

Міністерство освіти і науки України
Чорноморський національний університет імені Петра Могили

ОНТОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ В СУЧАСНИХ КОМУНІКАТИВНИХ УМОВАХ

Монографія

Миколаїв – 2016

УДК 82'06:111.1]316.77

ББК 83

О 58

Рекомендовано до друку вченою радою Чорноморського національного університету імені Петра Могили (протокол № 2 від 20.10.2016).

Рецензенти:

Потніцева Т. М., доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара;

Висоцька Н. О., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та історії світової літератури імені проф. В. І. Фесенко Київського національного лінгвістичного університету;

Кеба О. В., доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри германських мов і зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах : [монографія] / гол. ред. О. В. Пронкевич ; Н. В. Яблоновська, А. Л. Татаренко, О. В. Пронкевич, Н. М. Лебединцева, Х. Б. Павлюк, Т. П. Остапчук, С. П. Маценка, Б. В. Стороха. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2016. – 284 с.

ISBN 978-966-336-363-9

Коллективна монографія є результатом проекту «Онтологія літератури в сучасних комунікативних умовах», який здійснювався за фінансової підтримки Міністерства освіти і науки України (№ державної реєстрації 0115U000315). До книги увійшли розвідки, присвячені дослідженню форм побутування літератури в сучасному культурному просторі, насиченому новими комунікативними технологіями.

Видання орієнтоване на науковців, викладачів літератури, аспірантів і студентів спеціальностей «Філологія», «Культурологія», «Соціальні комунікації».

УДК 82'06:111.1]316.77

ББК 83

- © Яблоновська Н. В., Татаренко А. Л., Пронкевич О. В., Лебединцева Н. М., Павлюк Х. Б., Остапчук Т. П., Маценка С. П., Стороха Б. В., 2016
- © ЧДУ ім. Петра Могили, 2016

ISBN 978-966-336-363-9

ЗМІСТ

Переднє слово.....	4
I. Форми буття літератури в контексті сучасних комунікативних технологій і соціальної комунікації.....	7
<i>Наталія Яблонівська.</i> Художня література та мас-медіа у нових соціокомунікативних умовах: спільність функцій, можливостей та ризиків	7
<i>Алла Татаренко.</i> Ергодична література як «позакомп'ютерний гіпертекст»: гіпертекстуальні стратегії в романі Мілорада Павича «Краєвид, мальований чаєм»	37
<i>Олександр Пронкевич.</i> Взаємодія літератури і реклами в сучасному світі.....	60
II. Літературна антропологія в сучасній культурній та комунікативній ситуації	89
<i>Наталія Лебединцева.</i> Тілесні форми репрезентації в сучасній українській поезії як методологічний парадокс.....	89
<i>Христина Павлюк.</i> Стратегії репрезентації жіночої суб'єктивності в німецькій жіночій поезії 1970–2000 рр.	122
<i>Тетяна Остапчук.</i> Компаративістика та імагологія в колі сучасних порівняльних культурних студій: шляхи до включення в поле зору «іншого».....	155
III. Інтермедіальний вимір літератури	192
<i>Світлана Маценка.</i> Сцена письма Томаса Манна (роман «Доктор Фаустус»): від медіальності твору до інтермедіальності його інтерпретацій.....	192
<i>Богдан Стороха.</i> Екранізація та ре-літераризація: до питання про зв'язки літературного та кінематографічного текстів.....	215
<i>Олександр Пронкевич.</i> Література і мультиплікація.....	240
Замість післямови. «Університет має виховувати насамперед людину культури». Інтерв'ю з Н. М. Торкут	273
Відомості про авторів	283

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Останнім часом все частіше артикулюється потреба розбудови альтернативних методологій вивчення і викладання художньої літератури, оскільки традиційні підходи не задовольняють вчених своєю вузькістю та формалізмом. Їм на зміну йдуть моделі, що передбачають діахронічний розгляд певних національних літератур за проблемним принципом, за поколіннєвим принципом, через включення літератури в широкі горизонтальні й вертикальні контексти культури тощо. Комунікологія є ще одним сучасним напрямом досліджень, який може прислужитися для переосмислення багатьох спірних і складних питань теорії та історії словесності. Він сформувався в результаті застосування до вивчення літератури принципів семіотики і теорії комунікації.

Сьогодні літературознавці погоджуються в тому, що літературний твір та історико-літературна подія мають комунікативну природу і поза межами комунікативних контекстів, без розкриття механізмів передачі естетичної інформації не можуть бути зрозумілими. Мова також іде про те, що кожен літературний твір несе в собі багато інформації про комунікативну реальність минулого та сьогодення: він відображає широкий спектр ритуалів і практик спілкування, що складають історичну повсякденність людського буття.

Окрім того, необхідно враховувати й засоби, за допомогою яких фіксуються та передаються вербальні тексти. У сучасному світі література перебуває у просторі, насиченому новими комунікативними технологіями. До науково-літературознавчого обігу увійшла категорія інтермедіальності. Тепер літературні тексти існують не тільки на папері, а й у вигляді перформенсів, хеппенінгів, кібертекстів, аудіокниг, що мають власне життя у віртуальному просторі. Літературна образність є невід'ємною частиною широкого спектру засобів соціальної комунікації і просякнута аудіовізуальним потенціалом. Вже сама зміна комунікативного середовища побутування художніх вербальних творів спричиняє зміну онтологічного статусу літератури. Це, своєю чергою, не може не впливати на переосмислення всіх ключових теоретичних категорій, таких як проблема автора, читача, інтерпретації, поезики, художнього світу, жанрової ієрархії та канону. Відбувається трансформація не тільки суто формальної, а й аксіологічної складової літературної творчості, яка дедалі більше комерціалізується, стає кітчем. Самі образи творця і творіння десакралізуються, але при цьому вплив слова на свідомість читача залишається не менш потужним.

Автори книги поставили перед собою мету осмислити різні форми побутування літературного тексту в умовах сучасної комунікативної культури та наблизитись до розробки якісно нової моделі вивчення і викладання літератури в епоху інформатизації, що враховувала б увесь спектр інтермедіальних зв'язків літературного тексту з іншими видами мистецтв та засобами масової комунікації. Методологічною основою досліджень стали т. зв. культурні студії, які вивчають проблему влади в усіх типах літературного та нелітературного висловлювання. Цей науковий підхід інтегрує в собі різні напрями літературної семіотики, а також комплексну методику «уважного читання» («close reading»), яка об'єднує такі герменевтичні практики, як психоаналіз, наратологічний аналіз, вивчення літературного твору з погляду інтермедіальності, гендерну критику тощо. Окреме значення має імагологічний вимір, який дозволяє ввести в поле дослідження «Іншого». Не залишаються осторонь регіональні студії, постколоніальна критика та мультикультуралізм. Дослідники, чії розвідки представлені в книзі, керуються принципом інтердисциплінарності, відтак у центрі їхньої уваги опиняється не лише література, а й кіно, музика, масове мистецтво, політика, журналістика, етногенез тощо. Самий термін «культура» тлумачиться в широкому антропологічному значенні як усеохопна символічна система, яка складається усіма життєвими практиками даного суспільства.

Монографія спрямована на розв'язання фундаментальної проблеми: з'ясування онтологічного статусу літературного тексту, зокрема впливу онтологічних зрушень на аксіологічний та естетичний вимір художнього твору та їх трансформації в інших видах мистецтв і в різних типах соціальної комунікації сьогодення. Застосування комунікологічного підходу сприяє модернізації термінологічного апарату та педагогіки українського літературознавства, формуванню в українського читача навичок критичного мислення, що, своєю чергою, є запорукою виховання особистості українських громадян із відкритим креативним типом свідомості. Представлені розвідки дають можливість розробити дієві технології використання літературної образності для конструювання української національної ідентичності та вміння декодувати повідомлення, які містять фальшиві, спотворені уявлення про українську культуру, а також допомагають виробленню стратегії формування позитивного образу України й українців у світі. Ця проблема сьогодні усвідомлена як провідна в українській гуманітаристиці, що відображено в тематиці численних конференцій, а також у наукових працях таких дослідників, як Т. Гундорова, В. Моренець, О. Забужко, Р. Семків, С. Філоненко та ін.

Говорячи про тенденції літературної педагогіки, зокрема, слід зазначити, що принципи комунікології широко використовуються в сучасному світі, здійснюється активне вивчення художньої літератури в контексті інших галузей мистецтва та медіа-комунікації, що втілюється в курсах порівняльного літературознавства і порівняльних культурних студій. У багатьох університетах протягом кількох десятиліть існують магістерські, докторські, PhD-програми, спрямовані на розвиток цього наукового напрямку, тоді як в Україні дослідження та літературні курси такого типу поки що, на жаль, не набули достатнього поширення.

У центрі уваги авторів монографії опинились три групи проблем: 1) форми буття літератури в контексті сучасних комунікативних технологій і соціальної комунікації, 2) літературна антропологія в сучасній культурній та комунікативній ситуації та 3) інтермедіальний вимір літератури. Чимало важливих тем залишилось поза увагою, адже в одному науковому проекті неможливо охопити все. Необхідно розширювати і поглиблювати проблематику, окреслену на сторінках книги, оскільки оновлення української свідомості потребує послідовного вироблення таких способів творення, вивчення і викладання літератури, які були б максимально пристосованими до динамічних трансформацій глобалізованого сучасного світу, насиченого потужними комунікативними технологіями.

I. Форми буття літератури в контексті сучасних комунікативних технологій і соціальної комунікації

Наталя Яблоновська

ХУДОЖНЯ ЛІТЕРАТУРА ТА МАС-МЕДІА В НОВИХ СОЦІОКОМУНІКАЦІЙНИХ УМОВАХ: СПІЛЬНІСТЬ ФУНКЦІЙ, МОЖЛИВОСТЕЙ ТА РИЗИКІВ

В умовах інформаційного суспільства давно набула актуальності проблема розгляду художньої літератури в аспекті соціальних комунікацій. У роботах О. Біличенко [2], О. Іванової [13], В. Ільганаєвої [14–15], Г. Почепцова [32–36], В. Різуна [37–39], Е. Шестакової [46] був теоретично обґрунтований розгляд явища художньої літератури в соціально-комунікаційному дискурсі. Стало зрозумілим, що сутність феномена «художня література» сьогодні вже неможливо розкрити повністю тільки в межах літературознавства, без урахування соціокомунікативного чинника та новітніх комунікаційних технологій. Динамічне існування художньої літератури в нових соціоінформаційних та технічних реаліях постійно ставить нові питання, викликаючи потребу в нових дослідженнях.

14 грудня 2007 р. Вища атестаційна комісія України видала наказ за № 867 «Про внесення змін і доповнень, що вносяться до переліку спеціальностей, за якими проводиться захист дисертацій на здобуття наукових ступенів кандидата наук і доктора наук, присудження наукових ступенів і присвоєння вчених звань», за яким в Україні було створено нову галузь науки – «соціальні комунікації». Основою нової галузі стала масова комунікація. З цього моменту припинила своє існування стара спеціальність 10.01.08 – журналістика, яка довгий час жила під дахом філологічних наук поряд із літературознавством та мовознавством. Відхід журналістики від філологічної наукової надбудови був цілком закономірним і давно прогнозованим, бо, наприклад, у такій

найпопулярнішої підсистемі журналістики, як телебачення, зовсім не слово, а яскрава картинка вирішує все: рядок візуальний завжди перемагає в будь-яких суперечках із рядком вербальним. Найтонші маніпуляції на сьогоднішньому телебаченні робляться не словом, так би мовити філологічно, а навпаки, за повної відсутності закадрового тексту, за допомогою майстерно змонтованих «лайфів» (синхронів, у яких герой сюжету рухається або щось здійснює) – звідси, до речі, походить і назва одного з найбільш маніпулятивних каналів сучасної Росії «Лайф Ньюс»: його глядачі «бачать» подію «на власні очі», й у них практично не залишається сумнівів у побаченому (див., наприклад, репортажі Семена Пегова зі Сходу України).

Пошук нової наукової галузі для журналістикознавства був викликаний ще й тим, що об'єктами аналізу вітчизняних вчених усе частіше ставали соціальні мережі, новітні медіа, які не підпадали під суворе визначення журналістики. Стало зрозуміло, що протягом останніх років ми досліджуємо вже не стільки журналістику, скільки масову комунікацію в широкому сенсі, або *соціальну* комунікацію, якщо робити акцент саме на *соціальній* відповідальності медіа та нових медіа. Так було створено нову галузь із відповідною назвою. Окрім теорії та історії журналістики в неї увійшли теорія та історія соціальних комунікацій, соціальна інформатика, видавнича справа та редагування, а також вилучені з історичних наук «документознавство, архівознавство» та «книгознавство, бібліотекознавство, бібліографознавство».

Проте нова галузь поставила й нові питання, наприклад, таке: а чи не логічно було б тепер розглядати саме в ній мистецтвознавчі спеціальності, і серед них те саме літературознавство, з яким нещодавно журналістика була об'єднана під дахом філології? Бо чим є будь-яке мистецтво взагалі й художня література зокрема, як не передачею в часі та просторі соціально значущих смислів, тобто соціальною комунікацією?

Спільність функцій художньої літератури та мас-медіа як підсистем соціальної комунікації

Здійснюючи соціальну комунікацію в діячій, улюблені книжки, образи, сюжети забезпечують безперервність художньої традиції, зв'язують у єдине ціле різні покоління однієї нації. Тому сьогодні в соціальних мережах час від часу виникають жваві обговорення теми про книжки, на яких ми виростили. Цікаво, що користувачі з захопленням діляться не тільки переліком книжок свого дитинства, а й фотографіями їх обкладинок та ілюстраціями з них. У такому контексті жодна деталь не є зайвою, важливим стає не тільки зміст книжок, а й чуттєві

спогади про знайомство з ними: запах паперу та його шорсткість, вигляд та фактура обкладинки. Ці спогади дбайливо зберігаються «утаємниченими» протягом усього життя. Ось чому спільне коло читання, спільні враження від нього об'єднують незнайомих людей не менше, ніж спільне минуле – знайомих. Для Івана Буніна, наприклад, було важливим те, що свої улюблені книжки він брав не з «публічної бібліотеки», а з «дідовських шаф», тому рідкісною здібністю видатних письменників він вважав можливість «особливо сильно відчувати не тільки свій час, але й чужий, минулий, не тільки свою країну, своє плем'я, а й інші, чужі, не тільки самого себе, а і ближнього свого» [5, с. 40].

У синхронії ж така передача символів є запорукою суспільного діалогу і єдності країни, зв'язуючи різні соціальні, вікові, професійні та територіальні прошарки і знімаючи, таким чином, суперечності, які неминує виникають за відсутності єдиного ціннісного простору. Це, безперечно, свідчить про виконання художньою літературою комунікативної функції – як у синхронії, так і в діахронії. Чудовою художньою ілюстрацією цієї функції є цитата з «давнього писання», наведена І. О. Буніним в есе «Книга мого життя»: «Книги наших життів легко змішати. Не важливе ім'я, яким домовилися називати мене в моєму селищі; коли я проходжу іншим селищем, усі думають тільки те, що йде людина. І коли я кажу про моє життя, я неодмінно кажу і про твоє. Я не можу не шукати співчуття в тебе в моєму болі, смутку або радості. Але ж і ти не можеш. Подумай, отже, що це означає» [4, с. 383].

Ця ж комунікативна функція є однією з найважливіших (якщо не найважливішою) і для журналістики, покликаної налагоджувати соціальний контакт. Невипадково ЗМІ ще називають на західний манер масмедіа, тобто посередником: і вони в найкращих своїх проявах дійсно виконують функцію посередництва між суспільством і владою, між багатими та бідними, між титульною нацією та національними меншинами, між консерваторами та реформаторами, старими та молоддю тощо, допомагають зрозуміти не тільки себе і своїх однодумців, а й людей протилежних поглядів, співчувати, зосереджуватися на спільному, а не на відмінностях.

Там, де журналістика та художня література ефективно здійснюють комунікативну функцію, стають неможливими громадянські війни: спільні цінності, напрацьовані літературою та журналістикою, скріплюють різні сегменти суспільства, не дають протиріччям перейти у ворожнечу, а вихований літературою та якісною журналістикою аналітизм та критичне мислення не дозволяють перейти на рівень чорнобілого бачення світу з його непримиренним поділом на свій-чужий.

Відомий публіцист Д. Соколов-Мітрич так пояснює важливість виконання журналістами комунікативної функції: «Будь-яка держава

починається з припиненої громадянської війни. І нормальна, звичайна журналістика з маленької літери "ж" – це такі нескінченно тривалі мирні переговори. Люди не змогли вирішити свої завдання силою зброї, тому тепер вони змушені один про одного щось зрозуміти. І журналісти – це ті зануди, які десятиліттями ці мирні переговори ведуть. Поки співгромадяни перемовляються між собою, поки вони зав'язані взаємною комунікацією – вони живуть у мирі. Як тільки журналісти складають із себе повноваження й капітулюють в агітатори, війна – справа часу. Саме так, а ніяк не інакше виглядає наша журналістська зрада – професійна і громадянська» [41].

Так само інформаційна функція, здійснювана журналістикою, з успіхом виконується й художньою літературою. Через вигаданих персонажів (з якими ми зазвичай себе ототожнюємо) та вигадані обставини з творів літератури ми, тим не менш, дізнаємося про реальні закономірності життя та світоустрою, набуваємо життєвого досвіду – і засвоюємо досвід соціальний, «відпрацьовуємо» у своїй уяві нові моделі поведінки.

Журналістика має справу не з вигаданими, а з реальними людьми та обставинами. Але закономірності зацікавлення аудиторії ними такі ж самі, як і з художньою літературою: люди спостерігають за іншими людьми (яких вони не знають) для того, щоб дізнатися щось нове про себе; і події на іншому кінці світу для них стають цікавими лише через правило наближення інтересів (хронологічне, географічне, за професійною ознакою, за афективною ознакою тощо).

Не менш вагомою є також функція конструювання реальності. Як і інші підсистеми соціальних комунікацій, художня література не лише відображає оточуючий світ, а й активно його змінює через вплив на масову свідомість, так що її потужний безпосередній вплив можна порівняти хіба що з ефектом найкращих зразків публіцистики або з так званим «ефектом CNN», коли комунікативний канал диктує умови людям, що приймають рішення¹.

¹ У 1990–1991 рр. численна міжнародна коаліція здійснила операцію «Буря в пустелі» з метою примусити Ірак вивести війська з Кувейту. Для того, щоб переконати громадськість у необхідності війни в Іраку, в Конгресі США були організовані громадські слухання, які в прямому ефірі транслювало CNN, а згодом інформація розходила по всьому світу практично без змін. Під час слухань молоденька медсестра зі сльозами на очах розповідала про те, що іракські солдати викрали інкубатори для недоношених дітей у пологових будинках Кувейту, від чого загинуло понад 300 немовлят. Після закінчення війни з'ясувалося, що ці звинувачення були помилковими, а медсестра насправді була дочкою кувейтського дипломата. Шахрайство вдалося завдяки «ефекту CNN», через який жоден журналіст не зробив обов'язкову перевірку інформації.

Сьогодні на Заході в новітніх соціально-комунікаційних дослідженнях створено цілу теорію nudging'у (підштовхування), тобто м'якого підштовхування масової свідомості до потрібного вибору і, такими чином, змінення реальності через інформаційні операції. Авторами цієї теорії виступили американські дослідники Талер і Санстейн [57]. Якщо старі радянські та китайські теорії «промивання мізків» змінювали поведінку через тиск колективу на індивіда, то тепер, на думку українського дослідника Георгія Почепцова, поведінкові зміни не мають ознак агресії, вони проходять не тільки непомітно, а навіть приємно для об'єкта впливу. Модель Талера й Санстейна будується на переведенні прийняття рішення з рефлекторної форми, коли людина думає і зважає, на автоматичну, коли рішення проходить повз її свідомість.

Активна робота з масовою свідомістю, щоб сконструювати нову реальність, сьогодні цілеспрямовано ведеться через масову комунікацію: окрім різноманітних форм відкритої та прихованої пропаганди також дуже активно використовується візуальна комунікація (демотиватори, фотожаби та ін.) і меми (наприклад, меми «укроп» чи «ватник»), які спрямовані на дегуманізацію опонента, позбавлення його гідності та людяності: якщо вбити людину є надважким, то «знищити кріп» або «ватника» може здатися набагато легшим завданням).

Конструювання нової реальності ведеться не тільки через ЗМІ, а й через мистецтво: фільми (менше, хоча, наприклад, у 1930-х роках німецький та радянський кінематограф активно брав участь у формуванні нової соціальної реальності) та серіали (дуже активно). Як і раніше, сьогодні така ж трансформація свідомості відбувається й через художню літературу. Достатньо згадати про те, що до рішення написати про свої почуття в листі, «революційному» для російської провінційної панянки XIX ст., Тетяну Ларіну підштовхнули романи Річардсона та Руссо, героїні яких (Памела і Кларісса Річардсона та Юлія Руссо) активно висловлюють свої почуття саме в епістолярній формі, тому нічого дивного немає в тому, що і вихована на цих творах Тетяна Ларіна обирає саме таку модель поведінки.

Можна навести цілу низку прикладів, коли твори літератури не йшли за життям, а самі створювали нову реальність. Тут буде й Гарріет Бічер-Стоу зі своїм романом «Хатина дядька Тома» – за висловом Авраама Лінкольна, «маленька жінка, яка розв'язала цю велику війну», і дещо контраверсійні приклади, віднайдені Оскаром Уайльдом: про песимізм, який був вигаданий Гамлетом, про російських нігілістів,

ції. Всі вважали прийнятним свідчення, хоч і анонімне, яке зазвичай сприйняли б із підозрою. Фейкова інформація, таким чином, викликала згоду громадськості на військову операцію.

яких «створив» Тургенєв, та Робесп'єра, який «прямо зійшов зі сторінок Руссо». Новітня практика «накручування» трафіку на інформаційних сайтах або в соціальних мережах виглядає всього лише як сучасна реалізація плану гоголівського Чічікова, який так само скуповував «мертві душі» кріпаків, як зараз недоброчесні блогери задля створення ілюзії про впливовість свого акаунта залучають штучних фоловерів. Навіть кримські події 2014 року виявилися не стільки несподіваними, скільки до дрібниць «спроєкованими» в романі В. Аксьонова «Острів Крим». Цю спільну функцію літератури та ЗМІ можна назвати функцією конструювання нової соціальної реальності.

Суспільно важливі виховна, культурно-просвітницька й рекреативна функції притаманні й художній літературі, і журналістиці як підсистемам соціальної комунікації. Багато хто сьогодні намагається заперечити виховне значення художньої літератури: мовляв, «книги із сюжетом, з героями, з гарною мовою – це гра», «просто гра в бісер», щось на кшталт доступних емоційних наркотиків, які швидко і якісно переводять в іншу реальність, причому з мінімальними витратами та наслідками [10]. Публіцист Дмитро Губін, наприклад, навіть стверджує: «Не треба бачити в літературі вчителя життя – чого може навчити "Анна Кареніна", крім ідеї, що життя в шлюбі може бути нещасливим, але поза шлюбом щастя й зовсім немає (в цьому й без Толстого переконані дев'ять із десяти розлучених російських жінок)?» [10]. Але, тим не менш, важко заперечувати, що літературні образи є впливовими, а їхні дії та думки формують поведінку не тільки окремих читачів, а й цілих поколінь, створюючи систему моральних на поведінкових координат.

Традиційним для нашого народу було і ставлення як до моральних авторитетів та вчителів життя не тільки до літератури, але й до журналістики й журналіста. Це ставлення дуже влучно висловив відомий кримськотатарський просвітянин Ісмаїл Гаспринський: «Газета, – писав він, – це періодичне видання, що розповідає про події поточного суспільного, політичного, економічного та літературного життя народів і країн. Читач, сидячи вдома, може знати, що робиться й пишеться, може дізнатися багато доброго й отримати з цього моральну й матеріальну користь. Нарешті, читати різні новини та відомості про життя і справи різних людей, народів, гарне проведення часу, і в усякому разі краще, ніж слухати місцеві плітки» [7]. Відповідаючи на запитання «Чому слугує газета?», І. Гаспринський писав: «Газета слугує, передусім, правді і просвіті. Правдою вона знищує помилкові, безпідставні погляди й думки, просвіщаючи, вона відкриває очі населенню; нашо-рошує його вухо, вчить дивитися правильно на речі й розуміти їх» [7].

Відмовляючи художній літературі (fiction) у можливості формувати смисли, новітні критики протиставляють їй популярний нині жанр

non-fiction (ресурс «Slon.ru» навіть складає переліки таких книг від відомих осіб). За цих обставин не слід ігнорувати той факт, що і з вигаданих світів художньої літератури читач отримує чималі масиви наукової інформації. Наприклад, широко відомим є висловлювання Ф. Енгельса з листа до М. Гаркнесс про те, що з романів Бальзака він «навіть у сенсі економічних деталей дізнався більше (наприклад, про перерозподіл рухомого й нерухомого майна після революції), ніж із книг усіх фахівців – істориків, економістів, статистиків цього періоду, разом узятих» [26, с. 36]. Філософ протиставляє Бальзака науковцям – «фахівцям», які за фактографічністю та точністю деталей (яка, до речі, була сильним боком і «Людської комедії») не здатні піднятися до рівня синтезу, надати цілісну, «центральну картину» «історії французького суспільства». Водночас, Бальзак ставив перед собою і вирішив саме таке завдання, що дозволило йому іменуватися «істориком» та «секретарем французького суспільства»: «Я опишу величезне сучасне чудовисько з усіх боків... Я відображу все суспільство у своїй голові!» – стверджував він.

Так само можна згадати й винаходи іншого французького реаліста – Стендаля. Його дослідження глибин внутрішнього життя людини призвели навіть до відкриття в галузі психіатрії так званого «синдрому Стендаля». Стендаль став першим, хто розповів про дивний вплив видатних шедеврів образотворчого мистецтва на психічний стан глядача. У книзі «Рим, Неаполь і Флоренція» він детально описав, як ледь не зомлів після відвідин церкви Санта-Кроче у Флоренції, раптом відчувши свою незначність перед прямо-таки безсмертними творіннями. Пізніше лікарями було зафіксовано, що в галереї Уффіці та інших музеях Флоренції у відвідувачів виявлялися явні ознаки нездужання або цілком неадекватна поведінка. Те, що мова йде вже про масове явище, зазначила психіатр флорентійської клініки «Санта-Марія Нуова» Граціелла Магеріні, яка з 1977 до 1986 р. займалася вивченням цього феномена, а в 1989 році випустила книгу «Синдром Стендаля».

Подібні приклади можна наводити нескінченно (занурення в історію в романах Вальтера Скотта та інших представників жанру історичного роману, у географію та етнографію – у Жюль Верна тощо), але найважливішим є те, що, окрім суто наукових знань, ми отримуємо з художньої літератури уявлення про побут, спосіб мислення та дій людей певної історичної епохи або географічної місцевості. І в цьому аспекті художня література є незамінною помічницею науки.

Не менш цікавою темою є виконання науково-просвітницької функції мас-медіа, коли вони стають розповсюджувачами інформації зі світу науки в широких колах читачів та глядачів. У радянські часи дуже популярними були журнали «Наука и жизнь», «Юный техник»,

«Юный натуралист», «Техника – молодежи», «Химия и жизнь», «Знание – сила» та програма «Очевидное-невероятное», з її незмінним ведучим професором Сергієм Петровичем Капицею та 20 мільйонами глядачів. Сьогодні мало хто може собі уявити, що наклад часопису «Наука и жизнь» у 1970–1980-ті роки становив орієнтовно 3 млн примірників [28] (для порівняння: 2016 року наклад журналу – приблизно 36 тис. примірників) і був одним із найвищих у СРСР. Звичайно, зараз можна нарікати на певну обмеженість радянської науки, яка була відірвана від досягнень західних вчених та довгий час ігнорувала соціологічні, кібернетичні та генетичні відкриття, але захоплення наукою в СРСР було щирим і масовим, і не в останню чергу завдяки високопрофесійній роботі журналістів науково-популярних видань та програм.

Сьогоднішній занепад науково-популярної журналістики на пострадянському просторі неможливо пояснити тільки тим, що аудиторія стала менше цікавитися наукою або менше читати взагалі. Західні професійні науково-популярні проекти: «Scientific American» та «National Geographic» в США, «Science et vie» і «Science et Avenir» у Франції, телеканали «Discovery» та «Animal Planet» доводять, що наукова інформація може бути затребуваною масовою аудиторією, якщо вона цікаво та сучасно надана. На сумному тлі закриття в Україні журналів «Esquire» і «National Geographic» новий український журнал «Куншт», на нашу думку, є відчайдушною спробою завоювати масового глядача і читача та відновити інтерес до науки й авторитет наукового знання.

Зближує літературу з мас-медіа також культуротворча функція, яка полягає в збагаченні внутрішнього світу людини через інтеріоризацію нею культурних цінностей. Серед мистецтв, інформація про які розповсюджується та популяризується ЗМІ, одне з перших місць посідає художня література, твори якої складають контент товстих журналів. За допомогою сучасних мультимедіа можна відвідати експозиції найвідоміших музеїв світу, які сьогодні все активніше оцифровують контент та надають послуги віртуальних екскурсій, а можна побувати на концерті симфонічної музики та на оперній виставі, причому побачити зал не тільки з глядацького місця, а й із різних куточків сцени.

На жаль, на пострадянському просторі і література, і медіа потерпають від спільних вад духовного виробництва: залежності від масової культури, орієнтації на пересічного (і навіть дуже усередненого) читача/глядача, гедоністичної спрямованості контенту, який демобілізує опір аудиторії, підпорядковує її короткотривалим інтересам споживання.

Не можна зараз не відчувати ностальгії за тими часами, коли популярні радянські товсті літературні журнали: «Новый мир», «Октябрь», «Знамя», «Нева», «Москва», «Наш современник», «Дружба народов»,

«Иностранная литература», «Сибирские огни», «Урал», «Звезда», «Дон», «Волга», «Юность», – виходили гіпернакладами, водночас їх дуже важко було передплатити, а в бібліотеках вони були доступні лише в читальних залах. Наклади українських радянських товстих журналів: «Київ», «Дніпро», «Вітчизна», «Дзвін» («Жовтень»), «Березіль», «Всесвіт», «Українська культура» були набагато скромнішими, але на сьогодні й вони справляють враження: наприклад, у 1981 році наклад «Всесвіту» сягав 64 тис. примірників. У 2010-х рр. в Україні виходить приблизно така ж кількість товстих літературних журналів: українською мовою видаються «Березіль», «Всесвіт», «Дзвін», «Дніпро», «Київ», «Кур'єр Кривбасу», «Літературний Тернопіль», «Українська культура», російською – «Радуга», «Ренессанс», «Шо» (має україномовну версію), але їхній наклад є мізерним порівняно з радянськими часами, а фінансові можливості – дуже обмеженими.

Літературний журнал взагалі є досить своєрідним типом видання, бо більшою частиною складається не з журналістської інформації, а з літературно-художніх творів. Тим не менш, саме можливості мас-медіа з оперативного, одночасного та масового повідомлення цієї літературно-художньої інформації набагато посилюють суспільну реакцію на появу літературних творів і в такий спосіб роблять її за соціальними ефектами подібними до актуальних журналістських матеріалів. Достатньо згадати, яке широке та емоційне суспільне обговорення викликали в роки перебудови опубліковані в журнальній періодиці заборонені раніше та повернуті твори вітчизняних класиків і невідомих, шокуючих іноземних авторів.

Колись читачі купували товсті журнали для того, щоб познайомитися з новинками вітчизняної та зарубіжної літератури (наприклад, «Всесвітом», який друкував переклади «Ста років самотності» Габрієля Гарсія Маркеса і «Хрещеного батька» Маріо П'юзо, в 1970–80-ті рр., не зважаючи на мовні труднощі, зачитувалися не тільки українці, але й росіяни і прибалти), трішки ковтнути вільного повітря, бо загалом атмосфера товстих журналів була більш демократичною, ніж у радянському книговидаванні. Сьогодні, на жаль, товсті журнали України не витримують конкуренції з більш оперативним та дешевим інтернет-простором, де навіть літературні новинки, не кажучи вже про інформацію щодо них, з'являються набагато швидше, ніж на папері. Врятувати літературні журнали сьогодні може державна фінансова допомога, налагоджена система розповсюдження та, щонайперше, професіоналізм самих журналістів і опанування ними таких нових технологій просування власного продукту, як SMM, створення версій для мобільних пристроїв, передплата на онлайн-версію.

Література доби Web 2.0: нові умови існування та просування

Існування системи соціальних комунікацій у добу Web 2.0 ставить схожі проблеми перед масовою комунікацією й художньою літературою. Нові соціоінформаційні та соціокомунікаційні умови потребують нових технологічних навичок, психологічних та маркетингових підходів до роботи, опанування нових форм і змістів і від літератора, і від блогера, і від журналіста, а отже, змінюють внутрішню й зовнішню і художню літературу, і мас-медіа.

Життя в глобалізованому медіатизованому суспільстві, у ледачах вибухового збільшення інформації вимагає від літератора та літератури активних дій із пристосування до жорсткого конкурентного середовища, де нівелюється значення інформації, а головним ресурсом стає людська увага та споживацький час, де все більш важким стає просування недигіталізованого інформаційного продукту або інформаційного продукту, не пристосованого до мобільних пристроїв (рідерів, планшетів, смартфонів та ін.), де і журналістика, і література все більше втрачають якості ключового гравця та стають залежними від можливостей із розповсюдження інформації соціальних мереж та пошуковиків.

Поширення Інтернету та електронних книжок звільнило людину від інформаційного кріпацтва, надало всім користувачам необмежений доступ до архівів наукової та художньої літератури, можливість знайти з ними в режимі гіпертексту та інтерактивних можливостей, складаючи з наявних текстів свій власний.

Це особливо важливо в умовах щорічного скорочення кількості вітчизняних бібліотек, що все більше нагадують кладовища книжок, і книжкових магазинів: для багатьох населених пунктів, куди не доходить паперова книга, Інтернет є єдиною можливістю залучення до знань. Американська дослідниця Наомі Берон, посилаючись на дані дослідницького центру Pew по читачах від 16 до 29 років, зазначає, що серед тих, хто читає довгі тексти, 40 % сказали, що стали читати більше, отримавши доступ до матеріалів на екрані. Крім того, відповідаючи на її запитання, студенти США, Німеччини, Японії та Словаччини постійно згадували про такі зручності користування гаджет-текстами, як легкість під час транспортування, компактність [50]. Київський дослідник Г. Почепцов наводить і такі плюси випуску екранних текстів, як демократизація навчання, його дешевизна, а також екологічний аспект – захист лісів [36].

А проте вільний доступ до гігантських потоків інформації за відсутності надійного навігатора став потужним викликом часу. Сьогоднішня людина конче потребує інструментів, які б допомогли їй не розгубитися в океані інформації, не пропустити щось важливе. Як приклад,

можна назвати новий проект «Smart reading» [56], який пропонує передплату на саммарі – цінні ідеї з максимально корисних книг. Проект являє собою підписну модель ознайомлення зі свіжою (й у тому числі англійською) нон-фікшн літературою на рівні саммарі (у текстовому або аудіоформаті) на 10–15 сторінках. Для тих, кого зацікавила якась книжка, є можливість її придбати та прочитати повністю. Для всіх інших це унікальна пропозиція того, щоб із мінімальними витратами часу та сил бути в курсі новинок науково-популярної літератури. Як уже було зазначено, проект стосується тільки нон-фікшн, оскільки художня література принципово не може бути спрощеною до анотацій (як влучно було зазначено Л. Толстим про роман «Анна Кареніна»: «Якби я хотів сказати словами все те, що мав на меті висловити романом, то я мав би написати роман – той самий, який я написав спочатку» [43]).

Описані ще Е. Тоффлером процеси демасифікації інформаційних потоків у сучасних реаліях безпосередньо виявляють себе в соціальних комунікаціях як їх множинність: медіаспоживачі самі обирають у мережі інформаційно-комунікаційні потоки. Отже, сучасний медіаспоживач отримує вже не масову, а індивідуалізовану інформацію й має незрівнянно більшу можливість вибору контенту та саморозвитку, ніж його попередники.

Але цей позитивний процес має й суттєвий негативний бік: неструктуровані, хаотичні потоки інформації надають менше можливостей для її перевірки, відкривають широкий простір для маніпуляцій, порушень етичних та правових норм, а також для фрагментації знань. Критик технологій доби Web 2.0 Ніколас Карр вказує, що під час пошуку інформації в Інтернеті контекст цієї інформації можна з легкістю ігнорувати: «Ми не бачимо навіть дерев, ми бачимо гілки й листя» [55].

Вплив демасифікації на суспільство загалом також залишається неоднозначним. З одного боку, наявність принципово різних джерел та каналів як інструмент громадянського суспільства блокує саму можливість тоталітаризму з притаманними йому табу на неузгоджену та неконтрольовану інформацію. З другого боку, зараз ми спостерігаємо суттєве соціальне розшарування за інформаційним принципом та іноді вже ностальгуємо за тими часами, коли вихід нової книжки або резонансного твору в товстому журналі об'єднував суспільство навколо цієї культурної події, змушував його відчувати себе єдиним інтелектуальним цілим.

Відомий російський вчений Я. М. Засурський зазначає й такий зворотний біг глобалізації та демасифікації, як конфлікти, викликані поділом населення за ступенем включеності в інформаційне середовище. Вчений вказує, що ця різниця проявляється на різних рівнях: «Багатий

інформаційний Захід – бідний Схід, багата Північ – бідний Південь. Усередині країн також багатші в інформаційному відношенні люди освічені, середнього достатку і вище й менш багаті – ті, хто не має доступу до комп'ютера й до того ж інтернету» [12].

Ще більш жорстко, хоча й дещо заідеологізовано, подібні тенденції оцінює інший російський дослідник В. І. Сапунов: «Інформаційна глобалізація не знімає проблеми транснаціонального культурного імперіалізму. Зрозуміло, поняття "гібридизації", "глокалізації", "зворотних потоків", "націоглобалізації", що використовуються низькою авторів (наприклад, Р. Роландсоном, К. Баркером, Т. Рантанен) відбивають вплив національного на глобальні процеси. Однак поширення стилів реггі, хіп-хопу, "латино" та інших іде майже виключно в контексті постмодерністської комерційної масової культури. Наприклад, напрям "nueva canción chilena" (нова чилійська пісня), що поєднує латиноамериканські культурні традиції з ідеєю антиамериканського опору, залишається "не поміченим" неоліберальним "мейнстрімом". Афроамериканські стилі найчастіше підкреслюють етнічну агресивність темношкірого населення США, культивують цінності гангстерства й вуличних банд, сприяють підміні організованого опору на основі сутнісних соціальних вимог повсякденним бандитизмом» [40, с. 14].

Також, на думку В. І. Сапунова, у сучасному інформаційному суспільстві є очевидним «домінантний раціональний дискурс капіталу»: інформаційно-культурне поле підпорядковується його логіці, і «ще багато в чому пояснює зменшення якісної продукції, передусім публіцистики й документалістики, і збільшення деполітизованої масової інформації» [40, с. 13]. Вчений ставить під сумнів реальний дискурсний плюралізм, оскільки «дискурсивний режим, підлеглий логіці неоліберального капіталізму, стандартизує й уніфікує контент, призначений для різних груп аудиторії» [40, с. 13]. Так само критично ставиться дослідник і до подолання залежності від масової культури через демасифікацію, бо «монополізація ЗМК створила ситуацію, коли кабельні та супутникові технології, відеопродукція перебувають практично в тих же руках, що і традиційне ефірне телебачення» [40, с. 13–14]. У своєму останньому тезисі російський дослідник підтримує думку відомого теоретика інформаційного суспільства М. Кастельса, який зазначив, що в сучасному медіапросторі «повідомлення відстає від засобу, є інтерактивний вибір, але немає реального вибору змісту»: «Доступність у реальному часі 50 різних, але однакових фільмів із сексом і насильством не виправдовує розширення можливостей мовлення» [21, с. 347].

Різноманітність інформаційних технологій неомарксист А. Грамші та В. І. Сапунов розглядають у контексті теорії про підтримку гегемо-

нії: «Капіталізм повинен постійно збільшувати ринки, жанри, стилі й культурні об'єкти, щоби залучати споживачів у необхідну лінію поведінки» [40, с. 14]. З огляду на це, неоліберальне інформаційно-культурне поле бачиться дослідникам як чергова стадія боротьби за гегемонію. В. І. Сапунов вказує, що вимоги неоліберального постмодерністського ринку й децентралізація суб'єкта передбачають необхідність більшої різноманітності. Остання просто вимагає великих жертв і зусиль для формування «комунікаційного мейнстріму», але водночас розбивання аудиторії на «фрагменти» дозволяє роз'єднувати її, ускладнювати пошук спільних соціальних і культурних цілей [40, с. 14].

С. М. Коняєв зазначає, що поява мережевого віртуального середовища змінює звичні уявлення про час: наявність часових поясів і комунікації в режимі «тут і зараз» призводить до того, що отримати електронний лист із майбутнього (датований завтрашнім днем) – стає явищем буденним, а замість традиційних вітань «добрий день, ранок, вечір» учасники віртуальних форумів дедалі частіше вживають нейтральне «доброго вам часу доби» [23, с. 227].

Інший дослідник, Дмитро Соловійов, у лекції, прочитаній слухачам Британської вищої школи дизайну, звертає увагу на те, що з появою Інтернету психологи зауважують у людей «розлади структури часу». Якщо раніше розпорядок людини визначався світловим днем, то зараз час залежить від інформації, що надходить: якщо до винаходу електрики люди лягали спати після заходу сонця, то з приходом Інтернету люди лягають спати, коли закінчуються новини в стрічці або вони закривають браузер. Отже, за висновком Д. Соловійова, «інтернет деформував і, можна навіть сказати, вбив час. Час став перебувати в прямій залежності від споживаної інформації» [19].

На думку С. М. Коняєва, розвиток інформаційних мереж загального користування призводить до ускладнення поняття межі спостерігача, його «делокалізації». Ще більший тиск мережеві технології здійснюють на соціум, причому, за оцінкою дослідника, ці впливи на сьогодні є настільки глобальними, що «наприкінці минулого століття урядам багатьох країн довелося переглядати класичні моделі державного управління, які виявилися неадекватними інформаційним, екологічним, економічним і соціальним реаліям. Досить згадати делокалізацію адміністративних і інформаційних кордонів всередині й між державами, що є наслідком розвитку мережі інтернет» [23, с. 227].

Роботу уяви під час читання художньої літератури С. М. Коняєв порівнює з процесом розпізнавання тексту сканувальними пристроями. Водночас він бачить суттєву різницю між світом, який виникає у свідомості читача при читанні художньої літератури, тобто традиційною

віртуальністю, і віртуальною реальністю комп'ютерних пристроїв, тобто новою віртуальністю: «Робот-читач, скануючи текст, розпізнає символи, використовуючи програмні засоби, завантажені раніше, і зберігає їх у своїй пам'яті, всередині апаратного забезпечення. Аналогічно процес читання книги призводить до створення у свідомості читача віртуального світу, для формування якого він використовує мовні й культурні "напрацювання", які в нього вже склалися, позаяк не можна уявити собі наочно смисловий зміст літературного твору без знання відповідного культурного контексту, підкріпленого візуальними образами, накопиченими за час розвитку організму. "Віртуальні світи" художніх творів формуються в мозку читача-спостерігача. "Зчитати" їх зовнішньому спостерігачеві без процесу тривалої комунікації, наприклад, у часі читацьких конференцій, читання літературної критики, дуже важко. Системи віртуальної реальності, реалізовані на базі сучасних комп'ютерних систем, суттєво відрізняються від традиційних "віртуальних світів". Образи "віртуальних героїв", реалізованих засобами комп'ютерного віртуального середовища, для відвідувачів сайтів, учасників комп'ютерної гри отримують "віртуальне втілення", існують поза свідомістю суб'єкта (спостерігача), доступні для спостереження іншими суб'єктами. Відбувається процес формалізації, об'єктивізації образів, які належать традиційно до внутрішнього, суб'єктивного світу особистості. За такої умови процес об'єктивізації не призводить до появи об'єктивного світу, незалежного від соціального середовища, від техніки й технології, а також від час від часу реалізованої можливості спостереження цих образів іншими спостерігачами. Отже, складові елементи віртуальних світів для користувача, спостерігача, гравця є інваріантними (незалежними значною мірою від індивідуальних здібностей до уяви)» [23, с. 230–231].

Також С. М. Коняєв привертає увагу до того, що електронні видання, на відміну від паперових, здатні самоорганізуватися за допомогою спеціальних програм (інтелектуальних агентів), які можуть самостійно шукати інформацію й навіть генерувати з неї зв'язні тексти. Специфіку нового інформаційного середовища вчений вбачає в гіпертекстовій структурі подання інформації, яка за допомогою інтелектуальних агентів та делокалізованої глобальної мережі дозволяє здійснити активний процес читання тексту, коли читач обирає потрібну інформацію і вбудовує в неї свої тексти, замітки, міркування, залишаючи вихідний текст «відкритим», доступним для прочитання й доповнення іншим користувачам [24].

Остання думка яскраво може бути проілюстрована структурою обговорень у блогах, які розпадаються на окремі «гілки», за кожною з

яких стоїть дискусія щодо окремої думки, вислову, емоції тощо; акаунтів у соцмережах, де кожний пост може бути прокоментований (так само, як і кожний коментар на пост), а також може бути репостнутий із власним коментарем і з відповідним відкриттям окремої дискусії на задану тему; статей Вікіпедії, у написанні яких участь може взяти будь-хто з учасників проекту.

Усі вищезгадані явища об'єднав термін Web 2.0, який був запропонований американським видавцем О'Рейлі й повідомив про далекосяжні зміни Інтернету [29]. Є багато інших назв нового Вебу, які відображають оптимізм дослідників щодо нового часу: живий Веб, гіпернет, Веб «роби разом», Веб «пиши й читай»: мова йде про «глобальну всюдисущу платформу для співпраці між змережованими комп'ютерами, яка еволюціонує практично будь-який аспект людського обміну». На відміну від інформаційних сайтів, тобто Web 1.0, Web 2.0 передбачає не інформування, а комунікацію, тобто заміну принципу one to many на many to many, коли споживачі інформації вступають в активні діалоги та полілоги з іншими реципієнтами.

Оцінюючи вплив соціальних мереж на розвиток художньої літератури, відомий літератор Григорій Чхартішвілі (Борис Акунін) зауважує, що завдяки соціальним платформам багато людей береться за перо, вчиться приваблювати аудиторію, з'являються «зірки соцмереж», які з часом можуть стати та стають письменниками [3].

Можливість реалізації теорії «множинності історій»², яку зараз у численних полілогах активно демонструють соціальні платформи, бере на озброєння й художня література. Ця теорія вже була апробована письменниками-постмодерністами, наприклад, Джоном Фаулзом, у романі якого «Жінка французького лейтенанта» існує одночасно три

² Теорію множинності історій після Другої світової війни запропонував Річард Фейнман, за що в 1965 р. отримав Нобелівську премію. Він поставив під сумнів фундаментальне класичне уявлення про те, що кожна частка має тільки одну історію. Замість цього він припустив, що частки переміщаються з одного місця в інше вздовж усіх можливих шляхів у просторі-часі. Англійський фізик-теоретик і популяризатор науки Стівен Хокінг так розкрив суть теорії: «Оскільки Всесвіт постійно кидає кістки, щоб з'ясувати, що станеться далі, у нього немає єдиної історії, як можна було б подумати. Навпаки, Всесвіт має всі можливі історії – кожен з певною ймовірністю. Серед них повинна бути і така, в якій збірна Белізу взяла всі золоті медалі на Олімпійських іграх, хоча, можливо, у неї і низька ймовірність. Думка про те, що Всесвіт має безліч історій, може здатися науковою фантастикою, але сьогодні вона приймається як науковий факт. Її сформулював Річард Фейнман, який був великим фізиком і великим оригіналом» (Хокінг С. Мир в ореховій скорлупці / С. Хокінг. – СПб. : Амфора, 2009. – С. 88).

розв'язки. Читач повинен віддати перевагу одному з трьох можливих фіналів роману, визначивши у такий спосіб своє положення в системі координат «вікторіанство – сучасність» [докладніше див.: 49].

У сучасному цифровому середовищі літературна гра в множинність історій здійснюється вже за допомогою новітніх технологій. Наприклад, уже згадуваний Б. Акунін нещодавно випустив інтерактивну книгу «Восьминіг» [31], у якій сюжет нібито рухає сам читач, роблячи вибір між кодовими питаннями. У результаті читач потрапляє в той варіант і в ту кінцівку, яка відповідає його типу особистості. 20 травня 2016 року вийшла перша книга проекту, «Сулажін», створена у вигляді ігрової програми для iPhone/iPad і Android пристроїв. У підсумку роману вийде вісім різних сюжетних ліній, вісім різних кінцівок: від жорсткого екшена до філософського етюдю. Дочитавши книжку, читач отримає висновок від психоаналітика. Отже, «Сулажін» – це не тільки літературна гра-повість, але ще й психологічний тест. У повісті «Сулажін» понад п'ятдесят авторських ілюстрацій, зроблених у різних стилях: від класичного малюнка до коміксів, що підкреслюють різноманітність сюжетів. Вердикти психоаналітика доповнені музикою Бориса Гребенщикова. Закономірно, що оригінальна ідея проекту виникла в Бориса Акуніна саме під час спілкування на соціальній платформі, коли він у своєму блозі в Живому Журналі запропонував читачам повість-гру на основі загадки «Перевал Дятлова». Звичайно, це ще не рівень краудсорсінгу, який реалізується в новітніх медіа та Вікіпедії, але інтерактивність книги надає значно більшу свободу читачеві, ніж це було прийнято досі.

Ідея тесту-гри, реалізована в книзі, з одного боку, є дуже характерною для постмодерністської естетики, а з іншого є, безумовно, пов'язаною з віртуальними іграми та новітніми тенденціями гейміфікації контенту, які, опанувавши соціальні мережі, все активніше проникають і в інформаційні онлайн-видання (наприклад, «Медузу»).

Паперову книжку в майбутньому Б. Акунін бачить як подарунковий артефакт на дорогому папері, з гарною обкладинкою й чудовими ілюстраціями: «Щоб людина розуміла, чому вона витрачає гроші на цей важкий, незручний предмет, коли зручніше й дешевше читати з мобільного пристрою» [3]. Зараз усе більше журналістів і видавців підтримують думку про читання паперових видань як ознаку статусності [див., наприклад: 18; 48].

Проміжним варіантом між електронною та паперовою книжками є так званий «друк на замовлення» – print on demand, коли покупець, не порушуючи авторських прав, може замовити в книжковому магазині індивідуальне виготовлення книжки, якої немає в продажу, але права-

ми на яку володіє певна видавнича компанія. Така послуга призначена для спеціалістів, а також рекомендована для літератури іноземними мовами. Але на пострадянському просторі ця послуга не отримала поширення.

Протягом останніх років для інтернет-медіа побудова діалогу з аудиторією за допомогою соціальних мереж є провідною тенденцією. Оскільки більшу частину трафіку інтернет-видання отримують через соцмережі та пошуковики, діяльність їхніх редакцій у галузі SMM (Social media marketing) є справою виживання. Зазвичай SMM переслідує дві мети: 1) валову: максимальне зростання відвідуваності сайту, 2) якісну: отримання та утримання певної кількості цільової аудиторії.

Слідом за мас-медіа просувати свій інформаційний продукт у соцмережах почали й літератори. Наприклад, Дмитро Глуховський, автор бестселера «Метро 2033», свій новий роман «Метро 2035» експериментально надрукував у соціальній мережі «ВКонтакте» з можливістю безплатного скачування окремих глав (за цей час кількість його читачів (членів групи з розповсюдження роману) досягла 50 тисяч осіб, а на 05.08.2016 складає 159 205 осіб) [27].

Окрім універсальних соцмереж є низка спеціальних книжкових мереж для шанувальників читання, які дають можливість каталогізації та обговорення прочитаного, планування майбутнього кола читання й навіть промоції книжок. Читацькі соціальні мережі умовно поділяються на соцмережі-каталоги з активними соціальними функціями, тобто спілкуванням читачів між собою й авторами, та соцмережі-бібліотеки, які пропонують безкоштовно або за фіксовану плату доступ до книжок на сайті [докладніше про це див.: 23]. Одна з найбільш популярних читацьких соцмереж (40 мільйонів користувачів) – це англomовна Goodreads, заснована вісім років тому. Є також аналогічна російська мережа LiveLib.ru. Якщо в LiveLib.ru серед учасників розігрують подарункові книжки, то Goodreads має окремі полицки з безкоштовними електронними книжками, на які відкривають доступ на певний період. Отже, ці мережі частково виконують функції публічних бібліотек. Окрім того, вони надають можливість користувачам створювати на своїх платформах і власні домашні бібліотеки з полицками, систематизованими за будь-яким принципом. Прочитані книжки можна оцінювати та писати на них відгуки, також можна відстежувати діяльність друзів, стежачи за їхніми відгуками на книжки та участю в обговореннях.

Читацькі мережі все частіше стають майданчиком, на якому літератори можуть виставити та обговорити свої твори. Наприклад, у Goodreads нещодавно було відкрито рубрику для оприлюднення та обговорення творів молодих авторів. Письменники можуть завести

власну сторінку з біографією та виданими книжками, через яку зручно спілкуватися з читачами, розпочинати дискусії та організувати онлайн-чати.

Мережа WattPad орієнтується на молодих авторів. Вона розпочиналася з доступу до 17 тисяч класичних книг, а також платформи для публікації коротких творів початківців. Тепер мережа містить у відкритому доступі орієнтовно 10 мільйонів книжок.

Російська Bookmate – це соцмережа-бібліотека. Доступ до книжок є платним. Переважна більшість книжок мережі – російською мовою, але також є книжки іноземними мовами. Bookmate від самого початку була призначена для читання через гаджети (смартфони й планшети). Мережа має багато рубрик.

Соціально відповідальними є акції в новітніх медіа з популяризації читання. Серед них можна назвати проект письменників Катерини Бабкіної та Марка Лівіна «Bookchalleng_ua». Так звані букчеленджи щороку проводять і книжкові соцмережі. Наприклад, учасник може обрати книги, які він хоче прочитати за рік, а мережа періодично буде нагадувати про план та демонструвати у відсотках його виконання. Ще один читацький флешмоб-челендж – #one_book_one_month – влаштувало арт-видання Artmisto.net, яке запросило до участі шістьох лідерів думок: журналістів, редакторів та блогерів із достатньою кількістю підписників у Фейсбуку (1–14 тисяч фоловерів), які мали прочитати по одній книзі, написати на неї відгук на своїй сторінці та долучити до участі декількох своїх друзів. Ще одне видання – 5books – у лютому 2016 р. влаштувало флешмоб-марафон у соцмережі Instagram, де учасники були зобов'язані щодня, протягом лютого, викладати в Instagram фотографії книжок / персонажів / себе з книжкою тощо на книжкову тематику із хештегом #5books_february (для кожного дня було спеціальне тематичне завдання на кшталт улюбленої збірки поезій або дитячої книжки). Важливою функцією читацьких мереж є промоція книжок: масовий читач не завжди довіряє думці критиків або літературознавців і схильний більше дослухатися до думок своїх френдів у соцмережах.

Наближені до названих соцмереж і книжкові рекомендаційні сервіси, наприклад, Bibliotherapy (Бібліотерапія) [51], відкрита лондонським клубом саморозвитку The School of Life. Бесіда з одним із бібліотерапевтів можлива у форматі особистої зустрічі, телефоном або через скайп; наодинці або в групі. Доступні теми: масова художня література, поезія, література із саморозвитку, філософії та інші. Клієнтам обіцяно занурення консультанта в їхню життєву ситуацію й надання переліку відповідної літератури з коментарями. Для прикладу The School of Life наводить такі ситуації: вибір книги для читання в подо-

рожі іншою країною; ностальгія за дитинством; бажання змін у житті. Перша частина рекомендацій дається відразу під час зустрічі, друга – через кілька днів. За консультацію щодо вибору книг призначена плата у 80 фунтів з людини, що немало. Слід згадати також «Book of the hour» («Книга години») – рекомендаційний сайт, доступний російською, англійською та німецькою мовами, який містить книжки 11 мовами [52].

Певна кількість сервісних технологій іноді присутня вже в самому гаджеті – достатньо згадати так звані фанбуки, тобто електронні пристрої, структуру й контент яких виробник налаштував на творчість конкретного автора: Б. Акуніна (Акунін-бук), С. Лук'яненка (Лук'яненко-бук) та ін. Зазвичай такі книги містять повне зібрання творів певного автора (з можливістю завантаження оновлень), доступ до авторського блогу, перелік улюблених книг автора та ін. Від самого початку фанбук орієнтований на конкретну цільову аудиторію – прихильників обраного письменника. Але це не заважає використовувати його саме так, як інший рідер, для завантаження будь-яких книжок.

Ще однією можливістю промоції книжок став буктуб (Буктуб, booktube) – частина Youtube, де розповідається про книги. Блогер (а точніше, влогер) – оглядач книжкового світу, який виступає на буктубі, має назву буктубера (booktuber), або книжкового влогера, або ловця книг, Book Naul.

Не втрачає актуальності й буктрейлер – рекламний відеоролик книги. Першим буктрейлером став ролик до гостросюжетного роману Крістін Фіхан «Темна симфонія», який вийшов у 2002 році. Широкої популярності цей різновид книжкової реклами набув 2005 року завдяки розвитку відеосервісів і соціальних мереж. Мета буктрейлерів – реклама конкретної книжки та популяризація художньої літератури і читання. За формою репрезентації це може бути «анімація, постановка за мотивами роману, набір ілюстрацій, розповідь автора про свою роботу, сценка, у якій письменник розмовляє телефоном із книгопродавцем, або докладне пояснення, чому без цієї книги ви не зможете прожити ані дня» [30]. За змістом буктрейлери можна умовно поділити на 1) розповідні (які презентують епічну сторону, основу сюжету твору); 2) атмосферні (передають основні настрої книги й очікувані читальські емоції); 3) концептуальні (трансляють ключові ідеї й загальну смислову спрямованість тексту) [47].

Підтримуючи появу новітніх технологій просування художньої літератури, неможливо не погодитися з їхніми критиками в тому, що форма подання інформації про книгу в нових жанрах відеопромоції далеко не завжди є релевантною змісту. Російська дослідниця Ю. В. Щербиніна, наприклад, зазначає, що «більшість вітчизняних

буктрейлерів створено в жорсткій системі стильових кліше й обмеженому наборі прийомів візуалізації. Музика, образність, фон, текстові нарізки, закадрова мова – усе дуже передбачувано й легко замінювано. Абсолютно аналогічні претензії до буктрейлерів виникають і у європейського глядача: брак подробиць; шаблонність постановок; неправильне розставляння акцентів; повторюваність образів; загальна презентація жанру замість презентації конкретного твору» [47].

Ще однією новою формою популяризації художньої літератури через її візуалізацію є книжковий лонгрід, водночас сама книжка може належати як до fiction, так і до non-fiction. Останній випадок чудово ілюструє лонгрід, присвячений книжці відомої дослідниці середньовіччя А. Сванідзе «Вікінги. Люди саги: життя і звичаї», яка вийшла у 2014 р. у видавництві «Новое литературное обозрение» [6]. Окрім вступної частини, яка розповідає про автора, книжку та самих вікінгів, лонгрід містить розділи «Дім», «Море», «Віра», які деталізують спосіб життя та світогляд головних героїв книжки. Роману відомої американської письменниці Харпер Лі «Иди, постав сторожа» присвячений мультимедійний лонгрід газети «The Guardian», у якому перший розділ роману можна прочитати під спеціально підібраний аудіосупровід або прослухати у виконанні Різ Уізерспун, можна також подивитися ілюстрації до нього, поділитися враженнями й купити книжку [55].

Досить розповсюдженою формою популяризації книжок є віртуальна книжкова виставка – «публічна демонстрація в мережі Інтернет за допомогою засобів веб-технологій віртуальних образів спеціально підібраних і систематизованих творів друку та інших носіїв інформації, а також загальнодоступних електронних ресурсів, рекомендованих віддаленим користувачам бібліотеки для огляду, ознайомлення та використання» [25]. Віртуальні виставки дедалі більше відходять від традиційних книжкових експозицій у бібліотеках і створюються спеціально для представлення в інтерактивній формі. Такі виставки робляться як міні-сайти, де велика увага приділяється не тільки традиційним бібліотечним прийомам розкриття інформації про книгу, але широко використовуються можливості віртуального простору із залученням додаткових видів інформації (оцифрованих витягів із книг, рецензій, відгуків, інтерактивних посилань тощо).

Тим не менш, нова екранна комунікація, яка безмежно розширила можливості письменників та медійників, усе більш розкриває і свої недоліки. Уже згадуваний Дмитро Глуховський, наприклад, гірко констатує: «Телефони визначили і створили новий етикет спілкування. У них – соціальні мережі, що задовольняють наші потреби механістичніше, але швидше й ефективніше: посмішка вислизає, а лайк – фіксу-

ється. У них – новини, виснажливий і нав'язливий наркотик. У них – голоси улюблених, і нам інший раз цілком вистачає голосу. Хто сказав, що кіборги – фантастика? Ми всі вже кіборги. Ми без телефонів – неповноцінні. Ми не можемо без них здійснювати нормальну життєдіяльність. Було б легко сказати, що телефон – це електричний протез мозку. Але якби це була функціонально корисна річ, хоча емоційно неважлива, не стали б ми тягати її всюди із собою, брати у ванну й у ліжку, прикрашати чохлами з котиком і готикою і ставитися до них, як до тамагочі. Ні, телефон – це протез серця» [9].

Нейролінгвіст і експериментальний психолог Тетяна Чернігівська стверджує, що в людей, які перед соціальним спілкуванням віддають перевагу екранній комунікації, відсутня здатність будувати модель психіки іншої людини (theory of mind), здатність подивитися на ситуацію з погляду іншої людини, що є основою комунікації, основою емпатії й основою навчання [44]. Професор Оксфордського університету Сьюзан Грінфілд, спираючись на дослідження Мічиганського університету, у яких брали участь чотирнадцять тисяч студентів, констатує істотний спад здатності до співпереживання. Дитина, вихована на соціальних мережах, втрачає навички міжособистісного спілкування – вона не вчиться червоніти, піклуватися, давати спонтанну емоційну реакцію, а головне, отримувати негайну відповідь від співрозмовника й будувати реальний діалог. Адже наш мозок досі працює так, що враження про людину ми на сімдесят відсотків складаємо з невербальної інформації. Її складно отримати, спілкуючись через месенджер. Вчена доходить висновку, що замикаючи себе у двовірному просторі, ми всі стаємо трохи аутистами [42].

І навпаки, саме здатність до емпатії є необхідною умовою занурення у світ художньої літератури, а розвиток цієї здатності – прямим наслідком читання. Відомий англійський письменник Ніл Гейман ілюструє цю здатність так: «Коли ви дивитесь телепередачу або фільм, ви дивитесь на речі, які відбуваються з іншими людьми. Художня проза – це щось, що ви робите з 33 букв і пригорці розділових знаків, і ви, ви один, використовуючи свою уяву, створюєте світ, населяєте його й дивитесь навколо чужими очима. Ви починаєте відчувати речі, відвідувати місця і світи, про які ви б і не дізналися. Ви дізнаєтеся, що зовнішній світ – це теж ви. Ви стаєте кимось іншим, і коли повернетесь у свій світ, то щось у вас трошки зміниться» [8].

Розвиток здатності до емпатії під час читання художньої літератури підтверджують і новітні розвідки вчених. Наприклад, група канадських психологів з університету Торонто нещодавно висунула ідею про те, що хороший роман слугує «симулятором життя», тренує навички

життя в суспільстві (у цьому випадку текст виступає як «навчальна програма», а роль тренажера виконує мозок читача). Виявилося, що любителі читання значно краще, ніж малознайомі з белетристикою, визначають настрій людини по очах і дещо краще розуміють без слів взаємини між людьми [45].

Українські професори Тетяна Іванова та Георгій Почепцов звертають увагу на недосконалість новітньої гаджет-комунікації з позиції психології. Тетяна Іванова вказує, що традиційно в процесі комунікації face-to-face сприйняття інформації відбувається в разі залучення п'яти базових почуттів, таких як зір, слух, дотик, нюх і навіть смак: чим повніше задіяні ці п'ять почуттів, тим більш емко і змістовно сприймається інформація. Комунікація ж у форматі screen-to-screen, або ж екранна комунікація, базується в основному на зоровому світосприйнятті. Як наслідок, відбувається фізіологічний перехід у «поверхневий реєстр мислення зором», людина екранного мислення більш поверхнево сприймає інформацію, не занурюючись у її зміст, вона з готовністю дає їй оцінку: причому швидко, категорично й часом нетолерантно [13].

Дослідники з Дартмутського коледжу спільно з колегами з Університету Карнегі-Меллон спробували відповісти на питання, чи впливає вид носія (друкований або цифровий) на когнітивне конструювання. Це поняття описує рівень абстракції, який людський мозок використовує для інтерпретації дій і подій. Фахівці встановили, що залежно від типу носія людина по-різному сприймає інформацію. Вчені провели низку експериментів, в одному з яких оцінювалося розуміння тексту, прочитаного на різних носіях, в іншому – здатність учасників швидко приймати рішення. У кожному експерименті взяли участь від 60 до 119 осіб різної статі віком 20–24 років. Результати експериментів показали, що учасники, які читали роздрукований текст, краще відповідали на логічні запитання тесту, проте деталі краще запам'ятовували ті, хто використовував ноутбук. Отже, у разі читання з екрану краще запам'ятовуються деталі, з друкованого носія – картина загалом [17].

За такої умови, катастрофічно низькі вітчизняні накладки паперових книжок та газет і товстих журналів не можуть бути проігнорованими через те, що, мовляв, аудиторія знайомиться з ними в електронному варіанті: як уже було зазначено, читання з екрану, на жаль, не є аналогом читання з паперового носія. Тому, напевно, показники накладів преси та книжок Західної Європи в разі перевищують українські – при тому, що й доступність Інтернету там є вищою.

Американський письменник Ніколас Карр в одній з останніх статей зазначає, що «друковані книжки все ще становлять три чверті всіх книжкових покупок у США, а якщо взяти до уваги продаж букіністич-

них книг, який зріс, то цифра стане ще вищою. Останні дослідження показали, що навіть найбільші любителі електронної книги продовжують купувати багато друкованої продукції» [53]. До тих самих висновків дійшов і Дмитро Глуховський, який визнав, що кількість передплатників сторінки його роману «Вконтакте» була помітно більшою, ніж кількість завантажень: ймовірно, люди підписалися на сторінку, щоб не пропустити виходу книги у видавництві, а може, і просто з цікавості [11], і зараз на сторінці книги є електронні адреси інтернет-магазинів із розповсюдження паперового та аудіоверсій книжки [27].

Багато дослідників також звертають увагу на те, що соціальні мережі «вбивають» звичну структуру інформації: інформаційні блоки стають усе меншими, усе більш легкими для сприйняття (особливо з невеличких за розміром екранів мобільних гаджетів). Відбувається так звана «квантизація», або «атомізація», контенту. Навіть популярний останніми роками жанр лонгріду, який деякі дослідники наводили як приклад, що суперечить зазначеній тенденції, насправді таким не є, бо будь-який лонгрід є атомізованим за своєю внутрішньою структурою.

Але маленьким квантом інформації дуже важко, і навіть неможливо, передати складні смисли. Це, відповідно, призводить до того, що трансформується сам читач: він втрачає здатність сприймати великі масиви інформації, зосереджувати увагу на розлогіх текстах, напружуватися задля опанування складних смислів, – і внаслідок цього традиційний читач зникає як такий.

Стан людини, яка звикла до екранної комунікації, а тепер повертається до старої доброї книжки, вдало передає Ніколас Карр у книзі з символічною назвою «Пустушка»: «Раніше для мене не становило жодних проблем зануритися в книгу або в довгу статтю. Мій мозок захоплювався поворотами сюжету чи цікавими аргументами, і я міг проводити години за читанням сотень сторінок тексту. Тепер це трапляється вкрай рідко. В умовах сьогодення моє мислення починає блукати після однієї-двох сторінок. Я відчуваю, що постійно змушую свій примхливий мозок повертатися до тексту. Захоплююче читання, яке колись було природною навичкою, перетворилося для мене в боротьбу» [20].

Те ж саме констатує і Г. Почепцов: «Інтернет створив надшвидкоплинні потоки інформації. Людина ж як біологічна істота не змінює своїх параметрів входу/виходу інформації. Коли потоки різко прискорилися, об'ємним текстам довелося поступитися місцем текстам коротким. І це вплинуло не тільки на обсяги, а й на утримання. Ми стали людьми як коротких текстів, так і простих змістів» [36].

Вчені помічають, що звичка до мережевої інформації часто викликає розлади причинно-наслідкових зв'язків: оскільки в мережі йдуть

мільйони обривків тексту і картинок і все менше стає великих структурованих історій, свідомість реципієнта змушена пов'язувати непослідовні кванти інформації в одну історію і тим самим виконувати додаткову роботу на монтаж, яку можна було б витратити на розуміння сенсу. Мозок змушений здійснювати додаткову роботу зв'язування обривків у єдину тканину. У такий спосіб мозок поступово втрачає можливість мислити послідовно, структурно [19].

Слід визнати, що і сучасна інформаційна журналістика не є вільною від системних порушень логічної послідовності. Навіть більше, загальноживане правило переверненої піраміди, коли найважливіше та найактуальніше розташовується на початку журналістського матеріалу, а попередні події, причини та фактори, тобто так звані бекграунд, – у самому кінці, є саме такою логічною незграбністю, до якої постійно привчається споживач.

Професор С. Грінфілд вказує, що з точки зору людини екранної культури в книги вистачає мінусів: статичність, лінеарність, але внаслідок цих якостей книга дає нам ідею послідовності. «Книга – це завжди низка речень, абзаців, розділів. У неї є початок, продовження, кінець, сюжет або поступальний розвиток ідеї. Життя кожного з нас – теж хронологічна послідовність, і, зрозуміло, насправді вона дуже сильно відрізняється від того, що ми викладаємо на свою сторінку в facebook» [42].

Тому саме традиційна література через повернення читача до усталеної, заспокійливої для мозку «арки історії» (зав'язка – кульмінація – розв'язка) є ліками від розладів, викликаних соціальними мережами. Психологи зазначають, що мозок людини відчуває задоволення й полегшення, коли потрапляє в «арку історії». Інформація сприймається простіше, коли свідомість ясно відчуває структуру історії. Коли мозок потрапляє в арку історії, він розслаблюється, його ведуть, він не витрачає енергію на монтаж, а тільки на витяг сенсу. В «арці історії»:

1. Видно причинно-наслідкові зв'язки. Читач ясно бачить і розуміє, що герой на сотій сторінці книги одружується, тому що на першій вирішує вийти на битву з драконом.
2. Не витрачається енергія й час на монтаж історії. Через це мозок отримує задоволення і відчуває полегшення. Споживаючи інформацію, не пов'язану між собою, людина може впасти в інформаційний транс. Мозок відчуває полегшення, коли входить в арку історії. Читання історій виводить із трансу [див.: 19].

Як вказує Д. Соловійов, у психології є цілий напрям лікування історіями: людей вчать правильно сприймати і складати історії, у результаті чого в людини тренується здатність мислити послідовно і знаходити смисли. Американська письменниця та психоаналітик Кларисса Пінкола Естес, автор бестселера «Та, що біжить з вовками», навіть

розробила «терапію історіями» в спеціальних радіопередачах, що транслюються в «гарячі точки» по всьому світу – туди, де особливо потребують розради й підтримки. Казки, за Естес, – це ліки, у яких містяться засоби, що дозволяють виправити або відродити будь-яку втрачену душевну пружину [19].

Сьогодні мода на історію, на зв'язну розповідь повернулася і до журналістики, яка більше не хоче наслідувати догми «перегорнутої піраміди». Відомий журналіст Л. Бершидський у бестселері «Ремесло» стверджує: «Зараз багато журналістів, яким хтось втовкмачив структурні догми про "перевернену піраміду" та інші застарілі дурниці, збирають текст з НЕ пов'язаних між собою абзаців... Журналістика тримається на людських історіях, емоціях, – в кінцевому рахунку, це головне, заради чого люди читають періодику... Зараз, на мій погляд, шкоди від піраміди більше, ніж користі. Забиваючи голову схемами, репортер випускає з уваги той факт, що текст, який утримує увагу читача, – це неодмінно історія з зав'язкою, кульмінацією і розв'язкою. Така, щоб її можна було майже в незмінному вигляді переказувати біля кулера. У цій історії не обов'язкові відповіді на всі основні питання в першому абзаці. І у неї не може бути необов'язкового останнього абзацу, який легко відрізати: кінцівку читач майже завжди запам'ятовує, тому що бачить її останньою. І саме до неї пише коментарі на сайтах – не помічали? Це тому що він продовжує спілкування з текстом, домислює його останню думку. Вам це дуже потрібно» [1]. Цікаво, що цей розворот журналістики на 180 градусів у бік людини та її історії став можливим завдяки інтернет-технологіям, які звільнили автора від необхідності вкладатися в певну площу, зумовлену версткою, та враховувати під час написання тексту варіант скорочення останніх абзаців, а вчителем розповіді історій для журналістики залишається художня література.

Висновки

Суспільна важливість функцій, які виконує художня література, їхня спільність із функціями мас-медіа: комунікаційною, інформаційною, розважальною, науково-просвітницькою та культурологічною, функцією моделювання нової соціальної реальності та ін. – доводить доцільність розгляду феномена художньої літератури в аспекті соціальних комунікацій.

