрическую доминанту второй главки – это уже не кривая, а замкнутый круг (затем достраивающийся в объемном варианте до шара). При этом, движение по замкнутому кругу в контексте русской идиоматики и



поэтической традиции ничем не лучше хождения по кривой: «В поле бес нас водит, видно, / Да кружит по сторонам».

Примечательно, что в «Бесах» Пушкина вслед за процитированными строками вводится, как и в поэме Парщикова, мотив игры: «Посмотри: вон, вон играет», – и это бесовская, зловещая игра. У Парщикова цепочка превращений значений понятия игры начинается с «игрушек» первой строки второй главки, но детская игра уже в пятой ее строке превращается в азартную, и «бесовская» сущность игрового прохождения вселенной «сквозь волшебную кассу» (которую авторское пояснение однозначно определяет как «тотализатор») состоит в дроблении мира на подобия, в продуцировании ненастоящих, «игрушечных» двойников. Мотив удвоения и подмены подлинных явлений жизни их ложно-живыми двойниками далее движется по всей поэме.

Этими подобиями-имитациями, прежде всего, наполнена вторая главка, в которой, как и было «оглашено», активными действующими лицами выступают игрушки-«самодвижки». Их автор поясняет так: *«самодвижки – сложное слово, наверное из словаря Даля. (Автор ожидаемо прав, но, в той самой текучей логике смысловых метаморфоз, без добуквенного совпадения с Далем, у которого есть слова «самодвижный, кто или что движется само собою, без внешней силы, автоматный», и «самодвиг м. самодвига об. Живуля, автомат, кукла или иной предмет, который движется без видимой внешней силы, будто живой» [2, т. 4, с. 133] – Т.П.) Я его подхватил из статьи Михаила Эпштейна, который тогда любил немного иронично использовать тяжеловесную лексику позитивистского 19 века».* Как представляется, не ограничиться Далем, а сослаться еще и на Эпштейна автора побудило желание акцентировать позитивистский контекст как адекватный тому царству механических форм, которое выстроено во второй главке.

В «самодвижках» «Новогодних строчек» подчеркнута их искусственная природа (не дающая забыть о промышленных метаморфозах природы на малой родине поэта), механически-фабричное происхождение (ключи в спинах, «каучуковый

кипяченный дракон», деревянный конь, заводная ворона), и пространство этой квази-жизни – двойник подлинной вселенной – с «Луной, но не нашей, а еще не возникшей», с Галактикой, которая при каждом прохождении через игру «удвоится снова, во веки веков и от раза к разу», с удвоенным земным шаром, которому «вторят» круглые «очи» каучукового дракона – смешного и жуткого, как кукла-дракон в «Нибелунгах» Фрица Ланга. Вся главка – профанная космогония, в которой происходит не сакральное в своей единственности первособытие сотворения мира, а механическая игра в тотализатор, обесценивающая жизнь в эпоху ее технической воспроизводимости.

Лингвистические акценты второй главки на своем уровне указывают на удвоение как ее смысловую доминанту (подобно тому, как разрушенное согласование словоформ сигнализировало о разрушении целостности мира в главке первой); таким лингвистическим знаком удвоения становится слово «цацка», также прокомментированное автором: *«цацка – детское название игрушки, детская речь, где много повторяющихся слогов: па-па, ма-ма, ца-ца, где имитация сосания: дети тянут игрушки в рот, хотят съесть мир»*. В этом комментарии выстраивается прозрачная связь: детство/игра – удвоение – уничтожение («хотят съесть мир»), так что образ ребенка, в традиционной рождественской символике связанный и с рождением-обновлением, и с искуплением, обретает амбивалентность, обзаведясь своим «теньвым» подобием, причастным сфере уничтожения жизни (здесь есть также переключка с мыслью о смерти, таящейся уже в ребенке и даже «еще до жизни», в 4-й Дуинской элегии, и так протягивается первая смысловая нить к этому тексту Рильке, о котором Парщиков упоминает в другом месте своего комментария и в связи с другой смысловой линией поэмы – см. ниже). Поэтому логично игрушечная квази-космогония второй главки в финале метаморфирует в тоже игровую квази-эсхатологию, впрочем, содержащую в себе зерно-жемчужину нового удвоения мира (смысл удвоения сохранен в образе серьги как парного украшения, поэтому «начало... серьги» – это начало очередного удвоения):

Для новых игр  
дитя из обломков заплетает вихрь; вихрь  
наметает жемчужину – стереги:  
если ее не склюет петух, станет началом твоей серьги.

Жемчужина замыкает в этой главке цепочку геометрических вариантов круга – шара – планеты, композиционно также замыкая круг, с которого главка и началась.

Но невозможно обойти вниманием еще одно значимое авторское замечание ко второй главке – на тему дуальности. Амбивалентность, удвоение, парность варьируются здесь также в виде системы оппозиций, с помощью которых ребенок структурирует-мифологизирует мир именно как конфликтное поле, всегда разделенное надвое: *«Брат или немец – почти до последнего времени русские дети, играя в соревновательные игры, разделялись на две «вооруженные» группы: немцы и русские. Не обязательно, что выигрывали последние. Пожалуй, после многосерийного кинофильма «12 мгновений весны», вошедшего в мифологию (фильм, как известно, называется «17 мгновений весны», но Парщиков симптоматично ошибается, вводя тем самым культовый советский сериал в контекст перегруженного сакральными, в том числе и связанными с новогодним циклом, смыслами числа 12 – Т.П.), роль «немцев» получила большую привлекательность, во всяком случае, потерялась однозначность образа, собственно говоря, неизвестного советскому ребенку народа. До Второй Войны дети так же размежевывались на команды: «казаки-разбойники», «белые-красные». Агрессивные детские телевизионные герои тогда еще были редкостью, и дети выбирали оппозиции из рассказов старших».*

Серьга, «наметенная» вихрем в конце второй главки, как кажется сначала, обретает пару в начале третьей: *«Если ты носишь начало времен в ушах».* Смысловая инерция предыдущих строк диктует образ жемчужных сережек, вдетых в ушные раковины, где серьга как эмбрион зарождающейся новой вселенной, собственно, и воплощает «начало времен». Но на самом деле, как объясняет автор, речь идет о другом «начале времен в

ушах»: это «ассоциация с шумом моря; все происходит на морском берегу, перед древней эпической метафорой часового ритма». Семантика комплекса «ушная раковина – жемчужина – серьга – парность/двойственность – начало времен в ушах как удвоение (или разделение на свет/тьму, сушу/воду и т.д.)» смещается, перетекает в «морская раковина, приложенная к раковине ушной – шум моря – шум времени – начало времен в ушах» как изначальное слияние с временем-морем, так что шум волн и шум собственной крови в ушах являются одним целым. Это начало времен вновь актуализирует Книгу Бытия, к которой далее поэма отсылает упоминанием о водах потопа.

Но в семантическом поле поэмы воды потопа вновь оборачиваются метаморфозой, превращаясь в море как порождающую стихию, из которой «выходят» все: и природа, и культура – и единство этих начал воплощено в образе азбуки, которую «овца принесла... в бурдюке / от Агнца до Ягненка». Агнец и есть Ягненок, поэтому в этом изначальном единстве вновь проступает круговая, замкнутая геометрия, где А=Я, начало алфавита смыкается с его концом, и таким образом снова, как в предыдущих главках, базовые структурные элементы мира поэмы (в данном случае круг) воспроизводятся на уровне языка.

Прирученных животных, которыми населяет свою новосозданную вселенную Парщиков, 12, как апостолов, и они «все святые», служа человеку. Более пространно свои соображения о приручении животных поэт излагает в эссе «Лошадь»: *«В общем, вырисовывалось почти апостольское число одомашненных тварей, но и без того я понимал, что приручение – это таинство. Какая-то тонкая перегородка вынимается из головного мозга животного и вставляется новый чип, после чего оно начинает учитывать в своем поведении наше присутствие как необходимое для собственной жизни. Приручение – обратимо, не знаю, насколько, но эффект одичания нам известен и совсем не удивляет. Декарт считал животных природными автоматами, но теперь нам кажется наоборот: скорее окружающая техника тем одухотворенней, чем ближе к животному. К одомашненному, во всяком случае».* Сопряжение темы одомашнивания животных с

темой автоматов и всевозможной технической антропологии вскрывает внутреннюю логику появления фрагмента о животных (не в их новогодне-зодиакальной функции) в поэме, один из сквозных мотивов которой – квази-существа, «цацки», «самодвижки», куклы-двойники как актаны парщиковского «минус-пространства». Таинство метаморфозы дикого животного в прирученное, которое сообщает ему святость, предстает «райским», идеальным прообразом, «инвариантом» всех остальных существ «на службе человека» – тех самых «самодвижек», которые настолько же отличаются от своих «святых» прототипов, насколько личина отличается от лика.

Мотив райски безмятежного, «святого» до-бытия (лингвистически соотнесенного с первой буквой алфавита и первой страницей азбуки) подхватывается и далее метаморфирует в начале 4-й главки: «...мама, где твой смех довоенный, благо разгадки, / что кому предназначено, азбучный режут арбуз, раздают ломти...» Именно такое смысловое движение артикулировано в комментарии Парщикова:

*«...смех довоенный... – в 30-е годы как-то особенно показательно смеялись и лучились сценическими улыбками. Например, Любовь Орлова, советская «голливудская» звезда. В послевоенные годы жены офицеров чувствовали себя в полной безопасности и считалось, что все страшное позади и молодость вернулась, и можно снова хохотать как прежде. Я говорю, конечно, о массовых проявлениях безмятежного, уверенного в настоящем дне поведения». Смех уверенности в сегодняшнем дне, невинно-райское ощущение пребывания в кругу простых истин, азбучных, как арбуз с азбучной же первой странички, – это атмосфера советского мифа, где всем обеспечено «благо разгадки» их счастливой общей судьбы – каждому раздается этой судьбы поровну, по одинаковому «ломтю», и тут опять вступает геометрия: шар арбуза разрезается на ломти-сегменты – и благостно круглая общая судьба превращается в ту самую «кривую» долю-дольку. Соответственно, подлинный рай «святых» животных третьей главки в четвертой оборачивается псевдо-парадизом, в котором, как в «голливудской» иллюзии (Парщиков подчеркивает эту псевдо-*

святость искусственного рая пред- и послевоенного мира, светящегося улыбками Любви Орловой, употребив не общепринятый в русском языке вариант «голливуд», а «холливуд», где отчетливо слышится слово «*holy*» («святой»), вещи и явления лишены подлинности существования и потому словно не равны самим себе («если сравнить ожидание глаза с итогом, получится кстати – / уменьшатся вещи сродни, словно вынутые из воды, а другие / чуть увеличатся, словно обведены карандашом»).

И далее четвертая главка превращается в детализированное и развернутое повествование о проклятии и жертвенном искуплении (как и было обещано в начале поэмы при разговоре о дарах волхвов). На этом автор фиксирует внимание, комментируя фразу: «на цифре рока – / 33 – катился во мрак музыкальный, как денежка веку на око». Парщиков пишет: *«на цифре рока – 33... – игра на значении слова «рок». Пластинки выпускались на 33 оборота. 33 – возраст Иисуса»*. Рок-судьба героя принимает облик крутящегося диска (в отличие от разрезанного на куски шара «арбузной» массовой доли-судьбы в предшествующих строках), и этот диск совершает 33 циклических годовых оборота, выводя героя к жертвенной развязке – «денежкой веку на око». Но и тут все двоятся, обрастает двусмысленностями, релятивизируя сакральные смыслы: рок-судьба и рок-музыка, веко/век (со всеми сопутствующими аллюзиями на Мандельштама), Иисус евангельского предания и Jesus Christ Superstar рок-оперы Уэббера.

Герой-«сочинитель», по юности своей примеряющий роль пророка, далее вольно перифразирует Исайю – в том числе добавляя в его предметный ряд свою круговую геометрию – «эллипсы-клипсы и общий на шее обруч» (обруч – еще один вариант общей, коллективной судьбы-круга, которая в таком образном воплощении имплицитно содержит еще и смысл рабской судьбы, поскольку обруч на шею надевали рабу). Автор указывает на аллюзию к Книге пророка Исайи в комментарии, видимо, настраивая читателя на сличение текстов и выявление значимых различий: *«От слов «Ты был юн...» и до «...таблетки и обувь...» – идет вариация, а иногда дословная цитата из пророка Исайи, гл. 3.16-25»*. Но новый «Исайя» тут же изобличает себя

самого в нарциссизме («сам ты – нарцисс») и релятивизирует свои инвективы «гордячкам города». Соответственно, своими символами он выбирает те, которые девальвируют и редуцируют его образ, заставляя его двоиться, тем самым лишаясь авторитетной однозначности – как это подчеркнуто в авторском комментарии: *«...путавший ножик и зеркало... – символы кастрации и двойничества»*. Герой в своем бытийственном опыте попадает в те же ловушки повторов и искажений, что и «каждый из нас», поэтому далее автор фиксирует внимание на мотиве растраченного «небесного залога» и ложных приманок, за которыми человек гонится (символом таковых выступает в том числе и умножающаяся в аллюзивных отражениях от Гете до того же Мандельштама и Пастернака Елена Прекрасная) – и вокруг этого смыслового комплекса выстраивается следующая группа авторских заметок:

*«небесный залог... – т.е. шанс.*

*...Елене – т.е. Елене Прекрасной.*

*...блесна любопытства... – блесна, рыболовная снасть, имитирующая рыбку для приманки хищника».*

Но ключевым выводом из опыта жизненных блужданий среди подобий и ложных приманок становится строка, вновь прокомментированная автором в геометрических терминах: *«...свет не гнется, а тьма не выпрямляется... – т.е. свет – прямая, а тьма – клубок кривых»*. Эта универсальная геометрическая схема мироздания в его как физическом, так и духовном измерениях далее ложится в основу главного сюжета поэмы – ее «голгофского» апофеоза. К пространству, в котором он разворачивается, герой приходит, как положено, через инициацию, символика которой прозрачно обращена к моменту рождения/смерти: *«...ныряешь под остров плавучий..., однако в потемках запутываешься, ...и спиной упираешься в новую твердь»*. По поводу последнего слова автор замечает: *«Твердь – имеется в виду земная твердь, библейская»*. Эта сакральная «новая твердь» расположена как бы изнутри реальной поверхности земли, поскольку выход к ней совершается из-под «острова плавучего»,

следовательно, попадание на ее поверхность возможно, если это пространство вывернется внутренней стороной наружу – как выворачивается воронка Ада у Данте, превращаясь в гору Чистилища. Эти метаморфозы внутреннего/внешнего вновь возвращают к заданному вначале мотиву пустого внутри гипсового бюста/маски/мешка – то есть, полости как того пространства, изнутри которого открывается сущность всего, что снаружи эту полость образует.

Вид этой в буквальном смысле потусторонней «новой тверди» (коррелирующей с «новой землей» Откровения) воспроизведен далее в авторском рисунке, озаглавленном «План расстановки чучел на огороде», а ориентиры для его истолкования даны в замечании Парщикова к слову «мироколица», поскольку огород с расставленными на нем чучелами – это она самая и есть: *«Мироколица – сложносоставное слово из Даля. Коло, по-славянски – круг. Тема кривизны. Однако в слове коло есть и у-кол в центр, вектор, начало декартовых осей. Поэтому дальше следует координатный костяк, т.е. скелет мира. Заданы параметры прямолинейности истории как последовательности»*. Итак, главное, что совершается на «новой тверди», – это выход из круга-«кола» на прямую, а значит – из клубка тьмы к свету. Вместо циклического, постулируется линейное время, направление которого, в соответствии с христианской доктриной, задано движением от прошлого к будущему, в свою очередь, осмысливаемым как predetermined движение от грехопадения через искупление к прощению. И как Голгофа является центром христианской вселенной, так и в поэме Парщикова выстраивание «координатного костяка» мира после выхода к «новой тверди» начинается с трех крестов.

Однако, «новая твердь» оказывается профанным двойником библейской: вместо черепа-гогофы – капустная голова, вместо трех распятых – чучела. Мир, в котором Гологофа метаморфирует в огород с тремя чучелами, кажется, описан Парщиковым как мир собственного донецкого детства – в эссе «Нулевая степень морали»: «Мое пробуждение начиналось с атмосферы эпического спокойствия, царившего в Донбассе, где я провел несколько

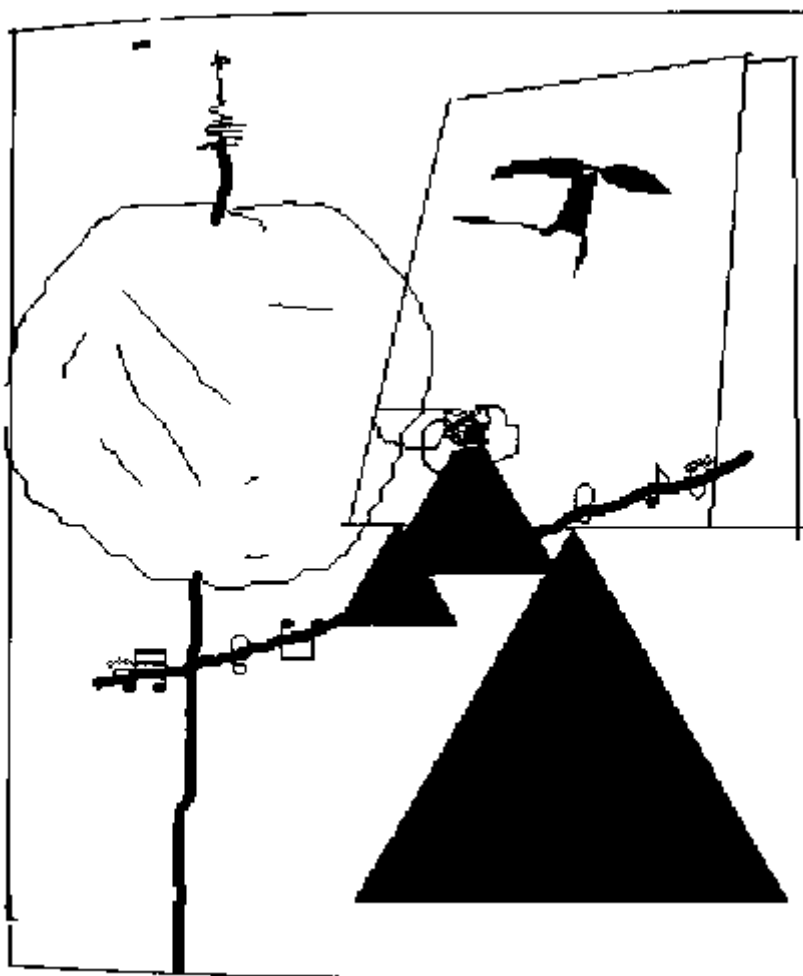


детских лет. Космос этого промышленного механического региона был влиятельнее и ярче человеческих отношений... Окружающие человеки ничего не выражали такого, что бы восхитило меня их внутренним опытом на равных с майским жуком (те восхищали всегда), и о них можно было говорить как о высокоорганизованных белковых соединениях. Гоголевские страшноты и монстры механизировались: Вий, у которого поднимались веки, как эскалаторные ступени, или школьные педагоги виделись как кукольный заводной аттракцион, наподобие залов игровых автоматов. Не они нам ставили пятерки или двойки, а мы бросали в них или пять копеек, или две. <...>

Пару моих соучеников я непременно вспоминаю рядом с тугими, огромными, неуклюжими суконными фиолетовыми чучелами, используемыми для отработки спортивных приемов в секции вольной борьбы. Эти чучела надо было перебрасывать через бедро и падать на них же, и они повторяли это упражнение непрерывно, швыряли их об ковер с тупым звуком, становившимся звонче в разбегании эха. Потом то же упражнение мальчики повторяли друг с другом, и по изображению навсегда смешивались с тренировочными чучелами.