Як підсистема соціальної комунікації, художня література реагує на виклики доби Web 2.0: з'являються нові формати існування літератури (цифровий, аудіальний, print on demand тощо), нові платформи її розповсюдження та популяризації (соцмережі, читацькі рекомендаційні

сервіси, електронні бібліотеки, віртуальні виставки, букбуби, букблоги, буктрейлери, книжкові лонґіди тощо), зручні мобільні пристрої для зберігання та відтворення інформації (рідери, фанбуки, смартфони, планшети).

Технічні зміни активно впливають не тільки на форму зберігання та сприйняття літературних творів, а й на їхній зміст. Наприклад, властива інтернет-журналістиці та новим медіа інтерактивність і поліваріантність дедалі частіше виявляє себе і в літературних творах, рушієм дії яких стає вже не автор, а читач, обираючи співзвучну його світосприйняттю логіку розвитку сюжету з запропонованих («Сулаґін» Б. Акуніна).

Водночас, зміна платформи соціальної комунікації з паперової на екранну не тільки розширює переваги аудиторії (легкість, безперешкодність, дешевизна та оперативність доступу до інформації, екологічний аспект та ін.), а й несе для неї певні ризики:

- екранна комунікація, на відміну від комунікації реальної, заважає розвитку здатності до емпатії, яка є основою комунікації та навчання, а також необхідною умовою занурення у світ художньої літератури;

- екранна комунікація викликає більш поверхневе сприйняття інформації та більш швидку й категоричну її оцінку;

- вид носія впливає і на результат читацької діяльності: у разі читання з екрану краще запам'ятовуються деталі, з друкованого носія – картина загалом;

- адаптування тексту під можливості гаджетів руйнує звичну структуру інформації: відбувається «атомізація» контенту, яка призводить до того, що трансформується сам читач: він втрачає здатність сприймати великі масиви інформації, зосереджувати увагу на розлогіх текстах, напружуватися задля опанування складних смислів;

- мережева комунікація викликає розлади причинно-наслідкових зв'язків: оскільки в мережі йдуть мільйони обривків тексту і картинок і все менше стає великих структурованих історій, свідомість реципієнта змушена пов'язувати непослідовні кванти інформації в одну історію, і тим самим виконувати додаткову роботу на монтаж, яку можна було б витратити на розуміння сенсу. Мозок, який здійснює додаткову роботу з поєднання фрагментів у єдину тканину, поступово втрачає можливість мислити послідовно, структурно.

При цьому, залишаючись частиною соціальних комунікацій доби Web 2.0, і художня література, і журналістика успішно відповідають на її виклики. Однією з невід'ємних властивостей художньої літератури, наприклад, є розвиток емпатії читача, який вчиться сприймати проблеми, емоції, почуття героїв художніх творів, як свої власні. Крім

того, усталена, заспокійлива для мозку сюжетна тріада (зав'язка – кульмінація – розв'язка) в художній літературі є ліками від розладів причинно-наслідкових зв'язків, викликаних традиційними та новітніми медіа. До послідовності у викладенні фактів повертаються також і мас-медіа, які наразі тяжіють до сторітелінгу та відмови від «правила переверненої піраміди».

ЛІТЕРАТУРА

1. Бершидский Л. Ремесло [Електронний ресурс] / Л. Бершидский. – М., 2013. – Режим доступу : <http://profilib.com/chtenie/47921/leonid-bershidskiy-remeslo.php>.
2. Біличенко О. Л. Художня література в інформаційно-комунікаційному просторі сучасності : [монографія] / О. Л. Біличенко. – Слов'янськ : СДПУ, 2012. – 351 с.
3. Борис Акунин: «В последние пару лет аудитория как-то повзрослела» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.ozon.ru/context/detail/id/136910272/>
4. Бунин И. А. Книга моей жизни / И. А. Бунин // Литературное наследство. – Т. 84: В 2-х кн. – Кн. 1. – М. : Наука, 1973. – 696 с.
5. Бунин И. А. Освобождение Толстого / И. А. Бунин // Бунин И. А. Собр. соч. : в 6-ти т. – Т. 6. – М. : Худож. лит., 1988. – 719 с.
6. Викинги [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://vikings.syg.ma/>.
7. Гаспринский И. Ответы на вопросы / И. Гаспринский // Переводчик – Терджиман – 1883. – 20 апреля. – № 2. – С. 3.
8. Гейман Н. Почему наше будущее зависит от чтения [Електронний ресурс] / Н. Гейман. – Режим доступу : <http://fit4brain.com/7524>.
9. Глуховский Д. Киборги [Електронний ресурс] / Дмитрий Глуховский // Сноб: [сайт]. – Режим доступу : <http://snob.ru/selected/entry/91030/>.
10. Губин Д. Читать не вредно / Дмитрий Губин // Огонек. – 2011. – 2 мая. – Режим доступу : <http://kommersant.ru/doc/1628793>.
11. Дискуссия «Литература в цифровой среде – смерть или перерождение?» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : [m24.ru: http://www.m24.ru/videos/80035](http://www.m24.ru/videos/80035).
12. Засурский Я. Н. Информационное общество и средства массовой информации [Электронный ресурс] / Я. Н. Засурский // Информационное общество. – 1999. – Вып. 1. – С. 36–40. – Режим доступу : <http://emag.iis.ru/arc/infosoc/emag.nsf/BPA/8237275cd12d039fc32568b10037d11e>.
13. Иванова Т. В. Screen-to-Screen или face-to-face? [Електронний ресурс] // Татьяна Иванова // Mediasapiens: [сайт]. – Режим доступу : http://osvita.mediasapiens.ua/mediaprosvita/research/screentoscreen_ili_facetoface.
14. Ильганаева В. А. Влияние информатизации на культуругенез современного общества / В. А. Ильганаева // Библиотечнознавство. Документознавство. Информологія. – 2004. – № 1. – С. 58–62.

15. Ильганаева В. А. Гармонизация культурной среды в условиях информационного общества / В. А. Ильганаева. – Х. : ХДАК, 1999. – 34 с.
16. Иванова О. А. Сад літератури в журнальній оптиці сучасності : Медіакомунікації з, для і про літературу : [монографія] / Олена Іванова. – Одеса : Астропринт, 2009. – 368 с.
17. Как воспринимает человеческий мозг информацию в Digital Media и печатных изданиях [Электронный ресурс] // Advertology.ru: наука о рекламе. – Режим доступа : <http://www.advertology.ru/article137723.htm>.
18. Как заработать на пересказе книг. Интервью с автором проекта Smart Reading [Электронный ресурс] // Телеканал «Дождь». – Синдеева: программа. – 2015. – 26 ноября. – Режим доступа : https://tvrain.ru/teleshov/sindeeva/kak_zarabotat_na_pereskaze_knig-399025/.
19. Как меняются люди под воздействием медиа? [Электронный ресурс] // Cossa: интернет-издание о маркетинге и коммуникациях в цифровой среде. – Режим доступа : <http://www.cossa.ru/234/13669/>.
20. Карр Н. Пустышка. Что интернет делает с нашими мозгами / Н. Карр. – СПб. : BestBusinessBooks, 2012. – 256 с.
21. Кастельс М. Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс ; [пер. с англ. под науч. ред. О. И. Шкаратана; Гос. ун-т. Высш. шк. экономики]. – М., 2000. – 606 [1] с.
22. Кисіль К. Соціальні мережі для читачів – право на власну територію [Електронний ресурс] / К. Кисіль // MediaSapiens. – 2016. – 12 лютого. – Режим доступа : http://osvita.mediasapiens.ua/web/social/sotsialni_merezhi_dlya_chitachiv_pravo_na_vlasnu_teritoriyu/.
23. Коняев С. Н. Новые технологии и понятие времени / С. Коняев // Синергетика времени. Междисциплинарный подход. – М., 2007. – С. 222–239.
24. Коняев С. Н. Реальная виртуальность: границы наблюдателя в информационных пространствах искусственно созданных миров / С. Н. Коняев // Концепция виртуальных миров и научное познание. – СПб. : РХГИ, 2000. – 320 с.
25. Куликова Е. Е. Виртуальные выставки [Электронный ресурс] / Е. Е. Куликова. – Электронные данные. – Режим доступа : <http://ip.68eu.ru/index.php>.
26. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения – 2-е изд. – Т. 37. / К. Маркс, Ф. Энгельс. – М. : Издательство политической литературы, 1965. – 600 с.
27. «Метро 2035». Роман Дмитрий Глуховского [Электронный ресурс] // Вконтакте: социальная сеть. – Режим доступа : <https://new.vk.com/metro2035>.
28. «Наука и жизнь» [Электронный ресурс] // Большая советская энциклопедия : [в 30 т.] / гл. ред. А. М. Прохоров ; 1969–1978. – Т. 17 – М. : Советская энциклопедия, 1974. – Режим доступа : <http://bse.uaio.ru/BSE/1702.htm>.
29. О’Рейли Тим. Что такое Веб 2.0 [Электронный ресурс] / Т. О’Рейли. – Режим доступа : www.computerra.ru/think.
30. Оборин Л. Скоро на полках! [Электронный ресурс] // OpenSpace: Электронный журнал. – 2010. – 15 сентября. – Режим доступа : <http://os.colta.ru/mediathek/details/17834/>.
31. Осьминог: проект Бориса Акунина [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://osminogproject.com/>.

32. Почепцов Г. Г. История русской семиотики до и после 1917 года: учебно-справочное издание / Георгий Почепцов. – И. : Лабиринт, 1988. – 336 с.
33. Почепцов Г. Г. Коммуникативные технологии XX века / Георгий Почепцов. – М. : Рефл-бук, Ваклер, 2001. – 352 с.
34. Почепцов Г. Г. От информационных войн к операциям влияния и бихейвиористским войнам: новые тренды войны [Электронный ресурс] / Георгий Почепцов // Пси-фактор: [сайт]. – Режим доступа : <http://psyfactor.org/psyops/behaviorwar2.htm>.
35. Почепцов Г. Г. Теория коммуникации / Г. Г. Почепцов. – М. ; К. : Ваклер, 2003. – 651 с.
36. Почепцов Г. Г. Трансформации человечества под влиянием интернета [Электронный ресурс] / Георгий Почепцов // Mediasapiens: [сайт]. – Режим доступа : http://osvita.mediasapiens.ua/trends/1411978127/transformatsii_chelovechestva_pod_vliyaniem_interneta/.
37. Різун В. В. До питання про соціальнокомунікаційні наукові проблеми і про наукові проблеми взагалі / В. В. Різун // Актуальні дослідження українських наукових шкіл у галузі соціальних комунікацій: матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції [наук. ред. В. Різун; упоряд. Т. Скотникова]. – К. : Інститут журналістики, 2013. – С. 8–25.
38. Різун В. В. До постановки наукової проблеми про особливий статус медіакомунікацій (масового спілкування) у системі соціальних комунікацій [Електронний ресурс] // [Наукова сторінка професора Володимира Різун] / Інститут журналістики: [сайт] / – Електронні дані. – Київ, 2012. – Режим доступу : http://journalib.univ.kiev.ua/Do_postanovky_problemy.pdf.
39. Різун В. В. Теорія масової комунікації: [Підручник для студентів галузі 0303 «Журналістика та інформація»] / В. В. Різун. – К. : Видавничий центр «Просвіта», 2008. – 260 с.
40. Сапунов В. И. Теоретико-методологический анализ современного медиаространства Запада в контексте концепций информационного общества / В. Сапунов // Акценты: новое в массовой коммуникации. – 2005. – № 7–8. – С. 6–17.
41. Соколов-Митрич Д. Глаголом разожги [Электронный ресурс] / Д. Соколов-Митрич // Взгляд. – 2014. – 21 февраля. – Режим доступа : <http://vz.ru/columns/2014/2/21/673791.html>.
42. Сюзан Гринфилд: «Ребенок, воспитанный в социальных сетях, теряет способность к сопереживанию» [Электронный ресурс] // Теории и практики: сайт по обмену знаниями. – Режим доступа : <http://theoryandpractice.ru/posts/3539-syuzan-grinfild-rebenok-vozpitannyu-na-sotsialnykh-setyakh-teryaet-sposobnost-k-soperezhivaniyu>.
43. Толстой Л. Н. Письмо к Н. Н. Страхову от 23 и 26 апреля 1876 года // Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в 22 т. – Т. 18. – М. : Художественная литература, 1984. – С. 784.
44. Черниговская Т. Как интернет изменил наш мозг [Электронный ресурс] / Т. Черниговская. – Режим доступа : <http://www.liveinternet.ru/users/4799450/post375083239/>.

45. Читайте романы! В жизни пригодится [Электронный ресурс] // Наука и жизнь. – 2009. – № 8. – Режим доступа : <https://www.nkj.ru/archive/articles/16273/>.
46. Шестакова Э. Г. Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности нового времени / Э. Г. Шестакова. – Донецк : НОРД-ПРЕСС, 2005. – 441 с.
47. Щербинина Ю. Смотреть нельзя читать: буктрейлерство как издательская стратегия в современной России / Ю. Щербинина // Вопросы литературы. – 2012. – № 3. – С. 146–165.
48. «Я не буду писать про дочек Путина»: Интервью нового главного редактора Esquire Ксении Соколовой [Электронный ресурс] // Медуза: интернет-издание. – 2016. – 5 августа. – Режим доступа : <https://meduza.io/feature/2016/08/05/ya-ne-budu-pisat-pro-dochek-putina>.
49. Яблоновская Н. В. Жанр экспериментального романа в творчестве Джона Фаулза / Н. Яблоновская // Культура народов Причерноморья : журнал. – 2001. – № 25. – С. 105–110.
50. Baron N. S. Words onscreen. The fate of reading in a digital world. – Oxford etc., 2015.
51. Bibliotherapy [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.theschooloflife.com/london/shop/individual-bibliotherapy/>.
52. Book of the hour [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.bookofhour.com/ru>.
53. Carr N. Paper Versus Pixel: The science of reading shows that print and digital experiences are complementary [Электронный ресурс] / N. Carr // Nautilus. – № 4. – Режим доступа : <http://nautil.us/issue/4/the-unlikely/paper-versus-pixel>.
54. Exclusive extract Chapter one Go Set A Watchman by Harper Lee [Электронный ресурс] // The Guardian. – Режим доступа : <http://www.theguardian.com/books/ng-interactive/2015/jul/10/go-set-a-watchman-read-the-first-chapter>.
55. Lehrer J. Our Cluttered Minds [Электронный ресурс] / Jonah Lehrer // The New York Times. – 2010. – June 3. – Режим доступа : http://www.nytimes.com/2010/06/06/books/review/Lehrer-t.html?_r=.
56. Smart reading: ценные идеи из лучших книг [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.smartreading.ru>.
57. Thaler R., Sunstein C. Nudge: Improving Decisions About Health, Wealth, and Happiness. – New York, 2009. – 312 p.

ЕРГОДИЧНА ЛІТЕРАТУРА ЯК «ПОЗАКОМП'ЮТЕРНИЙ ГІПЕРТЕКСТ»: ГІПЕРТЕКСТУАЛЬНІ СТРАТЕГІЇ У РОМАНІ МІЛОРАДА ПАВИЧА «КРАЄВИД, МАЛЬОВАНИЙ ЧАСМ»

Сучасний розвиток художньої літератури великою мірою зумовлений цивілізаційними зрушеннями ХХ століття, в тому числі – перетворенням Гутенбергової галактики на Гейтсову галактику (термін сербського літературознавця Сави Дам'янова). Поняття «гіпертекст» опинилося в центрі уваги літературознавців завдяки художній практиці постмодернізму. Гіпертекстуальність сьогодні вважають однією з яскравих прикмет літератури «нової текстуальності». З розвитком комп'ютерних комунікацій і мережевої літератури вивчення художньої природи гіпертексту набуває особливої актуальності, яку (у вітчизняному та сербському літературознавстві) підсилює недостатній ступінь дослідженості явища гіпертекстуальності в постмодерністських «позакомп'ютерних» текстах, першою (або єдиною) формою яких є друкована.

Гіпертекст став логічним продовженням гри в ARS COMBINATORIA: література використала досягнення новітніх комп'ютерних технологій. Новий синкретизм (поєднання мовних, візуальних та звукових елементів) дає змогу перетворити рецепцію твору на перцепцію. Текст тепер не є цілістю, а сукупністю фрагментів, які читач-перципієнт обирає і комбінує за власним вибором. Ідея «відкритого твору» Умберто Еко реалізована в мультимедійному творі ще повніше, ніж у «паперовому» варіанті постмодерністського гіпертекстуального твору. У сербській літературі першим гіпертекстом такого типу стало мультимедійне видання «Хозарського словника» М. Павича.

Нові технічні можливості, однак, не привели до зникнення друкованих творів, гіпертекстуальність яких визначається їхньою специфічною формою, варіативною структурою, комунікативною відкритістю. Вивчення художніх особливостей таких літературних текстів дозволяє на підставі дослідження парадигматичних взірців зробити важливі теоретичні висновки щодо розширення можливостей функціонування тексту в умовах розвитку нових технологій, модифікації наявних прозових жанрів. Російський літературознавець Михайло Візель пропонує власну класифікацію гіпертекстів, яка враховує різні параметри і дозволяє вичленити з великої кількості груп саме ті, які можна застосувати до «позакомп'ютерних», тобто друкованих гіпертекстів. Оскільки твори сербських постмодерністів належать саме до «гутенбергівських» гіпертекстів, наведемо основні пункти цієї класифікації:

1. *Художні/нехудожні* (до другого типу належать довідники, довідкові системи, енциклопедії).

2. *Ізольовані/мережеві* (до других належать гіперромани, які «живуть» у мережі і є доступними водночас багатьом користувачам; вони можуть об'єднуватися в сайти подібних творів).

3. «Лише читання»/«читання з коментарями»/«читання-письмо».

«Читання з коментарями» передбачає можливість висловити у спеціальній «книзі гостей» свої враження від прочитаного/побаченого.

«Читання-письмо» може мати форму проекту одного автора (коли доступ до сайту відкритий лише для автора або з його відома) або проекту з можливістю колективної творчості (доступ до таких проектів відкритий для всіх охочих).

4. *Аксіальні/дисперсні*.

Аксіальними М. Візель називає твори, які, незважаючи на відсутність наскрізного сюжету, важко піддаються комбінаторним операціям, тобто мають «магістральний», книжковий принцип побудови. Такі гіпертексти є з'єднувальною ланкою між класичною книжкою і власне гіпертекстом, який характеризується дисперсністю. «"Дисперсні" гіпертексти не мають чітко вибудованої наративної осі. Вони принципово не мають ні початку, ні кінця, в них можна "увійти" з будь-якого місця» [3]. Цей пункт класифікації дослідник вважає найбільш умовним; на його думку, слід говорити про дві осі системи координат, між якими розташовано той чи той конкретний гіпертекст.

Згідно з цією класифікацією, романи сербських постмодерністів належать до художніх, ізольованих, одноавторських, «тільки для читання» гіпертекстів. Незважаючи на елементи потенційного введення читача у процес написання твору (порожні сторінки наприкінці романів М. Павича), сам (авторський) текст залишається незмінним і «коментарі» читача не вносять до нього ані найменших доповнень або коректив. Серед романів сербських постмодерністів переважають аксіальні, дисперсність виявляється на рівні окремих частин твору. На підставі такого результату визначення місця цих творів у системі гіпертекстів можна зробити важливий висновок: літературні твори, про які йтиметься мова, у більшості випадків не є гіпертекстами у вузькому значенні цього терміна, а творами (романами, оповіданнями тощо), які наділені характеристиками гіпертекстуальності.

З огляду на практику застосування цього терміна в літературознавстві та його відповідність літературним реаліям постмодернізму, адекватним, на нашу думку, є трактування *гіпертекстуальності* як *характеристики літературного твору, який позначений ознаками гіпертексту (нелінійність, внутрішні кореляційні посилання тощо)*.

Необхідність розмежувати гіпертексти і гіпертекстуальні твори продиктовано розвитком т. зв. «мережевої» літератури, якій властиве застосування радикальних характеристик гіпертексту: відсутність остаточної форми, необмежені можливості реструктурування тексту і його доповнення новими текстовими фрагментами, відмова від концепції індивідуального авторства тощо. Показовим прикладом літературного гіпертексту вважається «Пополудень» М. Джойса («Afternoon, a story»), який існує лише в електронній формі; популярними є і численні гіперлітературні інтернет-проекти колективного творення текстів. Твори сербських прозаїків-постмодерністів, попри інноваційність формальних рішень і наративних стратегій, належать до літератури в її класичному розумінні – як авторської художньої творчості, яка має зафіксовану у книжці («канонічну») форму. Гіпертекстуальність у них є способом розширення можливостей формальної побудови твору, використовується як елемент гри з читачем, що долучається до формування (або вибору вже наявної) сюжетної лінії, до розширення поля значень первісного, зафіксованого тексту. Одним із найяскравіших творів, який характеризується гіпертекстуальністю, називають роман М. Павича «Хозарський словник» [див.: 4], а найпростішим прикладом гіпертексту – будь-який словник чи енциклопедію, де кожна стаття має свої відсилання і посилання на інші статті. Отже, у романі Павича поєднано два концепти: концепт гіпертексту і концепт гіпертекстуальності, що робить його надзвичайно цікавим матеріалом для дослідження.

Хоча більша частина гіпертекстуальних творів класика сербського постмодернізму може бути представлена у віртуальній формі, йдеться про «позакомп'ютерні гіпертексти», створені з урахуванням обмежень друкованого простору. Специфіка їхнього амбівалентного функціонування пов'язана з концептом ергодичної літератури, до зразків якої вони можуть бути віднесені. Гіпертекстуальність ергодичних текстів не залежить від способу подачі твору, який може бути і друкованим, і електронним.

Поняття ергодичної літератури (англ. *«ergodic literature»*) увів в обіг Е. Аарсет, автор монографічної праці «Кібертекст: перспективи ергодичної літератури», і воно належить поки що до малопоширених в українській літературознавчій теорії і практиці. З вітчизняних літературознавців цю проблему досліджував Юрій Завадський, автор дисертаційного дослідження «Типологія і поетика мережевої літератури і сучасне західне літературознавство» [7]. До ергодичних відносять твори, які вимагають особливих зусиль під час читання. Поєднання в цьому терміні *«ergo»* від грецького *«ergon»* – *праця* та *«hodos»* – *стежка* досить точно окреслює специфіку цих зусиль. Різновидом такої

літератури є кібертекст, у процесі читання якого читач «здійснює семіотичний вибір, створюючи певну послідовність, і цей вибірковий рух є роботою з фізичної побудови тексту, що його не враховують різні теорії читання» [7, с. 12]. Серед творів, які наводять як зразки ергодичної літератури, що спрямовує читача на пошук шляхів творення чи перетворення наявного тексту, згадують також романи М. Павича, зокрема «Краєвид, мальований чаєм» [див.: 18]). Визначальною характеристикою ергодичної літератури є спосіб, у який функціонує текст: у ньому мають бути закладені іманентні правила власного використання-прочитання.

В історії літератури праергодичними творами вважають, наприклад, фігурні вірші-каліграми. Прикладами такого втілення змісту у формі художнього твору в сербській літературі можуть послужити вірші епохи бароко, зокрема поезії Захарії Орфеліна, а в українській – поезії Івана Величковського та Симеона Полоцького. Прикметно, що першими й найвідомішими авторами ергодичних творів у сербському письменстві стали визначні дослідники історії літератури цього періоду Мілорад Павич (автор фундаментальних досліджень «Історія сербської літератури епохи бароко» (1970 р.), «Історія сербської літератури класицизму і преромантизму» (1979 р.), «Народження нової сербської літератури» (1983 р.) та ін.) і Сава Дам'янов, відомий новим, постмодерним трактуванням класичних творів XVII–XIX століть: «Нове прочитання традиції» (2002 р.), «Апокрифна історія сербського (пост)модерну» (2008 р.). У художній творчості цих авторів принципи барокової ергодичності зливаються з пошуком нових можливостей форми.

Розвиток літератури, позначеної експериментами з нелінійними варіативними структурами, і виділення в окрему галузь мережевої літератури, літературознавче вивчення якої вимагає особливих критеріїв і наукових підходів, сигналізують про потребу термінологічної диференціації і розмежування понять «гіпертекст» і «гіпертекстуальний твір (проза, поезія, роман, оповідання тощо)». Те, що літературознавці називають «позакомп'ютерними гіпертекстами» – друкovanі твори нелінійної структури з більшим чи меншим ступенем жанрового маркування, позначені елементами інтерактивності (найчастіше ергодичного типу), – лише частково відповідають дефініції гіпертексту. Тому їх називають також латентними гіпертекстами, умовними гіпертекстами, друкovanими гіпертекстами тощо, додаючи «пояснювальне» окреслення.

Отже, аналізований літературний матеріал підводить до висновку, що у випадку творів сербських постмодерністів йдеться про ергодичні твори, які характеризуються *гіпертекстуальністю*, але не є гіпертекс-

тами у вузькому (термінологічному) значенні. Тому пропонуємо позначати терміном «гіпертекст» *електронний текст, написаний для прочитання на комп'ютері, який реалізується у віртуальному просторі комп'ютерних комунікацій і наділений характеристиками нелінійності, варіативності, природа якого визначається відсутністю обмеження лінійного простору, а також інтерактивними можливостями, якому властивий плюралізм дискурсів і відмова від фіксації тексту.*

До друкованих нелінійних творів пропонуємо застосовувати переважно окреслення «гіпертекстуальний» та «ергодичний» (у випадку, коли йдеться про твори із закладеною в них специфічною стратегією прочитання).

Вивчаючи прикмети й способи функціонування гіпертексту, гіпертекстуальні особливості постмодерністської літератури, літературознавці різних країн неодноразово зверталися до творчості Мілорада Павича, який справедливо вважається одним із піонерів застосування гіпертекстуальних стратегій у прозі постмодернізму, а його твори трактують як класичні зразки нелінійних романів.

Гіпертекстуальні стратегії сербського літератора неодноразово привертала увагу західних дослідників¹. Новаторство Павича – автора нелінійних романів, який дає змогу читачеві обирати порядок прочитання своїх творів, відзначали й аналізували історики літератури та літературні критики на батьківщині письменника (розвідки Йована Делича [17], Петара Піяновича [15], Александара Єркова [19], Сави Дам'янова [6], Ясмїни Михайлович [9]). Найчастіше його новаторство розглядали в контексті поетики «відкритого твору» і стратегії постмодерністської гри з читачем, на тому рівні, який був анонсований самим письменником в автопоетичних і автокритичних заувагах (напр.: [12; 13]). Дослідженню романістики М. Павича присвячені дисертаційні дослідження українських літературознавців Юлії Білоног [2] та Зоряни Гук [5].

Про гіпертекстуальність романів автора «Хозарського словника» пише Я. Михайлович в есе «Павич та гіпербелетристика». Відправним теоретичним пунктом аналізу вона обирає визначення американського письменника і професора Браунівського університету (Нью-Йорк) Роберта Кувера: «Гіпертекст – це електронний текст, де написання та читання здійснюється на комп'ютері, де немає тиранії й обмеження

¹ Див., напр.: *Callus I. Cover to Cover: Paratextual Play in Milorad Pavic's «Dictionary of the Khazars»* / I. Callus. – Режим доступу : <http://www.altx.com/ebr8/8callus.htm>; *Hayles N. K. Corporeal Anxiety in «Dictionary of the Khazars»: What Books Talk About in the Late Age of Print When They Talk About Losing Their Bodies* / Katherine N. Hayles // *MFS Modern Fiction Studies*. – Vol. 43. – Number 3. – Fall 1997. – Pp. 800–820; доступно також на: <http://www.khazars.com>.

друкарського рядка, тому що написання здійснюється в нелінійному просторі, який створює комп'ютер. На відміну від друкарського тексту з односпрямованим рухом у керунок перегортання сторінок, гіпертекст – це радикально відмінна технологія, вона є інтерактивною і багатоголовою, вона надає перевагу плюралізму "дискурсу" перед раз і назавжди визначеною фіксацією тексту» [9, с. 53]. Авторка есе відносить твори Павича до таких, що мають (попри друковану форму) властивості гіпертексту і можуть бути представлені в кіберпросторі. Вона приміряє до оповідання «Вивернута рукавиця» і до чотирьох перших романів Павича можливості комп'ютерних технологій і висуває припущення, як можна було б перетворити ці книги на мультимедійні видання.

Таку можливість згадує в автопоетичному тексті «Початок і кінець роману» і сам письменник, уводячи міркування про неї до контексту своєї ідеї перетворення літератури на реверсивне мистецтво. Реверсивність закладена, на думку Павича, у множинності закінчень «Хозарського словника». Це є наслідком абеткової структури лексикона (класичного гіпертексту), яка тягне за собою зміну порядку статей під час перекладу на інші мови. У «Краєвиді, мальованому чаєм», зазначає письменник, якщо його читати за вертикаллю, «на першому плані опиняються портрети героя книги. Якщо ж ті самі розділи читати по горизонталі ("класичним способом"), тоді на перший план виступає зав'язка і розв'язка книги» [13, с. 65].

Для переведення роману до категорії реверсивних мистецтв письменник створює ще один різновид нелінійного роману – роман-клепсидру «Внутрішній бік вітру». «Він має дві титульні сторінки, і його найкраще читати півтора рази, як колись зауважив мій друг, археолог Драгослав Срейович. Завершується він посередині, там де зустрічаються героїня і герой цього давнього грецького міфу – Геро і Лєандр» [13, с. 65]. Про свій четвертий роман «Остання любов у Царгороді» Павич пише, що він «є, по суті, романом-таро, що складається з 22 розділів, які відповідають картам великих арканів. Як відомо, таро може пророкувати майбутнє, а роман "Остання любов у Царгороді" можна читати у різних ключах [курсив наш. – А. Т.], як і самі карти. [...] Інакше кажучи, цей роман є посібником для ворожіння, і ним можна користуватися по-різному. [...] Під час ворожби можна вчитувати значення карт у розділах роману (котрі мають такі ж назви й числа, як і карти), можна вчитувати смисл розділів роману у значеннях карт, можна читати роман, не зважаючи на карти, можна, не зважаючи на роман, користуватися картами таро, які додаються до нього. Або ж можна, згідно з тлумаченням карт таро, яке є у змісті, спершу розкину-

ти на столі карти, а тоді вже читати розділи в тому порядку, в якому вони випали з колоди» [13, с. 66]. Письменник наводить кілька способів «використання» «Останньої любові у Царгороді» як роману (твору для читання) і як посібника для ворожіння (додатку до карт). Слід звернути увагу, однак, на заувагу письменника стосовно можливості читання роману в різних ключах, «ключів» якого він не подає ні тут, ні в інших автокритичних текстах та інтерв'ю. Це відповідає правилу, якого завжди дотримується Павич, – надання читачеві абсолютної свободи читання і трактування його творів.

Зауважмо, що йдеться про письменника з формотворчою іманентною поетикою, яку можна віднести до ергодичної (на чому Павич наголошував в останні роки, в романі «Мушка» та автопоетичних інтерв'ю): його твори містять ключ власного прочитання, який має віднайти читач. Недаремно серед творів, які Е. Аарсет та інші дослідники ергодичної літератури наводять як зразки цього концепту, що спрямовує читача на пошук шляхів творення чи перетворення наявного тексту, згадуються і романи М. Павича (зокрема, «Краєвид, мальований чаєм» [див.: 7]).

Відкритий до нових літературних можливостей і використання досягнень технічного прогресу, М. Павич одним із перших у сербській літературі почав охоче звертатися до теорії гіпертексту і пов'язувати розвиток літературних форм із цивілізаційними процесами інформаційного прориву та віртуалізації, у яких він вбачав вияв духу постмодерного часу. Однак літературна практика автора «Хозарського словника» свідчить не про створення класичного гіпертексту, призначеного для прочитання на комп'ютері, який принципово «не вкладається» в рамки друкованої книжки, а про використання гіпертексту як моделі (передовсім у «Хозарському словнику»), застосування принципів функціонування мережі Інтернет (його прикладом є, наприклад, «Дамаскин») тощо. Аналіз романної прози Павича, яку часто згадують як взірець гіпертексту, приводить до висновку про синонімічне використання понять «гіпертекст» та «нелінійний роман» – і з боку самого автора, і з боку дослідників його творчості. Розвиток мережевої літератури в останнє двадцятиріччя продемонстрував можливості й обмеження цього специфічного різновиду творчості, який повністю підпадає під визначення гіпертексту, і увиразнив її відмінності від гіпертекстуальних нелінійних творів, якими є романи сербського письменника.

Твори Павича можна трактувати як потенційні, латентні гіпертексти, на які їх може перетворити подальша специфічна комп'ютерна обробка. У такому випадку автор друкованого «нелінійного роману» перетворюється на співавтора, роль якого у створенні віртуальної презентації зводиться до ролі «автора ідеї» або автора прототексту. Пара-

лельне існування окремих романів Павича у віртуальному просторі² чи на електронних носіях не впливає на функціонування «канонічної» друкованої форми. Навіть тоді, коли автор деякі частини романів «Скринька для писання» та «Зоряна мантия» розмістив лише в Інтернеті, він наголошував на необов'язковості їхнього прочитання, що надає їм альтернативного, доповнювального характеру. Міркування М. Павича та Я. Михайловича щодо можливості додати до романів комп'ютерні ігри так і залишилися теоретичними (принаймні у просторах літературознавства), тим паче, що таке доповнення не розширює самого твору або його рецептивних обріїв.

Якщо у XX столітті М. Павич співвідносив свою творчість із гіпертекстом, у XXI сторіччі він відмовився від цього концепту, що можна вважати наслідком розвитку «мережевої літератури» й усвідомлення письменником принципової відмінності від неї його власного концепту. До рис цього концепту належить нелінійність, обмежена варіативність структури, ергодичність, які споріднюють романістику Павича з гіпертекстуальними практиками, однак не дають підстав надати його творам визначення «гіпертекст» у вузькому значенні цього терміна.

Романи М. Павича, які впродовж останніх десятиліть літературознавці різних країн наводять як зразки гіпертексту, створені з усвідомленням і врахуванням гутенбергівських обмежень. Порівняння цих високохудожніх творів із чітко продуманою і вибудованою авторською стратегією варіативного читання з мережевими гіпертекстами увиразнює їх принципову типологічну відмінність.

«Хозарський словник», «Красвид, мальований чаєм», «Зоряна мантия» та інші романи сербського письменника свідчать про використання гіпертекстуальних стратегій у побудові *відкритих* для гіперрецептивних тлумачень *завершених* творів. Інтерактивність романів Павича має суттєво відмінну природу від інтерактивності мережових проєктів спільного написання: автор визначає «правила гри» і шляхи побудови гіперзначень, залишаючи «канонічний» текст твору незмінним і зафіксованим у друкованій книзі. Сам Павич, після періоду наголошеного зацікавлення гіпертекстом, у своїй останній книзі «Мушка: три короткі нелінійні романи про кохання» («Вештачки младеж: три кратка нелінейна романа о љубави», 2009), відмовляється від використання цього терміна на користь окреслень «нелінійний роман» та «ергодична література», які найповніше відповідають його експериментам із формальними стратегіями.

У середині 90-х Павич активно експериментував із технічними можливостями віртуального (хоча б теоретично – пропонуючи у своїх есе

² Див.: www.khazars.com.

способи доповнення романів електронними іграми, наприклад, розкладанням карт таро). Натомість читачі «Мушки», одержавши разом із книжкою диск DVD, знайдуть на ньому не комп'ютеризовані романи «Мушка», «Дамаскин», «Скляний слимак», а фільм-інтерв'ю з письменником (його автором є грецький видавець творів Павича) і текст книжки в електронному вигляді (без будь-яких технічних новацій). Цікаво, що Павич не використав жодних гіпертекстуальних можливостей для презентації текстів на комп'ютері. Перед читачем – сторінки рукопису, які він «гортає» на екрані, як гортав би їх у друкованій книжці. Відмінність полягає лише в способі і швидкості цього процесу. «Текст в інтернеті, з погляду письменника і з погляду читача, "поводиться" як і кожний інший текст, збережений у класичній формі; екран комп'ютера в цьому випадку лише перебирає на себе роль книжкової сторінки, "мережа" – роль бібліотеки, перевага якої полягає у швидшому пошуку» [16, с. 151].

В автопоетичній післямові до «Мушки» письменник вказує на нелінійний (ергодичний) характер творів, які є «вправами з нового способу читання». Себе автор іронічно змальовує як композитора, який прагне послухати свою музику у виконанні глядачів. Це свідчить про вибір письменником концепції ергодичності як найбільш відповідної для реалізації ідеї латентної гіпертекстуальності твору: «відкритого» (для побудови другого, віртуального «тіла» гіперсенсів) і водночас – «канонізованого» у формі, уважно обраній автором. У тій формі, яка є носієм значення і дороговказом для пошуку іманентних шляхів прочитання.

Роман М. Павича «Краєвид, мальований часем» («Предео сликан чаєм», 1988) вважають емблематичним прикладом ергодичного твору, який іманентно вміщує спосіб свого прочитання [див.: 7]. В автокритичних статтях й інтерв'ю автор називав його зазвичай романом у формі кросворда («роман у виду укрштених речі»). Другий роман сербського письменника має гетерогенну структуру, складається з двох книг («Маленький нічний роман» («Мали ноћни роман»)) та «Роман для любителів кросвордів» («Роман за љубитеље укрштених речі»)), кожна з яких має специфічну організацію. «Маленький нічний роман» вперше був опублікований у збірці «Нові белградські оповідання» («Нове београдске приче», 1981), а пізніше, разом із «Романом для любителів кросвордів», склав «Краєвид, мальований часем». Поєднання цих книг сербський літературознавець П. Піянович трактує так: «У "Краєвиді, мальованому часем" в одному оповідному корпусі перебувають лице і зворотний бік, автентичний образ героя і його імітація, книжка-питання [«Маленький нічний роман». – А. Т.] і книжка-

відповідь [«Роман для любителів кросвордів». – А. Т.], – вважає сербський літературознавець [15, с. 224].

Історію Атанаса Свілара-Разіна (героя з двома прізвищами, які вказують на його двояку природу) викладено в нетрадиційний, фрагментарний спосіб. Він є героєм обох романів, об'єднаних назвою «Краєвид, мальований часем», і в кожному з них проживає окреме життя. У «Маленькому нічному романі» він постає як нереалізований архітектор, який разом із сином вирушає на пошуки свого батька на Святу Гору. Мотив, який є досить частим у традиційній літературі, піддається Павичем іронічній інтерпретації. Коста Свілар насправді не є батьком Атанаса, тому пошук героєм батька визначається ситуацією помилки і мав би бути спрямований на віднайдення слідів росіянина Разіна. У романі варіюється відома тема із сербської історії: засновник династії Стеван Неманя йде на Святу Гору за прикладом сина, Святого Сави. Атанас Свілар у пошуках батька приходить на Афон і наприкінці подорожі втрачає свого сина, а батька так і не знаходить.

Кожна з глав «Маленького нічного роману» складається з двох частин і має два заголовки, один із яких друковано курсивом, а другий подано в дужках (напр., «1. *Кінці вусів вони носили заплетеними, як батіг* (Все це біда, в якій ми відчуваємося, як риба у воді...)»). Така структура відповідає паралельному розгортанню двох розповідей, перша з яких є історією святогорських монахів та їхніх звичаїв, а друга – історією Атанаса Свілара. «Маленький нічний роман» наділений бінарною структурою і задуманий як диптих: перша частина кожного розділу присвячена «загальній» історії, міфу про ідіоритміків та кенобітів, а друга частина подає історію Атанаса Свілара і його подорожі на Святу Гору. У деякі моменти ці розповіді перетинаються, утворюючи хрест, де священна історія святогорців є вертикаллю, що пролягає через століття, а повість про архітектора – горизонталлю. Отже, мотив хреста семантизується і зумовлює форму роману. Коли «Маленький нічний роман» став частиною «Краєвиду, мальованого часем» – роману у формі кросворда, – дві лінії оповіді здобули додаткову функцію осей кросворда і почали функціонувати в новому контексті.

Багатовікова традиція поділу монахів на кенобітів та ідіоритміків визначає долю Кости Свілара і допомагає його (нерідному) синові Атанасу усвідомити власну природу. «Горизонтальні» історії героїв перетинаються подеколи з тяглою історією монахів Святої Гори, утворюючи клітинки спільної оповіді, з яких укладено фабулу «Маленького нічного роману». Бінарну структуру цього твору, на думку Й. Делича, уможливує «подвоєний час». Час давньої, вічної оповіді починає свій плін з першими християнами, а нова, приватна, персона-

льна історія вміщена у ХХ століття. Між ними теж відбувається «гра дзеркал»: завдяки «вічній оповіді» про ідіоритміків і кенобітів у долі конкретного сучасного героя можна впізнати універсальну оповідь. «Гра дзеркал – завдяки міфу – анулює явище діахронії і наводить на думку про єдність минулого, теперішнього і майбутнього в "одкровенні". [...] Зі свого боку, "Роман для любителів кросвордів" не може повноцінно функціонувати без "Маленького нічного роману"», – вказує сербський дослідник [17, с. 308].

В основу роману «Краєвид, мальований чаєм» покладено принцип дихотомії. Кожна з двох відносно самостійних частин утворена поєднанням двох типів побудови. Якщо в «Маленькому нічному романі» вертикальна й горизонтальна лінії були умовними (сакральне і універсальне перетиналися з профанним і індивідуальним), у «Романі для любителів кросвордів» вони стають експліцитними принципами організації оповіді.

Читачеві пропонуються на вибір схеми читання: горизонтальна і вертикальна. На початку другої книги подано два варіанти змісту: «Зміст для тих, хто бажає цей роман, або цей кросворд, читати по вертикалі» та «Зміст для тих, хто бажає цей роман, або цей кросворд, читати по горизонталі» (в кожному з них автор наводить порядок прочитання глав для тої чи іншої категорії читачів). Пізніше, у главі «І по вертикалі. Укладачі цієї книги» автор подає поради для цих двох типів читачів, звертаючись до «поетики перехрещення» як складової оповідної стратегії: «Кросворд! Нічого нового, – скажете ви. Звичайно, нічого. Поки не звикнете. Бо потрібно мати на увазі, що письменник – те саме, що й кравець. Як кравець кроєм одягу прикриває недоліки й ганджі свого замовника, так і письменник, кроючи книжку, змушений прикривати ганджі й недоліки свого читача. А ті недоліки, як і в кожному одязі, простягаються і вширш, і вздовж» [11, с. 217].

У другій частині роману («Роман для любителів кросвордів») нарація організована відповідно до розгалужень сюжетної лінії головного героя, американського бізнесмена Атанасія Разіна (колишнього Свілару), і складається з фрагментів шести частин, кожна з яких є її тематичним сегментом («Укладачі цієї книги», «Разін», «Краєвиди, мальовані чаєм», «Вітація», «Любовна історія», «Три сестри»), і «чорних клітинок» – вставних новел. Фрагменти, що належать до частини «Укладачі цієї книги» – це коментарі «автора» або «авторів» «Пам'ятної книги», присвяченої Свілару-Разіну, що є «текстом у тексті» роману. Фрагменти частини «Разін» ознайомлюють із біографією героя, а «Краєвиди, мальовані чаєм» дають можливість «ознайомитися з планами, картинами та іншим вмістом відомих блокнотів арх. Разіна, які завжди ма-

ють на обкладинці пейзаж, намальований чаєм, так як і ця книжка носить однойменну назву на обкладинці» [11, с. 217].

Четверта група фрагментів присвячена долі героїні Вітації Мілут, а «Любовна історія» розповідає про перипетії стосунків Разіна з цією співачкою (її можна читати як окремий любовний роман). «Три сестри» – історія трьох сестер – колишніх коханок Свілара, в яких герой купує ще ненароджених нащадків. Передбачені також і «чорні квадрати» – тексти, які безпосередньо не стосуються історії бізнесмена-архітектора, але без яких «кросворд» не міг би функціонувати. Такими структурними фрагментами є оповідання Павича, взяті зі збірок попередніх років – своєрідної передісторії героїв. Подібно до того, як у кожному з нас «живуть» гени наших предків, літературні герої Павича є носіями «літературних генів». Вітація Мілут успадковує риси жінок роду Різничів і Жевуських, тому оповідання «Болото», героїнею якого є Амалія Різнич, хоча і не є частиною фабули роману, становить елемент її історії. «Чорні квадрати» кросворду є опорами оповіді, успадкованим «несвідомим» її героїв як літературних креацій.

Вставні оповідання і фрагменти роману потрактовано як клітинки кросворду або як уже складені слова, поєднання яких горизонтально чи вертикально утворює роман. Павич згадує про існування багатьох способів прочитання роману, але артикулює лише два: горизонтальний – як звичайний роман, і вертикальний – за запропонованою в ньому схемою. «Якщо цей роман-кросворд читати по вертикалі, на першому плані опиняються портрети героя книги. Якщо ті самі розділи читати по горизонталі ("у класичний спосіб"), тоді на перший план виступає зав'язка і розв'язка книги. [...] Зрозуміло, що його початок і кінець різняться ще й залежно від того, читати його вертикально чи горизонтально. "Краєвид, мальований чаєм" по горизонталі починається реченням: "Жодного ляпаса, якого не дав, не треба забирати в могилу". Цей же роман, якщо читати його по вертикалі, починається таким реченням: "Готуючи цю "Пам'ятну книгу" нашому другові, товаришу шкільних років і доброчинцю, арх. Атанасію Федоровичу Разіну *alias* Афанасію Свілару, який колись випишував своє ім'я язиком на спині найкрасивішої жінки цілого покоління, а тепер вписав його золотими літерами в зоряні книги бізнесу століття і став великим підзвітним, чия ніч вміщає десять днів. Редколегія мала на увазі, що всієї правди про його життя й працю ми не дізнаємося ніколи". Якщо роман "Краєвид, мальований чаєм" ви почнете читати горизонтально, він закінчиться реченням: "Читач, напевно, не такий дурний, аби не здогадатися, що зараз сталося з Атанасом Свіларом, який певний час носив прізвище Разін". "Краєвид, мальований чаєм", якщо ви читатимете роман по вертикалі, закінчується реченням: "Я побіг до церкви"» [12, с. 21].

Між тим, вибір форми кросворду і саме його текстуальне наповнення створюють можливості не лише механічного, але й літературно-го його використання. Завдання читачів (авангардом яких є критики, історики і теоретики літератури) – прочитати цю «головоломку». Кросворд недаремно вважається не тільки гарною забавою для проведення часу, але й розумовою гімнастикою.

«Краєвид, мальований чаєм» складається з великої кількості фрагментів-оповідей, наділених високим ступенем самостійності. Роман заявлений автором як химерна побудова, що передбачає можливості читання за схемою: горизонтально або вертикально. Так як і у випадку прототипу – кросворда, немає значення, який напрямком читач обере як початковий: для вирішення кросворда потрібно заповнити клітинки і по горизонталі, і по вертикалі.

Якщо підійти до роману з позиції літературних прототекстів, які лежать в його основі, горизонтальною (синхронною) традицією він пов'язаний з романом Х. Кортасара «Гра в класи», а вертикальною – з романом М. Гоголя «Мертві душі». З роману Гоголя він запозичує тему (Разін купує праправнуків і «білих бджіл» – ненароджені душі), а форму – з роману Кортасара. На думку відомого сербського літературознавця Предрага Палавистри, цей роман можна читати «як травестію і як фантастичний гротеск, як критичну іронію і як сатиричну алегорію про двійника, як модерний шахрайський роман і як перелицьований роман про виховання і шлях до щастя (*Bildungsroman*); і, нарешті, як сюрреалістичний роман розірваної і розсипаної форми, повний дивних подій і логічних порушень. [...] Справжній вірець нового фантастичного роману, писаного в постмодерністській манері *ars combinatoria*, "Краєвид, мальований чаєм" можна читати і навхрест, бо він нібито написаний для любителів загадок і кросвордів» [14, с. 252].

Попри свою фантастичність, роман не відірваний від реальності: у ньому наявний апокаліптичний мотив ядерної катастрофи. Павич робить колишнього невдачу-архітектора успішним бізнесменом, який пов'язаний з торгівлею атомним обладнанням і захороненням радіоактивних відходів. Згадано і Чорнобиль в інкорпорованому в роман «чорному» анекдоті: комічний жанр є для автора втіленням трагічного змісту. Травестія літературних жанрів у «Краєвиді, мальованому чаєм» іде пліч-о-пліч із травестуванням історії. Алегоричний «Маленький нічний роман» перетворено на іронічну розповідь про торговця-будівничого, який робить лише копії, а купує чужі ненароджені душі.

У сюжеті про торгівлю «білими бджолами» читач може розпізнати і нотки культурологічної алюзії. Православна Ольга погоджується продати лише жіночі душі (автор іронічно змальовує характерний для

сербів патріархальний культ синів), її сестра мусульманка Азра, не маючи власних дітей, торгує чоловічими нащадками Ольги, а католичка Цецилія продає душі праправнуків, попередньо їх охрестивши. Три сестри (на відміну від героїнь А. Чехова) належать до різних вір, що прочитується як алюзія на тезу реформатора сербської мови Вука Стефановича Караджича про сербів трьох віросповідань. Заняття, на якому розбагатів колишній архітектор, теж покаже – воно є екологічно небезпечним для багатьох поколінь.

У романі Павича літературно втілена ідея бінарності світу, яка виступає як структуротворчий принцип. Увага до бінарних структур виявляється і у формальній організації твору, і в побудові системи образів, яка характеризується дзеркальністю (подвоєння героя, повторі сюжетних ліній, подій). Якщо в «Хозарському словнику» основоположним числом структури є «три», символічний код «Красвиду» пов'язаний із числом «два». Протагоніст має два прізвиська, двох батьків, двох дружин; його син, на думку героя, має двох матерів; Вітація Мілут – двох чоловіків і два імені (сценічне, під яким вона найвідоміша, так і не згадується) тощо. Мотив дзеркала підсилює ефект бінарності. На думку К. Неша, дзеркало – «найважливіша емблема мімесису, [...] образ-символ самопізнання і точна та непоборна копія вікна як образу-символу пізнання зовнішнього світу, дзеркало сьогодні стає своїм антивідображенням – знаком невідповідності самого мімесису» [цит за: 1, с. 174].

Історія Атанаса Свілара-Разіна на рівні роману є повтором-віддзеркаленням історії героя вставної новели Йоана Сіропулоса – Йована Сіропулова, грека, який став болгариним, але помер як грек. На рівні самого образу вона теж позначена подвоєнням: бізнесмен Атанас Разін є своєрідним дзеркальним, «негативним» відображенням архітектора Атанаса Свілара. Невдаха стає успішним, шукач батька (свого минулого) перетворюється на покупця ненароджених душ (чужого майбутнього), а його ім'я Атанас прочитується як анаграма сатани (алюзія до диявольського в герої неодноразово артикульована в романі). Доля Свілара є своєрідним прототекстом долі Разіна, яка постає як поєднання двох життєвих ліній. Візуальним втіленням такої моделі героя є створювані ним «Красвиди, мальовані чаєм», у яких поєднано пейзажі і будівлі. Власник фірми, що виробляє фарби (Разін), обирає для своєї творчості чай. Його справжній батько, російський математик, був «людиною чаю» і малював ним квіти. Крім цього, власне чаєм майбутні художники вчаться малювати архітектурні об'єкти, зокрема колони.

Літературний час роману позначений симетричністю, минуле відображається у майбутньому, а теперішнє є тонкою віссю. Для плану

Разіна важливою є купівля «білих бджіл» – так у Сербії називають нащадків і предків у п'ятому поколінні, яких не поділяють за статтю (після прапраправнуків-прапраправнучок і відповідно прапрадідів і прапрабабусь йдуть «білі бджоли»). У цьому понятті поєднано минуле і майбутнє. Новий Чічков стає центром симетричної побудови, яка охоплює всі три часи. Ця симетрія, однак, планово порушується в романі, згідно з трактуванням демонічного дона Азередо: «Межа між світлом і пільмою на цій іконі нерівна, а викривлена: всесвіт несиметричний» [11, с. 315]. Несиметричним є і час, який, за словами таємничого посланця Азередо, характеризується викривленням: «День, що був три роки тому, виглядає для нас так само неясно, як і завтрашній день, і тому можна зробити висновок, що викривленість часу стосується і минулого. Скільки нам це викривлення відкриває з майбутнього, стільки ж воно закриває нам з минулого» [11, с. 361].

Існування інших майбутніх залишається невикористаною можливістю, і лише Вітація, за його словами, «імовірно, знаходиться на шляху до відкриття того другого майбутнього» [11, с. 361]. Ситуацію існування «можливих світів» із множинними майбуттями, класичним прикладом якої є оповідання Борхеса «Сад з розгалуженими стежками», Павич реалізує у сфері гри з читачем. Вітація одержує два рівноправних майбутніх залежно від вибору читачем фіналу роману (або розв'язки кросворда, де майбутнє вирішує стать читача).

Дзеркало відіграє важливу роль у побудові сюжету. Вітація, наприклад, намагається розгадати таємницю читача своєї книги за допомогою парних і непарних дзеркал. («Відносно до взірця, до обличчя – відображення в дзеркалі є зіпсутим, викривленим. Права сторона стає лівою, за хвилину дванадцята в середу стає хвилиною на першу в четвер. У своєму першому відлунні голос своє *вперед* і *вгору* втрачає й отримує на тому місці *назад* і *вниз*. Але для того існують парні дзеркала й парні відлуння, які виправляють зіпсуте непарними. Якщо подивитися через парне дзеркало на відображення чи годинник з непарного, зіпсуте лікується: права рука, перетворена у непарному дзеркалі на ліву, у парному знову стає правою, знову буде та сама година, яка є насправді в кімнаті» [11, с. 352]. Аналогом дзеркала є скло, що розділяє героїню і таємничих читачів, поверхня води, в якій вона має побачити свою долю. «Віддзеркалюються» в романі характеристики героїв, які поступово стають носіями однакових особливостей – зовнішніх або внутрішніх, що, однак, не тягне за собою їх сутнісного уподібнення. Останній, четвертий краєвид Разіна, який порівнюється зі сповіддю, представляє ситуацію переходу межі, виходу у «задзеркалля»: «...тут [місце впадіння Сави в Дунай. – А. Т.] пейзаж ніби перегороджує якась невидима вертикальна стіна. Ніби тут від землі до неба поставлене

якесь дивне сито. Проходячи крізь нього, вода без переходу у дальшій течії перетворюється на суходіл, а суходіл – на воду, небо далі висить у повітрі, зупинене, як земля, а земля тече, як небо, несучи на собі хмари. [...] Якийсь птах, у швидкому польоті й прагненні до свободи, вривався в ту перегородку, так, як птахи, опинившись у пастці кімнати, б'ються у вікно чи скло картини, за яким краєвид, намальований чаєм, і розбивають його» [11, с. 323]. Оскільки цей «краєвид-сповідь» намальовано на останній сторінці обкладинки останнього блокнота героя, накладається паралель із виходом із рамок самої книжки: птах на картині Разіна розбиває перегородку і пролітає крізь неї на «той бік». У такий спосіб проходять крізь невидиме скло-дзеркало умовності літературної фікції персонажі роману і його читачі.

Не менш важливим є віддзеркалення мотивів роману на новому рівні оповіді. Сенс алегоричної історії про японця й бельгійця, які дивляться на акваріум, і рибку, яка уподібнюється до японця, а потім змушує бельгійця пускати бульки, стає зрозумілим, коли вона «віддзеркалюється» в історії Вітації. Героїня дивиться на скляні подвійні двері, всередині яких бачить не тільки книжки, але й чоловіка та жінку. Ситуація «акваріума» повторюється і, згідно з логікою дзеркала, повторюється в «переверненому вигляді». Таємничі гості-читачі є «рибками», на яких дивляться, а Вітація – зовнішнім спостерігачем. На цьому «перевернутість» ситуації не обмежується: героїня роману спостерігає за читанням «своєї книжки» і закохується в її читача.

В історії про акваріум бельгійця і рибу порівнювано з іконою і дзеркалом. «...Ікони, кажуть, не треба відображати у дзеркалі. Коханцеві, тобто дзеркалу, не дано побачити свою любов, тобто ікону» [11, с. 262]. Світ роману і світ поза його межами розділяє прозоре скло. Жителька акваріума здатна уподібнити до себе людину, що її споглядає, героїня «Краєвиду, мальованого чаєм» перетворюється зі спостережуваної на спостерігача. Складна гра дзеркал зумовлює складну структуру твору, яка є формальним відповідником цієї гри. Історії героїв віддзеркалюються одна в одній, взаємодоповнюються, як у випадку притчі про акваріум і розповіді Вітації. На рівні метатексту, яким є творчість М. Павича, кореляція ікони і дзеркала набуває автопоетичного тлумачення в роздумах про Борхеса, якого сербський письменник назвав «найкращим читачем нашого століття»: «Він вважав, що гарні оповіді виникають і живуть незалежно від того, розуміє їх їхній автор чи ні. Він вірив навіть, що письменник по-справжньому гарну оповідь зрозуміти не може, і так опинився в ситуації ікони та дзеркала. Бо на ікони, кажуть, не дозволено і не рекомендовано дивитися в дзеркалі. Так і Борхес вважав, що письменникові – тобто дзер-

калу – не дано охопити поглядом свій твір – тобто ікону. Але він зате вмів краще за будь-кого іншого охопити поглядом чужу історію і вжитися в неї» [12, с. 72]. Авторський коментар віддзеркалюється (з відповідними змінами) у висловлюваннях героїв і навпаки.

Павич створює ситуацію наративної непевності, розмиваючи межу між «фікційним світом» героїв роману і «реальним світом» автора і читачів «Краєвиду, мальованого часем». «Пам'ятна книга», яка має функцію «тексту в тексті» стосовно до «Краєвиду, мальованого часем», складається з блокнотів Разіна, які називаються «Краєвиди, мальовані часем». Отже, завдяки складній грі «дзеркал структури», сам роман парадоксально стає частиною «Пам'ятної книги», її «текстом у тексті». Автором метатекстуальних коментарів, до яких належать настанови для читання другого роману Павича, зазвичай є «емпіричний автор» або якась із «масок автора» – оповідач, упорядник тощо. У «Краєвиді, мальованому часем» функціонують «упорядники», які перебувають на межі фікційного і метафікційного тексту. Вони (нетрадиційна у таких випадках множина) виступають як добрі знайомі Разіна-Свілара, тобто належать до світу героїв роману, займаючи водночас позицію всевідаючого автора (в історії Свілара) і співавтора у грі з читачем (історія Вітації Мілут).

У романі проілюстровано дзеркальну функцію читання в постмодернізмі: читач бачить себе в дзеркалі тексту, або його там бачить герой («дзеркало в дзеркалі»). На вибір форми впливають кореляції «автор – герой», «автор – читач» та ситуація «маскараду», під час якого у Павича відбувається обмін «масками». Павич не обмежується «маскою автора», можна говорити й про «маску героя» і «маску читача». Стосунки між суб'єктами й об'єктами оповіді піддано карнавалізації, всі вони є тимчасовими виконувачами ролі, яку визначає «маска» і відповідні їй функції.

У «Краєвиді, мальованому часем» автор артикулює принцип побудови «піщового роману» із зернят (власних або чужих) текстів, який стане основним у наступному романі Павича «Внутрішній бік вітру». Герой роману «позичає» слова з «Пам'ятної книги» і складає з них своє оповідання «Чотирнадцятий апостол». Укладач «Пам'ятної книги», здивований «прочитанням» Разіна, якому саме це «оповідання» найбільше сподобалося, пропонує читачеві пошукати його, «якщо він не вирішить у цій самій книжці пошукати якусь третю, свою повість, яка для нього важливіша від цієї, яку ми розповіли, або від отої, яку знайшов Разін» [11, с. 372]. Отже, читач може заповнити порожні клітинки за правилами скандинавського кросворда й одержати з тексту роману рішення – свою власну оповідь. Прочитаний вздовж і впоперек

(або ж горизонтально і вертикально) текст пропонує нові зв'язки, асоціації, можливості – стає гіпертекстом за рахунок розширеного нарративного контексту.

Новаторським є принцип реалізації в романі автопоетичного коментаря. У «Краєвиді, мальованому чаєм» наратор-автор присутній на маргіналіях тексту. Наратора-упорядника має лише частина текстів «Роману для любителів кросвордів», об'єднана заголовком «Укладачі цієї книги». Автопоетична коментаторська функція автора зведена до ролі автора схем читання (горизонтальної і вертикальної), який пропонує читачеві обрати одну з них і відповідно до цього вибору визначити свою природу ідіоритміка чи кенобіта. Відсутність експліцитно поданих метатекстуальних фрагментів не означає, однак, відсутності імпліцитної автопоетичної оповіді. Такою є неодноразово використовувана Павичем історія поділу святогорських монахів на тих, хто живе у братстві, і тих, хто живе самотою. У «Маленькому нічному романі» ігумен-ідіоритмік бажає зберегти монастир, який є для нього важливішим, ніж окрема людина. Якщо цю ситуацію застосувати до літератури, для ідіоритміків суттєвішою є загальна форма, аніж конкретний зміст (есе «Писати в ім'я батька, в ім'я сина чи в ім'я духу братства» [12], в якому Павич проводить паралелі між типами монахів і типами літераторів, підтверджує правомірність такого трактування). Аналогічний поділ застосовано й до читачів: ті, хто читатиме роман-кросворд по горизонталі – це любителі слів або ж кенобіти. Той, хто більше любить «перехрещення слів» і читає по вертикалях, запропонованих авторською схемою, впізнає в собі ідіоритміка.

Павич, який неодноразово робив своїми героями ідіоритміків і називав себе представником їхнього табору, присвячує особливу увагу «храму» – формі. Форма в нього є варіативною, змінною, залежною від вибору читацької стратегії. Його романні експерименти пов'язані із застосуванням нових прозових моделей, які характеризуються формальною несталістю. На відміну від ігумена, він захищає не «стіни» (традиційні жанрові форми), а оповідь, яка в них «тимчасово» опиняється. Оповіді Павича «мандрують» з однієї його книжки до іншої як монахи-ідіоритміки. Вони можуть при цьому змінювати жанрову належність і навіть належність до літературного роду.³ Вільне поводження з жанро-

³ «Роман про Трою» спочатку з'явився як вірш, пізніше трансформувався в оповідання «Коні святого Марка, або Роман про Трою», щоби згодом, як і деякі інші вірші й оповідання, влитися в роман «Остання любов у Царгороді». «Скляний слимак» спочатку виходить як оповідання («Stakleni puž: tri priče sa Interneta», 1998), пізніше, у переробленому вигляді – як драма («Две интерак-

вим маркуванням творів і навмисне «переселення» їх до інших жанрів (варто лише змінити жанрову дефініцію – і оповідання «Дамаскин» перетворюється на роман) знаходить пояснення в ідіоритмічній природі письменника, яку докладно витлумачено в «Маленькому нічному романі».

Романи Павича пов'язані внутрішніми зв'язками на багатьох рівнях, що є свідченням створення цілісного метатексту. Кожен новий роман є своєрідним продовженням попереднього в аспекті розвитку нарративних стратегій і випробування можливостей новаторських формальних рішень. У надрах кожного з них визріває наступний, і уважний читач може простежити цей ланцюговий зв'язок. Думка героя «Хозарського словника» Теокиста Нікольського про те, що «чоловічі й жіночі історії не можуть мати однакового закінчення» реалізується на рівні структури роману, який стає історією з двома фіналами. Поєднання поезиї «перехресного читання» з формою клепсидри дає в підсумку наступний роман, який продовжує поетикальну лінію «Краєвиду, мальованого чаєм» – «Внутрішній бік вітру, або Роман про Геро та Леандра».

Вже в одному з перших оглядів роману «Краєвид, мальований чаєм» Предраг Палавєстра вказує на зв'язок його форми з моделлю «відкритого твору»: «Він може читатися горизонтально і вертикально, з розв'язанням чи без нього. Сторінки в ньому можна перескакувати і дописувати, бо він задуманий як "відкритий твір"» [14, с. 252]. Читач є двійником героя книжки і співучасником автора, що робить всі ідеї і думки двозначними, а тлумачення і розв'язання – відносними. Письменник стає максимально нейтральним; за все, що читач відчитає, – відповідає сам читач.

«Відкритість» твору маркована, на нашу думку, у самій його назві: «Краєвид, мальований чаєм». «Завершена книжка», яку тримає в руках читач, у котрого закохується Вітація, має заголовок «Краєвид, намальований чаєм». Ситуація двозначності назви виникає в ситуації чергового подвоєння. Героїня Павича бачить хлопця, який читає, і закохується в нього. Хто є цим читачем? Реальний читач? Чи хлопець-герой роману, який читає у творі? Той, хто читає роман Павича «Краєвид, мальований чаєм» чи роман героїні Павичевого твору Вітації Мілут «Краєвид, намальований чаєм»? Ці запитання не одержують однозначної відповіді. Позиції автора–героя–читача є полівалентними і взаємозамінними. Героїня роману Павича Вітація Мілут промовляє до чоло-

тивне драме», 2002), і нарешті як один з трьох «коротких романів» у книзі «Мушка» («Вештачки младеж», 2009).

віка, який читає книжку: «Я знаю, хто ти. Ти – той, хто тримає в руках книжку моєї долі, книжку "Краєвид, намальований часем"», і власне з неї читає наступні рядки: "Отак Вітація Мілут, героїня цього роману, закохалася в читача своєї книжки"» [11, с. 354]. Присвійний займенник «свої» не випадковий, як і заміна «Краєвиду, мальованого часем» на «Краєвид, намальований часем». Читачеві пропонується вирішити для себе, чи йдеться про різні твори, авторкою другого з яких є Вітація Мілут, чи про твір-інваріант, який набуває завершеної форми, коли добігає кінця розповідь про героїню – її романне життя. Може йтися і про «книгу життя» (тобто саме життя), і про книгу як єдино можливу реальність для літературної героїні. Духу стратегії Павича відповідає також трактування героїні як «власниці» твору, яка може вважати книгу, яка описує її життя, своєю. Іронічне трактування авторської позиції – як позиції письменника, так і позиції читача – веде до нових функцій останнього. Поховавши на початку «Хозарського словника» читача, який ніколи не прочитає роману, у «Краєвиді» письменник не лише вводить читача у свій твір, але й робить його потенційною причиною загибелі героїні.

Розв'язання кросворда пропонується самим автором і є епілогом, який складається за логікою читання головного героя: зі слів, узятих із тексту, укладається новий «контрабандний» текст, який належить вже не авторові, а читачеві. Письменник залучає читача не тільки до процесу формування твору і/або вибору способу прочитання, але й робить його дійовою особою свого роману. Обличчя, яке героїня бачить у воді, виявляється обличчям читача, який у цей момент тримає в руках книжку М. Павича.

П. Палавестра вказує також на спорідненість Павичевої поетики з поетикою Хуліо Кортасара, зауважуючи, що Павич свій «Роман для любителів кросвордів» «будує як копію роману "Гра в класи" Хуліо Кортасара, де представлено зразок розірваної форми інтелектуального постмодерністського роману і ясно позначена роль читача як співучасника в писанні» [14, с. 261].

«Кортасарівську» лінію в наративних стратегіях Павича виділяє і сербський дослідник Миролуб Йокочич: «Коли йдеться про реляцію читач-письменник, обидва письменники мають до неї схоже ставлення, що можна було б сказати і про стратегію читання роману та й про прозові прийоми. [...] Кортасар в "Таблиці для орієнтації" (не забудьте, що Павич теж полюбляє подібне введення читача в роман!) на початку свого роману каже, що в певний спосіб його книга складається з багатьох книжок, а особливо з двох, і, відповідно, читач може обрати два способи читання: а) роман Кортасара можна читати так, як зазвичай

читають романи, отже, від початку до 56 глави, після чого можна зі спокійною душею знехтувати рештою глав; або б) читання можна розпочати з 73 глави, а потім йти за порядком, який визначено наприкінці кожного фрагмента. З цього погляду романи Павича ще радикальніші, бо можуть бути прочитані в багато способів» [8, с. 356–357].

На нашу думку, Павич не скопіював, а розвинув Кортасарову парадигму, підійшовши до літератури з мірками реверсивних мистецтв⁴ і створивши концепцію роману-лабіринту з багатьма виходами, який допускає різні способи читання. У руйнуванні класичної форми роману ці письменники вбачають шлях до його відродження. Кросворд обрано як модель, що якнайкраще відповідає варіативності прочитання. Автор закладає в романі потенціали різних типів кросвордів: клітинки-оповідання можуть утворювати ланцюг чайнворда⁵ – тоді читач стежить за розвитком доль окремих героїв (Разіна, Вітації Мілут). Сенса розгадування такого кросворда полягає у заповненні оповіданнями і фрагментами лінії їхньої романної долі. Є й інші, складніші, схеми вирішення цього романного кросворда, які автор пропонує уважному читачеві за логікою ергодичного твору: «З речень, висмикнутих із різних глав однієї книжки, можна зробити таке оповідання, що закачаєшся... Отже, з книжки не тільки можуть постійно зникати оповідання, у ній можуть постійно оселятися нові й нові повісті» [11, с. 371].

Герої «Краєвиду, мальованого чаєм» є читачами, доля яких залежить від книжок. У випадку Свілара-Разіна – від прочитаної ним у молодості й повторно у зрілому віці поеми Гоголя «Мертві душі» (момент нового прочитання цього твору є межею між «Маленьким нічним романом» і «Романом для любителів кросвордів»); у випадку Вітації Мілут – від читача роману. Таємничий виконавець волі дона Азередо має разом із героїнею заглянути в дзеркало води: якщо він там побачить чоловіче обличчя – має убити Вітацію й кинути в колодязь, якщо жіноче – залишити живою. Укладач «Пам'ятної книги» заявляє про амбівалентність закінчення роману: «Читач, який не вірить, що існують романи з подвійним завершенням, романи, які закінчуються водночас щасливо і нещасливо, хепі-ендом і трагічним фіналом, отже, читач, який бажає довідатися, вбито героїню цього роману Вітацію Мілут чи не вбито, нехай не чекає розв'язання кросворда в наступному номері, як решта тих, хто розгадує кросворди, але нехай пошукає його в реєстрі наприкінці книжки. Бо розгадка цього роману саме в реєстрі» [11, с. 373]. Укладач (який виступає у двох ролях – укладача «Пам'ятної книги» і коментатора роману) пропонує читачеві самому бути автором-укладачем оповідання, за прикладом Разіна-укладача «Чотирнадцятого апостола». Реєстр складено зі слів, які вжито в рома-

⁴ Див., напр.: есе М. Павича «Початок і кінець роману» [12].

⁵ Укладач порівнює читача, який обрав вертикальний спосіб прочитання, з китайцем.

ні, а завдання читача – скласти з них «свою» оповідь-розгадку кросворда. Ця розгадка, щоправда, наперед заготовлена автором і міститься в розділі «Розгадка»: «(Потім Вітація Разін захопила повний місяць у криничне відро і нахилилася, щоб побачити, яке обличчя з'явиться у воді. І тоді і вона, і той, хто її супроводжував, побачили у воді тебе, що читаєш оці рядки і думаєш на своїй лавці або у фотелі, що ти в повній безпеці і поза грою; тебе, котрий тримає цю книгу догори ногами і стискає свій олівець, як мати ложку або вбивця ніж)» [11, с. 395].

Двозначність, на якій побудовано нарацію, виявляється і в цій грі з читачем. Між частинами «Реєстр» і «Розв'язання» автор вміщує частину «Простір, який віддається читачеві для того, щоб він занотував розв'язку роману або розв'язання цього кросворда». Отже, розв'язання не дорівнює розв'язці. Те, що читач знаходить на наступній сторінці («Розв'язання»), належать до кросворду, натомість розв'язку роману читач має написати сам. І в цьому, а не лише у можливості вибору способу прочитання частин чи укладанні запропонованих слів у «розв'язання», виявляється свобода, яку автор надає читачеві.

Стратегія гіпертекстуальної надбудови закладена Павичем ергодично і вимагає від читача певних зусиль з віднайдення шляху прочитання твору в його «повному обсязі», включно з відсутніми значимими елементами.

Ергодичний шлях видається Павичу найвідповіднішим саме тому, що він несе в собі ключ розуміння змісту через форму і позатекстові зв'язки. Іманентна поетика послідовно формується Павичем протягом усього його літературного життя, її тяглий характер і комплексність перетворюють його різножанрові твори на метатекст.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бандровська О. Бінарні опозиції як структуротвірний принцип у романах університетської трилогії Д. Лоджа / О. Бандровська // Сервантес і проблеми розвитку європейської прози : зб. наук. пр. – Львів : ВЦ ЛНУ ім. І. Франка, 2000. – Вип. 1. – С. 170–178.
2. Білоног Ю. Художня парадигма «автор-читач» у романній творчості Мілограда Павича : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.03 / Юлія Іванівна Білоног ; В. о. Київ. нац. ун-т ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – 20 с.
3. Визель М. Поздние романы Итало Кальвино как образцы гипертекста [Електронний ресурс] / Михаил Визель. – Режим доступу : <http://www.netslova.ru/viesel/viesel.htm>.
4. Гіпертекст [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org/wiki/Гіпертекст>.

5. Гук З. Поетикальні вектори постмодерністського роману: художні експерименти Мілорада Павича : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Зоряна Васи́лівна Гук. – Львів, 2014. – 20 с.
6. Дам'янов С. Апокрифна историја српске (пост)модерне: ново читање традиције II / Сава Дам'янов. – Београд : Службени гласник, 2008. – 223 с. – (Библиотека Књижевне науке, уметност, култура. Колекција Нова традиција).
7. Завадський Ю. Типологія й поетика мережевої літератури і сучасне західне літературознавство : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / Ю. Р. Завадський. – Тернопіль, 2006. – 23 с.
8. Јоковић М. Онтолошки пејзаж постмодерног романа / Мирољуб Јоковић. – Београд : Просвета, 2002. – 513 с. – (Библиотека Савремени есеј / [Просвета]).
9. Михайлович Я. Павич та гіпербелетристика / Ясміна Михайлович ; [пер. Олексія Василенка] // Ї: незалежний культурологічний часопис. – 1999. – Ч. 15. – С. 51–59.
10. Павић М. Вештачки младеж: три кратка нелинеарна романа о љубави / Милорад Павић. – Нови Сад : Матица српска, 2009. – 157 с. – (Едиција Матица ; књ. 7).
11. Павић М. Предео сликан чајем / Милорад Павић. – [28. изд.]. – Београд : Просвета, 1996. – 400 с.
12. Павић М. Роман као држава и други огледи / Милорад Павић ; приред. Јелена Павић. – Београд : ПЛАТО, 2005. – 174 с. – (Библиотека «После Орфеја»).
13. Павич М. Початок і кінець роману / Мілорад Павич ; [пер. Наталі Чорпіти] // Ї : незалежний культурологічний часопис. – 1999. – Ч. 15. – С. 63–67.
14. Палавестра П. Књижевност – критика идеологије: (књижевне теме IX) / Предраг Палавестра. – Београд : Српска књижевна задруга, 1991. – 355 с. – (Мала библиотека СКЗ).
15. Пијановић П. Павић / Петар Пијановић. – Београд : «Филип Вишњић», 1998. – 406 с. – (Библиотека Албатрос ; књ. 67).
16. Стојановић М. Поглед на пишчев радни сто: оквири новог читања / Милена Стојановић. – Панчево : Mali Nemo, 2006. – 176 с.
17. Delić J. Hazarska prizma: tumačenje proze Milorada Pavića / Jovan Delić. – Beograd : Prosveta ; Titograd : Oktoih ; Gornji Milanovac : Dečje novine, 1991. – 317 s. – (Biblioteka Književni svet).
18. Ergodic Literature [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://en.wikipedia.org/wiki/Ergodic_literature.
19. Jerkov A. Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba / Aleksandar Jerkov. – Nikšić : Unireks ; Beograd : Prosveta ; Podgorica : Oktoih, 1992. – 232 s.

ВЗАЄМОДІЯ ЛІТЕРАТУРИ І РЕКЛАМИ В СУЧАСНОМУ СВІТІ

Література і реклама: опоненти чи партнери?

Останнім часом дедалі більшої актуальності набуває вивчення літературної образності в рекламі. Можна назвати декілька причин, які визначають інтерес науковців до цієї теми. По-перше, сама книжка стала річчю, яку треба продавати, а отже й рекламувати. По-друге, реклама, у якій з'являється літературна образність, активно використовується із суто соціальними й культурними завданнями: заради підтримки здорового способу життя, стимулювання любові до читання або для боротьби з піратством. По-третє, літературна образність, включена в рекламну продукцію, стає засобом опосередкованого пропагування тих чи інших цінностей.

Взаємодія літератури і реклами є відносно новою галуззю дослідження, яка ще тільки оформлюється на перетині цілої низки наук: літературознавства, семіотики, імагології, соціальної та медіа-комунікації, культурних студій, компаративістики, маркетингології та ін. Сучасні вітчизняні й зарубіжні дослідники вивчають різні аспекти цієї теми. Так, у шостому числі журналу «Недоторканий запас» за 2008 р. Марина Абашева опублікувала статтю «Роман із рекламою: Набоков та інші», у якій розглядається включення образів реклами в тексти «Лоліти» В. Набокова, «Generation П» В. Пелевіна, «Рекламист» Саші Сотника, «Dухless» Сергія Мінаєва. М. Абашева відзначає, що у досліджуваних творах реклама є не тільки тлом, на якому відбувається дія. У багатьох випадках вона постає «своєрідним механізмом кодування, який визначає принципи будови художнього тексту» [1].

Значну увагу науковці приділяють прихованій рекламі в літературних творах. Це так званий product placement – згадування в тексті брендів, товарів, послуг, сплачене власниками тих чи інших компаній. Як доводить О. Б. Полетаєва, ця стратегія просування товарів використовується творцями реклами насамперед в масовій («формульній») літературі. Дослідниця вважає, що це явище є певною мірою природним, «оскільки масову літературу можна визначити як літературну індустрію, що спеціалізується на серійному випуску стандартизованої книжкової продукції. Інше питання полягає в тому, яким чином сучасні письменники реалізують свою авторську стратегію, не знижуючи художню цінність своїх творів і залишаючись на ринку сучасної художньої масової літератури» [7, с. 3].

Досить повно у російському літературознавстві проблему взаємодії реклами і літератури осмислює Марина Штейнман [9]. Зокрема, дослід-

дниця підкреслює потребу розрізняти в творах словесності приховану рекламу і реалію. В останньому випадку йдеться про використання назв відомих торгових брендів як ознак епохи, які потрапляють у літературний текст, тому що є показовими для певного часу. Прихована реклама з'являється лише тоді, коли за неї заплачено. М. Штейнман також звертає увагу на те, що книга сама по собі стала товаром і потребує реклами. Сьогодні обсяг друкованої продукції настільки великий, що читачу буває важко розібратися, який твір варто купувати. В результаті книготоргівля породила буктрейлер – відеоролик, рекламний продукт, котрий у стислому вигляді представляє ту чи іншу книгу і є синкретичним результатом «співпраці» візуального мистецтва і літератури. Загалом підхід М. Штейнман вирізняє прагнення подолати упереджене ставлення до реклами як до чогось такого, що обов'язково вбиває духовність, виражену літературою. Як слушно зауважує М. Штейнман, у сучасному культурному просторі література і реклама нерідко проникають одна в одну.

Західна наука також приділяє велику увагу осмисленню форм взаємодії літератури і реклами та пропонує цікаві теоретичні рішення. Так, перспективним є вивчення літературної образності в рекламі як важливого елементу візуальної риторики, про що пише Лінда М. Скотт. На думку дослідниці, кожний рекламний текст є результатом цілеспрямованого відбору візуальних засобів. Очевидно, подібний принцип поширюється і на використання образів художньої літератури в рекламі. Вербальні й візуальні відсилки до літературних творів, які з'являються під час розповіді про товари і послуги, втягаються в кооперацію з рештою «нелітературних» знаків. Вони також беруть участь у представленні «концептів, абстракцій, дій, метафор і стають модифікаторами, котрі застосовуються для конструювання складного змісту» [26, с. 253]. Таким чином, літературна образність у рекламі постає дієвим інструментом переконання, способом моделювання споживацької поведінки, а також ідеалів широких мас.

Асунсьон Ескрібано Ернандес також зосереджує свою увагу на з'ясуванні механізмів переконання, якими послуговується літературна образність у комерційній діяльності («el elemento persuasivo-comercial de lo literario»). Дослідниця підкреслює, що найновітніші технічні досягнення у царині виготовлення реклами спричиняють ефект «рематеріалізації» літератури [14, с. 15]. Під терміном «рематеріалізація» А. Ескрібано Ернандес розуміє різноманітні форми візуалізації й модернізації прочитання творів словесності з метою їхнього наближення до сучасної людини. В результаті реклама стає «адаптацією» літературних текстів, навіть їхньою реінтерпретацією, завдяки чому в них оприявнюються нові смисли, що актуалізуються під впливом часу. Корисні

спостереження за взаємодією літератури і реклами знаходимо в роботі іспанської дослідниці Глорії Хіменес Марін. Вона солідарна з тими, хто бачить у літературі невичерпне джерело образів і культурних кодів, які використовуються в рекламі. Як і інші науковці, дослідниця стверджує, що між літературою і рекламою встановлюються стосунки «взаємної залежності» [17, с. 276].

Продуктивним є застосування літературознавчих дослідницьких методологій до осмислення специфіки комунікативних процесів у сучасній рекламі. Гулнара Карімова звертається до відомої теорії діалогізму Михайла Бахтіна [18] і доводить, що під час просування товарів на ринку між виробниками та споживачами товарів і послуг відбуваються ті самі інтерактивні взаємодії, що й між відправником та одержувачем будь-якого мовного (в тому числі й літературного) повідомлення. Так відбувається тому, що рівень освіченості в деяких споживачів є достатньо високим. Їм треба не тільки розповісти про товар, а й надати інтелектуальну й естетичну насолоду самою формою рекламного тексту. Це означає, що для того, щоб процес рекламування продукту був успішним, його слід перетворити на майстерну гру з очікуваннями реципієнта. Виходячи з вищесказаного, легко пояснити, чому літературна образність у цій «інтерактивній» грі посідає чільне місце: вона стимулює бажання споживача придбати ті чи інші товари і послуги, збуджує його фантазію і «розважає» за допомогою перенесення звичних образів у несподівані контексти.

Таким чином, дослідники доходять висновку, що, з одного боку, використання літературної образності в рекламі піднімає статус останньої, а з іншого, спричиняє переосмислення ролі, місця і форм існування самої літератури в сучасному світі. «Зворотний» вплив реклами на літературу незаперечний. Виконуючи свою первинну функцію, комерційна комунікація водночас реалізує свій потужний «інтерпретаційний» потенціал. Нерідкі випадки, коли творці рекламної продукції дійсно глибоко проникають в естетику і поетику текстів, із яких беруть ті або інші образи. Тоді їхні рекламні продукти стають справжніми «екранізаціями» літературних творів.

Загальні висновки стосовно взаємодії словесності й реклами особливо актуальні, коли йдеться про літературу класичну, тобто про ті твори, які включено до канону як взірцеві. Сьогодні вони також «допомагають» продавати, укладати угоди, заощаджувати кошти. Цьому сприяє декілька чинників. По-перше, персонажі, цитати, візуальні репрезентації, які беруться з канонізованих текстів, легко розпізнаються. По-друге, завдяки високій якості тексту класика безсмертна, глибоко входить у культурну пам'ять людей і сама по собі може надати висо-

кий статус будь-якому товару. По-третє, класична літературна образність у рекламі відкриває практично невичерпні можливості для інтертекстуальної гри зі споживачем. По-четверте, класика в рекламі слугує ефективним засобом поширення (як прямо, так і опосередковано) певних некомерційних цінностей: ідеологій, вірувань, знаків громадянської релігії (про цей аспект взаємодії літератури і реклами буде сказано нижче).

Як би парадоксально це не звучало, але завдяки рекламі відбувається фактичне відновлення влади традиційного канону за умов сучасної комунікативної цивілізації. Деякі представники літературознавчої науки висловлюють побоювання, що реклама підриває авторитет класики, «осучаснюючи» її без сорому і смаку. Певна частка здорового глузду в цих міркуваннях є. Проте як контраргумент можна навести думку, що «знищення» класики відбувається лише тоді, коли творцям реклами бракує таланту, коли вони спекулюють на популярності того чи іншого твору або автора. Але цим маркетологам-невдахам слід пам'ятати, що така невибаглива стратегія може відвернути потенційного покупця: через брутальність поводження з образами класики деякі споживачі будуть відмовлятися від товарів і послуг, які їм нав'язуються в такий примітивний спосіб.

Проілюструємо вищенаведені теоретичні положення, які описують взаємодію літератури і реклами, за допомогою аналізу двох відеороликів, для створення яких було використано образи відомих творів. Перший з них представляє телефон Мобі Дік системи Блекбері [13]. На побіжний погляд, тут ідеться про використання назви відомого роману для просування на ринку певного товару. В основу брэнда покладено гру слів Mobile phone – Moby-Dick: на дисплеї можна прочитати «Herman Melville. Moby-Dick». Проте, якщо уважно вивчити відеоряд, то не можна не здивуватися винахідливості й майстерності його творців. Весь сюжет рекламного тексту побудований на ідеї мобільності, яку однаковою мірою уособлює і велетенський кит, і новітній електронний прилад, що полегшує спілкування, роботу, пошук інформації та планування часу.

Функції телефону ілюструються за допомогою цілої низки посилок на твір Мелвілла. Спочатку ми бачимо карту острова Нентакета, звідки родом головні персонажі твору Ахаб і Старбак. Далі під ритмічну музику палець, який належить капітану Ахабу, набирає на клавіатурі «Шукаю Мобі Діка». Ісмаель надсилає йому зображення невеличкого миролюбного кита і запитує: «Це він?». На що Ахаб реагує: «Ні! Ось він!» – і натискає на Інтернет-посилання, яке виводить на екран інше зображення: велетенський розлючений сірий кит вистрибує з

води, загрожуючи пошкодити шлюпку з рибалками. «Ти це серйозно?», – включається до чату Старбак. «Дивись! Корабель!» (Ship's Ahoу!) – завершує сеанс спілкування капітан Ахаб.

Наступний мікроплан рекламує опцію озвучування повідомлень: механічний голос промовляє назву роману, ім'я кита і бренд телефону «Мобі Дік». Після чого на дисплеї виникає образ вітрильника, який можна придбати в Інтернет-магазині eВау за допомогою телефону, що рекламується. На віртуальному вітрильнику клієнт здійснює віртуальну морську подорож уздовж південного узбережжя Африки. Герої роману й користувачі телефону знаходять кита і фотографують його за допомогою камери, вмонтованої в пристрій. Вони діляться враженнями в чаті: «Який він величезний!», «Ось він!», «Роби фотку!».

У розділі «Гри» є можливість розважитись, склавши слова з літер, – звичайно, це ім'я кита «Мобі Дік». Завершальне рекламне відео – анімація, яка показує, як кит топить корабель, про що можна прочитати у випуску новин, які передає телефон. Таким чином, ролик є стислим, але дотепним переказом сюжету роману Мелвілла. Не можна сказати, що творці цього рекламного продукту паразитують на відомому творі. Вони по-своєму його «перечитують», розкриваючи нові смисли. Зокрема, підкреслюється міць, стрімкість, енергія, що вирізняють кита і персонажів роману. Саме ці якості потрібні сучасній людині, аби бути успішною в світі. Нова модель телефону допомагає його власнику стати суперменом і, водночас, перечитати класичний літературний твір.

Другий відеоролик слугує ілюстрацією того, наскільки складними, різноманітними й плідними можуть бути взаємини між літературою та рекламою. Це буктрейлер, який представляє зібрання казок, проілюстрованих Бенджаменом Лакомбом [23]. Його завдання – розповісти про книгу в такий спосіб, щоб у глядача виникло бажання її купити і прочитати. Перше, що вражає під час перегляду цього комерційного продукту, – це надзвичайно висока якість картинки і звуку. Ролик містить не лише інформацію про зміст книжок, а й самостійний сюжет про те, як маленька беззахисна істота (кролик із переляканими довірливими червоними очима) навчається долати страхи, читаючи казки та інші історії, відібрані дорослими. Говорячи мовою міфокритики, перед нами історія про ініціацію та індивідуацію, про випробування, під час проходження яких відбувається формування повноцінної особистості. Очевидно, кожен глядач в одну з епох свого життя (не обов'язково у дитинстві) переживав щось подібне до того, що відчуває кролик.

Проте буктрейлер вражає не тільки глибиною думки, закладеної в ньому, а й візуальним багатством, у якому буквально купається кожен

образ. Створений у техніці мальованої анімації, фільм є видатним взірцем неobarокового стилю, який набув такої популярності сьогодні серед кінематографістів, художників, архітекторів, дизайнерів. Сторінки книги перетворюються на дивовижні химерні конструкції, вирізані з паперу. Вони схожі на лабіринти, в яких ховаються або губляться маленькі люди із широко розкритими від страху й меланхолії очима. Герої відомих книжок так само проходять процеси ініціації, як і кролик, що блукає у лісі своєї небезпечної уяви. Велику роль у посиленні напруження відіграє музика – тривожна, страшна і водночас така, що запрошує відбутися на пошуки пригод. Поза сумнівом, художні вартості рекламного відеоролика не можуть нікого залишити байдужим, і успіх книги як товару гарантований.

Водночас ролик містить у собі чимало «непрямої» додаткової інформації, яка відкриває шлях до багатовимірної інтерпретації. Це є свідченням того, що ми маємо справу зі справжнім витвором мистецтва. По-перше, мультиплікаційний фільм дає змогу переосмислити й розширити уявлення про «дитячий канон», відображений у доборі казок та історій. Загалом він збігається з тими книгами, які пропонуються як взірці в українській культурі: «Дюймовочка», «Піночкію», «Червона шапочка», «Пітер Пен» та ін. Але вибір деяких текстів дивує, зокрема, оповідання про «Мадам Батерфляй», чия історія навряд чи можна назвати цілком придатною для дитячого сприйняття. Завдяки музиці складається враження, що автори книги та буктрейлера роблять акцент саме на цьому творі. По-друге, вражає загальний дорослий настрій книги і відео. Очевидно, дитяча література повинна привчати читачів молодшого віку до того, що сучасний світ наповнений такими явищами, які спричиняють глибокі травми. Ось чому завдання дитячої літератури – вчити ці травми переживати. Такою настановою пояснюється інтенсивна «готична» атмосфера відеоролика. По-третє, буктрейлер вказує на те, що книга, яка рекламується, є витвором насамперед візуального мистецтва. Вона представляє літературний текст крізь призму прекрасних зорових образів і повною мірою розкриває взаємозалежність літератури, живопису, книжкової графіки, кіно, анімації й музики. Такий спосіб читання літератури надзвичайно сучасний, і опанування його закликає реклама.

Літературні «традиційні сюжети й образи» в рекламі

Плідним напрямком дослідження взаємодії реклами і літератури є використання творцями сучасних комерційних продуктів масової комунікації так званих літературних «традиційних сюжетів та образів» («ТСО»). Під останніми розуміють сюжетно-образний матеріал, який

переходить від однієї літературної епохи до інших, зберігається й активно функціонує протягом тривалого часу. До них належать «світові образи» (Прометей, Фауст, Гамлет, Дон Кіхот, Дон Жуан), а також загальновідомі сюжети й образи в конкретних національних літературах, що складають потужний інтертекстуальний дискурс, розгорнутий не тільки в літературі, а й в усіх формах культурних практик і, зокрема, в рекламі. До «ТСО» варто зараховувати й постаті самих письменників, принаймні тих, чії біографії постійно переосмислюються в літературі й аудіовізуальних мистецтвах.

Використання літературних «ТСО» в рекламі є поширеним явищем і вирізняється розмаїттям форм. Проілюструємо цей аспект нашої теми на прикладі двох найвідоміших літературних і культурних міфів – образів Гамлета і Дон Кіхота. Кожен із них вже давно продається й допомагає продавати інші товари, тобто став брендом – візуальним або цитатним.

Дослідження «комерційного Дон Кіхота» мають достатньо тривалу історію. Ще відомий іспаніст Е. Райлі звернув увагу на цю проблему: «Якщо ви можете продати образ, це означає, що ви досягли такого стану, який забезпечує вам популярність у ХХ ст. Вони (Дон Кіхот і Санчо – *О. П.*), мабуть, поки не досягли такої слави, як Мікі Маус або Снупі (яких ми знаємо тільки візуально), але вже точно наступають їм на п'яти» [25, с. 105]. З погляду частоти використання в комерційній діяльності Гамлет не менш популярний. Одним із яскравих прикладів модного «Шекспірівського товару» є відома в англomовному світі книга Вільяма Пауерса «Блекберрі Гамлета» [24]. Блекберрі – це тип мобільного телефону, який дозволяє отримувати й передавати широкий спектр повідомлень. В. Пауерс написав практичний посібник, який навчає сучасну людину захищати себе від надмірної відкритості інформаційним потокам (connectedness), що виливаються на неї кризь засоби мобільного зв'язку.

Автор пропонує систему рекомендацій, як розумніше користуватися стільниковими телефонами, і наголошує на тому, що сама по собі проблема не нова і була відома ще за часів Шекспіра. У знаменитому епізоді зустрічі з привидами батька Гамлет настільки вражений повідомленням про злочин Клавдія, що спочатку не знає, що робити. Потім він розгублено дістає свій «Блекберрі» – спеціальну дощечку («tables» – аналог сучасного записника, що застосовувався за Єлизаветинської доби для планування справ, невеличка пластинка з поверхнею, схожою на пластик, на якій було легко записувати і стирати написане) – і занотовує подію. На думку В. Пауерса, поведінка протагоніста п'єси мало чим відрізняється від того, як поведимось ми, приймаючи різноманітні

новини ззовні. Винесення імені Гамлета на обкладинку книжки, крім інтертекстуального виміру, безумовно виконує рекламну функцію і збільшує відсоток її продажу.

Втягуванню образів Дон Кіхота і Гамлета в рекламу сприяє їхнє активне використання як товарів, які мають кілька головних форм продажу. По-перше, роман «Дон Кіхот» і трагедія «Гамлет» є книгами, які розходяться мільйонами примірників. Тут, очевидно, треба брати до уваги не тільки повні тексти творів, а й різноманітні переклади, скорочення, переробки, перекази, адаптації, комікси тощо. По-друге, високоліквідним товаром є кінематографічна продукція з гамлетівської та донкіхотської тематики (художні, документальні, анімаційні фільми, а також відеореклама). По-третє, продаються різноманітні музичні продукти, присвячені Дон Кіхоту й Гамлету (балети, опери, симфонії, популярні пісні тощо). По-четверте, в Іспанії, Великій Британії і Данії існує ціла туристична індустрія, пов'язана з Дон Кіхотом і Гамлетом. Мається на увазі знаменитий туристичний маршрут «Шлях Дон Кіхота» (або, точніше, «Шляхи Дон Кіхота», адже таких маршрутів декілька), а також шекспірівські місця, зокрема, Кронборзький замок поблизу м. Ельсинор. По-п'яте, колосального розмаху сягнула індустрія з виробництва сувенірів, їжі, одягу та інших артефактів із донкіхотською й гамлетівською символікою. Образи Дон Кіхота і Санчо можна побачити на пляшках вина, сирі, іспанських млинцях, наліпках, магнітах для холодильника, попільничках, чашках, склянках, брелоках для ключів, тарілках, годинниках, килимках для комп'ютерної миші, наперстках, защіпках для краваток, на телефонних картках, декоративних ложках, скринях для прикрас, скринях для сигар, стільцях і столах, вирізаних з дерева, запонках, вішалках для пальто. Гамлет поки відстає від Дон Кіхота з погляду присутності на різноманітних об'єктах, але не набагато. В Інтернеті можна знайти такі товари, пов'язані з його ім'ям, як футболки, чашки, брелоки, різноманітний посуд тощо. Активна експлуатація «традиційних образів» у бізнесі й комерції спричинила появу «донкіхотського» та «гамлетівського» кітчю, підтвердивши слушність висновку Т. Гундорової: «Від кітчю досить важко сховатися або втекти» [6, с. 264].

Популярність товарів із персонажами Сервантеса та Шекспіра сприяють тому, що Дон Кіхот і Гамлет перетворились на справжні комерційні бренди, які широко використовуються для просування продукції та послуг на ринку. Доказом цього є розділ Віртуального музею «Підприємства, названі на честь Дон Кіхота» [27]. Там міститься інформація з 35 країн про фірми й бізнесові установи, які були названі донкіхотським ім'ям. Найбільш масштабний комерційний про-

ект, названий іменем Дон Кіхота, був реалізований у Японії, де існує національна мережа магазинів, які торгують за низькими цінами всіма типами товарів, починаючи з їжі й закінчуючи електронікою.

Гамлет – не такий поширений бренд, як Дон Кіхот. Сфера його застосування є дещо вузкою. Ім'я персонажа використовується для продажу сигар, цукерок, взуття, одягу, звичайно, їжі, але є очікування, що під час детальнішого вивчення теми вдасться знайти чимало оригінальних брендів, генетично пов'язаних із образами Гамлета та інших персонажів п'єси (зокрема, доволі популярним виявляється бідний Йорик, чийм іменем названі арт-студії, бари, ресторани).

Цікавий приклад використання гамлетівського бренду становить гра-квест, створена кілька років тому. Вона називається «Гамлет». У рекламі на сайті «Newland» написано: «З початку минулого року російський незалежний розробник під ніком mif2000 працює над грою за мотивами класичного твору Вільяма Шекспіра «Гамлет». Раніше гра називалась Gamelet, але трохи пізніше mif2000 змінив назву на Hamlet (Гамлет). Розробник дотепно позиціонує свою гру: «Гамлет або остання гра без MMORPG-елементів, шейдерів і реклами» [5]. Творці іграшки обіцяють цікаві головоломки, нетрадиційний спосіб подачі сюжету, а також двобої з босами.

Сюжет гри такий. За примхою долі герой-дослідник з майбутнього прибуває в Ельсінор, а там вже повним ходом відбуваються події трагедії. Клавдій за допомогою Полонія вбив короля і королеву, захопив владу і збирається одружитися з Офелією. Принц Гамлет, який щойно повернувся до королівства, намагається відновити справедливість, але, на жаль, його вбиває машина часу, яка падає йому на голову. Тепер приводити до ладу порушений стан і рятувати Офелію доводиться вже не Гамлету, а новому герою – споживачу, який вступає в дію. Цікаво, що персонаж Гамлет тут використовується як чистий бренд: повернувши увагу своїм ім'ям, він зникає з гри, а його місце заступає гравець.

Мабуть, найважливішим товаром, що продається за допомогою гамлетівських і донкіхотських брендів, є мова (відповідно англійська або іспанська), адже її викладання – це серйозний бізнес-проект. Це ринок, який охоплює мільйони студентів, тисячі професорів, потужну видавничу індустрію, спеціальні установи – Британська рада та Інститут Сервантеса, що контролюють глобальну мережу мовних курсів, які хоча і не приносять таких прибутків, як японський «Дон Кіхот», але діють достатньо успішно.

Тепер, стисло схарактеризувавши сфери поширення образів Гамлета і Дон Кіхота як комерційних брендів, варто зупинитися на порівнянні семіотичних механізмів, на яких базується їхнє втягування в бізнес і комерцію. Тут шляхи входження обох персонажів у масову

свідомість споживача є принципово розбіжними: Дон Кіхот становить насамперед бренд візуальний. Зовнішність Ламанчського ідальго та його джури канонізовані й легко розпізнаються навіть тими, хто не читав роман. Той самий Е. К. Райлі зауважує: «Чи є які-небудь інші літературні образи, які так легко перетворюються на товар і на сувеніри? Я питаю цілком серйозно. Чи бачили ви статуетку Едіпа? Чи можна уявити собі Несамовитого Орландо на попільничці? Або зображення Леді Макбет на суповій тарілці? Тартюфа на футболці? Манон Леско на пристрої для заточки олівців? Портрети братів Карамазових на підставках для папок? У мене немає сумнівів, що подібні речі продаються в Мілані, Парижі або Стратфорд-на-Ейвоні. Але які з цих образів світової літератури споживачі розпізнають без додаткової підказки? Поза сумнівом, Дон Кіхота, зображення якого прикрашають всі згадані мною предмети, будь-яка людина розпізнає миттєво. Певну проблему може становити Санчо Панса, але якщо він з'являється разом із Дон Кіхотом, всі питання знімаються» [25, с. 106]. Сервантес, робить висновок дослідник, реалізував мрію всіх творців реклами, оскільки зміг створити широко відомий візуальний образ продукту. Постаті персонажів зводяться до графічних схем, які є зручними для копіювання і за якими закріплюється безмежна кількість смислів. Е. К. Райлі зауважує: «Два головних складники нашої ікони – це постаті високого худорлявого шляхтича і товстуна-селянина поряд із ним. Як правило, присутній образ Росінанта, іноді з'являється віслюк. На більшості сучасних репрезентацій Дон Кіхот, озброєний списом, мечем і в обладунках, з'являється на тлі одного або двох вітряків. Малюнок Пікассо в цьому сенсі є хрестоматійним прикладом» [25, с. 108]. Таким чином, Дон Кіхот виявився чудово пристосованим до потреб реклами, оскільки є візуальним образом, який легко стає об'єктом механічного відтворення.

Гамлет не є візуальним брендом, оскільки у масовій свідомості не має чітко закріпленого тілесного коду: різні актори грають фізично різних людей (тут варто порівняти хоча б Кеннета Брена, Мела Гібсона або Іннокентія Смоктуновського). Кожен читач, актор, режисер малює собі свого Гамлета. На відміну від донкіхотського, гамлетівський бренд є вербальним, побудованим або на іменах персонажів, або на цитатах з твору («To be or not to be», «Alas, poor Yorick», «What a Piece of Work is Man» та ін.). Приклад комерційного бренду першого типу становить відома серія відеореклами сигар «Гамлет» під гаслом «Happiness is a cigar called Hamlet». Другим шляхом пішли власники однієї американської кінетичної друкарні [11] і британські виробники футболок, на яких можна знайти майже повний набір найвідоміших фраз із Шекспірової трагедії.

Віртуальна прогулянка Інтернетом дає змогу пересвідчитись, що висока популярність гамлетівських і – ширше – шекспірівських брендів відкриває широкі можливості для їхнього активного застосування в соціальній рекламі. Цитати з «Гамлета» (а також інших творів Шекспіра) активно експлуатуються в так званих демотиваторах, які є різновидом соціальної реклами. На одному з них пташка-синичка тримає сир лапкою і промовляє: «Я знав його, Гораціо!» [10]. Під зображенням танків написано: «Бути чи не бути?» [2]. В колекції англomовних демотиваторів зустрічається антиалкогольна соціальна пропаганда. Під образом п'яного підлітка зроблено напис: «Hamlet of our age. To pee or not to pee – that is the question ... at 2 am» [15]. Досить легко будь-який користувач Інтернету може знайти інші приклади ігор із цитатами з п'єси.

Повертаючись до теми використання гамлетівського бренду в комерційній сфері, слід зазначити, що він охоплює дещо вужчу сферу товарів та послуг, ніж донкіхотський. Це пояснюється тим, що Гамлет за своєю суттю є персонажем набагато серйознішим, ніж Дон Кіхот, і тому його образ є менш придатним для використання в комерційній рекламі, яка потребує образів позитивних. На архетипному рівні більшість донкіхотських комерційних брендів відтворює модель щасливого героя з добрими намірами, ігрова складова образу підкреслюється, тоді як трагізм замовчується, що практично неможливо зробити з Гамлетом, чия меланхолійна природа є його капітальною рисою. Остання обставина дещо стримує темпи втягування Шекспірового персонажа в комунікативні процеси, що обслуговують споживання.

Поширення «традиційних образів» на ринку виявляється надзвичайно повчальним для розуміння цілої низки проблем взаємодії літератури і реклами. З одного боку, Гамлет і Дон Кіхот, так само як й інші «ТСО», опиняються біля самих витоків мистецтва творення брендів. «Гамлет» як п'єса і Гамлет як персонаж є визнаним джерелом афоризмів, чітких яскравих фраз, які назавжди проникають у свідомість і далі, в колективне несвідоме носія західної культури, звідки «керують» його поведінковими реакціями, в тому числі під час купівлі-продажу. В цьому сенсі на факультетах, де навчають майбутніх виробників реклами, «Гамлет» Шекспіра слід вивчати як обов'язковий текст, у якому містяться структурні схеми всіх наступних вербальних брендів. Натомість «Дон Кіхот» як роман і Дон Кіхот як літературний герой програмують візуальну культуру майбутнього, в тому числі й комерційну.

Що потрібно, щоб споживач звернув увагу на той чи інший товар, послугу, повідомлення? Або яскрава фраза, або незабутній візуальний образ. Це ми і знаходимо у Шекспіра та Сервантеса. За умов сьогодення Дон Кіхот і Гамлет перетворюються на символічне уособлення двох

різних способів, за допомогою яких культура купівлі-продажу прокладає шлях до сучасної людини. Вона діє або через багаторазово повторюваний вислів (Гамлет), або через іконічний знак, який легко упізнається і, водночас, насичений розмаїттям смислів (Дон Кіхот). Можна припустити, що вся подальша технологія породження брендів іде або першим, або другим шляхом, або комбінує обидва.

З другого боку, гамлетівська й донкіхотська образність у комерційній комунікації переконливо доводить слушність спостережень щодо «зворотного впливу» реклами на літературу, адже поширеність репрезентацій Рицаря Сумного Образу і Принца Данського в сучасній масовій культурі та комерційній діяльності не може не впливати на рецепцію текстів Сервантеса і Шекспіра як у середовищі звичайних читачів, так і в спільноті творців нових літературних і філософських трактатів, ілюстрацій, картин, кіно- і мультфільмів тощо з донкіхотської й гамлетівської тематики. Під впливом брендів ми починаємо інакше читати першоджерела і помічати те, що було з якихось причин витіснене, замовчане, забуте. Зокрема, ми відкриваємо, що твори Шекспіра й Сервантеса містять детально розроблену комерційну складову, що в них прописані справжні маркетингові коди і стратегії, адже вони від самого початку писалися як інтелектуальні продукти, призначені на продаж. У результаті погляду на роман Сервантеса і п'єсу Шекспіра під кутом зору взаємин літератури і реклами цілком слушно можна вести мову про співіснування у сучасному світі трьох різних Дон Кіхотів і трьох різних Гамлетів: 1) «академічних» персонажів, тобто таких, якими їх змальовує професійне сервантесознавство/шекспірознавство, 2) «міфічних» героїв, які з'являються у витворах різноманітних мистецтв, в ідеологічних і політичних дискурсах, і 3) товари або «комерційні» агенти – речі, що продаються, або бренди, що допомагають продавати інші товари і послуги.

Очевидно, подібні іпостасі є не тільки у Дон Кіхота й Гамлета, а й у інших «ТСО» і літературної образності загалом. Щоправда, це ставить дослідника ще перед однією важливою проблемою – необхідністю кожного разу з'ясовувати, наскільки ті або інші образи мистецтва слова виявляються відкритими для співпраці з комерцією. Це може бути важливим новим напрямком наукових розвідок у царині взаємодії літератури і реклами.

«Літературна реклама» як засіб формування національної ідентичності

Літературна образність, включена в рекламу, крім виконання прямої маркетингової функції, також бере участь у поширенні певних цінностей. Це можуть бути різноманітні суспільні ідеали, ідеології,

релігійні уявлення тощо. Зокрема, варто зосередитись на ролі «літературної реклами» у формуванні моделей національної ідентичності, оскільки ця проблема має виключну актуальність для сучасної України. Національна ідентичність тлумачиться як різновид соціальної ідентичності, а самий феномен національного «я» – як ідеальний конструкт, продукований засобами культури. Услід за Б. Андерсоном, нація визначається як «уявлена спільнота» (imagined community) – «уявлена, тому що жоден член навіть найменшої нації ніколи не може знати більшості з її членів, зустрітися з ними або навіть почути про них, але пропри це у свідомості кожного (члена нації) живе образ їхнього спільного життя (communion)» [12, с. 6]. Таким чином, «нація», «національна ідентичність» і «націоналізм» є культурними артефактами, зрозуміти які можна, лише розглядаючи їх історично сформованими. Нація є не «річчю», а ідеєю. Б. Андерсон визначає конкретні чинники, які уможливають зародження націй як «уявлених спільнот». До них науковець відносить: 1) «друкований капіталізм» у вигляді літератури, роману, газети національними мовами, а також стандартизовану систему освіти; 2) саму національну мову, що витворює єдиний простір спілкування, в якому народ реалізує себе як націю. До цього списку сьогодні треба додати всю систему масової комунікації загалом, і рекламу зокрема.

Доводиться вести мову про два способи участі «літературної реклами» в процесах націотворення – прямий і опосередкований. У першому випадку йдеться про соціальну рекламу, яка пред'являє портрети та вислови ключових постатей літературного канону, що відверто агітують за той або інший проект національної ідентичності. Це більше нагадує пропаганду і, як показує досвід, спроби подібного нав'язування певних ідей широким масам є не дуже продуктивними, тому набагато частіше застосовується інший шлях: переосмислені літературні сюжети, образи й цитати поширюють певні цінності в комерційній рекламі паралельно з виконанням нею свого прямого призначення – продажу товарів і послуг.

На здатність реклами бути виразником важливих для суспільства смислів науковці звернули увагу вже давно. Р. Вільямс ще на початку 1960-х рр. зазначав, що «реклама [...] використовується не тільки як засіб продажу товарів та послуг, а й бере активну участь у поширенні соціальних і особистісних цінностей» [28, с. 421]. Реклама встановлює асоціативний зв'язок між річчю, що пропагується, і певним соціокультурним ідеалом, якого споживач може досягти, якщо придбає цю річ. Таким чином, людина, що купує, отримує поштовх до того, аби змінюватись і стати такою ж сильною, розумною чи вродливою, як персона-

жі в роликах, на плакатах і білбордах. Р. Вільямс визначає рекламу «як надзвичайно організовану і професійну систему стимулювання й задоволення, що функціонує подібно до магічних систем у простіших суспільствах і легко поєднується з високорозвиненими технологіями» [28, с. 421]. Реклама є інструментом влади, тотального поширення знаків, що регулює і поведінку індивідів під час здійснення операцій купівлі-продажу, і всю сферу аксіології загалом, включаючи, звичайно, й національну ідеологію.

«Національний ідеал» відображається в рекламі. Він є нічим іншим, як наративом, що складається з позитивних національних стереотипів представників певного етносу «про себе». В науковій літературі такий ідеал також називають національним міфом. У цьому контексті поняття «міф» тлумачиться в бартівському розумінні – як визнання істинності того чи іншого феномена, чия легітимізація забезпечується суто риторичними засобами. Націотворчі еліти, до яких тепер належать не тільки політики, філософи, поети, письменники, а й виробники реклами та медійники, постійно трансформують систему «своїх» і «чужих» національних стереотипів, намагаючись змалювати привабливий образ національного характеру того етносу, від імені якого вони виступають, і в такий спосіб керувати процесом нарації нації.

Це відбувається насамперед тому, що реклама, будучи потужним засобом масової комунікації, активно послуговується стереотипами щодо національного характеру, які існують у культурі. В імагологічних студіях під стереотипом розуміють узагальнені й спрощені уявлення, що сформувалися в колективній свідомості одних націй відносно інших у процесі міжкультурної комунікації. У той же час, поряд зі стереотипізацією «чужинців», не припиняється процес продукування/спростування «авто-образу» – уявлень «про себе» і «про своїх». Намагаючись зрозуміти власну оригінальність і відмінність, індивіди (як і національні спільноти) ставляться до себе як до Іншого. Під «національним стереотипом» розуміється будь-яке ідеологічне кліше, шаблон, популярне і сприйняте на віру уявлення, що склалося у представників певного етносу як про «чужинців», так і про власний національний характер («авто-образ»).

Як зазначає Дж. Леерсен, у царині конструювання нації стереотипізація підкоряється прагматичним законам і зорієнтована на конкретну аудиторію [19, с. 268]. «Намагаючись виразити загальні національні риси, національні стереотипи мають перформативну природу, тобто є системою комунікативних дій, покликаних дати формульні відповіді націям, які шукають шляхи розв'язання таких проблем, як національна ідентичність, влада і порядок» [22, с. 277]. Вони формують уявлення

спільноти про національний характер і скеровують творчі енергії індивідів у відповідне річище. «Культурна влада національних стереотипів, – зазначає Б. Ньюманн, – забезпечується не стільки ними самими, скільки їхньою спроможністю бути задіяними в інтер- і трансмедіальних адаптаціях, тобто у безкінечному процесі перекладу, пристосування, переказування і перекодування» [22, с. 278].

Реклама, яка давно вже стала справжнім самостійним витвором мистецтва завдяки своєму лаконізму, аудіовізуальній виразності й повсюдній присутності, є чи не найдосконалішим інструментом цієї влади. Зокрема, реклама активно експлуатує популярні іконічні образи, що візуалізують стереотипи як «про себе», так і «про чужинців», і перетворює їх на знаки національної ідентифікації. Дж. Морріс у статті «Імперія дає відсіч: проєкції національної ідентичності в сучасній російській рекламі» зауважує: «Іконічний реєстр російських рекламних продуктів має виключне значення як чинник національної ідентифікації» [21, с. 643]. Очевидно, це зауваження є слухним для всіх інших сучасних національних культур.

Втягування літературної образності в опосередковане конструювання нації засобами реклами – процес закономірний і вельми поширений. Пояснення цьому слід шукати в тій ролі, яку відіграє словесність у націотворенні. Письменники є творцями формул національної ідентичності. В літературних текстах містяться моделі бачення національної історії, пейзажу, характеру, які потім за допомогою інших культурних практик поширюються на всю уявлену спільноту. До того ж, літературна образність надає особливого статусу тим прихованим націогенним повідомленням, які закодовані в комерційній рекламі.

Аби проілюструвати вищесказане, проаналізуємо відеоролик про масло «Деревенское», побудований на поезії С. Єсеніна і розміщений на російському сайті «Поэзия в рекламе» [8]. Ролик відкриває образ трудівника, який одного літнього дня скирдує сіно. На цю ідилічну картинку накладається крупний план чорнильної ручки «Паркер», за допомогою якої поет записує вірш: «Тихий ветер. Вечер синехмурый». Далі поетичний текст супроводжується образами зовсім не вечірніх, а денних «сільських радостей»: косіння пшениці, стрибання з «тарзанки» у воду, катання на велосипеді, ігри дітей на природі тощо. Останній рядок цитованого тексту «Мы с тобою любим в этом мире/ Одинаково со всеми, дорогая» проілюстрований зображенням масла «Деревенское».

У ролику відсутня друга частина вірша, яка перекреслює ідилічно-сентиментальну картинку, створену в рекламі, і вводить текст у зовсім іншу – вульгарно-еротичну площину:

Ночи теплые, – не в воле я, не в силах,
Не могу не прославлять, не петь их.
Так же девушки здесь обнимают милых
До вторых до петухов, до третьих.
Ах, любовь! Она ведь всем знакома,
Это чувство знают даже кошки,
Только я с отчизной и без дома
От нее собираю скромно крошки.
Счастья нет. Но горевать не буду –
Есть везде родные сердцу куры,
Для меня рассеяны повсюду
Молодые чувственные дуры.
С ними я все радости приемлю
И для них лишь говорю стихами:
Оттого, знать, люди любят землю,
Что она пропахла петухами.

Як бачимо, не дуже пристойний вірш С. Єсеніна перетворюється завдяки маніпуляції текстом на пропагандистсько-народницький примітив. «Прямим» призначенням ролика є спонукати споживача купувати відповідний продукт харчової промисловості. «Непряме» (націоналістично-патріотичне послання) реклами – пропагування «традиційних» російських цінностей: сільського способу життя, повернення до «натурального», до фізичної праці, до простих розваг (купання, «тарзанка»). Купуючи масло «Деревенское», стверджує рекламний ролик, споживач ототожнює себе зі «своїм», «рідним», «по-справжньому російським», із цінностями, протиставленими «чужому» (глобалізації). В основу ролика покладений «позитивний» національний (по суті, слов'янофільський) стереотипний «авто-образ», який пропонує росіянам розуміти себе як етнос, що був гармонійним лише тоді, коли жив за природно-общинними законами, а сам Єсенін, представлений у російському культурному пантеоні мучеником, який болісно переживав відрив від «традиціоналістських» цінностей внаслідок наступу капіталістичної та більшовицької модернізації, позиціонується як ікона російської національної «питомості». В такий спосіб поет-хуліган і бабій представлений як блудний син, що тікає від урбанізації до рідного села. Його приклад має наслідувати вся сучасна російська нація. Отже, ролик цілком пронизаний національними стереотипами, які визначають процес розуміння «свого» як ідеального й перфектного та «чужого» як недосконалого й ворожого.

Літературні «ТСО» в рекламі та формування уявлень про національний характер

Поглибити розуміння тих механізмів, за допомогою яких літературна образність у рекламі опосередковано формує нації, дає змогу звернення до використання «ТСО» в комерційній масовій комунікації. Тут знову нам у пригоді стане сервантесівський Дон Кіхот. Але перш ніж перейти до емпіричної конкретики, ми вкотре повинні зробити кілька важливих теоретичних зауважень.

Для того щоб ТСО стали виразниками національного ідеалу, реклама перетворює їх на емблеми національних стереотипізованих «автообразів» і образів «чужинців», які «уявлена спільнота» повинна прийняти як ідентифікаційні знаки. Якщо застосувати термінологію відомого українського науковця А. Р. Волкова [3], цей процес відбувається на післяеталонному та післялітературному етапах, тобто вже тоді, коли «ТСО» відриваються від першоджерела і проникають у широке поле національної та світової культури. При цьому полісемантичність прототипного еталонного «ТСО» звужується: знову послуговуючись термінологією А. Р. Волкова, відбувається «внутрішнє» і «зовнішнє» осучаснення [2, с. 64] «ТСО», внаслідок чого з усього розмаїття семантики першотвору виокремлюються тільки ті конкретні значення, які відображають найкращі риси національного характеру власного народу і позитивні або, частіше, негативні прояви поведінки представників інших націй. Слід додати, що подібних смислових трансформацій у національно-заангажованій рекламі зазнають не тільки «ТСО», а будь-яка літературна образність загалом.

Таким чином, реклама, спрямована на формування національної ідентичності, має справу з «націоналізованими» «ТСО» і літературною образністю. Поняття «націоналізація», яке використовується в цій роботі, слід відрізнити від поняття «онаціоналення», яким оперує А. Р. Волков. Під «націоналізацією» слід розуміти перетворення певного історичного або мистецького явища (пейзажу, міфу, символу, і в тому числі «ТСО») на формульного репрезентанта національного стереотипу як у культурі, яка його породила, так і в іншій культурі, що його «запозичила». Часто «ТСО» не є виразником якогось конкретного національного характеру від самого початку, але стають ними в результаті цілеспрямованої діяльності націотворчих еліт. Наприклад, образ Фауста навряд чи сприймався за доби пізнього Середньовіччя або Ренесансу як символ «німецькості», оскільки в ті часи превалювали інші – релігійно-метафізичні – способи прочитання легенди. Даний «традиційний образ» став синонімом «німецькості» упродовж XIX і XX ст., за часів модерності, коли відбувся процес формування модер-

ної німецької нації. Тоді цей персонаж був «привласнений» німецькою національною традицією – він «націоналізувався». Аналогічних перевтілень зазнали і суто «іспанські» образи Дон Кіхота і Дон Хуана. Нерідко можна спостерігати справжні війни з приводу «націоналізації» тих чи інших «ТСО» за часів модерного і постмодерного конструювання націй (як, наприклад, відома суперечка про німецьку і чеську батьківщини Фауста).

«Онаціоналення» А. Р. Волков визначає як «зміну національних ознак першотворів: перенесення дії в нові національні умови, відповідне зміцнювання сюжетних ситуацій, обставин дії, побутових та історичних подробиць, антропомірів, топонімів, ідіоматики, фразеології тощо – тобто цілого національного забарвлення. «Онаціоналення» переважно має на меті «створення на основі першовзірця з чужоземної літератури свого національного своєрідного твору» [3, с. 71]. Очевидно, під «онаціоналенням» у наведеній цитаті розуміється «перевдягання» «іноземного» ТСО в національні шати, як, наприклад, в образі українського Енея, що був створений І. Котляревським і став справжнім українським національним стереотипом. «Націоналізація» не тотожна «онаціоналенню», адже не завжди перша реалізується через друге: «ТСО» може стати об'єктом «націоналізації» без «онаціоналення» – персонажі п'єси Лесі Українки «Камінний господар» не носять українських костюмів, сам твір не має українського колориту, але виражає українську проблематику й намагається радикально оновити загальну усталену систему національних стереотипів із позицій протофемінізму. Аналогічна ситуація з Пушкінським «Кам'яним гостем», який може слугувати певним репрезентантом «російськості» (зокрема, російської вселюдськості, за висловом Ф. Достоєвського) попри повну відсутність зовнішнього національного забарвлення. Видається перспективним розглядати «онаціоналення» як окрему стратегію «націоналізації» «ТСО» з метою витворення нації як «уявленої спільноти». Активізація процесів «націоналізації» культури за часів модерності, коли формуються нації і відбувається стрімке створення національно заангажованих «ТСО», актуалізує «онаціоналення» останніх. У той же час, модернізація та глобалізація спричиняють зворотні процеси: національні стереотипи, виражені «онаціоналеними» «ТСО», можуть втрачати фольклорно-етнографічні ознаки і ставати космополітичними.

У рекламі «ТСО» зазнають впливу обох стратегій, але, зважаючи на універсальний характер комерційної діяльності й товарного виробництва, перевага надається тим «націоналізованим» «ТСО», які водночас є «світовими». Має місце також і «денаціоналізація» «ТСО», які від початку замислювались як ідентифікаційні моделі окремо взятої нації. Також слід зауважити, що в націоналістично заангажованій рекламі

велику роль відіграють, разом із сюжетами та персонажами творів, візуальні репрезентації самих письменників, які вважаються ключовими з погляду формування національної ідеології (Шекспір, Гоголь, Пушкін, Діккенс, Шевченко та ін.). Саме вони стають персоніфікованими уособленнями цінностей, які для представників нації визначаються як життєво важливі.

Розглянемо, яким чином «ТСО» в рекламі виконують функцію творця національної ідентичності. Спостереження за українською рекламою свідчать, що в ній найактивніше експлуатуються «ТСО» з української казкової або романтичної літератури – Котигорошко, Івасик-Телесик, Пан Коцький або персонажі з «Наталки Полтавки», «Енеїди», «Тараса Бульби», «Вечорів на хуторі біля Диканьки», «Кобзаря», «Лісової пісні». Загалом українські «ТСО» рекламують вузький спектр товарів: або іграшки, або продукти харчування, або різноманітні кафе, ресторани, готелі, об'єкти нерухомості. Це свідчить про певний примітивізм стратегій використання літературної образності в українській комерційній комунікації. Нерідко трапляються просто брутальні версії «експлуатації» класики: котлети «Лісова пісня» з грибами», консервоване харчування для котів «Пан Коцький», банки з зеленим горошком «Котигорошко», котеджне містечко «Садок вишневий» (у Києво-Святошинському районі) або стогривнева купюра з портретом Т. Г. Шевченка на білборді, який рекламує лазерну епіляцію та ін. Якщо дивитись на добір літературного матеріалу у вітчизняному знаковому просторі, а також на способи його преставлення, то слід констатувати, що в Україні досі панує народницький культурний канон і традиціоналістське розуміння української національної ідентичності як сільської, провінційної. Український національний характер, змальований у рекламі, складається з таких стереотипів, як надмірна матеріалістичність, схильність до гедонізму, мрійливість, емоційність, щирість (кордоцентризм), які подаються як позитивні риси для наслідування. Такий образ українця погано поєднується із завданнями модернізації суспільства і виглядає морально застарілим. «Шароварщина» зі сцен сільських клубів перемістилася на білборди, етикетки й обкладинки.

В інших країнах реклама завдяки втягуванню «ТСО» і літературної образності загалом у найсучасніші технології створення аудіовізуальних продуктів сприяє оновленню національних стереотипів і загалом уявлень про національний характер. Так, наприклад, відбувається в серії російських соціальних реклам, які популяризують читання [4]. На них зображені Пушкін, Толстой і Чехов у тренувальних костюмах, з обличчями, «вдосконаленими» фотошопом. Зокрема, Лев Толстой зображений як атлетично складений бородань. Він тримає в руках м'яч, а на його грудях написано «War and Pease». Слоган на рекламно-

му плакаті проголошує: «Не здавайся на 500-й сторінці. Прийде друге дихання!». Рекламні плакати просякнуті іронією, проте комічний ефект також застосовується для того, щоб спонукати глядачів переглянути своє розуміння ролі ключових репрезентантів російського культурного канону як носіїв національних стереотипів: «російськість» відтепер повинна асоціюватися з активним та інтелектуальним способом життя. Російський національний характер в епоху глобалізації повинен базуватися на раціоналізмі, вихованні тілесної культури й тренуванні розуму. Цей ідеал сучасної людини веде в майбутнє, на відміну від української рекламної продукції, яка зорієнтована на минуле і є за своєю суттю консервативною.

Більшість розглянутих вище прикладів є зразками або «візуальних», або «цитатних» брендів. У перших експлуатуються візуальні образи письменників і літературних персонажів. Другі використовують назви творів і відомі цитати. В обох випадках у носіїв певного типу культури актуалізуються ті стійкі асоціації щодо рис національного характеру, які пов'язані з цими іконічними й вербальними образами. Творці рекламної продукції також часто практикують переписування традиційних сюжетів. Це відбувається або шляхом їхньої візуалізації, як у відеоролику про масло «Деревенское», що розглядався вище, або через перенесення дії в іншу ситуацію («одивнення»), або за допомогою пародійно-іронічної гри з прототипним сюжетом. Всі три стратегії вдало використано творцями анімаційного ролика «Раскольников» із серії «Альтернативна історія» компанії Касперського, яка виробляє антивірусні програми.

Цікавим прикладом «переписування» «традиційних сюжетів» є серія принтів Bedtime Stories бразильської компанії Melissa, що спеціалізується на виробництві взуття [20]. За допомогою вдалого поєднання кітчю та необарокової естетики художники й дизайнери створили сучаснені жіночі образи відомих казок: Червоного Капелюшка, Попелюшки, Рапунцель і Білосніжки. Автори зображень епатують глядачів відвертою сексуальністю героїнь, підкреслюють їхнє вміння маніпулювати чоловіками. З погляду проблеми, яка розглядається у статті, ці візуальні продукти є результатом стратегії «денационалізації» літературної образності, яка була створена як модель національної ідентичності. Так, в оригінальній казці братів Грімм Рапунцель уособлює традиційний розподіл гендерних ролей у німецькій патріархальній культурі: жінка пасивно повинна чекати на чоловіка – вся її активність полягає в тому, щоб вчасно спустити з вікна своє довге волосся, чіпляючись за яке, казковий принц зможе проникнути у вежу, де вона замкнена. На принті зображено продовження історії: потрапивши до

вежі, чоловік стає в'язнем Рапунцель, яка захоплює його в сексуальний полон, прив'язавши до стільця своєю косою. Від стереотипної «німецькості» в образі героїні залишився тільки білий колір її волосся. Водночас, інтер'єр вражає якоюсь «орієнталістською» кітчевою розкішшю. Дівчина одягнена лише в нижню білизну. Сексуальність її хижа і наступальна, тоді як чоловік дивиться на неї слухняно-перелякано. З погляду конструювання ідеалу національного характеру, цей рекламний продукт є швидше запереченням будь-якої ідеї національної ідентичності взагалі.

Дон Кіхот – бренд «іспанськості»

Тепер ще раз поглянемо на образ Дон Кіхота в рекламі, але цього разу вже як на репрезентанта іспанської ідентичності, адже на його прикладі можна наочно побачити, яким чином маркетингові технології використовують знаковий потенціал літератури заради формування національного ідеалу. Масштабне перетворення образу Дон Кіхота на товар і бренд, про яке йшлося вище, спричиняє ефект повсюдної присутності персонажа в усіх сферах людського буття, що, своєю чергою, є важливою передумовою для його використання в якості ідентифікаційного знака, який об'єднує іспанців в «уявлену спільноту». Будучи предметом і двигуном купівлі-продажу, Дон Кіхот тільки посилює свою роль центральної фігури іспанської громадянської релігії: як предмет споживання і, водночас, як емблема національного характеру, він доходить до кожного індивіда не тільки на своїй батьківщині, а й далеко за її межами. Так, Дон Кіхот став «культовим персонажем» і репрезентантом Іспанії в американській рекламі.

Тепер у жодної людини не виникає сумніву, що цей герой безсмертного роману є традиційним символом «іспанськості», але навряд чи сам Сервантес задумував його таким чином. «Націоналізація» образу Дон Кіхота, тобто активне перетворення його на національний міф, розпочалася після виходу роману: десь наприкінці XVIII століття і далі, за часів романтизму й модернізму, коли відбувається формування модерної іспанської нації. До «націоналізації» Дон Кіхота і Дон Хуана долучились майже всі іспанські інтелектуали доби модерності. Для одних (Унамуно) Дон Кіхот стає ідеальним іспанцем, для інших (Маєсту й Ортега-і-Гассет) – антигероєм, але в будь-якому випадку цей літературний персонаж поступово починає сприйматися читачами як всередині країни, так і за її межами як абсолютне втілення іспанського національного характеру. Центральне місце Сервантеса і Дон Кіхота в іспанському культурному каноні засвідчують «парадні» образи письменника та його героїв, утілені в пам'ятнику генію іспанської літератури на Площі Іспанії в центрі Мадрида.

Масова комунікація і реклама підхопила створений національними елітами культ Дон Кіхота, щоправда, значно спростивши тлумачення цього образу, зокрема, згладивши трагічні сторони його світогляду й поведінки та підкресливши його позитивні риси. Ігрова складова, закладена в романі, також зазнала перевтілень, завдяки чому Дон Кіхот і Санчо Панса повною мірою реалізують свої клоунські амплуа (Білий і Рудий). Це той самий, тільки значно спрощений «романтичний» Дон Кіхот, про якого пише А. Клоуз: непрактичний персонаж, що символізує потяг людини до абсолютного ідеалу і готовий кинутися на допомогу ближньому.

На рівні національного стереотипу комерційний Дон Кіхот тиражує образ дивакуватого рицаря з добрими намірами, який репрезентує такі «позитивні» стереотипні риси іспанського національного характеру, як примат ідеального над матеріальним, розвинене почуття честі, шляхетне ставлення до жінки, готовність жертвувати собою заради громади, демократичність, – одне слово, комплекс старовинних кастильських чеснот, покладених в основу традиціоналістсько-централістської моделі іспанської національної ідентичності.

Показово в цьому плані, що географія поширення «донкіхотських сувенірів» і «донкіхотського бренду» цілком достовірно ілюструють кордони, які демаркують моделі національної ідентичності в сучасній Іспанії. Ті частини країни, в яких донкіхотський кітч активно продається, вирізняються більшою прихильністю до централізму. Нерідко сувенірний Дон Кіхот опиняється поряд із іншими образами, які також претендують на роль ідентифікаційних знаків даної території. Наприклад, у Мадриді полиці крамниць буквально завалені мініатюрними Дон Кіхотами, футболками мадридського «Реалу» та маленькими статуетками «Менін» Веласкеса. В Толедо (провінція Кастилія-Ла Манча) донкіхотські сувеніри не менш популярні, але місце футболу й Веласкеса тут посідають тамплієри та Ель Греко. Інші ж регіони, де помітні сепаратистські настрої, намагаються виштовхнути образ Дон Кіхота зі свого культурного простору. Так, у Сантьяго де Компостела Дон Кіхот стає культурним героєм другого або навіть третього ряду під тиском «католицького» кітчу. Ще цікавіша ситуація в Барселоні: у столиці Каталонії Дон Кіхот витісняється місцевим космополітично-авангардним кітчем, який торгує образами Пікассо, Далі, Гауді й Міро – «своє», передове, супермодернове каталонське протиставляється «відсталому» традиційному кастильському, уособленням якого є Ламанчський ідальго. Цікаво, що й у самого Сервантеса Дон Кіхот був переможений у Барселоні.

Візуальні репрезентації Дон Кіхота програмують і перепрограмують всю систему національних стереотипів, закладених у рекламно-

му повідомленні, і в такий спосіб постають важливим інструментом формування національного характеру. Ілюстрацією цієї стратегії є віртуальна виставка «Ingenio e ingenioso», створена на замовлення Інституту Сервантеса з нагоди святкування 400-ї річниці від виходу першого тому «Дон Кіхота» [16]. Експонати, представлені в ній, дають змогу скласти уявлення про те, яким чином цей «традиційний образ» використовується в рекламі з метою поширення певного проекту іспанської національної ідентичності. Колекція містить приклади плакатів, афіш, логотипів, відеокліпів, які рекламують різноманітні товари (алкогольні напої, сир, туристичні маршрути, книги, квитки іспанських авіаліній, театральні вистави, фільми тощо). Виставка відкривається коментарем: «Аудіовізуальна реклама адресована широкій аудиторії, і цілком логічно, що, звертаючись до «Дон Кіхота», вона представляє відомих персонажів, історії й символи твору в найбільш пристосованій для сприйняття формі» [16]. Це стосується не тільки образів літературних героїв або епізодів з книги, а й тих національних стереотипів, які вони уособлюють у рекламі. Тут присутні здебільшого прозорі формульні уявлення про Дон Кіхота як абсолютного представника іспанськості й старовинної національної традиції, про які йшлося вище.

Вивчення рекламної продукції з донкіхотської тематики також демонструє, яких трансформацій зазнає уявлення про іспанський національний характер протягом останніх десятиліть. У цьому сенсі цікаво проаналізувати рекламу авіаліній «Іберія» та ролики, які представляють провінцію Кастилія-Ла Манча. Два рекламних фільми було зроблено протягом 1960-х рр. за часів франкізму, а третій – всередині 2000-х, у добу цифрової цивілізації, коли Іспанія вже увійшла до Європи й почала позиціонувати себе як розвинена передова постіндустріальна держава.

Головним засобом вираження «іспанськості» у відеороликах є кадри, які містять типові ознаки повсякденного й культурного життя нації: публічні церемонії, розваги, пейзажі, пам'ятки культури. Звичайно, вони адресовані туристам, але водночас відображають бачення іспанцями самих себе. Зокрема, в рекламі «Іберії» Іспанія подається як глибоко традиційне суспільство, відповідно до ідеологічних настанов Франко. Перший кадр показує вітряки в Кампо де Кріптана, після чого на екрані з'являється релігійна процесія: люди, вдягнені в чорні сутани, під ритмічний бій барабана несуть статуї Христа і Діви Марії. Далі камера показує Ескоріал, священників, які розмірковують про Бога, селян у народних строях, замки, фортеці, пастухів, кориду, вуличку маленького містечка, поліцейського, який стоїть поблизу пам'ятника Сервантеса в Мадриді. Усі персонажі підіймають голови й дивляться в небо, де бачать літак, який прорізає повітря, залишаючи на тлі неба

білий слід. «Літайте авіакомпанією "Іберія"!» – закликає слоган наприкінці ролика.

Набір стереотипних образів, яким послуговуються творці цього рекламного продукту, свідчить про те, що іспанці в ньому зображуються насамперед прихильниками консервативних християнських цінностей, як того й вимагала франкістська ідеологія. Це образи традиційного суспільства, яке протягом 1960-х рр. вже почало розкладатися, але уявлення про яке вдало продавалося західним туристам. Літак у повітрі в такому контексті символізує не вихід іспанців за межі власного провінціалізму, а навпаки, піднесення «вічної традиції», уособленої пам'ятником Сервантеса в Мадриді, на небачену височінь. Саме така незайманість і незіпсованість аутентичної культури, на думку Франко, й повинна приваблювати іноземців, які прибувають до країни за допомогою головної національної авіакомпанії з символічною назвою «Іберія» (одна з історичних назв Іспанії). Приблизно такий самий стереотипний образ Іспанії та іспанського національного характеру містить і другий ролик, який представляє провінцію Кастилія-Ла Манча, землю, де народився Дон Кіхот: фільм складається з фотознімків, що показують цілком у традиційному дусі руїни, собори, виноградники, ресторани, ліси, річки тощо.

Реклама 2005 року принципово інша за духом і виражає оновлене розуміння іспанського національного характеру: відтворюючи традиційні образи, вона просякнута гордістю за націю, яка зуміла модернізуватися. Вираженню цієї ідеї сприяє використання сучасних методів візуалізації культурно й національно маркованих образів: створені за допомогою 3D-графіки і комп'ютерної анімації вітряки з Кампо де Кріптана, старовинні споруди, дерева, зображення маленьких містечок, гір, річок розмножуються, обертаються навколо своєї осі, утворюють дивні сюрреалістичні трансформації. Минулий час переплітається з теперішнім і майбутнім: серед масивів історичних пам'яток помітні конструкції сучасних вітряків, будівлі з авангардною архітектурою. Під супровід меланхолійного жіночого співу над землею пролітають дельтаплани; чарівними зміями стрімко на екрані проповзають швидкісні поїзди; велично пролітають птахи; пропливає фантастична риба; дивовижні квіти розцвітають і розкидають своє насіння, яке перетворюється на слоган «Кастилія-Ла Манча. Відкрий дух Дон Кіхота!». Образ самого персонажа на екрані вимальовується зі складної комбінації рослинних, антропоморфних і геометричних елементів і нагадує знамениті барокові портрети, створені як монтаж зображень овочів і фруктів. Реклама буквально причаровує своєю візуальною необарковою красою та свідчить про повне переформування всієї сис-

теми національних стереотипів: тепер іспанці постають представниками суперсучасної нації, яка не забуває про своє минуле. Саме цей синтез часів уособлює зображений у бароковій стилістиці відцифрований Дон Кіхот.

Протягом останніх десятиліть внаслідок бурхливого розвитку медійних технологій, а також етико-естетичної розкутості, яка супроводжує добу постмодернізму, поводження з образом Дона Кіхота, а також і з самим однойменним романом стає більш фамільярним. Персонаж вже не є недосяжною іконою або величним пам'ятником, який пригнічує своєю грандіозністю. Так само книга є корисним і розважальним, а не виключно сакральним текстом. Подібна зміна у трактуванні образу Дон Кіхота і безсмертного твору Сервантеса також засвідчує глибинні зміни в розумінні національного характеру, які реклама опосередковано здійснює: хрестоматійний ідеалізм іспанців органічно доповнюється прагматизмом. Так, у рекламі вітамінів «Фарматон» перевагою цього фармацевтичного продукту названо, зокрема, те, що він надає сил, аби «переписати наново «Дон Кіхота» й перекласти його англійською мовою». Таким чином, витривалість, потрібна для створення великих за обсягом текстів, постає результатом правильного вживання засобів підтримки життєвих сил організму, а не тренування волі, як цього потребувала популярна поміж іспанців часів Сервантеса стоїчна філософія. У рекламі майстерень «Рено» роман «Дон Кіхот» показаний як нікому не потрібний засіб згаяти час: сьогодні обслуговування автомобіля відбувається так швидко, а спосіб життя іспанців стає таким динамічним, що не треба запасатися грубими книжками, аби скрасити процес очікування, оскільки останнє зведено до мінімуму. В ролику «Vedior laborman» Дон Кіхот і Санчо запрошують відвідати офіс цієї установи всім охочим знайти тимчасову роботу: «Ми з'єднуємо людей, які потребують один одного». Своім виглядом вони більше нагадують тих, хто не може зайти гідного способу для застосування свого покликання, ніж рицаря і джуру з визначеними високими місіями.

Цікавим прикладом переосмислення традиційних уявлень про іспанську національну ідентичність є відеоролик, зроблений 1989 року, який рекламує автомобіль «Опель-Кадет». Загальна естетика кліпу – готична. Дія відбувається в замку, де панує похмура атмосфера. Приміщення затемнені. Лунає гучна важка музика у виконанні хору. Зі стін і стелі стікає вода, чутно звуки падіння крапель. Великим планом показано огидного павука, освітлення – чорно-сіре з проблисками червоного. Скрізь у залах під галереями й колонами великі чорні собаки, які поводяться агресивно: вони гавкають, гарчать і готові розірвати людину. З темної галереї, маневруючи між колонами, велично виїжджає червоний автомобіль, який прямує назовні. За мить з'являється образ

жахливого собаки з роззявленою пащею та червоними від люті очима. Решта собак кидається на автомобіль, з їхніх розкритих ротів стікає слина. Але «Опель-Кадет», мов міцна фортеця, захищає від нападників водія, який врешті-решт виринається з замку на вільний простір під тривожний звук, схожий на завивання вітру. Розлючені собаки женуться за ним. Образ Дон Кіхота в рекламі репрезентує цитата: «Dejen que los demás ladren. Kadett cabalga» («Хай інші гавкають. Кадет скаче»).

Відеоролик адресований аудиторії, вихованій на готичному кінематографі та іспанській візуальній традиції. Творці продукту експлуатують всі відомі штампи фільму жахів: некеровані агресивні тварини, неприємні різкі звуки, огидні образи, зловісні кольори, протиставлення червоного і чорного. Водночас, кліп відроджує національний стереотип «романтичного Дон Кіхота», рятівника, хоча ім'я самого персонажа не згадується. Основу цього образу становить уявлення про сервантесівського персонажа як ідеального рицаря, який захищає бідних, скривджених, а також піднесені чисті ідеали, але завжди зазнає поразки. Інтелектуали кінця XIX – початку XX ст. любили писати, що всі іспанці є мрійниками й візіонерами, погано пристосованими до практичного життя, і в цьому сенсі вони є Дон Кіхотами. Цей стереотип у ролику повністю спростовується. Перед глядачами – образ переможця-тріумфатора. Крім того, в романі Сервантеса достатньо сказано про брак коштів у знаменитого персонажа. Натомість у відеокліпі автомобіль захищає від собак досить заможну людину, адже, щоб придбати такий транспортний засіб, треба мати чималі гроші. Варто нагадати, що іспанською мовою слова «cabalgar» («скакати на коні») і «caballero» (рицар, буквально «той, хто скаче на коні») етимологічно споріднені. Рекламний слоган розділяє людей за принципом свої/чужі: «Хай інші гавкають!». До інших, очевидно, належать ті, хто заздрить власникам такого автомобіля, як «Опель-Кадет», і не є достатньо заможним. Таким чином, у рекламному продукті іронічно спростовується ціла парадигма уявлень про рицарсько-аристократичну культуру, квінтесенцією якої є комплекс іспанської честі, що протягом тривалого часу вважалася визначальною рисою іспанського національного характеру. Тепер честь полягає в умінні заробити гроші, аби купити «Опель-Кадет» або інше статусне авто. Таким чином, позитивний національний «автообраз», який пропагує ролик і який має складати основу національного іспанського характеру, є зовсім не безпорадне мрійництво, а підприємливість, працьовитість, бізнес-культура, практицизм, ощадливість.

Висновки

Взаємодія комерційної та соціальної реклами з літературою вирізняється складною діалектикою. З одного боку, витвори мистецтва

слова, особливо ті, які популяризуються школою, університетом, кінематографом, Інтернетом тощо є невичерпним і нерідко безкоштовним джерелом відомих зображень, слоганів, цитат, які завдяки своїй популярності визначають бажання купити той або інший товар чи послугу. З іншого боку, реклама актуалізує і модернізує смисли, закладені в літературні першоджерела. Таким чином, включення літературної образності в рекламу має для онтологічного статусу літератури як негативний, так і позитивний ефект. Воно як примітивізує і спрощує семантику літературного повідомлення, так і відновлює високий статус мистецтва слова, зокрема, літературної класики. Своєю чергою, література постає джерелом рекламних кодів, маркетингових стратегій.

Велике значення для дослідження взаємодії літератури і реклами має сама форма рекламної продукції. Важливо враховувати способи запровадження літературної образності в рекламний текст, а також технології, що використовуються для виготовлення відеороликів. Деякі творці реклами нерідко спекулюють на популярності літературних творів, не дбаючи про естетичну якість кінцевого продукту. Водночас можна навести чимало прикладів, коли поєднання новітніх технік анімації, комп'ютерної графіки, озвучування й дотепного прочитання літературного твору спричиняє появу нового синкретичного витвору мистецтва. В результаті ми маємо справу з рекламними текстами, значення яких виходить далеко за межі комерційної сфери і відіграють значну роль у формуванні суспільних, національних та естетичних ідеалів широких мас і елітарних груп.

Особливу цінність для України мають спостереження за використанням літературної образності в рекламі як засобу конструювання національної ідентичності. Нація не може оформитись без пантеону героїв (історичних і фікціональних), що складають основу її громадянської релігії. Ці пантеони є візуалізаціями позитивних національних «стереотипів про себе». Вивчаючи їх, можна судити про ті національні характери, які оголошуються взірцевими в тій чи іншій країні. Тут надзвичайно важливо звертати увагу на форми залучення «традиційних сюжетів і образів» до рекламної продукції, адже вона є невід'ємною частиною «великих наративів» і оформлює національну міфологію. Використання в рекламі «ТСО» і літературної образності загалом як засобу збереження і трансформації національної ідентичності зумовлюється тим, що літературний інтертекст містить художньо переосмислені аксіологічні й культурні моделі життєвих ситуацій, а також способи типологізації поведінки окремих індивідів. Українським творцям рекламних продуктів доведеться ще багато чого навчитися у своїх закордонних колег, щоб ефективно використовувати культу-

рологічний і націогенний потенціал літературної образності в рекламі заради того, щоб згуртувати суспільство навколо оновленого національного ідеалу, спрямованого в майбутнє. Світовий досвід підказує, що треба сміливіше експериментувати із запровадженням образів української літератури до сфери масової комунікації, оновлювати їхню стилістику, варіювати техніки зображення й види мистецтв, поєднувати фотографію, живопис, кінематограф, цифрові технології. Українська література, а разом із нею українська національна ідентичність, український національний характер можуть і повинні виглядати сучасно, і літературна образність в рекламі в цьому може відчутно допомогти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абашева М. Роман с рекламой: Набоков и другие / Марина Абашева [Електронний ресурс] // Неприкосновенный запас. – 2008. – № 6. – Режим доступу : <http://magazines.russ.ru/nz/2008/6/ab3.html>.
2. «Быть или не быть? Вот в чем вопрос?» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://6barrel.com/photo/1-0-102-3>.
3. Волков А. Р. Теорія традиційних сюжетів та образів / А. Р. Волков // Традиційні сюжети та образи : [дослідження] / упоряд. : А. Р. Волков]. – Чернівці : Місто, 2004. – С. 59–95.
4. В России Пушкин, Гоголь и Толстой будут рекламировать чтение как вид спорта [Електронний ресурс] // ZN, UA. – 30 мая 2012. – Режим доступу : http://zn.ua/CULTURE/v_rossii_pushkin,_gogol_i_tolstoy_budut_reklamirovat_chtenie_kak_vid_sporta_video.html.
5. Гамлет – последняя игра без MMORPG-элементов и рекламы [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.newsland.ru/news/detail/id/478083>.
6. Гундорова Т. І. Кітч і література / Тамара Іванівна Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
7. Полетаева О. Б. Скрытая реклама (product placement) в современной художественной массовой литературе: авторская стратегия или редакторская правка / Оксана Борисовна Полетаева // Теория и практика общественного развития. – 2010. – № 3.
8. Реклама масла «Деревенское» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=jKSb57L4tTg>.
9. Штейнман М. А. Взаимодействие литературы и рекламы [Електронний ресурс] / М. А. Штейнман // ПостНаука. – Режим доступу : <https://www.youtube.com/watch?v=c5oQZ5AZObI>.
10. Я знал его, Горацио! [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://demotivatorz.ru/575-YA-znal-ego-Goratsio-.html>.
11. Alas Poor Yorick – Kinetic Typography [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.youtube.com/watch?v=Pmwe0WGwYWs>.
12. Anderson B. Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism / Benedict Anderson. – London : Verso, 1991. – 224 p.