Мы жили в нейтральном мире, постгуманистическом, как сказали бы сейчас; словно в Лимбе...».

Донецкий постгуманистический пейзаж, в котором география природного края перекроена квази-природными химерами терриконов, воспроизведен и в «Плане расстановки чучел на огороде» (Мал. 10).



*Мал. 10. А. Парщиков. План расстановки чучел на огороде*

Чучела выглядят здесь как черные равносторонние треугольники разной величины, формой и цветом поразительно схожие с донецкими терриконами и расположенные так, что их конфигурация явно перекликается с топографией терриконов в Донецке (см. иллюстративное фото (Мал. 11)).



*Мал. 11*

Лингвистическая фигура, которую выделяет в четвертой главке Парщиков – это «игра на двойном отрицании» в выражении «...**ничто не роскошествовало**...». Именно эта конструкция двойного отрицания демонстрирует, что на «новой тверди» огорода-«мироколицы» преобразуется и тот закон механического удвоения, который определял формы «минус-пространства» второй и третьей главок: удвоение отрицания здесь выступает лингвистическим коррелятом не дублирования-умножения форм, а гравитационного кульбита, переворачивания полюсов, перемены знаков, того опрокидывания чаши весов жизни и смерти, в результате которого «вес опрокинется в страх», как это комментирует автор: «...**вес опрокинется в страх**... – перевернутый вес, т.е. лишение гравитации, точки опоры. Везде, где есть образы гравитации, чучел или марионеток, я не мог отделаться от 4-й Дуинской Элегии Р.-М. Рильке, где он рассуждает о куклах, и знаменитой заметке Клейста о марионетках». О степени приверженности автора названным текстам свидетельствуют не только легко уловимые многочисленные аллюзии на них в поэме, но и вариации на их темы в эссеистике Парщикова (в уже упоминавшемся «Вверх ногами. Метаневесомость», в рассуждениях о пластически-хореографических опытах с гравитацией В. Форсайта и Р. фон Лабана), в фарватере «Нескольких замечаний для перевода...» вливающиеся в смысловое пространство поэмы. Благодаря активности рильковского и клейстовского интертекстов в «постгуманистическом» мире поэмы Парщикова выстраивается своеобразная бинарная типология квази-существ. Первая группа в ней – это механические «цацки»-«самодвижки», имплицитно демонизированные благодаря работе другого интертекстуального ряда, от Гофмана до А. Грина, в котором находим галерею зловещих человекоподобных кукол-автоматов. Этим «демоническим» двойникам человека противопоставлены эрзац-ангелы – марионетки, подающие пример преодоления гравитации, и полноправность присутствия этой категории существ в поэме придают именно отсылки к Клейсту и 4-й элегии Рильке, с ее пассажем об ангеле-марионетке:

По-моему, недаром я смотрю  
 Во все глаза на кукольную сцену;  
 Придется ангелу в конце концов  
 Внимательный мой взгляд уравновесить  
 И тоже выступить, сорвав личины.  
 Ангел и кукла: вот и представленье.  
 Тогда, конечно, воссоединится  
 То, что раздваивали мы. Возникнет  
 Круговорот вселенский, подчинив  
 Себе любое время года. Ангел  
 Играть над нами будет [5, с. 517-518]

Но логика поэмы движется к пределу – от игрушечного отпугивающего жеста чучела-пугала к настоящему капкану на голове «страшилы», опрокидывающему уже не в страх, а в смерть. И прежде, чем имитация смертельной угрозы станет реальной угрозой, а безобидное пугало преобразится в смертоносного «страшилу», в описаниях чучел и рассказе об их «сотворении» аккумулируются семантические доминанты поэмы (так же, как в рисунке и «экфрастическом» его описании собираются вместе всевозможные геометрические формы: прямоугольники площадки и рам «для будущих пугал» и тела самих пугал, в свою очередь, геометрически разнообразные – «трапециевидное», «шарообразное» и «пирамидальное»). Как видится, этих доминант две: 1) барокко, с которым с самого начала связываются смысловые комплексы кривизны, «сопряжения далековатых» и избыточности, проявляющейся, в том числе, как стилистическая манерность, и 2) вытеснение мира живых форм их искусственными, произведенными промышленным способом, двойниками-подобиями. Проявлению в восприятии читающего обеих смысловых доминант способствует авторский комментарий:

*«Туманны черты = туманные черты. Я выбрал архаическое написание, немного манерное, но естественное для косметики чучел.*

*Ломоносовец – т.е. последователь Ломоносова, находившегося в литературной полемике с Сумароковым. Барокко и 18 век*

постоянно звучат для меня в ритмах стиха и проявляются в эпической отстраненности вещей.

*Болоньи – модные в 60-х пластиковые плащи».*

Наконец, свое завершение находит в четвертой главке и сквозной мотив полого пространства и маски как его олицетворения, соответственно прокомментированный автором: *«Памятник страшен, когда зачехлен и под ветром скрежещет брезентом... – перед открытием памятник зачехляют, одевают на него бесформенную маску, чтобы в момент открытия нам явилась форма, организованное, смысловое пространство. Ночью на площади, залитой прожекторами, под ветром брезент устрашающе хлопал. Ср. с «поваленным бюстом» из 1-ой части».*

Этот мир «пластмассы эпохи Кеннеди и Терешковой» (на именах которых автор останавливает внимание в комментарии как на символах 60-х) мертв и похоронен, это мир-кадавр, в котором мертвое тело образует ряд метаморфоз, и каждое звено в их цепи содержит корень «страх»: «памятник страшен» – «страшен вид неподвижного тела» – и третьим звеном этой цепочки оказывается все тот же «страшила», превращенный «безотказным капканом» в механизм производства смерти.

Лексическое «достраивание» «чучела» «страшилой» Парщиков тоже комментирует, тем самым привлекая внимание к этому синониму: *«Страшила – пугало, чучело. Набитый соломой Страшила – персонаж из детской книги «Волшебник Изумрудного Города»».* Таким образом, со «страшилой» в поэму снова входит тема связи детства и смерти (начала и конца, замыкания цикла), логично завершающаяся восходящей к рождественскому смысловому ряду последовательностью: смерть – гроб с торчащей из него, как рубанок, бородой – «плотничество» – «связь небес и пеленок». Кроме того, при ярком смыслообнажающем освещении парщиковской поэтики, в слове «страшила» на первый план выходит значение не шуточной, не игрушечной, а подлинной угрозы. «Страх», из корня которого «страшила» произведен, – это, помимо всего прочего, библейское слово, поэтому так отчетлива разница между «пугать» и «сеять страх», «устрашать»: «пугать» –

это всегда понарошку, «устрашить» – это предъявить устрашаемому смерть в ее реальности, что и происходит в поэме.

Но разница между «понарошку» и «по-настоящему» – это также и разница между «подобием» и «образом», о которой именно в связи с подлинностью и неповторимостью (и неделимостью, невозможностью «удвоения» и приумножения в каких бы то ни было «цацках») опыта смерти говорит Парщиков: «...*подобья от образов... – образ, по-моему, не имеет подобных себе. Images are what they say, not for they stand for (D. Thomas). Образ преодолевает подобие, смерть так же расподобляет, давая неповторимый опыт, но не лишает коммуникации, а только делает ее подлинной. Так я чувствовал, пока писал поэму*». Поэтому «погибший в капкане» кричит остальным: «Умрите, мы сможем обняться!» – в тон другому специалисту по постгуманистической геометрии, вычертившему радиус к смерти «от окраины к центру».

Это катарсическое утверждение смерти как бессмертия, как совершенной и нерушимой коммуникации возвращает все на свои места и к своим подлинным обликам и масштабам (благодаря чему финал поэмы неизбежно начинает резонировать еще и с финалом «Приглашения на казнь»): «фигуры» стоят – «не заговорщики» и «не святые, конечно, а пугалы»; человек уходит «дорожкой на пляж» – в свободу от всякой структурированности, во внегеометрическую «свалку»-бесконечность моря и песка. Его «твердь язык проглотила», а «земля из-под ног укатила», и в остатке – свобода как чистая потенциальность, «края вероятности быть избранным из миллиардов». Но какие «края» – края-пределы или края-местности – не выбрать, перетекание смыслов не прекращается, утверждая отсутствие окончательности и определенности, которая возможна только «понарошку», только как игра, как детское строительство «твердынь» из песка – им и посвящена последняя из авторских заметок: «*Города-твердыни – замки, которые дети строят на песчаных пляжах*».

---

## Литература

1. Гумилев Н. С. Полн. собр. соч. В 10 т. Т. 3. М. : Воскресенье, 1999.
2. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4-х т. М., 1979.
3. Панчехина М. Поэтическое пространство Григория Брайнина. URL: <https://burago.com.ua/mariya-panchekhina-%E2%80%A2-poeticheskoe-prostr/>
4. Парщиков А. Переписка с В. Курицыным. *Октябрь*. 1997. № 2.
5. Рильке Р.-М. Избранные сочинения. Пер. с нем. М. : «РИПОЛ КЛАССИК», 1998.



## Відомості про авторів, анотації, references

**Олександр Анатолійович Юдін**, доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

Київ, Україна.

e-mail: [alexayu@ukr.net](mailto:alexayu@ukr.net)

<https://orcid.org/0000-0002-3864-371X>

### *Між Мельпоменою та Кліо: деякі міркування про історію слова «катастрофа» та про історію і катастрофу*

У статті розглядається історія слова «катастрофа» (καταστροφῆ) від його першого вживання у трагедії Есхіла «Благальниці» й закріплення як терміна зі значенням розв'язки трагедії у давньогрецького історика Полібія, з яким воно переходить у європейські мови Нового часу. Слово отримує розширене значення у Франції XVIII столітті завдяки Монтеск'є, який вживає його в сенсі історичного катаклізму. У той же період формується інша складова сучасного поняття катастрофи, а саме природного лиха. За допомогою французьких і німецьких словників кінця XVII – початку XX століть та на прикладах вживання слова у французькій художній літературі XVIII-XIX століть простежується еволюція терміну, в якому зливаються дві складові, і він набуває сучасного значення, охоплюючи історичні, природні лиха і аварії техногенного походження. Одним із перших авторів, який вживає слово у всьому спектрі його сучасних значень, є Еміль Золя, письменник, що був найбільшим прихильником суспільного, але насамперед наукового прогресу людства. На прикладі філософських ідей В. Беняміна, художніх творів Дж. Джойса та Ф. Кафки показано, як у XX столітті прогрес та історія починають осмислюватися як катастрофа. Слово «катастрофа» пройшло в своїй історії шлях від технічного означення розв'язки трагедії до фіналу Історії.

*Ключові слова:* катастрофа, трагедія, розв'язка, історія, історичний катаклізм, природне лихо, прогрес.

### *Between Melpomene and Clio: Some Reflections on the History of the Word “Catastrophe”, and on History and Catastrophe*

The article traces the history of the word catastrophe (καταστροφῆ) from its first usage in Aeschylus's tragedy The Suppliant Women and fixation it as a technical term meaning tragedy's denouement by Greek historian Polybius with which it is adapted by European languages in modern era, in particular the 18th century France. Montesquieu was the first to use it in expanded sense of historical

cataclysm. At that same period it was being formed the second constituent of the modern concept of catastrophe, namely the natural disaster. The French and German dictionaries of the late 17th to the early 20th centuries as well as the works of French literature allow to trace the evolution of the term having fused two constituents, so that it acquires the modern meaning which embrace historical, natural and human-instigated disasters. One of the first authors to use this word on its full specter of modern meanings was Émile Zola? the biggest protagonist of societal, but in the first place scientific progress of humanity. The philosophical ideas of W. Benjamin and literary works of J. Joyce and F. Kafka are taken as the examples of the 20th century tendency to making sense of progress and history in general as catastrophe. The word catastrophe has made a long way from the technical term signifying tragedy's denouement to the History's final.

*Key-words:* catastrophe, tragedy, denouement, history, historical cataclysm, natural disaster, progress.

### *References*

1. 1. Sofokl. Tragediyi [Tragedies ]. Kyiv : DnIpro, 1989. (In Ukrainian)
2. Drevnegrechesko-russkiy slovar [Greek-Russian Dictionary] / sostavil I. H. Dvoretzkiy. T. I: A-L. M. : Gosudarstvennoe izdatelstvo inostrannyih i natsionalnyih slovarey, 1958. (In Russian)
3. EshII. Tragediyi [Tragedies ]. Kyiv : DnIpro, 1990. (In Ukrainian)
4. Aeschylus. Aeschylus, with an English translation by Herbert Weir Smyth, Ph. D. in two volumes. 1. Suppliant Women. Cambridge. Cambridge, Mass., Harvard University Press; London, William Heinemann, Ltd. 1926.
5. Benjamin W. Über den Begriff der Geschichte. URL: <https://www.textlog.de/benjamin/abhandlungen/ueber-den-begriff-der-geschichte>
6. Brockhaus Bilder-Conversations-Lexikon, Band 2. Leipzig 1838.
7. Brockhaus Conversations-Lexikon Bd. 7. Amsterdam 1809.
8. Brockhaus' Kleines Konversations-Lexikon, fünfte Auflage, Band 1. Leipzig 6. 1911.
9. Dictionnaire d'autrefois. URL: <https://artflsrv04.uchicago.edu/philologic4.7/publicdicos/bibliography?head=catastrophe>
10. Diderot Denis. Jacques le fataliste et son maître. URL: <https://www.gutenberg.org/files/39976/39976-h/39976-h.htm>
11. Herders Conversations-Lexikon. Freiburg im Breisgau, 1855, Band 3.
12. Historiae. Polybius. Theodorus Büttner-Wobst after L. Dindorf. Leipzig. Teubner. 1893. – URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0233>

13. Jacques-Lefèvre N. L'Invention de la catastrophe au XVIIIe siècle. Du châtement divin au désastre naturel. Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie. 44. Octobre 2009.
14. Joyce J. Ulysses. New York : Penguin books, 1983.
15. Kafka F. Das erzählerische Werk. Bd. 1: Erzählungen. Aphorismen. Brief an den Vater. Berlin : Rütten & Loening, 1988.
16. L'Invention de la catastrophe au XVIIIe siècle. Du châtement divin au désastre naturel. Études publiées sous la direction d'Anne-Marie Mercier-Faivre et Chantal Thomas, Postface de Jean-Pierre Dupuy, Genève : Librairie Droz, 2008.
17. Lloyd M. D. Polybius and the Founding Fathers: the separation of powers. URL: <https://mlloyd.org/mdl-indx/polybius///polybius.htm#note12>
18. Montesquieu. Lettres persanes, tome II. Paris: Alphonse Lemerre, editeur, 1873. URL: <https://www.gutenberg.org/files/33856/33856-h/33856-h.htm>
19. Montesquieu. Esprit des lois. Paris: Librairie Ch. Delagrave, 1892. URL: <https://www.gutenberg.org/files/27573/27573-h/27573-h.htm>
20. Pierer's Universal-Lexikon, Band 9. Altenburg 1860.
21. Stacey J. Narrative, catastrophe and historicity in eighteenth century French literature. Liverpool: Liverpool University Press, 2022.
22. Sophocles. Sophocles. Vol 1: Oedipus the king. Oedipus at Colonus. Antigone. With an English translation by F. Storr. The Loeb classical library, 20. Francis Storr. London; New York. William Heinemann Ltd.; The Macmillan Company. 1912. URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0189>
23. The Cultural life of catastrophes and crises, ed. by Meiner Carsten, Veel Kristine. Berlin: Walter de Gruyter, 2012.

**Елеонора Георгіївна Шестакова**, доктор філологічних наук, незалежна дослідниця;

Донецьк, Україна.

e-mail: [shestakovanora2016@gmail.com](mailto:shestakovanora2016@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-2000-9208>

*Цинізм цинічного кохання або чи можна вірити на слово героям роману  
Анатолія Марієнгофа «Циніки»*

Розгляд роману Марієнгофа «Циніки» з позиції мотивно-сюжетного комплексу любовної історії дозволяє засумніватися у правомірності прийняття на слово ідей, затверджуваних героями роману. Зміщення

традиційних для фахівців роману акцентів аналізу на любовну історію дало змогу прояснити важливі константи для російського літературного процесу моменти. Насамперед з'явилась можливість з'ясувати природу і завдання того, що саме є в основі цинізму любовних відносин героїв роману. Переакцентування дослідницької позиції на сутність історії кохання допомогло відповісти на запитання, чому для героїв важливий цинізм, який їх не захищає, не рятує від цинічності соціально-політичних катастроф, загибелі їхньої звичної повсякденності, краху кохання, а неминуче, хоч і кардинально іншим шляхом, призводить до того, що і майже всіх героїв російської художньої літератури: неможливості щасливої любовної історії. Цинізм любовної історії – це не стільки і не тільки захист кохання та коханого в ситуації соціально-політичних, суспільно-історичних катастроф, скільки і насамперед бар'єр та ціннісний засіб по екрануванню зовнішнього світу, який не тільки випробує кохання та закоханих, а й сам проходить перевірку вічним почуттям. Любовна історія виявляє катастрофу вислизання моральних констант у хаотизованому світі, в якому зазнає розгубленості навіть тип сильної, сміливої людини.

*Ключові слова:* сюжетно-мотивний комплекс історія кохання, типологія літературних героїв, словесно-культурний процес, Марієнгоф, кінізм

*The cynicism of cynical love, or Whether it is sensible to trust the attitude  
of the heroes of Anatoly Marienhof's novel «Cynics»*

Examining Marienhof's novel "Cynics" from the standpoint of the motive-plot complex of a love story allows us to doubt the rightfulness of taking the ideas declared by the novel's characters at their face value. Shifting the traditional for novel specialists focus of the analysis on the love story made possible to clarify and important constant points of the Russian literary process. To start with, there was an opportunity to find out the nature and task of what exactly is at the root of the cynicism of the love relationships of the novel's heroes. The emphasis of the research position on the essence of love story helped to answer the question why cynicism is important for the heroes, though it does not protect them, does not save them from the cynicism of social-political disasters, the death of their usual everyday life, the collapse of love, and inevitably, albeit in a radically different way, leads them, as well as almost all the heroes of Russian novels, to the impossibility of a happy love story. The cynicism of a love story is not so much and not only the protection of love and the beloveds in a situation of social-political, social-historical disasters, but primarily a barrier and a valuable means of screening the exterior world. This world not only tests love and lovers, but is itself tested by eternal feeling. The love story evinces the catastrophe of the slippage of moral constants in a chaotic world, in which even the type of strong, courageous person gets confused.

*Key words:* plot-motive complex love story, typology of literary heroes, literature-cultural process, Marienhof, kinism.