13. AT&T Blackberry Torch Commercial Spoof [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=IigLDCeWMck>.
14. Escribano Hernández A. El elemento persuasivo-comercial de lo literario / Asunción Escribano Hernández // Zamora, Comunicación Social Ediciones y Comunicaciones, 2011.
15. Hamlet of our age – To pee or not to pee – that is the question ... at 2 am [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.demotivation.us/hamlet-of-our-age-1247997.html>.
16. Ingenio e ingenioso. Sala 6 : El Quijote en el lenguaje comercial y en la publicidad [Электронный ресурс] // Centro Virtual Cervantes. – Режим доступа : <http://cvc.cervantes.es/actcult/muvap/sala6>.
17. Jiménez Marín, Gloria. Macbeth: Cuando la literatura se convierte en publicidad // Comunicación: revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales. – 2007. – No. 5.
18. Karimova G. G. Literary criticism and interactive advertising: Bakhtinian perspective on interactivity / G. Gulnara Karimova // Communications: European Journal of Communication Research. – Vol. 36. – No. 4. – P. 463–482.
19. Leerssen J. The Rhetoric of National Character: A Programmatic Survey / Joep Leerssen // Poetics Today. – 2000. – No. 21. – P. 267–292.
20. Melissa Bedtime stories – Rapunzel [Электронный ресурс] // Scaryideas.com. – Режим доступа : <http://scaryideas.com/content/3388>.
21. Morris J. The Empire Strikes Back : Projections of National Identity in Contemporary Russian Advertising / Jeremy Morris // The Russian Review. – 2005. – No. 64. – P. 642–660.
22. Neumann B. Towards a Cultural and Historical Imagology. The rhetoric of national character in 18th-century British literature / Birgit Neumann // European Journal of English Studies. – 2009. – Vol. 13. – No. 3. – P. 275–291.
23. Pop-Up Book – Il était une fois... [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://www.youtube.com/watch?v=ZZl8FrujhhM>.
24. Powers William. Hamlet's BlackBerry: A Practical Philosophy for Building a Good Life in the Digital Age / William Powers. – New York : Harpercollins, 2010. – 288 p.
25. Riley E. C. Don Quixote: From Text to Icon / Edward Calverley Riley // Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America. – 1988. – Issue 8. – P. 103–115.
26. Scott, Linda M. Images in Advertising: The Need for a Theory of Visual Rhetoric // The Journal of Consumer Research. – 1994. – Vol. 21. – No. 2 (Sept.).
27. The Virtual Museum of Don Quixote [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.donquijote.org/vmuseum/>.
28. Williams R. Advertising: The Magic System // The Cultural Studies Reader. – Second Edition [ed.: S. During]. – London ; New York ; Routledge, 2004. – P. 410–423.

II. Літературна антропологія в сучасній культурній та комунікативній ситуації

Наталія Лебединцева

ТІЛЕСНІ ФОРМИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ПАРАДОКС

Теорія тілесності перебуває в центрі уваги науковців різних галузей гуманітарного знання від середини ХХ ст., а посилений інтерес до тіла як онтологічної основи буття людини у світі спостерігається протягом кількох останніх десятиліть. На сьогодні вже стали класичним корпусом цитувань відомі психоаналітичні (З. Фройд, Ж. Лакан), філософські (М. Мерло-Понті, М. Гайдеггер, М. Фуко, Ж. Дельоз), лінгвістичні (Р. Барт, Ю. Крістева), феміністичні (Д. Батлер, Е. Гросс, С. Бордо, Л. Макней, Л. Іригарей) тощо наукові концепції, в основі яких лежить поняття тіла або тілесності. Ту саму зосередженість на тілесних формах, досвідах і дискурсах виявляють різноманітні мистецькі практики другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Тіло, його сутність, статус, функції, форми та трансформації означають нове культурно-семантичне поле (пере)осмислення гуманістичних і постгуманістичних реалій сучасної людини. Дослідники пов'язують цей інтерес із загальною світоглядною кризою європейського суспільства внаслідок світових воєн, екологічних катастроф і ризиків техногенного розвитку цивілізації, якими відзначилось ХХ ст. Як тепер вже можна бачити, «історія цього століття стала історією двох глобальних криз – екологічної та тоталітарної. Образно кажучи, природа (в тому числі людська соматико-органічна природа) не витримала тиску індустріального розвитку, а людина (у тому числі суспільний організм) не витримала конструктивістських зусиль тоталітарних соціальних практик. Індустрія та соціальний конструктивізм – ці два найвеличніші витвори новоевропейської цивілізації, найбільш грандіозні історичні досягнення новоевропейської метафізики й обґрунтованого нею самосвідомого суб'єкта – стали трагічним підривом самих засад людського буття і взагалі життя як

такого» [8, с. 24]. Європейське суспільство постало перед необхідністю перегляду засадничих принципів свого існування та вироблення нових підходів до осмислення та структурування людського буття. І основою або, принаймні, одним із визначальних чинників переформатування сучасної культурної свідомості стає звернення (повернення) до тіла – як онтологічної сутності, «апріорної форми буття» [8, с. 125].

Зосередженість на співвідношенні тілесного і духовного в людській природі позначала майже всі етапи розвитку гуманітарної думки ще від часів античності, однак перевага надавалась зазвичай духовній сфері – тому, що відрізняє людину від тварини. І хоча вагомість тілесного, що не лише містить утілений дух, а й певним чином визначає його, неодноразово визнавалась і утверджувалась, це позиціонування виявляло духовне начало як провідне. Духовне, що містить інтелектуальні, морально-ціннісні та творчі потенції, вивіщує людину серед інших живих організмів та покладає на неї відповідні обов'язки – духовного розвитку, самовдосконалення й відповідальності за власні вчинки. Тілесне, відповідно, має підпорядковуватись духовним запитам особистості та служити своєрідним інструментом для її потреб. У ХХ ст. ставлення до тіла і тілесної сфери змінюється. Виявляється, що тіло, його відчуття, рефлексії та інстинкти визначають і спосіб взаємодії людини зі світом, і багато в чому – саму сутність людської особистості. У результаті, сучасна філософська думка засвідчує чітку тенденцію до врівноваження тілесної та духовної сфер у їх активній (усвідомленій) взаємодії, спрямованій на формування цілісної гармонійної особистості [8; 23; 25; 27; 40].

Колізія тілесного і духовного в історії розвитку філософії не зводиться до принципу бінарності або діалектичної єдності протилежностей, оскільки тіло людини самим своїм існуванням спростовує будь-які однозначні чи одновимірні тлумачення. Воно є водночас і зовнішнім щодо свідомості людини об'єктом, і тією субстанцією, в якій ця свідомість існує; інструментом, за допомогою якого людина пізнає світ, самою передумовою та визначальною точкою цього пізнання і символом та моделлю світу, його метафізичною матрицею; організмом, який функціонує за законами фізичного світу, і тією живою плоттю, матерією, з якої цей фізичний світ створений; фізіологічним тілом, яке досліджується та описується наукою, та еротичним тілом, яке є джерелом насолоди (Р. Барт); тілом, яке «нам належить», і тілом, якому «належимо» ми (В. Подорога). Перелік цих співвідношень можна було б продовжувати й далі, так само як нагромаджувати актуальні визначення самого поняття «тілесність». Однак всі вони, так чи інакше, зводяться до проблеми категоризації тілесного у співвідношенні з самос-

відомим суб'єктом (духовний модус) та зовнішнім простором його існування (буттєвий модус, світ).

Узагальнюючи історію розгортання проблеми тілесності в процесі розвитку гуманістичного знання, можна схематично вибудувати таку концептуальну послідовність: тілесне і духовне/тілесне як духовне/духовне як тілесне. Другий вимір співвідношень цієї опозиційної пари: тіло як об'єкт (матерія, інструмент, організм тощо) і тіло як суб'єкт (чуттєва, емоційна сфера, з якою співвідносить себе Я) – або, за концепцією Я. Паточки, це «два розуміння тілесності: як "персональної ситуації" (особистісна ситуативна присутність серед речей) та як "об'єкта", що вмонтований у відношення з іншими речами і є поміж ними» (цит. за: [8, с. 94]). І третій вимір – людське тіло й отілеснений (часто – антропоморфізований) фізичний простір світу, матерія (за Мерло-Понті – плоть, як одна зі стихій буття).

Сучасні підходи до осмислення концепту тіла і тілесності, ґрунтовані на теоріях постмодернізму, постструктуралізму та деконструктивізму, засвідчують тенденцію до вироблення відкритої синкретичної моделі людського буття, в усіх можливих його проявах, вимірах та контекстах. О. Гомілко вирізняє два основні напрямки сучасних філософських досліджень тілесності – постструктуралістський та феміністичний (гендерний). Перший зорієнтований на генеалогічний аналіз феноменів людського буття і бере за основу теорії французьких постструктуралістів (насамперед, Ж. Лакана і М. Фуко). Другий напрям зосереджений на вивченні семіотики гендерного (людського) тіла. Це роботи феміністичного спрямування (Л. Іригерей, Д. Батлер, С. Бордо), а також дослідження Ю. Крістевої, спрямовані на «пошук онтологічних засад мови та різних систем культурних значень» [8, с. 109]. Кожен із цих підходів ставить перед собою певні локальні цілі, відповідно до яких і застосовуються певні методологічні прийоми. А це, своєю чергою, спричинює появу численних різновекторних досліджень, які акцентують окремі аспекти проблеми тілесності, що призводить до створення «конкретних версій розуміння тих чи інших проявів людського буття (жіноча та чоловіча тілесність, сексуальність, влада тощо)» [8, с. 109]. Вироблення єдиної методології видається неможливим, що й констатується дослідницею: «в сучасній філософській думці проблематика тілесності інтегрована у вельми широке коло різноманітних за спрямуванням та підходами досліджень, які неможливо підвести під спільний методологічний знаменник» [8, с. 110].

Здавалося б, цю проблему можна розв'язати через вироблення ризоматичної моделі, зразки якої надає постмодерністська методологія. Тим більше, що саме в період постмодерну (в широкому сенсі цього

поняття – включно з постструктуралізмом, деконструктивізмом, гендерними, постколоніальними, культурними студіями тощо) тілесність стає одним із центральних концептів, який «знімає» дуалізм суб'єкта та об'єкта (бо постає як суб'єкт і об'єкт водночас) і запроваджує натомість поняття «тілесної свідомості» [16]. Таким чином відбувається не лише теоретичне «зрошення» тіла з духом, а й постулюється ідея максимальної семіотизації тілесності, що виводить її за межі фізичного тіла («феноменологічне тіло» М. Мерло-Понті, «соціальне тіло» Ж. Делеза й Ф. Гваттарі, «текстуальне тіло» Р. Барта, «слухняне тіло» М. Фуко тощо) [24]. Ту саму тенденцію виявляють і сучасні дослідження у сфері психології, де тілесність тлумачиться як «тілесно-метафоричне» вираження психологічних проблем людини і, вочевидь, є ширшою за її біологічне тіло. Наприклад, за С. Газаровою, тілесність, проявляючись через форми тіла (асиметрії, характерні рухи, пози, осанку, дихання, ритми, темпи, температуру, запах, звучання тощо), що дозволяє людині «резонувати» зі світом, являє собою «матеріальний, видимий аспект душі (психе)» [6]. Сучасні соціокультурні та історичні дослідження також активно звертаються до проблеми тіла, розглядаючи її як окрему галузь гуманітарного знання, яка може існувати лише на перетині різних наукових дисциплін, тобто є необхідно «трансдисциплінарною» [28, с. 40]. Вона, буквально, «приречена» на взаємодію з усіма іншими науками про людину» [29, с. 193].

Однак, констатуючи необхідність вироблення цілісної дієвої теорії тілесності на основі «міждисциплінарних досліджень, об'єднаних однією концепцією» [6] і навіть розробляючи моделі такої концепції, кожен науковець зосереджується на власній спеціалізованій сфері, в межах якої й залишається. Навіть якщо не брати до уваги такі практично орієнтовані у своїй суті наукові галузі, як соціологія чи психологія, а звернутись до сфери універсального наукового мислення – філософії, можемо виявити стосовно поняття тілесності та побудованих навколо нього класифікаційних схем ту саму ситуацію «втягування дослідника у воронку метафізичних протиріч» [32]. Ця суперечливість наукового дискурсу віддзеркалює загальну культурну ситуацію сучасної людини, яка «розсипається» на біологічну, соціологічну, психологічну, релігійну та інші сутності, «знаходить деталі свого вигляду, знайомі властивості, зв'язки, структури, але не себе саму. Рухається у напрямку до себе, але ніколи не досягає себе» [40, с. 298].

Видається, що тіло, попри свою чітку й очевидну предметність і структурованість у конкретній реальній даності, у випадку його екстраполяції на ширші зовнішні або внутрішні культурні горизонти втрачає свою органічну цілісність і розпадається на окремі функції чи метафори (символічні уявлення, абстрактні конструкції тощо). Так, на-

приклад, І. Ільїн, визначаючи поняття тілесності як «побічний наслідок загальної сексуалізації теоретичної та естетичної свідомості Заходу», доводить, що саме воно стало «одним із концептуальних обґрунтувань деперсоналізації суб'єкта» [16]. Зближення (об'єднання) внутрішнього і зовнішнього вимірів людського буття через тіло (чуттєву даність), на переконання дослідника, є розповсюдженою «фантасцієнтомою» сучасної філософської рефлексії, що лише перетворює «трансцендентальне его» на «трансцендентальне еротичне тіло», але не виходить за рамки теоретичних спекуляцій. А за спостереженням О. Гомілко, у сучасній культурі й досі «феномен тіла не стільки визнається у своїй онтологічній значущості, скільки редукується до соціальних викрійок, різноманітних конструкторів та інших квазіформ, внаслідок чого власний сенс тілесності фактично спростовується і нищиться» [8, с. 48]. Розвиваючи думку, висловлену американськими дослідниками Артуром і Мері-Луїз Крокерами ще наприкінці минулого століття, М. Епштейн іде ще далі й припускає, що посилена увага до тіла не лише у науковій сфері й мистецтві, а також і в мас-медійному просторі, де «розгортається справжня паніка – сексуальна, спортивна, модельна», насправді зумовлена «зникненням тіла та надлишком засобів його симуляції» [40, с. 13].

Вірогідно, проблема полягає у суперечливості самого матеріалу, з яким мають справу дослідники. М. Мамардашвілі вважає цю суперечливість однією з фатальних в історії людства: «закони людської історичної еволюції суперечать законам біологічним. Ми намагаємось жити за законами історії, тобто людської конструкції самотворення, і одночасно продовжуємо бути природними істотами, оскільки живемо в природі за законами біологічної еволюції» [21, с. 65]. Аналітичний принцип осмислення та структурування дійсності, доступний людині, не надається до досягнення складної мінливої позавербальної текстури світу («пульсуючої матерії буття») у всій її повноті, оскільки необхідна для наукового дослідження об'єктивна передбачає «вилучення душі з предметів зовнішнього світу» [21, с. 118]. Сумне зізнання Р. Барта – «ми наукові, тому що в нас не вистачає тонкості» [2, с. 513] – встановлює межу наукового мислення. І саме у зіткненні з тілом, його фізичною неспростовністю та іманентністю, будь-який науковий підхід виявляє свою апріорну обмеженість. Водночас, саме за допомогою тіла цю обмеженість можна подолати, виводячи свідомість за рамки раціонального – у сферу суб'єктивного чуттєвого переживання тексту як тіла. «Просто в один чудовий день ми раптом починаємо відчувати потребу злегка ослабити гайки теорії, змістити курсор, ідіолект, що зайнятий самоповторенням і через це костеніє, розворушити його яким-небудь запитанням. Задоволення і є ніщо інше, як це запитання»

[2, с. 516]. Але такий, суто чуттєвий досвід не надається до вироблення наукової методології. Отже, ми опиняємось перед своєрідним когнітивним парадоксом: людина не може мислити власне тіло, не руйнуючи при цьому його онтологічної сутнісної цілісності. Водночас, вона не може не мислити себе в контексті тіла, оскільки тоді руйнується її власна онтологічна цілісність.

Тим не менше, за час розвитку філософської думки від «антропологічного повороту» XVII ст. до «онтологічного повороту» та постмодерністської світоглядної кризи XX ст., включно з сучасними постгуманістичними студіями, основні категорії, аспекти та перспективи осмислення поняття тіла/тілесності були досить повно окреслені й обгрунтовані. Щоправда, стосуються ці напрацювання переважно філософських концепцій, а також – у більш прагматичному ракурсі – практичної психології (де існує окремий напрям тілесної терапії) [32], культурологічних розвідок (наприклад, спеціалізовані дослідження «мови тіла» [18; 34]) та соціологічних досліджень (де тіло розглядається переважно як соціальний конструкт). Навіть саме поняття «тілесність» окреслюється насамперед як «поняття неklasичної філософії» [24]. У переліку сучасних галузей знань, які виявляють активне зацікавлення проблематикою тіла і тілесності, літературознавство згадується (якщо взагалі згадується) лише побіжно. Покажемо у цьому сенсі є, наприклад, такий пасаж: «Не випадково в останні роки спостерігається підвищений інтерес до даної проблематики у психологів, філософів, етнологів, лінгвістів і навіть літературознавців» [33, с. 132]. При тому, що окремі літературознавчі дослідження, зосереджені на вивченні тілесних аспектів художнього твору, постійно з'являються (уявлення про палітру таких досліджень дають, наприклад, матеріали конференції «Тело в русской культуре» [31]), загальної теоретико-методологічної основи такого аналізу наразі бракує.

Звичайно, в сучасному літературознавстві теорія тілесності також присутня. Але зорієнтована вона насамперед на прозові твори наративного типу (навіть відома концепція тексту-насолоди Р. Барта ілюструється лише прозовими текстами). При цьому дослідження зосереджуються переважно на власне тілесних характеристиках персонажів (процеси споживання їжі, риси зовнішності, рухи, відчуття і почуття) та на часопросторових аспектах твору – хронотоп, окремі значимі локуси художнього світу, часові перспективи тощо. Через ці взаємні проєкції – тіла людини і тіла світу – реконструюється специфіка нарації в творі та, відповідно, його проблемно-тематичні смисли.

На окрему увагу заслуговує в цьому контексті метод тілесного міметизму, запропонований Ф. Штейнбуком [37]. Автор характеризує його як універсальний принцип аналізу художніх творів, що знімає

опозицію тіла (фізичної чуттєвої даності) та тексту (мовленнєвої міметичної діяльності) і дозволяє вивчати будь-який художній твір у його імпліцитній цілісності. Дослідник пропонує тлумачити літературу як один із виявів тілесного буття, наділеного свідомістю – «ще однією, сказати б, ексклюзивною здатністю, що найуспішніше забезпечує можливості виживання та існування людської істоти, зокрема й в умовах соціально організованих форм» [39, с. 62]. Таким чином об'єктом аналізу стає не власне твір, його структура, стиль чи проблемно-тематичний рівень, а тілесне буття людини, що «за посередництвом мімезису трансформується в різноманітні, зокрема абстрактно-мистецькі, форми та репрезентації» [39, с. 57]. Оскільки саме тілесний досвід є тим «універсальним корелятом», який об'єднує автора і реципієнта як представників людської спільноти, він мислиться як визначальний і щодо форми літературного твору¹, і щодо підходів до його інтерпретації. В основі застосованої Ф. Штейнбуком аналітичної процедури лежить принцип «уважного читання», яке виявляє наявні у творі тілесні кореляти (сон, пам'ять, серце, голос, погляд, монструозність, чоловічість та жіночість, дотик, органічні відчуття болю, голоду, насолоди та ін. – перелік необмежений і визначається самим аналізованим твором), що дає можливість їх подальшого тлумачення. Цілісність такому підходу забезпечує переконання в тому, що всі елементи твору (тілесно-міметичні кореляти, або в пізнішій версії – мікротопоси), які так чи інакше характеризують тіло, поєднуються «на єдиному можливому та всеохоплюючому ґрунті, яким є тіло» [38, с. 7]. А з цієї позиції, своєю чергою, очевидно стає можливість залучення тілесно-міметичного методу до аналізу творів будь-якого літературного жанру, адже кожен художній твір, написаний людиною, має в собі її тілесну перспективу. Доказом дієвості цього підходу можна вважати, зокрема, монографію Ф. Штейнбука «Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі» (2014 р.), у якій автор порівнює постмодерністські та постпостмодерністські твори різних європейських літератур за принципом наявності або відсутності в них певних тілесних мікротопосів.

¹ Наприклад, стосовно класифікації літературних творів за родо-видовою ознакою: «якщо покласти в основу диференціації літератури на роди не мовленнєву діяльність, яка становить не що інше, як один із результатів тілесного буття, а власне останнє – тілесне буття, то можна стверджувати, що родовий поділ літератури ґрунтується на трьох можливих способах кореляції людини за допомогою здатності до мови із собі подібними. За такої перспективи лірика відповідатиме кореляції людської істоти з самою собою як із подібним собі, але Іншим; епос – як з іншими, але подібними собі; драма – як з Іншими, які так само корелюють з іншими Іншими на рівних з ними правах» [39, с. 60].

На думку А. Татаренко, ці твори взагалі складно поєднати в одну зіставну парадигму, оскільки наративізація тілесності відбувається в них за різними законами, але застосовний дослідником метод виявляється «одним із небагатьох можливих і, як доводить монографія, дуже результативним» [30]. Однак цей метод все ж таки викликає застереження. Глобальні узагальнення, до яких приводить науковця детальний аналіз пов'язаних із тілом елементів твору, видаються надто спрощеними порівняно з самим аналізованим твором. Окрім того, попри заявлену універсальність методу, подані в роботах Ф. Штейнбука зразки аналізу обмежуються, знову ж таки, прозовими творами.

Проблема тлумачення поетичного мовлення через тілесний дискурс вимагає інакшого підходу до роботи з текстом². Звичайно, ті самі тілесні кореляти, які виокремлюють у прозових творах, наявні і в поезії, оскільки, дійсно, вони становлять онтологічне підґрунтя художнього світовідчуття. І окремі розвідки, присвячені тілесним формам репрезентації в поетичних текстах, окрім власне соматичних маніфестацій (тіло як об'єкт, плоть, значимі частини тіла, жести), виявляють також і тілесні мікротопоси болю, страждання, насолоди, смерті, бажання й т. ін. У ширшому літературознавчому контексті тілесність поєднується з категоріями пам'яті, травми, ідентичності, оніричного дискурсу, гендерних репрезентацій, постгуманістичних трансформацій тощо. Але такі студії не можуть претендувати на універсальність, оскільки застосовані в них принципи та завдання аналізу диктуються зазвичай самим об'єктом дослідження й не виходять за його межі³. Відтак, виникає питання, чи варто взагалі створювати певну універсальну модель вивчення поезії – найбільш особистісної, суб'єктивної форми літературного твору – і чи надається вона до такої уніфікації на рівні тілесних корелятивів.

Майже у всіх статтях, присвячених обґрунтуванню методу тілесного міметизму, Ф. Штейнбук наводить цитату зі статті С. Зенкіна: «як відбувається мімесис тіла текстом, яким чином література "сканує" існуючу поза нею континуальну реальність – ми ще дуже погано собі уявляємо» [14]. Представляючи свої методологічні розробки як відпо-

² Відповідне застереження стосується також і драматургії, де враховується пластика сценічного втілення тексту п'єси, що залучає пряму тілесну фактуру театральної гри. Детальніше див. роботу А. Юберсфельд «Читати театр». Цікавим дослідженням цього аспекту сучасного театрального мистецтва є, наприклад, робота Ханса-Тіса Лемана «Постдраматичний театр» [19].

³ Див., наприклад, досить показовий тематичний зріз вітчизняних досліджень, представлених у збірнику «Наукові праці: науково-методичний журнал» (т. 101, вип. 88, 2008 р.), присвяченому проблемам тілесності.

відь на цю репліку (тобто, як одну зі спроб «обґрунтувати подібне уявлення» [38, с. 6]), науковець більше зосереджується на першій її частині – процесі мімесису тіла текстом. Однак цитована робота С. Зенкіна виводить також і на проблему континуальності реального тілесного буття та її відображення художнім «тілом» тексту, яке може бути так само континуальним (семантично невичерпним, безкінечним, і в цьому розумінні – «квазітілесним»). Відповідно, і модель дослідження цієї континуальності (зокрема, механізму її мімесису текстом) не може спиратись на «нормативно-селективну функцію» філології як науки, а потребує принципово нових підходів, нової естетики герменевтичного типу, побудованої на принципі взаємодії «феноменологічних реальностей континуальних тіл та/або текстів». Така «континуальна модель, що виключає різкі розриви, ніби відновлює на новому рівні розв'язку філологічну герменевтику, дозволяючи аналітику помістити себе в серце тексту, безкінечно багатого внутрішніми смислами і – що в кінцевому підсумку те ж саме – зовнішніми зв'язками й асоціаціями» [14].

Поетичне мовлення, яке темпорально існує й реалізується у «постійності теперішнього» [5, с. 139], може розглядатись як варіант такої континуальності – неперервного словесного потоку, у якому Гайдеггер вбачав «правову історичного народу», первинне «у-становлення буття через слово» [7].

Більшість дослідників, міркуючи про сутність поезії, наголошують на її специфічній внутрішній цілісності й зверненості до самої себе⁴ – адже саме у поезії «людина зосереджується на самих основах власного існування. При цьому вона досягає спокою ... такого, що не знає меж; такого, у котрому й далі живуть усі сили й зв'язки» [7]. Так, наприклад, Р. Барт сприймає поетичне Слово як універсальне, всеохопне у своїй семантичній наповненості сутнісне явлення, «скриню Пандори, з якої вислизують всі потенційні можливості мови» [1]. У вірші, на відміну від прози, мова може втрачати свій лінійний (синтаксичний) характер, виходити за межі усталених у «звичайній» (розмовній або природній) мові правил і структур, сама з себе породжуючи нові значення, співвідношення та семантичні рівні. Здійснюючись таким чином, поезія (починаючи від символізму) «перетворює дискурс на сукупність зупинених у русі слів» [1]. Дещо інакше ту саму інтуїцію формулює і

⁴ Поняття нетранзитивності поетичної форми в Р. Якобсона, характеристика поетичного тексту Ж. Женеттом як такого, що «зникає лише в самому собі» і чие значення є невіддільним від форми [11, с. 354], чи принцип повернення як універсальний структурний принцип поетичного твору в Ю. Лотмана – так чи інакше вирізняють цю специфіку поезії – на відміну від прозового твору чи побутового висловлювання.

Гадамер. За його уявленням, семантична нескінченність поетичного тексту, «силове поле», яке утворюють слова завдяки поєднанню «енергії звучання та смислу, що сходяться й змінюються» [5, с. 123], спричинює ефект застигання слова у власній довершеності – вичерпній невичерпності, доведеній до максимальної межі. Містячи у собі всі потенційні смисли водночас, поетичний текст не може бути висловленим повною мірою, поясненим іншою, непоетичною мовою або перекладеним. «Поезія – це слово, що застигло у невисловлюваному» [5, с. 121]. Навіть інтуїтивно осягнені й пережиті читачем у «внутрішньому акті розуміння» смисли потребують інших, «оречевлених» мовних структур і кодів, аби про це розуміння розповісти [див.: 12].

Специфічна замкненість поетичного тексту на собі, а при цьому здатність розгортати численні смисли всередині – і всередину – власного семантичного поля (за принципом воронки) виводить його за межі фено-тексту, утворюючи простір, де «вільно спалахують мовні вогні» [2, с. 474]. Але вирізнити якусь одну універсальну закономірність, за якої виникає цей ефект поетичності мови, неможливо. Співвідношення смислотворчого потенціалу слів, ритмів, рим, повторів, асонансів, образів, аналогій та контекстів у межах конкретного вірша часто є «магією» саме цього тексту і не спрацьовує в інших творах навіть того самого автора. Тобто, цей «вільний спалах мовних вогнів» не може бути спрогнозованим чи сконструйованим. «Вірш створює гравітаційне силове поле слів і віддає себе в його розпорядження, ігноруючи граматику й синтаксис» [5, с. 141].

Не випадкового з погляду раціональної, дискретної логіки (структури, теорії інформації та, власне, законів природної мови) поетичний текст виявляється лінгвістичним парадоксом: «Якби існування поезії не було беззаперечно встановленим фактом, можна було б досить переконливо показати, що її не може бути» [20, с. 45]. Звичайно, вірш легко піддається аналізу на рівні структури (ритм, метр, строфіка, ключові символи, тропи, композиція та ін.), що дає можливість тому ж Ю. Лотману розглядати поезію як «найбільш елементарну систему» серед художніх структур словесного мистецтва [20, с. 38]. І, звичайно, в аналізі поетичної структури обов'язково декларується її цілісність, завершеність і специфічна єдність, яку «не можна звести до граматичних правил і семіотичної системи» [26, с. 231]. Однак у процесі такого аналізу, хоча ми старанно враховуємо можливі взаємозв'язки усіх значимих (з погляду семантичної структури) елементів, втрачається іманентна цілісність тексту, руйнується ця сама континуальність – так, як руйнується цілісність тіла під ножом патологоанатома. Чи не про це йдеться науковцям, коли вони говорять про перманентну сутнісну

невисловлюваність поезії – «мови, якою не говорить ніхто, яка ні до кого не звертається і нічого не відкриває» [3, с. 17].

Проблему невисловлюваності поезії, яка визначає межу мови, можна співвіднести з проблемою немислимості власного тіла [25], яке визначає межу людини. Це протилежні полюси, яких сягає людське буття у всій свої повноті. І саме ці полюси – поетичної мови і фізичного тіла – поєднуючись в акті письма (як події) утверджують власну континуальність.

Опиняючись перед необхідністю тлумачити поезію, дослідник – свідомо чи ні – знижує емоційний градус і самого тексту, і власного сприйняття, раціоналізує його, аби зробити доступним для опису засобами метамови (як це робили, наприклад, структуралісти чи семіотики). Інший шлях – намагатися говорити про поезію в реєстрі самої поезії, тобто поетизуючи власну інтерпретацію⁵. Ще інший – відмовитися від інтерпретації взагалі, як це пропонувала, наприклад, С. Зонтаг, натомість формулюючи концепцію нової чуттєвості: «Ми є тим, що ми здатні бачити (чути, відчувати на смак, на нюх, на дотик), навіть більшою й глибшою мірою, ніж тим, який запас ідей ми зібрали в своїх головах» [15, с. 313].

Внаслідок специфічної чуттєвої насиченості поетичного слова, зорієнтованого на перцептивне сприйняття світу, саме в поезії (часто спонтанно) виявляються первинні, онтологічні засади не лише тілесної присутності людини в безпосередній буттєвій реальності «тут-і-тепер», але також і способу сприйняття та осягнення цієї реальності через посередництво тіла – «універсального вимірювача» та «екзистенційного орієнтиру всього суцього» (за М. Мерло-Понті [22]). З погляду авторських інтенцій конкретного завершеного поетичного твору тілесний вимір буття далеко не завжди стає прямим об'єктом вираження чи переживання, але завжди присутній у ньому імпліцитно – як емоційний фон, антропологічна перспектива, фізична матерія (тіло) світу, навіть сама «словесна тканина» (тіло) вірша. До речі, співвіднесення текстури поетичного (і ширше – власне художнього) твору з тканиною є загальним місцем літературознавчого дискурсу. Чи йдеться про полотно, зіткане з ниток, що утворюють щільне нерозривне плетиво (як це бачимо, наприклад, у міркуваннях Гадамера, Барта, Дельоза, Ю. Крістєвої або Нансі), чи про біологічну плоть живої матерії, живого організму (у Лотмана), – за цими метафорами завжди стоїть ідея мови

⁵ Яскравим зразком такого стилю інтерпретації є грайливе есе Р. Барта «Задоволення від тексту»: «письмо, как и голос, должно быть столь же непосредственным, нежным, влажным, покрытым мельчайшими пупырышками, подрагивающим, как мордочка животного» [2].

як матерії, тіла. Так само загальним місцем є твердження про тілесну основу будь-якого людського досвіду, зокрема й поетичного переживання, безпосередньо (наскільки це взагалі можливо засобами мови) у-тіленого у слові. Однак специфіка репрезентації тілесного в поетичному дискурсі, його відмінності від прозових і драматичних форм, як окремих предметів теорії літератури не розглядається.

Виникає цікавий методологічний парадокс: тіло настільки очевидно присутнє і задіяне в художньому просторі поетичного тексту, що в процесі рецепції (а отже, й аналізу) ніби «вноситься за дужки». І це тим більш очевидно сьогодні, коли в художній літературі, як і в переважній більшості сучасних культурних практик, спостерігається значне посилення уваги митців до тілесного модусу буття, тілесних досвідів його переживання та, власне, тілесної (соматичної) вписаності людини не лише в тканину фізичного світу, але й у його метафізичний конструкт (буттєвий простір, контекст абощо). Натомість у наукових дослідженнях тілесність залишається «периферійним» об'єктом [4] інших специфікованих дискурсів. Той самий парадокс засвідчує і більшість сучасних культурних студій, що з прикрістю зазначає О. Гомілко: «На жаль, теоретична відмова від тіла як онтологічного феномену притаманна багатьом сучасним дослідженням тілесності. Особливо це стосується феміністичної теорії, в якій жіноче тіло хоча і є її первинним поняттям, однак у кінцевому рахунку визначається як похідне від інших її концептів» [8, с. 11].

Як первинна онтологічна засада буття, тіло перебуває на перетині ключових векторів та імпульсів людського світу, водночас поєднуючи та розмежовуючи площини, з одного боку, природного і культурного, індивідуального та соціального, а з іншого – екзистенційного, онтологічного й афективного топосів, утворюючи цілісний, динамічний, але неоднорідний «гравітаційний простір» культури [14]. При цьому, говорячи про тіло, ми завжди маємо справу не з власне тілом, а з опосередкованим уявленням про нього – знаком, дискурсом чи «візуальним концептом» тіла [36, с. 198]. У поетичному тексті рівень такої символізації досягає крайньої межі висловлювання (про що вже йшлося вище). Відтак, повноцінний аналіз тілесності, особливо в поезії, не може бути охоплений якоюсь однією, навіть універсальною, методологією, а являє собою спектр аналітичних процедур, який насамперед має враховувати індивідуальний художній світ митця і його організацію з погляду не лише тіла, але й усіх значимих (часто повторюваних у корпусі текстів) тілесних проєкцій. Зіставлення таким чином реконструйованих художніх світів дає можливість виявити спільні закономірності й парадигмальні зрушення в «наборі» тілесних конотацій відповідно до

культурних контекстів кожної епохи, художніх стилів, мистецьких концепцій абощо.

Цікавим із погляду вироблення подібної методології може бути, наприклад, аналіз українського поетичного дискурсу другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Саме в цей період в українській поезії спостерігається посилення суто тілесного сприйняття світу як живої матерії та власного тіла як її органічного центру. Системні зрушення, яких періодично зазнавала (і продовжує зазнавати) українська культура протягом означеного часу, послідовно захитували не лише ідеологічні, культурно-історичні та морально-етичні структури національної свідомості, а й глибші епістемологічні, екзистенційні, аксіологічні основи буття особистості. Ці зміни неминуче позначились на характері світовідчуття українських митців і, відповідно, на специфіці трансльованого ними тілесного модусу художнього (насамперед – поетичного) дискурсу. В умовах руйнування засадничих світоглядних критеріїв та цінностей, втрати зв'язку з попередньою культурною традицією (т. зв. «тяглістю поколінь») і загальної кризової ситуації «епохи змін» чуттєва тілесна даність виявляється найбільш стабільною субстанцією буття. І саме вона, принаймні на рівні поетичної рефлексії, стає новою (а взагалі-то, первинною) точкою відліку для відновлення захитаної світобудови.

Характерний для сучасної української літератури дискурс тілесності актуалізується приблизно з середини 60-х років ХХ ст. – у творчості «молодших шістдесятників» і представників Київської школи, та дедалі більше посилюється протягом наступного часу й до сьогодні включно, періодично набуваючи нових модифікацій. Орієнтовними полюсами цього дискурсу – зокрема, стосовно означеного вище континуального поетичного мовлення (письма) як події – можна визначити поезію Михайла Григоріва та Сергія Жадана. У текстах обох цих авторів виразно відчутний модус про-живання світу як/та/через його проговорення. Цей модус поєднує дві крайні точки дотику слова і світу: в М. Григоріва – майже повне замирання слова і плоти світу (*«застигле полум'я»*), мінімалізація слова аж до його втрати на межі сакрального *«зойку імені в тиші»* (*«у брамах відкритих»*); у поезії С. Жадана – навпаки, тотальне ословлення світу, надмір пульсуючої плоти, слова, тіла в буденності буття. Власне, між цими двома полюсами й розгортається парадигма поетичних рецепцій тілесного українською культурною свідомістю кількох останніх десятиліть.

Послідовний аналіз поетичного дискурсу цього періоду засвідчує, що тіло як безпосередня чуттєва даність виявляється чи не єдиною стабільною константою, точкою відліку і верифікації світу для переважної більшості сучасних митців, але критерії визначення домінантних ознак тілесності у творчості різних авторів є змінною величиною і дик-

туються засадничим світовідчуттям самого письменника та його часу. Власне, самі ці критерії водночас мають розглядатись як домінуюча ознака певного культурно-історичного контексту, що їх породжує.

Так, визначення характерних закономірностей осмислення тілесного модусу буття в українській поезії дає можливість увиразнити вже досить традиційний поділ українських письменників другої половини ХХ – початку ХХІ ст. на окремі літературні покоління. Тим більше, що специфічне «поколіннєве» світовідчуття, про яке говорять українські дослідники і за яким відбувається поділ поколінь⁶, ґрунтується насамперед на чуттєво-емоційній формі сприйняття світу та на різних стратегіях «вписування» себе у зовнішній матеріальний простір. Тобто, одним із визначальних маркерів світоглядних трансформацій у творчості кожного українського літературного покоління постає тілесний модус. Це дозволяє виокремити такі тілесні домінуючі:

- тіло, підпорядковане духовним пориванням та раціональним (громадянським) настановам (*об'єктивоване тіло-концепт*), характерне для поезії шістдесятників;

- тіло як основний чинник екзистенції людини (*тіло-світ* як певна синергетична цілісність) у творчості поетів Київської школи;

- оприявлене карнавальне тіло як спосіб подолання суспільних стереотипів, боротьби з «батьківським» культурним кодом (*тіло-бунт*) у текстах «наймолодших» вісімдесятників («чорнобильське покоління» за Т. Гундоровою);

- розчленоване неспроможне тіло (*тіло-симулякр*) у поезії 90-х;

- віртуальне *інформаційне тіло* та, водночас, *тіло-перцепція*, безпосередня чуттєва даність (ці два мотиви однаково актуальні в сучасній поезії) як потенційна можливість віднайдення нової цілісності – у творчості т.зв. «нульового покоління» двотисячників.

Відповідно, творчість поетів-шістдесятників відзначається характерною персоніфікацією зовнішнього світу, коли людське уявлення не лише накладається на фізичну реальність («Сьогодні усе для тебе – озера, гаї, степи» – В. Симоненко), але й нав'язується їй – світ, сама матерія буття залежить від волі людини:

Звичайні норми починають старіти,
тривожний пошук зводиться в закон,
коли стоїть історія на старті
перед ривком в космічний стадіон.

⁶ Детальніше про це: Лебединцева Н. Тіло як генераційний маркер в українській поезії другої половини ХХ – початку ХХІ сторіччя // Постколоніалізм. Генерації. Культура / за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк. – Київ : Лаурис, 2016. – (Серія «Теоретичні ревізії»; Вип. 4). – С. 280–293.

Вона грудьми на фініші розірве
Чумацький Шлях, мов стрічку золоту.
І, невагома, у блакитній прірві
відчує враз вагому самоту.

(Ліна Костенко «Кобзарю»)

У наведеному фрагменті, по суті, йдеться про колективне тіло спільноти, уособлене в потужному фізичному зусиллі, здатному змінити всесвіт, наповнити його новою «вагомою» реальністю. Окрім того, ця реальність часто виступає маркованою етнічно, через національно-історичну («*Зоря летить, як молодий Шевченко, / І золоте обличчя у зорі!*») – Володимир Вінграновський «Сільська поема») або міфологічно символіку («*Молимося вогню, що тужить нашою кров'ю, / що напороть серця запалює покликом предків*») – Ігор Калинець «Вогонь Купала»). Для ідеологічних настанов «шістдесятництва» таке розуміння тіла – як частини соціального організму – є цілком закономірним відображенням громадянської позиції митця.

Натомість творчість поетів Київської школи та вісімдесятників-«метафористів» тяжіє до «дегуманізації» світовідчуття: прагнення побачити і пережити світ у його іманентній буттєвій даності, частиною якої є людська плоть:

істинно кажу вам
трава істинно кажу
вам вода істинні
кажу вам слова допоки
горить звізда

(І. Римарук «Глосолалії»)

Прагнення дійти до осягнення основ буття – справжнього (істинного) смислу слів і речей – потребує відмови від панівної позиції людини як структуротворчого центру світу й утвердження натомість «чистого» феноменологічного споглядання. У такому сприйнятті первісні стихії, складаючи основу міфологічного уявлення людини про світ, існують поза межами людської проекції і не підпорядковуються їй, є свавільними. Навіть саме тіло людини більше не є автономною сутністю, а виявляється включеним у значно глобальніший і потужніший енергетично-буттєвий простір і залежить від нього.

на віддалі серця
поцілуй
вогонь
до сваволі
вогню

(Михайло Григорів «Води течуть»)

Наступне поетичне покоління, світовідчуття якого яскраво представляють учасники групи Бу-Ба-Бу, навпаки, зосереджується на різноманітних техніках провокативної тілесної демонстрації, оприявнюючи дискурс тіла-нарциса. Властивий творчості «наймолодших» вісімдесятників підлітковий егоцентризм, утілений у формах специфічного експериментального ексгібіціонізму, засвідчує символічний розрив із літературними «батьками» (шістдесятниками), на той час вже практично усталеними в національному каноні.

Це ж яке непосильне служіння на благо поспільства!

Заганяти поезії прутень у дупу добі,
малювати свій герб на розгавканих писках дебільства,
розважати партійців, патриціїв і кей-джи-бі.

(Юрій Андрухович «Пам'ятник»)

У цьому програмному для «бубабістів» вірші соціальне тіло (тіло батька) упосліджується через пряму маскуліну агресію й утвердження нового символічного тіла: фалосу як уособлення суто чоловічої – синівської – активності: *«Нас на цоколі трос, четвертий на цоколі – Фалос»*.

Альтернативним варіантом егоцентричного нівелювання батьківських цінностей постає фемінний протест, реалізований насамперед у творчості Оксани Забужко – згадати хоча б показовий для цього покоління концепт бездомності, сирітства як наслідку постколоніального розриву з імперським (а відтак і батьківським) минулим: *«Де я – там і буде вітчизна – / І вітчизна в мені ще колись упізнає себе»* (О. Забужко «Крим. Ялта. Прощання з імперією»). Тіло, яке позначає і визначає фізичну присутність людини в конкретному моменті дійсності, набуває в цьому контексті статусу самочинного (самоправного) тіла, що самим актом екзистенції утверджує єдино можливу систему координат не лише окремої особистості, але й проектованого нею тіла нації.

Натомість у творчості поетів 90-х років – у результаті вже здійсненого розриву символічної «пуповини» – з'являється т. зв. «синдром гріхопадіння» (пасивної провини), супроводжуваний лейтмотивом апокаліптичного руйнування тіла світу:

Я свідок розпаду підвалин. Це zenit
Всеруйнування атомів і суті.

(Маріанна Кіяновська «Я свідок розпаду підвалин»)

Бо маєм лиш воду, з долоні випиту.
Зростають цвяхи поміж пальців предтечі.
І патологічна відсутність Єгипту
Унеможливило спробу втечі

(Сергій Жадан «Варшава»)

Травматичний досвід, в умовах якого формується культурна свідомість покоління *«останніх пророків в країні вчорашніх богів»* (Іван Андрусяк), призводить до загострення комплексу екзистенційних пе-

реживань – самотності, загубленості та втрати будь-яких орієнтирів – і стає визначальною системою координат для більшості українських митців межі тисячоліть. Загальний стан дезорієнтованості, відсутність позитивних цінностей, віри та мети життя спричиняють відчуття безсилості, нікчемності й незапотребованості ліричного героя 90-х, що підштовхує його до деструктивної агресії, спрямованої на руйнування та спотворення світу в усіх його можливих проявах, включаючи власне тіло. Показовою в цьому контексті є назва одного з перших літературних угруповань 90-х – «Нова дегенерація», що увиразнює проблему спадкової, генетичної деформованості покоління, яке прийшло в літературу «після карнавалу». У програмному вірші угруповання, який так і називається «Нова дегенерація», деформоване тіло поета (*«ми не маски – ми стигми тих масок, що вже відійшли»*) є лише віддзеркаленням деформованого світу, в якому *«старий азозелло веде під вінець маргариту»*, і передчуттям апокаліпсису.

Водночас, у тій самій парадигмі 90-х, символічна смерть світу як матеріальної, фізичної даності, супроводжувана мотивами перманентного самогубства (у тому числі й тілесного – згадати хоча б поетичний цикл С. Жадана «Самогубці»), вже наприкінці десятиліття обертається початком нової ініціації. Про це свідчать, наприклад, назви збірок Мар'яни Савки «Оголені русла» (1995 р.), Романа Скиби «Хвороба росту» (1998 р.), Олени Галети «Переступ і поступ» (1998 р.), Маріанни Кіяновської «Міфотворення» (2000 р.), Сергія Жадана «Балади про війну і відбудову» (2001 р.) та ін. Показово, що «відбудова» світу на межі міленіуму починається з повернення до власної людської суті в її земному, плотському вияві – через біль (*«І крила спалимо. І станьмо людьми»* – М. Савка) і самотність (*«Герметична відсутність у сутінках власного Я – / Апробація вічності. Ті, що самотні, – спасенні»* – О. Галета).

Відтак, у 2000-х роках оновлення чи, радше, від-новлення світоглядної матриці продовжується, але вже в новому, постгуманістичному просторі: за умов протистояння численних інформаційних потоків (реклама, Інтернет, соціальні мережі) та відчуття на дотик – переважно через біль – фізичної реальності, «плоті» світу. Тому, з одного боку, – це хворе тіло людини й так само безнадійно хворе, занедбане тіло світу:

Каміння пахло рибою і смертю,
старим і морем, пір'ям, йодом. Милом
господарським ти прала світ подертий,
Латала чорні діри, білі крила.
Ховалась від протонів і драконів
у паралельних, перпендикулярних
світах. А пальці, стомлені і сонні
ліпили з глини, воску, але – марно.

Повітря пахло дьогтем (або медом),
макдональдсом, терористичним актом.
Взяла ребро, підкинула у небо,
та Бог не бачив – він сидів vkontakte.

(Юлія Шешуряк «Остання»)

Символічна тілесність людського світу (глина, віск, ребро – як первинні субстанції, з яких цей світ було зроблено) протиставляється віртуальному безтілесному Богу, зануреному у віртуальну мережу. Навіть намагання повернути Богові його задум (ребро), ніби «достукатись» до нього тим ребром, не допомагає – доля людини в буквальному сенсі опиняється в її власних руках (пальцях). Але, з іншого боку, вчуваючись у світ, апелюючи до Бога, людина продовжує існувати у контексті масової культури, з її супермаркетами, рекламними роликами, біг-бордами, шансоном, ксероксами, ліфтами й нескінченим потоком цифрової інформації. Тож їй доводиться щоразу *«збирати себе, мов конструктор / ніколи не знаєш, що вийде наступного ранку»* (Макс Лижов «N»). На фоні такого протистояння в поетичній парадигмі «двотисячників» з'являється новий аспект тілесності – фізична *відпорність* тіла, яке не хоче бути перетвореним на манекен, бігмак із сиром або жуйку «Ментол-свіжий-подих» (Світлана Богдан «Жертва реклами, або Манія переслідування»), і тому відчайдушно шукає витоки власного «голого голосу» (Сергій Осока «Три чорні молитви», II), самочинного буттєвого ритму:

він рухається в унісон із тобою
подих-у-подих
крок-у-крок
серцебиттям до серцебиття
він відданий тобі
цей час

(Катріна Хаддад «Ніч чужинців»)

Тілесна парадигма, яка вибудовується в українському поетичному просторі другої половини ХХ – початку ХХІ ст., унаочнює можливість досить чіткого розмежування окремих літературних поколінь, незалежно від того, які саме опозиційні структури будуть для цього задіяні. Наприклад, таке ж специфічне для кожного покоління митців позиціонування себе по відношенню до зовнішнього світу виявляється й через залучення метафори дзеркала. Тілесна візуалізація поетом себе і світу завжди є відображенням, проекцією його власного внутрішнього образу, «обрамленого» контекстом художньо перетвореної дійсності, а отже – ідентифікаційним маркером символічної постаті митця в окремо взятий момент історичного часу. Так, шістдесятники бачать відо-

браження себе у світі (коли зовнішня реальність стає дзеркалом для самоусвідомлення поета), а представники Київської школи, навпаки, шукають відображення світу в собі (аби досягти синергетичної єдності зі світом, потрібно стати його віддзеркаленням). Наступний етап – Чорнобиль – стає дзеркалом, у якому людина побачила відображення власної смерті та, як наслідок, вдалась до традиційних прийомів психологічного захисту – чорного гумору і гри зі своїми відображеннями (масками). Далі, цілком закономірно, у поезії 90-х років з'являється мотив дзеркала, розбитого на друзки, в уламках якого розгублений поет не може відшукати себе самого («*ми не стіни ми стогін імен що об стіни розлучені*») – І. Андрусак «Нова дегенерація»). І, нарешті, «двотисячники» вже мають справу з більш-менш упорядкованою системою дзеркальних відображень, але їхній художній простір (включаючи сприйняття зовнішньої реальності) швидше нагадує кімнату з викривленими дзеркалами, у яких і відбувається (або продовжується) пошук власної тожсамості.

Важливим фактором розгортання українського поетичного дискурсу на початку ХХІ ст., що також значною мірою пов'язаний із метафорою дзеркальних проєкцій, є швидкий розвиток інформаційних технологій. Саме вони зумовлюють появу численних медіа-форматів тілесної присутності поета в семантичному полі вірша, зокрема, й безпосередньої фізичної задіяності митця у процесі поетичного мовлення (відеопроєкти, перформанси, зустрічі-презентації, авторські лекції тощо). Виконання творів (або їхніх фрагментів) під музичний супровід, з елементами відеоконпозицій, та й просто любительські відео (аудіо) записи публічних виступів митців у різних культурних контекстах стають популярним та ефективним способом само/ре/презентації письменника і сприяють виробленню нових інтер(пара)текстуальних стратегій актуалізації художнього слова. Це відкриває принципово новий спосіб осмислення тілесного – не в межах власне текстового поля поетичного дискурсу, а на його межі – у точці перетину тексту, голосу, візуального образу митця і його детериторіалізованого тіла.

На сьогодні в українському медіа-просторі можна окреслити декілька характерних форм такого оприявлення поезії та постаті (тіла) самого поета: різні варіанти авторського читання віршів, що дає можливість наблизити читача не стільки до текстів, скільки до самого письменника, зробити його більш особистісним і, відтак, «доступнішим» – при цьому сам вірш зберігає формальну і смислову завершеність як автономний витвір мистецтва слова; перформенс – синкретичний мистецький акт, у якому вірш невіддільний від музичного, візуального й вокального елементів вистави і є буквально у-тіленим, здійсненим у

самому процесі виконання; пряма тілесна візуалізація постаті письменника як публічної особи. Кожен із цих варіантів передбачає залучення різних способів тілесної репрезентації поетичного тексту і потребує окремого розгляду.

Декламація віршів зі сцени (найбільш простий і «традиційний» варіант: поет-мікрофон-слухачі) – наприклад, «Севама-фест» (2010 р.), «Поетичний марафон у Львові» (2011 р.), зустрічі з письменниками, літературні вечори й т. ін. Це безпосередній, «моментальний» варіант живої взаємодії поетичного тексту, митця та аудиторії, в якому в першу чергу проявляється особистість самого автора, його характер і темперамент. Наприклад, манера читання віршів Сергієм Пантюком (рвучкі рухи, динамічне розгойдування тіла, активна жестикуляція та гучний емоційно насичений голос, інтонація надриву-крику) насичує його поезію настільки потужною експресією, що вона перебиває сам текст і стає визначальною в емоційному впливі на слухачів. І, до порівняння, зовсім інакше сприймаються вірші у виконанні Маріанни Кіяновської: стримана постава, ледь помітне похитування корпусом, практично повна відсутність жестів, тихий надтріснутий голос, інтонаційно невпевнений, не-певний себе – виводять на перший план власне текст, проговорювані слова, за якими авторка наче прагне сховатись.

Цікавим прикладом безпосереднього «живого» спілкування поета і слухача є один із проєктів PinchukArtCentre «Літературна ніч» «Новітнє мистецтво і література: територія контакту – 3» (зокрема, 4-та літературна ніч – за участі Б. Матіяш та Ю. Іздрика⁷). Ефект камерності дійства, концентрації уваги присутніх виключно на поставі поета і звучанні його голосу посилюється загальною темрявою в приміщенні та на сцені, де вирізняються лише два світлових акценти – сам поет, на якого спрямований промінь приглушеного світла, та його тексти, до яких він може присвічувати собі ліхтариком. Таке «інтимне» освітлення створює відчуття дотичності, безпосередньої долученості кожного зі слухачів-глядачів до особистого простору митця, його внутрішнього світу, що, очевидно, загострює, або принаймні увиразнює процес рецепції.

Читання віршів на фоні (або ж – у якості фону) певного відеоряду та музичного супроводу (у форматі Power Point, відеороликів тощо): наприклад, проєкт «На каву до Львова»; альбом С. Жадана і групи «Собаки в космосі» «Зброя пролетаріату»⁸; Культпохід 2×2 (за участі Ю. Андруховича, П. Ленца та С. Жадана)⁹; робота «Вольф Мессінг» на вірші Ю. Андруховича (з альбому «Цинамон») і т. ін.

⁷ Див.: <http://www.youtube.com/watch?v=8YeEjv6AnQE>.

⁸ Див.: <http://liva.com.ua/stone-as-a-weapon.html>.

⁹ Див.: http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=E1aG9JZgNDU#.

Концептуальне поєднання музики й поетичного тексту (як у виступах С. Жадана з «Собаками у космосі»), а також символічного відеоряду створює принципово новий медіа-дискурс, у якому поет (і поезія) постає лише одним із кількох рівноправних складових елементів. Наприклад, у проєкті «На каву до Львова» – театр тіней, який ілюструє зміст декламованого вірша, починає сприйматись як окрема мистецька композиція, супроводжувана поетичним коментарем. Більше того, сам поет, напівобернений до розігрованої за завісою вистави (як у випадку з виконанням О. Галетою поезії «Різдво»¹⁰), з цікавістю за нею спостерігає – тобто, на очах у глядачів відбувається розгортання (буквально в-тілення) мистецької інтерпретації поетичного тексту незалежно від волі присутнього і включеного в дію автора. Інший учасник цього проєкту, Ю. Андрухович, читаючи вірш на фоні музично-театрального дійства, поступово спонтанно «втягується» у гру – підлаштовується інтонаційно під ритм музики, починає наспівувати поетичні рядки, підтанцює, включаючись у музичні вібрації тілесно, «розчиняючись» у музиці разом із текстом декламованого вірша, і сам стаючи таким чином складовою частиною вистави.

Дещо інакше відбувається інтеграція тіла поета у медіа-простір у роботі Ю. Андруховича та музичного гурту «Карбід» «Вольф Мессінг». Вона існує у двох відеOVERсіях – сценічне виконання¹¹ (музично-поетичний перформанс з альбому «Цинамон», про який ітиметься нижче) та відеоролик¹². У другій версії (відеоролику) постать поета як такого відсутня – звучить лише його голос. Однак загальна композиція, задіяні зорові образи та, власне, зміст вірша («*Мав я прегарну здатність (чи то хворобу): / двійко голуб'ят у череповій коробці*») дають можливість припускати, що ми перебуваємо в самому тілі поета (або ж ліричного героя). Так, «Вольф Мессінг» актуалізує два паралельні контексти – візуальний (скручені у жгути білі простирадла, що ритмічно ворухаються; прострілене біле полотно; біле пір'я, яке повільно падає на лист білого паперу й також ритмічно ворухиться вітром чи то протягом) та аудіотекст, начитуваний голосом Андруховича під супровід тривожних лунких звуків (булькіт води, гул, ритмічні глухі удари). Це поєднання і створює ефект тілесної присутності мовця (поета чи персонажа вірша) в іншому, інтеріоризованому вимірі – зовні його не видно, але нарація ведеться ніби зсередини, «з черепа». Тобто відбувається своєрідна метафорична візуалізація внутрішнього голосу, «пульсації думки» митця.

¹⁰ Див.: <http://www.youtube.com/watch?v=9Z5e6HW3X6w>.

¹¹ Див.: <http://www.youtube.com/watch?v=iX4Uz5dKQ-k>.

¹² Див.: <http://www.youtube.com/watch?v=jGgO0uvtEvc>.

Авторське виконання віршів у контексті певного соціального топосу (вокзал, станція метро, сходи, вулиця, парк, кухня й т. ін.) представлене, наприклад, у рамках проекту «Євро вірші» (2012 р.) та в різноманітних авторських інсталяціях (зокрема, виконання поезій «Листоноша з Амстердаму»¹³ та прозової мініатюри «Гриби Донбасу»¹⁴ С. Жаданом серед уламків зруйнованого театру, мистецький фестиваль «Відчуй присутність»¹⁵ тощо). До цього переліку варто також додати відеозаписи авторського читання поезій, які систематично розміщує на своєму сайті Інтернет-видання ЛітАкцент (рубрика «Вірш тижня»).

У таких роботах часто задіяний принцип контрасту – як у проекті «Євро вірші», де поет (показаний крупним планом) читає текст на фоні буденного, профанного простору (зупинка метро, площа, міський парк тощо), ніби «змазаного» фокусом камери, – таким чином візуальна вписаність митця в соціальний контекст виявляється неповною, фоновою, що посилюється виразною медитативною спрямованістю виконуваних авторами поезій. Так, коли Остап Сливинський¹⁶ завершує вірш «Вода (Бог у деталях)» знаковими рядками:

І тепер,

такий же, як Він – усміхнений і безмовний, –

ти нарешті лежиш, захлинувшись словами води, –

на задньому плані продовжують сновигати машини, поспішають у своїх справах перехожі, й нічого не стається, час не зупиняється, життя триває далі. Таким чином унаочнюється профанний час, що розгортається паралельно з сакральним для ліричного героя завершенням життєвого циклу, і не перетинається з ним.

У відеокOMPIЗИЦІ «Листоноша з Амстердаму», навпаки, обідрані стіни й старі потерті сходи, що крутою спіраллю підіймаються вгору, відтінюють декламований С. Жаданом вірш про екзистенційну безвихідь самотності й смерті загубленої в часі та просторі людини, посилюючи мотив неприкаяності й сирітства через фізичне відчуття занедбаного холодного простору будівлі. Досить символічно, що декорацією стає будівля зруйнованого театру, і цей факт лише увиразнює тотальну буденність контексту: звичайна людина в звичайному одязі просто читає вірш про буденність смерті. Але низхідна інтенція розгортання сюжету вірша (романтична подорож невідомого листоноші з Амстердаму до Донецька за «нормальною травою» призводить його до

¹³ Див.: <http://www.youtube.com/watch?v=JicjkRNKMnM>.

¹⁴ Див.: <http://www.youtube.com/watch?v=Nb3gRQdmVuU>.

¹⁵ Див.: <http://vk.com/vpformat>.

¹⁶ Див.: <http://www.youtube.com/watch?v=rEBHzmI-KkI>.

безглуздої загибелі в зимовій заметілі) зворотно пропорційна напрямку руху самого поета – спіральними сходами вгору.

Принципово іншою формою поєднання медіа-технологій та поезії є *перформанс* – певне синтетичне дійство, в якому поет на сцені декламує вірші під супровід живої музики, поєднаної з відповідним відеорядом, до якого він періодично апелює, водночас тілом та інтонаціями відтворюючи музичний ритм, і тим самим поєднуючи всі складові цього дійства в один цілісний дискурс. Інакше кажучи, сам письменник стає – тілесно – органічною частиною власного тексту, зливаючись із ним у моменті про-мовлення і породжуючи специфічний «медіа-текст». За таким принципом створені медіа-вистава «Абсент»¹⁷, музично-поетичний перформанс «Цинамон» та інші спільні проекти Ю. Андруховича з експериментально-інструментальним гуртом Карбідо. Наспівне (подекуди майже шаманське) читання віршів зі збірки «Екзотичні птахи і рослини» в поєднанні з відеопроекцією та незвичною музикою, дійсно, справляє, як було засвідчено в анонсі проекту «Цинамон» (2010 р.), гіпнотичний ефект. Визначити, що в даному перформансі є первинним – текст, постать поета чи музика – неможливо (бо первинним і засадничим постає, власне, принцип поєднання різних форм сучасного мистецтва в органічну синкретичну цілісність артефакту).

Іншим варіантом поетичного перформансу є медіа-вистава «Жадан. Нові Розділові»¹⁸, яку сам письменник вважає новим способом актуалізації художнього слова: «коли ти акцентуєш на таких якихось речах, які на перший погляд, можливо, непомітні, неважливі або другорядні, то раптом все відкривається дещо з іншого боку» (С. Жадан¹⁹). Головна концепція цього проекту полягає в тому, що фрагменти зачитуваного тексту – ключові слова і фрази вірша – проектуються на самого автора і, через нього, на екран. Таким чином, вірш ніби проступає крізь тіло поета, фіксує увагу глядачів та спричинює ефект уповільненої рецепції – оскільки слова на екрані «зависають», затримуються на кілька секунд після озвучення, тоді як автор продовжує читати текст далі, не знижуючи темпу²⁰.

Як різновид перформансу можна розглядати й т. зв. «*відеокнигу*» (як-от у медіа-проектах на твори Ю. Іздрика, де текст і поет зливаються воедино, а тіло автора в буквальному розумінні стає текстом у медіальному просторі, виявляючи й виводячи позавербальні контексти на

¹⁷ Див.: http://www.youtube.com/watch?v=UIghc_UccHk&list=PL6816A114C5AF80B6.

¹⁸ Див.: <http://www.youtube.com/watch?v=UPNbcYUaOUY>.

¹⁹ Там само.

²⁰ Див.: <http://www.youtube.com/watch?v=BJBYTbUcoYg>.

перший план): Ю. Іздрик «Психо-невро», «Теорія світла» («Таке. Відеокнига»), «52 дні, 51 ніч» («Воцдек. Відеокнига»); відеокліп Ю. Покальчука «Я тебе не люблю»²¹ тощо.

У всіх названих видах медіа-дискурсу окрім власне поетичних творів обов'язково присутня постать поета (його зовнішній вигляд, постава, голос, міміка й жести), яка акумулює в собі водночас і авторську інтерпретацію декламованого твору, і образ самого митця в момент акту творення (від-творення) тексту, і очевидну зорієнтованість на реципієнта, включення його в процес прямої комунікації в режимі «онлайн». У такому контексті сам поет – суто тілесно – стає досить вагомою (а з погляду рецепції – визначальною) частиною власного твору, його «втільеною» авторською інтерпретацією.

Наприклад, манера виконання своїх поезій Ю. Андруховичем та С. Жаданом, або О. Забужко, М. Кіяновською чи М. Савкою – з погляду мови тіла – принципово різна. В образі Ю. Андруховича переважає статичне тіло, рух якого обмежений лише стриманою жестикуляцією (що задає темп розміреного вдумливого проговорювання-проспівування тексту, з тривалими паузами та інтонаційними акцентами) та досить виразною мімікою. Схожі риси можна спостерегти й у виступах О. Забужко – найбільше уваги привертають її жести, які ніби вимальовують у повітрі щойно проговорені смисли, позначаючи найбільш важливі для самого поета семантичні вузли тексту. Натомість спосіб читання віршів С. Жаданом виявляє зовсім іншу динаміку – він не може встояти на місці, переступає з ноги на ногу, підстрибує, активно жестикулює всім тілом, але майже не задіює міміку. При цьому темп читання у С. Жадана дуже швидкий, рвучкий, і за інтонацією та ритмом нагадує реп. Відтак, ритмічна організація дійства (інтонація, темп читання та рухи тіла) стає визначальною для сприймання емоційного імпульсу, заданого вже не стільки віршем, скільки самим поетом, який промовляє/проголошує текст.

Отже, як можна побачити, за умови «живого» виконання художнього твору на перший план виходить невербальний тілесний дискурс, оскільки візуальне сприйняття того, хто (і, що важливо, як) читає вірш, відчутно впливає на сприймання самого вірша. Звісно, ця тема потребує значно глибших подальших студій, однак наразі можна припустити, що через образ та модель поведінки митця проектується специфіка його ідентифікації з певною культурною парадигмою. Зокрема, стосовно обраних для порівняння поетів може йтися про *постмодерністську* (в Ю. Андруховича, Ю. Іздрика та С. Жадана) та *постколоніальну*

²¹ Див.: http://www.youtube.com/watch?v=vw_g2mVYdFU.

(в О. Забужко, С. Пантюка, М. Кіяновської та ін.) авторецепцію як характерний тип культурної свідомості та світовідчуття²².

Медіа-проекти, у яких тіло поета безпосередньо інтегроване у візуальний ряд (як у «Динамоні» Ю. Андруховича або «відеокнигах» Ю. Ізрика), також актуалізують невербальні комунікативні контексти, але вони вже зорієнтовані на інший, значно глибший рівень метафоризації тілесного дискурсу. Постать поета (власне, його тіло) свідомо текстуалізується, перетворюючись на живий, багаторівневий, відкритий до інтерпретації топос.

Так, у проекті Ю. Ізрика «Психо-невро»²³ відеоряд складається з серії ситуаційно скомпонованих фотографій самого поета (невротика) та його умовного антипода (психопата). Динаміка по-двоєння/роздвоєння образів – як уподібнення/розподібнення невротичного та психопатичного типів свідомості (подвоєні фотографії, парні образи того самого персонажа, але у двох дещо відмінних позах чи ракурсах, принцип віддзеркалення кадрів, паралельно подані фото двох різних персонажів, але в ідентичних позах тощо) оприявнює наскрізний для художнього світу Ю. Ізрика мотив двійництва. Окрім того, послідовність кадрів, що супроводжують аудіо-текст (який говорить безпосередньо про відмінності в поведінці невротика та психопата), виявляє певну внутрішню колізію: психопат і невротик – психопат чи невротик – психопат, що мімікрує під невротика. Ця ж колізія реалізується через власне тілесний контекст. Виразна акцентованість на брутальній фізичній тілесності персонажів та підкреслення маскулінності образів через нав'язливу фалоцентричність візуального ряду (пальці, руки/ноги крупним планом, характерні жести та пози, провокативні написи тощо) носить характер блазнювання, фріковості, вписаної в атмосферу тотальної неприкаяності, загубленості та занедбаності героя. Наприклад, вкрай незручна поза, у якій персонаж-психопат спить (чи намагається спати) на парковці на капоті чужої машини, – лише посилює відчуття його фатальної неспроможності до самореалізації. Навіть голе чоловіче тіло – замість агресивної маскулінності – постає символом «*ніжності й вразливості*», воно пасивне й відгороджене від решти світу скляною вітриною. Та сама вразливість і, сказати б, оголена чутливість проектується на художній текст, покладений в основу відеокниги, що прокує читача на більш обережне й уважне ставлення до «тілесної» фактури слова, до тонкої грані між відгінками його звучань і значень.

Нарешті, третьою формою оприявлення постаті митця, часто окремо від його творів, є **пряма тілесна візуалізація** письменника як пуб-

²² Наприклад, досить плідним могло б виявитись опрацювання цієї теми з погляду ідеї «мускульного напруження» як ознаки (пост)колоніальної свідомості – в тому розумінні, в якому тлумачить теорію Ф. Фанона у контексті травмованої української посттоталітарної культури Т. Гундорова (див.: [9]).

²³ Див.: <http://www.youtube.com/watch?v=WBL4SkF8XjY>.

лічної особи – у режимі інтерв'ю або, наприклад, своєрідного письменницького лекторію, де увага аудиторії до певної теми привертається за рахунок особистого авторитету лектора. Таким варіантом популяризації української літератури став організований у 2014 р. культурним проектом «Вільний лекторій (Лекції з мистецтва)» курс лекцій «Історія літератури в авторах і текстах». У його рамках знакові письменники сучасної української літератури О. Забужко, Ю. Андрухович, Т. Прохасько та Ю. Іздрик розповідали про «найталановитіших письменників-класиків та сучасників на прикладі їхніх текстів» [17]. Автори проекту запропонували певний смаковий зріз творів української літератури, не лише рекомендований до прочитання «авторитетними» людьми – «з професійним літературним смаком, які вміють визначати найголовніше в літературному процесі й аргументовано про це розповідати» – але й у їхній безпосередній авторській інтерпретації.

Як зауважили організатори перед першою лекцією, основною місією цього проекту є «зробити сучасним те, що ми давно знаємо» і таким чином скомпенсувати шкільну травму програмного вивчення української літератури. Відповідно, «живі класики української літератури» своїм власним прикладом і авторитетом мають «оживити» й саму літературу, до якої належать. Таке, сказати б, «отілеснення» літературного контексту створює цікаву дзеркальну проекцію особистості письменника як фахового читача, котрий не лише виступає спадкоємцем певної літературної традиції, але й на власний розсуд цю традицію формує.

Стратегія, обрана лекторами, була у кожного своя, і досить очікувана. О. Забужко говорила послідовно про Т. Шевченка, Лесю Українку та Ю. Шевельова – культурні орієнтири, на яких побудовано її власну концепцію духовного аристократизму. Ю. Андрухович обрав тих авторів, із якими відчуває певну суголосність: Б.-І. Антонич (про якого він написав свого часу дисертацію) та Г. Чубай (до кола спілкування якого увійшов через чотири місяці після його смерті). В Ю. Андруховича лекцій було дві, але він зауважив, що для третьої обрав би постать І. Калинця – аби витримати таку паралель: трое митців, що в різний час приїхали жити до Львова ззовні й стали органічною частиною місцевого культурного середовища, львівськими поетами. Т. Прохасько зосередився на авторах, творчість яких відображає важливі для розуміння багатьох сучасних ситуацій, але досі не осмислені культурні періоди – Першу світову війну (Осип Турянський), західноукраїнські контексти 30-х рр. (Ірина Вільде) та сучасний глобалізаційний період (Олег Лишега). Ю. Іздрик говорив лише про своїх найбільш знакових, на його думку, сучасників (Т. Прохасько, С. Жадан, Ю. Андрухович).

Вочевидь, авторитетні авторські інтенції могли (або й мали) позначитись на тому, як аудиторія сприйме постать письменника, творчості

якого присвячено лекцію. Найбільш виразними вони були у виступах О. Забужко. Наприклад, розпочавши першу лекцію про Т. Шевченка з того, що в теперішніх обставинах цей лекторій вже є формою громадянського спротиву і «нашою культурною самопоміччю», ораторка зосередилась на проблемі «невпізнання духовної величі» своїх національних геніїв, що є результатом заниження культурного рівня нації, котра зазнала «духовного опромінення» радянською ідеологією. І тепер ми маємо постійно перечитувати й наново осмислювати творчість знакових українських письменників, бо саме такі «духовні величини задають і тримають ту планку, яка дає нам жити». Отже, заявляючи про певну суб'єктивізацію дискурсу («таким є «мій» Шевченко, але у кожного він «свій»), О. Забужко залишається досить імперативною (наприклад, так вимовляє «перепрошую» щодо позицій, із якими не згодна, що невербалізована інтенція стає більш ніж очевидною) і, по суті, задає правильні на її переконання координати, за якими Шевченка потрібно сприймати і перечитувати.

Дуже цікавий, суто медіальний ефект виник у другій лекції Ю. Андруховича, присвяченій творчості Г. Чубая. Частина презентації, якою супроводжувався виступ, була задумана як проектування на екран фрагментів поеми Г. Чубая «Говорити, мовчати, і говорити знову». При цьому лектор текст не озвучував, а робив паузу, аби слухачі встигли прочитати текст (і сам теж прочитував його подумки), а далі вже подавав коментар або до цілого фрагменту, або до окремих фраз чи слів. У відеOVERSII лекції текст із презентації накладено на постать Андруховича, який стає живим фоном зображення, і його силует та голос ніби проступають через текст, який не озвучується (тобто, мовчить), але коментується (чітко за назвою поеми: «говорити, мовчати і говорити знову»). Крім того, з'являється і третій план – дзеркально відбита тінь Андруховича, накладена на його власну постать. Фактично можемо говорити про цей епізод як про яскраву метафору цілого проекту «живого лекторію», коли за текстами одного українського письменника проступає не лише постать іншого українського письменника, але і його тіньова проекція. Цю метафору посилив також фінал лекції: один зі слухачів просить Ю. Андруховича зачитати свій улюблений вірш Г. Чубая. Письменник згадує вже цитований під час лекції «віршик про півників», але потім, зі словами «власне, в мене є свій подібний...», починає цитувати власний текст.