### *References*

1. Annenkov P. V. Literaturnyj tip slabogo cheloveka. Po povodu turgenevskoj «Asi». [The literary type of a weak man. Regarding Turgenev's "Asya"] (In Russian)
2. Bazanov M. A. Vzgljadom istorika: glavnyj geroj romana A. B. Mariengofa «Ciniki» kak predstavitel' professional'nogo soobshchestva svoego vremeni [The Historian's View: The Protagonist of A. B. Marienhoff's novel "Cynics" as a representative of the professional community of his time] // Chelyabinskij gumanitarij, 2014. № 4 (29). (In Russian)
3. Belash E.YU. Zhanrovaya poetika romanov A. Mariengofa [Genre poetics of novels by A. Mariyongof.] Avtoref. dis. k.filol.n.,2020. (In Russian)
4. Berdyaev N. A. Tragedy and the commonplace // Berdyaev N. A. Sub specie aeternitatis. Experiments philosophical, social and literary (1900-1906). [Tragedy and the commonplace. // Berdyaev N. A. Sub specie aeternitatis. Experiments philosophical, social and literary (1900-1906).] Moskva : Kanon, 2002. (In Russian)
5. Gacheva A. G., Kaznina O. A., Semenova S. G. Filosofskij aspekt ruskoj literatury 1920 – 1930-h godov. [Philosophical aspect of Russian literature of 1920-1930s]: Moskva : IMLI RAN, 2003. (In Russian)
6. Isaev G. G. Arhetip esteta v diskursah povestvovatelya i liricheskogo geroya A. Mariengofa 1920-h godov. [The archetype of the aesthete in the discourses of the narrator and the lyrical hero of A. Marienhoff in the 1920s.] // Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seriya: Literaturovede-nie, zhurnalistika. 2015. (In Russian)
7. Marienhof A. A novel without lies. Cynics. My Century, My Youth, My Friends and Friends. [A novel without lies. Cynics. My Century, My Youth, My Friends and Friends.] Moskva : Hud. lit.,1988. (In Russian)
8. Murtazina D. R. Pereosmyslenie prozy A. B. Mariengofa v russkoyazychnoj zhurnalistike: ot perestrojki do nashih dnei [Rethinking A.B. Mariyengof's prose in Russian-language journalism: from perestroika to the present day] // Nauka i shkola, 2020. (In Russian)
9. Murtazina D. R. Recepciya prozaicheskikh proizvedenij A. B. Mariengofa v russkoyazychnoj zhurnalistike v 1926–1929-h gg. [Reception of A. B. Mariyengof's prose works in Russian-language journalism in the 1926-1929 s.] // Voprosy zhurnalistiki, pedagogiki, yazykoznaniya 2020, t. 39, № 3. (In Russian)

10. Nansi ZH.-L. Neproizvodimoe soobshchestvo Novoe izdanie, peresmotrennoe i dopolnennoe. [Unproductive Community New edition, revised and enlarged] Moskva, 2009. (In Russian)
11. Nahov I. M. Ocherk istorii kinicheskoy filosofii // Antologiya kinizma. Fragmenty sochinenij kinicheskikh myslitelej. [An Outline of the History of Cynic Philosophy. // Anthology of Cynic Philosophy. Fragments of Works of Cynical Thinkers] Moskva: Izd-vo «Nauka», 1984. (In Russian)
12. Ovcharenko A. YU. Strategii hudozhestvennogo vybora v tvorchestve Sodruzhestva «Pereval» v istoriko-literaturnom kontekste 1920–1930 godov. [Strategies of artistic choice in the work of the Commonwealth "Pass" in the historical and literary context of 1920-1930.] Avtoref. dis. d.filol.n., Moskva, 2019. (In Russian)
13. Prokof'ev A. V. Paradoksal'nyj gumanizm i kritika morali (Opyt esteti-cheskogo analiza «Filosofii v buduare» D.A.F. de Sada) (Aesthetic Analysis of Philosophy in the Boudoir by D.A.F. de Sade)] // Voprosy filosofii. 2001. №1. (In Russian)
14. Russkaya literatura rubezha vekov (1890-e – nachalo 1920-h godov). V 2-h kn. [Russian literature of the turn of the century (1890s – early 1920s). In 2 books] Moskva : IMLI RAN, 2001. (In Russian)
15. Russkij imazhinizm: istoriya, teoriya, praktika. [Russian Imagism: History, Theory, Practice] Moskva : IMLI RAN 2005. (In Russian)
16. Semenova S. G. Russkaya poeziya i proza 1920 – 1930-h godov. Poetika – Vide-nie mira – Filosofiya. [Russian poetry and prose of 1920-1930s. Poetics – Vision of the world – Philosophy] Moskva : IMLI RAN, 2001. (In Russian)
17. Trockij L. D. Ih i nasha moral' (Pamyati L'va Sedova). // Eticheskaya mysl'. Nauchno-publicisticheskie chteniya. [Their and our morality (In memory of Lev Sedov). // Ethical Thought. Scientific and Publicistic Readings] Moskva : Izd-vo «Respublika», 1992. (In Russian)
18. Trubeckoj S. N. Kurs istorii drevnej filosofii. [A course in the history of ancient philosophy.] Moskva : Gumanit. izd. centr VLADOS; Russkij Dvor, 1997. (In Russian)
19. Fuko M. Istoriya bezumiya v klassicheskuyu epohu. [The history of madness in the classical era] Sankt-Peterburg : Peterburg: Universitetskaya kniga, 1997. (In Russian)
20. Halizev V. Cennostnye orientiry russkoj klassiki. [The values of the Russian classics] Moskva : Gnozis, 2005. (In Russian)
21. Huttunen T. Imazhinist Mariengof: Dendi. Montazh. Ciniki. [Imagist Marienhof: Dandy. Montage. Cynics] Kafedra slavistiki Universiteta Hel'sinki. Novoe literaturnoe obozrenie. Nauchnoe prilozhenie 2007. LXVII (In Russian)

22. Chipenko G. G. Hudozhestvennaya proza A. Mariengofa 20-h godov [Marienhoff's prose in the twenties] Avtoref. dis. k. filol. n. Moskva, 2003. <http://www.dslib.net/russkaja-literatura/hudozhestvennaja-proza-a-mariengofa-1920-h-godov.html>. (In Russian)
23. Shelgunov N. V. Russkie idealy, geroi i tipy. // Russkaya kritika epohi SHer-nyshevskogo i Dobrolyubova: Sbornik statej. [Russian Ideals, Heroes and Types. // Russian Criticism in the Age of Chernyshevsky and Dobrolyubov: A Collection of Articles] Moskva: Детская литература, 1989. (In Russian)
24. Shestakova E. G. Etika cinizma i stanovlenie novoj social'nosti v romane A. Mariengofa «Ciniki». // Norma i otklonenie v literature, yazyke i kul'ture [The ethics of cynicism and the formation of a new sociality in A. Marienhoff's novel Cynics. // Norm and Deviance in Literature, Language and Culture] Grodno, 2021. (In Russian).

**Джон Даглас Клейтон**, доктор філософії (Ph. D.), професор емерітус кафедри сучасних мов і літератури Оттавського університету;

Оттава, Канада.

e-mail : [jdclayt@uottawa.ca](mailto:jdclayt@uottawa.ca)

<https://orcid.org/0000-0002-7155-1825>

### *«Перехід через Збруч» І. Бабеля і доля російського авангарду*

Основним принципом організації оповідань, що становлять «Кінармію» І. Бабеля, є монтаж. Аналіз сенсуючих елементів тексту першого оповідання книги «Переправа через Збруч» розкриває основні теми оповідання. Крім єврейської теми, текст з другого абзацу містить метатекст історії російського авангарду, який досяг свого розквіту перед революцією, а на час написання вже став «арьер-гардом». Кінцевий сенс оповідання та книги в цілому полягає в майбутній долі як єврейського народу в Східній Європі, так і авангардного мистецтва в Росії.

*Ключеві слова:* Бабель; «Кінармія»; авангард; єврейський; кубізм; монтаж; Кручоних; Малевич; Ейзенштейн; експресіонізм.

### *I. Babel's "Crossing the Zbruch" and the fate of Russian avant-garde*

The main principle of organization of the novellas that comprise I. Babel's "Red Cavalry" (1926) is that of the montage. Analysis of the meaningful elements of the text of the first story in the book "Crossing the Zbruch" reveals the underlying themes of the story. In addition to the Jewish theme, the text from the second paragraph onwards is seen to contain a metatext of the history of the Russian avant-garde, which reached its peak before the revolution, and by the time

of writing had become an “arrière-garde”. The ultimate meaning of the story and the book as a whole is that of the impending fate of both the Jewish people in Eastern Europe and avant-garde art in Russia.

*Keywords:* Babel; “Red Cavalry”; avant-garde; montage; Jewish; cubism; Kruchenykh; Malevich; Eisenstein; expressionism.

### *References*

1. Babel’ I. Konarmiya [Red Cavalry]. Izd. podgotovia E. I. Pogorel’skaya. Moskva: Nauka, 2018. (In Russian)
2. Le Bihan A. Isaac Babel : L’écrivain condamné par Staline. Paris: Perrin, 2015.
3. Babel I. Benya Krik the Gangster and Other Stories. Trans. and ed. Yarmolinsky A. New York: Schocken Books. 1948.
4. Trilling L. Isaac Babel: Torn Between Violence and Peace. Commentary (June 1955). < <https://www.commentary.org/articles/lionel-trilling/isaac-babel-torn-between-violence-and-peace/>>
5. Terras V. Line and Color: The Structure of I. Babel’s Short Stories in «Red Cavalry». Studies in Short Fiction, 3.2 (Winter 1966), pp. 141-156.
6. Falen J. Isaac Babel: Russian Master of the Short Story, Knoxville, University of Tennessee Press, 1974.
7. Carden P. The Art of Isaac Babel, Ithaca and London: Cornell University Press. 1972.
8. Schreurs M. Two Forms of Montage in Babel’s Konarmija. Russian Literature, 21.3, (1987), pp. 243-292.
9. Shmid V. Ornamental’nost’ i sobytiinost’ v rasskaze I. E. Babelya “Perekhod cherez Zbruch” [Ornamentality and eventfulness in I. E. Babel’s story “Crossing the Zbruch”]. Proza kak poeziya Pushkin – Dostoyevsky – Chekhov – avangard. Sankt-Peterburg: Inapress, 1998, pp. 308-327. (In Russian)
10. Paustovsky K. G. Povest’ o zhizni [Tale of life]. Moskva: Sovetsky pisatel’, 1966, vol. 2. (In Russian)
11. Veselova N. A. Zaglavie literaturno-khudozhestvennogo teksta (Ontologiya i poetika) [Title of literary and artistic text (Ontology and poetics)]. Diss. kand. fil. nauk, Tver’, TsGU, 1998. (In Russian)
12. Babel’ I. Sobranie sochineniy v chetyryokh tomakh [Collected works in four volumes]. Moskva: Vremya, 2006.
13. Lodder C. Kazimir Malevich and the Designs for Victory over the Sun. Victory over the Sun: The World’s First Futurist Opera, Bartlett R., Dadswell S. (eds), Exeter, UK : University of Exeter Press, 2012, pp. 178-193.



14. Bartlett R., Dadswell S. Introduction. Victory over the Sun: The World's First Futurist Opera. Bartlett R., Dadswell S. (eds), Exeter, UK : University of Exeter Press, 2012, pp. 1-13.
15. Kruchonykh A., Khlebnikov V. Pobeda nad solntsem [Victory over the Sun]. Victory over the Sun: The World's First Futurist Opera. Bartlett R., Dadswell S. (eds), Exeter, UK : University of Exeter Press, 2012, pp. 46-69. (In Russian)
16. Victory over the Sun: Futurist Opera. Fondation Beyeler. Recording of reconstruction performance, Basel, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=CUz905Yhttc&t=2312s>

**Фелікс Маратович Штейнбук**, доктор філологічних наук, професор кафедри русистики та східноєвропейських студій Університету Коменського у Братиславі;

Братислава, Словаччина.

e-mail: [feliks.shteinbuk@uniba.sk](mailto:feliks.shteinbuk@uniba.sk)

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

*Катастрофічний вимір топосів божевілля і жорстокості  
у творчості Олеся Ульяненка*

Статтю присвячено дослідженню у творчості Олеся Ульяненка, позначену виразним катастрофічним виміром, взаємодії таких ізоморфних топосів, як божевілля та жорстокість. У результаті виокремлено декілька типів жорстокості, представлених у романах письменника, а саме: імперську жорстокість, державну, терористичну, антипедофільську, дитячо-підліткову та побутову, а також обґрунтовано типологією, яку детермінує кореляція між топосами божевілля і жорстокості. До першого типу, що складається із тих романів, у яких шукані топоси взаємодіють збалансовано, входять «Сталінка», «Вогненне око», «Зимова повість» та «Перли і свині». До другого типу, позначеного домінацією топосу божевілля, приналежними виявилися такі твори, як «Богемна рапсодія», «Хрест на Сатурні» та «Жінка його мрії». А до третього типу, який становлять твори з виразною перевагою топосу жорстокості, представленого її численними різновидами, входять романи «Знак Саваофа», «Дофін Сатани», «Квіти Содому», «Ангели помсти», «Там, де Південь», «Серафима», «Софія» і повість «Седой». Разом з тим усі ці твори характеризуються виразними катастрофічними наслідками, які стають неодмінною ознакою буття, але водночас набувають продуктивного виміру. Відтак функціонування топосу божевілля і топосу жорстокості у творчості Олеся Ульяненка детермінує поставання романів та повістей за межею тривіальних суспільних обмежень та присудів з метою зазирнути за

«край ночі, щоби дослідити смерть» (О. Ульяненко) чи щоб підтвердити або заперечити «екзистенціальну порожнечу» (О. Шаф) буття.

*Ключові слова:* Олесь Ульяненко, катастрофічний вимір, топос божевілья, топос жорстокості, буття.

*Catastrophic dimension of topoi of madness and cruelty  
in the works of Oles Ulianenکو.*

The article is devoted to the study of the interaction of two isomorphic topoi as madness and cruelty in the work of Oles Ulianenکو, marked by a distinct catastrophic dimension. As a result, several types of cruelty presented in the writer's novels are singled out such as imperial cruelty, state, terrorist, anti-pedophile, child-adolescent, and domestic cruelty. These types are also substantiated by a typology determined by the correlation between the topoi of madness and cruelty. The first type is represented in the novels in which the analyzed topoi interact in a balanced way, namely "Stalinka", "Eye of Fire", "The Winter's Tale" and "Pearls and Pigs". Such works as "Bohemian Rhapsody", "The Cross on Saturn" and "The Woman of His Dreams" belong to the second type, marked by the dominance of the topos of madness. The third type, which consists of the works with a clear prevalence of the topos of cruelty, represented by many varieties, can be found in the novels including The Mark of Sabaoth, "Dauphin of Satan", "Flowers of Sodom", "Angels of Vengeance", "Where the South is", "Seraphim", "Sofia", and the novella "Sedoi". Hence, all these works are characterized by distinct catastrophic consequences, which become an indispensable feature of existence, but at the same time acquire a productive dimension. Therefore, the functioning of the topoi of madness and the topoi of cruelty in the works of Oles Ulianenکو determines the placement of novels and novellas beyond trivial social restrictions and judgments in order to look beyond the "end of the night to investigate death" (O. Ulianenکو) or else to confirm or deny the 'existential emptiness" (O. Shaf) of being.

*Key words:* Oles Ulianenکو, catastrophic dimension, topos of madness, topos of cruelty, existence.

*References*

1. Avadani V. Klyasyfikatsiia dytiachoyi zhorstokosti [Classification of child cruelty]. Pivdenoukrayinskyi pravnychiy chasopys. 2013. № 1. S. 200–202. (In Ukrainian)
2. Bakhtin M. Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kultura Srednevekovya i Rennansa [The work of Francois Rabelais and the folk culture of the Middle Ages and the Renaissance]. Moskva : Khudozhestvennaya literatura, 1990. (In Russian)
3. Bezdvernyi Yu., Kolinko, M. Istoryko-filosofski pidvalyny problemy sotsialnoho nasyllia [Historical and philosophical foundations of the

- problem of social violence]. *Nauka. Relihiia. Suspilstvo*. 2010. № 3. S. 175–183. (In Ukrainian)
4. Vasylieva A. Interpretatsiia temy bezumstva u tvorakh M. V. Hoholia ta Ankhelia de Kuate [Interpretation of the theme of madness in the works of M. V. Gogol and Angel de Quatier]. *Naukovi zapysky Berdyanskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu*. 2015. Vypusk VI. S. 270–280. (In Ukrainian)
  5. Levchenko H. Kontsept bozhevillia v khudozhnii kartyni svitu Tarasa Shevchenka [The concept of madness in Taras Shevchenko's artistic picture of the world]. *Volyn – Zhytomyrshchyna*. 2010. № 21. S. 79–89. (In Ukrainian)
  6. Lysanets' Yu. Svit kriz pryzmu psykhhichnoho rozladu: naratyvy patsiyentok u literaturno-medychnomu dyskursi [The world through the prism of mental disorder: narratives of female patients in the literary and medical discourse of the 20th century]. *Lvivskyi filolohichni chasopys*. 2018. № 4. S. 59–62. (In Ukrainian)
  7. Nykonor V. Koreliatsiia toposiv ta motyviv u tvorchosti pysmennykiv Zakarpattia [Correlation of topoi and motifs in the works of Transcarpathian writers]. *Zakarpatski filolohichni studii*. 2019. Vypusk 10. Tom 2. S. 148–157. (In Ukrainian)
  8. Pavlychko S. Teoriia literatury [Theory of literature]. Kyiv : Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy», 2002. (In Ukrainian)
  9. Pastukh B. Pravda vid vstekloho Uliana [The truth from angry Ulian]. URL: <http://avtura.com.ua/review/150/> (дата звернення 16.12.2022). (In Ukrainian)
  10. Prosalova V. Intertekstualnist iak avtorska stratehiia: dialoh chy borotba z poperednykamy [Intertextuality as an author's strategy: dialogue or struggle with predecessors]. IX Mizhnarodnyi konhres ukrainistiv. *Literaturoznavstvo*. 2018. S. 220–230. (In Ukrainian)
  11. Radavska O. Ekspresionistskyi styl romanu Zhana Zhiono «Velyka otara» [Expressionist style of the novel «The Great Flock» by Jean Giono]. *Visnyk Mariupolskoho derzhavnoho universytetu*. 2020. № 22. S. 66–73. (In Ukrainian)
  12. Semeryn Kh. Genderni vymiry yevreiskoi temy u poezii Lesi Ukrainky [Gender dimensions of the Jewish theme in Lesya Ukrainka's poetry]. *Studia ukrainica posnaniensia*. 2020. Vol. VIII/2. S. 97–105. (In Ukrainian)
  13. Styrnik N. Motyv zhorstokosti u tvorakh D. H. Lourensa (Na materiali pershoi zbirky opovidan «Prusskyi ofitser», 1914) [The motif of cruelty in the works of D. G. Lawrence (Based on the material of the first collection of short stories «The Prussian Officer», 1914)]. *Naukovyi visnyk*

- 
- Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. 2018. № 33. Tom 1. S. 113–116. (In Ukrainian)
14. Tiper I. Motyvy kokhannia ta materynstva yak prezentatory prytulku v prozi Halyny Pahutiak [Motives of love and motherhood as presenters of shelter in the prose of Halyna Pagutiak]. *Tainy khudozhnoho tekstu (do problemy poetyky tekstu)*. 2016. № 20. S. 147–154. (In Ukrainian)
  15. Titska L. Zmist poniattia zhorstokosti [The content of the concept of cruelty]. *Naukovyi visnyk Lvivskoho derzhavnogo universytetu vnutrishnikh sprav*. 2012. № 2 (2). S. 253–262. (In Ukrainian)
  16. Ulianenko O. *Anhely pomsty [Angels of revenge]*. Kharkiv: Folio, 2012. (In Ukrainian)
  17. Ulianenko O. *Vohnenne oko [Fire eye]*. Kharkiv: Folio, 2013. (In Ukrainian)
  18. Ulianenko O. *Zhinka yoho mrii [The woman of his dreams]*. Kharkiv: Folio, 2012. (In Ukrainian)
  19. Ulianenko O. *Kvity Sodomu [Flowers of Sodom]*. Kharkiv: Folio, 2012. (In Ukrainian)
  20. Ulianenko O. *Perly i svyni [Pearls and pigs]*. Kharkiv: Folio, 2015. (In Ukrainian)
  21. Ulianenko O. *Stalinka [Stalinka]*. URL: <https://coollib.com/b/150105/read> (дата звернення 17.12.2022). (In Ukrainian)
  22. Ulianenko O. *Tam, de Pivden: povisti [Where the South is: stories]*. Kyiv: Lyuta sprava, 2017. (In Ukrainian)
  23. Chervins'ka O. *Arhumenty formy [Form arguments]*. Chernivtsi: Chernivetskyi natsionalnyi universytet, 2015. (In Ukrainian)
  24. Chuiko V. *Kinoretsepsiia prozy Mykoly Khvylovoho: intermedialna transformatsiia [Film reception of Mykola Khvylovy's prose: intermedial transformation]: avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kandydata filol. nauk: spets. 10.01.05 «Porivnialne literaturoznavstvo»*. Berdyansk, 2020. 20 s. (In Ukrainian)
  25. Shaposhnykova O. *Dyskurs bozhevillia u romanakh I. Bahrianoho [The discourse of madness in the novels of I. Bagriany]*. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina*. 2014. № 1127. Vypusk 71. S. 217–223. (In Ukrainian)
  26. Shaf O. *Motyv bozhevillia v poezii Tarasa Shevchenka: fenomenolohiia ta funktsionalnist [The motif of madness in the poetry of Taras Shevchenko: phenomenology and functionality]*. *Tainy khudozhnoho tekstu (do problemy poetyky tekstu)*. 2012. № 13. S. 38–44. (In Ukrainian)
  27. Sherstiuk N. *Motyv bozhevillia yak nevidiemnyi chynnyk khronotopu v noveli «Systema doktora Smolla i profesora Piria» E. A. Po [The motif of*

- madness as an integral factor of the chronotope in the novel «The System of Dr. Small and Professor Peary» by E. A. Poe]. *Linhvistychni studii*. 2020. Vypusk 40 (2). S. 133–140. (In Ukrainian)
28. Shteinbuk F. *Konverhentsiia tilesnykh mikrotoposiv u suchasni svtovii literaturi* [Convergence of corporal microtopoi in modern world literature]. Kyiv: Vydavnychi dim Dmytra Buraho, 2014. (In Ukrainian)
  29. Shchitka L. *Bozhevillia u tvorakh Lesi Ukrainky i V. Domontovycha: mizh istynoiu ta yii reliatyvnistiu* [Madness in the works of Lesia Ukrainka and V. Domontovych: between truth and its relativity]. *Magisterium*. 2002. № 8. S. 16–22. (In Ukrainian)
  30. *Yurydychna entsyklopediia: u 6 t.* [Legal encyclopedia: in 6 v.] Kyiv : Ukrainska entsyklopediia im. M. P. Bazhana, 1998. V. 2: D – Y. URL: <https://cyclop.com.ua/content/view/1077/58/1/5/#25764> (дата звернення 15.06.2021). (In Ukrainian)
  31. Epshtein M. *Methods of Madness and Madness as a Method. Madness and the Mad in Russian Culture*, ed. by Angela Britlinger and Ilya Vinitzky. Toronto, Buffalo, London : University of Toronto Press. 2007. P. 263–282. (In English)
  32. Foucault M. *Madness and Civilization: A History of Insanity in the Age of Reason*, tr. R. Howard. New York : Random House, 1965. (In English)
  33. Lord A. *The Singer Resumes the Tale*, ed. Mary Louise Lord. Ithaca, N.Y. : Cornell University Press, 1995. (In English)
  34. Meletinsky E. *The Poetics of Myth*. New York : Routledge, 1998. (In English)
  35. Porter R. *Madness. A brief history*. Oxford : Oxford University Press, 2002. (In English)

**Олена Миколаївна Костюк**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного університету імені М. П. Драгоманова,

Київ, Україна.

e-mail: [omkostuk@gmail.com](mailto:omkostuk@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-3879-1111>

**Дарина Дмитрівна Даниленко**, магістр філології,

Київ, Україна.

e-mail: [dashkadanilenko@gmail.com](mailto:dashkadanilenko@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0000-2084-2481>

*Голокост як особистісна катастрофа у творах Тадеуша Боровського  
«У нас в Аушвіці...», Елі Візеля «Ніч. Світанок. День»  
та Карли Фрідман «Дві валізи спогадів»*

Стаття розглядає Голокост як літературний феномен у контексті глобального катастрофізму сучасного буття і свідомості, зокрема художні проєкції Голокосту у творах письменників так званого «першого» і «другого» поколінь. «Перше – це покоління учасників трагічних подій, колишніх в'язнів концтаборів, воно представлене прозою Тадеуша Боровського та Елі Візеля. «Друге» – це покоління нащадків жертв Голокосту, котре, успадкувавши пам'ять Шоа, зазнало опосередкованої травми. Воно представлене романом Карли Фрідман.

Визначено, що твори про Голокост, як присвячені реальним подіям, вже утворили певну традицію і зазнають щонайменше двох інтерпретаційних підходів: експертизи сюжету і характерів на достовірність та символічного їх прочитання у загальнокультурному контексті. Здійснено огляд праць, присвячених темі Голокосту в літературі, її періодизації, дискусійним питанням сприйняття часопростору творів як міфологічного чи антиміфологічного, потенціалу і функцій комічного у межах теми тощо.

Сформульовано припущення, що сила емоційного та художнього впливу творів означеної тематики на читача не обмежується «ефектом присутності» героя чи-то оповідача у просторі катастрофи, а визначається, у першу чергу, особистісним ставленням суб'єкта сюжетної дії до цієї біографічної чи, навпаки, віддаленої від нього у часі події.

Досліджено специфіку художнього втілення образу Катастрофи на різних рівнях художньої структури творів, таких як: наративний, сюжетно-композиційний, характерологічний, стильовий. Розкрито особливості втілення і функцій низки стійких мотивів (страждання і спасіння, води, провини і смерті), портретних, предметних і пейзажних деталей. Зіставлено спостереження над індивідуальною художньою манерою кожного з трьох

письменників. Визначено особливості реценції творів з боку сучасних читачів.

*Ключові слова:* катастрофа, Голокост, особистість, Боровський, Візель, Фрідман

*The Holocaust as a personality catastrophe in the works Tadeusz Borowski "In our Auschwitz...", Eli Wiesel "Night. Dawn. Day" and Carla Friedman's "Two suitcases of memories"*

This article explores the Holocaust as a literary phenomenon in the context of the global catastrophism of contemporary existence and consciousness, particularly the artistic projections of the Holocaust in the works of writers from the so-called "first" and "second" generations. The "first" generation consists of participants of the tragic events, former prisoners of concentration camps, and is represented by the prose of Tadeusz Borowski and Elie Wiesel. The "second" generation comprises the descendants of Holocaust victims, who, inheriting the memory of the Shoah, have indirectly experienced trauma. It is represented by the novel of Karli Friedman.

It is determined that works about the Holocaust, dedicated to real events, have already formed a certain tradition and are approached from at least two interpretive standpoints: the scrutiny of plot and character authenticity and their symbolic interpretation in the broader cultural context. An overview of works dedicated to the theme of the Holocaust in literature, its periodization, discussions on the interpretation of time-space in the works as either mythological or anti-mythological, and the potential and function of comedy for this theme is provided.

An assumption is formulated that the power of emotional and artistic influence of works on this theme on the reader is not limited to the "presence effect" of the hero or narrator in the space of a catastrophe but is primarily determined by the personal attitude of the subject of the narrative to this biographical or else distant in time event.

The specificity of the artistic embodiment of the image of the Catastrophe is explored on various levels of the artistic structure of the works, such as narrative organization, plot composition, character portrayal, and style. The features of the embodiment and functions of a range of recurring motifs (suffering and salvation, water, guilt, and death), portrait, object, and landscape details are revealed. The observations on the individual artistic style of each of the three writers are compared. The peculiarities of the reception of works by contemporary readers are identified.

*Keywords:* catastrophe, Holocaust, personality, Borowski, Wiesel, Friedman.

### *References*

1. Adel`gejm Y`.E. «Eto tema dlya tebya...». Proza «vtorogo pokoleny`ya detej Xolokosta» v Pol`she 2000-x gg.[ "It is a theme for you...". Prose of the

- “second generation of children of the Holocaust” in Poland in the 2000s.] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/eto-tema-dlya-tebya-proza-vtorogo-pokoleniya-detey-holokosta-v-polshe-2000-h-gg> (In Russian)
2. Bezhan O. A. Suchasne spry`jnyattya Golokostu : Zaxid – Sxid (oglyad literatury`). [Modern perception of the Holocaust: West – East]. Xarkivs`ky`j nacional`ny`j universy`tet im. V. N. Karazina. Xarkiv : Vy`davny`cztvo XNU im. V. N. Karazina, 1964. – № 994: Seriya: Filologiya. Vy`p. 64. 2014. S. 254-260. (In Ukrainian)
  3. Bezhan O. Lokus koncztaboru v suchasnij amery`kans`kij ta rosij`s`kij prozi (V. Stajron, DZh. Foer, V. Grossman, A. Kuznyeczov). [The locus of the concentration camp in modern American and Russian prose (V. Styron, J. Foer, V. Grossman, A. Kuznetsov).] Pivdenny`j arxiv. Filologichni nauky`, 2016, 65: 10-17. (In Ukrainian)
  4. Borovs`ky`j Tadeush U nas, v Aushvici... [Here in Auschwitz...] Pereklad z pol`s`koyi Oleksandra Bojchenka. Chernivci: Kny`gy` – XXI, 2014. (In Russian)
  5. Vasy`l`eva E. Trady`cy`ya y` ly`teratura o Xolokoste. [Tradition and literature about the Holocaust] RES HUMANITARIAE. 2015. № 15. S. 206–222. (In Russian)
  6. Vedy`na V. Poslevoennaya pol`s`kaya proza. [Post-war Polish prose]–Ky`yiv : Naukova dumka, 1991. (In Russian)
  7. Golokost: xudozhni vy`miry`` ukrayins`koyi prozy` : monografiya N. V. Gorbach, N. V. Kozlenko, V. M. Nikolayenko, I. Ya. Pavlenko, O. A. Procenko, T. V. Xom`yak. Za zag. red. I. Ya. Pavlenko. [Holocaust: artistic dimensions of Ukrainian prose: monograph. N. V. Horbach, N. V. Kozlenko, V. M. Nikolayenko, I. Ya. Pavlenko, O. A. Protsenko, T. V. Khomyak / for general ed. I. Ya. Pavlenko.] Dnipro : Ukrayins`ky`j insty`tut vy`vchennya Golokostu «Tkuma», 2019. (In Ukrainian).
  8. Gorbach N. Xudozhnya recepciya Golokostu: ukrayins`ky`j kontekst: monografiya. [Artistic reception of the Holocaust: the Ukrainian context: a monograph.] Dnipro : Ukrayins`ky`j insty`tut vy`vchennya Golokostu «Tkuma», 2021 (In Ukrainian)
  9. Deny`sova T. N. Vsesvitni tragediyi vid Dzhonatana Safrana Foera. Slovo i chas. [World Tragedies by Jonathan Safran Foer. Word and time]. 2009. № 1. S. 28–38. (In Ukrainian)
  10. Eli Vizeľ. Nich. Svitanok. Den`. [The night Trilogy: Night, Dawn, Day.] Per. z fr. – K. : Dux i litera, 2006. (In Ukrainian)
  11. Zhy`ronky`na E. S. Komy`cheskoe v ly`terature o Xolokoste: preodoleny`e tabu?. [The comic in Holocaust literature: overcoming taboos?] Fy`lology`chesky`j klass, 2020, 25.2: 267-279. (In Russian)



12. Karasy`k O. O Xolokoste sredstvamy` postmoderny`zma (Romany Dzh.S.Foera «Polnaya y`llyumy`nacy`ya» y` N. Krauss «Xrony`ky` lyubvy`») [About the Holocaust through the means of postmodernism (Novels by J. S. Foer “Full Illumination” and N. Krauss “Chronicles of Love”).] Fy`lology`ya. 2013. № 73. S. 181–186. (In Russian)
13. Knopp G. Xolokost. Ney`zvestnyje strany`cz y` istory`y. [Holocaust. Unknown pages of history.] Per. s nem. A. Dmy`try`shy`na. – Xarkiv : «Kny`zhny`j klub», 2007. (In Russian)
14. Konson, G. R. Katastrofy`cheskoe oshhushheny`e ly`chnosty. [Catastrophic feeling of life and personality catastrophism.] Vestny`k Chelyaby`nskoj gosudarstvennoj akademyy` kul`tury y` y`skusstv. – 2015. – № 3 (43). (In Russian)
15. Korman G. Xolokost v trudax amery`kansky`x y`story`kov. Za gran`yu pony`many`ya. Fy`losofy` y` bogoslovyy` o Xolokoste / pod. red. Dzh. K. Rota y` M. Berembauma. [The Holocaust in the works of American historians. Beyond comprehension. Philosophers and theologians about the Holocaust. Under. ed. J. C. Roth and M. Berenbaum.] K. : Dux i litera, 2013. (In Russian)
16. Kuznecov, O. V. Y`stoky` y` smysl «katastrofy`cheskogo» soznany`ya v zapadnoj kul`ture: dy`s. ... d-ra fy`los. Nauk. [The origins and meaning of “catastrophic” consciousness in Western culture: dissertation of Dr. Philosopher. Sci.]. Ekateryn`burg, 2000. 234 s. (In Russian)
17. Levchenko I. Golokost i literatura: teksty` yak svidchennya doby. [Holocaust and literature: texts as evidence of the times.] [Elektronny`j resurs]. URL: <http://www.chytomo.com/news/golokost-i-literatura-teksti-yak-svidchennya-dobi> (In Ukrainian)
18. Muxy`n, A. P. Moral` v uslovy`yax chrezvychajnyh sy`tuacy`j y` katastrof (teorety`chesky`j y` empy`ry`chesky`j urovnj` analy`za problemy) : dy`s. ... d-ra fy`los. nauk / A. P. Muxy`n. [Morality in emergencies and disasters (theoretical and empirical levels of problem analysis) : dis. ... Doctor of Philosophy Sci.]. Sankt-Peterburg: S.-Peterb. gos. un-t, 1999. – 323 s (In Russian)
19. Podavylova Y`. A. Xolokost kak Apokaly`psy`s. [Holocaust as Apocalypse.] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/holokost-kak-apokalipsis/viewer> (In Russian)
20. Stanyukovy`ch. Ya. V. Mesto Tadeusha Borovskogo v sovremennoj pol`skoj ly`terature. Ya. V. Stanyukovy`ch. [The place of Tadeusz Borowski in modern Polish literature.] Moskva : Nauka, 1967. S.125–161. (In Russian)
21. Stejr-Ly`vny` Ly`at. Parody`y` na temu Xolokosta v y`zray`l`skoj massovoj kul`ture. [Parodies of the Holocaust in Israeli popular culture.] Galactica

- Media: Journal of Media Studies. 2022. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/parodii-na-temu-holokosta-v-izrailskoy-massovoy-kulture>. (In Russian)
22. Tenyakova O. M. Katastrofy`zm kak megatendency`ya sovremennogo cy`vy`ly`zacy`onnogo razvy`ty`ya : dy`s. ... Kand. fy`losof. Nauk.[Catastrophism as a megatrend of modern civilizational development: dis.... Cand. philosopher. Sci.]. Ufa : Bashky`r. gos. un-tet, 2003. (In Russian)
23. Fry`dman Karla. Dva chemodana vospomy`nany`j. [Two suitcases of memories.] – Rezhy`m dostupu do resursu : [http://loveread.me/read\\_book.php?id=36675&p=1](http://loveread.me/read_book.php?id=36675&p=1) (In Russian)

**Олена Сергіївна Анненкова**, доктор філологічних наук, професор кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

Київ, Україна.

e-mail: [aes.kyiv@gmail.com](mailto:aes.kyiv@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-6578-3531>

*Література в оптиці катастрофи: катастрофічність людського буття та індивідуальної свідомості в сучасному британському романі*

У статті розглядається проблема рефлексії катастрофи і травми в сучасній британській літературі. Теоретичною основою дослідження є концепції «антропологічної катастрофи» М. Мамардашвілі та «лінгвістичної катастрофи» М. Аркадьєва, крізь які докладно розглядаються романи яскравого британського письменника І. Мак'юена. У розвідці використано історико-літературний, культурно-історичний і компаративний методи аналізу, елементи інтертекстуального і герменевтичного методів. У роботі обґрунтовується теза про те, що художнє осмислення катастрофи, її різних видів і проявів, є однією з ключових тенденцій сучасної британської прози, яка проявляється у художній практиці багатьох письменників та в різних літературних жанрах. Проведений аналіз дає підстави висновувати, що одним з основних чинників катастроф постнекласичного світу є катастрофічність життя і свідомості сучасної людини, яка переживає відчуження суспільства і душевний розлад, розрив і руйнування самих основ буття цивілізованого світу, культури і системи людських цінностей та занурюється у себе, у своє минуле, спогади і стосунки у болісних спробах віднайти рівновагу. Отже, саме «антропологічна катастрофа» є тією вищою небезпекою, яка загрожує людям і світу, адже чинником її є людина, катастрофічність свідомості якої моделюють і досліджують у своїх творах британські письменники.

*Ключові слова:* катастрофа, травма, катастрофічна свідомість, британський роман, М. Бредбері, І. Мак'юен.