Якщо в образі лектора О. Забужко можна побачити позицію ментора, навчителя, в образі Ю. Андруховича – старанно розіграну роль лектора, то в Т. Прохаська образу лектора немає взагалі – натомість є чиста циклічна нарація, в якій він розчиняється і за якою плине неса-

мохить: плавно, не перериваючись, перетікає з теми до теми, розширює і звужує контексти, закілцьовуючи дискурс навколо важливої для нього думки. Цю своєрідність оповіді Ю. Іздрик називає суто Прохаськовою манерою – коли не має значення, про що він говорить, бо заворює «сам спосіб думання і мовлення – неквапливий, неагресивний, розсудливий». Ніби підтверджуючи ці спостереження, Т. Прохасько на запитання про улюблену книжку зауважує: «сила книжок – у тому, що їх багато», тому наявність лише якоїсь однієї книжки не має сенсу, бо вони є «переходами у безконечну мережу думок». Так само – через нанизування безконечної мережі думок – побудовані і його лекції.

Позиція Ю. Іздрика – прямо протилежна. Його лекції побудовані на публічному діалозі з самим собою. Це перманентна авто-нарація, у процесі якої Іздрик намагається побороти наратив дискурсом, від початку заявляючи: «жодник наративів і лекцій», тільки випадкове цитування книжок – що трапиться, бо ж «література – це гра, і не треба цим перейматися». Однак у підсумку вибудовує не лише сюжет окремо взятої лекції, але й усього циклу своїх виступів, постійно проводячи паралелі між трьома авторами, яким присвячено лекції, та собою – як яскравими («геніальними») представниками одного літературного покоління. І навпаки – апелюючи до чітких теоретичних літературознавчих побудов, тут-таки занурюється в плін довільних асоціацій і міркувань, аби «говорити, не оповідаючи, – заради самого говорення».

Наприклад, у рамках лекції «Тарас Прохасько: нейробіологія ландшафту» Ю. Іздрик мав розглянути такі питання:

- «Некрополь» як метатекст і художня програма;
- Арт-хауз естетики раннього Прохаська;
- «Непрості» – спроба локальної космогонії;
- Філософія побуту чи «одомашнена метафізика»?;
- Топос і традиція – маркування загальнолюдського;
- «Щільна проза» – аспекти неперервності текстів.

А натомість говорив про своє покоління, до якого належить і Прохасько, про журнал «Четвер», у якому було надруковано твір Прохаська, про спільне у Прохаська, Жадана, Андруховича (теми наступних лекцій) та Іздрика, а також про бажання відійти від наративу і зосередитись на цитуванні й коментуванні текстів Прохаська, повсякчас проте повертаючись до «наративу, який переходить в життя» (наприклад, через взаємодію персонажів творів різних авторів). Заявлені ж в анонсі лекції тези залишаються певним «фононим» концептуальним баченням творів Прохаська у «науковій перспективі», яку Іздрик потенційно може розгорнути, але не хоче, бо «все це фігня».

Отже, кожен лектор, розповідаючи свою власну історію за темою «я і література» (з різними варіаціями: «я в літературі», «література в

мені», «я як свідок/учасник літературного процесу» тощо) свідомо (як Ю. Іздрик: «я лев, і для мене головне – самореалізація») або несвідомо (як Т. Прохасько) вибудовує специфічний культурний сюжет «авторського міфу», буквально вбудовуючи себе в контекст історії літератури. Цьому сприяє також інтерактивне спілкування зі слухачами після лекцій – адже у запитаннях до лекторів зацікавлення ними самими як письменниками переплітається, або й поєднується з цікавістю до презентованих авторів. А наявні відеOVERSII циклу лекцій, об'єднані в один хронологічний цикл, дають можливість говорити про них у форматі інтерактивного документального «кіно» про українську літературу з українськими письменниками в головній ролі – як про спосіб популяризації самого паттерну «українська література» через його «отілеснення».

Як видно з поданого огляду, в умовах активного розповсюдження різноманітних медіа-технологій новий формат побутування літератури значно зменшує відстань між читачем і письменником та певним чином розширює традиційний протокол субординації автор-твір-читач. У контексті української ідентифікаційної матриці таке зближення з «живою» літературою набуває ще однієї вкрай важливої конотації: дає можливість подолати інерцію сприйняття української літератури як застиглого «іконостасу». Адже беззаперечна авторитетна національна ідеологема, яка вивищується над реальним культурним контекстом сьогодення, досі тяжіє над колективною культурною свідомістю нації в якості категоричного імперативу, однак жодним чином нею не актуалізується.

Аби принаймні захитати цей ідеологічний конструкт, зробити його більш мобільним і дієвим, необхідно змінити самі принципи та підходи до вивчення і викладання української літератури в школі та у вищих навчальних закладах. Зокрема, й через залучення сучасних «отілеснених» (насамперед, візуальних) репрезентацій. Практика візуального сприйняття літературних контекстів дозволяє більш ефективно й динамічно перевести самі ці контексти в реєстр особистого емоційного досвіду, завдяки якому і власне художній образ, спроектований на його автора й віддзеркалений ним, не залишається прихованим «у тканині художнього твору» або «в глибині нашого душевного життя», а має можливість безпосередньо «"трапитись" у близькому, проблематичному просторі нашого тілесного досвіду, в динамічній взаємодії суб'єкта з об'єктом, котра скасовує самі ці дві категорії» [13]. По суті, йдеться про суб'єктивізацію досвіду сприйняття літературного твору, його (пере)прочитання та герменевтичне «привласнення» (за П. Рікером), зокрема й через перегляд самого конструкту «український письменник».

Усталена в українській колективній свідомості «постать поета» (об'єктивоване статичне тіло, застигле в монументальній масці пророка-страждальця) має бути врівноважена та подекуди й підважена динамічним – живим і рухливим, мінливим, бажано харизматичним, а відтак – суб'єктивним людським тілом реальної особистості митця. Тут може йтись і про портретні зображення письменників у підручниках з літератури (про що свого часу писала О. Забужко), і про висвітлення літературного побуту митців (тема, якою активно займається Я. Цимбал), і про візуальні й аудіовізуальні практики інтерпретації та реінтерпретації творчості митців (наприклад, живопис у житті й творчості В. Винниченка, М. Воробйова, Е. Андіївської, музична складова поезії П. Тичини, М. Бажана, драматургії М. Куліша тощо). Застосований як методологічний прийом, такий парадоксальний зсув культурної матриці створює ситуацію когнітивного дисонансу, що провокує перегляд традиційних презумпцій і вироблення нових світоглядних парадигм.

Щодо вивчення сучасного літературного простору, то дієвим прийомом є послідовне залучення різноманітних медіа-проектів, перформансів, публічних лекторіїв, інших синтезованих форм і практик до інтерпретації творів і постатей української літератури. Це має сприяти виробленню в учнів і студентів (як, до речі, і в самих вчителів та викладачів) навичок інакшого, феноменологічного сприйняття художнього світу твору, по суті, його суб'єктивного переосмислення – через безпосереднє перцептивне переживання і особисту включеність у процес породження художніх смислів.

С. Зонтаг писала, що «замість герменевтики нам потрібна еротика мистецтва» [15, с. 21]. Дещо пізніше Р. Барт говорив про необхідність створення «правдивої науки про становлення», яка могла б узгодити теорію тексту, що «постулює насолоду», і дослідницький метод її практичного застосування [2, с. 512–513]. Однак виглядає на те, що український літературознавчий простір має спочатку опанувати класичну герменевтику – в розумінні інтерпретації як «визвольного акту», коли вона стає «засобом перегляду, переоцінки, втечі від мертвого минулого» [15, с. 14] – аби вже через неї відкрити для себе еротичну літературу.

Якщо «зрозуміти себе у цьому світі ... означає зрозуміти себе у відношенні до інших» [5, с. 171], то «освіта – це вміння дивитись на речі з позиції когось іншого» (Гегель, цит. за: [5, с. 175]), і вивчення літератури це стосується якнайбільше. Сам принцип апеляції до особистого чуттєвого, і ширше – тілесного досвіду поетичного мовлення відкриває нові – принаймні, для української шкільної та академічної практики вивчення літератури – способи осягнення закладених у творі множинних смислів через максимальне наближення до тексту (і/як тіла) та

його «сугестивних можливостей» [10, с. 89]. А це неминуче приводить нас до герменевтичного кола інтерпретації, яка має відновлювати континуальність художнього твору в його безкінечному становленні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Нулевая степень письма [Электронный ресурс] / Ролан Барт ; [пер. с франц. Г. Косикова]. – Режим доступа : http://royallib.com/read/rolan_bart/nulevaya_stepen_pisma.html#0.
2. Барт Р. Удовольствие от текста / Ролан Барт ; [пер. с франц. Г. Косикова] // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М. : Прогресс, 1989. – С. 462–518.
3. Бланшо М. Пространство литературы / Морис Бланшо ; [пер. с франц. Б. В. Дубин, С. Н. Зенкин, Д. Кротова, В. П. Большаков, Ст. Офертас, Б. М. Скуратов]. – М. : Логос, 2002. – 288 с.
4. Быховская И. М. Аксиология телесности и здоровье: сопряженность в культурологическом измерении / И. М. Быховская // Психология телесности между душой и телом / ред.-сост. В. П. Зинченко, Т. С. Леви. – М. : АСТ: АСТ МОСКВА, 2005. – С. 53–66.
5. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер. – К. : Юніверс, 2001. – 280 с.
6. Газарова Е. Мотив смерти в развитии нормальной телесности [Электронный ресурс] / Е. Газарова. – Режим доступа : http://telesnost.ru/psi/motiv_smerti_vrazvitiia_normalnoi_telesnosti.htm.
7. Гайдеггер М. Гельдерлін та сутність поезії [Электронный ресурс] / Мартін Гайдеггер // Незалежний культурологічний часопис «І». – 1992. – № 5. – Режим доступа : <http://www.ji.lviv.ua/n2texts/heidegger.htm>.
8. Гомілко О. Метафізика тілесності: концепт тіла у філософському дискурсі / Ольга Гомілко. – К. : Наукова думка, 2001. – 340 с.
9. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми : [статті та есеї] / Тамара Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с. – (Серія «De profundis»).
10. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко ; [пер. з англ. М. Гірняк]. – Львів : Літопис, 2004. – 384 с.
11. Женетт Ж. Фигуры : в 2-х томах / Жерар Женетт. – Том 2. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – 472 с.
12. Зенкин С. Время слов и пространство вещей [Электронный ресурс] / Сергей Зенкин // НЛО. – 2004. – № 70. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2004/70/zen29.html>.
13. Зенкин С. Образ, медиум, медиация [Электронный ресурс] / Сергей Зенкин // НЛО. – 2012. – № 113. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/113/z41.html>.
14. Зенкин С. Филологическая иллюзия и ее будущность [Электронный ресурс] / Сергей Зенкин // НЛО. – 2001. – № 47. – Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/47/zenkin.html>.

15. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе / С'юзен Зонтаг. – Львів : Кальварія, 2006. – 320 с.
16. Ильин И. П. Постмодернизм : [словарь терминов] / И. П. Ильин. – М. : ИНИОН РАН- INTRADA, 2001. – 384 с.
17. Історія літератури в авторах і текстах [Електронний ресурс] // Вільний лекторій (Лекції з мистецтва). – Режим доступу : http://betv.com.ua/projects/culturalproject/kulturny_project_1/.
18. Коэн Д. Язык тела во взаимоотношениях / Дэвид Коэн ; [пер. с англ. Н. Шпет, С. Грабовецкий ; ред. И. Старых]. – К. : София, 1997. – 111 с.
19. Леман Х.-Т. Постдраматический театр [Електронний ресурс] / Ханс-Тис Леман ; [пер. с нем. Ю. Лидерман]. – М. : ABCdesign, 2013. – 312 с. – Режим доступу : https://vk.com/doc177334183_192006580?hash=0b123f09b7d1b97463&dl=9492775944b6d87215.
20. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман ; [предисл. М. Л. Гаспарова]. – СПб. : Искусство-СПб, 1996. – 846 с.
21. Мамардашвили М. Введение в философию / Мераб Мамардашвили. – СПб. : Азбука, 2000. – 400 с.
22. Мерло-Понти М. Феноменология сприйняття / Морис Мерло-Понти. – К. : Український центр духовної культури, 2001. – 552 с.
23. Михель Д. В. Философский анализ стратегий телесности современной западной цивилизации : автореф. дис. на соискание научн. степени доктора философских наук : спец. 09.00.13 «Философская антропология и философия культуры» / Дмитрий Викторович Михель. – Саратов, 2000. – 46 с.
24. Можейко М. А. Новейший философский словарь [Електронний ресурс] / М. А. Можейко. – 3-е изд., исправл. – Мн. : Книжный Дом. 2003. – 1280 с. – Режим доступу : <http://arjom.ru/wiki/NFS>.
25. Нанси Ж.-Л. Corpus / Жан-Люк Нанси. – М. : Издательство Ad Marginern, 1999. – 255 с.
26. Овчарек Б. Поняття та еволюція літературної семіотики / Богдан Овчарек // Література. Теорія. Методологія / [пер. з польської С. Яковенка ; упор. і наук. ред. Д. Уліцької]. – К. : Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2006. – С. 216–234.
27. Осипов А. О. Онтологія духовності : у 2-х книгах / Анатолій Олександрович Осипов. – Миколаїв : Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2008.
28. Репина Л. П. Теоретические основания исторического знания после «пост-модерна» / Л. П. Репина // Методологические и историографические вопросы исторической науки. – Вып. 28. – Томск, 2007. – С. 37–52.
29. Соколов А. Б. История тела. Предпосылки становления нового направления в историографии [Електронний ресурс] / А. Б. Соколов // Диалог со временем. Альманах интеллектуальной истории. – М. : ИВИ РАН. – № 26. – 2009. – С. 190–211. – Режим доступу : <http://ecsocman.hse.ru/data/2013/07/08/1251231059/9.pdf>.
30. Татаренко А. Рецензія на монографію: Фелікс Штейнбук. Конвергенція тілесних мікропосів у сучасній світовій літературі (Київ, Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 248 с.) [Електронний ресурс] / Алла Татаренко //

- Проблеми слов'язнознавства. – 2014. – Випуск 63. – С. 234–236. – Режим доступу : <http://old.lnu.edu.ua/slavyistyka/n63/21.pdf>.
31. Тело в русской культуре. Сборник статей [Электронный ресурс] / [Составители Г. И. Кабакова и Ф. Конт]. – 2005. – Режим доступу : <https://www.academia.edu/>.
 32. Тхостов А. Ш. Психология телесности / А. Ш. Тхостов. – М. : Смысл, 2002. – 287 с.
 33. Фадеева Л. В. Тело как знак и как смысл : [рецензия на: Гудков Д. Б., Ковшова М. Л. Телесный код русской культуры: материалы к словарю. – М. : Гнозис, 2007. – 288 с.; Чеснов Я. В. Телесность человека: философско-антропологическое понимание. – М. : ИФ РАН, 2007. – 213 с.] / Л. В. Фадеева // Традиционная культура. – М., 2008. – № 1. – С. 132–137.
 34. Фаст Д. Язык тела / Джулиус Фаст // Фаст Д., Э. Холл. Язык тела. Как понять иностранца без слов. – М. : Вече; Персей; Аст, 1995. – 432 с.
 35. Фёдоров В. Мир как слово / Владимир Федоров. – Донецк : Норд-Пресс, 2008. – 122 с.
 36. Чеснов Я. В. Телесность человека: философско-антропологическое понимание / Я. В. Чеснов. – М. : ИФ РАН, 2007. – 213 с.
 37. Штейнбук Ф. М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Педагогічна преса, 2007. – 292 с.
 38. Штейнбук Ф. Тілесно-міметичний метод аналізу літературних творів [Електронний ресурс] / Фелікс Штейнбук // Вісник Черкаського університету. – Серія «Філологічні науки». – 2008. – № 138. – С. 5–12. – Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/old_jrn/Soc_Gum/Vchu/N138/N138p005-012.pdf.
 39. Штейнбук Ф. Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів: суперечлива апологія / Фелікс Штейнбук // Слово і час. – 2008. – № 12. – С. 56–66.
 40. Эпштейн М. Н. Философия тела / М. Н. Эпштейн // Эпштейн М. Н. Философия тела. Тульчинский Г. Л. Тело свободы. – СПб. : Алетейя, 2006. – 432 с.

СТРАТЕГІЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖІНОЧОЇ СУБ'ЄКТИВНОСТІ В НІМЕЦЬКІЙ ЖІНОЧІЙ ПОЕЗІЇ 1970–2000 рр.

На проблеми, пов'язані з вивченням присутності та способів зображення «жіночого» (das Weibliche) в історії культури, до сьогодні увага майже не зверталася. Очевидно, що цей предмет не викликав і значної наукової зацікавленості. Останнім часом тема «жіночого» наново відкривається дослідниками й дослідницями. Однак, на думку Зільвії Бовеншен [6, с. 12], актуальні висловлювання у цій дискусії почасти захлинаються у безформній прямолінійності та у стилізованому переосмисленні сутності реального жіночого досвіду, так і не виявивши, у чому, власне, полягає історико-культурна тема й специфіка означеної реальності. Подекуди виникають спроби висвітлення суспільно-історичної проблематики через жіночі образи, в яких упродовж століть відкладалися уявлення про жінку. Проте означеними спробами заледве й вичерпуються збережені свідoctва присутності жінки в історії європейської культури.

У тих випадках, коли зачіпаються соціальні та соціологічні, культурні та культурно-історичні аспекти теми жінки, це відбувається переважно з опорою на мізерні політичні висловлювання щодо так званого жіночого питання, а також на згадку про небагатьох упорядниць задержуваних маніфестів. Відтак, йдеться про розрізнені ознаки, спорадичні сигнали й стерті сліди поза будь-яким зв'язком чи системою. Актуальний, суспільно-критичний підхід до питання щодо функції й значення жінки в історії, за умови, якщо науково-операційні зусилля обмежені виключно означеним рівнем, не уявляється адекватним предмету наукового зацікавлення. Якщо шукати свідoctва історичного впливу жінок, то за історичними документами можна вивчити перш за все історію замовчування, вилучення, відсутності [6, с. 14]. Очевидно, можна припустити, що здійснене жіноцтвом у минулі часи не було чимось, що б видалося історіографії вартим згадування. Таким чином, як зазначає Вірджинія Вульф, для адекватного історичного усвідомлення жінок нагально бракує традиції.

Слід зауважити однак, що в рамках жіночого руху почасти з'являлися спроби започаткувати певну відокремлену, самостійну історію культури чи історіографії культури жіночої статі на основі нечисленних історичних свідчень політичної чи культурної діяльності жінок; ці конструкції, однак, впадають у небезпеку – тією мірою, якою вони ігнорують і змушені ігнорувати історію позаісторичності жінок, –

не дійсно викорінювати традиційні біо- та антропологічні забобони, а своєю чергою вплутатися в розробку нових міфів про жінку.

Вивчення означеної теми ускладнюється ще й тим, що реально-історичне підпорядковане становище жінок, відповідне виключенню їх із дефініції людини як «істоти суспільної», лише у винятково рідкісних випадках ставало предметом проблемно-історичної рефлексії, спрямованої на неясність подібного історичного статусу. За З. Бовеншен, ні абстрактне гіпостазування певної «жіночої» історії, ані обговорення позаісторичності жінок у попередніх теоріях, які намагалися опосередковано витлумачити й легітимізувати виключення жіночої статі, посиляючись на антропологічно інваріантну структуру «характеру статі», не спроможні бути адекватними означеній проблемі [6, с. 17]. Оскільки в текстах, що документують процеси політичного, культурного й наукового розвитку, жінки не залишили по собі жодного сліду, й, водночас, доручена їм царина хатнього побуту в історії не надто багатослівна і рідко потрапляє до документів, дослідникам доводиться віднаходити інші дискурси. Так, наприклад, літературний дискурс уявляється одним із небагатьох, в яких жінка завжди відігравала яскраву й очевидну роль. Проте при більш пильному вивченні питання це перше враження підтверджується лише частково. Знову ж таки література спроможна була надати вагомості жінці лише однобічно – йдеться про жінку в якості фікції (як плід фантазування, уяви). Жінка як тема:

- подавалася пишно й різноманітно;
- була невичерпним джерелом творчого натхнення;
- має велику літературну традицію.

Історія образів, ескізів, усе це метафоричне жіноче спорядження настільки ж збагачене матеріалом, наскільки збіднена збереженими фактами історії реальних жінок.

Проте й у продукуванні цих образів жіноча стаття була задіяна доволі скромно: величезному паноптикуму створених жіночих фігур протистоять лише поодинокі авторки. Водночас збагачене варіантами письменництво одних – чоловіків – уважається тим, що сукупно іменується історією літератури, письменництво інших – жінок – існує під вивіскою «особливий випадок» [6, с. 18]. Різноманітні інстанції літературного, в яких жінка презентована дуже нерівномірно, історично зазнавали постійних модифікацій; зокрема, змінилося співвідношення жіночого авторства й жіночого (*Weiblichkeit*) як теми, коли у XVIII ст. у літературі виокремилися нові жіночі типи й одночасно з цим до літературної царини потрапила низка письменниць. Питання щодо взаємозв'язків між цими інстанціями, щодо співвідношення образних світів жіночого (*das Weibliche*) і самоусвідомлення письменниць натрап-

ляє на складний процес трансформацій, топографія яких до сьогодні практично ігнорувалася теорією. Виняток становить хіба що Вірджинія Вульф, яка окреслила-таки проблему «women and fiction».

Необхідність та актуальність диференційованої рефлексії щодо мішаних взаємодій між різними значеннями жіночого у літературних дискурсах перекривалися, очевидно, широким консенсусом історично тривалої та непорушної патріархальної орієнтації. Лише у такий спосіб мислиться, чому літературознавство ніколи не переймалося тим, що у літературних фантазіях століттями створювався гігантський паноптикум фігур, виставлялися жінки-дублерки, і цьому сурогату жіночого приписувалися функції і дії, які перебувають ледь не в гротескному відношенні до можливостей реальних жінок [6, с. 21]. Однак напруга, що спостерігається між розлогим репертуаром образів й витісненим у тінь існуванням письменниць, дотепер залишалася поза увагою літературознавчих досліджень.

Статева специфіка не являє собою визнаний предмет літературознавчих теорій. Однак, не можна стверджувати, що вона не відіграла ніякої ролі у рецепції та критиці творів, що вийшли з-під жіночого пера. Натомість вона мислиться позицією, хоча й ніким ніколи не розгорнутою, не обґрунтованою, не систематизованою, проте саме її почасти обирає літературна критика. Наприклад, свого часу Ренате Мьорманн [див.: 21] детально дослідила, у який спосіб вироблені літературною критикою моделі рецепції застосовуються до особливої категорії «дами пера» у низки корифеїв літературної теорії. Було зазначено, що при винесенні судження у пригоді стає цілий конгломерат довільних та суб'єктивних критеріїв. Один вихваляє увагу жінок до деталей, другий нарікає на їх неспроможність мислити логічно, третій – на їх манірність та непослідовність тощо – тобто оприявнюються розповсюджені стереотипи в оцінці жінок. Р. Мьорманн по праву звинувачує таких теоретиків у цілковитій ненауковості аналізу, оскільки вони некритично застосовують до літературних текстів передані за традицією предикати, підіймаючи їх до рівня основи оцінки цих текстів¹.

Дослідження з теорії літератури, у яких увагу зосереджено довкола позалітературних умов формування естетичних творів, наразі не повинні лякатися наукової анафеми; натомість звернення до чинників зовнішнього впливу стало майже обов'язковим. Однак, якщо таким феноменам, як, наприклад, образ робітника в літературі XIX ст. чи література, написана робітниками, все ж таки приділялася увага, то

¹ Див. також: Павлюк Х. Б. Фемінність чи гендерність? [рецензія монографії Х. Гнюг та Р. Мьорманн «Geschichte der Frauenliteratur»] // Новітня філологія. – Вип. 41. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2012. – С. 249–261.

проблема очевидного замовчування половини людства зовсім не потрапляла в поле зору науковців. Очевидно, причин є кілька, зокрема:

- в книгах з історії фактажу, який можна було би співвіднести з тематизацією жіночого в літературі чи зі створеною жінками літературою, доволі мало;

- поняття «стать» – на відміну від, скажімо, категорії класу, прошарку чи стану – не є категорією, яка могла б спиратися на певну традицію в історії понять.

Образлива непропорційність співвідношення між розгорнутим понятійним апаратом естетичних теорій та очевидною понятійною недостатністю у роботі із заснованими на ознаках статі класифікаціями й оцінками сама має стати предметом дослідження, так само як і підозра, що подекуди висловлюється науковцями, зокрема, філософом культури Георгом Зіммеlem, про те, що все, що окреслюється уявленням про жіноче, надумане й вигадане, виходячи з «чоловічих» параметрів. Намагання подолати цю понятійну «нічию землю» натикається не лише на суціль невпорядковане різноманіття образів та проєктів, а й на значний дефіцит теорії [6, с. 25]. Ні ті незначні свідчення про долю поколінь жінок, що збереглися у мізерній кількості, ані пишно розквітлі образні світи самі по собі не дають змоги робити висновки про становище жінки в історії культури; через мовчання самих жінок, про їхній статус щоразу доводиться гадати лише опосередковано, за модульностями метафоричних та дискурсивних відображень означеного статусу.

Історія дебатів щодо функцій жінок в культурі, чи ширше, історії зображення жіночого в дискурсах культури – це історія забуття, замовчування і постійного повторення одного разу вигаданого. Така одноманітність та безрезультатність визначень, вироблених для функцій і характеристик, з яких формувалося коло уявлень довкола поняття «жіноче» (*Weiblichkeit*), дає змогу класифікувати їх також на поперечному історичному зрізі. Лакуни в корпусі культурної пам'яті такі ж очевидні, як і відповідний до них брак традиції у царині проблемно-історичної рефлексії. Намагання, що здійснюються час від часу, заднім числом розгледіти історичну спадкоємність між такими спорадичними виступами не враховують специфічного характеру дискусії про жіноче.

У рамках порівняння на великому історичному просторі публіцистичні бої довкола жіночої теми (якщо розглядати їх лише в аспекті відкритої аргументації *за* чи *проти* жінок) можна згорнути до невеличкої в'язанки порівняно стереотипних думок. Вже у тексті Крістіана Франца Паулліні «Німецька пані високої й доброї вченості» (1705 р.) використовуються аргументи і приклади, що їх століттям пізніше наводить Теодор Готтліб фон Гіппель у своїх роздумах «Про громадянсь-

ке виправлення жінок» (1793 р.); у трактаті Анни Марії Шюрманн «Логічна дисертація про здібності жінок» (1641 р.) зазнають нападів ті ж забобони і висуваються ті ж вимоги, що й у дисертації Доротеї Крістіани Лепорін-Еркслебен «Ґрунтовне дослідження причин утримання жіночої статі від навчання» (1742 р.), прикметної ще й тим, що саме ця жіноча робота була вперше допущена у Німеччині до захисту. У XIX ст. варто згадати також про маніфести Мері Вольстоункрафт, а також поемічні твори Гедвіги Дом; тексти цих авторок пронизані більш рішучими настроями, аніж роботи з питань емансипації, що вийшли з-під пера Гелени Ланге – провідної діячки німецького жіночого руху в XX ст. При цьому показовим видається той факт, що пізніші авторки та автори не мали жодного поняття про напрацювання своїх попередників.

Аналізуючи культурну долю жінки, необхідним видається співвіднести між собою ошадливість напрацьованих оцінок і визначень жінки та строкате розмаїття вигаданих й спроектованих жінок, що населяють різні види мистецтва. Відтак, вислів З. Фрейда: «Про загадку жіночого люди думали у всі часи» [9, с. 545] стосується, очевидно, не так реальних умов побутового існування жінок (у домогосподарці, конторниці, робітниці чи письменниці немає нічого особливо загадкового) чи спроб теоретичного осягнення проблеми; радше припускаються символічні вираження, проективні сенсації, постаті жінок – носійок чоловічих пристрастей. Жіночність, облутана сфінксово-загадковими образами й метафорами, можливо, й виникає взагалі лише у роздумах, у помислах про бажане, у фантазіях. У насиченому легендами й схильному до образності спогаді реальні жінки, які набули історичного та/чи культурного значення у будь-якій царині, також можуть перевтілюватися в постаті уявного паноптикуму жінок, що окрилює фантазію й схиляє до роздумів. Історична пам'ять зводить їх разом на величезних картинах, на яких, презентуючи різні культурні типи, у строкаті групі сходяться мадам де Сталь, Жанна д'Арк і Марія Терезія, пані Боварі, Жорж Занд, Емілія Галотті і Еффі Бріст, утворюючи мізансцену фіктивного салону уявних різноманітних можливостей жінки.

У такі вражаючі й розкішні історичні картини зводить, зокрема, знаний літературний історик і критик другої половини XX ст. Ганс Майєр [див.: 20] створених жінок та письменниць, проте в цьому мінливому сплетінні образів стираються диференціації як між різними формами зображення жінки, так і між типами дискурсу, в яких жінка є темою. В результаті виникають методологічні проблеми: Г. Майєр прагне структурувати цю безформну масу матеріалу, затиснувши її кількісне і якісне різноманіття в історико-філософські лещата. В основу його концепції покладено припущення, що факт, теорія й вимисел у

певній історичній ситуації вважалися такими, що підпадають під вплив однакових типів змін й тому описувалися в межах одного «процесу»: «Шлях від Шиллера до Геббеля, від Канта до Шопенгауера, від успіху Жермени де Сталь до непопулярності Жорж Еліот й Жорж Занд є процесом буржуазного анти-Просвітництва» [20, с. 34].

Здійснюючи вибірковий перегляд творів Канта, Юрген Габермас [див.: 11] віднаходить моделі оцінки відношення між статями як взаємодоповнення, а також свідоцтва зближення з егалітарними концепціями, що оприявнюється насамперед у кантівській дефініції шлюбу. Ця дефініція відображує цілком реалістичне розуміння шлюбу у тому сенсі, що воно, на відміну від пізніших шлюбно-правових конструкцій, не ґрунтується на ідеологіях статі та ідилічних уявленнях, призначених для маскування справжнього розподілу влади в цій інституції. Кант розглядав шлюб як ту інстанцію, у якій громадянську регламентацію шляхом договору повинні отримати прямо-таки вовчі звичаї у стосунках між статями [3, с. 344].

На прикладі кантівської моделі шлюбу Вальтер Беньямін [див.: 2] здійснює проблемно-історичне тлумачення, обираючи предметом аналізу історичний відбиток-негатив означеної моделі й зазначаючи, що з об'єктивної природи шлюбу можна з очевидністю вивести лише його ганебність.

Поетична й теоретична творчість Шиллера, другого головного свідка з питання щодо вибухонебезпечності максим про рівність статей в епоху Просвітництва, також виявляє у вирішенні цього питання щонайменше очевидну неоднозначність. При цьому Ганс Майер посилається на образи войовничих інтриганок з драм митця (Еболі, Терцкі, королеви Марія та Єлизавета, княгиня Ізабелла з «Мессінської нареченої»), а уславлений концепт домашнього жіночого щастя й жіночої скромності з «Пісні про дзвін» розглядає як ухил до філістерства [20, с. 44–45]. Героїко-активний імідж жінки, введений Г. Майером шляхом інтерпретації сценічних образів, безсумнівно, суперечить ознакам «прекрасної статі» та її культурним функціям, виокремленим Шиллером у теоретичних текстах («Über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen», «Über naive und sentimentalische Dichtung»). У цих текстах реальним жінкам надаються в цілому властивості пасивності й рецептивності; можливості жінок до розвитку визначаються такими, що залежать від яскраво виявленої у жінок здатності відчувати, а також від їх очевидної неспроможності до інтелектуального абстрагування [3, с. 345].

Від середини XVIII ст. існувала тенденція до того, щоб знову (з посиленням на особливості жіночої вдачі) позбавити жінок статусу автора й визначити їм місце у кращому випадку в якості об'єктів демон-

страції чуттєво-жіночних властивостей та у якості вдячного читацького загалу. Ці центральні для означеної епохи ідеї відіграють суттєву роль у філософсько-естетичних творах Шиллера. Більш того, митець здійснює спробу досягнути примирення між «розумом» та «серцем» на основі всеохопної гармонії, яка однаковою мірою розвиває й об'єднує всі здібності індивіда. Завдання такого примирення – завдання, що передається мистецтву і отримує понятійне висвітлення в естетиці – не лише постає перед Шиллером як спадок Просвітництва, воно стає для нього необхідністю внаслідок його критики Канта. Якщо поєднати цю програму примирення з питанням про місце жіночого в естетиці, то у Шиллері можна розгледіти, очевидно, видатного носія культурної концепції, спрямованої на скасування ціннісних ієрархій та дихотомій, заснованих на ознаках статі. Це означає, що Шиллер розгортає естетику як парадигму людських та суспільно-політичних процесів: наскільки вона сама висуває план примиренної цілісності, настільки стан естетики стає символом цілісного примирення, яке повинно охопити людський індивідуум у його ставленні до цілого і до держави включно. При цьому Одо Марквард [див.: 19] зазначає, що Шиллерові йдеться про «естетичну державу». У своїх листах «Про естетичне виховання людини» Шиллер ще більш виразно, ніж Кант, виокремлює жіночу тему не так у зв'язку із проблемою «добродесної держави», як через рефлексію з приводу відношення мистецтва до «позаісторично-асоціальної дійсності» [3, с. 372].

У філософській концепції Шиллера тема жіночого виникає у царині двох комплексів доволі мінливих понять – «природи» та «наївного». Природа являє собою категоріальну протилежність до розуму, свободи та моральності, водночас поняття наївного навантажене історико-філософськими сенсами, зокрема, воно позначає тип світогляду, в якому розум і чуттєвість існують як інтегральна єдність людського й саме тому утворюють начебто безконфліктну й несуперечливу цілісність, яку можна порівняти із природною довершеністю. Відтак, наївне слід розуміти жодним чином не як характерну ознаку лише певної історичної епохи, а як центральну категорію «проспективної філософії історії» Шиллера. Петер Сцонді [див.: 25] вказує на те, що жіноче доволі часто розглядають поряд із наївним чи порівнюють із ним. Жінка в проекції чоловіка також видається наївною (Шиллер говорить при цьому про «удаваність наївного»), коли чоловік відзначає у ній, як і у дещо видозміненому вигляді у дитині, і схожі наївні риси, й відмінні. За Шиллером, жіночому слід й надалі залишатися виключеним з культурно-історичного процесу, позаяк для його вдосконалення конститутивним є саме його природна обмеженість. На думку Ганса Фрайера

[цит. за: 8, с. 129], цій дефініції повністю відповідає амбівалентність наївного як категорії модерну: умови його цілковитого оприявлення являють собою водночас умови його необхідного подолання. Дослідник наголошує, що жінка у Шиллера так і залишається позбавленим історії наочним матеріалом, на який чоловічий розум орієнтується у своїй культурній діяльності чи до якого він звертається у пошуках відпочинку від напружених зусиль, що їх така діяльність потребує. У цьому сенсі жінка метафорично присутня навіть там, де про неї взагалі не йдеться.

Характерною для жінок є знову ж таки їх сприйнятливість, проте через сприйняття вони здатні збагнути лише «матерію» істини. Відчуття – і тільки вони – керують їхніми судженнями. Однак у такий спосіб жінки завжди спроможні, за Шиллером, схопити лише зовнішню оболонку феномена, але щодо здатностей до естетичної продуктивності це означає, що жінки здатні лише повторювати вже наявне.

Таким чином, жінки, як стверджував Шиллер, якщо вони намагаються активно втручатися в культурний процес, ніколи не оминають небезпеки дилетантизму, тому що в їх природі не закладено вагомих компонентів, які конституують художній геній. Кохання між статями й жінка завжди підпадають під небезпеку – тут у Шиллера перемагає естетичний моралізм – впасти в грубий натуралізм. Як показовий приклад митець наводить грецьку культуру, що загалом являє собою парадигму природної довершеності, і доходить висновку про те, що жінка має бути трансформована за допомогою рефлексії в образ жінки; інакше її зображення уподібнюється до порожнього дзеркала, адже чоловік бачить у ньому не свій образ жінки. Лише у царині дії означених форм презентації образи жінки можуть набути величі й різноманіття. Тут приховується також пояснення того, що у шиллерівських драмах фігури жінок змогли знайти вирішальне значення і що ці фігури, як вказує Ганс Майер, демонструють активні та «войовничі» способи дії: задумана як образ, в образах жінка може бути презентована у нескінченно різних й складних формах [цит. за: 8, с. 36]. Адже, за Шиллером, що так полюбляв музичну метафорику, геніальний поет може інструментувати жінку для своєї симфонії – позаяк сама жінка не більше, аніж його партитура [5, с. 29].

Отже, майстерно опрацьований сучасними німецькими дослідниками надзвичайно важливий процес жіночого розвитку та самоствердження являє собою сукупність творчих пошуків європейських мисткинь, починаючи з монастирської літератури Середньовіччя, салонної літератури ХІІ ст., а також нових форм письменства: епістолярної та мемуарної прози, і надалі – феміністичного вибуху. Дослідження німе-

цьких літературознавців не слід вважати повним та довершеним, а варто сприймати як поштовх до подальших новаторських літературознавчих пошуків у царині жіночого письменства.

Наукові здобутки сучасного літературознавства в галузі рецепції та історії читання уможливають актуалізацію художнього твору, яка відбувається лише у взаємодії з реципієнтом-читачем. При цьому взаємодія конкретного тексту з певними представниками читацького загалу відбувається, зазвичай, за практично однаковим сценарієм, що дозволяє говорити про можливість виокремлення певної рецептивної моделі чи парадигми рецепції (за Д. Москвітіною). З-поміж літературних дискурсів шекспірівський видається одним з найбільш потужних та масштабних. Чільне місце серед національних модифікацій шекспірівського дискурсу належить німецькій традиції. Зокрема, якщо говорити про постаті трагедії «Гамлет, принц Данський», якою, за найпоширенішою періодизацією, відкривається другий, «трагічний» період творчості Шекспіра (1601–1608).

Особливу увагу варто зосередити довкола образу Офелії та її новітньої репрезентації у текстах сучасних німецьких поетес на противагу уявленню про мовчазну потопельницю, що його формувала лірична традиція кілька століть поспіль. Прогалини в змалюванні Шекспірівської Офелії дають можливість для творчих екстраполяцій наступним поколінням митців. На думку Р. Оуен, традиційні уявлення про неї уможливають припущення про психічний розлад та привабливість жіночої постаті, але обробка та рецепція образу Офелії відображає, насамперед, «домінантну тенденцію безпідставно поєднувати жінок зі смертю» [22, с. 782]. Наприкінці четвертого акту «Гамлета» королева повідомляє про утоплення Офелії Лаерту; не тільки ця сцена залишається поза увагою (на відміну від чоловічих смертей), але, згідно сюжету п'єси, невідомо, чи хтось був свідком означеної події; також залишається незрозумілим, чи це було самогубство, чи нещасний випадок. Репліка королеви про утоплення надалі встановлює мотив, який дублюють письменники наступних епох для опису Офелії: незабутній образ з'являється в момент, коли тіло перетворюється на труп.

У цій частині розвідки досліджується, як чотири сучасні поетичні тексти, написані німецькою мовою, впливають на представлені розриви Шекспірівської п'єси та руйнують сформоване ліричне уявлення про дівчину-потопельницю. Поезії Гільди Домін, Улли Ган, Сари Кірш та Барбари Кьолер увіковічують та переглядають міф про Офелію у 80–90-х роках ХХ ст.; інтертекст їхніх інтерпретацій включає в себе не лише «Гамлета», проте й традицію сприйняття образу Офелії у німецькій культурі, що охоплює попереднє століття. Поетичні тексти спро-

стовують ідею, запропоновану О. Керр у 2003 році про те, що «образ Офелії, так чи інакше, не створює жодних меж, не кидає виклик стереотипам, не переписує принципи» [15, с. 606]. Таким чином, означені тексти мислимо розглядати як такі, що є фундаментальними в діалозі з традицією репрезентації Офелії.

Попри те, що переклади «Гамлета» неодноразово видавались у XVIII ст. (К. М. Віландом у 1766 р. та А. В. Шлегелем у 1798 р.), у німецькомовній культурі дискусії довкола образу Офелії почались, насамперед, у XX ст. До актуалізації цієї фігури Шекспірівської трагедії спричинилася низка текстів знакових поетів Веймарської республіки, НДР, Західної Німеччини, Австрії та об'єднаної Німеччини. Всіх їх, очевидно, об'єднує сумнів щодо припущення Едгара Алана По 1846 року про те, що «смерть гарної жінки – це, без сумніву, найбільш поетична тема в світі, немає сумнівів і в тому, що найкраще для цієї теми підходять вуста коханого, який зазнав втрат» [цит. за: 22, с. 782]. Тексти, які пробуджують мертву або вмираючу Офелію, з'являються під впливом різноманітних художніх концепцій, у тому числі й тих, що пов'язані з експресіонізмом, «Grümmeliteratur», віденським авангардом, та «Alltagslyrik» 1970-х років. Пізніше, у 80–90-х роках, використання образу Офелії здійснюється в межах усталеної німецькомовної традиції. Поезія Гюнтера Кунерта «Teatrum mundi» починається з фрази: «Щоденно Офелія пропливає повз тебе» [18, с. 65]. Цей химерний образ спричинився до швидкого розповсюдження зображення Офелії; прикладом може слугувати фотознімок Тома Хантера «Дорога додому» 2000-го року, на якому завітчана жінка є посиланням на відому картину Джона Еверета Міласа (Мілле) «Офелія» 1852 року. Фотознімок актуалізує Шекспірівську утоплена на межі тисячоліття шляхом переміщення її в сучасний приміський пустир так, наче вона плила течією впродовж століть. Традиція зображення Офелії в образотворчому мистецтві – впливовий попередник ліричної традиції, яка нагадує про мертво-бліду та нерухому Офелію у воді. В поезії, як і в мистецтві взагалі, Офелію не ховають, вона – тіло, що завжди пливе за течією; дієслово «*treiben*» стає ключовим для німецькомовної поезії, пов'язаної з її образом.

Перша хвиля віршів, присвячених Офелії німецькою мовою припала на друге десятиліття XX ст. під впливом експресіонізму. Поезії Георга Гайма «Die Tote im Wasser» та «Ophelia», опубліковані 1911 року у збірці «Der ewige Tag», вірш Готфріда Бенна «Schöne Jugend» з циклу «Morgue» 1912 року, «Vom ertrunkenen Mädchen» Бертольда Брехта 1919 року з поеми «Hauspostille» – чотири тексти, відомі широкому загалу. Німецькі критики (Райнер Негель) стверджували, що Брехт –

один з останніх, хто звернувся до Шекспірівської утопленої. Натомість наступні поезії про Офелію значно перевищили за кількістю спадок експресіоністів. Риторична постать Офелії залишається актуальною і надалі: у 40–50-х роках у поетичному доробку Йоганнеса Р. Бехера, Йоганнеса Бобровскі, Еріха Фріда та Герхарда Рюма, у 60–70-х роках у поезіях Курта Барша, Ніколаса Борна, Пауля Целана, Петера Гугеля та Вольфганга Гільбіга, а також у 80-90 роках у текстах Гільди Домін, Дурса Грюнбайна, Улли Ган, Сари Кірш, Барбари Кьолер, Гюнтера Кунерта та Ріхарда Пьєтраса. Таким чином, поезії, написані у період з 1910 по 2000 роки демонструють життєздатність та розповсюдженість міфу про Офелію. Проте тільки у 80-х роках німецькі авторки починають розкривати образ Офелії: порівняння текстів Г. Домін, У. Ган, С. Кірш, Б. Кьолер з попередніми доробками міфу про Офелію дають пояснення, у який спосіб знищується мовчання, що його втілювали попередньо розроблені образи Офелії.

Офелія, як дівчина-утоплениця, помітно вирізняється з-поміж оспіваних поетами жінок, пов'язаних із водною стихією. На відміну від Венери, яка вийшла з моря при народженні, Офелія прив'язана до води і в ній закінчує своє існування. Відтак, якщо утоплена перевезуть до моргу – вона неминуче втратить своє ім'я, як у випадку з «Wasserleichen» Г. Бенна та П. Цеха. Недоречним видається й ототожнення з русалками Мелюзіною та Ундиною, позаяк у Офелії немає свободи вибору, вона пасивно пливе за течією. Особливості її смерті у Шекспірівській п'єсі є ключовими для зображення цього персонажу послідовниками: затонуле жіноче тіло, за яким спостерігають здалеку, стає мовчазною музою, що надихає на написання поезій; муза – завжди уявний об'єкт, антитеза власного голосу. У текстах Г. Гайма, Г. Бенна та Б. Брехта, а також у менш відомих поезіях («Wind weiße Stimme» Г. Тракля, «Der Fall in den Fluß» А. Ліхтенштайна та «Wasseleiche» П. Цеха) Офелія не слугує нагадуванням про смерть, оскільки немає жодних натяків для подібного ототожнення. Кожна з означених поезій досліджує образ здалеку, в ретроспективі, відмежовуючи мовчазну постать Офелії від голосу поезії. Текст А. Ліхтенштайна у дусі народної балади змальовує легковажну жінку, божевілья якої трансформується в п'яну розпусту. Ліричний голос тут належить вуаєристу, що хтиво спостерігає за потопельницею. Поема П. Цеха оповідає про труп невідомої й незатребуваної жінки, яку упіймали в тенета разом з іншими морськими створіннями, кинутими напризволяще «перед Гаффершвармом». Отже, поезії з подібними вуаєристичними мотивами, як у Г. Гайма, Г. Бенна чи Б. Брехта не звертаються до утопленої жінки – цей прийом слугує, очевидно, для того, щоб наголосити на її віддаленості та безмовності.

Традиційно мовчання Офелії співвідноситься з її блідістю. Білий – колір смерті, порожнечі та повного знищення, так само як і колір невинності. Так, Б. Брехт звертається до «її білого тіла»; у поезії «Die Tote im Wasser» Г. Гайма вона «олив'яно біла», «білий корабель», одягнена в «білу сукню»; у тексті П. Цеха «Wasserleiche» вона «місячно біла». Прикметно, що образ Офелії у текстах ХХ ст. суголосний канону жіночої краси ХІХ ст., відповідно до якого ідеальною вважалась бліда шкіра. Так, у вірші «Офелія» Г. Гайма «білий потік» переносить білизну з жіночої постаті на її оточення; «Офелія» П. Гугеля звертається до «білого світанку»; в «Die Hamletmaschine» Г. Мюллер залишає утоплену муміфікованою в білизні, «нерухомою в білій упаковці»; В. Гільбіг говорить про «її біле чоло», «біле безумство», «старе біле волосся» та «білі нігті». Суцільна білизна у текстах німецьких авторів актуалізує порожнечу, що нею огорнута Офелія: вилучення мови та її смертельна знемога не дають можливості відкрити глибину особистості, а замість цього зображують її як поверхню та знак. Біліша білого, мертва Офелія є втіленням безмовності. Подібно Еустасії з роману «Повернення додому» Т. Гарді 1878 року блискуче блідий, нерухомий труп затьмарює живу жінку: «Було б неправильним назвати її обличчя блідим, це б залишило поза увагою ту особливість, яка зараз в ньому виявлялась, воно було біліше білизни; здавалось, що її обличчя світиться. Тонко вирізані губи зачаїли у кутках м'яку усмішку, неначе почуття власної гідності щойно спонукало її замовкнути. Вічна нерухомість скувала» [14, с. 367].

Зазвичай німецькі поети репрезентують Офелію, яка припинила говорити, наприклад, «Wind weiße Stimme» Г. Тракля вказує на примарний шепіт Офелії, вітер – це безмовний, абсолютно мовчазний білий голос. До речі, музична рецепція образу Офелії починається радше зі співу, ніж з мовчання. На протигагу поетам, які наслідують авторитетного Е. По, музиканти тяжіють до пробудження живої Офелії; переважає образ блукаючої дівчини, яка еротично наспівує свої чудернацькі пісеньки. Але навіть у музичних творах спостерігається тенденція до мовчазного зображення Офелії: в той час, як Й. Брамс та Р. Штраус створили низку композицій, що є німецькомовними перекладами пісень Шекспірівської Офелії, у 1946 році Дж. Кейдж написав соло піано для танцю; «Orpheliadances» О. Кнусена 1975 року розраховані для виконання на дев'ятох музичних інструментах (без вокального супроводу); 1987 року Р. Беннет створив кантату на вірш А. Рембо 1870 року, який, подібно рецепції пізнішого періоду в німецькій ліриці, змальовує труп жінки, що пропливає течією.

Спадок експресіоністської епохи, як і вірш А. Рембо, протиставляє ліричний сюжет та жінку як об'єкт споглядання відносно голосу та

візуальності: оповідач невидимий, а видиме тіло позбавлене голосу. Більше того, голос у поетичному тексті ніколи не звертається до утопленої, зберігаючи відчуженість. Вперше він витісняється риторичним питанням у «Офелії» Й. Бобровскі, а згодом у поезіях Е. Фріда та П. Целана безперервно використовується звертання у другій особі «du». У питанні «Wie sag ich's recht, Ophelia?» [цит. за: 22, с. 784] («Як мені висловити це по-справжньому, Офеліє?») криється почуття відповідальності за правильне потрактування її історії. Оповідач у тексті Й. Бобровскі спостерігає, як занурюється у воду волосся та обличчя дівчини, і звертається до неї за допомогою, замість того щоб запропонувати її утопаючій. Двічі вигук її імені «Ophelia!» з'являється у останній строфі, але згідно традиції, відповіді немає. Пташиний крик лише вказує на втрату героїнею власного голосу. Натомість в оригінальній версії Шекспіра символом мовчазного розчарування та розбитого серця є верба. Пастухи приносять трагічну звістку, виступаючи від імені утопленої в якості ліричного голосу оповідача. Відтак, текст Й. Бобровскі коротко резюмує традицію зображення Офелії через посередництво посланців.

З переходом від простої візуальності до конкретного адресата образ Офелії у німецькомовній інтерпретації набуває політичного відтінку: «Ophelia 1945» Е. Фріда та «Du liegst» П.Целана оспівують мовчазне тіло політичної активістки Рози Люксембург. Тіло, що вже почало процес розкладання, витягнули з берлінського Ландверканалу через три місяці після завданого смертельного пострілу. Обидва тексти оприявнюють постать утопленої дівчини як жертви політичних репресій. І якщо у довоєнних текстах про Офелію водяна пасивність була першим проявом еротичності (А. Ліхтенштайн описує сексуальний пошук, П. Цех перераховує вбивства, які відносять до кримінально-еротичних, а пізніше Г. Рюм у своїй «Ophelia» 1956 року запозичить цю деталь міфу, пробуджуючи її від сексуального пошуку голосом божевільного вуаериста), то у повоєнній поезії спостерігається інша тенденція, де еротична лінія витісняється політико-історичним злочинним. Так, у першій строфі поезії Е. Фріда «Ophelia 1945» наказ співати акцентує і на злочинцях, і на мовчанні утопленої: «Ophelia, du der Fische nasse Geliebte/Sing: "Es schwimmt eine Leiche im Donaukanal"» [цит. за: 22, с. 785] («Офеліє, риб промокла кохана/Співай: "Тіло пливе Дунайським каналом"»). Тут Е. Фрід іронізує щодо коханої Гамлета, позаяк «Es schwimmt eine Leiche im Landwehrkanal» – популярна у тогочасному Відні естрадна пісня, у якій йдеться про бідолах, що страждали від нерозділеного кохання й топилися з розпачу. В німецькій традиції смерть Р. Люксембург – це ключовий компонент у межах міфу про Офелію. Е.Фрід оспівує у повищому тексті бліду закохану,

потопельницю Люксембург-Офелію, послуговується займенником «ти» й наказує: «Verströme, Mädchen!» [цит. за: 22, с. 785] («Пливи за течією, дівчино!»). Отже, Шекспірівська Офелія та її довоєнна рецепція виключають кулю як повторюваний мотив; при цьому не варто ототожнювати постать Р. Люксембург з Офелією, оскільки класичний прийом мовчання є повною протилежністю політичній позиції німецької політичної активістки.

Текст П. Целана «Du liegst» 1967 року звернений до іншої постаті Люксембург-Офелії: «Du liegst im großen Gelausche, / umbuscht, umflockt. / Geh du zur Spree, geh zur Havel» [цит. за: 22, с. 786] («Ти лежиш, / обплутана високим очеретом. / Вирушай до Шпree, вирушай до Гавеля»). Означений епізод розгортається незадовго до моменту утоплення: автор наказує Офелії рухатись водними просторами Берліну, уникаючи Ландверканалу. Наказ залишається без відповіді: у четвертій строфі стається утоплення і ліричний голос звучить луною злочинців: «Die Frau mußte schwimmen, die Sau» [цит. за: 22, с. 786] («Жінка має плисти, гидота»). Їхня жорстокість – це розрив, який обмежується рамками теперішнього та минулого. Сексизм та антисемітизм убивць збурюють текст П. Целана, і навіть вода вступає в змову, не видаючи жодного звуку, щоб не виказати вчиненого злочину: «Der Landwehrkanal wird nicht rauschen. / Nichts / stockt» [цит. за: 22, с. 786] («На Ландверканалі ані звуку. Ніщо не поворухнеться»). Ця завершальна строфа сконцентрована довкола жалюгідної помилки, Шекспірівського «плакучого струмка» та ліричної героїні Й. Бобровські. Деєротизована Офелія П. Целана на має впливу на природу, а її жертвовність ховається, «обплутана порослими чагарниками». П. Целан репрезентує завітчану Офелію мовчазною жертвою; ліричний голос, скоріш за все, передає слова її переслідувачів. Таким чином, незважаючи на знайомого адресата, потонула дівчина завжди дистанціюється.

Натомість у текстах німецьких авторок 80–90-х років Офелія оспівується в безпосередній близькості, тут вперше використано оповідь від першої особи «ich». У першій строфі «Über die Brücke» Барбари Кьолер вжито традиційний троп на позначення пропливаючого тіла Офелії. Втім, це не споглядання; ліричне «я» у цьому випадку – ідентичність Офелії: «laß mich deine ophelia sein clown / laß mich treiben wie eine welle / das wasser ist tief und geh ich drauf / ist es ein seil das trägt» [17, с. 76] («дозволь мені бути твоєю Офелією його клоун / дозволь мені вирувати як хвиля / вода глибока і я підіймаюся нею / це канат що тримає»). Така інтерпретація, очевидно, заперечує повне знищення Офелії, а порівняння з хвилею наголошує на спорідненості героїні з водою, на відміну від попередніх текстів, зосереджених довкола обра-

зу жінки, вбитої водою. Так, потонула дівчина у Б. Брехта розкладається і поступово стає об'єктом забуття: «Als ihr bleicher Leib im Wasser verfaulet war / Geschah es (sehr langsam), daß Gott sie allmählich vergaß / Erst ihr Gesicht, dann die Hände und ganz zuletzt erst ihr Haar» [цит. за: 22, с. 788] («Коли її бліде тіло згнило у воді / це відбувалося дуже повільно, немовби Господь про неї забував поступово / спочатку її обличчя, потім руки й нарешті її волосся»). Для Б. Брехта дівчина – «мрець», в той час як у Б. Кьолер вчувається голос, що заявляє: «дозволь мені бути твоєю Офелією». Після стількох традиційних сюжетів, як, зокрема, у Б. Брехта, що демонстрували знищення Офелії, ліричний текст Б. Кьолер пропонує замінити втрачену Офелію. Навіть у поезії пізнішого періоду, наприклад, у тексті «Abwesenheit» В. Гільбіга, героїня розчиняється у воді: «und sie ward endlich eins mit ihrem treiben / und teilt es ich auf in wassern und schlamm» [цит. за: 22, с. 789] («її нарешті враз понесло за течією / й вона розчинилася серед води й намулу»).

У рецепції Б. Кьолер шлях утопленої – це не розпад у воді, не відсутність, а рух вздовж, перехід або ж переміщення; німецькі дослідники (М. Літлер, Г. Пауль) вбачають тут міст споріднення зв'язку між водяними образами поетеси і роздумами про суб'єктивність та почуттям переможного руху над міфом, загалом притаманного поезії Кьолер. Тут вода відповідає образу Офелії як рідина не тому, що вона зруйнована, а тому, що вона наново переписана; вона не стала. Воду у якості засобу пересування взагалі відкинуто, що нагадує про менш радикальний варіант цього мотиву в поезії Р. Пьєтраса «Офелія»: «Es nahm der Fluß sie stumm in seinen Lauf. / Es hielt sie, da sie reglos trieb, nichts auf» [23, с. 81] («Безмовно річка понесла її за течією. / Ніщо її не стримує, бо вона непорушно пливе»). В свою чергу, для Б. Кьолер вода – це потенційно «мотузка, що несе» («ein Seil das trägt»), річка, без сумніву, «німа/безмовна» і цей факт побічно використовується міфом. Позбавлена можливості піти, Офелія Р. Пьєтраса підконтрольна воді: «Ins Wasser ging, die man nicht gehen ließ / Die von der Kante man des Tisches stieß / Unbenutzt und stark. / Da sprach sie wach. Lieber tot im Sarg» [23, с. 81] («У воду увійшла та, що ходити не може / Яку відштовхнули від краю стола / Як непотрібну й сильну. / Тоді сказала вона жваво. / Краще мертвою в труні»). Текст Р. Пьєтраса відкрито тематизує жіночий голос; жінка, яка претендує на політичний голос, повинна бути пригніченою. Але у версії Б. Кьолер, де вода також пропонує альтернативу розв'язки, чутно жвавий голос, який віддає накази. Текст Р. Пьєтраса, як і вірші його попередників Б. Брехта та В. Гільбіга, розглядає образ Офелії в ретроспективі, в той час як Б. Кьолер послуговується теперішньою Офелією. Її адресат – «блазень» або «дорогий бла-

зень» – алюзія на могильників, яких Шекспір назвав «блязнями» в дії 5 «Гамлета», коли вони копали могилу для утопленої. Б. Кьолер не вживає німецький еквівалент «Totengräber» (як у перекладі Віланда та Шлегеля), і радше використовує лексику, що уможливує подвійне посилання на ідею суїциду в п'єсі і, більш відкрито, на цирк. Це вводить жартівливість, загалом невластиву традиційному образу: цирк репрезентує легку розвагу, видовище «еквілібристки Офелії» (у другій строфі) та клоуна, що викликає сміх.

Незважаючи на те, що необхідна участь не Офелії «Гамлета», а Офелії блязня, це все ще любовна лірика. В останній строфі випущена кома дозволяє «sein» співіснувати у межах двох синтаксичних одиниць, у такий спосіб короткій вислів «твоя гра» уможливує алюзію на відсутнього Гамлета: «mach mich einbißchen wahnsinnig du / laß mich deine ophelia sein spiel / meinetwegen verrückt aber spiel mir / bloß nicht den hamlet» [17, с. 76] («доведи мене ледь не до божевілья / дозволь мені бути твоею Офелією гра / через мене божевільна але грай мені / лише не Гамлета»).

Офелія у Б. Кьолер відновлює своє божевілья кокетливим наказом «mach mich einbißchen wahnsinnig du». Її прохання надає образу еротичності, втім змінює сюжет. Еротизм жіночого образу, який в ліричній традиції був лише об'єктом візуалізації, представлений тут вербально. На противагу інтерпретації Б. Кьолер, Офелія – лише плід уяви сплячого у «Wind, weiße Stimme» Г. Тракля; вона блукає неначе примара і шепоче неначе вітер, її божевілья неначе квіткова недовговічність. Лірична героїня Кьолер – не нещасний об'єкт кохання, а владна законана, яка грає з упередженнями «sanftes Gehaben des Wahnsinns» («втончених манер божевілья»). Її голос трансформує пасивність та мовчання, які окреслювали її виключно як еротичне зображення.

Використане Б. Кьолер «spielen» висвітлює рольову гру, дещо приховану у всій ліричній традиції, призначеній для сценічного образу, та вперше висвітлену в романі «Nachtwachen» (1804 р.) Бонавентури. У 14 частині роману оповідач, який зіграв роль Гамлета у придворному театрі, розповідає, як актриса, що грала Офелію, втрачає розум: «Могутня рука Шекспіра, цього другого творця, надто міцно схопила її, викликаючи жах у всіх присутніх, і не відпускала. Для мене було цікавим видовищем могутнє втручання велетенської руки в чуже життя... не залишалось нічого іншого, як відправити її до божевільні» [цит. за: 22, с. 788]. Поетичний образ велетенської руки письменника, яка керує жінкою («чужим життям»), видається доцільним для розгляду причини перевтілення образу Офелії у 80-х роках. Текст вигаданого епістолярію 1804 року починається з риторичного звертання Гамлета: «Himmlischer

Abgott meiner Seele, reiz erfüllte Ophelia!» [цит. за: 22, с. 788] («Небесний ідоле моєї душі, пречудова Офеліє!»). На противагу цьому, перший лист Офелії починається наступними словами: «Liebe und Haß steht in meiner Rolle» [цит. за: 22, с. 788] («Кохання і ненависть прописані у моїй ролі»). Роман «Nachtwachen» презентує Офелію за допомогою листів, в яких її голос протистоїть голосу Гамлета. Вона виражає ненависть і любов окремо від свого «я»; лише століття потому ця тенденція з'явиться у Б. Кьолер: «aber die Rolle ist nicht Ich. Bring mich nur einmal zu meinem Ich, so will ich es fragen, ob es dich liebt» [17, с. 76] («але роль це не Я. Приведи мене лише одного разу до мого Я, і я питаю, чи кохає воно тебе»). Ліричний голос у тексті Б. Кьолер, який заявляє «spiel mir bloß nicht den hamlet», лунає безперервною презентацією Офелії. Лише за декілька рядків до репліки Офелії та «ich» з роману «Nachtwachen» з'являється репліка, яку було використано у якості першого епіграфу до збірки, де був опублікований поданий вище текст Б. Кьолер: «Мені хоча б на мить поговорити зі мною самою, щоб дізнатися, чи я сама кохаю, чи лише моє ім'я Офелія – і чи кохання щось собою являє чи це тільки назва» [цит. за: 22, с. 788]. У цьому випадку подвоєння «ich» (у сенсі «я» та Офелії) співвідноситься з риторичним питанням кохання. Усі тексти, в яких пробуджується голос Офелії, залучають любовні стосунки, викорінюючи з тексту Гамлета та спостерігаючи за тим, як обраниця протистоїть собі. Таким чином, текст Б. Кьолер використовує ім'я Офелії, щоб протиставити блідолицю нерухомість традиційного образу гнучкій особистості, яка здатна впоратись з небезпекою.

П'ятирядковий вірш Сари Кірш «Ich Freiwild» досліджує ліричного суб'єкта як інакшу бліду закохану і дублює Офелію, щоб окремо з'ясувати її залицяння та обставини утоплення. Коханий стає рікою, а кохана оголеною та незахищеною: «Der Fluß hielt gestern an / Um meine Hand sein Spiegel / Zeigt mir die / Tote Schwester im / Seerosenkranz» [16, с. 46] («Річка вчора зупинилась / Під моєю рукою її дзеркало / Показує мені / Мертву сестру / У вінку з латаття»).

Незважаючи на посилання на заручини, перший рядок тексту С. Кірш дає відповідь і відкидає заключну ремарку «Nichts stockt» («Ніщо не зупиняється») П. Целана про його Люксембург-Офелію. «Я», представлене в заголовку С. Кірш, визначає Офелію як мертву сестру в річці. Те, що один бачить у дзеркалі, між іншим, є його власним відображенням. Як чарівниця з балади А. Теннісона Шалот (постать, принаймні, дотична до міфу про Офелію сценою із тілом, що пропливає річкою), вона бачить свою долю в дзеркалі. «Вінок із бур'яну» мертвої жінки у Шекспіра – «водяні лілії» у Теннісона та

Рембо. Визнання жіночого об'єднання (Schwesterschaft) у С. Кірш використовується на протигагу іронічному зверненню Г. Бенна до «сестрички» в його другому циклі віршів «Морг». Рядок з поетичного тексту Бенна «маленька сестричка лежала мертва» стосується шура, оскільки до С. Кірш утопленицю ніколи раніше не тлумачили у ролі чиєїсь маленької сестри. Ліричне «я» у тексті С. Кірш вклинюється разом із заявою про сестринство на більш ранньому етапі ніж героїня Бенна – «дівчина, яка довго пролежала в очереті» і вже знаходиться на розтині. Весільний вінець утоплениці Кірш перетворюється на поховальний вінок, оскільки вона «мертва сестра», і прикметник набирає більшої сили завдяки положенню на початку рядка. На похороні Офелії, згідно оригінального тексту Шекспіра, священник промовляє: «Тут їй дозволено дівочі/незаймані вінці» [4, с. 149]. Але вінець – це також один з тих «фантастичних вінців», котрі у Шлегеля перетворились на «phantastische Kränze»; повторення у Віланда при виголошенні промови королевою робить їх ще більш знаковими, оскільки Офелія входить «mit phantastischen Kränzen» і падає у воду «mit ihren Kränzen in der Hand» («зі своїм вінцем у руці»).

«Офелія» Улли Ган також означена «вінцем», який носить, але «mein Haar dunkler Hochzeitskranz» («мого волосся темний весільний вінець»). Подібно Еустасії Т. Гарді, яку витягли з водяного потоку, «її темне волосся лежало вільніше ніж коли-небудь доводилось бачити тим, хто зараз на неї дивився» [14, с. 367], її вивільнене волосся – це типовий мотив водянистої фемінності ХІХ ст., характерний для Лорелі та Ундини. Скуйовджене волосся в елізаветинській драмі, звідки Офелія бере свій початок, також знаменувало божевілля або згвалтування. «Офелія» Й. Бобровскі також посилається на «deines hellen Haares / Gelöste Strähne» [цит. за: 22, с. 789] («твого світлого волосся / вивільнене пасмо»). Текст У. Ган змінює призму сприйняття і використовує першу особу – «mein Haar» («моє волосся»). Це повністю знищує традицію, яка ніколи не ототожнювала ліричне «я» з Офелією: в той час як ліричне «я» Б. Кьолер потребує ролі, С. Кірш сприймає її набагато ближче, у якості сестри, а в інтерпретації У. Ган ліричний голос належить виключно тій Офелії, за якою поети та художники споглядали упродовж століть: «Schöner Fluß löst mir all mein / Haar dunkler Hochzeitskranz / Leckst mir in die Ohren den / kitzligen Nabel drückst mir / blasige Küsse aus Nase und Mund / Schwingst meine Brüste verströmt dich / beständig vor und zurück / All mein Fleisch all dein Wasser / Winden und Winseln / Wie wollen sie eins sein in dir» [12, с. 56] («Чудова річка розпускаєш мого / волосся темний весільний вінець / Затечеш мені у вуха / витиснеш мені лоскітливим туманом / бульбаш-

кові поцілунки з носа і рота / Колисатимеш мої груди розтечешся потоком / безперестанку туди й назад / Все моє тіло вся твоя вода / Вітри й жалоби / Як хочуть вони бути єдиним в тобі»). Сексуальний досвід та смерть перебувають в одній образній площині, позаяк вигини та стогін також позначають утоплення. Подібно до тексту В. Гільбіга, в якому аналогічно дівчину обвінчали з водою, поезія У. Ган репрезентує розчинення героїні аж до безформності, але складовою образної побудови чуттєвої Офелії у поетеси є голос, а не безголосся. Цей текст оприявнює трансформацію божевілля в залежності від того чи жінка наділена голосом, чи залишається безмовною. Якщо у Б. Кьолер Офелія звертається до блазня (який згідно оригіналу поховас її), то Офелія У. Ган звертається до річки, яка її поглине. У цьому тексті персонаж Гамлета відсутній, але не зважаючи на це, пробуджується чуттєва любов Офелії. Це не інша людина, котру Офелія шукає для того, щоб стати завершеним цілим: «я» з плоті звертається до річки, до безформного природного ланцюга. Вода, як посередник її смерті, виступає в ролі коханця замість Гамлета.

У п'єсі Шекспіра Офелія наспівує сумні та невибагливі пісеньки, в яких наявні сексуальні настрої; тепер її обірвана пісня знайшла продовження у поезії У. Ган, яка наділяє голосом бліду утоплену, чий рух підкорюється водою. Її суїцидальне бажання сприймається як об'єднання з водою. На це вказує попередній розвиток подій міфу про Офелію, наприклад, у тексті Йоганнеса Р. Бехера «L'Inconnue de la Seine» невідому дівчину витягли з ріки в Парижі. Його «Незнайомка з Сени» оповідає про потопельницю як «вічну течію». «Воскресіння невідомої» («Auferstehung der Inconnue») представляє образ жінки, яка підіймається «з кожної віковичної ріки, де вона довго була нерухома. Вона почувалася так, неначе спочивала» [цит. за: 22, с. 790]. Таким чином, ліричний голос Й. Р. Бехера спостерігає за утопленням як за солодким звільненням у рідині. Текст У. Ган підхоплює думку, що смерть у воді спричинена імпульсом жінки, яка, між іншим, надає їй змогу висловитися. Авторка використовує образ занадто чуттєвої Офелії, яка у буквальному сенсі «тоне в почуттях».

Обидві поезії, «Офелія» Улли Ган та «Element» Гільди Домін, відкидають образ Гамлета і тим самим репрезентують дещо іншу Офелію; у своїх текстах обидві авторки припиняють перелік спогадів, а натомість представляють момент утоплення. Г. Домін надає Офелії абсолютно іншого звучання: це не нестримне хвилювання У. Ган, а спокійний голос, позбавлений істерії: «Alle schwimmen in diesem / Wasser / Fische / mit großen Augen / und traurigem Mund / schwimmen um mich herum / traurig / ohne Hände / Hände halten / Fische / in dem Wasser / in

dem ich / ertrinke» [7, с. 31] («Всі плывуть у цій / воді / риби / з великими очима / й сумним ротом / пропливають довкола мене / сумно / без рук / тримають руки / риби / у воді / у якій я / тону»).

На зв'язок Офелії з водною стихією натякають згадки про плавання, рибу та воду, втім стають очевидними лише завдяки останньому слову; утоплення – це те, що відрізняє її від русалки чи риби. У Віланда королева називає Офелію «водяною німфою» (Шлегель переклав «русалкоподібну» як «сиреноподібну»). Вода у Г. Домін є стихією Офелії, як і у повищому тексті У. Ган. Г. Домін використовує репліку з уст королеви: «вона наспівувала уривки старих мелодій / нездатна впоратись з бідою, / як істота породжена у хвилях / тієї стихії» [4, с. 138]. Віланд та Шлегель при перекладі промови зберегли слово «стихія», що є центральним у рецепції образу Офелії Г. Домін. Пунктуація не руйнує потоку її поезії, яка наділяє героїню голосом людини, що повідомляє про власне утоплення, і, крім того, використовує синтаксичний спад як втілення стихійних можливостей води, зокрема мінливості суб'єктно-об'єктних відносин.

На противагу сучасній інтерпретації таких авторок, як У. Ган та Г. Домін, чоловіки, які використовують образ Офелії, ні за яких умов не надають їй голосу. Натомість її людські якості повністю нівелюються. У 9 вірші Г. Кунерта «Сільські елегії» мертву Офелію знайдено не в хащі, а в діжці для дощової води: «In der Regentonne schwimmt / Ophelia, gewandet / in grauen Pelz» [18, с. 65] («У бочці дощовій пливе / Офелія, одягнена у сіре хутро»). Знаковою постаттю в цьому тексті видається безликий садівник. Сіре хутро означає лише те, що як і у «Сестричках» Г. Гайма, Офелія – щур. Гайм уміщує щура у жіноче тіло, втім у поезії Г. Кунерта ім'я Офелії перейшло до самого щура. Ім'я також відокремлене від людського тіла у поезії «Hamlet The Thing» Д. Грюнбайна 2000 року. Текст Д. Грюнбайна не витісняє постать Гамлета, як це зазвичай мало місце у ліричній традиції, а закінчується двома полярними міфами – про Нарциса та Офелію: «Prinz Hamlet in der Rolle des beleidigten Narziß, / Der durch die Blume spricht und in den Vorhangsticht, / Ein Automat, sein Ziel die Selbsterstörung. / Der Ignorant, der alle Unschuld straft – Ophelia» [10, с. 146] («Принц Гамлет в ролі ображеного Нарциса. / Який говорить крізь квітку й проколює завісу, / Автомат, мета якого саморуйнування. / Невіглас, що у невинності усієї карає – Офелію»).

Офелія – жертва «викрадача тіл» («Körperfresser»); вона є антитезою Нарциса, який знайшов своє «я» у воді. В традиції зображення Офелії вода довгий час призводила до розкладання жіночого тіла, а у цьому тексті Офелія – це лише ім'я, яке символізує зруйновану жертву. Упродовж багатьох десятиліть традиційно зберігався ореол нещас-

ного дівочого образу, вартого лише жалю. Натомість у 90-х роках образ Офелії набуває життєздатної суб'єктивності у творчій рецепції сучасних німецьких поетес, в той час як нещасний об'єкт знову з'являється в новому дегуманізованому вигляді шура у Г. Кунерта та невинності у Д. Грюнбайна.

Образ Офелії повсякчас актуальний, незалежно від того, чи з'являється в якості гендерної диференціації смерті, або ж постаті вбитої жінки. Переосмислення жіночої природи – одне з ключових завдань західної культури другої половини ХХ ст.; не притаманне добі експресіонізму переписування Офелії було стійким способом боротьби з новим підходом. Вирішальними в цьому розвитку стали 80–90-ті роки, коли Офелія набуває власного голосу. У п'єсі Шекспіра придворний говорить королеві, що в словах Офелії «немає й половини смислу, це всього лиш порожні звуки» [4, с. 121]. Поезія німецьких авторок ігнорує думку про те, що «її мова – ніщо», замінюючи мовчазні води на стихію, що спонукає її до розмови. Відтак, сучасна рецепція традиційного образу, очевидно, суперечить твердженню Е. По, цитованого на початку цієї розвідки.