*Literature in the optics of catastrophe: the catastrophic nature of human existence and individual consciousness in the modern British novel*

The article deals with the problem of reflection of catastrophe and trauma in modern British literature. The theoretical basis of the study is the concept of "anthropological catastrophe" by M. Mamardashvili and "linguistic catastrophe" by M. Arkadev, through which the novels of the brilliant British writer I. McEwen are particularly considered. The analysis applies historical, cultural-historical, comparative, intertextual and hermeneutic approaches and methods. The paper argues that the artistic understanding of catastrophe, its various types and embodiments is one of the key trends in modern British prose, which is manifested in the artistic practice of many writers and in various literary genres. The analysis suggests that one of the main factors of postnonclassical world catastrophes is the catastrophic life and consciousness of modern man suffering from alienation in society and mental disorder, experiencing rupture and destruction of the very foundations of the civilized world, culture and human values, immersed in himself, in his past, memories and relationships, painfully trying to recover balance. The "anthropological catastrophe" is thus the highest danger that threatens the world and man in it for the main cause of the catastrophe is the man himself whose catastrophic consciousness is modeled and explored by British writers.

*Key words:* catastrophe, trauma, catastrophic consciousness, British novel, M. Bradbury, I. McEwan.

*References*

1. Arkad'ev M. A. Lingvisticheskaya katastrofa. [Linguistic Catastrophe]. SPb. : izd-vo Ivana Limbaha, 2013. (In Russian)
2. Bredberi M. Britans'kii roman novogo chasu [The Modern British Novel] / Per. z anhl. V. Dmytruk. K. : Kseniya Sladkevich, 2011. (In Ukrainian)
3. Brodskij I. Lica neobshhim vyrazheniem. Nobelevskaja lekcija. 1987. [The Nobel Prize Lecture]. Available at: [https://imwerden.de/pdf/brodsky\\_nobelewka.pdf](https://imwerden.de/pdf/brodsky_nobelewka.pdf) (In Russian)
4. Dzhumailo O. A. Angliiskii ispovedal'no-filosofskii roman 1980-2000 gg.: diss. na soisk. uch. st. dokt. filol. n. [English confessional-philosophical novel 1980-2000: paper for the title of Doctor of philological sciences]. Rostov-na-Donu, 2014. (In Russian)
5. Lourens D. G. Kokhanets' ledi Chatterli. Roman [Lady Chatterley's Lover] / Per. z angl. D. O. Radienko ; Peredmov. N. Yu. Zhluktenko. Kharkiv : Folio, 2006. (In Ukrainian)

6. Mak'yuen I. Subota. Roman [Saturday] / Pereklad z angliis'koï Viktora Dmitruka. L'viv : Kal'variya, 2007. (In Ukrainian)
7. Mamardashvili M. Soznanie i tsivilizatsiya. Doklad na III Vsesoyuznoi shkole po probleme soznaniya. [Consciousness and civilization. Report at the III All-Union School on the Problem of Consciousness]. Batumi, 1984 // M. Mamardashvili. Kak ya ponimayu filosofiyu (Sostavlenie i obshchaya redaktsiya Yu. P. Senokosova. [As I understand philosophy (Compilation and general editorship Yu. P. Senokosova)]. M. : Izdatel'skaya gruppa «Progress» «Kul'tura». Ss. 107-121. URL: [http://psylib.org.ua/books/\\_mamar02.htm](http://psylib.org.ua/books/_mamar02.htm) (In Russian)
8. Pavlichko S. D. Zarubizhna literatura: Doslidzh. ta kritichni statti / Peredm. D. Nalivaika. [Foreign Literature: research and critical articles (Preface by D. Nalyvaiko)]. K. : Vid-vo Solomiï Pavlichko «Osnovi», 2001. (In Ukrainian)
9. Polozhentseva E. V. Kul'turnye orientiry katastroficheskogo soznaniya : dis. ... kand. filos. n. [Cultural landmarks of catastrophic consciousness: paper for the title of Candidate of philosophical sciences]. Rostov n/D., 2003. (In Russian)
10. Stepanova A. A. Poetologiya faustovskoi kul'tury. «Zakat Evropy» Osva'da Shpenglera i literaturnyi protsess 1920-1930-kh gg. : monografiya. [Poetology of Faustian culture. “The Decline of the West” by Oswald Spengler and the Literary Process of the 1920-1930: monograph]. Dnepropetrovsk : Dnepropetrovskii universitet imeni Al'freda Nobelya, 2013. (In Russian)
11. Toffler E. Shok budushchego [A Future Shock] / Per. s angl. Moscow : OOO «Izdatel'stvo AST», 2002. (In Russian)
12. Faulz Dzh. Aristos [The Aristos] / Per. z angl. V. Mel'nik. Vinnitsya : Tezis, 2003.
13. Shopengauer A. Sbornik proizvedenii / Per. s nem. ; Vstup. st. i prim. I. S. Narskogo. Mn. : OOO «Popurri», 1998. (In Russian)
14. Shteinbuk F. M. Topologichnii zmist korelyatu strazhdannya u tvorakh suchasnoi svitovoï literaturi. [Topological Content of the Suffering Correlate in Works of Modern World Literature]. Inozemna filologiya, vip. 133, 2020. Ss. 237-249. (In Ukrainian)
15. Epshtein M. Proektivnyi slovar' gumanitarnykh nauk [Projective Dictionary of the Humanities]. M. : Novoe literaturnoe obozrenie. 2017. URL: <https://www.e-reading.club/bookreader.php/1052218/mihail-epshteyn-proektivnyy-slovar-gumanitarnyh-nauk.html> (In Russian)
16. Bradbury M. Doctor Criminale. London. 1992. URL: <https://unotices.com/books-u/71069>

17. Brant D. Geographies of Suffering: The Literature of Catastrophe in the Francophone Caribbean. Dissertation. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in French in the Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, Illinois, 2015. 329 p.
18. Dürbek G. Writing Catastrophes: Interdisciplinary Perspectives on the Semantics of Natural and Anthropogenic Disaster. Ecozone@. European Journal of Literature, Culture and Environment. 2012. Vol, 3, issue 1, pp. 1-9.
19. Golding W. G. Free Fall. London. 1957. URL: [https://onlinereadfreenovel.com/william-golding/33275-free\\_fall.html](https://onlinereadfreenovel.com/william-golding/33275-free_fall.html)
20. Huet M.-H. The Culture of Disaster. Chicago; London: University of Chicago Press, 2012. 272 p.
21. McEwan I. R. Black Dogs. London. 1992. URL: [https://onlinereadfreenovel.com/ian-mcewan/33982-black\\_dogs.html](https://onlinereadfreenovel.com/ian-mcewan/33982-black_dogs.html)
22. McEwan I.R. Enduring Love. London. 1997. URL: [https://onlinereadfreenovel.com/ian-mcewan/33975-enduring\\_love.html](https://onlinereadfreenovel.com/ian-mcewan/33975-enduring_love.html)

**Катерина Ігорівна Нікітська**, кандидат філологічних наук, викладач кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

Київ, Україна.

e-mail: [k.i.nikitska@udu.edu.ua](mailto:k.i.nikitska@udu.edu.ua)

<https://orcid.org/0000-0001-8357-4920>

*Катастрофа як фактор духовної трансформації  
в романі Дена Сіммонса «Терор»*

Роман Дена Сіммонса «Терор» поєднує у собі історичні факти, елементи містики та жахів, міфологічні мотиви. У творі достовірно зображені свідомість та побут мореплавців вікторіанської епохи та специфіка ієрархічних відносин у команді. Катастрофа розхитує звичний порядок та субординацію і змушує героїв скинути маски та проявити свою справжню сутність. Складна система персонажів та багатомірність природи катастрофи дозволяє прослідкувати різноманітні аспекти духовної трансформації, яку неминуче переживають всі герої. Катастрофічна ситуація в «Терорі» виявляє себе через низку колізій: зіткнення «білої» людини із «варварською» інуїтською культурою, раціонального мислення із хаосом, руйнація звичних уявлень про світ, протистояння жорстким природним умовам, ворожим містичним силам і нарешті – боротьба членів експедиції один проти одного.

Духовна трансформація найкраще прослідковується в образах трьох ключових героїв. Корнеліус Хіккі є головним антагоністом та зі змовника поступово перетворюється на канібала і втілення зла в людській подобі. Гаррі Гудсер, навпаки, втілює гуманістичні ідеали, протистоїть злу та виявляється надзвичайно мужньою людиною та стоїком – хоча ззовні справляє враження слабого кабінетного вченого. Френсіс Крозьє, єдиний персонаж, що виживає в кінці роману, стає інуїтським шаманом та відмовляється від свого минулого та «цивілізованого» життя. Його духовний шлях – це шлях від атеїста і розчарованого у житті чоловіка із алкогольною залежністю до шамана з племені «Справжніх людей», який знаходить своє призначення у підтримці рівноваги між світом духів і людей.

*Ключові слова:* корабельна катастрофа, духовна трансформація, північ, Ден Сіммонс, сучасна проза.

*Disaster as a factor of soiritual transformation  
in Dan Simmons's "The Terror"*

Dan Simmons's "The Terror" combines historical facts, elements of mysticism and horror, and mythological motifs. The author meticulously shows the Victorian seamen's mindset and daily life and the specifics of the hierarchy among crew members. The catastrophe wrecks the usual order and subordination and forces the characters to throw off their masks and show their true self. The complex system of characters and the multidimensionality of the disaster itself reveal various aspects of the spiritual transformation that all the characters inevitably experience. The catastrophic situation in "Terror" comprises a series of collisions: the collision of the "white" man with the "barbaric" Inuit culture and rational thinking with chaos, the destruction of the usual beliefs, struggle with harsh natural conditions, hostile mystical forces, and the confrontation of expedition members against each other. The spiritual transformation is best traceable in the three key characters. Cornelius Hickey is the main antagonist and gradually turns from a conspirator into a cannibal and the embodiment of evil in human form. Harry Goodsir embodies humanistic ideals, resists evil, and turns out to be a truly brave man and stoic despite of the impression of a weak bench scientist. Francis Crozier, the only character who eventually survives, becomes an Inuit shaman and renounces his past and "civilized" life. His spiritual path is a path from an atheist and a disillusioned man with an alcohol addiction to a shaman who finds his goal in maintaining the balance between human and spiritual worlds.

*Key words:* shipwreck, spiritual transformation, north, Dan Simmons, contemporary prose.

*References*

1. Zbrozhek E. Viktorianstvo v kontekste kul'tury povsednevnosti [Victorianism in the context of everyday culture]. Izvestija Ural'skogo

- federal'nogo universiteta. Serija 2. Gumanitarnye nauki. 2005. T. 35, № 9. S. 28-44. (In Russian)
2. Istorija vseмирnoj literatury [History of world literature]. T. 6. M. : Nauka, 1989. S. 577-582. (In Russian)
  3. Kolridzh S. T. Poema pro Starogo Moreplavca [The Rime of the Ancient Mariner] / Per. z angl. A. Onishko. Vsesvit, 1983. № 6. S. 121-130. (In Ukrainian)
  4. Kulikov E. Nacional'nye i kul'turnye kody v romanah Džena Simmonsa [National and cultural codes in the novels of Dan Simmons] (kand. diss.). Nizhnij Novgorod, 2018. (In Russian)
  5. Nicshe F. Antihrist. Sochinenija v dvuh tomah [Antichrist. Works in two volumes]. T. 2. M. : Mysl', 1996. (In Russian)
  6. Simmons D. Terror / Per. s angl. M. Kurennoj. SPb : Azbuka, Azbuka-Attikus, 2018. (In Russian)
  7. Frank S. Teplaja Arktika: k istorii odnogo starogo literaturnogo motiva [Warm Arctic: on the history of an old literary motif]. 2011. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2011/2/teplaya-arktika-k-istorii-odnogo-starogo-literaturnogo-motiva.html> (In Russian)
  8. Gopnik A. The Franklin Ship Myth, Verified. 2014. URL: <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/canada-franklin-ship-myth-verified>
  9. Lovasz A. Icebound Modernity: The Shipwreck as Metaphor in Dan Simmons' The Terror. American, British and Canadian Studies, Volume 33, December 2019. Pp. 151-170.
  10. Moore F. Comparing colonialisms in Dan Simmons' novel The Terror and its AMC adaptation. URL: [https://www.academia.edu/40129260/Comparing\\_colonialisms\\_in\\_Dan\\_Simmons\\_novel\\_The\\_Terror\\_and\\_its\\_AMC\\_adaptation](https://www.academia.edu/40129260/Comparing_colonialisms_in_Dan_Simmons_novel_The_Terror_and_its_AMC_adaptation)
  11. Morrison J. V. Shipwrecked. Disaster and Transformation in Homer, Shakespeare, Defoe, and the Modern World. University of Michigan Press, 2014. 237 p.
  12. Nutman Ph. Two Ships Sailing North of Baffin Island: An Interview With Dan Simmons. URL: <https://web.archive.org/web/20110119004849/http://www.upagainstthewallmag.com/ISSUE05/DanSimmons.htm>
  13. Shan O. The End of Vanity: The Terror by Dan Simmons, 2020. URL: <https://imaginatlas.ca/terror-simmons/>
  14. Vaughan A. T., Vaughan V. M. Shakespeare's Caliban: A Cultural History. Cambridge University Press. 1991. 324 p.

**Алла Андріївна Астахова**, доцент кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

Київ, Україна.

e-mail: [astahova\\_a\\_a@ukr.net](mailto:astahova_a_a@ukr.net)

<https://orcid.org/0009-0000-6853-1906>

*Есхатологічна катастрофа в міфах та епосах народів світу*

У статті аналізуються есхатологічні міфи та епоси багатьох народів світу, які пов'язані з різними історичними епохами. Увага зосереджена на тому, з якими явищами асоціювалося в них поняття “катастрофа” і як змінювалося і розширювалося змістове навантаження цього поняття.

*Ключові слова:* есхатологічні міфи, епоси, катастрофа, потоп, природні катаклізми, моральна деградація.

*Eschatological catastrophe in the myths and epics  
of the peoples of the world*

The article analyzes eschatological myths and ethos of different peoples of the world, belonging to different historical periods. The special attention is paid to phenomena with which people associated the term “disaster” and how its meaning has been changing and expanding through centuries.

*Keywords:* eschatological myths, ethos, disaster, flood, natural disasters, moral degradation.

*References*

1. Humyliyov L. N. Nykakoi mystyky [No mysticism]. Yunost. 1990. № 2 (In Russian).
2. Vsemyrnaia halereia [World Gallery]. Sankt-Peterburh : «Tertsyia», 1994. (In Russian)
3. Kalevala / Per. s fynsk. Moscow : Khudozh.lyt, 1977. (In Russian)
4. Kun M. A. Lehendy i mify Starodavnoi Hretsii [Legends and myths of ancient Greece]. Ternopil : AT Tarpeks, 1993. (In Ukrainian)
5. Men' A. Mudretsy Vetkhoho zaveta [Sages of the Old Testament]. Znanye – syla. 1990. № 7. (In Russian)
6. Myrcha Elyade. Aspekty myfa [Aspects of myth]. Moscow : «Ynvest PPP», 1996. (In Russian)
7. Myfy narodov myra [Myths of the peoples of the world]. Entsyklopedyia v 2-kh t. M. : Sov. entsyklopedyia, 1992. T. 2. K-Ya. (In Russian)



8. Nemyrovskiy A. Y. Myfy y lehendy Drevneho Vostoka [Myths and legends of the Ancient East]. Moscow : Prosveshchene, 1994. (In Russian)
9. Poezyia y proza Drevneho Vostoka [Poetry and prose of the Ancient East]. Moscow : Khud. lyt., 1973. (In Russian)
10. Frezer Dzh. DZh. Folklor v Vetkhom zavete [Folklore in the Old Testament]. Moscow : Polytyzdat, 1989. (In Russian)
11. Khëizynha Y. Homo ludens. V teny zavtrashneho dnia [Homo ludens. In the Shadow of Tomorrow]. Moscow : Yzdatelskaia hrupa «Prohress-Akademyia», 1992. (In Russian).
12. Shchedrivky, koliadky, vytivky [Generosity, carols, pranks]. Kyiv : Muz. Ukraina, 1968. (In Ukrainian)

**Еліна Михайлівна Свенцицька**, доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології та журналістики Навчально-наукового інституту філології та журналістики Таврійського національного університету ім. В. І. Вернадського;

Київ, Україна.

e-meil: [elinasm@gmail.com](mailto:elinasm@gmail.com)

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

*Трансформація символістської традиції в поезії російського футуризму  
(на матеріалі циклу Д. Бурлюка «Доитель изнуренных жаб»)*

Анотація. Статтю присвячено головним закономірностям побудови програмного циклу Д. Бурлюка «Доитель изнуренных жаб», які розкриваються в процесі аналізу трьох вузлових текстів: початкового віршу, циклу в циклі «Місячне сяйво» і фінального віршу. Виявлено демонстративне прагнення новизни в оформленні (шрифтові виділення, математичні знаки тощо), при загальній літературності переданих переживань. Зроблено висновок про вкрай своєрідну роботу з законами символістського світобачення й поетики, а саме апелювання до штамів, які постають як своєрідні уламки традиції, що в конкретному творі поступово втрачають свою вихідну семантику, перетворюючись на знаки, які можуть бути поєднані довільно. У результаті виникає образ світу, який складається з окремих шматків, з уламків символів, слів, предметів, де кожний шматок комусь належить, пов'язаний з чим-небудь, але при зіткненні з іншим шматочком ця спрямованість змінюється. Цей світ є антиорганічним, неприродним, оскільки він дискретний – автора веде частково чужий текст, частково логіка, прагнення переосмислення. У співвідношенні його складових немає іншого єднального початку, окрім логіки. Визначено, що специфіка футуристичного тексту полягає в тому, що він доводить до межі і

до абсурду закономірності, властиві найбільш значимим літературним явищам минулого, перетворюючи їх на такі, щоб до них було неможливо повернутися.

*Ключові слова:* образ, штамп, переживання, семантика, символізм, авангард, ліричний герой.

*The transformation of the symbolist tradition in the poetry of Russian futurism  
(on the material of D. Burluk's cycle "Doitel iznurennykh zhab"  
(“A milker of exhausted toads”)*

The article is dedicated to the main characteristics of D. Burluk's program cycle “Doitel iznurennykh zhab” (“A milker of exhausted toads”), which are distinguished in the analysis the three central texts: the initial poem, the cycle in the cycle “Moonlight” and the final poem. The article revealed a demonstrative desire for novelty in the arrangement (font emphases, mathematical signs, etc.), preserving the general literariness of the rendered experience. It arrives at the conclusion about very peculiar work with the laws of symbolic worldview and poetry, namely appealing to the cliché as certain remnants of tradition that gradually lose their initial meaning in a particular work, being transformed into signs joined together at will. The result is a world that consists of separate pieces, of fragments of symbols, words, objects, where each piece belongs to someone, is connected to something, but this orientation changes when connecting with another piece. The resulting world is anti-organic, unnatural because of its discreteness, as the author is guided partly by someone else's text, partly by logic, an aspiration for its reinterpretation. This world consists of pieces, having no principle of coherence in it, except logic. It is determined that the specific nature of the futuristic text consists in pushing the laws inherent in the most significant literary phenomena of the past to the limit and absurdity, transforming them so that it is impossible to return to them.

*Key words:* image, cliché, experience, semantics, symbolism, avant-garde, narrator.

*References*

1. Kruchenyih A. Deklaratsiya slova kak takovogo [Declaration of the word as such]. Russkiy futurizm: teoriya, praktika, kritika, vospominaniya.[Russian futurism: theory practice, criticism, memories] / Sost V. N. Terehina i dr. Moskva : Nasledie, 1999. S.44. (In Russian)
2. Rodchenko A. M. Stati. Vospominaniya. Avtobiograficheskie zapiski. Pisma [Articles. Memories. Autobiographical notes. Letters]. Moskva : Iskusstvo, 1982. (In Russian)
3. Bryusov V. Ya. Novyie techeniya v russkoy poezii. Futurizm [New trends in Russian poetry. Futurism]. Bryusov V. Ya. Sredi stihov. 1894-1924. Manifestyi, stati, retsenzii [Among the poems. 1894-1924. Manifestos,

- articles, reviews] / Sost. N. A. Bogomolov i N. V. Kotrelev. Moskva : Sovetskiy pisatel, 1990, s. 382-392. (In Russian)
4. Ignatev I. Egofuturizm [Egofuturism] Zashchare kryi. Sankt-Peterburg : Peterburgskiy glashatay, 1913. S. 3-10. (In Russian)
  5. Mayakovskiy V. V. Prishedshiy sam [Who came by himself]. Mayakovskiy V. V. Polnoe sobranie sochineniy [The Complete Works]. V 13 t. AN SSSR. In-t mirovoy lit. im. A. M. Gorkogo. Moskva : GIHL, 1955–1961. T. 1, S. 365–366. (In Russian)
  6. Livshits B. Osvobozhdenie slova [Liberation of the word]. Manifestyi i programmyi russkih futuristov [Manifestos and programs of Russian futurists] / Red. V. Markov. Myunhen : Fink, 1967, S. 73-77. (In Russian)
  7. Pomorska K. Russian Formalist Theory and its Poetic Ambiance / The Hague. 1986.
  8. Lozovaya L. V. Futurizm: traditsii i novatorstvo [Futurism: traditions and innovation]. Nauka. Religiya. Suspilstvo [The science. Religion. Society]. 2011. № 3. S. 84-88. (In Russian)
  9. Belyiy A. Nastoyashee i budushee russkoy literatury [The present and the future of Russian literature]. Belyiy A. Simvolizm kak miroponimanie [Symbolism as a worldview]. Moskva : Respublika, 1994, S. 360-370. (In Russian)
  10. Kling O. Vliyanie simvolizma na postsimvolistskuyu poeziyu v Rossii 1910-h godov: problemyi poetiki [The Influence of Symbolism on Post-Symbolist Poetry of the 1910s: Problems of Poetics]. Moskva: Dom-muzey Marinyi Tsvetaevoy, 2010.
  11. Alfonsov V. N. Poeziya russkogo futurizma [Poetry of Russian Futurism]. Poeziya russkogo futurizma [Poetry of Russian Futurism]. Sankt-Peterburg : Akademicheskiiy proekt, 2001. S. 5-66. (In Russian)
  12. Kruchenyih A. Nash vyihod: k istorii russkogo futurizma [Our Way Out: Towards the History of Russian Futurism]. Moskva : Lit.- hudozh. agentstvo «RA», 1996. (In Russian)
  13. Gasparov M. L. Poetika serebryanogo veka [The Poetics of the Silver Age]. Russkaya poeziya «serebryanogo veka», 1890-1917: Antologiya [Russian literature of the Silver Age. 1890-1917. Anthology]. Moskva : Nauka, 1993. S. 5-46. (In Russian)
  14. Broytman S. N. Istoricheskaya poetika [Historical poetics]. Moskva : Izdatelskiy tsentr «Akademiya», 2004. (In Russian)
  15. Gasparov M. L. Russkii stih nachala XX veka v kommentariyah [Russian verse of the early twentieth century in the comments] Moskva : «Fortuna Limited» 2001. (In Russian)

16. Lotman Yu. M. Analiz poeticheskogo teksta . Struktura stiha [Analysis of the poetic text. Verse structure]. Lotman Yu. M. O poetah i poezii [About poets and poetry]. Sankt-Peterburg : «Iskusstvo–SPB», 1996. S. 18–252. (In Russian)
17. Gasparov M. L. «Lyudi v peyzazhe» B. Livshitsa: poetika anakolufa [People in the Landscape" by B. Livshitsa: Poetics of anakoluf]. Lotmanovskiy sbornik [Lotman Collection]. Moskva : OGI, 1997. Vyip 2. S. 70-85. (In Russian)
18. Krasitskiy S. Poetyi Burlyuki [Burluiki Poets]. David Burlyuk. Nikolay Burlyuk. Stihotvoreniya. Novaya seriya biblioteki poeta [David Burluik. Nikolai Burlyuk. Poems. A new series of the Poet's Library]. Sankt-Peterburg: Akademicheskii proekt, 2002. S. 3-26. (In Russian)
19. Zhenett Zh. Vyimysel i slog [Fiction and syllable]. Zhenett Zh. Figuryi [Figures] : V 2 t. Moskva : Izdatelstvo im. Sobashnikoviyh, 2003, T. 2. (In Russian)

**Олена Володимирівна Юферева**, доктор філологічних наук, доцент професор кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

Київ, Україна.

e-mail: [elena.yufereva@gmail.com](mailto:elena.yufereva@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0003-4700-8002>

*Антропологічна катастрофа у тревелозі*

*Д. Н. Дарлінга «Ding goes to Russia» (1932)*

Дослідження присвячується маловідомому подорожньому тексту американського карикатуриста Джея Нортон Дарлінга «Дін їде до Росії» (1932). Актуальність роботи зумовлюється двома факторами: по-перше, тревелог Дарлінга становить унікальну форму інтермедіальної взаємодії слова і карикатури; по-друге, автор формує своєрідну концепцію СРСР як «нового» світу на тлі інших подорожніх свідчень періоду 1930-х рр.

Особлива увага у тревелозі приділяється радянській людині, яка постає одночасно в сатиричному і трагічному світлі. У роботі аналізуються візуальні концепти пригнобленості, безальтернативності життя, зокрема, через метафору деформованого несиметричного тіла. Дарлінг формує концепцію «повзкої катастрофи» – повільних та малопомітних змін, котрі відбиваються на повсякденних практиках, пристосування до яких призводить до трансформацій характеристик людини. Проєкт нового антропологічного виду полягає у насильницькому створенні бездумного слухняного механізму без зайвих вимог та виразної індивідуальності. У дослідженні встановлені

літературні моделі подорожі у часі, а також сюжет мандрівки інодумця в всередину «нового» світу, які спрямовані на розхитування утопічної моделі радянського союзу як суспільства майбутнього. Для розкриття катастрофічних наслідків антропологічної програми радянської влади Дарлінг використовує орієнтальні риторичні тропи оголеності, хвороби, інфантильності, які підкреслюють ознаки примітивізації людини.

*Ключові слова:* Джей Нортон Дарлінг, тревелог, карикатура, радянський союз, антропологічна катастрофа, іконотекст.

*Anthropological catastrophe in J. N. Darling's travelogue  
«Ding Goes to Russia» (1932)*

The study is devoted to the little-known travel text “Ding Goes to Russia” (1932) by the American cartoonist Jay Norton Darling. The relevance of the work is due to two factors: firstly, Darling's travelogue is a unique form of intermedial interaction between verbal text and caricature; secondly, the author forms a peculiar concept of the USSR as a “new” world against the background of other travel testimonies of the period of the 1930s.

Special attention in the travelogue is paid to the Soviet human, who appears at the same time in a satirical and tragic light. The work analyzes the visual concepts of oppression, lack of the alternatives, particularly through metaphors of a deformed asymmetrical body. Darling forms the concept of «creeping disaster» – slow and subtle changes that are reflected in everyday practices which lead to transformations of permanent human characteristics. The project of the new anthropological species consists in the violent creation of a mindless obedient mechanism without demands, expressive individuality. The research establishes the literary models of time travel, as well as the plot of the dissident's journey into the «new» world, which are aimed at subversion the utopian model of the Soviet Union as a society of the future. To reveal the catastrophic consequences of the anthropological program of the Soviet power, Darling uses oriental rhetorical tropes of nudity, illness, and infantility, which accentuate the primitivization of man.

*Keywords:* Jay Norton Darling, travelogue, caricature, Soviet Union, anthropological catastrophe, iconotext.

*References*

1. Feuer S. L. American Travelers to the Soviet Union 1917 – 1932: The Formation of a Component of New Deal Ideology. In: American Quarterly. 1962. Vol. 14, No. 2, Part 1. pp. 119–149.
2. Berg M. Literaturokratiya. Problema prisvoeniya i pereraspredeleniya vlasti v literature [Literaturocracy. The problem of appropriation and redistribution of power in literature]. Moscow: Novoe literaturnoe obozozrenie, 2000. (In Russian)

3. Boim S. Obshchie mesta: Morfologiya povsednevnoi zhizni [Common Places: Morphology of Everyday Life]. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. (In Russian)
4. Geller M. Mashina i vintiki: istoriya formirovaniya sovetskogo cheloveka [Machine and cogs: the history of the formation of Soviet man]. London : Overseas Publications Interchange Ltd, 1985. (In Russian)
5. Dobrenko E. Metafora vlasti. Literatura stalinskoi epokhi v istoricheskom osveshchenii [Metaphor of power. Literature of the Stalin era in historical coverage]. München : Sagner, 1993. (In Russian)
6. Ryklin M. Kommunizm ka religiya: Intellektualy i Oktyabr'skaya revolyutsiya [Communism as a Religion: Intellectuals and the October Revolution]. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie, 2009. (In Russian)
7. Gudkov L. Der Sowjetmensch. Genese und Reproduktion eines anthropologischen Typus. Berlin : Wahres Denken, 2017.
8. Fitzpatrick Sh. Everyday Stalinism Ordinary Life in Extraordinary Times Soviet Russia in the 1930s. Oxford University Press, 1999.
9. Lendt L. D. Ding: the life of Jay Norwood Darling. Retrospective Theses and Dissertations, 1978. URL: <https://lib.dr.iastate.edu/rtd/6464>
10. Dudley J. P. Jay Norwood «Ding» Darling: A Retrospective. In: Conservation Biology. Vol. 7, No. 1 (Mar., 1993). pp. 200–203.
11. Medrano-Bigas P. The Forgotten Years of Bibendum. Michelin's American Period in Milltown: Design, Illustration and Advertising by Pioneer Tire Companies (1900-1930). PhD Thesis. University of Barcelona, 2015.
12. Zhak Derrida v Moskve: dekonstruktsiya puteshestviya [Jacques Derrida in Moscow: deconstructing a journey]. Moscow : RIK «Kul'tura», 1993. (In Russian)
13. Zhid A. Vozvrashchenie iz SSSR [Return from the USSR. Q: Two views from abroad.]. V: Dva vzglyada iz-za rubezha. Zhid A. Vozvrashchenie iz SSSR. Feikhtvanger. Moskva 1937. Moscow : Izdatel'stvo inostranoi literatury, 1998. S. 62–154. (In Russian)
14. Darling N. J. Ding Goes to Russia. New York and London : Whittlesey House Mc. Graw-Hill Book Company, Inc, 1932.
15. Kulikova G. B. Novyi mir glazami starogo. Sovetskaya Rossiya 1920–1930-kh gg. glazami zapadnykh intellektualov: ocherki dokumentirovannoi istorii [The new world through the eyes of the old. Soviet Russia 1920–1930s. Through the Eyes of Western Intellectuals: Essays on Documented History]. Moscow : RAN Institut rossiiskoi istorii, 2013. (In Russian)
16. Rassel B. Praktika i teoriya bol'shevizma [Practice and theory of Bolshevism]. Moscow : Nauka, 1991. (In Russian)

17. Dobrushin M. *The Invention of Russia in America, 1880–1920*. PhD Thesis. University of California of Santa Cruz, 2018. URL: <https://escholarship.org/content/qt9h04h57r/qt9h04h57r.pdf>
18. Kassis D. *Deconstructions of the Russian Empire in Western Travel Literature*. Cambridge Scholars Publishing, 2021.
19. Marinova M. D. *Transnational Russian-American Travel writing*. London : Routledge, 2011.
20. Wolff L. *Inventing Eastern Europe the Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*. Stanford, Calif : Stanford University Press, 1994.
21. Postoutenko K. Istoricheskii optimizm kak modus stalinskoi kul'tury [Historical optimism as a mode of Stalinist culture]. V: *Sotsrealisticheskii kanon*. SPb. : Akademicheskii proekt, 2000. S. 481– 492. (In Russian)
22. Shenle A. Podlinnost' i vymysel v avtorskom samosoznanii russkoi literatury putesthestvii 1790 – 1840 [Authenticity and fiction in the author's self-awareness of Russian travel literature 1790 – 1840]. SPb. : Akademicheskii proekt, 2004. (In Russian)
23. Klepikova T. Privacy As They Saw It: Private Spaces in the Soviet Union of the 1920-1930s in Foreign Travelogues. In: *Zeitschrift fur Slavische Philologie*. 2015. Vol. 71. No. 2 (2015). pp. 353–389.
24. Wagner, Peter. Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) or the Art(s). Introduction. Icons, Texts, Iconotexts. In: *Essays on Ecphrasis and Intermediality*. Ed. Peter Wagner. Berlin : Walter de Gruyter, 1996. pp. 1–40.
25. Alu G., Hill S. P. The Travelling Eye: Reading the Visual in Travel Narratives. In: *Studies in Travel Writing*. 2018. 22:1. pp. 1–15.
26. Leitch St. Visual Images in Travel Writing. In: *Travel Writing*. Ed. Nandini Das, University of Liverpool, Tim Youngs, Cambridge University Press. 2019. pp. 456–473.
27. Solic M. *Karel Capek's Travels: Adventures of a New Vision*. PhD thesis. University of Toronto. 2008.
28. Eide E. The loop of Labeling Orientalism, Occidentalism, and the Caricature Crisis. In: *Transnational Media Events, The Muhammad Caricatures and the Imagined Clash of Civilization*. Ed. E. Eide R. Kunelius, A. Philips. Sweden: Nordicom University of Gothenburg, 2018. pp. 151–172.
29. Lee H. J. S. Out of Sōdesuka-shi, Creating Yobo-san: Cartooning the Korean Other in Japan's Colonial Discourse. *Japanese Language and Literature* Vol. 45, No. 1 (April 2011). pp. 31–66.
30. Bulic J. The Travelling Cartoonist. Representing the Self and the World in Guy Delisle's Graphic Travel Narratives. 2012. 49/1. pp. 61–80.

31. Mickwitz N. Comics and/as Documentary: the Implications of Graphic Truth-telling. PhD thesis. University of East Anglia, 2014.
32. Scully R. Quartly M. Using cartoons as historical evidens. Drawing the Line: Using Cartoons as Historical Evidence. Edited R. Scully, M. Quartly. Clayton, Vic Monash University Publishing, 2009. URL: <http://www.epress.monash.edu/dl>
33. Sherry J. Four Modes of Caricature: Reflections upon a Genre Bulletin of Research in the Humanities, 1987: 1. pp 29–62.
34. Bergson A. Smekh [Laughter]. Moscow: Iskusstvo, 1992. (In Russian)
35. Kazanevskii V. «Novaya» karikatura i ekzistentsializm [“New” caricature and existentialism.]. Δόξα / Doksa. 2011. Vip. 16. С. 247–262. (In Russian)
36. Kornienko O. A. Sovetskii ideomif: strategii mifotvorchestva, kul'turnye geroi, formirovanie esteticheskogo kanona [Soviet ideomyth: myth-making strategies, cultural heroes, formation of an aesthetic canon]. Visnik universitetu imeni Al'freda Nobelya. Seriya «Filologichni nauki». 2018. № 2 (16). S. 71–90. (In Russian)
37. AgambenDzh. Homo sacer. Suverennaya vlast' i golaya zhizn' [Homo sacer. Sovereign power and bare life]. Moscow: Izdatel'stvo «Evropa», 2011. (In Russian)
38. Agamben Dzh. Otkrytoe. Chelovek i zhivotnoe [Open. Man and animal]. Moscow : RGGU, 2012. (In Russian)

**Ганна Миколаївна Шуберт**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

Київ, Україна.

e-mail: [anna1380@ukr.net](mailto:anna1380@ukr.net)

<https://orcid.org/0009-0006-9301-9617>

*Сюжетотворюючі образи води та зброї  
у романі Е. Гемінгвея «Прощавай, зброє!»*

У статті розглядається низка образів, розроблених Е. Гемінгвеєм у романі «Прощавай, зброє!». Акваобрази: річка, водограй, криниця, озеро, дощ та інші, а також образ зброї були осмислені в контексті індивідуально-авторської міфопоетики. Проведено ретельний огляд наукової літератури щодо творчого доробку Е Гемінгвея з урахуванням розвідок сучасних науковців США та українських американістів. На основі концепції М. М. Бахтіна щодо хронотопу, було з'ясовано, що названі акваобрази щільно насичують художній простір роману, є ключовими топосами та



виконують сюжетоутворюючу функцію. З урахуванням особливостей міфології американського континенту було проаналізовано та співвіднесено домінантні образи міфів з персонажами роману (богиня вологи з косами, сакральна тварина кролик тощо).

Спираючись на думку багатьох дослідників щодо тенденцій та традицій американських міфічних уявлень, запропоновано узагальнену інтерпретацію про переосмислення Е. Гемінгвеєм у романі «Прощавай, зброє!» катастрофічного сюжету про потоп. Доведено, що ключові акваобрази роману наділені амбівалентною семантикою, проте увиразнено саме деструктивні значення: замість традиційної вітальності (життєвої сили), відродження, оновлення на імпліцитному рівні реалізовано семантику загрози, очікування загибелі, безнадії та смерті. Таке семантичне поле водної образності роману дозволило автору створити власний міф про найстрашніше потрясіння та катастрофу початку ХХ ст. – Першу світову війну. Міфопоетична модель креації у романі «Прощавай, зброє» Е. Гемінгвея витісняється моделлю деконструкції: космогонічний міф трансформується у есхатологічний. Тож трагедія Фредеріка Генрі та Кетрін Барклі – домінантних персонажів роману посилюється неможливістю уникнути світової катастрофи, про що свідчить образ загубленої, здебільшого відсутньої зброї (військової та метафоричної). Катастрофізм художнього світу тексту, мислення Е. Гемінгвея знаходить реалізацію у традиційній добі модернізму есхатологічній поетиці.

*Ключові слова:* катастрофічне мислення, акваобрази, образ зброї, есхатологічний міф, сюжет про потоп, міфопоетика, Е. Гемінгвей.