Поетеси-сучасниці, чії інтерпретації Офелії досліджувалися вище, відмовляються від уст коханця і змінюють сюжет. Офелія Б. Кьолер та У. Ган висловлює власне бажання, а у С. Кірш та Г. Домін утоплена освоєю водну стихію. Голос вуайериста витіснено, і блідолиций об'єкт замінено ліричним жіночим голосом новітніх інтерпретацій Офелії. Отже, порівняння двох протилежних традицій демонструє важливі зміни: оповідь від першої особи замінює ретроспективу, а замість пасивного образу з'являється жінка з власним голосом, що дає змогу говорити про бінарну опозицію чоловічої та жіночої репрезентації й уможливує подальші розвідки у цій сфері.

Важливим завданням теорії німецької літератури сучасні літературознавці вважають перегляд так званого канону з огляду на залучення до нього все ще недостатньо досліджених імен жіночих авторів, серед яких Гізела Шток, Улла Ган, Фрідеріке Майрьюкер, Керстін Гензель та ін. Зокрема, актуалізується необхідність перегляду традиційних уявлень про художню практику і обґрунтовується необхідність створення паралельної, немаргіналізованої історії жіночої літератури як такої, що наділена власним сенсом і естетичною цінністю, відмінними від системи чоловічої логіки. При цьому літературне *Fräuleinwunder* – це радше вдалий бренд, вигаданий у США, який навряд чи мислиться літературною категорією.

У цьому сенсі на особливу увагу заслуговує поетичний доробок сучасної німецької авторки Улли Ган, яка, услід за Інгеборг Бахманн,

називає кохання особливою манерою письма, особливою мовою власних ліричних текстів. Таким чином, глибоко приховані прояви «Я»-особи у її поезії створюють індивідуальні, інтимні, підсвідомі субтексти, що їх можна відчутти і висвітлити лише завдяки більш пильному лінгвопоетичному рівню аналізу.

Улла Ган народилась у 1946 році в Зауерланді, зростала у Монгаймі в робітничому середовищі, де освіта не надто цінувалась. У Кельнському університеті Улла студіювала філософію, історію та соціологію, а закінчивши аспірантуру, викладала літературу в університетах Гамбурга, Бремена і Ольденбурга. З 1979 року упродовж декількох років Улла працювала редактором на радіо в Бремені. Визнання прийшло до неї відносно пізно, свою першу збірку віршів «Herz über Kopf» Улла Ган видала у 35 років. В цілому її поетичний доробок складає 11 ліричних збірок та три романи, один з яких є автобіографічним. Наразі поетеса мешкає у мальовничому куточку Гамбурга на березі Одера, провадить активне громадське життя, є незмінною почесною гостею різноманітних літературних конференцій. У. Ган відкрита для спілкування, їй притаманне чудове почуття гумору й природна жіноча чарівність.

Ліричні тексти німецької авторки перекладаються європейськими мовами, зокрема, російською переклад низки ліричних творів Улли Ган здійснили Лариса Керчина і Світлана Валікова, переклади друкуються в періодиці, антологіях і поетичних збірниках. В літературне життя Німеччини Улла Ган увійшла наприкінці шістдесятих років, при цьому відгуки щодо її перших творчих спроб були доволі суперечливі. Проте дискусії у літературних колах не завадили молодій авторці здобути колосальне визнання серед жіноцтва східної Німеччини, яке просто-таки шикувалося у чергу за її книгами. За рівнем популярності тогочасну Уллу Ган можна порівняти хіба що з Веронікою Тушновою, російською поетесою, з віршами якої під подушкою у шістдесяті засинало ціле покоління дівчат. А після появи «Не отрекаются, любя» до Тушнкової прийшла справжня популярність, її поетичний голос швидко набрав потужності й висоти, відважно витіснивши на задній план оспівування соціалістичних звершень.

Та повернімось до творчості Улли Ган. Свого часу Гюнтер Кунерт високо оцінив твори тоді ще юної поетеси, слушно помітивши свіжість й чистоту її десентименталізованої поетичної мови. На думку ж самої авторки, віршам не потрібна мова – вони самі є мовою [13, с. 88]. Лише подекуди звертаючись до рими та білого вірша, Улла надає перевагу верлібру, що загалом властиво для західноєвропейської традиції віршування. Такий стильовий плюралізм дає змогу захищувати доробок У. Ган до постмодерної лірики з її еkleктизмом, інтертекстуальні-

стю та монтажною технікою. Зокрема, дослідники поезії німецької авторки Вікі Райтінгер та Вольфганг Мідер [див.: 24] наголошують на активному використанні нею у ліричних текстах прислів'їв, сталих зворотів, ідіом, фразеологізмів, а також біблійних цитат та посилань. Так, у згадуваній вище збірці «Herz über Kopf» дві третини всіх текстів, починаючи із заголовка, містять ті чи інші прислів'я, мовні звороти чи приказки. Інтертекстуальна манера письма, притаманна стилю Улли Ган, не є якимось незвичним чи новим явищем у сучасній німецькій ліриці, ідіоматичний стиль поетеси суголосний традиції Бертольда Брехта, Розі Ауслендер, Ганса Магнуса Енценсбергера, Еріха Фріда, Маші Калеко, Гізели Штайнекерт та ін. Формалізована мова, що є домінантною рисою поезії Улли Ган, спричиняє ефект пригадування: прислів'я у ліричному тексті уявляються реципієнтові старими добрими знайомими, а використання фраз із народних та дитячих пісень, а також біблійних алюзій посилює подібний ефект. Авторка сміливо грається із двозначністю, інтерпретує традиційні смисли на власний розсуд, рухаючись від гармонійної ідилії в бік відвертої іронічності та тріумфу тілесного над психічним.

«Розкріпачення» теми кохання у другій половині ХХ ст. призвело до безкінечного тиражування одноманітних ситуацій і переживань у творчості деяких тогочасних авторів, вірші яких були позбавлені справжньої емоційної напруги. Уллі Ган пощастило віднайти власний шлях до вічної теми: високе почуття й еротичні мотиви, елементи фізіології вибагливо переплітаються з піднесеністю, реальність з нереальністю, іронія з самоіронією, утворюючи цілий макрокосм емоцій і переживань. Як зазначає сама поетеса, питання: «Якою є Ваша тема?» викликає у неї сум'яття. Адже вірші не мають жодної теми. Вони самі є темою. Так само недоречно звучить питання про співвідношення соціального та естетичного у сучасній поезії – це все одно, що спитати: ти хочеш дихати чи їсти? Позаяк вірші пишуться не про соціальне життя; вони є частиною цього життя. Одного разу видрукувана, поезія вже не належить митцеві, який її створив. Вона належить тим, хто її читає [13, с. 89]. На думку Міхаеля Брауна, Уллі Ган вдалося створити такий тип вірша, який мислиться реабілітацією гармонійно-закритої форми й водночас завжди нового змістового наповнення, позаяк одвічна лірична тема кохання стає домінантною у її текстах.

Водночас, поряд із зміною загальних суспільних тенденцій, спричинених студентськими виступами, 70-ті роки прикметні для німецької лірики зміною парадигми герметичного вірша. Натомість у контексті так званої «нової суб'єктивності» популярності набуває концепція, означена як Alltagslyrik або ж поезія повсякдення. Представники цього

поетичного спрямування не лише свідомо відмовляються від римування, метрики та строфіки, притаманних герметичній ліриці, а й кардинально змінюють лексичні засоби, рухаючись від вибагливої езотерично-метафоричної мови герметичного вірша у бік використання спрощеної лексики побутового мовлення, аж до жаргону та подекуди сленгу. Вагомого значення у текстах «нової суб'єктивності» набувають такі чуттєві феномени як візії, запахи, звуки тощо. При цьому лірична фігура розширюється від ізольованого монологічного «Я» (як у Г. Бенна) до більш об'єктивного діалогічного «Ми». Щодо змістового наповнення нових ліричних текстів замість відчуження об'єктивної дійсності чи намагання витворити власну поетичну реальність спостерігається спроба відтворення й фіксації унікальних миттєвостей буденного життя на противагу нарації у прозових текстах, що пропонує читачеві переважно реконструкцію фікціонального світу. Прикметними ознаками поезії нової суб'єктивності є простота й відкритість, що кореспондують із меланхолійним монологізуванням в душі Гельдерліна.

На думку Лін Терел, мова – це структура значень, які керують нашим життям. Вона містить і передає категорії, через які ми розуміємо себе та інших і через які ми стали тим, хто і що ми є. Наша мовна практика складається значною мірою із суджень, які у свою чергу визначають чи роблять внесок у наше пізнання причинних зв'язків між речами [1, с. 179]. Ці логічно виведені ролі й моделі, що їх нормативно запропоновано, вносять порядок і надають значення категоріям. У поетичному тексті мова мислиться ареною взаємостосунків Я-особи та Ти-особи, як тільки стає очевидним, що дискурсивна практика є нормативною, а лінгвістичні категорії відображують суспільні. Проте чітке розуміння того, як працює мова у ліричному тексті, дає змогу лише зрозуміти, як кролик нормативності витягається з капелюха артикуляції. Улла Ган наголошує, що «мова сама по собі є батьківщиною краси і сенсу» [13, с. 93]. На підтвердження повищій думки звернемося до поезії Улли Ган:

Er kommt

Einkaufen: Kirschsafft Spinat und
neue Kartoffel Spargel nicht der
ist noch zu teuer oder ach was
zwei Pfund Spargel bitte.

Oh mein Gott: dem Friseur ging
die Farbe aus. Nehm ich statt
Rot Mahagoni nur nicht
vorne so kurz.

Він прийде

Покупки: вишневий сік шпинат і
молода картопля спаржа ні вона
ще надто дорога чи ах що ж
Два фунти спаржі будь ласка.

О Господи: з волосся змилась
фарба. Візьму я замість
червоного махагоні лише
спереду не так коротко.

Wie angegossen das Kleid: aber
Die jeans sitzt straffer blau
liebt er und schwarz schön
also schwarzblau.

Сукня як влита: натомість джинси
щільніше облягають синє
любить він і чорне теж пасує
отже чорно-синє.

Steht die Uhr: nein noch einmal das
Beethoven Trio im zweiten Satz geht
die Klingel ich öffne die Tür
du schon da? [13, с. 16]

Годинник зупинився: ні ще раз тріо
Бетховена із другої частини лунає
дзвінок я відчиняю двері
ти вже тут?

Як видно із наведених рядків, мова в арсеналі Улли Ган є засобом опису й висловлювання, що її призначення полягає в тому, щоб транслювати не лише думки Я-особи, а й її уявлення про те, якими є речі. Очевидно, авторка, дотримуючись ідей лінгвістичного конструктивізму, вступає у полеміку із раннім Вітгенштайном, який у своєму «Трактаті» твердив, що слова – це назви речей, а речення – картини стану справ [цит. за: 1, с. 182]. Більшість філософів мови в ХХ ст. вважали, що мова – це засіб опису реальності або висловлення про неї, але не конструювання її. Натомість лінгвістичні конструктивісти наполягають на тому, що ми бачимо і уявляємо собі конкретні речі саме такими, позаяк вони набувають для нас певного значення, або ж ми маємо плани, для яких вони стануть у нагоді. Перелік продуктів у цитованій поезії – це не просто данина смакам Я-особи, а покупки для романтичної вечері, відтак, у кошику знайшлося місце й для спаржі, байдуже, що вона так дорого коштує. Зміна яскравого кольору волосся на більш темний відтінок вказує на прагнення до стабільності у стосунках, так само як і стримані колоративи «синій» та «чорний» в одязі ліричної героїні. Видається, що у буттеписній поезії Улли Ган ми просто бачимо речі перед собою, проте, на переконання Монік Вітіг, «те, що, як ми вважаємо, є фізичним і безпосереднім сприйняттям – тільки складна й міфічна конструкція, уявне формоутворення, що дає інше тлумачення фізичним особливостям (які самі по собі настільки ж нейтральні, як і будь-які інші, просто їх позначено суспільною системою) через мережу відносин, в яких їх сприймають» [1, с. 184]. Отже, майже повна відсутність пунктуації в поезії Улли Ган, багатовимірне потрактування ліричного тексту, а також гіпнотична ритміко-інтонаційна побудова вірша з чітким ударним акордом наприкінці немовби відривають реципієнта від реальності, занурюючи в якусь подобу медитації.

З огляду на нормативний ухил термінів мови, що полягає, зокрема, у питаннях назв-брєндів, на окрему увагу заслуговує ще одна поезія Улли Ган:

Was bleibt
Ist die Schweizer Uhr. Du
hast dich nicht lumpen lassen.

Що залишається
Швейцарський годинник. Ти
Не міг собі відмовити.

Was bleibt sind zwei Handtaschen.
Schallplatten. Ringlein aus Gold.
Viel flehentliches Papier.
Zwei Mokkatassen.
Bezahlte Doppelzimmer.
Essen und Trinken.
Ein neuer Satz Reifen.
Ein Wettermantel
für den Übergang [13, с. 28].

Що залишається так це дві сумочки.
Платівки. Золота каблучка.
Багато благального паперу.
Дві філіжанки мокко.
Оплачений номер на двох.
Їжа й напої.
Новий етап дозрівання.
Демісезонне пальто.

Можливості слів у поезії багатомірні, оскільки вони слугують вартостям, які є вагомими в культурі та суспільному житті. Жодним чином мова ліричних текстів Улли Ган не є нейтральною, попри те, що авторка перелічує такі собі звичні речі, як одяг, їжа, помешкання, аксесуари. При цьому вона послуговується мовою як комплектом робочих інструментів, за визначенням Вітгенштайна, використовуючи її з обережністю й за принципом «нічого зайвого», щоб мовні ігри Я-особи та Ти-особи було зіграно на одному рівні. Сила називання – не просто в знаходженні чи винаході слів для виразу того, що необхідно висловити; це – також наявність певних обставин і оточення, у межах яких таке висловлення має значення. На думку Улли Ган, «індустрія спілкування спрямовує погляд суб'єкта назовні, а поезія дає змогу самозануритись, зазирнути до свого серця. Отже, поезія – це рідна мова душі» [13, с. 94].

Bildlich gesprochen
Wär ich ein Baum ich wüchse
dir in die hohle Hand
und wärst du das Meer ich baute
dir weiße Burgen aus Sand.

Образно кажучи
Якби я була деревом я би виросла
у тебе на долоні
а якби ти був морем я будувала би
тобі білі вежі з піску.

Wärst du eine Blume ich grübe
dich mit allen Wurzeln aus
wär ich ein Feuer ich legte
in sanfte Asche dein Haus.

Був би ти квіткою я б викопала
тебе разом із корінням
якби я була вогнем я б перетворила
на тонкий попіл твій дім.

Wär ich eine Nixe ich saugte
dich auf den Grund hinab
und wärst du ein Stern ich knallte
dich vom Himmel ab [13, с. 25].

Якби я була русалкою я б затягнула
тебе на самісіньке дно
а якби ти був зіркою я би
поцупила тебе із небес.

Текст «Образно кажучи», написаний 1981 року, складається з трьох катренів із непостійним ямбом. Тут особливої естетичної вагомості набувають художні деталі, які в контексті означеної поезії підносяться до рівня символів, тобто суб'єктивованих образів об'єктивної дійсності, що є чинниками концентрації багатьох ідей та асоціацій. Перед

нами вже не буденні речі, а традиційно місткі й водночас багатогранні образи-архетипи європейської культури: дерево, море, дім, вогонь, зірка, русалка тощо. Прикметно, що авторка сміливо переакцентовує переважну більшість андроцентричних символів на власний розсуд (наприклад, порівняння жіночої Я-особи із вогнем, попри традиційне ототожнення його із чоловічим началом, а також неочікувані паралелі: чоловік – квітка/зірка/вода), а її лірична героїня відверто ігнорує засади трафаретної моралі, позаяк її освідчення радше скидається на загрозиливе попередження. Сутність жіночої самопрезентації у цьому вірші полягає у набутті влади над чоловіком та намаганні зруйнувати кордони між «Я» і «Ти». Відтак, образно-символічна система поезії Улли Ган позначає спільність глибинних філософських концепцій, закладених у лаконічному віршовому вислові та андрософських світоглядних засадах авторки. Концептуальні риси сучасниці, передусім рішучість, сміливість, прагнення до влади отримують потужний естетичний потенціал у ліричному тексті завдяки повторюваності та ритмічності віршових рядів, зокрема, «якби» на початку строфи та наприкінці. Внутрішній світ ліричної героїні мислиться тут як органічне поєднання чотирьох першооснов. Так, вода втілюється в образах моря та русалки, земля ототожнюється із корінням та деревом, вогонь і його незмінний супутник попіл відтворюється у другій строфі, а повітря уявляється небом, вкритим зорями. Таким чином, цій, як і багатьом іншим поезіям Улли Ган притаманне згущення образів та їх градація, ощадність семантичних засобів, що надає творові динамічності і напруженості. На думку поетеси, «вірші – це наче партитура. Музику витворює лише музикант. Декламування – це наче грати музичний твір і слухати його водночас. Читайте вголос!» [13, с. 96].

Як уже мовилося вище, Улла Ган, одна з найвідоміших сучасних німецьких поетес, досягла успіху в ліричній царині доволі пізно – їй виповнилося 35 років, коли було опубліковано її першу поетичну збірку «Herz über Kopf» («Стрімголов», 1981 р.). Зростаючи у робітничій родині в Монгаймі поблизу Кельна, Улла старанно працювала над власним мовленням, очищенням від діалектизмів та наближенням до Hochdeutsch (німецької літературної мови) за допомогою читання класичної поезії. Відтак вона доволі рано дистанціювалася від своєї сім'ї, про що згадувала пізніше в автобіографічному романі «Das geborgene Wort» («Приховане слово», 2003). Наприкінці вісімдесятих відбулося знакове знайомство У. Ган із Марселем Райх-Раніцкі: працюючи літературним редактором на радіо Бремена, вона зустрілася із видатним критиком під час телевізійної дискусії. Вочевидь, перебуваючи в добромуморі, літератор запитав, радше жартома, чи має редакторка якого-небудь роману у шухляді? Улла заперечила, проте зізналася, що

пише вірші; М. Райх-Раніцкі зреагував на це вимогою надіслати йому декілька поезій. Саме за сприяння захопленого критика ці тексти було невдовзі опубліковано у FAZ (Frankfurter allgemeine Zeitung), а в серпні 1979 року у літературному додатку вийшов друком «Anständiges Sonett» («Пристойний сонет») – перший із віршів до того часу ще зовсім невідомої авторки. Таким був початок творчої кар'єри Улли Ган, яка від кінця дев'яностих мешкає в Гамбургу разом зі своїм чоловіком Клаусом. Її поетичний доробок відзначено численними нагородами, серед яких Friedrich-Hölderlin-Preis (1985), Roswitha-von-Gandersheim-Medaille (1986) та ін. На сьогодні вийшло друком одинадцять поетичних збірок та три романи письменниці: «Ein Mann im Haus» («Чоловік у домі», 1991 р.), вже згадуваний «Das geborgene Wort» та «Unschärfe Bilder» («Розмиті образи», 2005 р.). Прикметно, що М. Райх-Раніцкі у передачі «Literarisches Quartett» («Літературний квартет») від 19 жовтня 2001 року гостро розкритикував прозові тексти Улли Ган; на думку знаного літературознавця, перейшовши від лірики до прози, авторка збилася на манівці [24, с. 320]. Відтак, у критиків залишається простір для подальших досліджень.

Назвою збірки «Herz über Kopf» авторка зосереджує увагу реципієнта довкола мовних зворотів та прислів'їв. Очевидно, вже у заголовку помічаємо зміну вислову «Hals über Kopf» («стрімголов, сторчголов, поспішаючи») на «Herz über Kopf» («поспішаючи серцем»). У такий спосіб Улла Ган вказує на те, що її поетичні тексти мають безпосереднє відношення до царини особистого, а також на перемогу соматичного над психічним. Вже у заголовку відбувається знайомство із мовною багатшаровістю та двозначністю, які можуть виникати шляхом застосування усталених мовних зворотів; тут оприявнюється вагомий стилістичний елемент, притаманний письму Улли Ган – застосування та перекодування фразеологізмів та прислів'їв. Так, у двох третинах текстів аналізованої збірки можна віднайти ті чи інші приказки та сталі звороти, німецькі дослідники, зокрема, Вольфганг Мідер, у численних публікаціях вказують на наявність корпусу фразеологізмів у ліриці Улли Ган [24, с. 321]. Відтак, є всі підстави вважати сталі звороти у текстах авторки домінантною прикметою її лірики.

Взагалі приказкові чи ідіоматичні поезії не являють собою нічого незвичного, і у сучасних, і у попередніх німецьких авторів можна зустріти подібні тексти. Улла Ган у сенсі поетичної традиції перебуває в одному ряду із такими авторами як Бертольт Брехт, Роза Ауслендер, Ганс Магнус Енценсбергер, Еріх Фрід, Маша Калеко та Гізела Штайнекерт, і це лише деякі імена. В першу чергу, приказковість у текстах Улли Ган спричиняє ефект пригадування: перед реципієнтом прислів'я з'являються наче старі добрі знайомі, а посилюється цей ефект завдяки

використанню рядків з народних/дитячих пісень та біблійних цитат. Проте надалі авторка раптово висмикує читача з ідилії звичних спогадів, повертаючи оповідь у зворотному напрямі, граючись при цьому із багатозначністю прислів'їв і перетворюючи гармонію кохання на «скриню стосунків почасти із нечіткими обрисами» [24, с. 321].

Слід нагадати, що поетичній творчості Улли Ган у сімдесятих роках передувала її активна діяльність у царині політичної журналістики, від якої надалі поетеса свідомо дистанціюється. Так, у наведеному нижче тексті «Ihr Kampfgenossen all» («Всі ваші товариші у боротьбі») очевидною є потреба у зміні суспільної позиції:

Ihr könnt mich mal
mir hängt mein Grinsen
schon längst zum Maul raus ich
geh lieber in die Binsen

Ви ж знаєте мене
їдкий осміх вже давно
зник із мого обличчя
я краще зникну

schnitz mir aus Schilfrohr
eine helle Flöte
blas auf dem letzten Loch
der Abendröte

виріжу собі із очерету
дзвінку флейту
зіграю на останнім клапані
вечірньої зорі

«Dem Morgenrot entgegen» [13, с. 51].

«Назустріч вранішній зорі».

У своїй заключній промові у поетичній формі Улла Ган констатує зміну власної громадянської позиції: уїдлива гримаса зникла з її обличчя, а отже і з голосу, їй це набридло, вона хотіла б радше зникнути. Улла Ган використовує тут сталий зворот «in die Binsen gehen» («піти в очерети», тобто зникнути), застосовуючи його різними способами. Спочатку цей вислів означає, що попереду очікують неприємності, і ліричне Я свідоме тих ризиків, які на нього чатують. Але воно зникає (тобто, йде в очерети) також ще й для того щоб за допомогою прописних істин («mit der Weisheit» – очеретяна мудрість, тобто прописна істина) осягнути любов: кожен знає її, проте і тут авторка пропонує варіанти для опанування цієї вічно актуальної теми. На думку Міхаеля Брауна, Улла Ган створила новий тип поетичного тексту, у якому реабілітовано гармонійну форму герметичного вірша, ліричну прототему кохання знову повернено до центру уваги, натомість царину політичного полишено на маргінесах [24, с. 324]. Сама поетеса зазначає: «Людина потребує кохання, краси, розуміння, захищеності. Без любові – у всіх сенсах, від незугарного сексу аж до саможертвовного всепрощення – не було би ні її, ані мене» [13, с. 89].

За допомогою вислову «auf dem letzten Loch blasen» («видувати на останньому отворі», тобто грати з останніх сил) Улла Ган змальовує власну відмову від політичної діяльності, при цьому енергію, що за-

лишилася, слід використати для нового старту. Вона полишила намагання рухатися «назустріч вранішній зорі» («Dem Morgenrot entgegen» – заспів відомої пісні робітничого руху), натомість новим стартом став доробок Улли Ган, що інтерпретується як її інтимна лірика.

У подальших поезіях У. Ган знову й знову переймається психологічною проблематикою: розчиняючись у своєму почутті, жінка губить власну ідентичність, поступається у всьому чоловікові, втрачає голову через домінування тілесного тощо. Завдяки використанню мови афоризмів, поетесі вдається створювати тексти, що скидаються на «образні коктейлі» [24, с. 24]: при буквальному їх прочитанні ці поезії набувають зовсім іншого значення, аніж те, що традиційно вкладається у сталий зворот. У цьому сенсі посутнього значення набуває текст Улли Ган «Wenn Dann» («Якщо потім»):

Wenn wir uns wieder in den Haaren liegen
und du mich nochmal Sterne sehen läßt

Коли ми знову боремося
і знову ти мене

перемагаш

dann geb ich dir von Mal zu Mal den Rest

тоді подекуди даю я

тобі здачі

wenn wir uns wieder in den Haaren liegen.

Коли ми знову боремося.

Wenn du mich nochmal Sterne sehen läßt

Коли ти знов мене

перемагаш

bis du wo dir der Kopf steht nicht mehr weißt

аж доки обертом не

підє голова

bring ich dich wieder in das rechte Gleis

я знов тебе на вірну

колію направлю

wenn du mich nochmal Sterne sehen läßt.

Коли ти мене знов

перемагаш.

Wenn du wo dir der Kopf steht nicht mehr weißt

Коли тобі вже

обертом йде голова

du aus der Haut fährst und hinein in meine

вривається терпець й

ти в мене поринаєш

dann halt mich kurz doch lang

тоді залиш на довгу

an deines Leibes Leine

мить мені у владі своє тіло

wenn du wo dir der Kopf steht

коли тобі вже обертом

nicht mehr weißt [13, с. 44].

йде голова.

Цю поезію з еротичним підтекстом Улла Ган розпочинає зі словосполучення «in den Haaren liegen» (дослівно: лежати у волоссі). Буквальне значення демонструє реципієнтові нібито інтимну сцену закоханої пари, що лежить в обіймах одне одного. Однак ідилічне полотно одразу ж руйнується, варто лише зазирнути до фразеологічного словника: пови-

ций вислів означає «сперечатися, боротися, сваритися», відтак, очевидно стає суперечливість цього кохання. На сексуальну кульмінацію жінки також натякає сталий зворот, позаяк вона йому «den Rest gibt» («дає здачі»). І знову ж таки очевидно тут є суцільна двозначність: йдеться про натяк на сексуальну кульмінацію чоловіка, натомість афористичність змінює мовну ситуацію на протилежну – давати здачі кому-небудь означає завдавати шкоди, руйнації чи навіть знищувати. На потужні почуття руйнівної сили вказує стан чоловіка, якому голова йде обертом; він дезорієнтований у цій шаленій любовній насолоді, але жінка знову спрямовує його у потрібному напрямі/темпі. Зрозуміло, що саме вона є домінантою цих стосунків, зберігаючи контроль над актом кохання. Вислів «aus der Haut fahren» («виходити зі шкіри, виходити з себе») застосовано у цьому тексті в доволі вибагливий і ніжний спосіб: зазвичай виходять із себе у стані злості чи роздратованості, натомість тут чоловік виходить зі своєї шкіри, щоб прослизнути у жіночу плоть – у такий спосіб з'являється смілива авторська інтерпретація загальноприйнятих мовних зворотів, завдяки якій у тексті створюється атмосфера задушевності, глибини почуттів та зворушливої інтимності. Відтак, афористичність трансформується в напружену любовну сцену, в якій у жінки виникає лише одне бажання: «halt mich kurz doch lang an deines Leibes Leine» («залиш на довгу мить мені у владі своє тіло»). Однак вислів «jemanden an der langen Leine haben» («тримати когось на довгому повідку») насправді мислиться як надання обмеженої свободи. Хоч це і виглядає доволі примхливо й суперечливо, але жінці хотілося би бути зв'язаною з чоловіком, водночас вона не збирається втрачати власну незалежність. На відміну від повищих зворотів вислів «kurz doch lang» (дослівно: «коротко однак довго») не потребує надто глибокої інтерпретації: власне реальна мить насправді коротка, проте цій парі закоханих вона видається довгою, нескінченною миттю.

Таким чином, очевидними видаються відмінності жіночої моделі картини світу, презентованої в поезії сучасної німецької авторки Улли Ган, а саме: особливості співіснування Я-особи та Ти-особи у ліричному тексті крізь призму світу речей, які оприявнюються завдяки аналізу віршів У. Ган на рівні лінгвопоетики. При цьому слід наголосити на таких прикметних рисах творчості поетеси, як смілива гра із двозначністю, інтерпретація традиційних смислів, а також домінування тілесного над психічним.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антологія феміністичної філософії / [за ред. Е. Джагер та А. Янг ; пер. з англ. Б. Єгідис]. – К. : Основи, 2006. – 800 с. – С. 179–204.

2. Беньямін В. Вибране / В. Беньямін ; [пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська]. – Львів : Літопис, 2002. – 214 с.
3. Немецкое философское литературоведение наших дней: Антология / [пер. с нем. Сост. Д. Уффельман, К. Шрамм]. – СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2001. – С. 342–370.
4. Шекспир У. Гамлет / Уильям Шекспир. – М. : Искусство, 1964. – 204 с.
5. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии / Ф. Шиллер ; [пер. с нем. И. Саца] // Шиллер Ф. Собр. соч. : В 7 т. – Т. 6: Статьи по эстетике. – М. : Высшая школа, 1987. – 488 с.
6. Bovenschen S. Die imaginierte Weiblichkeit / Silvia Bovenschen. – Frankfurt/M. : Hermann Schroedel Verlag, 1979. – 364 S.
7. Domin H. Element / Hilde Domin // Der Baum blüht trotzdem: Gedichte. – Frankfurt a.M. : Fischer, 1999. – 181 S.
8. Duden B. Das schöne Eigentum: Zur Herausbildung des bürgerlichen Frauenbildes an der Wende vom 18. Zum 19. Jahrhundert // Kursbuch. – Leipzig : Alav-Verlag, 1977. – März. – S. 124–130.
9. Freud S. Die Weiblichkeit / Siegmund Freud // Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse: Studienausgabe. – Bd. 1. – Frankfurt/M. : Arndstraße, 1969. – S. 540–551.
10. Grünbein D. Hamlet The Thing / Durs Grünbein // Das erste Jahr: Berliner Aufzeichnungen. – Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 2001. – S. 146–47.
11. Habermas J. Strukturwandel der Öffentlichkeit / J. Habermas. – Neuwied : Hg. v. Weischedel. – 175 S.
12. Hahn U. Ophelia / Ulla Hahn // Freudenfeuer: Gedichte. – Stuttgart : DVA, 1985. – 72 S.
13. Hahn U. Süßapfel rot. Gedichte / Ulla Hahn. – Stuttgart : Philipp Reclam, 2003. – 96 S.
14. Hardy Th. The Return of the Native / Thomas Hardy. – London : Penguin, 1999. – P. 367.
15. Kerr A. [review of Carol Solomon Kiefer]. The Myth and Madness of Ophelia / Audrey Kerr. – Sixteenth Century Journal. – № 34. – 2003. – P. 605–606.
16. Kirsch S. Ich Freiwild / Sarah Kirsch // Bodenlos: Gedichte. – Stuttgart : DVA, 1996. – 124 S.
17. Köhler B. Über die Brücke / Barbara Köhler // Deutsches Roulette: Gedichte 1984–1989. – Frankfurt a.M. : Suhrkamp, 1991. – 179 S.
18. Kunert G. Teatrum mundi / Günter Kunert // So und nicht anders: Ausgewählte und neue Gedichte. – München und Wien : Hanser. – 2002. – S. 65.
19. Marquard O. Kant und die Wende zur Ästhetik / Odo Marquard // Zeitschrift für philosophische Forschung. – 1962. – Bd. 16. – S. 372–378.
20. Mayer H. Außenseiter / Hans Mayer. – Frankfurt/M. ; Stuttgart : Ernst Klett Verlag, 1991. – 98 S.
21. Möhrmann R. Die andere Frau: Emanzipationsansätze deutscher Schriftstellerinnen im Vorfeld der Achtundvierziger-Revolution / Renate Möhrmann. – Stuttgart : Suhrkamp Verlag, 1977. – 180 S.
22. Owen R. Voicing the drowned girl: poems by Hilde Domin, Ulla Hahn, Sarah Kirsch and Barbara Köhler in the German tradition of representing Ophelia / Ruth J. Owen. – London : Modern Language Review. – № 102. – 2007. – P. 781–793.

23. Pietrass R. Ophelia / Richard Pietrass // Was mir zum Glück fehlt: Gedichte. – Frankfurt a.M. : Frankfurter Verlagsanstalt, 1989. – S. 81.
24. Reithinger V. «Wenn wir uns wieder in den Haaren liegen»: sprichwörtliche Ambiguitäten in Ulla Hahns Lyrikband «Herz über Kopf» / Vicky Reithinger // PROVERBIUM. – The University of Vermont, 2007. – S. 319–334.
25. Szondi P. Das Naive und das Sentimentalische: Zur Begriffsdialektik in Schillers Abhandlung / Peter Schriften Szondi. – Bd. 2. – Frankfurt/M. : Hg. v. J. Bollack u.a., 1978. – S. 95.

КОМПАРАТИВІСТИКА ТА ІМАГОЛОГІЯ В КОЛІ СУЧАСНИХ ПОРІВНЯЛЬНИХ КУЛЬТУРНИХ СТУДІЙ: ШЛЯХИ ДО ВКЛЮЧЕННЯ В ПОЛЕ ЗОРУ «ІНШОГО»

Нова комунікативна ситуація, яка виникла у світі наприкінці XIX століття й активно почала проявляти себе у XX столітті, нерозривно пов'язана з міграційними процесами та переоцінкою ролі Іншого в ситуації самопізнання та становлення. Невипадково нова дисципліна, компаративістика, яка зародилася саме в другій половині XIX століття, засновуючись на принципах позитивізму та еволюціонізму, зазнає кризи всередині минулого століття, оскільки орієнтація на стійкі комунікативні моделі між письменниками, літературами та культурами не витримує конкуренції з боку все наростаючої комунікативної свободи: збільшуються можливості пересування, змінюються способи і засоби комунікації, тотально глобалізується комунікативний простір, виникають віртуальні світи, знімаються територіальні та мовні кордони. Відтак, компаративістика переходить на якісно новий рівень переосмислення цієї ситуації, активно послуговуючись типологічним методом, залучаючи механізми інтертекстуального та інтермедіального прочитання текстів культури, отже, література стає одним із можливих, але не єдиним об'єктом уваги з боку компаративістів, які розглядають її в цілісній системі мистецтв, знань та вірувань. Паралельно всередині XX століття набирають обертів імагологічні студії, які зосереджуються на вивченні репрезентації Іншого в культурі, органічно входячи в поле зацікавлення вчених-компаративістів. Діалогізм, який приходить на зміну монологізмові та європоцентризмові попередніх епох, забезпечує рівноправність у спілкуванні та культурному обміні найрізноманітніших митців та культур: від мейнстрімових і титулованих до віддалених і маргінальних. Не останню роль у характері комунікації між культурами відіграють наявні стереотипи, вивченням яких також займаються імагологічні студії. У західних університетах пік розвитку компаративних студій припадає на 80-ті роки минулого століття, а компаративістика, за вдалим висловом Рей Чоу, стає «дисципліною толерантності» [10, с. 15]. Однак друга половина XX століття також ознаменувалася появою та стрімким розвитком культурних студій як окремого філософсько-теоретичного напрямку досліджень, що зосереджується на вивченні «культури» як конструктору, до якого органічно входить і література, і мистецтво. Відтак, шляхи розвитку компаративістики, імагології та культурних студій перетнулися в певній критичній точці, яка дає можливість по-новому поглянути на істо-

рію літератури, теорію та методику викладання літературних дисциплін, вписати їх у сучасний глобалізований комунікативний простір.

У подальшій практичній частині розділу ми зосередимося на аналізі теми України та українців у сучасній американській літературі та культурі, де ця тема не є новою і з кожним роком набирає все більшої популярності. Англомовні тексти тут виступають своєрідним ретранслятором усталених образів і характеристик – стереотипів щодо України в західному світі, з одного боку, та одночасно демонструють шляхи подолання давніх упереджень. Ми спробуємо показати, як відбувається конструювання образу Іншого в сучасних комунікативних умовах. Оскільки матеріалом дослідження стали сучасні англомовні тексти та художні фільми, то їх використання в процесі викладання таких університетських дисциплін та спецкурсів, як «Культурні студії», «Порівняльне літературознавство», «Імагологічні студії», є більш ніж виправданим. Крім того, поданий матеріал може значно врзноманітнити зміст таких дисциплін, як «Історія зарубіжної/американської літератури» та «Сучасна українська література», оскільки знаходиться на порубіжжі світів, мов і кордонів та активно вводить Україну у світовий літературний і культурний дискурс.

1. Огляд літературних та кінотекстів останніх десятиліть

З кінця минулого століття американські письменники почали активно звертатися до теми України. Одним із перших успішних авторів став американський письменник українського походження Аскольд Мельничук, автор трьох романів: «Що сказано» (What is Told, 1994) [19], «Посол мертвих» (The Ambassador of the Dead, 2001) [17], «Дім вдів» (The House of Widows, 2008) [18]. У його текстах Україна оповита легендами, а українські емігранти шукають своїх шляхів входження в американське суспільство. Пам'ять минулого залишається для більшості з них ґрунтом, на якому вибудовується нова гібридна ідентичність. Тексти А. Мельничука тяжіють до сповідальних, авто/біографічних, психологічних, історико-аналітичних.

Далі увага була прикута до постмодерного Дж. С. Фоера та його бачення єврейсько-українсько-американського контексту в романі «Все освітлено» (Everything is Illuminated, 2002) [13], що побачив світ і в російському [8], і в українському перекладах [7]. Цим автором започатковується традиція представлення України, в якій співіснують іронічне, бруталне, історичне, романтичне, містичне письмо тощо. Роман було екранізовано режисером Лівом Шрайбером 2005 року [12]. І роман, і кінофільм отримали значну кількість позитивних відгуків і увійшли до програмних творів про Голокост в американських та європейських університетах.

Абсолютно непоміченим для української читацької громади залишився роман американської письменниці Тоні О'Делл «Коул Ран» (Coal Run, 2005) [30], наратором і протагоністом якого є Іван Зоценко, нащадок українських емігрантів у Пенсильванії. Події розгортаються протягом одного тижня у шахтарському містечку Коул Ран, котре дослівно безперервно горить під землею, забираючи життя чоловіків-шаhtarів, серед яких опиняється і батько Івана. Основна тема роману – втрата дому, в ширшому розумінні – забування свого минулого, відмова від національної ідентичності. Текст сповнений флешбеків до колишнього життя героїв в Україні та Росії.

Майкл Берес – наступний автор, який звернувся до теми України в романі «Чорнобильські вбивства» (Chernobyl Murders, 2008) [9]. Цей твір має всі ознаки масового літературного тексту жанру детективу, політичного трилеру, роману про навколишнє середовище, мелодрами тощо. Україна тут представлена у період перебування, Чорнобильської катастрофи, у час перерозподілу влади, що тягне за собою вбивства, кримінальні сутички, переслідування. Надією для головних персонажів стає Захід, Сполучені Штати Америки, які можуть подарувати їм життя та спокій.

Від середини першого десятиліття 2000 років кількість англомовних художніх текстів, у яких фігурують герої-українці, а події розгортаються на тлі українських пейзажів та нерідко в контексті історії України, стрімко прогресує. Найактивніше долучаються до цього письменники українського походження в другому поколінні, які народилися та виросли в Сполучених Штатах у родинях українських переселенців, де значна увага приділялася збереженню мови, традицій, релігії та культури.

Досить активно працює у цій тематичній ніші Олександр Мотиль, професор Ратгерського університету. На сьогодні у його доробку шість романів і дві новели, переважна більшість яких наскрізно пов'язані з українською тематикою: «Хмільний священик» (Whiskey Priest, 2005) [27], «Хто вбив Андрія Ворголу» (Who Killed Andrei Warhol, 2007) [28], «Жид, який був українцем» (The Jew Who Was Ukrainian, 2011) [25], «Солодкий сніг» (Sweet Snow, 2013) [24], «Безтурботість» (Flippancy, 2011) [22], «Моя орхідея» (My Orchidia, 2012) [23], «Фол Рівер» (Fall River, 2014) [21]. У жовтні 2015 року вийшов у світ роман О. Мотіля «Вовочка» (Vovochka, 2015) [26], який є фантазмагоричною оповіддю про «Вовочку» Путіна та його найближчого друга, агента КДБ, ім'я якого також Вовочка. 2016 року має з'явитися іще один роман «АР-ДОП» (ARDOR: or How would-be Nobel Prize winner С. Milosz enjoyed the high life with low life in Italy, hobnobbed with a Viktor Yanukovich

look-alike, and met his Muse on the rooftop of the Duomo, 2016) [20], який, як анонсують видавці², є комедією помилок, де пересічного поета приймають за нобелівського лауреата, а один із героїв дуже подібний на Віктора Януковича. Автор сміливо експериментує не лише з темами та образами, а й із жанрами: є серед його текстів і політичний детектив, і абсурдистська трагікомедія, і історичний інтелектуальний роман, і автобіографічний роман. Тобто Олександр Мотиль досить гнучко презентує тему України, українців та американців із українським корінням широкому загалу з різними інтересами.

Маємо спокусу говорити про Чиказьку школу американсько-українських письменників – плеяду письменників-вихідців із чиказької української громади: Ірина Забитко, Валя Дудич Лупеску, Ксенія Рихтицька, Деніел Григорчук, Орест Стельмах.

Ірина Забитко є автором роману «Невмите небо» (The Sky Unwashed, 2000) [36] та збірки оповідань «Коли Люба залишає дім» (When Luba Leaves Home, 2003) [37]. Перший присвячено темі чорнобильських переселенців, у другому – в центрі уваги історія становлення молодій дівчині Люби, доньки українських емігрантів у Чикаго. Зараз Ірина працює над створенням документального фільму про Чорнобиль «Життя у Мертвій Зоні»³ та пише новий англomовний роман про Миколу Гоголя.

«Мовчання дерев» (The Silence of Trees, 2010 p.) – таку назву має роман Валі Дудич Лупеску, що був видрукуваний 2010 року [11]. На 300-х сторінках перед читачем розгортається оповідь Наді Лисенко – жінки, що пережила Другу світову війну, смерть рідних та близьких, перебування у Ді-Пі таборі, еміграцію до Сполучених Штатів. Біль не відпускає героїню і не дає їй можливості відверто говорити про своє минуле з рідними. Лише подолавши бар'єр мовчання, Надя починає одужувати від пережитих травм. Роман відрізняється значною увагою письменниці до фольклору, вірувань та звичаїв українців, які вплетені в тканину тексту.

2012 року вийшла збірка оповідань Ксенії Рихтицької «Перетинаючи кордон» (Crossing the Boeder, 2012 p.) [31], до якої увійшло 9 текстів, події яких відбуваються в Україні, Сполучених Штатах та Греції. Протагоністами усіх оповідань є українці, які у той чи інший спосіб повинні зробити вибір, усунути або ж подолати кордони, справжні чи ілюзорні, аби отримати шанс на нове життя. Сподіваємося, що авторка продовжить писати про Україну, адже саме про такий намір вона написала у власному блозі 19 січня 2014 року: «Минулого року після релізу збірки «Перетинаючи кордон» мене запитали, чи я піду далі у

² Див.: <https://anaphoraliterary.com/catalogue/novels/literary/alexander-j-motyl/>.

³ Див. тут: <http://www.lifeinthedeadzone.com/>.

виборі тем для своїх текстів. Я відповіла, що не маю намірів писати про сучасні події в Україні. Сьогодні я в цьому вже не впевнена»⁴.

Надзвичайно цікавою особистістю та автором є Деніел Григорчук, професор медицини, уродженець Чикаго. 2013 року він дебютував із романом «Захоплений течією» (Caught in the Current, 2013 p.) [15]. Сюжет роману стрімко розгортається навколо подорожі групи американських студентів до Європи, у тому числі до Радянського Союзу. Серед подорожуючих – Алек, син українських емігрантів, активний член Української молодіжної організації в Америці, який прагне за час подорожі розширити свої знання про минуле та теперішнє країни предків. Слід також зазначити, що події відбуваються у 70-х роках минулого століття, тож у романі безліч алюзій до тогочасної літературної, мистецької, культурної та політичної ситуації.

Найактивнішим впроваджувачем української тематики в американську масову літературу став за останні два роки письменник-випускник Чиказького університету Орест Стельмах. 2013 року з'явилася його перша книга із серії про Надю Теслу «Хлопець з реактора 4» (The Boy Fro Reactor 4, 2013 p.) [33], навесні 2014 року – друга книга «Хлопець, який вкрав у мертвих» (The Boy Who Stole From the Dead, 2014 p.) [35], у грудні 2014 року – «Хлопець, який засяяв у темряві» (The Boy Who Glowed in the Dark, 2014 p.) [34]. За рік відбувся реліз пріквелу серії «Дівчина віваря» (The Altar Girl, 2015 p.) [32]. Центральними персонажами детективної трилогії є донька українських емігрантів Надя Тесла та її племінник Адам, якого вона з великими перешкодами вивезла із Чорнобиля до Нью-Йорка, де він зміг стати одним із кращих хокеїстів. Останній роман, який хронологічно передедує подіям трилогії, змальовує першу справу Наді – розкриття вбивства хрещеного батька у Сполучених Штатах. Романи О. Стельмаха мають абсолютно чітку читацьку аудиторію – це масовий читач, на якого розраховані сцени гонить, переслідувань, убивств тощо. Однак разом із тим автор майстерно користується українським екзотизмом у позитивному сенсі, доносячи до англомовної громади знання з історії, культури нашої країни.

Як бачимо, тематична, жанрова та сюжетна палітра англомовних художніх текстів про Україну на сьогоднішній день є достатньо різноманітною. Ці тексти дають змогу побачити себе – власні недоліки, проблеми, досягнення і перемоги – крізь призму іншої культури, а також дають шанс відчутти неповторний смак сучасного глобалізованого літературного контексту, в якому Я та Інший нерозривно змішані, взаємопов'язані та взаємозумовлені.

⁴ Див. офіційний веб-сайт письменниці: <http://www.kseniarychtycka.com/ksenia/wordpress/>.

Майже паралельно відбувається становлення і розвиток образу українця та України в американському масовому кінематографі. Кіноіндустрія сьогодні пропонує один із найпотужніших шляхів формування образу Іншого в масовій свідомості. Таким чином, у цій частині предмет і об'єкт нашої уваги зосереджені в межах імагології кіно, «важливої галузі досліджень, яка пропонує прямий доступ до візуалізованих "образів" Іншого та процесу виробництва стандартизованих "картинок"» [16, с. 295].

Сприйняття Іншого та особливості його репрезентації обумовлюються, так званою, перспективою, або кутом зору (*perspective, point of view*). Згідно з М. Беллером, існує п'ять факторів, що впливають на таку перспективу, а саме: 1) геополітична близькість чи віддаленість; 2) традиція або актуальність; 3) історичні події; 4) культурна, політична або економічна зацікавленість; 5) розповсюдженість колективної думки [16, с. 396]. Дослідник схиляється до висновку, що «Образи невиразні і більш узагальнені та в цілому менше підлягають впливові політичних конфліктів, якщо розташовані на значній відстані, що своєю чергою призводить до значного згущення екзотизму» [16, с. 396]. Саме така презентація образу України домінувала в американському кінематографі від початку 90-х років минулого століття, коли не існувало якоїсь сталої традиції в зображенні українців, за винятком хіба що вестернізованих героїв М. Гоголя в голлівудській екранізації «Тараса Бульби» 1962 року. Історичною подією, яка врешті-решт ввела Україну в коло зору західних кінематографістів, безумовно, стала поява такої незалежної держави на мапі світу. І поступово із ростом культурного, політичного та економічного інтересу обриси нашої країни стають дедалі чіткішими, про що мова піде трохи далі.

Отже, у візуалізованому кінонарративі Україна найчастіше виступає локусом з екзотичним, як на західний світ, набором характеристик. Загалом, екзотизм, як зазначає Дж. Лірссен, може бути позитивним та негативним (етноцентричним). У першому випадку чужа країна «оцінюється позитивно і в багатьох сенсах розглядається як бажана альтернатива власній культурі», а в другому «оцінюється виключно з точки зору дивності; вона зводиться лише до аспектів, в яких відрізняється від того, що вважається зразком у власній країні. Як результат, екзотизм буде висувати на перший план та надавати переваги яскраво відмінним (екзотичним) аспектам, закріплювати суспільство за його локальним колоритом та видовишними елементами. Отже, екзотизм – це модальність іншування, підкреслення дивності Іншого» [16, с. 325].

Вочевидь, у середині 90-х років превалювала етноцентрична тенденція. Ілюстрацією цього можуть бути два кінофільми, дії яких частково розгортаються на теренах України.

Першим фільмом, що привернув нашу увагу, став комедійний екшен «Ройс» (Roys, 1994 р.) із Джеймсом Белуші в головній ролі. Тут Україна фігурує у зв'язку з тим, що терористи викрадають на її території поїзд із ядерними боеголовками. По суті, фільм став однією з перших спроб вловити новий європейський геополітичний розклад, адже тут з'являються згадки про Боснію, зйомки проходили в Угорщині тощо. Однак чіткого розмежування України з її колишнім радянським табором, зрозуміло, тут годі сподіватися, як і якоїсь фактичної інформації щодо цієї країни.

Другий фільм «Перший удар Джекі Чена» (Jackie Chan's First Strike, 1996) присвячено гонитві поліцейського за злочинцем, пов'язаним, знову ж таки, із викраденням ядерної зброї. Джекі об'їздить майже півсвіту, і досить видовищні перегони на снігоходах відбуваються в «Каратах», адже саме так виглядає вивіска в одному із кадрів – «Сніжні Карати». Привертають увагу також знаки, що їх розташовано на засніжених схилах, на яких допитливий погляд вловлює написи «Заборонена зона. Порушення карається законом» та зображення порушників під прицілом рушниць. За сюжетом герої фільму їздили на снігоходах українського виробництва, а українські міліціанти пересувалися на потужних гелікоптерах, розфарбованих на синьо-жовто.

Все це підтверджує думку, що образ України у представлених фільмах відповідає вищезазначеним характеристикам: відмінна, дивна, далека, засніжена, холодна, воєнізована, войовнича. Одночасно завважаємо наявність дефіциту інформації про Україну, який проявляється не лише в орфографічних огріхах, а й у нарочитому розфарбовуванні техніки в кольори національного прапора (напевно, чи не єдина достовірна на той час інформація щодо України в світі). Також в обох фільмах відчувається чітке протиставлення українського простору західній традиції, виразниками сутності якої стають два звияжні американські поліцейські. Це також є одним із механізмів формування «автостереотипу», який зазвичай має позитивні риси, на противагу «гетеростереотипу», тобто стереотипу образу Іншого, який асоціюється здебільшого з негативними або менш вартісними характеристиками. Образи Іншого в кінематографії зазнають значної візуальної стандартизації та симпліфікації, адже Інший повинен бути впізнаваним. Це тягне за собою низку закріплених рольових моделей та зовнішніх ознак (зачіска, одяг, мовлення тощо), що наближає візуальний образ до стереотипу.

До формування стереотипу українця долучився й один із найпопулярніших телесеріалів Сполучених Штатів «Сейнфілд» (Seinfeld, 1989–1998), який не сходить з екранів і зараз. Так, у 98 епізоді «The Label Maker», що вперше вийшов на екрани 19 січня 1995 року, з'являється

тема України. Герої Крамер та Ньюман грають у настільну гру «Risk», сенс якої полягає у завоюванні світу. Наведемо уривок зі скрипту:

Kramer and Newman are on a subway car, the Risk board sits on their laps.

Newman: Are you sure you know where the impound yard is?

Kramer: Oh, stop stalling. Come on.

Newman: I can't think, there's all this noise.

Kramer: Or is it because I've built a stronghold around Greenland? I've driven you out of Western Europe and I've left you teetering on the brink of complete annihilation.

Newman: I'm not beaten yet. I still have armies in the Ukraine.

This comment perks up the ears of what appears to be a Russian immigrant.

Kramer: Ha ha, the Ukraine. Do you know what the Ukraine is? It's a sitting duck. A road apple, Newman. The Ukraine is weak. It's feeble. I think it's time to put the hurt on the Ukraine.

Ukrainian: I come from Ukraine. You not say Ukraine weak.

Kramer: Yeah, well we're playing a game here, pal.

Ukrainian: Ukraine is game to you?! Howbout I take your little board and smash it!!

The Ukrainian pounds the game board, destroying it and sending army pieces flying⁵.

У цьому короткому епізоді представлено набір характеристик українців та їхньої країни, які щільно за ними закріпились і набули розвитку в подальшому. Герої визначають географічне розташування країни в Європі. Чітко озвучена думка про певний військовий арсенал. З вуст Крамера злітають знижені характеристики щодо України в контексті гри, які нібито не стосуються реальної держави. Однак, якщо врахувати закони спілкування, як-от: закон довіри до зрозумілих висловлювань та закон прискореного поширення негативної інформації [1, с. 40–41], – то стає очевидним, що для глядачів саме ці твердження стають достовірними та автоматично поширюються на саму державу. Висловлювання Крамера буквально розуміється українським/російським емігрантом. (Подвійне називання вказує на стійку нерозчленованість поняття в уявленні американців, що нерідко зберігається до сьогоднішнього дня, свідченням чого є постійне паралельне вживання «російський/український» в анонсах, відгуках, рецензіях на кінофільми). Стикаємося тут і з зовнішньою типізацією: українець величезного зросту, в пальто, в шапці-вушанці, обличчя персонажа надмірно серйозне. Все це – зовнішні ознаки своєрідного екзотизму Іншого, які виділяють його серед стро-

⁵ Див. скрипт на: <http://www.seinfeldscripts.com/TheLabelMaker.html>.

катого натовпу нью-йоркського метро, а от неадекватна реакція та брутальна поведінка додають обертонів внутрішній стереотипізації. В епізоді також задіяний характерний механізм створення специфічного мовлення персонажа. Згідно з відгуками цей уривок вважається класикою жанру, а в Інтернеті ви можете замовити безліч дрібниць (футболки, чашки тощо) із висловом «The Ukraine is weak. It's feeble», який увійшов до списків кращих афоризмів із телесеріалу. Завдяки комізму, простоті та повторюваності стереотип українця із «Seinfeld» є чи не найпершим і найстійкішим серед американців.

Схожий комічний образ недалекого за своїми розумовими здібностями українця зустрічаємо у касовій стрічці «Золото дурнів» (Fool's Gold, 2008). Альфонз (Евен Бремнер) представлений повною протилежністю головного героя Бенжаміна Фіннегана (Метью МакКонагі). Його недоречно висловлювання, уповільнена реакція на події, дивакуватий вигляд, безглузда міміка вигідно відтіняють яскравість автообразу американця, який втілює на екрані МакКонагі. У фільмі також двічі звучать знижені вислови у бік Альфонза, у яких експлуатується його національна приналежність: «Oh, you disloyal Ukrainian prick/If it isn't the Ukrainian sidekick».

Наступний тематичний пласт в американському кіно пов'язаний із тим, що імаго-образ України в західній свідомості невіддільний від єврейської тематики, проблем Голокосту та Другої світової війни. Ця традиція бере витoki у творчості Шолома Алейхема і зобов'язана величезній популярності історії про Тев'є-молочника у вигляді бродвейських шоу та вельми успішної кінострічки «Скрипаль на даху» (The Fiddler on the Roof, 1971). Можемо також пригадати роман Б. Маламуда «Посередник» (The Fixer, 1967), який отримав нагороди National Book Award, Pulitzer Prize for Fiction, дії якого розгортаються у дореволюційному Києві.

У цьому річизці образ українців найчастіше набуває негативних характеристик. Так, у телефільмі «Втеча із Собібору» (Escape from Sobibor, 1987), який був знятий у співпраці британських та югославських кінематографістів і отримав престижні американські нагороди Golden Globes та Writers Guild of America, перед нами постає образ українського наглядача, що співпрацює з німцями в концентраційному таборі Собібор.

Кінострічка «Будинок генералів» (House of the Generals, 2000) розповідає про українських євреїв. У центрі оповіді історія молодої дівчини від післяреволюційних часів до подій Другої світової війни. Євреї та українці тут також приналежні до опозиційних таборів, оскільки останні асоціюються з радянським режимом. Про це чітко свідчить

уже перший кадр фільму, в якому присутні два символи: зірка Давида та серп і молот. Негативно забарвленими щодо українців виявилися й відгуки після перегляду фільму. Ось, наприклад, один із них: «The strength of spirit of these Ukrainian Jews stands in proud juxtaposition to the memory of the cruelty accredited to those notorious Ukrainian guards who manned the camps»⁶.

Широке висвітлення тема України отримала у кінофільмі «Все освітлено» (Everything is Illuminated, 2005 p.), знятому за однойменним романом Дж. С. Фоера. Заслугою режисера Л. Шрайбера стало те, що в цій стрічці було зроблено одну із перших спроб представити Україну західному глядачеві різнобічно і, якщо і не розвінчати усталені стереотипи, то, принаймні, поставити їх під сумнів. Екзотизм, про який ми говорили вище, має тут інший характер: хоча українська реальність і досі виявляється незрозумілою, однак зникає поверхове ставлення, яке нейтралізується ідеєю рівнозначного екзотизму американця як Іншого в українському просторі. Американець стає Іншим із цілим набором відповідних характеристик, які не зовсім вписуються у звичний для американського кінематографа позитивний автообраз, скоріше за все образ американця перетворюється на гетерообраз із певним позитивним екзотизмом.

І, нарешті, стрічка «Борг» (The Debt, 2010), у якій Україна стала місцем переховування нацистського злочинця, куди на його пошуки вірушає жінка-єврейка, що 30 років тому була секретним агентом і мала його вбити, але тоді, 1965 року, їй це не вдалося.

Як бачимо, у більшості фільмів із єврейською тематикою образ України несе на собі відбиток негативних характеристик. У цій же групі стрічок чітко вимальовується певна тенденція: Україна дуже рідко сприймається та оцінюється як самостійне політичне утворення, а українці як окрема нація, замість того відбувається їх ідентифікація із радянським режимом. Комедія «Переслідування Чайковського» (Chasing Tchaikovsky, 2007) стала своєрідним піком абсурдності у поєднанні й змішуванні різного роду уявлень про євреїв, українців, росіян та реалій колишнього Радянського Союзу.

Аналогічна гібридизація присутня й у стрічці «Збройний барон» (Lord of War, 2005), у якій Ніколас Кейдж зіграв роль торговця зброєю Юрія Орлова, українського емігранта з Одеси, батькам якого вдалося виїхати із Союзу, завдяки тому що вони імітували із себе євреїв. Лейтмотив імітації проходить крізь усю картину: синагога стає місцем зустрічі несправжніх євреїв, ділків та торговців зброєю; герой одружується, ошукавши наречену; братня підтримка перетворюється на фарс;

⁶ Див. тут: <http://www.imdb.com/title/tt0211423/reviews>.

повернення в Україну відбувається лише заради пограбування військових частин. Отож, герой, втрапивши національну ідентичність, втрачає притаманні людині уявлення про межі між добром і злом, перетворюється на «часовий» механізм, стає, по суті, антигероєм. І хоча антигерой-Орлов у фіналі уникає кари від справжнього американського героя – поліцейського Велентайна, – риторика його перемоги є умовною, оскільки його існування – лише необхідна даність реальності.

Якщо звернутися до візуалізації образів, слід відзначити, що у цій кінострічці немає чітко виражених зовнішніх ознак стереотипізації українця, відсутні й прийоми створення специфічного мовлення. Тобто інформація про причетність Юрія та його сім'ї до України відстежується лише на вербальному рівні. Це свідчить про те, що тема України була вдало використана у зв'язку із сюжетом про торгівлю зброєю наприкінці Холодної війни. Слід також відзначити вищий ступінь адекватності у відтворенні українського простору, зокрема Одеси, порівняно зі стрічками середини 90-х років минулого століття. Водночас фільм продовжує вже започатковану традицію, згідно з якою Україна асоціюється з темою зброї. Образ дядька Юрія, який продавав зброю, доповнює образ українця такими негативними характеристиками, як «продажний» та «жадібний», а Україна виступає простором беззаконня та свавілля.

У кількох наступних стрічках говоритимемо про жіночі образи українок в американських фільмах. Цікавою є поява Кейт Бланшет у ролі українки Ірини Спалько у стрічці «Індіана Джонс і королівство кришталевого черепа» (*Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull*, 2008). Фільм знятий у стилі «індіани», де відбувається вже звичне протистояння розумного й інтелігентного Джонса та представників тоталітарного режиму. Цього разу його противником стає жінка, яка очолює загін радянських розвідників. Джонс ідентифікує її акцент як східно-український. Напевне, це і вся інформація, яка пов'язує героїню Кейт Бланшет саме з Україною. Навіть зовнішньо образ Спалько створено за схемою, яка була використана ще наприкінці 30-х років зокрема, в образі Ніночки, яку в однойменному фільмі (*Ninotchka*, 1939 р.) зіграла Грета Гарбо. Обидві героїні мають схожі зачіски, спостерігаються ідентичні рухи, міміка. З роками у відпрацьованому стереотипові радянської жінки було поглиблено маскулінні риси, що виявляється в одязі, вмінні вправно володіти зброєю, битися на рівні з чоловіками тощо.

Більш реалістичні образи та історії сучасних українських жінок запропоновано у стрічках «Поштовий рай» (*Postmark Paradise*, 2000), «Порок на експорт» (*Eastern Promises*, 2007 р.) та в австрійській кіно-

стрічці «Реванш» (Revanche, 2008), що була номінована на премію Оскар за кращий іноземний фільм року. В усіх цих фільмах розповідаються історії про долі українок на Заході, куди вони вирушають на пошуки кращої долі, що найчастіше закінчується трагічно: Вікторія, яка їде до Сполучених Штатів у надії на одруження, що виявляється абсолютною фікцією (Postmark Paradise); зґвалтована підліток Тетяна, яка вмирає у лондонській лікарні під час пологів (Eastern Promises); проститутка Тамара, яку застрелює поліцейський після невдалого пограбування банку (Revanche). Всі ці героїні більшою або меншою мірою долучаються до формування новітнього пострадянського стереотипу сприйняття українців-заробітчан у західному світі.

На окрему увагу заслуговує британсько-французька стрічка «Перевізник 3» (Transporter 3, 2008) режисера Олівера Мегатона, частково спродюсована та написана Люком Бессоном. За всіма ознаками ця кіноробота належить до касового масового кіно. Відповідно, сюжет та образи фільму вкладаються у класичні голлівудські матриці. Сюжет «Перевізника», який розгортається навколо головного героя Френка Мартіна (Джейсон Стетгем), вже добре відомий глядачам: це подорож героя, який виконує завдання з перевезення чергового нелегального вантажу, та пригоди, в які він потрапляє на шляху. В центрі уваги об'єктиву знаходиться суміш видовищних сцен, приправлених долею ризику та еротизму, все інше не має вирішального значення, тобто інші герої, країни – це лише більш або менш вдалі декорації, мета яких дати змогу головному персонажу виправдати приналежність до чоловіків-героїв великого екрану. Тому поява теми України у третій частині фільму не повинна ввести глядачів в оману: це чергова спекуляція екзотичними іменами та прізвищами, назвами, ландшафтами тощо. Сам конфлікт фільму виявляється позбавленим здорового глузду: у міністра екології України викрадено доньку для того, щоб змусити його підписати угоди про захоронення шкідливих відходів на території України. В реальності підписані в такий спосіб угоди не мали б жодної юридичної сили, тобто всі зусилля, які доклав Перевізник, щоб доставити свій вантаж – доньку міністра Валентину – в принципі були не потрібні. Це ще раз підтверджує те, що сюжет фільму не має принципового значення.

Тепер дещо докладніше поглянемо на той образ України, який ми бачимо у стрічці. Слід віддати належне сценаристам та режисерові, адже нарешті наша країна представлена у більш-менш позитивний спосіб. По-перше, міністр виявляється людиною порядною, він не підписує папери, а намагається врятувати і доньку, і країну. До речі, з цим образом пов'язане невеличке непорозуміння: в усіх джерелах міністра названо Leonid Vasiliev, однак під час засідання на його столі

ми бачимо картку із прізвищем Leonid Tomilenko. Ця дрібниця наочно підкреслює складність та екзотизм, які слов'янські прізвища мають для західного глядача. По-друге, українська влада та міліція показані у співпраці з європейськими структурами. Так, наприкінці фільму до Одеси приїздить товариш Френка, інспектор Тарконі з Марселя, який досить успішно співпрацює з українськими міліціантами, і справа вирішується: Валентину врятовано, договір не підписано, злочинці покарані.

Якщо говорити в цілому, то автори фільму не надто далеко відійшли від своїх попередників. Маю на увазі, що візуально українці, а саме міністр та його оточення, представлені згідно з усталеною традицією: кремезні, не усміхнені, занадто офіційні, у затемнених кабінетах із такими «важкими», застарілими меблями, а в одному із кадрів на задньому плані чітко видно самовар (?!). Не зігнував режисер і мовний фактор: у всіх акторів наявний специфічний акцент. Український простір вже вкотре представлено Одесою. Новим же є те, що Україна чи не вперше показана не лише як недиференційований простір (герої по черзі намагаються з'ясувати відмінність українців від росіян), а як окрема держава, яка вирішує проблеми у співпраці з Європою.

Найцікавішим для аналізу став образ Валентини. (Зіграла її Наталія Рудакова, чия історія стала черговим втіленням «американської мрії»: бідна російська емігрантка, що працювала перукарем у Нью-Йорку, яку на перехресті вулиць випадково помітив Люк Бессон і запропонував роль у кінофільмі). Її позиція у розгортанні кінонарративу цілком вкладається у формулу, запропоновану Ларою Малвей у класичному на сьогодні дослідженні «Візуальне задоволення та нарративне кіно», – жінка як ікона (woman as icon). Зокрема, цитуючи американського режисера Бада Ботікера, вона стверджує: «Має значення лише те, на що героїня провокує або що вона репрезентує. Вона – це та, любов чи страх до якої надихає головного героя, та іще почуття до неї, які примушують його діяти так, як він має діяти. Сама по собі жінка не відіграє й найменшої ролі» [29, с. 2186]. Поведінка Валентини дійсно провокує Френка на певні вчинки, які йдуть усупереч його основному правилу – не змішувати роботу з особистими почуттями. Вона дратує, зваблює героя, примушуючи його закохатися та стати на її захист, тобто включитися в активну гру, яка і є основою фільму. Як тлумачить Л. Малвей: «Традиційно жінка функціонує на двох рівнях: як еротичний об'єкт для персонажів усередині екранної історії, а також як еротичний об'єкт для глядацької аудиторії» [29, с. 2187]. На реалізацію цих двох рівнів спрямована і зовнішність героїні, і її відвертий одяг, і поведінка, і навіть основна тема розмов – кулінарні пристрасті Валентини, адже вона оцінює кожну країну та місце за тими кулінарними

стравами, які там подають. Режисер також вдало послуговується прийомом «фрагментації тіла», який «інтегрує в наратив інший модус еротизму. Одна частина фрагментованого тіла руйнує ренесансний простір, ілюзію глибини, необхідну наративові; це викликає не відчуття правдоподібності, а лише відчуття банальності та вихопленої з екрану деталі» [29, с. 2187].

Головний герой, своєю чергою, стовідсотково виконує «чоловічу роль, що полягає в просуванні історії, створенні подій. Чоловік контролює кінофантазію і також постає представником влади в такому сенсі: крізь нього погляд глядачів переноситься у площину екрану і нейтралізує екстра-дієгетичні настрої, які представляє жінка, як та, котру споглядають» [29, с. 2187]. Це стає можливим завдяки тому, що весь фільм структуровано навколо головного персонажа так, аби глядач ідентифікував себе саме з ним. А оскільки глядач співвідносить себе з головним чоловічим протагоністом, то, відповідно, проектує свій погляд на його уподобання, привласнює собі його силу, владу та його еротичний об'єкт. Таким чином, маємо чіткі опозиції: Френк (позитивний автообраз) – Валентина (екзотичний гетерообраз), Захід – Україна, сила/влада – слабкість/підпорядкованість.

Наступну історію стосунків між маскулітним Заходом та фемінним Сходом представлено у 8 сезоні телесеріалу «Доктор Хауз» (House, M. D., 2011), в якому глядачі знайомляться з персонажем Домінікою Анною Петровою (Кароліна Видра), яка є нелегальною емігранткою з України. Їй необхідно легалізувати своє перебування у Штатах, у чому їй допомагає фіктивний шлюб із Хаузом, в заміні чого вона погоджується готувати для нього та прибирати в квартирі. Крім того, промовистою є професія Домініки – вона масажистка ніг, отже навіть через цю деталь підкреслюється її найнижче та підпорядковане становище в новому суспільстві. Хоча творцям серіалу все ж таки частково вдалося позбавити цей образ шаблонності та одноманітності: глядач дізнається про родину Домініки, певні культурні цінності (так, переїжджаючи до квартири Хауза, вона привозить із собою портрет Тараса Шевченка), врешті героїня захоує в себе Хауза, а їхні романтичні стосунки захоплюють публіку та підвищують рейтинги серіалу. Також у фіналі Домініка демонструє право приймати власні рішення: коли дівчина дізнається про те, що Хауз приховував від неї листа з дозволом на перебування в Америці, вона йде від нього. Отже, чи не вперше героїня-українка веде соло в американському масовому кіно, і хоча її голос іще не зовсім самостійний та впевнений, його почула широка глядацька аудиторія.

Отже, якщо говорити про образ України та українців, що їх на сьогодні створено в американській літературі та кіно, приходимо до висновку, що, оскільки їхнє формування відбувається в одному синхронному зрізі, для якого політичні, релігійні, економічні та інші чинники є ідентичними, то ці образи є дуже схожими, оскільки будуються на однакових стереотипних уявленнях. Однак слід зауважити, що літературні тексти, які в основному написані письменниками з українським корінням, подають образ України та українців із глибшим знанням українських реалій та культури з відчутною долею міфологізації, порівняно із кінострічками, в яких Україна найчастіше виступає віддаленим екзотичним локусом з обмеженою кількістю характеристик, тобто домінує стратегія стереотипізації. Окрему нішу в американській системі стереотипів щодо України займає Чорнобильська катастрофа та її наслідки. Чорнобильська атомна станція, Прип'ять та Зона Відчуження увійшли в американську культуру на рівні топосів, тем, сюжетів, мотивів та образів. Далі розглянемо літературні тексти, написані американськими письменниками – представниками другого покоління, та кінострічки масового виробництва, що репрезентують концепт Чорнобиля.

2. Чорнобиль в американській літературі та кіно

Тематологія є однією з найбільш розвинених галузей компаративного вивчення літератур. До уваги дослідників потрапляють теми, ідеї, образи та сюжети, символи, міфи, архетипи, топоси та мотиви. Надзвичайно цікавим виявляється поєднання тематологічних підходів до прочитання низки текстів за імагологічними принципами: зображення Іншого та Свого, відображення психології народів, національних ідентичностей, пам'яті та історії. Отже, ми поглянемо на специфіку репрезентації Чорнобиля в сучасній американській масовій літературі. Основу критичної рецепції Чорнобиля в українському літературному дискурсі заклала Т. І. Гундорова в працях «Післячорнобильська бібліотека» [2] та «ПостЧорнобиль: катастрофічний симптом» [3]. Дослідниця влучно зазначає: «осмислення того, що означав Чорнобиль для пострадянського майбутнього, обмежується парадигмою віктимізації. Однак поле символічних значень і риторичних фігур, які породив Чорнобиль, доволі широке» [3, с. 393]. Основна тематична ніша, в якій сьогодні письменники працюють із темою Чорнобиля, – це катастрофа та її наслідки. Широко відомими сюжетно-тематичними матрицями в українській літературі залишаються роман-катастрофа, який спирається на апокаліптичну схему та сюжет про Атлантиду. Ми ж спробуємо роз-

ширити досліджуване поле і оцінити позицію та внесок американських митців українського походження в розробку чорнобильської тематики.

Роман Ірини Забитко «Невмите небо» з'явився у видавництві Algonquin Books of Chapel Hill 2000 року. Поштовхом до написання твору стало прочитання свідчень переселенців, які публікувала українська діаспорна преса в Америці. Сюжет зацікавив молоду письменницю, і вона почала вибирувати доступний матеріал та художньо його оформлювати. У результаті виник роман із хронологічним розгортанням сюжету, який вибудовується навколо персонажа Марусі Петренко, удови, та її родини. Текст має присвяту матері та батькові письменниці, а також пам'яті «тридцяти одного». Отже, від початку авторка націлює уявного читача на певну документальність подій у тексті, адже відсилання до «тридцяти одного» є прямою згадкою кількості жертв аварії протягом перших трьох місяців після вибуху. Одночасно присвята батькам відсилає нас до пасіонарності, інтимності оповіді, яка присвячена втраченій батьківщині. Як відомо, пам'ять батьків про минуле передається нащадкам у формі наративів і перетворюється у новому поколінні на певний компенсаторний механізм. Звернення другого покоління до тематики, що пов'язана з їх далекою батьківщиною, нерідко має на меті звільнитися від тягіння минулого, написати свою історію про цю країну та отримати право власного голосу, який би дорівнював за вагомістю голосові батьків. Тож, для Ірини Забитко написання роману було і даниною поколінню батьків-емігрантів, і важливою сходинкою до легітимації власного гібридного американсько-українського досвіду.

Епіграфом до тексту послужив відомий вірш Тараса Шевченка:

І небо невмите, і заспані хвилі;
І понад берегом геть-геть,
Неначе п'яний, очерет
Без вітру гнеться. Боже милий!
Чи довго буде ще мені
В оцій незамкнутій тюрмі,
Понад оцим нікчемним морем
Нудити світом? Не говорить,
Мовчить і гнеться, мов жива,
В степу пожовкля трава;
Не хоче правдоньки сказати,
А більше ні в кого спитати.