*Plot-forming images of water and weapons in E. Hemingway's novel  
"Farewell, Weapons!"*

The article examines a number of images developed by E. Hemingway in the novel "A Farewell to Arms". Aquatic images: river, fountain, well, lake, rain, and others, as well as the image of weapons, were understood in the context of individual and authorial mythopoetics. A thorough review of the scientific literature on the creative output of E. Hemingway was carried out, taking into account the research of modern scientists of the USA and Ukrainian Americanists. Based on M. M. Bakhtin's concept the chronotope, it was found that the mentioned aqua images densely saturate the artistic space of the novel, are key topoi and perform a plot-forming function. Taking into account the peculiarities of the mythology of the American continent, the dominant images of the myths were analyzed and correlated with the characters of the novel (the goddess of moisture with braids, the sacred animal rabbit, etc.). Based on the opinion of many researchers regarding the trends and traditions of American mythical representations, the paper offers a generalized interpretation of E. Hemingway's reinterpretation of the catastrophic story about the Flood in the novel. It is proved

that the key water images of the novel are endowed with ambivalent semantics, but the destructive meanings are emphasized: instead of the traditional vitality (life force), rebirth, renewal, the semantics of threat, expectation of death, hopelessness and death are implicitly realized. Such a semantic field of water imagery in the novel allowed the author to create his own myth about the most terrible upheaval and catastrophe of the beginning of the 20th century - The First World War. The mythopoetic model of creation in the novel "A Farewell to Arms" by E. Hemingway is displaced by the model of deconstruction: the cosmogonic myth is transformed into an eschatological one. So the tragedy of Frederick Henry and Catherine Barkley, the dominant characters of the novel, is intensified by the impossibility of avoiding a world catastrophe, as evidenced by the image of the lost, mostly missing weapons (military and metaphorical). The catastrophism of the artistic world of E. Hemingway's text and thinking is realized in eschatological poetics traditional for the age of modernism.

*Key words:* catastrophic thinking, aqua images, image of weapons, eschatological myth, story about the flood, mythopoetics, E. Hemingway.

### *References*

1. Denisova T. N. Ernest Kheminguei: Zhittya i tvorchist' [Ernest Hemingway: Life and work]. Kyiv : Dnipro, 1972. (In Ukrainian)
2. Denisova T. N. Roman i romanisti SShA XX stolittya [The novel and novelists of the USA of the 20th century]. Kyiv : Dnipro. 1990. (In Ukrainian)
3. Denisova T. N. Stil' Gemingveya – stil' natsii [Hemingway's style is the style of the nation]. Zarubizhna literatura. 2009. № 8. S. 3. (In Ukrainian).
4. Denisova T. N. Ekzistentsializm i sovremennyi amerikanskii roman [Existentialism and the modern American novel]. Kyiv : Naukova dumka, 1985. (In Russian)
5. Zaton'skii D. Ernest Kheminguei – pis'mennik i lyudina [Ernest Hemingway is a writer and a person]. Vikno u svit. 1999. № 6. S. 6-26. (In Ukrainian)
6. Zaton'skii D. Ernest Gemingvei – pis'mennik i lyudina [Ernest Hemingway is a writer and a person]. Zarubizhna literatura. 2009. № 28. S. 6-16. (In Ukrainian)
7. Zaton'skii D. V. U poshukakh sensu buttya: poglyad na literaturu suchasnogo Zakhodu [In search of the meaning of existence: a look at the literature of the modern West]. Kyiv: Dnipro, 1967. (In Ukrainian)
8. Kashkin I. Ernest Kheminguei. Ocherk Ernest Hemingway. [Essay] Moscow : Khudozhestvennaya literatura, 1966. (In Russian)
9. Lidskii Yu. Ya. Tvorchestvo E. Khemingueya [The works of E. Hemingway] Kyiv : Naukova dumka, 1978. (In Russian)

10. Griбанov B. T. Ernest Kheminguei: geroi i vremya [Ernest Hemingway: hero and time]. Moscow : Khudozhestvennaya literatura, 1980. (In Russian)
11. Bakhtin M. M. Formy vremeni i khronotopa v romane [Forms of time and chronotope in the novel]. Bakhtin M. M. Voprosy literatury i estetiki. Moscow : Khudozh. lit., 1975. S. 234-407. (In Russian)
12. Kornienko O. A. Mifopoeticheskaya paradigma russkoi prozy 30-kh godov XX veka: Vektory esteticheskogo poiska v literature metropolii i zarubezh'ya: Monografiya [Mythopoetic paradigm of Russian prose of the 30s of the twentieth century: Vectors of aesthetic search in the literature of the mother country and abroad: Monograph]. Kyiv : Logos, 2006. (In Russian)
13. Kozlov O. Mif i literaturoznavcha dumka SShA [Myth and literary opinion of the USA]. Vikno v svit. № 5 (8). 1999. S. 167-179. (In Ukrainian)
14. Sheburenkova T. V. Poetika natsional'nogo mifu u romanii tvorchosti Polya Oстера [The poetics of the national myth in Paul Auster's novels] : dis. na zdobuttya nauk. stup. kand. filol. nauk : spets: 10.01.04 «Literatura zarubizhnykh kraïn». – Mikolaïv, 2015. (In Ukrainian)
15. Kolisnichenko A. V. Mif u literaturi amerikans'kogo modernizmu [Myth in the literature of American modernism]. Naukovii visnik Mikolaïvs'kogo natsional'nogo universitetu im. V. O. Sukhomlins'kogo. Filologichni nauki (literaturoznavstvo) : zb. nauk. prats'. № 1 (21), kviten' 2018. Mikolaïv : MNU im. V. O. Sukhomlins'kogo, 2018. S. 73-78. (In Ukrainian)
16. Mikhed T. V. Puritans'ka formanta literaturi amerikans'kogo romantizmu [Puritan formant of the literature of American romanticism]. Universitet: Istoriiya. Filosofiya. Filologiya. Kyiv, 2008. № 6 (26). S. 62-68. (In Ukrainian)
17. Oseled'ko K. O. Mifopoetichna paradigma yak osnova poetichnogo modelyuvannya svitu romanu Marini Sokolyan «Balada dlya Krivoï Vargo» [Mythopoetic paradigm as the basis of poetic modeling of the world of Maryna Sokolyan's novel "Ballad for Kryva Vargo"]. Naukovii visnik Mikolaïvs'kogo derzhavnogo universitetu imeni V. O. Sukhomlins'kogo. Mikolaïv, 2012. № 10. S. 116-121. (In Ukrainian)
18. Mify narodov mira [Myths of the peoples of the world]. Entsiklopediya : v 2-kh t. / Gl. red. S. A. Tokarev. Moscow : Sov.entsiklopediya, 1991. T. 1. A-K. (In Russian)
19. Mify narodov mira [Myths of the peoples of the world]. Entsiklopediya : v 2-kh t. / Gl. red. S. A. Tokarev. Moscow : Sov. entsiklopediya, 1991. T. 2. K-Ya. (In Russian)
20. Linda Wagner-Martin Ernest Hemingway. A literary life. – URL: [https://fileview.fwdcdn.com/?url=https://mail.ukr.net/api/public/file\\_view/list%3Ftoken%3D-EUdDPedivvOzEIY1A7dkBnboP27GzhZTAcRn\\_-mEM-](https://fileview.fwdcdn.com/?url=https://mail.ukr.net/api/public/file_view/list%3Ftoken%3D-EUdDPedivvOzEIY1A7dkBnboP27GzhZTAcRn_-mEM-)

- [TgJ5qg6QDs1CVJZok4gsT8v6BSHCs2Oo6-sTNqBX2PBfVcGLh7XxEI0gU:vWYN7J0hoGablSSr%26r%3D1687192981583&default\\_mode=view&lang=ru#start=0](https://fileview.fwdcdn.com/?url=https://mail.ukr.net/api/public/file_view/list%3Ftoken%3D-EUdDPedivvOzEIYIA7dkBnboP27GzhZTacRn_-mEM-TgJ5qg6QDs1CVJZok4gsT8v6BSHCs2Oo6-sTNqBX2PBfVcGLh7XxEI0gU:vWYN7J0hoGablSSr%26r%3D1687192981583&default_mode=view&lang=ru#start=0)
21. Bloom's Critical Views. Ernest Hemingway. – URL: [https://fileview.fwdcdn.com/?url=https://mail.ukr.net/api/public/file\\_view/list%3Ftoken%3D-EUdDPedivvOzEIYIA7dkBnboP27GzhZTacRn\\_-mEM-TgJ5qg6QDs1CVJZok4gsT8v6BSHCs2Oo6-sTNqBX2PBfVcGLh7XxEI0gU:vWYN7J0hoGablSSr%26r%3D1687192981583&default\\_mode=view&lang=ru#start=2](https://fileview.fwdcdn.com/?url=https://mail.ukr.net/api/public/file_view/list%3Ftoken%3D-EUdDPedivvOzEIYIA7dkBnboP27GzhZTacRn_-mEM-TgJ5qg6QDs1CVJZok4gsT8v6BSHCs2Oo6-sTNqBX2PBfVcGLh7XxEI0gU:vWYN7J0hoGablSSr%26r%3D1687192981583&default_mode=view&lang=ru#start=2)
  22. Bendixen, A. The Development of the American Novel: The Transformations of Genre. In A. Bendixen (Ed.), *A Companion to the American Novel* (pp. 1-18). Hoboken : Blackwell Publishing, 2012, 704p.
  23. Linda Wagner-Martin. *A Historical Guide to Ernest Hemingway*. Oxford University Press, 2000, 248p.
  24. Cheerful Rain in Hemingway's Farewell to Arms. – URL: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00144940.2015.1031072?journalCode=vexp20>
  25. Weather symbolism in a «Farewell to Arms». – URL: <https://www.cliffsnotes.com/literature/f/a-farewell-to-arms/critical-essays/weather-symbolism-in-a-farewell-to-arms>
  26. Ebrahim Barzegar Exploring Naturalism in Hemingway's' A Farewell to Arms International Researchers Volume No. 5 Issue No. 4. MA University of Guilan, 2016, p. 19-25 – URL: [https://www.academia.edu/7060463/Naturalism\\_in\\_Ernest\\_Hemingways\\_A\\_Farewell\\_to\\_Arms](https://www.academia.edu/7060463/Naturalism_in_Ernest_Hemingways_A_Farewell_to_Arms)
  27. Schlesinger A. *The Cycles of American History*. New York : Houghton Mifflin Co, 1987. 498p.
  28. Ernest Hemingway Farewell To Arms. – URL: <https://files.libcom.org/files/farewelltoarms01hemi.pdf>
  29. Tressider J. *Dictionary of Symbols*. – M. : Fair - Press, 1990. – 448 p.

**Оксана Олександрівна Корнієнко**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

Київ, Україна.

e-mail: [oks.alex.kornienko@gmail.com](mailto:oks.alex.kornienko@gmail.com)

<https://orcid.org/0009-0005-3032-2080>

### *Катастрофа в романі Жозе Сарамаго «Сліпота»*

Статтю присвячено розкриттю ролі живописного інтертексту роману Ж. Сарамаго «Сліпота» у реалізації авторської концепції катастрофи людства в її апокаліптичному, глобальному масштабі. Зміст глобального масштабу катастрофи передається через звернення до відомих живописних полотен художників різних часів та країн та тих зображувальних метафор катастрофи, загибелі, поглинання світу злом тощо, які зустрічаються на них. Живопис як символічна розповідь про ті сили, що ведуть людство до загибелі, постає своєрідним візуальним коментарем і водночас ключем до проблематики роману і тієї катастрофи, яка в творі теж репрезентована символічно як епідемія сліпоти. Ця проблематика концентрується навколо духовних і моральних цінностей і втрати їх людством, зануреним в інстинктивне, знедуховлене існування, метафорою якого й постає у Сарамаго сліпота. Саме така сліпота буквально не дозволяє сучасній людині, умовним втіленням якої є безіменний персонаж роману, впізнати найвідоміші полотна світового живопису навіть тоді, коли очі героя ще бачили ці картини в музеї. Створений через засіб «одивнення» екфрастичний опис цих картин вустах героя свідчить не стільки про його повну необізнаність у мистецтві живопису, скільки про нездатність бачити, а отже й розпізнавати прекрасне і потворне, добро і зло. Таким чином, екфрастичні описи картин В. Ван Гога, Ф. Гойї, Дж. Констебла, С. Боттічеллі відіграють суттєву роль у реалізації притчевого першнього роману Ж. Сарамаго.

*Ключові слова:* сучасна література, традиція, метафора, екфрасис, живопис, інтертекст.

### *The catastrophe in J. Saramago's novel "Blindness"*

The article is devoted to revealing the role of the pictorial intertext of J. Saramago's "Blindness" in the realization of the author's concept of the catastrophe of humanity in its apocalyptic, global scale. The content of the global scale of the disaster is conveyed by referring to famous paintings of the artists of different times and countries and pictorial metaphors of disaster, death, absorption of the world by evil, etc. in their pictures. The painting, as a symbolic story about the forces that lead mankind to destruction, appears as a kind of visual commentary and at the same time a key to the problems of the novel and that catastrophe, which

is also symbolically represented in the work as an epidemic of blindness. This problematics is concentrated around spiritual and moral values and their loss by humanity immersed in an instinctive, despiritualized existence, the metaphor of which is blindness in Saramago. This kind of blindness literally does not allow a modern person, whose conventional embodiment in the novel is the nameless personage, to recognize the most famous canvases of world painting, even when the eyes of the hero were still seeing these paintings in the museum. The ekphrastic description of these paintings through the hero's mouth, using the means of "defamiliarization", testifies not so much to his complete ignorance in the art of painting, but to his inability to see, and therefore to recognize the beautiful and the ugly, good and evil. Thus, ekphrastic descriptions of paintings by V. Van Gogh, F. Goya, J. Constable, and S. Botticelli play a significant role in the realization of J. Saramago's parable-like first novel.

*Key words:* modern literature, tradition, metaphor, ekphrasis, painting, intertext.

### *References*

1. Zelinska L. Roman Zh. Saramago «Ievanheliie vid Isusa»: postmoderna estetyka viry chy bohoborchoho buntu? [J. Saramago's novel "Gospel from Jesus": postmodern aesthetics of faith or God-fighting rebellion?] Bibliia i kultura / Chernivetskyi nats. un-t imeni Yurii Fedkovycha. Chernivtsi, 2000. № 1. S. 163–166. (In Ukrainian)
2. Zheleikina I. S., Shcherbyna A. M. Modeliuvannia khronotopu u romanakh-antyutopiiakh «Slipota» Zhoze Saramago i «Pomyrana» Tarasa Antypovycha [Modeling of the chronotope in the dystopian novels "Blindness" by Jose Saramago and "Pomyrana" by Taras Antipovich]. Materialy III Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Perspektyvni shliakhy rozvytku naukovykh znan». Kyiv : MTsNiD, 2020. S. 27–30. (In Ukrainian)
3. Kanova H. Ekfrasys u romani Zh. Saramago «Ievanheliie vid Isusa Khrysta» [Ekphrasis in J. Saramago's novel "The Gospel of Jesus Christ"]. Literaturoznavchi studii. 2013. Vyp. 39 (1). S. 385–394. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits\\_2013\\_39\(1\)\\_53](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2013_39(1)_53) (In Ukrainian)
4. Komarnytska L. Pilat yak vykonavets voli Isusa: dekonstruktsiia yevanhelskoho siuzhetu v romani Zhoze Saramago «Ievanheliie vid Isusa» [Pilate as an executor of the will of Jesus: deconstruction of the gospel plot in Jose Saramago's novel The Gospel of Jesus.]. Aktualnyie nauchnyie issledovaniya v sovremennom mire. Pereyaslav-Khmelnytsky, 2018. Vyp. 8 (40), ch. 2. S. 111–116. (In Ukrainian)
5. Niamtsu A. E. «Apokryfyzatsiia» evanhelskoi tradytsyy v romane Zh. Saramago «Evanhelye ot Yysusa» [“Apocryphation” of the evangelical tradition in the novel “The Gospel of Jesus” by J. Saramago]. Niamtsu A. E.

- Myf. Lehenda. Lyteratura (teoretycheskye aspekty funktsyonyrovaniya). Chernovtsy : Ruta, 2007. S. 323–326. (In Russian)
6. Petrova N. A., Serebriakova L. V. Oppozytsiya «profannoe – sakralnoe» v prostranstvennoi orhanyzatsyy romana Zh. Saramago «Evanhelye ot Yysusa» [The opposition “profane – sacred” in the spatial organization of the novel “The Gospel of Jesus” by J. Saramago]. Vestnyk Permskoho unyversyteta. Rossyiskaia y zarubezhnaia fylolohyia, 2010. № 2. S. 140–143. (In Russian)
  7. Saramaho Zh. Yevanheliia vid Isusa Khrysta [The Gospels according to Jesus Christ]: roman / per. z portuh. V. Y. Shovkuna. Kharkiv : Folio, 2010. (In Ukrainian)
  8. Saramaho Zh. Slipota [Blindness]: roman / Zhoze Saramaho; per. z portuh. V. Y. Shovkuna. Kharkiv : Folio, 2013. (In Ukrainian)
  9. Taimanova T. S. «Evanhelye ot...», varyatsyy v zhanre romana [“The Gospel According to...”, variations in the novel genre]. Vestnyk Sankt-Peterburhskoho unyversyteta. Seryia 9. Fylolohyia. Vostokovedenye. Zhurnalystyka. 2012. № 1. S. 41–46. (In Russian)
  10. Edwards, Cliff (1989). Van Gogh and God: A Creative Spiritual Quest. Chicago, Loyola Press, p. 77.
  11. Frier, D. José Saramagos ‘O Evangelho Segundo Jesus Cristo: Outline of a Newer Testament. The Modern Language Review. 2005. Vol. 100, no. 2. Pp. 367–382. URL: [www.jstor.org/stable/3737603](http://www.jstor.org/stable/3737603). Accessed 10 May 2021
  12. Hernandez, C. La peste de la ceguera: notas a Ensayo sobre ceguera de José Saramago. Faventia: Revista de filologia clàssica. 2001. Número 23, Fasc. 2. R. 87–95. URL: <https://www.raco.cat/index.php/Faventia/article/view/21804>
  13. Lubin, Albert J. (1972). Stranger on the Earth; a Psychological Biography of Vincent Van Gogh. Holt, Rinehart Winston, p.221.

**Тетяна Анатоліївна Шеховцова**, доктор філологічних наук, професор кафедри слов'янської філології Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна;

Харків, Україна.

e-mail: [shekhovt2@gmail.com](mailto:shekhovt2@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0002-6270-6549>

*Мemento море, або Морський апокаліпсис Анатолія Гаврилова*

Мета дослідження – усвідомити особливості семантики та функції морського комплексу в прозі Анатолія Гаврилова. Показано, що в художньому світі письменника морський код може застосовуватися до будь-

якого матеріалу. Семантика моря в прозі Гаврилова множитья й варіюється, так що його образ стає всеосяжним: це аналог людського та загального буття в його кінцях та початках.

У характеристиках морської стихії поєднуються контрастність, мінливість, амбівалентність та катастрофічність. Смісловим ядром морського комплексу стає мотив смерті, катастрофи, майбутнього лиха. Приреченість та катастрофічність у Гаврилова є онтологічними характеристиками буття. Водночас у символіці моря поєднуються мрія та реальність, життя і смерть, свобода й необхідність, виклик і приреченість, загибель та порятунок.

Мотив смерті поєднує море та сушу. У повісті «Вопль впередсмотрящего» на перший план виходить образ осміяного пророка, який в останньому зусиллі намагається відсунути межу життя і смерті. Світова катастрофа, якій намагається запобігти той, що дивиться вперед, обертається особистим Апокаліпсисом окремо взятої долі.

Тому, що дивиться вперед, протиставляється несправжній капітан, який забув про своє призначення і прирікає судно на загибель. Ідеальний капітан існує лише в уяві героя як фантомний образ. У пізній творчості письменника аналогія «корабель – країна» і мотив провини капітана надають мотиву катастрофи злободенний сенс.