Епіграф відіграє важливу роль: по-перше, ініціальна фраза вірша стала заголовком цілого роману; по-друге, посилання на Шевченка вписує Чорнобильську аварію в загальноприйнятту візію української

історії як неперервної трагедії нації; по-третє, п'ятий та шостий рядки, які безпосередньо твердять про перебування Шевченка поза межами рідної землі, актуалізують сюжет вигнання, на основі якого і вибудовується роман Ірини Забитко.

І, нарешті, ще один паратекстуальний елемент притягує увагу інтерпретатора: це розшифрування загальної назви «чорнобиль – полинтрава», про який є згадка у Біблії. Популярну цитату про падіння зірки І. Забитко наводить також перед основним текстом, що підсилює апокаліптичну рецептивну модель.

Ірина Забитко зосереджується на зображенні долі окремої маленької людини в колесі історії, в яке вона потрапляє, але з якого намагається вирватися через повернення до своєї малої батьківщини, що споріднює сюжет роману з класичним сюжетом про поневіряння Одиссея. Маруся потрапляє до когорти примусово відселених із зони відчуження, але повертається до рідної домівки, де оселяється в своєму домі, двічі на день дзвонить у церковний дзвін, аби привернути увагу тих, хто, подібно до неї, може повернутися. І, врешті-решт, збирається кілька жінок, які продовжують жити на своїй рідній землі попри державні заборони. У цій другій частині превалує сюжет робінзонади, зосереджений на тактиці фізичного та духовного виживання людей в умовах ізоляції. Актуальною стає тема смерті та примирення з минулим.

Чорнобиль чи Чорнобильська аварія описані в романі епізодично, вони створюють лише загальне тло оповіді. Так, син Марії, Юрко, був електриком на станції. У ніч катастрофи він працював у нічну зміну, став свідком кількох пожеж, після чого його відправили до Прип'яті. Кількома днями пізніше він був уже страшенно хворий і згодом помер у лікарні від опромінення. Взагалі, з точки зору відповідності дійсності, у романі присутня значна кількість неточностей та перебільшень. Так, вражає опис лікарні, в яку відправили евакуйовану з зони забруднення родину Петренків, де вони перебувають у підвалі та не мають права з нього виходити. Коли Зося, невістка Марусі, вирішила поїхати з дітьми до власної матері, вона боїться поділитися цим, аби ніхто не дізнався про її план: «Word would get out, and then what next? Prison?» [36, с. 122]. Малоімовірною є картина повернення Марусі, після від'їзду невістки та смерті сина, до рідного села Старийліс: вона їде з Києва до містечка Чорнобиль на поїзді, далі йде пішки. Ніхто її не зупиняє, а робітники, яких вона зустрічає, поводяться дуже зухвало, відштовхують її від автобуса та надалі не звертають жодної уваги.

Натомість письменниця докладно зупиняється на психологічних, інтимних, внутрішніх параметрах трагедії, яка призводить до руйнування сімей, сімейних зв'язків, традицій, створює розриви між поко-

ліннями. Одночасно роман має виразне антиколоніальне звучання, адже авторка часто прямо або опосередковано звинувачує радянський режим у знеціненні моралі, знищенні релігії, національних традицій та мови, стражданнях та поневіряннях українців, серед яких найстрашнішими стають голод 1933, Друга світова війна та аварія на ЧАЕС. Яскравою ілюстрацією цього є перші сторінки роману, на яких відбувається опис весілля комсомолки Ганни та її п'яного нареченого. Тут авторка збирала до купи всі негарзди уявного радянського суспільства та додала значного згущення до зображення проблеми нівелювання моральних та релігійних цінностей.

Письменниця вводить у текст багато українських реалій, транслітуючи їх: *korovai, dacha, tato, mamо, hospody, militsioner, chort, rushnyk, samohon, ZAKS, komsomol, klub* та інші. Отже, на лінгвістичному рівні авторка йде шляхом екзотизації тексту, через цю стратегію так само намагаючись висловити свою українськість та підкреслити підпорядковане становище української нації на власній батьківщині. Наприклад, коли Зося потрапляє на залізничний вокзал, вона бачить довжелезні черги за квитками і матерів, що намагаються вивести дітей із Києва: «*Zosia felt numb and confused and not sure how much to trust this Russian woman. "But so many children were marching just now in the May Day parade." "Not me," the little girl said with pride. "Just the stupid khakhly". Not us*» [36, с. 115]. Невипадково велика увага приділена в романі ідеї відродження віри та церкви тими, хто повертається до своїх домівок. Жінки святкують релігійні свята, авторка наголошує на тому, що вони постійно моляться, самі відроджують церковну службу тощо.

Викладене вище підтверджує факт, що на момент написання роману Грина Забитко не мала персонального досвіду перебування у Чорнобильській зоні, а отже і не могла достовірно відтворювати деталі. Натомість, як ми пересвідчились, її оповідь містить велику кількість історичних алюзій, риторичних кліше, залишків соціальних ідіолектів та загальних стереотипів, які засвідчують її близькість до американської української громади, для якої Чорнобиль став страшним свідченням та логічним наслідком колоніальної залежності України.

Наступний роман, який привернув нашу увагу, «Чорнобильські вбивства», був надрукований 2008 року чиказьким письменником Майклом Бересом. М. Берес є автором низки оповідань та кількох романів, які в основному присвячені екологічній тематиці. Отже, сюжет роману побудовано навколо тези про невідповідність вибуху реактора. Автор розглядає дві версії: з точки зору позитивних персонажів, причиною аварії стали експерименти з ядерним реактором, які проводилися відповідно до розпоряджень з Москви; з точки зору негативних персонажів, основною причиною стала диверсія з боку американських спецслужб.

До першої шерехи героїв належать детектив Лазло Хорват; його брат, який працював на Чорнобильській станції та безпосередньо виконував вказівку зі зниження тиску на 4 енергоблоці під час вибуху, Міхали Хорват; коханка Міхали, а надалі подруга і майбутня дружина Лазло, Джулія Попович. До іншого табору приналежний майор КДБ Грігор Комаров, який мріє про підвищення та переведення до Москви, для чого не гребує жодними методами у фабрикуванні справи по саботаж, переслідуванні Лазло і Джулії, вбивствах свідків та знущанні над близькими і родичами втікачів.

Сюжет розвивається послідовно: від експозиції – відпочинку Лазло і Міхали на батьківській землі, що біля кордону України та Угорщини; до зав'язки – вибуху реактора; потім відбувається розгортання подій – втеча Джулії з Прип'яті, зустріч із Лазло, переслідування їх загонами кадебістів; кульмінацією є сцена у батьківському будинку Хорватів, де Комаров влаштовує засідку для Лазло і де після низки перепитій Комаров гине від руки Джулії; розв'язкою стає від'їзд героїв за кордон, їх повне виправдання, участь у всесвітньому конгресі з енергобезпеки, де вони розповідають про реальний стан речей на Чорнобилі.

Автор докладно відтворює робочу атмосферу на Чорнобилі в останні дні перед вибухом, сповнену невпевненості працівників у безпеці реактора, їхні гіркі жарти, підслуховування розмов спецагентами КДБ, встановлення спостережень над тими, хто хоч найменше засумнівався у політиці партії та керівництва. Присутні в романі й сторінки, присвячені докладному опису вибуху реактора, паніки серед керівництва, відсутності інформування населення, проведенні санітарних робіт, евакуації населення, з документальною точністю занотовано реакцію радянських ЗМІ на вибух тощо. Сторінки роману звучать обвинуваченням комуністичній системі, тактиці замовчування та ігнорування власного народу. Так, наприклад, Міхали говорить брату: «*By pushing for testing at Chernobyl, Moscow officials might learn the limits of their designs without putting their own lives at risk. Citizens of the Ukraine are more expendable than the citizens to the north and east*» [9, с. 32]. Коли ж Лазло виявляється втягнутим у розслідування смерті брата та порятунків Джулії, він вдізнає: «*All of the ministries in the Union are populated with puppets attached to Moscow's long strings*» [9, с. 218]. Численними в романі є алузії до подій Другої світової війни, голоду в Україні, політичних репресій, зокрема серед українських митців.

Цікавим з імагологічної точки зору є вибудовування національної ідентичності головних персонажів, адже всі три героя – Лазло, Міхали та Джулія – мають угорське коріння, вільно говорять російською, українською та угорською мовами. Крім того на це розмаїття іще наклада-

ється циганська ідентичність, адже Лазло має прізвисько Циган, яке стало його другим іменем після інциденту в армії, коли він мав убити дезертира-цигана. Цигани вбили батьків майора Комарова, що стало ще однією причиною його ненависті та підсилило бажання звинуватити угорців-циган у співпраці з американцями з метою підірвати авторитет Радянського Союзу. Циганкою називає себе ще одна героїня роману, коханка Лазло, Тамара, редакторка українського літературного журналу, світська красуня, яка гине від руки майора Комарова. Автор створює цікавий конгломерат ідентичностей, де змішуються культури, стереотипи, мови, легенди, вірування та моделі поведінки. Наприклад: «The young man glanced at Lazlo. Dark eyes. Gypsy eyes» [9, с. 103], «Slavs... we are of the same mind. We believe in death» [9, с. 141], «Like me, you don't know what you want. We are urban Gypsies, you and I. Instead from travelling from one place to another, we stay in one place. But we still have the need to roam. So we let our desires roam» [9, с. 144], «Have you noticed Gypsies have olive-colored skin? These races have a tendency to worship false gods, generate extremists, and do their best to disrupt civilized Soviet society» [9, с. 204], «He needed to be free, like a Gypsy, ready for anything» [9, с. 276]. Згадує авторі і про долю циган та євреїв у роки війни. У такий спосіб, ставлячи в одну шереду українців, угорців, циган та євреїв, актуалізується досвід минулого, посилюються закиди до панівної титульної нації в радянській імперії.

Важливого звучання в романі набирає така риса вдачі угорців як любов до циганської музики. Саме це стверджують герої роману, саме завдяки музиці Комарову вдається заманити Лазло до будинку із засідкою. Промовистим є фінал роману, в якому літній Лазло, що приїжджає в Україну з донькою Джулії Тамарою та її бойфрендом, зустрічається з племінницею Ілонкою, донькою Міхали, в казино «Будапешт», де вони слухають, як циганський оркестр грає угорську музику, танцюють чардаш, і на фоні цього звучить заключна фраза: «This is music from the border regions to the south and west, music from Hungary and Romania. To the north, near the Belarus border, a pair of red lights on the Chernobyl towers blink slowly in the night as if they, too, can hear the violin. The red eyes of the predator, momentarily taken by the music, blinking to clear away its tears» [9, с. 492]. Отже, автор тяжіє до екзотизації героїв роману через гру з їх національною ідентичністю, а музичні уподобання стають одним зі зручних способів досягти цього. Остання наведена цитата також оживлює образ Чернобиля-хизака, розчуленого музикою.

Важливим у романі стає образ кордону. На реальному кордоні стається інцидент в юності Лазло; він організовує міліцейський кордон для регулювання потоку біженців із зони забруднення; у фіналі пере-

тинає кордон з Джулією тощо. Вибух Чорнобиля є найважливішим символічним кордоном між минулим і майбутнім, з роману випливає, що вибух реактора став логічним наслідком недбалості цілої радянської системи управління і одночасно заклав основи нового політичного світу. Недаремно у попередній цитаті кілька разів згадуються реальні геополітичні кордони, адже Чорнобиль руйнує звичні уявлення про переділ карти Європи. Але мова також іде і про кордони моралі та дозволеності, кордони влади та совісті.

Крім того, як і в попередньому романі, паратекстуальні означники дають додаткові орієнтири в інтерпретації теми Чорнобиля в романі. Роман присвячено тим, хто вижив після Чорнобиля, та їх родинам. Маємо два епіграфи: один із Бхагават-Гіти («Now I am become Death, the destroyer of worlds») та з книги Світлани Алексієвич («I don't know what I should talk about – about death or about love? Or are they the same? Which one should I talk about?»). Цікаво, що у самому романі є епізодична поява персонажа під іменем Світлана Алексієвич, як однієї з втікачів із зони відчуження. Є також і згадка про чорнобиль, полин-траву, яка описана у Біблії і пов'язана із Апокаліпсисом.

Якщо говорити про класичні сюжети-прототипи, задіяні автором, можемо стверджувати, що лінія Лазло має багать спільного з гамлетизмом. Це герой, який зазнав втрати, зради, його психіка знаходиться на межі, але він продовжує боротися за справедливість. Разом із Джулією вони вписуються також в сюжет про вигнанців, які в принципі від початку знаходяться поза межами власної батьківщини, Угорщини, потім змушені тікати і з України, доживати життя в Америці, але від цього бажання повернутися назад стає іще сильнішим, потяг до музики дитинства та юності іще нестерпнішим.

Таким чином, Майклу Бересу вдається озвучити тему Чорнобиля в жанрі екологічного детективу з політичним, романтичним та історичним присмаком.

Трендовий потенціал чорнобильської тематики розкриває в трилогії про Надю Теслу Орест Стельмах. З точки зору жанрово-тематичної приналежності романи О. Стельмаха можуть бути розташовані в ніші романів-триллерів з елементами детективу, пригодницького та шпигунського роману.

Перший роман з циклу, «Хлопець з реактора 4», зображує сучасний світ, у якому від Чорнобиля залишилася лише темна пляма на мапах, так звана Зона. Саме під такою назвою найчастіше і фігурує ця територія, локус, в якому відбуваються жакливі речі: люди і тварини вмирають від радіації, машини та техніка зазнають знищення, територія є ізольованою від навколишнього світу. Проникнути в Зону можна лише незаконно, як це і роблять скавенджери, мисливці за цінними речами,

які вони вивозять із Зони і перепродують. Американці українського походження Наді Теслі доводиться відправитися в Україну на пошуки дядька, який помирає в одному із покинутих чорнобильських селищ. Як виявляється, у нього є син Адам, і саме його Наді необхідно врятувати, вивезти із Зони до вільної Америки, де він зміг би зробити кар'єру хокеїста. Героїня, рятуючись від переслідувачів, проходить випробування Зоною і рятує племінника.

У другому романі, «Хлопець, який вкрав у мертвих», Надя вдруге вирушає в Україну, аби дізнатися більше подробиць із минулого Адама. Вона знову потрапляє у Зону, де вона стає мішенню для мисливців, які розважаються полюванням на людей. Надя дізнається, що раніше Адам теж продавав запчастини від техніки, яка була похована на забрудненій території, та одного разу на нього напали мисливці. Він та його подруга Єва, рятуючись, зіштовхнули жінку-мисливця в озеро із забрудненою водою, від чого вона невдовзі померла, а її син намірився помститися Адаму. Надя потрапляє до рук тих самих людей, і на цей раз Зона перетворюється на поле, яке дуже нагадує події в комп'ютерних іграх, де герой за певний час повинен перемогти переслідувачів та врятуватися, що і відбувається у фіналі роману.

За сюжетом третього роману, «Хлопець, що засяяв у темряві», Адам і Надя відправляються у Зону відчуження навколо Фукусіми, аби отримати другу частину формули, яка може врятувати світ від захворювань, які викликаються радіаційним опроміненням. Вони з'ясовують, що саме Єва знає частину формули, а отже Адам та Надя намагаються врятувати дівчину від викрадачів, якими є російські магнати-мафіозі.

В усіх романах Стельмаха значно перебільшується страх людей перед тими, хто пройшов через Чорнобиль. Так, автор кілька разів підкреслював, що поза межами Зони її вихідці піддаються остракізму, що в Україні такі люди взагалі не мають жодних прав і надії на майбутнє, і лише в Америці у них є шанс на вільне життя й успіх. Такий підхід додає негативних характеристик власне українцям, які, за словами Адама: «No one wants to be near anyone who is from the Zone. Years ago, no one wanted to be near anyone who might be radioactive. Even though twenty-four years have passed, nothing's changed. They couldn't wait to get me out of the country» [33, с. 260].

Щодо імагологічних ролей Свого та Чужого, то у першому романі рефреном звучить кліше щодо любові українських персонажів до Сполучених Штатів, а своєрідним символом абсолютної свободи стає Статуя Свободи, зображення якої Адам носить у медальйоні. У другому романі таких рефренів менше, хоча безумовно позитивним автообразом залишається американець. Гібридна американсько-українська ідентичність Наді є радше вигідною картою, яку вона розіграє для

вирішення тих чи інших детективних завдань. Хоча слід відзначити, що Стельмах робить багато спроб увести в тло оповіді певні елементарні знання про Україну: від побіжних згадок про українське походження Міли Куніц та Віри Фарміго до розлогих історико-культурних екскурсів. Підсилюється українськість другого роману і введенням образу Марка, брата Наді, який супроводжує її під час подорожі до України. Саме він змальовується автором як впевнений український патріот, разом з тим набуває виразнішого звучання тема американського Пласту як національно-патріотичної організації, що виховує американських нащадків українських емігрантів. Частіше починає звучати мотив вибору мови спілкування, автор звертається до історичних причин русифікації, а росіяни, аналогічно до першого роману, стабільно виступають у ролі негативних персонажів. Озвучує Стельмах і розповсюджені сьогодні претензії Росії на відновлення імперії: «He (мається на увазі персонаж Сімеон Сімеонович, новітній, чесний, російський олігарх, на якого працювала Надя. – *Т. О.*) doesn't know real Russia. He doesn't appreciate that it's Russia destiny to recreate the Soviet Union. To take back the so-called independent states and make them her own again» [35, с. 309]. Отже, американці в перших двох романах – позитивні персонажі, українці займають нішу «Інший свій», а росіяни – «Інший чужий».

Ситуація трохи змінюється в третьому романі. Власне Чорнобиль тут постає у порівнянні з Фукусімою: «Chornobyl and Fukushima», Nakamura said. «Fukushima and Chornobyl. They are forever linked in history as the only level seven nuclear disaster the world has known. In Chornobyl, it was reactor number four that melted down and caused the first international catastrophe. In Fukushima, it is reactor four that poses the threat of becoming the first global catastrophe. You think this is a meaningless coincidence? The number four is the unluckiest number in Japanese culture» [34, с. 90]; «When she'd arrived, Nadia had noted the similarities and differences between Chornobyl and Fukushima. Nature had reasserted its control over the former, while man was still wrestling with the residual risks of the latter. Both seemed casualties of unlikely events – the mismanagement of a crumbling Soviet empire and a natural disaster of unlikely magnitude» [34, с. 107–108]. Власне герої відзначають, що реактор на Чорнобилі намагалися якимось чином убезпечити, тоді як на Фукусімі четвертий реактор стоїть незахищений і продовжує бути надзвичайно потужною загрозою для існування Японії та всього людства. Одночасно, українська Зона сприймається більш здичавілою та неконтрольованою. Так, на території Зони в Японії теж проживають люди, однак вони отримують щоденну медичну допомогу від держави, за ними доглядають волонтери, а засоби захисту не йдуть в жодне порівняння із тими, які використовувалися на Чорнобилі.

Власне, у третьому романі образ українців вповні набуває позитивних характеристик. Так, коли Надя відправляється до Києва, вона звертає увагу на те, як добре одягаються українські люди, як вони підтримують власну гідність, хоча заробляють копійки у порівнянні з американцями: «The people were honest, friendly, and worked hard just to survive. Their pride in themselves and their country showed by the way they carried themselves in public» [34, с. 178]. Основний акцент автор робить на ідеї постійної боротьби українців за виживання, на їх право бути незалежними, у тексті рефреном звучить пересторога про те, що українцям не варто довіряти росіянам. Кульмінацією стає фінал роману, в якому Єва гине в озері Байкал, а Адам робить вибір на користь самотності: «That Bobby was no ordinary boy. He was Adam Tesla, a boy from Ukraine, a country of survivors used to fighting adversity on a daily basis» [34, с. 290]. Навіть Чорнобиль, в якому потужно відроджується природа, а людина здатна набутися нових екстраординарних здібностей, викликає певне захоплення.

Цікаво також поглянути на образи чорнобильських бабусь, які є в романах Ірини Забитко та Ореста Стельмаха, а також мікросюжет, який, ніби починається в першому, а знаходить логічне продовження в останніх текстах. Отже, бабусі, що повернулися до своїх домівок у тексті І. Забитко це такі собі пасторальні типажі, які намагаються подолати травми минулого через відродження віри, традицій, існування у спокої та рівнозаві з оточуючим світом природи. Через чотири місяці після повернення до рідної домівки Маруся почула стукіт у двері, це виявився мисливець за собаками, з яким вони досить спокійно поговорили про те, що існує заборона на проживання на цій території, Маруся попросила його повідомити владі, що вона тут мешкає, після чого мисливець пішов, але повернувся за три тижні. Від'їжджаючи, чоловік запропонував бабці підвезти її до Прип'яті, але вона відмовилася, у чому тут же і засумнівалася. У романі «Хлопець з реактора 4» з'являється персонаж Оксани Гаюк, бабці, яка мешкає неподалік Чорнобильської станції. Вона виявляється достатньо ексцентричним персонажем. Наприклад, ось так відбувається перша зустріч із Надею: «My name is Oksana Hauk. I am a Chernobyl survivor. My grandmother died fighting the Nazis in World War II, and my mother was cannibalized in the famine of 1933. Welcome to my home» [33, с. 183]. Перед читачем постає набір фраз-кліше, які мають викликати в англійського читача певні історичні алюзії та встановити зв'язки з історичною пам'яттю. Далі бабця оповідає історію про те, що коли до її будинку прийшли мисливці за собаками, вона напоїла їх горілкою, відібрала автомати Калашникова та вигнала нехотаних гостей, попередивши, щоб вони більше ніколи не поверталися. В романі «Хлопець, що вкрав у мерт-

вих» читач знову опиняється в будинку Оксани, а коли в мисливцях на людей вона впізнає тих, хто роздавав накази мисливцям за собаками, то просто розстрілює їх із того ж таки поцупленого автомата, а свою хату власноруч спалює. У дусі голлівудських супер-героїв Оксана холоднокровно говорить про те, що сьогодні вона переночує в сусідів, а завтра повернеться позбирати кістки мертвих. Відтак, образ чорнобильських бабусь проходить часову та жанрову трансформацію від героїнь-страдниць до героїнь-месниць.

Доходимо висновку, що Орест Стельмах знімає у своїх романах портретування чорнобильської теми в руслі катастрофізму, трагедійності чи апокаліптичності. Хоча певні риси останнього все ж таки присутні. Провідною у двох перших творах стає комерційна складова, добре освоєна розробниками комп'ютерних ігор чи режисерами голлівудських стрічок, мова про які піде далі. У третьому романі з трилогії ситуація трохи інша: тут українська Зона стає радше майданчиком для експериментів та спостережень, які можуть нести позитивні знання та цінний досвід людству за умови правильного використання.

Таким чином, сучасні американські митці українського походження активно опрацьовують тему Чорнобиля в таких жанрах масової літератури, як психологічний та соціальний роман-сповідь, роман-екодетектив, роман-триллер, пригодницький та шпигунський роман, одночасно розширюючи уявлення англомовного світу про українців, їх історію, культуру, релігію, традиції та вірування. Звичайно, не обходиться на цьому шляху без спрощень чи перебільшень, а також надмірного слідування стереотипам та активного продукування. Однак, ТСО (традиційні сюжети та образи) якраз і відрізняються наявністю усталених схем і характеристик, що спрощує їх сприйняття як усталених семантичних комплексів. Як засвідчує дана розвідка, тема Чорнобиля має досить гнучкий потенціал для об'єднання з класичними ТСО, такими як одісея, робінзонада, гамлетизм. Останнє позбавляє «Чорнобиль», «Зону», «аварію», «катастрофу» чи «трагедію», як би ми її не називали, конкретних локальних меж або чітко означеного часового відтинку та надає чорнобильській тематиці в мистецтві останніх 30-ти років універсального звучання, що яскраво ілюструє сучасний американський кінематограф.

Щоб розпочати розмову про специфіку репрезентації Чорнобиля в американському ігровому кіно, варто згадати про ті традиції, які вже склалися в американській культурі до середини 80-х років минулого століття. Очевидно, що атомне бомбардування японських міст, ера Холодної війни та власний досвід аварії на ядерній електростанції Три-

Майл-Айленд, яка сталася 28 березня 1979 року, підготували ґрунт для розробки нуклеарної тематики і шляхів зображення різноманітних наслідків ядерних катастроф в американській літературі та мистецтві. Культура відреагувала на ці події як у «високій» площині, так і у варіанті масової культури, яка почала продукувати образи різноманітних монстрів (численні приклади знаходимо навіть у дитячих мультиплікаційних серіалах), а також переводити ситуацію в сатиричний і комічний виміри (прикладом можуть послужити рекламні кампанії та обгортки цукерок Toxic Waste або жувальних гумок Atomic Fire Blast). Відомим, наприклад, є кінофільм «Китайський синдром» (The China Syndrome, 1979), випущений у прокат за два тижні до аварії 1979 року, в якому, фактично, йшлося про можливість такої аварії через недостатню увагу до заходів безпеки. Одну з головних ролей у фільмі виконала Джейн Фонда, яка активно долучилася до лобювання анти-ядерних проєктів. Ще на початку 1975 року в Америці було створено незалежну агенцію з питань ядерної безпеки Nuclear Regulatory Commission (NRC), робота якої значно активізувалася після подій на Три-Майл-Айленд. Таким чином, на момент вибуху четвертого реактора на українській атомній станції поблизу Чорнобиля американська культура вже мала відпрацьовані матриці репрезентації подібного досвіду, а держава сформуvalа певний цивілізований підхід щодо питань ядерної безпеки. Відтак, упевненість в американських законах, довіра до уряду та відчуття власної захищеності дозволяють західним митцям вільно грати з темою атома, нерідко виводячи цю тематику з площини реальності/катастрофізму/трагедійності у фентезійні/комічні/пародійні/сатиричні виміри. Географічна віддаленість Чорнобиля та політичний контекст навколо трагедії, а особливо стратегія радянського уряду щодо замовчування як самої аварії, так і її наслідків, призвели до того, що в західній масовій свідомості почали превалювати апокаліптичні візії чорнобильської катастрофи та Зони навколо станції, а дефіцит інформації природно спровокував появу негативних стереотипів. Крім того, Чорнобиль став історичним рубежем, який ознаменував невідворотний розпад радянської імперії, хоча для масового глядача він так і продовжує асоціюватися з риторикою Радянського Союзу, а отже, так і не усвідомлюється як реальна географічна частина України, що у візуальному плані призводить до використання негативних образів часів Холодної війни. До того ж, оскільки Чорнобильська Зона виявилася такою собі білою плямою *in the middle of nowhere*, вона набула здатності вільно заповнюватися будь-якими образами та функціонувати в різноманітних контекстах. Один із прикладів такого довільного використання локусу Чорнобиля можна спостерігати в популярній онлайн серії ігор S.T.A.L.K.E.R та у їх подальших новелізаціях, яких на сьогодні нараховується близько 90 романів.

Отож, якщо йдеться про Чорнобиль у кіно, маємо на увазі цілу низку різноманітних можливостей: це і презентація теми техногенної катастрофи, і висвітлення людських драм під час і після вибуху, і дослідження форм життя у Мертвій Зоні, і використання локусу Прип'яті як фону для розгортання якихось інших історій тощо. Відтак, метою розвідки є зібрати та узагальнити випадки використання теми/образу/локусу Чорнобиля в американському масовому кіно. Якщо звернутися до процесу створення та функціонування повідомлення у масовій культурі, як розглядав їх один із засновників культурних студій Стюарт Голл у відомому есе «Кодування, декодування» [14], де він запропонував чотири етапи комунікації – виробництво, обіг, використання (дистрибуція або споживання) та відтворення, – то вже на першому етапі виробництва повідомлення конструюється з урахуванням «історично обумовлених технічних навичок, професійних ідеологій, інституційних знань, дефініцій та припущень, припущень щодо аудиторії» [14, с. 509]. Аналізуючи стратегії кодування повідомлень щодо Чорнобиля, ми побачимо, в які саме культурно-історичні рамки вкладається репрезентація цього концепту.

Розпочнемо з кінострічки «Розпад» (Collapse, 1990), яка була відзнята радянським українським режисером Михайлом Беліковим на кіностудії імені О. Довженка за підтримки Госкіно (Москва, Росія) та Peter O. Almond Productions і Pacific Film Fund (США). Дистрибутором фільму стала французька кінокомпанія MK2 Diffusion, що дає право сприймати цю стрічку як один із перших міжнародних проєктів, метою якого була репрезентація досвіду чорнобильської аварії широкому глядацькому загалу. «Розпад» був показаний на кінофестивалі у Торонто 1990 року та на Венеціанському фестивалі, де він був номінований на премію Золотого Лева, а режисер отримав у нагороду Золоту медаль італійського Сенату. Прем'єра у Нью-Йорку відбулась у квітні 1992 року, однак у широкий прокат картина так і не потрапила з різноманітних причин. За жанром це драма, в якій показано хаос перших днів після аварії та зроблено спробу занотувати перші ознаки розпаду тоталітарної системи і розпаду особистості в цій системі. Герої опиняються в безвихідному становищі, коли держава, яка покликана захищати їхнє життя та інтереси, стає їхнім ворогом. Отже, провідною тональністю у цьому фільмі стає трагедійність, а головною стильовою ознакою – художній документалізм. Ідеї С. Голла можуть допомогти нам зрозуміти, чому ця стрічка так і не отримала визнання від широкого глядацького загалу. Одна з основних ідей дослідника стосувалася несиметричності кодів кодування і декодування [14, с. 510] з боку глядача-інтерпретатора, який, власне, і створює значення. Вірогідно, що «Розпад», який було відзнято в останні роки існування імперії,

суміщав у собі протиріччя доби: з одного боку, намагався позбутися домінування радянської ідеології, а з іншого, творцям так і не вдалося чітко артикулювати позицію щодо винуватців і причин трагедії. А світова спільнота відповідно декодувала таке розмите повідомлення в межах зовсім інших ідеологій та за умов значного дефіциту інформації про Чорнобиль. Зазначимо, що український кінематограф до сьогодні майже нічим не заповнив цю прогалину, адже жоден із відзнятих фільмів не отримав широкого розголосу в масового глядача, а отже, ніша, що існує в змістовому та візуальному планах, активно заповнюється тими смислами і образами, що їх пропонує світовій аудиторії американська кіноіндустрія.

1994 року на екрани вийшов другий сезон серіалу «Цілком таємно» (X-Files, 1994), де епізод з назвою «Господар» (The Host) у своєрідній манері візуалізує остарх західного суспільства перед чорнобильською загрозою. Агенти Фокс Малдер та Дана Скаллі розслідують вбивство, причиною якого став укус Флукмена, мутанта, що нагадує напівлюдину-напівчерва, і який заражує людей личинками паразитів. У ході розслідування з'ясовується, що Флукмена було завезено до Нью-Джерсі на російському кораблі, який перевозив ядерні відходи з Чорнобиля. Таким чином, бачимо, що образ Флукмена народжується аж через 8 років після реальної аварії і несе в собі певний узагальнений та гіперболізований образ загрози мутацій, який, однак, на той час реально вже не може нікого налякати. У глядачів не виникає жодних сумнівів, що звитяжні американські агенти зможуть знешкодити мутанта і в черговий раз врятувати світ. Зовнішність Флукмена викликає радше відразу, ніж страх чи співпереживання. Відтак, реальні наслідки Чорнобильської аварії замінюються в процесі омасовлення вигаданими та такими, що породжують формування негативного образу-симулякру, який до того ж піддається тиражуванню та серійності: 1997 року ця історія була використана письменником Лесем Мартіном (Les Martin) як сюжет для роману «Господар», що вийшов у серії новелізацій за мотивами серіалу «Цілком таємно». 2013 року світ побачили два комікси «Господарі», в яких читачі знову зустрічаються з Флукменом та його нащадком, а також дізнаються історію радянського ліквідатора Григорія, який після вибуху на ядерному реакторі мутував у Флукмена. Очевидно, що успіх даної історії пояснюється кількома причинами: одна з них – загальний високий рейтинг «Цілком таємно» у Сполучених Штатах та в Європі, інша – маніпулювання з реальним страхом західного суспільства після Чорнобильської катастрофи, на якому засновується сюжет, а також щільна прив'язка сюжету до конкретного культурно-історичного тла. Серед важливих підтекстів, які відчитуємо в цьому фільмі, це, по-перше, прив'язка подій у Чорнобилі до російсь-

ко-радянського контексту аварії, по-друге, зміщення акцентів у зображенні жертв вибуху: зі звичних на пост-радянських теренах ліквідаторів-героїв вони перетворюються на монстрів-хижаків, які загрожують цивілізованому світові зараженням і смертю. Ліквідатор зображений, перш за все, як представник колишньої імперії зла, як Чужий, що несе загрозу. Дійсно, Флукмен має більше спільного з класичним образом Чужого з однойменної серії фільмів («Чужий»/Alien, 1979, 1986, 1992, 1997), перші два епізоди якого, як не дивно, з'явилися саме в роки двох найбільших ядерних катастроф – на Трі-Майлд-Айленд та у Чорнобилі, – ніж з реальними ліквідаторами. Візуальна репрезентація Флукмена на екрані покликана провокувати відразу не лише до нього, а й до тієї системи, яка його породила. Отже, у такий спосіб Чорнобиль вписується у широке історичне радянсько-американське протистояння, а Флукмен стає символом максимальної ворожості, чужості, небезпечності не лише Чорнобильської аварії, а й загалом комуністичної ідеології, активно набуваючи цілої низки конотативних значень, про які С. Голл писав: «Рівень конотації візуального знаку [...] це місце, в якому вже закодовані знаки перетинаються з глибинними семантичними кодами культури, набувають додаткового, більш активного ідеологічного розмаху» [14, с. 512].

2011 року на екрани виходить кінострічка «Трансформери 3: Темна сторона Місяця» (Transformers: Dark of the Moon, 2011), один із перших гучних блокбастерів, де фігурує Чорнобиль. І хоча історія Майкла Бея, головного режисера серії фільмів, представляє окремий всесвіт трансформерів, варто поглянути на передісторію медіафраншизи про розумних роботів. Початком став 1984 рік, коли фірмами Takara та Hasbro була розроблена лінія іграшок, для котрих придумали і характери, і сюжетні лінії, які надалі зазнавали змін і розвитку в нових продуктах: коміксах, мультсеріалах, художніх фільмах і відеоіграх. Так, перша згадка про Чорнобильську аварію присутня в епізоді «Blood on the Tracks» серії коміксів компанії Marvel UK 1986 року, в якому розповідається про першу земну атомну станцію Альфа, за яку ведуть боротьбу автоботи та десептикони. Навколо станції збираються протестувальники, і серед плакатів, які вони тримають у руках, присутній також один із написом про те, що уроки Чорнобиля залишилися незасвоєними. Взагалі тема використання ядерного палива час від часу виринала в коміксах, де було запропоновано альтернативну історію розвитку подій. Наприклад, в епізоді 2011 року «Rising Storm Issue 2» один із десептиконів, Шоквейв, у результаті аварії корабля врізається в Землю в районі Тунгуски 1908 року, де залишається через ушкодження до 1919 року, поки його не знаходять радянські військові, які надалі утримують Шоквейва у сибірському гулагові, не розуміючи, як вико-

ристати його енергію. І лише викравши дані схожих досліджень в американців, які так само знайшли та вивчали головного десептикона Мегатрона, радянські інженери змогли винайти шлях до використання ядерної енергії. Повертаючись до сюжету фільму, зазначимо, що тут ми також зустрічаємося із Шоквейвом, який переховується на Чорнобильській станції разом зі своїм помічником Дріллером. У цей час автоботи допомагають американцям підтримувати мир і спокій на планеті, що у візуальному ряді виглядає таким чином: спочатку автоботи перебувають із місією в якомусь терористичному таборі на Сході, а вже у наступній сцені глядачі бачать КПП з написом «Чорнобиль». Сталево-сірі кадри чорнобильських ландшафтів перемежуються розмовою головного юриста Міністерства енергетики України Юрія Восходчука з представником американських спецслужб, у якій він повідомляє, що на одному із заморожених об'єктів була зроблена знахідка, що має інопланетне походження. Також Восходчук стверджує, що офіційне керівництво країни буде заперечувати сам факт цієї розмови. Отже, вже з перших кадрів Україна асоціативно розташовується в одній шерезі з місцями найвищої небезпеки для цілого людства, офіційні особи якої до того ж є подвійними зрадниками, бо діють поза спиною власного керівництва і, як з'ясується пізніше, стали співниками десептиконів. Приїзд спецзагону американських солдатів разом із автоботами до Чорнобиля продовжує нагнітати атмосферу чужості, ворожості та дивної абсурдності. У першій же розмові повідомляється про те, що аварія сталася 1986 року, а люди не зможуть жити на цій території ще 20 000 років. У відповідь Восходчук зауважує, що Україна була дуже плодovitим краєм, а Чорнобиль став справжньою трагедією, після чого у глядачів складається враження, що вся Україна виглядає після аварії саме так, як ми бачимо це в кадрі, тобто Чорнобиль тут використовується як метонім, що заступає собою ціле, Україну, та презентує лише одну суттєву рису, яка переноситься на це ціле. Наступним абсолютно безпідставним згущенням жорстокості радянського режиму стає фраза про те, що вхід до Чорнобиля проходив через школу. Восходчук не користується захисним костюмом, бо, за його словами, його смерть – це лише питання часу, що підкреслює приреченість усіх тих, хто потрапляє до Чорнобиля (України?), тоді як усім іншим демонстративно рекомендовано слідкувати за рівнем радіації та за часом, оскільки вони можуть перебувати тут не більше 16 хвилин. Тим безглуздою виглядає сутичка між автоботами та Шоквейвом і Дріллером на території станції, де все летить шкереберть і руйнується. Десептикони встигають зникнути, а до рук автоботів потрапляє деталь двигуна загубленого корабля автоботів «Ковчег» (Ark). В останній сцені Восходчук намагається втекти у своєму білому

лімузині, але на нього нападає Дріллер і вбиває зі словами: «Радий був з вами попрацювати». Отже, сцена в Чорнобилі займає в цілому фільмі не більше 5 хвилин, але вони виявляються дуже щільно напаковані стереотипами та створюють чорно-білу апокаліптичну сцену чорнобильського локусу як осердя зла, зради, небезпеки.

Очевидно, що формування кінообразу Чорнобиля невід'ємне від загальних тенденцій формування візуальних стереотипів щодо України, про які ми говорили вище. У своїх спробах відреагувати на появу держави Україна на мапі світу режисери та сценаристи не змогли подолати проблему обмежень у презентації нової культури, що Вілфрід Ніппел пояснює так: «Вибір того, що варто показувати, диктується власними ідеями щодо нормальності. Все, що нетипове для спостерігача, сприймається як типове для суспільства, про яке йдеться, а найголовніше, що будь-який опис базується лише на одній або двох характерних рисах» [16, с. 36]. Цікаво, що Орест Стельмах в одному з нещодавніх інтерв'ю про свою трилогію зазначив: «Від початку я шукав місце, що було б протилежним Нью-Йорку. Я хотів віднайти дуже темне місце»⁷, і Чорнобиль виявився саме таким місцем, абсолютним антиподом розвиненого та цивілізованого Американського Яблука. До речі, на офіційному сайті письменника повідомляється, що він продав права на екранізацію роману «Хлопець з реактору 4»⁸, отже, незабаром з'явиться новий фільм про Чорнобиль, відзнятий американськими митцями. Таким чином, образ продажного юриста Юрія Восходчука ідеально вписується в уже сформовану матрицю та візію українців в американському масовому кіно. Як зазначає Г. Почепцов: «Завжди буде легше, не витрачаючи додаткових зусиль, користуватися тими значеннями, які пропонуються. Вірогідно, в цьому полягає серйозна привабливість масової культури, яка не вимагає від читача/глядача додаткових роздумів. Вона навіть не вимагає від нього особливої пам'яті, оскільки будується на нескінченних повторах» [6].

Кінофільм, що не епізодично, а від початку і до кінця розгортається в чорнобильському хронотопі, з'явився в Сполучених Штатах лише 2012 року. Це повнометражна ігрова стрічка режисера Бредлі Паркера «Чорнобильські щоденники»/«Заборонена Зона» (Chernobyl Diaries, 2012). Сюжет достатньо простий: кілька американських туристів подорожують Європою, приїжджають у Київ, де один із них вирішує запросити друзів провести один день у місті Прип'ять, для чого вони винаймають гіда, але виявляється, що в Зоні продовжують жити монстри, які по черзі жорстоко вбивають майже всіх героїв. Коли живими зали-

⁷ Див. інтерв'ю тут: <https://www.youtube.com/watch?v=zxXht7nF0Mg>.

⁸ Див. офіційний сайт письменника: <http://www.oreststelmach.com/news.php>.

шаються двоє закоханих, і їх знаходять українські військові, то вони розстрілюють хлопця, а дівчину кидають в ізолятор, наповнений так званими «пацієнтами», монстрами-мутантами, на яких перетворилися колишні працівники станції та жителі Зони, що не були з неї вчасно евакуйовані. Тож, якщо поглянути на змістове повідомлення, то виникає кілька варіантів його інтерпретації. По-перше, на початку Україна показана як одна з європейських країн, і це добре, однак, одночасно з цим герої весь час говорять про те, що кінцевим і найбажанішим пунктом їхньої подорожі є Москва, і саме там один із героїв мріє обручитися зі своєю коханою дівчиною. Вже коли всі шестеро американців перебувають у мікроавтобусі у Прип'яті вночі, і на них починають кидатися страхітливі створіння, то фрази про те, що в цей час вони могли би бути в Москві, звучать найбільшим звинуваченням ініціаторові подорожі. По-друге, Чорнобиль у фільмі представлений як місце чорного туризму, куди герої потрапляють незаконним шляхом, і також територією, де закони взагалі не діють, а охоронці-військові перетворюються на вбивць і злодіїв. Якщо говорити про візуальну складову, то глядач зустрічається з візуальною стереотипізацією як простору навколо Чорнобиля, який стандартно представлений парочкою кількох паверхівок, оглядовим колесом, залишками автомобілів та станцією на обрії, так і героїв. Наприклад, образ Юрія, українського гіда до Чорнобиля, різко відрізняється від інших героїв не лише кремезною статуєю, одягом – традиційною спортивкою з білими смужками, а й навмисне спотвореною англійською мовою. Узагальнюючи, можемо зазначити, що у цьому кінопродуктові всі негативні характеристики Чорнобиля як «темної плями» на мапі світу досягають свого апогею, при цьому вони мають дуже мало спільного з реальними проблемами пост-чорнобильської доби, а використовуються виключно для посилення жанрових характеристик фільму, таких як фільм-жахів і трилер. По суті, це є довільне використання локусу катастрофи з метою створення оновленого, згідно з вимогами часу, нарративу про ворожого Чужого, зразком для якого послужили численні кінофільми про чужинців, інопланетян, монстрів тощо. Невизначність останніх у «Чорнобильських щоденниках», до речі, стала однією з причин досить негативної критики стрічки з боку вибагливої щодо екранних спецефектів публіки. Цікаво, що місцем зйомок фільму стала колишня радянська авіабаза у селищі Кіскупчача в Угорщині, яка поступово перетворюється на кінодвійника Зони, адже саме там знімали і наступний блокбастер, про який піде мова.

У п'ятому фільмі з серії «Міцний горішок» під назвою «Хороший день, щоб померти» (A Good Day to Die Hard, 2013) глядачі зустрічаються з батьком та сином Макклейнами, які рятують світ від небезпеч-

ного злочинця, що торгує ядерною зброєю, а за сумісництвом є кандидатом у міністри оборони Росії. Коли в Москві Макклейнів атакує російський спецназ, вони ховаються в готелі «Україна», а пізніше вирушають навздогін злочинцям до Чорнобиля, викравши автомобіль чеченців, вщент набитий зброєю. На території станції відбувається вирішальний бій американських поліцейських і російських «злочинців», у результаті якого ні від росіян, ні від станції на Чорнобилі не залишається живого місця. Отже, у фільмі оживлено матриці голлівудського кіно часів Холодної війни, де між цивілізованим Заходом і загрозливим Сходом проведено чітку розмежувальну лінію. Поява у цьому контексті Чорнобиля лише покликана посилити розрив, інтенсивніше підкреслити загрозу неконтрольованого та дикого Сходу, де зовсім неважливою є приналежність до росіян, українців чи чеченців, адже всі вони виявляються агресивними Чужими. Звідси і неухважність творців фільму до реальних просторових і часових відстаней, скажімо, між Москвою та Чорнобилем, та ігнорування елементарних речей, як от наслідки стрілянини на замороженому атомному об'єкті та інше. У контексті кінонарративу важливим є виключно життя кожного окремого американця та сімейні цінності, які допомагають батькові й синові вистояти і перемогти. Тож, тут Чорнобиль взагалі отримує лише одну атрибутивну ознаку – місце, де неконтрольовано зберігається атом, що потенційно загрожує цілому людству: ні про аварію 1986 року, ні про якісь її наслідки взагалі не йдеться. Україна візуально зменшується до розмірів готелю на території Москви, а Чорнобиль виявляється розташованим щонайдалі десь у приміській зоні російської столиці.

Останнім на сьогодні творінням популярної культури, в якому фігурує Чорнобиль, є телесеріал американського телеканалу Freeform «Сутінкові мисливці» (Shadowhunters, 2016), перший сезон якого демонструвався у січні – квітні цього року. За жанром це міське фентезі, за основу якого було взято серію книг-бестселерів Ксандри Клер «Знаряддя смерті» (The Mortal Instruments, 2007–2014). З першої ж серії ми опиняємося в колі гламурних напів-янголів, напів-людей, які ведуть боротьбу з демонами, що, звичайно ж, прагнуть отримати контроль над людством. Замальовки американських вулиць, клубів та закинутих замків час від часу перериваються заставкою, на якій зображено атомну станцію з написом Чорнобиль, адже саме там влаштував своє лігво один із найнебезпечніших сутінкових мисливців Валентин Моргенштерн. У п'ятому епізоді він навіть намагається завербувати місцевих чоловіків та перетворити їх на зомбі, при цьому актор у кадрі розмовляє дуже ламаною російською мовою, а всі чоловіки залякані та одягнені в якісь сірі халамиди, візуально вони нагадують середньовічних жебраків. Пізніше Валентин перебирається на один з островів

неподалік центру Нью-Йорка, аби триматися ближче до всього, що відбувається. Таким чином, у цьому серіалі бачимо, що кліше щодо Чорнобиля продовжують активно функціонувати в американській масовій культурі. Навіть якщо йдеться про світ демонів та фейрі, центральною точкою на мапі світу продовжує залишатися Нью-Йорк, осердя, де вирішується доля цілого людства, а Чорнобиль – це найвіддаленіша в усіх сенсах місцина на мапі світу, така собі схованка для негідників, де їх ніхто не може відшукати, бо це місце практично знаходиться в потойбічному світі, що для західного масового глядача виглядає достатньо вірогідним і підтверджується тим, що на форумах глядачі активно обговорювали той факт, чому ж це Валентин раптом почав розмовляти якоюсь незрозумілою мовою і що ж таке Чорнобиль.

Якщо за теорією С. Голла існує три типи прочитання медіаповідомлень – домінуюче, опозиційне та узгоджене [14, с. 515], то у випадку створення образу Чорнобиля в американському масовому кіно, певно, маємо справу з програмуванням першого, коли орієнтація на масового необізнаного глядача передбачає створення далеких від реальності, спрощених та гіперболізованих візій аварії, її наслідків, учасників і простору, які вкладаються у вже напрацьовані образи Іншого/Чужого і, відповідно, інтерпретуються аудиторією без особливих зусиль в унісон із задумом творців кінофільмів. Побіжно зазначимо, що у неігровому американському кіно ситуація дещо інша, оскільки тут робляться спроби критичної оцінки того, що відбулося (наприклад: *Chernobyl: The Final Warning*, 1991; *Chernobyl Heart*, 2003; *White Horse*, 2008 та ін.), якими є наслідки аварії (наприклад: *The Babushkas of Chernobyl*, 2015) тощо. Навіть телевізійні розважальні проекти, такі як туристично-кулінарне шоу Тоні Бордейна «Без резервації» (*No Reservations*, Season 7, Episode 14, 2011), намагаються подати об'єктивні факти щодо аварії та її наслідків, тобто орієнтуються щонайменше на узгоджене відчитування, яке передбачає співіснування «адаптивних та опозиційних елементів» [14, с. 516], тобто за глядачами залишається право частково погоджуватися з авторами повідомлення, а також і заперечувати/ставити під сумнів деякі його частини. Що ж до обізнаного глядача, то його стратегією є опозиційне читання, яке дозволяє відкидати домінантне відчитування та формувати власний зміст повідомлення, що ми і намагалися зробити у наведеній розвідці.

Узагальнюючи результати проведеного аналізу, можемо з упевненістю стверджувати, що розвиток чорнобильської тематики в американській кіноіндустрії, з одного боку, був щільно пов'язаний із традиційними підходами до візії Чужого, який наділяється негативними, фантастичними здібностями, прирівнюється до монстра, острах перед яким головним чином полягає в небажанні перетворитися на подібну

істоту. По-друге, образ Чорнобиля як джерела загрози мутацій прекрасно вклався у матрицю американсько-радянського протистояння і продовжив на екрані пропаганду антирадянської ідеології, одним із наслідків цього стало те, що за Чорнобилем на вісі «цивілізований» Захід – «дикий» Схід чітко закріпилися негативні стереотипні характеристики другого. Розвиток візії Чорнобиля відбувався паралельно з формуванням образу України та українців в американському масовому кіно, що підсилювало негативну риторичну та чітку зорову стереотипізацію як Чорнобиля, так і в цілому України. Іншою характерною рисою стало нівелювання реальних подій та їхніх наслідків, а станція, Прип'ять, Зона використовуються у якості зручних локусів, у яких можна розташувати і зрадників, і злодіїв, і демонів. Ця тенденція сигналізує про перетворення Чорнобиля в кіно на цілісний топос із власними типовими ситуаціями і впізнаваним візуальним оформленням. Так само можемо стверджувати, що в американському масовому кіно Чорнобиль здебільшого став екранною копією того, що не існує в реальності, симулякром. Його репрезентація на екрані відображає стереотипні погляди інших на далеку і незнайому їм подію, історію, культуру та в такий спосіб візуалізує їхні власні страхи й упередження, що наближує Чорнобиль до архетипного образу Тіні.

Підсумовуючи, можемо стверджувати, що чорнобильська тема продовжує шлях традиціоналізації: вона залишається актуальною та цікавою для митців вже принаймні двох поколінь, переходить межі однієї національної літератури та культури, паралельно активно розвивається у кіно, образотворчому мистецтві, фотомистецтві, інсталяціях, перформансах, музиці тощо. У процесі опрацювання теми/топосу Чорнобиля відбувається формування стереотипів щодо України та українців в західному культурному просторі, де вони стабільно наділяються рисами Чужих/Інших.

Таким чином, методи прочитання текстів культури, що їх пропонують сучасному дослідникові порівняльне літературознавство та імагологія у контексті культурних студій, дають можливість зрозуміти, як відбувається включення у поле зору мас Іншого, на основі чого формуються певні стереотипи та з чого складається екзотизм того чи іншого народу. Тематологічний паралельний аналіз текстів літератури та кіно дають надзвичайно цікавий результат. У випадку з візією України й українців в американській культурі приходимо до висновку про поступове розширення тематики та сюжетики, сформованості у масовій свідомості здебільшого негативного стереотипу українця як Іншого/Чужого, який у різні історичні періоди доповнюється певними рисами (наприклад, ідентифікується з радянським минулим або набуває апокаліптичних характеристик після Чорнобильської аварії). Необхідною

умовою переформатування такого стереотипу є заповнення інформаційних прогалів, створення текстів, які б презентували широкому загалу альтернативний образ країни, її минулого та сучасного. Використання цих підходів у вищій школі, крім всього іншого, формує також навички критичного мислення, що є необхідною умовою існування інтелектуала в сучасному інформаційно-комунікативному просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бацевич Ф. С. Основи комунікативної лінгвістики / Ф. С. Бацевич. – К. : Видавничий центр «Академія», 2004. – 344 с.
2. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / Тамара Гундорова. – К. : Критика, 2005. – 264 с.
3. Гундорова Т. ПостЧорнобиль: катастрофічний симптом / Тамара Гундорова // Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї. – К. : Грані-Т, 2013. – С. 383–457.
4. Мельничук А. Посол мертвых / Аскольд Мельничук // Дружба народов. – 2004. – № 5–6.
5. Мельничук А. Що сказано : [роман] / Аскольд Мельничук. – Харків : Фоліо, 1996. – 128 с.
6. Почепцов Г. Модель декодування Стюарта Холла [Електронний ресурс] / Георгій Почепцов // Media Sapiens. – 17 травня. – 2015. – Режим доступу : http://osvita.mediasapiens.ua/trends/1411978127/model_dekodirovaniya_stivena_kholla/.
7. Фоер Дж. С. Все ясно : [роман] / Джонатан Сафран Фоер ; [пер. з англ. Р. Семківа]. – К. : Факт, 2005. – 428 с.
8. Фоер Дж. С. Полная иллюминация / Джонатан Сафран Фоер ; [пер. с английского В. Арканова]. – М. : Изд-во Эксмо, 2005. – 352 с.
9. Beres M. Chernobyl Murders / Michael Beres. – Medallion Press, 2008. – 500 p.
10. Chow R. A Discipline of Tolerance / Rey Chow // A Companion to Comparative Literature / [Ed. by Ali Behdad and Dominic Thomas]. – Wiley Blackwell, 2014. – P. 15–27.
11. Dudycz Lupescu V. The Silence of Trees : [A Novel] / Valya Dudycz Lupescu. – Wolfsword Press, 2010. – 328 p.
12. Everything is Illuminated©2005 [Електронний ресурс]. – Package Design & Supplementary Material Compilation© 2006. – Warner Bros. Entertainment Inc. – Режим доступу : <https://my-hit.org/film/2182/>.
13. Foer J. S. Everything is Illuminated / Jonathan Safran Foer. – Boston ; New York : Houghton Mifflin Company, 2002. – 276 p.
14. Hall S. Encoding, decoding / Stuart Hall // The Cultural Studies Reader. – Second Edition / [Ed. by Simon During]. – London ; New York : Routledge, 1999. – P. 507–517.
15. Hryhorczuk D. Caught in the Current : [A Novel] / Daniel Hryhorczuk. – Langdon Street Press, 2013. – 286 p.

16. *Imagology: The cultural construction and literary representation. A critical survey* / [Ed. by Manfred Beller and Joep Leerssen]. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2007. – 476 p.
17. Melnyczuk A. *The Ambassador of the Dead* / Askold Melnyczuk. – Washington D.C. : Counterpoint Press, 2001. – 266 p.
18. Melnyczuk A. *The House of Widows* / Askold Melnyczuk. – Saint Paul, Minnesota : Graywolf Press, 2008. – 266 p.
19. Melnyczuk A. *What is Told* / Askold Melnyczuk. – Boston – London : Faber and Faber, 1994. – 204 p.
20. Motyl A. *Ardor: Or How Would-Be Nobel Prize Winner C. Milosz Enjoyed the High Life with Low Life in Italy, Hobnobbed with a Viktor Yanukovych Look-Alike, and Met His Muse on the Rooftop of the Duomo* / Alexander J. Motyl. – Anaphora Literary Press, 2016. – 130 p.
21. Motyl A. *Fall River* / Alexander J. Motyl. – Marlboro : Alternative Book Press, 2014. – 152 p.
22. Motyl A. *Flippancy* / Alexander J. Motyl. – Kindle Edition, 2011. – 85 p.
23. Motyl A. *My Orchidia* / Alexander J. Motyl. – Brick House Books, Inc., 2012. – 76 p.
24. Motyl A. *Sweet Snow: A novel of the Ukrainian famine of 1933* / Alexander J. Motyl. – Somerville, Massachusetts : Červená Barva Press, 2013. – 152 p.
25. Motyl A. *The Jew who was Ukrainian* / Alexander J. Motyl. – Somerville, Massachusetts : Červená Barva Press, 2011. – 188 p.
26. Motyl A. *Vovochka: The True Confessions of Vladimir Putin’s Best Friend and Confidant* / Alexander J. Motyl. – Anaphora Literary Press, 2015. – 152 p.
27. Motyl A. *Whiskey Priest* / Alexander J. Motyl. – New York : Universe, Inc., 2005. – 146 p.
28. Motyl A. *Who Killed Andrei Warhol : [A Novel]* / Alexander J. Motyl. – Santa Anna, California : Seven Locks Press, 2007. – 234 p.
29. Mulvey L. *Visual Pleasure and Narrative Cinema* / Laura Mulvey // *The Norton Anthology of Theory and Criticism* / [Ed. by Vincent B. Leitch]. – New York ; London : W W Norton & Company, 2001. – P. 2181–2192.
30. O’Dell T. *Coal Run* / Tawnie O’Dell. – New American Library, 2005. – 372 p.
31. Rychtycka K. *Crossing the Border : [Stories]* / Ksenia Rychtycka. – Johnson City, TN : Little Creek Books, 2012. – 122 p.
32. Stelmach O. *The Altar Girl* / Orest Stelmach. – Las Vegas, NV : Thomas & Mercer, 2015. – 248 p.
33. Stelmach O. *The Boy from Reactor 4* / Orest Stelmach. – Las Vegas, NV : Thomas & Mercer, 2013. – 382 p.
34. Stelmach O. *The Boy Who Glowed in the Dark* / Orest Stelmach. – Las Vegas, NV : Thomas&Mercer, 2014. – 296 p.
35. Stelmach O. *The Boy Who Stole form the Dead* / Orest Stelmach. – Las Vegas, NV : Thomas&Mercer, 2014. – 358 p.
36. Zabytko I. *The Sky Unwashed : [A Novel]* / Irene Zabytko. – Algonquin Books of Chapel Hill, 2000. – 266 p.
37. Zabytko I. *When Luba Leaves Home* / Irene Zabytko. – A Shannon Ravenel Book, 2003. – 230 p.

III. Інтермедіальний вимір літератури

Світлана Маценка

СЦЕНА ПИСЬМА ТОМАСА МАННА (РОМАН «ДОКТОР ФАУСТУС»): ВІД МЕДІАЛЬНОСТІ ТВОРУ ДО ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ ЙОГО ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

У центрі уваги новітнього літературознавства, орієнтованого на культурологію й медіазнавство, незмінно перебуває письмо. Відіграючи в культурі провідну роль, медіум «письмо» сприймається як система мислення, науки і культури. Література як естетична практика в цьому контексті зараховується до ігрових і саморефлексивних способів застосування письма. Тож, обравши в якості об'єкта дослідження знаменитий «роман століття» «Доктор Фаустус» («Doktor Faustus», 1947) Томаса Манна, зважаючи на його різноманітні інтермедіальні форми подальшого функціонування у сучасному культурному просторі (екранізація режисера Франца Зайтца 1982 року; музичні озвучення: опера італійського композитора Джакомо Манцоні 1989 року; концерт для скрипки № 3 «Три портрети з Доктора Фаустуса Томаса Манна» Ганса Вернера Генце 1996 року; «Aposcalipsis cum figuris» Конрада Бюмера 1984 року; інсценізації, наприклад, режисера Піта Гольцварта 2010 року і Александра Харіма 2015 року), за основу роздумів взято ідею, згідно з якою інтермедіальні інтерпретації великою мірою є наслідком медіальної природи самого літературного першоджерела, здатного скеровувати свою рецепцію.

Теоретичним підґрунтям такого спрямування дослідження роману «Доктор Фаустус» Томаса Манна слугують окремі положення сучасної дискусії щодо медіальної перспективи письма, характер якого сприймається як симптоматичний для формування гуманітарної теорії взагалі. «У функції симптому полягає головне значення поняття письма як теоретичної теми», – зазначає Г. У. Гумбрехт, один з авторів збірника наукових праць під назвою «Письмо» (Schrift; [Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Karl Ludwig Pfeifer]. – München, 1993) [19, с. 388]. Такий симптоматичний характер письма дослідники відзначають, орієнтую-

чись на його матеріальність і модальність, обґрунтування яких знаходять, з одного боку, у тлумаченні постструктуралістською теорією концепту «écriture», а з іншого, – у концепції письма як комунікаційної системи та медіальної форми. Так, у праці «Слова та речі» («Les Mots et les choses», 1966) М. Фуко вказує на медіально-технічний поворот літератури, в якій зосередження уваги на функціях зображення зміщується в напрямку матеріальності письма («І все ж, упродовж усього ХІХ ст. і до наших днів – від Гельдерліна до Малларме й Антонена Арто – література існувала і продовжує існувати в своїй автономії; вона різко відділилася від будь-якої іншої мови, створивши своєрідну "антидискусію" і повернувшись у такий спосіб від функції мови, пов'язаної з уявленням чи позначенням, до того її грубого буття, котре було забуте після ХVІ ст.» [9, с. 79]). Із фокусування модерністської поетики на матеріальності письма Ж. Дерріда розвиває свою концепцію і практику граматиологічної і деконструктивістської його філософії, орієнтованої на гру сигніфікантами («Письмо – це результат у вигляді сходження смислу у себе із себе: метафора-для-іншого-з-огляду-на-інше-тут-і-тепер, метафора як метафізика, в якій буття змушене приховуватися, якщо хочеш, щоб з'явилося нове» («Письмо і розрізнення» [2, с. 41]); «Письмо є нічим іншим, як сценою історії і грою самого світу. Воно не вичерпується простою психологією» («Фройд і сцена письма» [8, с. 347])). У зв'язку із констатованою матеріальністю медіа порушується питання про притаманний їм власний смисл. Саме література відіграє за цього фундаментальну роль, здійснюючи спостереження за медіа як техніками породження смислу у вигляді медіальної саморефлексії або рефлексії чужих медіа й медіальності як такої. Для медіально-естетичного розуміння письма і літератури основоположним виявляється поняття театральності чи інсценізації медіальних процесів. Тобто, інтеракції поміж техніками письма, концепцією твору і літературною поетологією можна представити як сценічну подію. Театральна модель видається особливо продуктивною для того, щоб описати спостереження за власними медіальними процесами чи саморефлексивними діями. У сенсі сцени письма можна сприйняти також жест як саморефлексивне показування матеріального і того, що воно втілює. Тож театр розуміється як «прасцена спільної уваги» (М. Бауер), стандартна сцена світотворення. Із цієї перспективи, семіотика, феноменологія, естетика об'єднуються в модель сценічної медіальності. Відтак мистецтво та література виконують функцію, яку М. Бауер називає функцією дисплея, маючи на увазі показ і програвання медіальних операцій світотворення і саморефлексивного зображення процесів, котрі відбуваються в усіх медіа, а відтак у мистецтві в цілому [12,

с. 118]. Як наслідок, модальність розуміється як фігура розрізнення, як «диференціальна гра можливостей з'яви»: «Медіальність означає експозицію медіальної зміни образу через звільнення від образу – конфігураційний проміжний простір між видимим і невидимим, в якому це невласне, позбавлене походження проміжне постійно ре-презентується по-новому», – визначає Г. К. Толен [22, с. 20]. За К. Шерфом, предметом медіафілософії літератури є «не письмо, а писання», «не європейська культурна техніка і навіть не слід диференції, а письмовість голосу, антиципація присутності за межами субстанцій, інстинкт щодо історії смислу, якого ще не досягли, який однак уже був обіцяний (ким?)» [18, с. 140]. Отже, медіально-естетична перспектива літератури порушує питання щодо сцени письма, на якій рефлектуються і представляються процеси смислопородження, проблеми репрезентації і світотворення. Дослідники наголошують на саморефлексивному потенціалі літератури, а особливо роману, мовні ігри якого в їхній багатозначності, гетерогенності, цитатності вони оголошують моделлю світової конструкції. Письменники пишуть і говорять на межі і про межі. Письмо за таких умов сприймається як втілення медіальних подій, як інсценізована рефлексія про власну і чужу матеріальність та модальність.

Поняття медіальності літератури обов'язково приводить до її інтермедіальних контактів, поза якими його неможливо було б диференціювати. Як правило, йдеться про «ре-презентацію» в літературі інших медіа, що Є. Шрьотер називає «трансформаційною інтермедіальністю». «Вирішальним є, щоб описи таких трансформацій попри всі відмінності завжди мали онтологічне значення. Бо для того, щоб взагалі могли констатувати трансформацію – "displacement", як каже М. Турім (1991) – необхідно мати попередні знання щодо того, чим є медіум репрезентації (начебто), а також чим є репрезентований медіум (начебто). Треба визначити суттєві відмінності, які уможливають опис того, що "додається" медіумом репрезентації до репрезентованого медіума: тобто, як саме він стає "трансформованим"» [20, с. 145]. Тим самим, вважає дослідник, ми торкаємося зворотного боку трансформаційної інтермедіальності, який він називає онтологічною інтермедіальністю. Оскільки, розмірковуючи про інші медіа, література визначає і саму себе. «Питання, яке тут постає, звучить так: чи передують чітко розмежовані, визначені певною "медіаспецифічною матеріальністю" одиниці, які ми називаємо *медіа*, інтермедіальному зв'язку, а чи радше існує певний вид пра-інтермедіальності, яка навпаки слугує умовою можливості таких одиниць?», – розмірковує Є. Шрьотер [20, с. 146]. Оскільки визначення того, що є «власним» певного медіума, передба-

час диференційне відмежування від інших медіа, то ці інші медіа абсолютно необхідні для будь-якої сутнісної дефініції. Тож можна стверджувати, що «суть» медіума «поступово вибудовується із фігур, які були йому чужі» (М. Фуко) [Цит. за: 20, с. 149]. Мові і письму за цього належить особлива роль, бо вони репрезентують необхідну умову можливості теорії. Медіа, про які пише медіазнавство, представлено тільки у вигляді інтермедіального «зміщення» у текстах – а саме, омовлено/письмово. Мова/письмо, висновує Є. Шрьотер, – це не простий медіум серед інших, він поводить асиметрично щодо інших медіа, бо він є місцем, де може бути висловлена «правда», «сутність», «специфіка» інших медіа. І навпаки, жоден медіум не здатен виявитися сам собою, у своїй чистій специфіці і суттєвості, не пройшовши через співвідношення і диференціацію з мовою/письмом: «Перед письмом опиняєшся, як перед законом, тобто воно завжди стосується кожного, завжди підлягаєш його принципу, не отримуючи змоги стати над ним» [20, с. 148]. Вочевидь, стверджує дослідник, первинними є не окремі медіа, які зближуються інтер-медіально, а радше сама інтермедіальність. Чітко розмежовані одне від одного мономедіа відтак – це результат цілеспрямованих і інституціонально закорінених облог, розрізів і механізмів виключення. Отже, значний інтерес літератури до інших медіа можна пояснити їхнім спільним походженням і важливою роллю літератури у теоретизуванні й омовленні смислотворення на межі з іншими медіа. У зв'язку з постійно зростаючою конкуренцією медіа вказується також на зумовлену нею потребу літератури у самолегітимації. Якщо роман перетворює конкуруючі медіа на літературний матеріал, яким вільно розпоряджається, то в результаті цього оповідне мистецтво виступає в ролі своєрідного метамедіума, який медіалізує інші медіа. Саме такою є стратегія Томаса Манна – врятувати принцип письменності, який знаходиться під загрозою: і досягти цього не шляхом недіалектичного розмежування, і не в результаті ідеалістичного відступу у позірно недоторканий регіон чистої автономії словесного мистецтва, і не через авангардистську квазі-репродукцію чужих медіальних системних елементів, а шляхом безпосередньої конфронтації у формі кооптації і гегемоніальної репрезентації іншого, яка стає центром романного мистецтва письменника. Отже, важливо не те, чим ймовірно є певний медіум, а ті інтеракції, в які він вступає з іншими медіа у певних історико-культурних контекстах і в межах певних теоретичних уявлень. Аналіз медіа як літературного матеріалу, пояснює Р. Гьобель, втілює, зважаючи на ці ознаки, передумову для розповіді про історичну зміну технічних репродуктивних практик у межах інтер-медіального написання історії літератури [14, с. 55].

Представлену концепцію письма можна охарактеризувати водночас і як форму організації знання і культури, і як таку, що інтегрує афективний потенціал, понад записане приймає в себе трансмедіальні форми, залучає образотворчість і звукову образність, розвідує порогові сфери медіальних трансформацій. Саме до такого письма вдається Томас Манн, створюючи роман «Доктор Фаустус», заснувавши естетичне послання в ньому на взаємодії вербального, музичного й образотворчого мистецтва. У якості естетичного процесу інтермедіальність за цього скеровує увагу на основоположну структуру артифіційної упорядкованості тексту роману. У довідникові «Томас Манн. Життя – творчість – вплив» щодо аспекту письмо/писання – мова/голос пояснюється, що письменник інсценує конкурентні відносини голосу і письма у деструктивних, рідко гармонійних конфігураціях мовних та немовних знаків. «Темпоральний, тілесний перформанс ("діонісійних") голосів мовлення і співу та невербальні, музичні і сценічні форми висловлювання конфронтують із довговічністю письмових, тобто візуально-"німих" знаків (тою ж мірою "аполлонійних", Ніцше: "перетворений світ ока"). Театральним репрезентаціям із великою соціальною з'єднувальною здатністю протиставлено "мертві" знаки, комунікативний успіх яких видається непевним без одночасної присутності виробника і реципієнта» [23, с. 335]. У такий спосіб визначаються також координати імпліцитної поетики впливу, за допомогою якої фікційні тексти Томаса Манна рефлектують водночас і умови успішної літературної продукції та рецепції, і парадокси використання фікційного як невід'ємного, хоча й оманливого засобу комунікування «правди». У цьому зв'язку теж постає проблема наявної у самому тексті медіології Томаса Манна.

Письменнику йшлося про своєрідну партитуру роману, про спосіб «розгортання однієї єдиної думки», яка, за його визначенням «мистецтва роману», з її «титанічним мініатюризмом, котрий здається одержимим деталлю, наче вона й є її єдиною метою, у той же час ні на мить не втрачає із поля зору цілого» [5, с. 279]. Як влучно зазначає у своєму есе «До портрету Томаса Манна» Т. В. Адорно: «Розуміння Томаса Манна: справжнє виявлення його творів розпочнеться саме тоді, як тільки почнуть турбуватися тим, що не стоїть у бедекері [...] Краще тричі приглянутися до написаного, ніж раз у раз до символічного» [10, с. 336]. Бо в якості естетичного утворення роман принципово неоднозначний і саме ця багатозначність не дозволяє абстрагувати одну єдину тезу роману, тобто «сприймати його як щось, що він зображає безпосередньо» (Т. В. Адорно говорить про «сутнісну комплексність» художнього твору, яку не можна применшувати як акцидентний окремих

випадок). У цьому сенсі важливу роль в романі відіграє монтажна техніка, яку Томас Манн у листі до Т. В. Адорно від 30.12.1945 називає «схильністю, пов'язаною з віком», – бачити життя у вигляді «продукту культури і в образі містичних кліше, яким із закріпленою гідністю віддаєш перевагу перед самостійною вигадкою» [11, с. 19]. В есе «Історія Доктора Фаустуса. Роман одного роману» письменник розглядає монтаж цитат як особливу музичність свого твору: «Така техніка монтажу, яка постійно вражає і навіть лякає мене, належить до самого задуму, до самої "ідеї" книги, вона пов'язана із тою винятковою душевною свободою і широтою, яка викликала до життя цей роман, пов'язана з його хоча й оповідною, але все ж таки щирою прямою, пов'язана врешті із тим смыслом таємної сповіді, який в нього закладено, і через який я взагалі не думав про його публікацію, доки писав. Включення в роман живих, цілком конкретних людей, в результаті чого вони стають такими ж реальними чи нереальними, як і решта персонажів книги, – це ще тільки досить незначний приклад монтажного принципу [...] У цитаті як такій, незважаючи на її механічну природу, є щось музичне, а крім того, цитата – це дійсність, перетворена на вигадку, і вигадка, яка увібрала в себе дійсність, тобто певне вигадливе і хвилююче змішання різних сфер» [6, с. 220–221]. Митець прагне остаточно реалізувати намір, сформульований у «Роздумах аполітичного»: «Те, що я робив, мої художні твори, відгукуйтесь про них, як хочете чи вважаєте за потрібне, але *добрими партитурами вони були завжди*, всі, як одна; музиканти теж їх любили [...], і часто я хотів, щоб саме музиканти були їхніми громадськими суддями» [17, с. 319]. Звідси і переконання письменника, що роман «Доктор Фаустус» не тільки розповідає про музику, але й практикує її. «Я відчував, що моя книга і сама стане тим, про що вона тлумачить, а саме – конструктивною музикою» [6, с. 243]. Письменник вважав себе майстром «літературного музикування» і переніс на роман техніку «музичного плетива». Отже, передусім з огляду на значну роль музики в романі, існуючої і фіктивної, на взаємодію вербального та музичного текстів в ньому, йдеться про модальність письма Томаса Манна. Він прагнув створити аудитивний роман, в якому відобразив би «твори видатного композитора так, щоб читачу здавалося, ніби він їх дійсно чує, щоб він у них повірив» [6, с. 226]. Для цього письменник звертається до різного роду медіальних засобів відображення музики в романі: теоретизації й есеїзації музики для увиразнення її смислу і виділення логіки музичного розвитку, текстуалізації музики для наголошення на тому, що музику для кращого її розуміння слід читати, її візуалізації шляхом звернення до відомих партитур, а також до картин А. Дюрера, сценічного

зображення виконання і рецепції музичних творів. У романі «Доктор Фаустус», як і в знаменитому розділі «Багатство шляхетних звуків» із «Зачарованої гори», також звучить музика, відтворена на грамофоні, яка для Томаса Манна означала ілюзію фізичної близькості і тілесної присутності, а сам прилад він сприймав як складний музичний інструмент: «Голка побігла по платівці. Булінгер опустил над нею важку накривку. Через мембрану полилося горде мецо-сопрано, що не дуже дбало про дикцію: можна було розрізнити "Mon coeur s'ouvre à ta voix", а далі вже майже нічого, але спів – на жаль, у супроводі трохи верескливого оркестру, чарував своєю теплотою й ніжністю, виразними благоганнями щастя, так само, як і мелодія, що в обох однаково побудованих строфах арії лише в середині починає сходження до своєї вершинної краси і приголомшливо закінчує його, особливо вдруде, коли скрипка вже на повний звук, даруючи слухачам безмежну насолоду, підхоплює розкішну лінію пісні і в тужливо-ніжному рефрені повторює її кінцівку» [3, с. 453–454]. Як і для Ганса Касторпа, для товариства, яке обговорює механічне виконання музичних речей в «Докторі Фаустусі», грамофон втілює своєрідний імагінований театр. Оповідач у «Зачарованій горі» міркує: «Звичайно, все це звучало не так, якби в кімнаті грала справжня капелла. Сам звук, зрештою, не був спотвореним, але ослабленим, він був наче в перспективі; і здавалося, ніби, – дозволю собі тут порівняння, запозичене зі сфери зорових вражень, – ніби розглядаєш картину через перевернутий бінокль і бачиш її віддаленою та зменшеною, причому ані чіткість малюнка, ані ясність барв від цього анітрохи не потерпають» [4, с. 370]. Тим самим грамофон сприймається із великим захопленням, важливим за чого, вочевидь, є відсторонення візуального, бо воно сприяє концентрації на музиці, усуненій з усього театрального.