*Ключові слова:* мотив, морський комплекс, морський код, катастрофа, Апокаліпсис, осміяний пророк, символіка.

*Shekhovtsova T. A. Memento sea, or Anatoly Gavrilov's marine apocalypse*

The aim of the study is to understand the semantics and functions of the marine complex in Anatoly Gavrilov's prose. It is shown that in the artistic world of the writer the marine code can be applied to any material. The semantics of the sea in Gavrilov's prose multiplies and varies, so its image becomes all-embracing: it is an analogue of human and universal being in its ends and beginnings.

The characteristics of the sea combine contrast, variability, ambivalence and catastrophism. The motif of death, catastrophe, impending disaster becomes the semantic core of the marine complex. Doom and catastrophism in Gavrilov's prose are ontological characteristics of being. At the same time, dream and reality, life and death, freedom and necessity, challenge and hopelessness, death and salvation are incarnated in the symbolism of the sea.

The motif of death unites sea and land. In the story "The Cry of the Lookout", the image of the ridiculed prophet, in his last effort trying to push back the border between life and death, comes to the fore. The world catastrophe, which the lookout is trying to prevent, turns into a private Apocalypse of a single fate.

The lookout is opposed by a fake captain who has forgotten about his mission and dooms the ship to death. The ideal captain exists only in the hero's imagination



as a phantom image. In the late works of the writer, the analogy “ship – country” gives the motive of the catastrophe a topical meaning.

*Keywords:* motif, sea complex, sea code, catastrophe, Apocalypse, ridiculed prophet, symbols.

### *References*

1. Burovceva N. Yu. Proza Anatoliya Gavrilova [Prose by Anatoly Gavrilov] // Yaroslavskij pedagogicheskij vestnik. 2012. № 1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/proza-anatoliya-gavrilova> (In Russian)
2. Yazynin M. Anatolij Gavrilov: «Derzhites za menya! Ya tozhe padayu» [Anatoly Gavrilov: “Hold on to me! I'm falling too”]. 2018. URL: <https://litinstitut.ru/content/anatolij-gavrilov-derzhites-za-menya-ya-tozhe-padayu> (In Russian)
3. Aleksandrov N. Anatolij Gavrilov: «Kogda ya trezvyj – ya sam sebe protiven» (Intervyu) [Anatoly Gavrilov: “When I'm sober, I disgust myself” (Interview)] // Time Out. № 21. 30 maya – 5 iyunya 2011 g. URL: [www.timeout.ru/journal](http://www.timeout.ru/journal) (In Russian)
4. Novaya knizhnaya seriya izdatelstva «KoLibri» [New book series of the Hummingbird publishing house]. URL: <https://prochtenie.org/preview/19820> (In Russian)
5. Shehovcova T. A. «More, more, mori» (Morskoj vektor v proze A. Gavrilova) [“Sea, sea, mori” (Sea vector in A. Gavrilov's prose)] // Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. H. S. Skovorody. Ser.: Literaturoznavstvo. 2012. Vyp. 2 (2). S. 116–125. (In Russian)
6. Kolinko O. P. Marynistyka u svitovii literaturi: teoretychni vymiry i khudozhno-estetychni dominanty [Marine studies in world literature: theoretical dimensions and artistic and aesthetic dominants] // Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Drohobych: Vydavnychyi dim «Helvetyka», 2019. Vyp. 26. Tom 1. S. 111–118. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/26.195817> (In Ukrainian)
7. «Usi riky techut u more»: marynistyka v literaturi ta kulturi: materialy Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii [“All rivers flow into the sea”: marine studies in literature and culture : materials of the International Scientific Conference]. Berdiansk : BDPU, 2019. (In Ukrainian)
8. Toporov V. N. O «poeticheskom» komplekse morya i ego psihofiziologicheskikh osnovah [About the “poetic” complex of the sea and its psychophysiological foundations] // Toporov V. N. Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo: izbrannoe. Moskva : Izdat. gruppа «Progress»–«Kultura», 1995. S. 575–622. (In Russian)

9. Toporov V. N. Arhetip morya («Morskoj» sindrom) [Archetype of the sea (“Marine” syndrome)] // Toporov V. N. Strannyj Turgenev (Chetyre glavy). Moskva : RGGU, 1998. S. 102–126. (In Russian)
10. Gavrilov A. Ves Gavrilov [All Gavrilov]. Moskva : Emergency Exit, 2004. 230 s. (In Russian)
11. Lebedeva D. Prilezhnyj uchenik [Diligent student] // Knizhnoe obozrenie. 2011. № 21 (2319). S. 5. (In Russian)
12. Gavrilov A. Vopl vperedsmotryashego [“The Cry of the Lookout”]: Povest. Rasskazy. Pesa. Moskva : KoLibri, Azbuka-Attikus, 2011. 304 s. (In Russian)
13. Tyutchev F. I. Poln. sobr. soch. : v 6 t. [Complete collected works: in 6 vol.]. T. 2 / sost. V. N. Kasatkina. Moskva : Klassika, 2003.
14. Grin A. S. Sobr. soch. : v 6 t. [Collected works: in 6 volumes]. T. 3. Moskva : Pravda, 1980.
15. Gavrilov A. Pod navesami rynka Chajkovskogo [Under the canopies of the Tchaikovsky market] // Novyj mir. 2021. № 7. URL: [http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_2021\\_7/Content/Publication6\\_7786/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_2021_7/Content/Publication6_7786/Default.aspx) (In Russian)
16. Isikava Takuboku. Lirika [Lyrics] / Per. s yaponskogo Very Markovoj. Moskva : Hudozh. lit, 1966. URL: <http://www.lib.ru/JAPAN/TAKUBOKU/lirika.txt> (In Russian)
17. Kvint Goratsiy Flakk. Odyi. Epodyi. Satiryi. Poslaniya [Odes. Epodes. Satires. Epistles] / Per. s lat. Moskva : Hudozh. lit., 1970.
18. Anatolij Gavrilov [Anatoly Gavrilov]. URL: <https://www.facebook.com/anatoly.gavr>

**Олена Миколаївна Боровська**, кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного університету імені Михайла Драгоманова;

Київ, Україна.

[o.m.borovska@npu.edu.ua](mailto:o.m.borovska@npu.edu.ua)

<https://orcid.org/0000-0002-6488-1092>

*Чорнобиль як міфогенний локус (на матеріалі книги  
С. Паскевича і Д. Вишневського «Чорнобиль. Реальний світ»*

Особливою тенденцією, характерною для літератури про Чорнобиль, можна вважати специфічне поєднання документалізації з міфологізацією, і одним з показових прикладів втілення такої двоїстої стратегії текстотворення можна вважати книгу С. Паскевича та Д. Вишневського «Чорнобиль.

Реальний світ», яка, попри свою цілковиту приналежність до документального жанру, приділяє велику увагу міфологічним рисам «чорнобильського світу». Вона вочевидь не належить до числа шедеврів документалістики, але має цінність як індикатор настроїв і трендів масового сприйняття Чорнобилю не одразу після катастрофи, а вже на певній відстані у часі – через більш ніж два десятиліття після аварії. Тому у розвідці було поставлено за мету і здійснено спробу саме на матеріалі такої книги систематизувати ті різноманітні фактори, які перетворюють Чорнобиль та оточуючу його зону відчуження на винятково міфогенний простір.

Зокрема, з опорою на матеріал, задокументований в книзі Паскевича й Вишневського, було виявлено та попередньо проаналізовано такі міфологічні проєкції Чорнобильської катастрофи і міфогенні риси простору Чорнобильської зони.

1. Проєкція Чорнобильської катастрофи на міф про Атлантиду, яка здійснюється у двох: більш вузькому і більш широкому – планах: 1) з Атлантидою порівнюють Чорнобильський регіон і Полісся як давню й фантастично багату культуру, що фактично зникла після аварії та занепаду регіону внаслідок її; 2) аналогію з Атлантидою проводять у зв'язку з розпадом СРСР як «наддержави», щодо якої Чорнобиль постав і як концентроване втілення її могутності та високорозвинутого стану, і як передвісник її загибелі.

2. Специфічне й багаторівневе функціонування «міського міфу» у зв'язку з міфологізацією міст-сателітів ЧАЕС – Прип'яті та Чорнобилю-2; при цьому було виявлено, що їх міфологізація відповідає міфологічній логіці бінарного розподілу картини світу, за якою «місто-мрія», здійснена утопія Прип'яті становить контрастну пару до «міста-примари», зловісного військового міста Чорнобиль-2, в якому реалізується ще й міфологічне значення «потаємного місця». Сприйняття у масовій свідомості занедбані гігантської радіолокаційної станції, яка залишилася від Чорнобилю-2, проаналізовано в контексті міфів про чудовиськ (циклопів, велетнів).

3. Міфологізація мешканців Зони, де можна спостерігати проєкції роботи енергетиків на міфологію видобування небезпечного скарбу; міфологізацію «самоселів» як мешканців «інших», якщо не потойбічних, просторів; міфологізацію «сталкерів» як трікстерів, що пов'язують своєю діяльністю відокремлені один від одного світи. Крім того, було відзначено специфічний інформаційний аспект чорнобильської міфології та комп'ютерну гру «S.T.A.L.K.E.R.: Тінь Чорнобиля» як своєрідний «міфотекст» електронної доби.

*Ключові слова:* міф, міфологізація, міфогенний локус, катастрофа, Чорнобиль.

*Chernobyl as a mythogenic locus (based on the material of the book of S. Paskevych and D. Vishnevsky "Chernobyl. The real world")*

A special trend characteristic of the literature about Chernobyl can be considered a specific combination of documentation and mythologizing, and one of the illustrative examples of the implementation of such a dual strategy of text creation can be considered the book by S. Paskevich and D. Vishnevsky "Chernobyl. The real world", which, despite its complete belonging to the documentary genre, pays great attention to the mythological features of the "Chernobyl world". It is obviously not among the masterpieces of documentary, but it has value as an indicator of moods and trends of mass perception of Chernobyl not immediately after the disaster, but already at a certain distance in time – more than two decades after the accident. Therefore, in this investigation, it was set as a goal and an attempt was made, using the material of this book, to systematize the various factors that turn Chernobyl and the exclusion zone surrounding it into an exclusively mythogenic space.

In particular, based on the material documented in the book by Paskevich and Vishnevsky, the following mythological projections of the Chernobyl disaster and mythogenic features of the space of the Chernobyl zone were identified and preliminarily analyzed. 1. The projection of the Chernobyl disaster onto the myth of Atlantis, which is carried out in two – narrower and wider – planes: 1) the Chernobyl region and Polissia are compared to Atlantis as an ancient and fantastically rich culture that actually disappeared after the accident and the decline of the region as a result of it; 2) the analogy with Atlantis is drawn in connection with the collapse of the USSR as a "superpower", in relation to which Chernobyl appeared both as a concentrated embodiment of its power and highly developed state, and as a harbinger of its demise. 2. The specific and multi-level functioning of the "urban myth" in connection with the mythologising of the satellite cities of the Chernobyl Nuclear Power Plant – Pripyat and Chornobyl-2; at the same time, it was found that their mythologizing corresponds to the mythological logic of the binary division of the world picture, according to which the "dream city", the realized utopia of Pripyat is a contrasting pair to the "ghost city", the ominous military city of Chernobyl-2, another embodiment of the mythological meaning of "secret place". The perception in the mass consciousness of the abandoned giant radar station, which remained from Chernobyl-2, is analyzed in the context of myths about monsters (cyclops, giants). 3. Mythologizing of the inhabitants of the Zone, where one can observe the projections of the work of energy workers on the mythology of mining a dangerous treasure; the mythologizing of "self-settlers" as inhabitants of "other", if not otherworldly, spaces; the mythologizing of "stalkers" as tricksters, connecting separate worlds by their activities. In addition, the specific informational aspect of Chernobyl mythology and the computer game "S.T.A.L.K.E.R.: Shadow of Chernobyl" are distinguished as a kind of "mythotext" of the electronic age.

*Key words:* myth, mythologizing, mythogenic locus, catastrophe, Chernobyl.

*References*

1. Gundorova T. Post-Chornobil': katastrofizm yak nova natsional'na ideya, [Post-Shernobyl: catastrophism as a new national idea], Available at: <http://life.pravda.com.ua/columns/2012/04/26/101231/> (In Ukrainian)
2. Lotman Yu. (1984). Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda, [The symbolism of St. Petersburg and the problems of the semiotics of the city]. Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta. issue 664. Semiotika goroda i gorodskoi kul'tury. Peterburg. Trudy po znakovym sistemam 18. Tartu, p. 30–45. (In Russian)
3. Mirnyi S. (2009). Chernobyl' kak infotravma, Travma:punkty: [Chernobyl as an infotrauma, Trauma: points]: Sbornik statei, Sost. S. Ushakin i E. Trubina. Moscow : Novoe literaturnoe obozrenie, p. 209–246. (In Russian)
4. Paskevich S., Vishnevskii D. Chernobyl'. Real'nyi mir, [Chernobyl. Real world], Available at: [http://loveread.ec/view\\_global.php?id=53892](http://loveread.ec/view_global.php?id=53892) (In Russian)
5. Rabinovich E. G. (1983). Atlantida (konteksty platonovskogo mifa), [Atlantis (contexts of the Platonic myth)] Tekst: semantika i struktura. Moscow, p. 67–84. (In Russian)

---

**Віктор Веніамінович Кравець**, PhD, незалежний дослідник,  
Кельн, Німеччина.  
[viktor.kravets123@gmail.com](mailto:viktor.kravets123@gmail.com)

**Маріанна Вібе**, славістка, перекладачка. Кельн, Німеччина.

**Улі Ланге**, славістка, перекладачка. Кельн, Німеччина.

**Тетяна Анатоліївна Пахарєва**, доктор філологічних наук, професор  
кафедри світової літератури та теорії літератури Українського державного  
університету імені Михайла Драгоманова;

Київ, Україна.

[raharevata@ukr.net](mailto:raharevata@ukr.net)

<https://orcid.org/0000-0003-0718-7034>

*Від «околиці» до «тверді»: «Кілька зауважень для перекладу  
“Новорічних рядків”» О. Парщикова як вступ до геометрії,  
геології та географії поеми*

У даній розвідці проаналізовано автокоментар О Парщикова до поеми «Новорічні рядки», створений на допомогу німецьким перекладачам поеми. Виявлено, які смислові акценти та ланцюги образних метаморфоз поеми активуються і оприявнюються завдяки цьому тексту. Зокрема, з даного боку розглянуто стрижневе для метафоричного простору поеми протиставлення «кола» і «кривої», що простежується по всьому твору. Також простежено мотив спокути, на який вказує Парщиков у своєму автокоментарі, і в біблійному контексті проаналізовано алюзії на старозавітну Трійцю та на Голгофу і три розп'яття на ній в образах трьох опудал. Профанне зниження сакральної образності в поемі осмислено у завданій автокоментарем Парщикова логіці протиставлення сакральних неповторних явищ їх профанним «двійникам», отже, проаналізовано структури подвоєння в поемі та образи, що втілюють профанну несправжність, механічну редуплікацію замість сакрального творення. Аналогічне протиставлення сформовано в поемі і навколо понять повноти і пустоти. Ланцюг образних варіантів порожньої форми (гіпсовий бюст, порожній мішок) приводить до аналогії з пустотами в ґрунті, маркерами яких є терикони в рідному місті поета Донецьку. Геометрична подібність опудал териконам на його малюнку до поеми та їх розташування у просторі малюнку виявляють топографічну алюзію на донецький ландшафт, що стає ландшафтом катастрофи. В цілому простежено, як автокоментар Парщикова, постаючи інтерпретаційною матрицею поеми, виявляє її сюжетну логіку як рух від квазі-космогонії до квазі-есхатології.

*Ключові слова:* Парщиків, «Новорічні рядки», індивідуальна міфологія, метафора, семантика поетичного тексту.

*From “surroundings” to “firmament”:*

*“A few notes for the translation of “New Year’s lines” by A. Parshchikov as an introduction to the geometry, geology and geography of the poem*

This investigation analyzes O. Parshchikov's autocommentary to the poem "New Year's Lines", created to help German translators of the poem. It reveals semantic accents and chains of figurative metamorphoses of the poem activated and manifested in this text. From this point of view, it considers in particular the juxtaposition of "circle" and "curve" that is central to the metaphorical space of the poem, which can be traced throughout the work. The paper also studies the motif of atonement, which Parshchikov points out in his autocommentary, and analyses the allusions to the Old Testament Trinity, Calvary and three crucifixes on it in the form of three effigies in the biblical context. The profane reduction of sacred imagery in the poem is understood in the logic of opposing sacred unique phenomena to their profane "doubles" caused by Parshchikov's auto-commentary, and so the structures of doubling in the poem and images embodying profane inauthenticity, mechanical reduplication instead of sacred creation are analyzed. The similar opposition is formed in the poem also concerning the concepts of fullness and emptiness. A chain of figurative variants of an empty form (a plaster bust, an empty bag) leads to an analogy with voids in the soil, the markers of which are spoil tips in the poet's hometown of Donetsk. The geometric similarity between scarecrows and spoil tips in his picture to the poem and their location in the space of the picture reveal a topographical allusion to the Donetsk landscape, which becomes a landscape of disaster. It is traced in general how Parshchikov's auto-commentary, becoming the interpretive matrix of the poem, reveals its plot logic as a movement from quasi-cosmogony to quasi-eschatology.

*Key words:* Parshchikov, "New Year's Lines", individual mythology, metaphor, semantics of a poetic text.

*References*

1. Gumilev N. S. Polnoe sobranie sochineniy [Complete works]. V 10 t. T. 3. Moscow : Voskresene, 1999. (In Russian)
2. Dal V. I. Tolkoviy slovar zhivogo velikorusskogo yazyika [Explanatory dictionary of the living Great Russian language]. V 4-h t. M., 1979. (In Russian)

- 
3. Panchehina M. Poeticheskoe prostranstvo Grigoriya Braynina [Poetic space of Grigory Brainin]. URL: <https://burago.com.ua/mariya-panchekhina-poyeticheskoe-prostr/> (In Russian)
  4. Parschikov A. Perepiska s V. Kuritsyinyim [Correspondence with V. Kuritsyn]. Oktyabr. 1997, № 2. (In Russian)
  5. Rilke R.-M. Izbrannyye sochineniya [Selected works]. Per. s nem. Moscow : «RIPOL KLASSIK», 1998. (In Russian)



*Наукове видання*

# КАТАСТРОФА ЯК ОБ'ЄКТ ЛІТЕРАТУРНОЇ РЕФЛЕКСІЇ

*Колективна монографія*

Електронне видання

*Технічне редагування та верстка – Т. Меркулова*



Підписано до друку 28 вересня 2023 р.  
Формат 60x84/16. Папір офісний. Гарнітура Times New Roman.  
Ум. др. арк. 23,5. Об.-вид. арк. 18,76.  
Зам № 223  
Віддруковано з оригіналів

---

#### **Видавництво**

Українського державного університету імені Михайла Драгоманова.  
01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9.  
Свідоцтво про реєстрацію ДК № 1101 від 29.10.2002 (044) 234-75-87  
Віддруковано в друкарні Українського державного університету  
імені Михайла Драгоманова (044) 239-30-26