Медіальність письма є наскрізною темою роману «Доктор Фаустус». Біограф композитора Адріана Леверкюна Серенус Цайтблом розпочинає розповідь про життя свого товариша запевненням у точності його відтворення. Він говорить про свій манускрипт, про проблеми його становлення, про те, що змушений звертатися до сфери, для досягнення якої йому може не вистачити власних здібностей, тому турбується, щоб читачі правильно сприйняли його текст. «Для людини моєї вдачі дуже тяжко підходити до предмета, що став ніби долею, приріс до серця, так розважно і грайливо, як підійшов би до нього митець, komponуючи книжку; їй це здалося б майже фривольністю. Тому я й спинився передчасно на різниці, яку я відзначив тільки для того, щоб відразу ж запитати себе, чи це, бува, не моя вигадка. І справді, пережито змушувало мене так напружено, так пильно обмірковувати цю проб-

лему, що часом, жахаючись, я з сумнівом думав: а чи не заносить мене за межі визначеної мені відповідно до моїх здібностей сфери, чи я сам не перевищую "гріховним" чином своїх природних здібностей?..» [3, с. 25]. Тож письмо/манускрипт має переконувати у «точності» («Bestimmtheit»), яка органічно властива йому як спрямування тексту чи його тенденція. Значення Лаканівського «напору букви» («das Drängen des Buchstaben») Томас Манн передає через вираз «заносити». Цайтблом інсценує свій текст як «симфонію», як «заноси» («Hinaustreiben») письма в бік звукового мистецтва, котре має відчуватися як легкий подих («ein Hauch»). У результаті цього, хоч Цайтблом постійно прагне «надати фразам певної врівноваженості і знайти думкам відповідну форму», але рука в нього тремтить і від цього «письмо, завжди тверде й виразне, стає нерівним і не зовсім чітким» [3, с. 48], «прагнення сказати все зразу», хвилию заливає його речення, «відганяє їх від думки, яку вони хотіли висловити, і здається, що ухилившись убік, вони вже згубили її з очей» [3, с. 388]. Тому біограф сподівається, що читач сам надовго відчує і зрозуміє «душевне збурення», яким позначений його текст. Він також висловлює припущення, що «кружляє навколо», боячись завдання, яке взяв на себе. А головне, що пишучи про музику, Цайтблом робить усе для того, «щоб читач так само дивився на неї і так само відчував її», як і його приятель, тому старанно відтворює сцени сприйняття й інтерпретації музики Леверкюном.

Основним медіальним принципом сценічної організації письма Томаса Манна є фігура віддзеркалення, що безпосередньо пов'язано з центральною музичною теорією серійної техніки як манери компонування, на яку в романі покликається письменник. За логікою віддзеркалення, письмо відбиває музичну творчість (і навпаки), уподібнюючись їй, як зміщена у часі і просторі копія співвідноситься з оригіналом. Наприклад, про Непомука Шнайдевайна в романі говориться: «Любив він також розглядати дядькові рукописи, ті порожні, чорні значки, розписані по жмутиках лінійок, оздоблені прапорцями і хвостиками, з'єднані дужками й рисками, і завжди розпитував, про що ті значки говорять: про Ехо вони говорили, між нами кажучи, і хотів би я знати, чи в нього виникав такий здогад, чи в його очах можна було прочитати, що він виснував це з пояснень композитора» [3, с. 512]. Специфіка такого письма полягає у тому, що загальний зміст витворюється через співставлення і взаемовисвітлення окремих змістів, тобто на межі різних літературних і музичних текстів. Внаслідок віддзеркалення візуальні, музичні і до певної міри також мовні мотиви підлягають певним процесам репродукції. Репродуковані мотиви відтак не просто мультиплікуються, а й варіюються, щоб набути автоно-

мних художніх вимірів. Відношення віддзеркалення конституює взаємодію ідентичних і відмінних елементів, з яких складається й образ оригіналу, і його відображення. Відмінною є, власне, тільки просторова, часова і семантична орієнтація оригіналу та відображення за угодженняності паралелізму й обертання. Як тільки фігури віддзеркалення визнано за повноцінні оригінальні образи, пронизана віддзеркаленнями музично-літературна текстура роману осцилює, стає амбівалентною і багатозначно читабельною. Техніки віддзеркалення виявляються каноном виробництва, скасування і розшифровування візуальної, музичної та літературної видимості. «Розшифровування парадоксальних ефектів віддзеркалень має відбуватися на різних взаємопов'язаних рівнях: на рівні генези шляхом відбору і формування конкретного матеріалу, технік обробки, за допомогою яких матеріал інтегрується в універсум симетрій і кореспонденцій, утвердження мовно-аналогічних конвенцій та їхнього трансформаційного віддзеркалення, нарешті з огляду на взаємозв'язок літературної та музичної композиції й оцінки в інтермедіальному контексті», – пояснює П. В. Брінкемпер [13, с. 64].

У розділі XXII «Доктора Фаустуса» Леверкюн представляє своєму товаришеві Цайтблому ідею дванадцятизвукової техніки. Тим самим, як відомо, презентовано композиторську програму Арнольда Шенберга. Вмонтовані Томасом Манном теоретичні положення однак походять із праці Т. В. Адорно «Філософія нової музики». Тому проект А. Шенберга в романі зображено з критичної перспективи Т. В. Адорно. Уже ця обставина вказує на концептуальні поперечні з'єднання центральних музичних пасажів у тексті. До музично-філософської долучається й інтермедіальна перспектива: віддзеркалення уможлиблює уявлення про перенесення музичних організаційних принципів на музично-нарративний дискурс роману і про розбіжності між обома медіальними рівнями (вербальним та музичним). Музична концепція Леверкюна передбачає «цілковите злиття всіх музичних розмірів, їхню байдужість один до одного внаслідок досконалої організації» [3, с. 216] (Т. В. Адорно: «Згодом будуть шукати загальний знаменник для всіх вимірів музики. Таким є походження додекафонічної техніки» [1, с. 111]). Згідно з цією формулою, проголошено намір зберегти самобутні тенденції розвитку музичного матеріалу в його різних вимірах – в інтегральному раціональному опануванні матеріалом, яке об'єднує в єдину композиторську диспозицію об'єктивну поліфонію Баха, суб'єктивно-гомофонну тематичну роботу Бетховена і Брамса по горизонталі, а також емансипацію дисонансів від Вагнерівської хроматики «Грістана» по вертикалі. Т. В. Адорно значно послідовніше, ніж це зроблено в романі, пояснює цю тенденцію в музичному мистецтві. Він розпочинає

з розробки теми у сонаті як незначної її частини, вказуючи, що Бетховен перетворив її на центральну всієї форми. «В музиці залишки минулого часто переважають за рівнем досягнутий у певний момент стан техніки. Розробка тем згадує про варіацію. У добетховенівській музиці – за незначних винятків – остання належала до надзвичайно поверхневих технічних засобів і була всього-на-всього маскуванням матеріалу, самототожність якого зберігалася. Тепер, у зв'язку з розробкою тем, варіація починає слугувати встановленню універсальних, конкретних і несхематичних зв'язків. Вона динамізується. Мабуть, навіть сьогодні вона притримується самоідентичності вихідного матеріалу – Шенберг називає його "моделлю". Тут усе "одне і теж". Але смисл цієї самототожності відображається як нетотожність. Вихідний матеріал тут такого роду, що зберігати його – все одно, що водночас його видозмінювати. Значить, він "існує" зовсім не сам собою, а тільки в залежності від можливості цілого. Вірність вимогам теми означає її суттєві зміни у кожному мить. Внаслідок такої нетотожності тотожності музика набуває зовсім іншого ставлення до часу, в якому вона кожного разу розгортається. Вона тепер небайдужа до часу, оскільки не повторюється в ньому як завгодно, а видозмінюється. Та вона ще не стає здобиччю часу як такого, позаяк відстоює у цій видозміні самоідентичність» [1, с. 113–114]. Відповідно, і Томас Манн komponує свій роман за принципом взаємозв'язку, який Леверкюн конкретизує як «двозначність, введена в систему» [3, с. 68]. Йому вдається витворити звуковий простір, в якому музика виступає своєрідним звуковим зондуванням в матеріальному артикуляційному полі. Цей звуковий простір є артикуляційною пам'яттю людства, архівом відмінних виконавчих і інтерпретаційних концептів музики. Результатом їх репродукції стають незвичні резонанси й звукові образи, які репрезентують не тільки модерністську творчість, але й віддзеркалюють духовний стан і чуттєву атмосферу епохи. Цайтблом так характеризує «Апокаліпсис» Леверкюна: «Все це екзальтоване письменство до- і ранньохристиянських есхатологій, що віщувало Страшний суд і з виховавчих міркувань загрожувало вічною карою, утворює дуже щільну, сповнену багато разів повторюваних мотивів сферу традицій, у яку Адріан поринув, щоб настроїти на твір, що зібрав би всі її елементи в одному фокусі, потім грізно узагальнив би їх і, скоряючись суворому, невблаганному внутрішньому наказові, підніс людству до очей дзеркало одкровення. Щоб воно побачило, до чого наблизилось» [3, с. 392]. У суворому музичному стилеві мають бути препаровані всі історично виявлені музичні виміри, а з ідентично зафіксованого основного матеріалу певного дванадцятизвукового ряду має бути виведена виняткова різноманітність і

протилежність тем і подій. Проект дванадцятизвукової музики представляє своєрідну фаустівську формулу для вирішення музично-історичних проблем. Із цієї техніки випливають парадоксальні наслідки для організації музичного часу й опанування музичним матеріалом: з одного боку, завдяки фігурам віддзеркалення має бути усунена криза успадкованої архітектоніки твору не так в результаті виділення певних його пасажів як місця головної теми, як завдяки тому, що радикально кожна мить конкретного музичного часу виправдовується як варіант виділеної основної думки. З іншого боку, тим самим ліквідується уособлення музикальності, естетична динаміка подвійної організації часу – напружене посередництво між об'єктивним часопростором і суб'єктивною артикуляцією часу. Уособлення музики як подвійної організації часу дисоціює у часово-індиферентне серійне структурування матеріалу й в уполонене часом виконання, позбавлене власного значення. Таке розщеплення організації часу у позачасове заслання і часовий занепад є тою ціною, яку Леверкюн змушений заплатити, щоб тоталізувати у своїх творах оперативну базу для віддзеркалень і повторів.

Центральним часовим образом у романі є апокаліптична фігура взаємного віддзеркалення пекельного сміху і небесного дитячого хору, трансформація неба і пекла («Адріан Леверкюн усюди великий у мистецтві робити однаково неоднаковим. Відоме його вміння, точно зберігаючи тему фуги, вже в першій відповіді ритмічно так змінити її, що вона ставала невпізнанною. Те саме й тут – але ніде більше це його вміння не було таке глибоке, таємниче й величне. Кожне слово, що містить у собі ідею «переходу», перетворення у музичному розумінні, отже, нового творення, – трансформація, трансфігурація, – буде тут якраз доречне. Правда, страхіття, що лунало перед тим, у невимовно гарному дитячому хорі цілком перекомпоноване, тут зовсім інше інструментування, інші ритми, але в дзвінкій і чистій, як жеботіння струмочка, ангельській музиці небесних сфер немає жодної ноти, яка, в суворій відповідності, не стояла б і в пекельному реготі» [3, с. 414–415]). Цей образ віддзеркалення неодноразово зустрічається в романі і стає багатозначним і загадковим. В аналізі опуса 111 цю фігуру представлено як «позачасову містичну візію за межами дискурсивної зрозумілості» (П. В. Брінкемпер). «Бум-бум, тум-тум, трум-трум», – наслідував Кречмар початкові акценти першої частини, які наростали грізною хвилею, і високим фальцетом співав сповнені мелодійного чару пасажі, що часом, немов ніжні промені світла, осявали буряне, пошматоване хмарами небо цієї сонати» [3, с. 74]. Від «неба сонати» лектор переходить до віддзеркалення в ній «прірви»: «Для цієї частини характерна велика відстань від баса до дисканта, від правої руки до лівої, і настає

мить, виняткова ситуація, коли здається, що бідний мотив, самотній, покинутий, ширяє в повітрі над запаморочливо глибокою прірвою, – така велична мить, що аж дух захоплює» [3, с. 75]. Уже в цій першій доповіді Кречмара закладено початок процесу втрати ілюзій, який долає межі твору і зовсім ще не завершується у невагомному сумові «Плачу». Знецінення емпізи вознесення, кінця світу і нового його початку могло б стати достатнім завдяки одноразовій дзеркальній трансформації у вигляді спуску у пекло, незворотного падіння у прірву. Та у великоформатних дзеркальних симетриях загальний процес вічної переоцінки й знецінення семантичних полюсів не може розгорнутися у необхідній літературно-музичній глибині та часовій динаміці.

Важливо, що у зображенні Цайтбломом творів Леверкюна не йдеться про озвучення релігійно-літературних змістів. Натомість музика у притаманній їй власній медіальній автономії стає предметом аналітичних зусиль і критичної рефлексії. При цьому роман демонструє доволі стримане ставлення і до метафізичної ідеї абсолютної музики як естетичного виміру одкровення, який забезпечує звуковому мистецтву переваги над образотворчим та літературним мистецтвами. Завдяки інтер-медіальним, тобто рівноправним музичним і літературним фігурам віддзеркалення уможлиблюється коментування подвійного обличчя модернізму: апокаліптичного захоплення та насильства, інтелектуально-естетичного варварства сучасного розпоряджання часом – і плачу-суму за тим, що розпоряджання часом не дозволяє ніякого часового відсторонення, натомість перетворюється в злочин над овнутрішненим часом, а також у страх перед тим, що час минає. Про «Плач доктора Фаустуса» сказано, що в ньому все, як музика, вже існувало й діяло давно, «перше ніж було текстуально виконане, кожне на своєму місці, хором, що заступав соло – у "Фаусті" немає сольних партій, – до середини весь час наростаючи, а тоді йдучи на спад у душі й інтонації "Lamento" Монтеверді. Воно лежить в основі всього, що тут звучить, вірніше – воно майже як тональність стоїть за всім і творить тотожність найвідміннішого, як тотожність кришталеву чистого ангельського хору з пекельним реготом в "Апокаліпсисі", але тут ця тотожність стає всеосяжнішою: найсуворішим творчим елементом» [3, с. 520]. Помітно, що у цій кантаті відбивається також «Апокаліпсис», тільки засоби її видаються ще радикальнішими. Цайтблом зауважує, що наприкінці твору відчутне «останнє переосмислення», яке бентежить «своєю тихою мовою, що стоїть вище за розум і відповідає те, чого ніщо, крім музики, не може вивістити» [3, с. 534]. Оповідач констатує в «Плачі» досягнення найвищих акцентів журби, найбільшого розпачу, і припускає, що при всій непоступливості твору «він дає і

якусь іншу втіху, крім тієї, яка закладена в самих його виражальних засобах, у звучанні, – ту, що створінню взагалі дано голос, щоб виповісти свою муку. Ні, ця похмура музична поема до самого кінця не припускає ніякої втіхи, заспокоєння, просвітку. Але хіба парадокс мистецтва, коли з мертвої конструкції народжується експресія, експресія як скарга, не відповідає парадоксові релігії, коли з найглибшої нечестивості, хай навіть як ледь чутне запитання, пробивається паросток надії? То була б надія по той бік безнадійності, трансцендентність розпачу – не зрада розпачу, а диво, вище за довіру» [3, с. 534]. Поетологічне досягнення Томаса Манна, зауважує П. В. Брінкемпер, полягає у тонкій роботі інтертекстуальних і водночас інтермедіальних дзеркальних структур, які у своєму загальному русі обережно просувають семантичний процес ліквідації метафізичної спадщини [13, с. 66].

«Проминання часу» у творі заявляє про себе в зміщеному русі просторо розподілених фігур відгомнів, які обертають смисл. «Тут застосовані всі виражальні засоби тієї емансипаційної доби, один з яких, відгомін, я вже називав, – він особливо відповідає цьому цілковито варіаційному, до певної міри непорушному творові, в якому навіть кожна зміна форми – тільки відлуння того, що вже було. Не бракує тут і схожих на відгомін продовжень, повторень на вищих тонах прикінцевої фрази взятої теми», – говориться в романі [с. 531]. У резонансній зоні відгомнів роздроблені фрагменти досвіду і сприйняття зібрано певною мірою просторово і відстрочено наче відтепер до скасування. В ехах виявляється суб'єктивний та історичний час, актуальність, спогад, історичність, щоб знову підкорити спекулятивний дискурс роману закону минушого. Фігура повтору відгомнів виявляється амбівалентною: їхня поверхнева структурованість у дослівному відлунні коректується часовим віддаленням щодо рефлексивно пригаданого «оригіналу»; еха є перемодульованими поверненнями і оснащують взятий у дужки смисл дубльованої формули семантичним надлишком «божевільної хроно-логії» (П. В. Брінкемпер). Безглуздя і прихований смисл обіграють нове розміщення нібито відомої цитати [13, с. 66].

У короткочасному образі пекельних екстрем скарга голосів, яку Леверкюн прагне вставити у досконалість суворого стилю, досягає швидкоплинного темпорального не-місця (Unort). Експресія вміщена у переході між взаємовіддзеркаленими проєкціями неба і пекла. У прискореному глісандо розпачу подвійна фігура очікування й розчарування обертається все швидше і болісніше навколо осі свого власного життя. Леверкюновий фаустівський «Плач» вивертає назовні сценарій пекельної іманентності «Апокаліпсиса» в безмежно віддзеркаленому варіаційному творі. Водночас «Плач» вивільняє конкретну голосову владу

музики, у фігурах відгомонів претендує на часову подієвість звукового мистецтва. Так само стається і з читачем: тільки завдяки смислообертаючому і смислоприбутковому читанню роману як партитури можна реконструювати стратегії по-справжньому звільненої та звільнюючої музики; у текстуальних фігурах трансформаційних віддзеркалень і у зміщених в часі відлуннях виявляється можливість мистецтва водночас організувати час і розкритися у плінні досвіду власної часовості.

За принципом віддзеркалення прочитуються численні епізоди роману, які репрезентують важливі віхи розвитку музичного мистецтва, й їхню інтерпретацію, згідно з концептом медіального характеру письма, можна вважати важливим елементом поетології твору. Мовиться, наприклад, про австрійську прем'єру «Саломеї» Ріхарда Штрауса, яка відбулася в травні 1906 року в Граці, відвідати котру виявив бажання Леверкюн, бо «цей вдалий революційний твір» зацікавив його не так з естетичного боку, як «з погляду техніки, особливо покладеним на музику прозовим діалогом» [3, с. 177]. Одноактна опера Ріхарда Штрауса – це яскравий приклад музичної прози й як така вона слугує Томасу Манну чудовим зразком оборотної фігури композиції роману і писання про музику. Покликаючись на оперу, У. Вількер інтерпретує її віддзеркалення в романі також як вказівку на знищення тональності, що відображає важливу тенденцію в розвитку музичного мистецтва ХХ століття. У поцілунку Саломеї відтятої голови Йоканаана наприкінці опери дослідник вбачає смертельну печать звуку, який вже канув в історію, вирізняючись на тлі хроматичної звукової мови твору своєю закоріненістю у тональній системі. Кінець тональності, її розкладання хроматизмом *Femme fatale* (важлива вказівка на Кудрі із «Парсифаля» Р. Вагнера) втілює, за переконанням У. Вількена, прасцену, яка відтворюється у «Докторі Фаустусі» повторно на основі творів Леверкюна: «постійно це жіночі образи, які більш або менш очевидно впродовж дії прискорюють розпад тональної системи і, як Саломея, виносять тональності присуд смертельним поцілунком» [25, с. 131]. У звуковому шифрі h–e–a–e–es – *haetera esmeralda*, який Томас Манн тісно пов'язує із «Саломеєю» Р. Штрауса, це звукосполучення доведене до кульмінації. Вперше Леверкюн використовує цю звукову послідовність в озвученні вірша К. Брентано «О кохана, яка ти зла» – «дивно сумна мелодійна основа, що з'являється в різних гармонійних і ритмічних варіантах, наданих тому чи тому голосові, часто у зворотному порядку, ніби повернута навколо своєї осі, так що інтервали залишаються ті самі, а послідовність звуків міняється» [3, с. 179], яка випереджує утворення дзеркальних форм, що знайдуть своє застосування у дванадцятизвукової техніці. У. Вількен звертає увагу і на інтервальну структуру цього

мотиву, з'ясовуючи приховану вказівку на його роль в «Apopalipsis cum figuris»: мелодія цього твору «складається з кварт та зменшених квінт» [25, с. 392], як описує Цайтблом. Квати і зменшені квінти – це саме ті інтервали, з яких утворено мотив. Якщо у пісні К. Брентано, яка базується на мотиві Есмеральди, співається: «Своїми отруйними губами/вдихнула у мене смерть», то це, на думку дослідника, означає, що з появою цього мотиву розпочинається отруєння тональності, аж до її розпаду [25, с. 131]. До Есмеральди в романі долучаються інші жіночі образи, які відіграють суттєве значення в системі його мотивів. Різні стадії знищення тональності аж до розвитку дванадцятизвучкової техніки, якою вона представлена у творах Леверкюна, асоціюються у творі з різними жіночими фігурами. Тональність пов'язується також із чоловічим образом скрипаля Руді Швердтфегера. У цьому зв'язку слід звернути увагу на особливий твір композитора Леверкюна – його скрипковий концерт, який Цайтблом характеризує як такий, що своєю «якоюсь пристосуванською, віртуозно-концертною поступливістю музичної манери трохі випадає з рамок неблаганно радикальної і безкомпромісної творчості Леверкюна» [3, с. 449]. У скрипковому концерті, написаному 1924 року і присвяченому Швердтфегеру, тональність ще раз сягає своєї вершини. «Ось у чому полягає особливість цієї композиції. Вона написана в трьох частинах, не має знаку алітерації, а проте, якщо можна так сказати, містить у собі аж три тональності: сі-бемоль-мажор, до-мажор і ре-мажор, причому ре-мажор, що добре видно музикантові, виступає тут ніби як подвійна домінанта, сі-бемоль-мажор – як субдомінанта, а до-мажор утворює чітку середину. І ось твір надзвичайно майстерно рухається між цими тональностями. Жодній із них надовго не надаючи переваги, позначаючи кожну з них лише пропорціями між звучанням. У першій частині, названій Анданте аморозо і весь час сповненої солодкою ніжністю, витриманої на межі глуму, є провідний акорд, що, як на мій слух, має в собі щось французьке: до-соль, мі, сі-бемоль, ре, фа-дієз, ля – співзвуччя, яке в поєднанні з високим фа скрипки, що горує над ним, містить у собі, як бачимо, тонічні трізвучки всіх трьох тональностей. У цьому акорді, так би мовити, – душа твору» [3, с. 449]. У дійсності, зауважує У. Вількен, амбівалентна тональність цього твору сумнівна, бо описаний акорд саме тому справляє на Цайтблома французьке враження, що йдеться про той септнонакорд, який Дебюссі і Равель застосовують як колірний стимул, але, власне, не як функціональні напружені звуки, які логічно передаються і розчиняються в іншому. Дослідник ставить під сумнів і маскулітність Швердтфегера, якого у тексті, як він стверджує, «символічно кастровано» («З його слабким звуком змирилися» [3, с. 383]), і

який просить Леверкюна написати йому концерт дослівно «на його тіло» – «es ihm auf den Leib schreiben» [с. 466], уявляючи композитора «батьком твору», а себе його «матір'ю»: «Я б так зжився з вашою музикою, що й уві сні міг би її заграти, плакав і леліав би кожну її ноту, як мати, бо я був би її матір'ю, а батьком були б ви: то була б немовби наша дитина, платонічна дитина, так, наш концерт, у ньому справді втілювалося б усе моє розуміння платонічного...» [3, с. 387]. Остаточо цей розквіт тональності зводиться нанівець Інесою Інститоріс, яка, застріливши Швердтфегера, рішуче вирішує долю гармонії тризвуку. Мотив вбивства із пістолета відсилає до опери «Лулу» Альбана Берга, до якої Леверкюн апелює також в ораторії «Апокаліпсис»: «Наведу кілька прикладів: голос вавилонської блудниці, жінки на звірі, з якою знали земні царі, якимось дивом раптом виявляється найграційнішим колоратурним сопрано, і його віртуозні рулади, що дуже нагадують флейту, інколи переходять у звуки оркестру. З іншого боку, різними способами приглушувана сурма вдає гротескний vox humana, і це саме робить саксофон, що входить у багато маленьких оркестриків, які акомпанують співові чортів і хороводам болотяників» [3, с. 411]. Т. В. Адорно, який поділився із Томасом Манном деталями цього опису, вочевидь, мав за взірць оперу «Лулу» А. Берга. Поряд із цим, ім'я Есмеральди, як зауважує Цайтблом, зринає в творах Леверкюна, «віддане нікому, крім мене, не зрозумілим тайнописом» [3, с. 178]. Наявність жіночих фігур у найважливіших Леверкюнових творах, побудованих за принципом дванадцятизвучкової техніки, слугує ре-інсценізацією зняття його творчої блокади внаслідок зв'язку з Есмеральдою. «Поєднуючи мотиви «захоплення» й «анти-розуму», знищення тональності як їхнього наслідку і (часто фатальних) жіночих фігур, Томас Манн підхоплює дискурс зламу століть, в якому жіночність та раціональність усвідомлювалися як взаємовиключні поняття» [25, с. 136]. Отже, поряд з історією німецького композитора Томас Манн у «Докторі Фаусті» розповідає і про сповільнений вплив семантизованої у вигляді жіночих образів «отрути атональності» (А. Шенберг). У зв'язку з музикою Леверкюна в романі часто зустрічається ім'я русалоньки із казки Г. К. Андерсена, яка покликана втілювати її бездушність. Цей образ відсилає до відомої праці «Стать і характер» («Geschlecht und Charakter», 1902 р.) Отто Вайнінгера, з якого походить твердження: «Ундіна, бездушна Ундіна, – ось платонівська ідея жінки». На це Цайтблом відповідає: «Бездушність! Ось що, властиво, мають на увазі – я добре це знаю – ті, хто, нападаючи на Адріанів твір, каже про «варварство». Чи вслухалися вони або хоча вчиталися очима в деякі ліричні партії – чи я тільки маю право казати: моменти? – «Апокаліпсиса»,

вокальні місця в супроводі камерного оркестру, які і в суворішій за мене людини здатні викликати сльози, бо це палка молитва за душу? Хай читач вибачить мені цю не зовсім мудру полеміку, але, по-своєму, варвар і нелюд той, хто таку тугу за душею – тугу русалоньки – здатен назвати бездушністю!» [3, с. 413]. Прочитані у контексті музичної культури мотиви й образи роману дозволяють тому порівняти формальну організацію твору, за Т. Вальком, з «монументальним бароковим залом, стіни якого облицьовані циркуляційними дзеркалами», так що всі наявні у просторі об'єкти завдяки змінним рефлексіям комунікують одні з одними. Як дзеркальні стіни утворюють космос зв'язків, який уможливило всьому вступати у співвідношення й у такий спосіб спричиняється до виникнення замкнутого у собі світу, так і всюдисущі мотивні віддзеркалення у «Докторі Фаустусі» взаємопов'язують чи не всі моменти романної дії й у такий спосіб формують когерентну фікційну систему [7, с. 155]. Важливу роль відіграє за цього і співвідношення життєпису композитора Леверкюна, створеного Цайтбломом, з музичним письмом самого Леверкюна, бо воно демонструє ідею життя, втіленого у творчості.

За такого медіального потенціалу роман залишається в центрі уваги багатьох митців, а передусім композиторів, забезпечуючи появу численних інтермедіальних варіантів тексту. Особливо «текстоноти» (А. Авраамов) Леверкюнових творів стають своєрідним викликом для сучасних митців. Італійський композитор Джакомо Мандзоні 1989 року створив на основі роману «Доктор Фаустус» однойменну оперу. Події роману не відіграють в ній суттєвого значення, натомість акцент поставлено на театрі ідей, а відтак – на музичній драматургії. Цікаво, що наслідуючи медіальну природу роману, Дж. Мандзоні перебуває у пошуках нової звучності, яка набула особливого значення у постсерійній фазі розвитку музики. Він прагне пізнати музичність мови, використовуючи в якості музичного матеріалу окремі фонемні. Компонування словами слугує для Дж. Мандзоні основою нової музичної комунікаційної можливості. «При цьому "продукти розпаду" стають компонентами конструктивної музичної мови» [21, с. 187]. Якщо слово розчиняється в музиці і в результаті цього виникають нові звуки, то його семантика не втрачає чинності, вона втрачає хіба тільки початкове значення. Фонетичні і семантичні аспекти перебувають поруч і не заперечують одні одних. Тим самим композитор демонструє нові можливості вокального стилю, вводячи їх у традиційні структури. Нова музична семантика, якої Дж. Мандзоні досягає завдяки своїй вокальній техніці, зумовлена започаткованою в романі музикалізацією мови («Музика й мова неподільні, наполягав Адріан, власне, вони становлять єдине

ціле, мова – це музика, музика – це мова, і, коли їх розділяють, вони завжди посилаються одна на одну, наслідують одна одну, запозичують одна в одній виражальні засоби, замінюють одна одну» [3, с. 187]). Тож композитор прочитує твір Томаса Манна не як роман кризи чи занепаду, а як роман прориву до нової музичної мови, яка урівноважує мову та музику. Нова музика звучить і біля могили Леверкюна, виявляючи нові форми, які дозволяють розпізнавати нові горизонти. Кларнет і жіночий голос напівзакритим ротом співають дуєтом. Що є інструментом, а що голосом у цьому випадку розпізнати важко. Проте спів та інструментальний звук разом вказують в одному напрямку. Цікаво, що Дж. Мандзоні покликається в опері і на особливо важливу для роману музику Бетховена, цитуючи сонату опус 111 і дев'яту симфонію. Він інтерпретує сонату як віддзеркалення історії Непомука Шнайдевайна, акцентуючи на тематиці прощання. Тема арієти в опері вказує також на прощання із традиційною музичною мовою. «Так само, як Томас Манн, на думку Мандзоні, тематизує у своєму романі історію музики, яка помітно звернена назад і критично висвітлює майбутнє музики через пакт із чортом, Мандзоні демонструє в своїй опері надзвичайно виразну музичну мову, яка вказує вперед, і тим самим обертає музичну кризову проблематику роману» [21, с. 230]. Композитор також озвучив в опері фіктивні композиції Леверкюна: пісні Арієля, «Оду до соловейка» і «Плач доктора Фауста». Інтегруючи у свій твір пісні Арієля із Шекспірівської «Бурі», Дж. Мандзоні покликається на «Бурю» Генрі Перселла, характеризуючи тим самим Непомука Шнайдевайна як Арієля і створюючи додатковий музичний зв'язок з романом. «Тільки тій дитині випало найпершій серед нас "заглянути" в начерки партитури пісень із "Бурі", над якими Леверкюн тоді потай працював: він написав їх для сопрано, челести, приглушеної скрипки, гобоя, приглушеної сурми та флажолетних звуків арфи [...], і справді, той, хто чув ці "вишукано-примарні" звуки бодай внутрішнім слухом, читаючи партитуру, може разом із Фердинандом з "Бурі" спитати "Звідкіль я чую цю музику? З повітря чи з надр земних?" Бо той, хто склав ці пісні, всотав у своє тонке, як павутина, пронизане шепотом плетиво не лише легке, по-дитячому грає, бентежне ширяння Арієля – of my dainty Ariel, – а й цілий світ ельфів, що живуть на пагорбах, у струмках і в долинах, маленьких кволіх майстренят, напівляльок, що розважаються при місяці, викладають кільцями траву вівці, якої та не бере, і збирають опівночі гриби» [3, с. 512]. Композитор використовує також у своїй інтерпретації пісні ті самі інструменти. В опері Дж. Мандзоні музика є основною темою. Вона представляє музичну історію, схоже до того, як роман демонструє історико-музичну панораму. Опера відт-

ворює надію композитора за допомогою музики, наділеної особливою виражальною силою, досягнути якомога більше слухачів. У такий спосіб театральна сцена перетворюється на форум музики і політики, і в цьому сенсі відтворюючи зв'язок із романом Томаса Манна.

Німецький композитор Ганс Вернер Генце 1997 року презентував свій третій скрипковий концерт, який концептуалізував як портрети трьох фігур роману «Доктор Фаустус»: Есмеральда, Ехо, Руді Швердтфегер. Композитору йшлося про музичне зображення сутті цих персонажів роману. Примітно, що принаймні двоє з них – Есмеральда й Ехо – є звуковими феноменами твору Томаса Манна. Скрипаль Руді Швердтфегер, «гра якого була чиста, культурна, правда, невеликого діапазону, але милозвучна й не позбавлена технічного блиску», цінував спілкування з Леверкюном, як сказано в романі, – і «ніяка холодність, стриманість, відчуженість не могла його протверезити, відлякати й відштовхнути» [3, с. 225]. Ганса Вернера Генце теж пов'язує із Томасом Манном ідея мовності музики, він був переконаний, що музика має бути зрозумілою. Митець прагнув знайти такі засоби, щоб його музика сприймалася, як мова. Його концепт – «*musica impura*», тобто музика, яка не є чистою, а доступна для реальності поза нею і тим самим може виходити за межі. В основі всіх трьох частин лежить сфера смерті, на якій композитор загострює увагу певними інструментами, наприклад, тамтамом. Страшне і тривожне передається завдяки контрастам. Так, хлопчик Непомук змальовується спокійною, рівномірною та ніжною музикою, але такі пасажі раптом змінюються зовсім іншим настроєм: наростаюча оркестрова мелодія з ударними інструментами та мідними духовими пробуджує асоціації з військовою музикою, яка втілює доленосне насильство, котре у вигляді хвороби насувається на дитину. Музика створює атмосферу загрози і страху, кореспондуючи із долею Непомука в романі. І у випадку Руді Швердтфегера так само за допомогою контрастів вказується на загрозу його життю. Акустичне ехо на початку частини про Непомука не тільки називає ім'я героя, але й тим самим покликається на роман Томаса Манна.

Рольф Вільгельм, автор музики до екранізації «Доктора Фаустуса» 1982 року, звертається для її озвучення до творів Бенджаміна Бріттена: «Щоб якомога зрозуміліше і сугестивно донести до слуху глядача фільму ці слова, я вирішив використати обробку хору, вже запропоновану Томасом Манном в *Апокаліпсисі*. Я аплікував тексти, містичні і частково фіксовані на певну висоту звуку, на заклинальне місце із симфонії-реквієму опус 20, частина 1 Бенджаміна Бріттена. Тим самим, я, на мою думку, зберіг композиційну єдність й увів суттєву, вигадану Томасом Манном композиційну ознаку, яка сміливо випере-

джала свій час і, безперечно, вражала» [24, с. 145]. Близькою до концепції, представлені Томасом Манном, видається і так звана «реляційна музика» (Г. Леманн), прикладом якої є твір «*Aposcalypsus cum figuris*» німецько-нідерландського композитора Конрада Бьомера. Цю композицію вважають чи не найекстремальнішою п'єсою митця. Супровід творить густий магнітофонний монтаж текстів, вокальних шумів, електронних трансформацій та електроніки, наживо задіяно три ударники, два піаністи і три поп-співаки. Результатом став майже сорокахвилинний пандемоніум такого радикального характеру, який, вочевидь, навіть виходить за межі того, що випоетизував Томас Манн у «Докторі Фаустусі». «Я пишу це схвильовано, в запалі оборони, – і мене охоплює інше хвилювання: спогад про всіх злих духів сміху, про пекельний сміх, короткий, але жажливий, що створює собою кінець першої частини "Апокаліпсиса" [...] і той самий страх, ту саму боязку, безпорадну тривогу викликають в мене ці сардонічні веселощі геєнни, що лунають протягом п'ятдесяти тактів, починаються з хихотіння одного-однісінького голосу й миттю поширюються, захоплюють хор і оркестр, з ритмічними зривами і переборами переростають у страхітливе туті-фортісімо, перехлюпують через край, цей залп глузливого, переможного реготу пекла, що увібрав у себе і радісний крик, і гавкіт, і вереск, і мекання, і ревіння, і виття, і іржання» [3, с. 414]. Таку музику Г. Леманн пропонує називати реляційною, бо вона вступає в зв'язки з чимось, що не є музикою. Вирішальним при цьому є те, що «музичні реляції» і в композиції мають зберігати якість іншості, бо компонувати, переконаний Г. Леманн, можна і словами, і жестами, і рухами, і картинами, і щоденними шумами [16, с. VII]. Показово, що К. Бьомер працює з різними типами «музичних релятив»: один музичний пласт компоновано із тілесних звуків, які особливо грубо оповідають про страхи людей перед кінцем світу, інший пласт складається із текстових фрагментів, інформативна функція яких не губиться в музиці, і слухач змушений їх розуміти, ще інший концептуалізовано як тональну музику, яка має створювати враження звучання пекла. «*Aposcalypsus cum figuris*» ґрунтується на ідеї Томаса Манна, згідно якої дисонанси виражають високе, духовне, серйозне, тоді як гармонія і тональність передають світ банальності, який асоціюється із пеклом.

У контексті вивчення специфіки письма з медіальної перспективи роман «Доктор Фаустус» Томаса Манна, який тяжіє до музики, можна вважати цікавим прикладом інсценування письма, що уможливило роздуми про його медіальність. Для унаочнення історії музики, основних віх її розвитку, а також звукового відтворення фіктивних музичних творів Леверкюна письмо Томаса Манна, великою мірою оприяв-

лене внаслідок проблематизації Цайтбломом життєпису композитора, віддзеркалює і відлунує музичні концепти, частково уподібнюючись їм. Особливо «текстоноти» письменника – описи фіктивної музики Леверкюна – містять творчі імпульси, які сприймаються як своєрідний виклик для композиторів, котрі прагнуть втілити їх у звуках, демонструючи при цьому багатозначність їхніх інтерпретацій. Оперну версію роману, озвучення окремих фіктивних творів Леверкюна і музику до літературної екранізації роману в якості його інтермедіальних паратекстів слід розглядати в цьому зв'язку як інтермедіальний комплекс, через інтермедіальні зв'язки в якому за принципом відлуння актуалізується і видозмінюється проблематика, яку у душі свого часу осмислив і текстуально втілив Томас Манн.

Саме тому також і з погляду медіа- і літературної дидактики особливо важливо зважати на те, що літературна продукція й рецепція сьогодні реалізується в медіальних системах значень, які їх суттєво визначають і перевищують. Сучасні медіа помітно впливають на функціональні процеси літератури й авторства. Вони обумовлюють колективні зразки сприйняття культури сучасності, селекціонують і встановлюють літературний ціннісний та сутнісний зв'язок, який входить у духовно-історичний процес традиції та пригадування. Література сьогодні співіснує медіально, тому неможливо більше повноцінно пізнати літературний текст без його аудіовізуальних паратекстів. Візуальні й звукові образи утвердилися в інтертекстуальному полі літератури вже віддавна, спричинившись до нових інтермедіальних сплавів. Їхнє розшифровування можливе передусім на технічному рівні, на місцях стиків слова, зорового образу й звуку, а також виходячи з їхніх синестезійних інтерференцій, які перетворюють будь-яку форму сучасної культурної комунікації на багатозначну взаємодію різних медіа. Пронизування й об'єднування в мережу стає все інтенсивнішим і література за таких умов посилено рухається в напрямку екранізацій, телебачення, радіо, озвучення, інтернету. Письменники часто вводять цей процес в інсценування свого письма. Література поряд із цим охоче сприймається і по той бік письмової культури. Тож інтермедіальність виявляється подією у полі напружених стосунків синестезійного інсценування, з одного боку, і мультичуттєвим досвідом, з іншого. Аудіовізуальні супровідні обставини чи втілення скасовують традиційне поняття твору, відкривають нові значеннєві виміри, акцентують на семіотично незрозумілому у процесі сигніфікації. Тим самим вони оприявлюють нові форми існування не тільки новітньої літератури, але й класичних її зразків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адорно Т. В. *Философия новой музыки* / Теодор В. Адорно ; [пер. Б. Скуратова]. – Москва : Логос, 2001. – 352 с.
2. Деррида Ж. *Письмо и различие* / Жак Деррида ; [пер. с фр. А. Гараджи]. – Санкт-Петербург : Акад. проект, 2000. – 432.
3. Манн Т. *Доктор Фаустус* / Томас Манн ; [пер. Є. О. Поповича]. – Харків : Фоліо, 2011. – 575 с. – (6-ка світової літ-ри).
4. Манн Т. *Зачарована гора* / Томас Манн ; [пер. Романа Осадчука]. – Київ : Юніверс, 2009. – Том 2. – 487 с.
5. Манн Т. *Искусство романа* / Томас Манн ; [пер. Е. Эткинда] // Манн Т. *Собрание сочинений в десяти томах* ; [под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова]. – Москва : Художественная литература, 1961. – Т. 10. – С. 272–287.
6. Манн Т. *История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа* / Томас Манн; [пер. С. Апта] // Манн Т. *Собрание сочинений в десяти томах* ; [под ред. Н. Н. Вильмонта, Б. Л. Сучкова]. – Москва : Художественная литература, 1961. – Т. 9. – С. 199–364.
7. Маценка С. *Партитура роману* / Світлана Маценка. – Львів : ЛНК імені Івана Франка, 2014. – 527 с.
8. *Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму* ; [пер. с фр. Г. К. Косикова]. – Москва : Прогресс, 2000. – 536.
9. Фуко М. *Слова и вещи* / Мишель Фуко ; [пер. с фр. В. П. Визчин, Н. С. Автономова]. – Санкт-Петербург : А-сид, 1994. – 408 с.
10. Adorno Th. W. *Zu einem Portrait Thomas Manns* / Theodor W. Adorno // Adorno Th. W. *Noten zur Literatur* ; [Hrsg. von Rolf Tiedemann]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1974. – S. 335–344.
11. Adorno Th. W., Mann Th. *Briefwechsel 1943–1955* / Theodor W. Adorno, Thomas Mann ; [Hrsg. von Ch. Gödde und Th. Sprecher]. – Frankfurt am Main : Fischer Taschenbuch Verlag, 2003. – 180 S.
12. Bauer M. *Szenen gemeinsamer Aufmerksamkeit – Medien der Kulturpoetik. Zum Verhältnis von Kulturanthropologie, Semiotik und Medienphilosophie* / Matthias Bauer // *Perspektiven Interdisziplinärer Medienphilosophie* ; [Hrsg. von Karl Anton Sprengard, Petra Gropp, Christoph Ernst]. – Bielefeld : Transcript, 2004. – S. 94–118.
13. Brinkemper P. V. *Spiegel & Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im «Doktor Faustus»* / Peter V. Brinkemper. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 1997. – 520 S.
14. Goebel R. J. *Medienkonkurrenz und literarische Selbstlegitimierung bei Thomas Mann* / Rolf J. Goebel // *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität* ; [Hrsg. von Uta Degner, Norbert Christian Wolf]. – Bielefeld : transcript Verlag, 2010. – S. 41–56.
15. Gumbrecht H. U. *Schrift als epistemologischer Grenzverlauf* / Hans Ulrich Gumbrecht // *Schrift* ; [Hrsg. von H. U. Gumbrecht, K. L. Pfeiffer]. – München: Fink, 1993. – S. 379–390.

16. Lehmann H. Ästhetischer Gehalt im Widerstreit von absoluter und relationaler Musik / Harry Lehmann // Neue Zeitschrift für Musik. – Mainz : Schott-Music, 2014. – № 1. – S. I–XVII.
17. Mann Th. Betrachtungen eines Unpolitischen / Thomas Mann // Mann Th. Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. – Frankfurt am Main : Fischer, 1974. – Band XII : Reden und Aufsätze. – S. 9–591.
18. Schärf Ch. Nietzsches Schreiben. Eine medienphilosophische Skizze / Christian Schärf // Perspektiven interdisziplinärer Medienphilosophie ; [Hrsg. von Ch. Ernst, P. Gropp u.a.]. – Bielefeld : Transcript, 2003. – S. 139–153.
19. Schrift ; [Hrsg. von H. U. Gumbrecht, K. L. Pfeiffer]. – München : Fink, 1993. – 380 S.
20. Schröter J. Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs / Jens Schröter // Montage/AV. – Marburg : Schüren, 1998. – Jg. 7. – № 2. – S. 129–154.
21. Sorg T. Beziehungszauber. Musikalische Interpretation und Realisation der Werke Thomas Manns / Timo Sorg. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2012. – 354 S.
22. Tholen G. Ch. Überschneidungen. Konturen einer Theorie der Medialität / Georg Christoph Tholen // Konfigurationen: Zwischen Kunst und Medien ; [Hrsg. von Sigrid Schade, Georg Christoph Tholen]. – München : Wilhelm Fink, 1999. – S. 15–34.
23. Thomas Mann. Leben – Werk – Wirkung ; [Hrsg. von Andreas Blödorn, Friedhelm Marx]. – Stuttgart : Verlag J. B. Metzler, 2015. – 425 S.
24. Wilhelm R. Musik von Kaisersaschen / Rolf Wilhelm // Doktor Faustus. Ein Film von Franz Seitz nach dem Roman von Thomas Mann ; [Hrsg. von Gabrielle Seitz]. – Frankfurt am Main : S. Fischer, 1982. – S. 132–151.
25. Wilken U. «Hat mit dem gift'gen Munde / den Tod in mich gehaucht». Zur Bedeutung der Salome für Thomas Manns Doktor Faustus / Ulrich Wilker // Thomas Mann. Neue kulturwissenschaftliche Lektüren. – München : Wilhelm Fink, 2012. – S. 129–137.

ЕКРАНІЗАЦІЯ ТА РЕ-ЛІТЕРАРИЗАЦІЯ: ДО ПИТАННЯ ПРО ЗВ'ЯЗКИ ЛІТЕРАТУРНОГО ТА КІНЕМАТОГРАФІЧНОГО ТЕКСТІВ

Багатоаспектна взаємодія літератури і кіно набуває не лише ускладнення структури через появу та закріплення елементів, на яких фіксує увагу екранний твір, «привласнюючи» художній літературний «першотекст», але й змінює акценти в парі «книга/фільм». Кінотрадиція Заходу, а також Сходу засвідчила, що від початків просування кінематографу екранами та його проникнення в механіку формування суб'єктом образу реальності література поступово перестає бути «джерелом», до якого кінотекст приєднується другорядним референтом.

Кіноінтерпретації літератури здійснюють протягом останніх десятиліть важливий поворот у сприйнятті художнього твору (книги), який можна охарактеризувати двома векторами: по-перше, Уг-текстом стає кіно, після появи котрого глядач відкриває для себе існування літературного тексту; по-друге, «літературою» як основою сценарію етабуються «межові» жанри – комікс, графічний роман, манга.

Незважаючи на більш ніж сторічну історію кіно, воно встигло кілька разів змінити як своє медійне наповнення (перехід від німого до звукового, від чорно-білого до кольорового, від двомірного до об'ємного 3D), так і соціально-функціональний вимір (розподібнення шляхів досягнення глядача: екран кінотеатру, телевізора, прокат касет/дисків, Інтернет-перегляд). Ці два напрямки, безумовно, вплинули як на демократизацію кінематографа, найбільш доступного виду мистецтва, так і на обсяги його споживання, співмірні хіба що з музикою, котра, починаючи з часу після Другої світової війни, є формантом та індикатором образу суспільства.

Посунувши літературу як найдоступніше джерело розважальності та естетичного досвіду, кіно, тим не менш, утримує її у своїй орбіті через творчість окремих режисерів та, більшою чи меншою мірою, в різних кінотрадиціях, змушуючи бути постачальником історій, образів і тем.

Публікація роману Леопольда фон Захер-Мазоха «Венера у хурті» [5] 1869 року стала подією, що змінила і образ літературного твору, адже концепція інтимності саме такого роду ще не була представлена в площині літературної творчості, і образ суб'єкта, оскільки в ньому відкриваються глибини прихованих пристрастей, котрі могли до того вважатися лише хворобливими, і такими, власне, тривалий час залишалися, знайшовши своє місце у фундаментальній праці Ріхарда фон Крафт-Ебінга «Psychopathia sexualis» [12], називаючись «мазохізмом»

за прикладом «садизму» після маркіза де Сада і зливаючись із ним у масовій культурі ХХ століття в образі «садо-мазо».

Варто пригадати важливий пункт стосовно мазохізму, особливо виразно зазначений Жілем Дельозом у розлогіму коментарі до роману Захер-Мазоха [4]: садист та мазохіст – це не дві людини, а чотири: кожному мазохісту додається мазохістичний садист, а садисту – садистичний мазохіст. Ці сексуально-психологічні деталі, щоправда, не мають вирішального значення, коли йдеться про літературний твір, адже в ньому читач має справу перш за все з дискурсивним полем, яке задає, розвиває та надає перспектив літературній практиці озвучування теми взаємин та «заборонених» стосунків.

Міфологія роману «Венера у хутрі» складається не лише з корпусу творів самого Захер-Мазоха, де дійовими фігурами і речниками ідей автора виступають чоловіки, що прагнуть влади з боку жінки, а також самими деспотичних домін, але й принаймні двох доцентрових текстів: один – секретаря Захер-Мазоха, котрий сам намагався, так би мовити, «пролити світло» на його творчість, інший – Ванди Захер-Мазох, дружини письменника, уроджені Аврори фон Рюмелін, авторки книги «Сповідь мого життя» [14]. Незважаючи на те, що особою, з якою Захер-Мазоха пов'язували стосунки та яка стала прототипом Ванди фон Дунаєв, була Фанні фон Пістор, Ванда-Аврора майже остаточно стала контамінацією і реальної історичної фігури, і фікційної постаті.

Сюжет роману можна вважати вже культурним «загальним місцем», відомим більшості: молодий чоловік Северин знайомиться на карпатському курорті з юною вдовою Вандою фон Дунаєв, прихильницею досить «вільних» поглядів на сутність жіночості, закохується в неї та переконує її «звільнити» свою натуру й стати його володаркою, деспотицею. Пара насолоджується життям на природі, укладає договір, згідно з яким Северин стає «рабом» Ванди, після чого переїжджає через Відень до Флоренції, де їхні пристрасті особливо розпалюються. Ванда зустрічає демонічного грека Олексія Пападополіса, відає йому на знуцання свого раба Северина, після чого зникає з «Греком», а Северин, переконавшись у тому, що в коханні можливі лише стосунки господар-раб, та звільнившись від прагнення бути катованим прекрасною жінкою, одружується з дівчиною, яка стає його дружиною-рабинею.

Такий спрощений опис змісту роману, фактично, жодним чином не зберігає всього напруження та прихованої гри смислами, як і гри почуттів, детально та любовно виписаних у творі. Це майже флюберівське «виховання почуттів» включає текст Захер-Мазоха, з одного боку, у традицію роману виховання, а з іншого – непрямо перекидає місток вельми асоціативного зв'язку з пізнішим незавершеним фрагментом

«Андреас» Гуго фон Гофманстала [11]. Також у подібній констатації фабули відсутні тонкощі структури роману: в тексті додатково присутня рамкова конструкція з умовним «Я» оповідача-гостя вдома у Северина – ним вводиться мазохістський контекст, ним же й завершується роман.

Всередині тексту оповідач стає «читачем» тексту-сповіді Северина з заголовком «Сповідь надчуттєвого», де й переказується історія стосунків Северина та Ванди. Коли Северин-оповідач доходить до етапу своїх стосунків із Вандою і укладання договору про «рабство», текст договору виникає з-під руки Ванди, переписаний Северином та із доданим до нього фрагментом-алібі у випадку можливого летального вирішення ситуації.

Переказ фабули так само не враховує історичних ремінісценцій та своєрідного «вокабуляру вишуканості» – тобто, ілюстрування подій коментарями про історичні постаті жінок-власницьок, зображень творів мистецтва та опису різноманітних предметів одягу з хутром, а також самого хутра. Образно-символічне поле простягається від античності через Ренесанс до сучасності, а згадки про жінок-володарок – від міфічної Венери до Катерини II та Катерини Медичі. Образ Венери з'являється кілька разів: це і Венера зі сну оповідача, і статуя Венери посеред парку, і сама Ванда – Венера, як її характеризує Северин, і «язичниця», як говорить про себе вона.

Іконографічне в романі багаторазово віддзеркалюється саме в собі: це і мотив дзеркала, де відображаються постаті, і картини, що висять на стінах, портрет, який з Ванди пише спочатку Северин, а потім молодий художник-німець, до котрого вона також застосовує батога. Венера в романі – це язичницька конструкція, вона є жіночою іпостасю бога Діоніса; і яким би спокусливим не було бажання побачити в цьому віддзеркаленні ніцшеанського аполонічного та діонісійського, такий жест буде недоречним, оскільки перші текти Ніцше з'являються лише через три-чотири роки після публікації роману Захер-Мазоха. Радше, йдеться про міфолого-мистецький контекст та «вакханалію» діонісійства як запаморочення й сп'яніння духу, напруження внутрішніх сил і життя на межі безумства. Тут варто пригадати, що одним із перших пунктів у коментарі Дельоза до роману стає слово «folie» – там, де йдеться про фон: мова «зраджує» Северина та видає його приховане безумство в стосунках із Вандою та в сприйнятті світу.

Паралелізм образів Ванди та Венери має не лише сугестивний характер багаторазовим повторенням і констатацією, але й за допомогою фактичного зіставлення: Северин дивиться на дві картини – одна зображує Ванду, загорнуту в хутро, а інша – Венеру з дзеркалом. Два образи відбиваються один в одному та синтезують дві фактури –

холодну скляну поверхню дзеркала та своєрідну «холодність відображення» і пухку теплу «природну» фактуру хутра.

Холодна мармурова, як каже автор, Ванда, із «кам'яним голосом» особливо виразно демонструє тіло, загорнене в хутра, – це хутро за кількадесят років з'явиться в романі П'єра Луїса «Афродіта» [6], де автор опише болісні й перенасичені насолодою стосунки гетери Хрізіс та скульптора Деметріуса. У власному будинку героїня Хрізіс має трикутну кімнату, відгороджену від усього світу, вистелену хутром, де вона приймає коханців: ця недвозначна символіка вже у XX столітті перетвориться на роман Анаїс Нін «Дельта Венери». Поки ж у Захер-Мазоха суб'єкт чуттєвості зважується на розкриття еротичних переживань через зображення/статую/дзеркало/холодність матеріалу та пишність, велич і необхідність хутра на жінці – як ознаки її високого поклонання й необхідності поклоніння (хутро у нього отримує епітет «fürstlich», князівське), у чому присутній натяк за аналогією на сексуальність та принади тіла.

Спілкуючись із Вандою, Северин постійно повертається до констатації відсутності рівності, у чому переконана і Ванда. Господар і раб – це ролі, але їхня динаміка не передбачається. Війна статей, про яку говорить Северин наприкінці роману, – це не процес зміни ролей, а дія, один раз звершена та перетворена на стабільність: Ванда перемагає Северина і, навіть зникнувши з його життя, залишається його господинею. Северин, одружившись, стає володарем своєї дружини; Ванда, віддавшись пристрасті Олексія Пападополіса, цілковито підкорюється, вона – левиця, котра побачила свого «лева» і віддалася йому. Сам Пападополіс, загадковий «Грек» – постать і літературно сконструйована, і «бажаний третій» у стосунках Захер-Мазоха з жінками – особа містичної андрогінної природи, адже він однаково впливає як на жінок, так і на чоловіків, і тут неможливо не пригадати паралель із «Саразіном» О. Бальзака.

Андрогінність та бажання «служити» «Греку» в Северина не стає вказівкою на приховану гомосексуальність, а ілюстрацією переможності величної краси і пристрасті, котра вимірюється категоріями поза приписами статі. Служити «Греку» – означає віддаватися силі непереможного прекрасного, силі Венери, хоча портрет Пападополіса відсилає до «Давида» Мікеланджело та Аполлона як прототипу. І в цій аполонічній вроді також немає нічого від протиставлення діонісійському: це синтез краси, влади, перемоги та насолоди підкорення джерелу цієї пансексуальності незалежно від об'єкта.

На віллі під Флоренцією Ванді та Северину прислужують три негритянки, котрі є помічницями Ванди під час катування Северина. Ці три «чорні мойри» з гарячою кров'ю відтінюють білосніжну холодну

Ванду-Венеру, котра з кожним днем стає все більш нечутливою до почуттів Северина. У відчаї від розвитку її стосунків із «Греком», Северин намагається покінчити життя самогубством, але боїться смерті та повертається приниженим до своєї володарки. Вона приймає його, відбувається щось на кшталт примирення, після чого Ванда підступно віддає Северина на побиття Папандополісу, чим остаточно руйнує Северинове почуття та своєрідно «виліковує» його від пристрасної до відчуття болю.

Ця історія, по суті, завершується нічим, адже пристрасність скеровується в освячене століттями патріархальне русло, залишаючи спогад про нечувані естетичні насолоди та усвідомлення всього складного нашарування мазохістської естетики: поєднання прекрасного, довіри, домовленості відображення та готовності припинити гру за першою вимогою партнера. Оскільки домовленість порушена одним, інший член мазохістської пари може вважати себе вільним від зобов'язань, що і робить Северин.

Кінокартина Массімо Даламано 1969 року, знята до століття з часу публікації роману, є далеко не єдиною екранізацією книги Захер-Мазоха: з нею суперничає принаймні один фільм Джесса Франко, того ж самого 1969 року, котрий радикально відходить від сюжетної канви та перетворює картину на суміш еротичної драми, детективу і фільму в жанрі «джалло» (літературного в своїй основі кіножанру, що розпочався серійними публікаціями кривавих трилерів – в обкладинках жовтого, giallo, кольору). Фільм Даламано натомість є екранізацією, однак специфічною: він повторює аналогічний хід картини «Манон 70» (1968 р., режисер Жан Орель) – екранізації «Історії кавалера де Грійє та Манон Леско» абата Прево. За характеристикою французького кінокритика Жана-П'єра Жанкола, це перенесення подій в «невизначено сучасне», де виявляються новітні культурні, суспільні та суб'єктивні тенденції часу.

Письменник Северин перебуває на курорті, розташованому у франко-швейцарському регіоні, де зустрічає Ванду Дунаєву, фотомодель, котра свого часу починала як стриптизерка. Кімнати Северина та Ванди знаходяться поруч, розділені стіною, а господиня пансіонату підказує своєму пожилецьві, що, відсунувши картину на стіні, він може ближче познайомитися зі своєю сусідкою – що той, звичайно, і робить. Северин спостерігає за тим, як Ванда, загорнена в хутро, мастурбує, як вона приводить чоловіка, з яким познайомилася, та займається з ним сексом, після чого врешті з нею знайомиться і сам. Разом герої розмірковують про природу кохання та необхідність визначеності того, хто повинен бути господарем, а хто – рабом. Сексуальне життя пари нала-

годжується, особливо яскравим воно стає, коли Ванда застосовує на Северині батіг.

Вона зізнається, що знала про те, що він спостерігає за нею, тому відчувала подвійне задоволення під час сексу зі своїм випадковим партнером. Северин просить Ванду стати його дружиною. Перебуваючи на курорті, герої мають багато знайомств, одне з них – герр Шварц, котрий приводить їх подивитися на парування коней. Спочатку маленьке лоша облизує та збуджує кобилу, а потім приводять жеребця, адже його силу не треба витрачати марно.

Северин переконує Ванду, що їхнє кохання може бути ще більш яскравим, якщо вони залучать до стосунків когось третього, і цим третім стає молодий рибак на ім'я Андреас. Посеред лісу Андреас спочатку оволодіває Вандою, а коли тікає, почувши іншого в кущах, його місце займає Северин. Пара бере шлюб та їде до Іспанії, винаймаючи віллу. Северин дарує Ванді хутро на весілля та під час шлюбної ночі вручає їй записку, яка має бути її алібі на той випадок, якщо з ним щось станеться, коли вона буде з ним «жорстока». Подружжя бере до себе в будинок двох прислужниць-лесбійок, одна з яких має симпатії до Северина, чим викликає ревності своєї подруги.

Ванда знайомиться з художником-німцем, котрий малює її портрет із канчуком, після чого Северин підштовхує її до сексу з художником, але коли сам займає його місце, Ванда відштовхує його, б'є до напівсмерті та проганяє. Северин, не витримавши напруження, хворіє; у видіннях він бачить сцени тортур Ванди – щось середнє між «уявним Середньовіччям» та ку-клукс-кланом. Після того, як герой одужує, пара продовжує свою рольову гру в душі «пані і шофер», під час подорожі знайомиться з мотоциклістом Бруно. Ванда від нього в захваті, а Северину залишається лише стежити за ними в дзеркало заднього огляду. Доступ до тіла йому закритий. Стосунки Ванди і Бруно продовжуються, Бруно б'є Северина, після чого той хоче покінчити життя самогубством, але не наважується. У відчай йому примарюється, що він убиває Ванду, однак, отямившись, повертається до неї.

Та хазяїн у будинку вже Бруно. Чи в реальності, чи у фантасмагорії, Северин бачить знущання Бруно над усіма жінками і згвалтування тієї служниці, що мала до нього симпатію. Северин їде з будинку, залишивши пару Ванда-Бруно, однак на автозаправці зустрічає повію Поллі, котра виявляється перевдягнуною Вандою, – і вони знову залишаються вдвох, задовольняючи одне одного сексом і тортурами.

Попри, здавалось би, достатньо повне дотримання перипетій та деталей, екранізація справляє цілковито інше враження, ніж роман, адже фільм не лише осучаснює події та перетворює їх на ілюстрацію сексу-

альних свобод сучасної людини, але й вирівнює акценти та нівелює роль деталі, котра в тексті моделювала настрої та атмосферу.

Незважаючи на те, що підглядання й пов'язані з ним емоції та спогади з дитинства мають місце як у романі, так і в картині, це цілковито відмінні сфери. У романі Северин пригадує свою тітку, графиню Соболь (невипадкове «хутряне» ім'я Zobel), у фільмі – сцени підглядання за служницею, що займалася сексом із шофером. Однак «побачити заборонене» в романному тексті за сто років перетворюється на «бути вуайеристом» та відчувати від цього насолоду: Ванда не приховує свого задоволення від того, що Северин за нею спостерігає, так само і він сприймає підглядання як неконфліктну частину своєї природи, що слугує своєрідною зоною трансферу: він одразу ж записує свої враження та думки, зберігаючи безпосередність і прямолінійність враження. Баналізація цього переживання підкреслюється кинutoю Северином фразою «як казав Фройд»: сексуальний потяг уже не естетизоване томління з намаганням досягнути свою природу через образне поле, а результат аналітичної порівняльно-відбіркової роботи з досвідом, де достатньо перетравлені масовою культурою механізми відіграють роль регуляторів.

Зберігаючи мотиви дзеркала та відображення образу, режисер у фільмі досягає не розкриття через відсторонення людської природи, а вирівнювання напруги в стосунках між статтями: коли Северин через щілину зазирає в кімнату Ванди, він бачить спочатку дзеркало, в якому після цього відображується оголена жінка. Коли Ванда після душі витирається рушником, одягає хутро і береться до мастурбації, камера не вихоплює її тіло цілком, а лише частини, перекидаючи незримий місток до стриптизу як демонстрації оголених частин тіла, а не його цілісності.

Аналізуючи феномен стриптизу в книзі «Символічний обмін та смерть» [1], Жан Бодрійяр вказує на те, яку значну роль під час цього чи не єдиного по-справжньому «західного» танцю відіграє членування тіла та поділ його на частини. І в цьому аспекті помітне повне протиріччя роману: кожна поява оголеної героїні у стрічці не стає картиною, що відсилає до багатой традиції оголеної природи (що було сутністю літературного функціонування «культурного коду»), а утвердженням збудливої сили окремих частин тіла та їхньої доступності. Прикметним стає й те, що на початку фільму в розмовах жильців пансіону найбільш часто повторюваним словом стає «приватність», чому кадр суперечить на кожному кроці.

Накопичення сексуальних сцен цілковито асексуального характеру в картині демонструє не лише свободу моралі та зміну пріоритетів «пристойності», але й широкий асортимент задовольень: мастурбація,

вуайеризм, садо-мазо, оральний секс, торттури і бондаж, секс в автомобілі (що іронічно супроводжується криками і коментарями з футбольного матчу через увімкнене радіо). Сексуалізуються стосунки не лише двох людей, але й простір навколо них. І два моменти картини підкреслюють це неймовірно виразно. Якщо роман справляє враження герметичної інтимності стосунків Ванди та Северина, то у фільмі Даламано є дві сцени, де вони прогулюються – спочатку на курорті, а потім у містечку в Іспанії – і за ними спостерігають: на початку картини літні люди, що сидять на набережній, а в іспанському фрагменті – молоді чоловіки та пари. Сексуалізація отримує виразне забарвлення молодості, витривалості та своєрідних тілесних звичок (недарма у фільм уведено катання Северина на водних лижах): інтим – це, можна сказати, ще один із сучасних видів спорту.

Але з посиленням тілесно-м'язової виражальної сили стосунків Северина та Ванди послаблюється та занепадає естетична складова. Картини і скульптури стають частинами антуражу та інтер'єру, «розкіш» перетворюється на «комфорт», а філософсько-книжна культура осмислення стосунків статей редукується вже не до ренесансного фону (присутнього в романі від самого початку), а до ерзацу німецької романтики та філософії «Erhabene», піднесеного: коли – і це єдиний випадок у картині – Ванда з Северином торкаються теми філософії кохання, необхідності змусити іншого страждати, щоб не перетворити шлюб і секс на монотонність, камера показує їх на фоні романтичного гірського ландшафту в дусі Каспара Давіда Фрідріха, а після цього – як дві чорні тіні на світлому тлі. Ця іронія та кепкування з романтично-бідермаєрівських штампів, безумовно, варті й наступної сцени з паркуванням коней, після чого камера одразу ж демонструє швидкий і прозорий гірський потік.

Так само, коли Северин штовхає Ванду на секс із Андреасом, а потім береться за неї сам, природа реагує на це грозою, блискавками, громом – шаленством розбурханої стихії. Після розмови з Вандою герой вирішує покінчити життя самогубством: він вночі, під дощем, вирушає на уривчастий берег та знову і знову повертається в думках до своєї невимовної печалі від баналізації та руйнування стосунків – і цитує при цьому «Лорелею» Гайне. Таким чином, дифузна суміш античної міфології та фантазійного Ренесансу в романі перетворюється на псевдоромантику, долучаючись до вже спрофанованого психологізму, що переродився у поп-фрейдизм.

Те, що в книзі Захер-Мазоха простежувалося на рівні мовної гри та прихованих смислів (варто пригадати вже озвучений випадок із «folie»), у фільмі Даламано перетворюється на буквалізм: запаморочення камера ілюструє обертанням навколо своєї вісі, біль Северина

забарвлює кадр в рожево-червоний колір, а псевдо-середньовічна сцена тортур Ванди майже один в один повторює жанровий фільм жахів «Маска демона» Маріо Бава.

Щасливий фінал картини, коли жертва і мучитель, Северин і повія Поллі/Ванда спочатку міняються місцями (Северин б'є її), а потім повертаються до схеми «доміна/раб», остаточно переконує у виродженні мазохізму як естетизованого дискурсивного результату зусиль за домовленістю у популяризовану картинку садо-мазохістського штибу, де у спрощеній формі подається та утверджується постулат про апріорну готовність суб'єкта бути або господарем, або рабом у сексуальних взаєминах, а також про легкість переходу з одного стану до іншого, що досягається методом проб і помилок.

За сто років зміст і форма зі зміною як контексту, так і медіуму повідомлення трансформували сутність мазохістських стосунків, переживши їх із реєстру напруженого коливання між знаками чоловічого та жіночого, приписування та спротиву ролей, в одновимірність поліморфної природи – але чоловіків і жінок: фільм переконує, що жінка не може чинити опору сексуальній силі чоловіка (навіть якщо вона лесбійка), а чоловіча природа поділяється на дві категорії: «чоловіка-чоловіка» (представників якої жінка, як Ванда Северина, називає «дегенератами») і «чоловіка-тварину» (котрому вона готова віддатися). Найважливіша зміна відбулася. Коли порівнювати текст роману та кінотекст, помітно, що досліджується вже не безодня жіночого прихованого діонісійства, а відповідність чоловічих здібностей сексуальним шаблонам новітнього часу.

Кіно, особливо починаючи з часу умовно після 1968 року, хоча активне експериментування з намацуванням меж чутливості глядача почалося набагато раніше, ненастанно здійснює трансгресивний акт, ступаючи «на територію літератури», де проводить перекодування тем і образів, працюючи головним чином у двох реєстрах: ідучи за літературним текстом та ілюструючи твір максимально близько до нього – і редукуючи книгу до *minimum minimumum* необхідних компонентів (від образів і сюжетів до реплік та ідей, суголосних часу появи кінотвору).

Реалізовані таким чином мистецькі проекти «сплаву» літературних джерел і новітніх мистецьких форм не порівнювані за жодним критерієм – вони мають різне функціональне призначення: ілюструвати минулу епоху або вивчати етіологію сучасної в сукупності симптоматики, що складається у певні синдроми та *Zeitgeist*.

Роман Оскара Уайльда, надрукований спочатку в «Щомісячному літературному журналі Ліппінкотта» 1890 року та виданий 1891 року, настільки потужно й невід'ємно увійшов до світової культури, що

переказувати його зміст та основні проблемні точки не має сенсу. Історія юнака, який виблагав собі дар вічної юності, тоді як вік та гріхи відображалися лише на його портреті; який закохався в юну Сибілли, але покинув її, коли вона вирішила служити не своєму божеству – мистецтву, а цілком реальному Прекрасному Принцу Доріану; який став об'єктом вивчення та експерименту свого злого генія-Мефістофеля лорда Генрі; який вбив закоханого в нього друга художника Безіла; який насміявся з брата Сибілли Джеймса, переконавши його, що не міг вчинити злочин вісімнадцять років тому, адже він ще такий молодий; який помер, убивши свій портрет, – ця історія сплітає складний комплекс морально-естетичних проблем, пов'язаних із прекрасним, злочином, мораллю, релігійністю, гедонізмом, дендізмом та скептицизмом.

Роман було опубліковано тоді, коли особливо гостро почали проявлятися проблемні зони так званого «занадто довгого ХІХ століття», а також коли суспільне, політичне та культурне виснаження поєдналося як із апогеєм колоніалізму, імперіалізму, герметизації суспільних стосунків, так і з відчутною потребою «струсу» внутрішнього життя суб'єкта. Життя, його рефлексія та переживання орнаментальності відносин, що витісняють почуття, сусідить зі всюдисущим поступовим та все більш фундаментальним розпадом цінностей, тому неможливо не пригадати і соціально-критичний аспект роману як свідчення культурної ситуації суспільства.

У «Портреті Доріана Грея» О. Уайльд здійснює глобальне розширення та відкриває проблематичне неспівпадіння краси як моральності та потворності як зла. Сплавляючись в естетичному, вони і дублюють думку Андре Жіда про те, що немає жодного мистецького твору без участі диявола, і «розводять» на різні боки ірраціоналізм у тлумаченні мистецтва та раціональність його рефлексії.

Глобальний скептицизм стає методом освоєння рацію через парадоксальність суджень, що наочно демонструє лорд Генрі: душа Доріана Грея на початку роману стає своєрідним полем бою логіки та відчуттів – відчуваючи раніше лише силу музики, котра була його стихією, Доріан, слухаючи лорда Генрі, пізнає «силу слів», але, тікаючи від їхньої раціональної прозорості та ясності, «лікує душу відчуттями», заховавши обличчя у запаху квітів бузку. Прихильність до музики герой зберігає упродовж усього роману, з великим захопленням слухаючи Вагнера, що вже саме по собі звучить іронічно, варто лише згадати, що Обрі Бердслею, близькому до Уайльда, належить одна з найбільш ядухих карикатур на істеричне поклоніння пафосному духу музики цього улюбленця короля Людвіга II Баварського – «Вагнеритки».

Розмірковуючи про Доріана Грея, лорд Генрі називає його для себе «дитям Кохання і Смерті», чию душу він сподівається отримати у своє володіння. Амбівалентність ця – ще не фрейдистське поєднання лібідозного та морбідного в суб'єкті, а свідчення винятково гострого усвідомлення крихкості людської природи, фіксація конфліктності та переплетення логічного та миттєвого в ній. Так, Доріан і присутній разом із ним на обіді у леді Агати лорд Генрі ніби взаємно спокушають один одного, переплітаючи естетичну чуттєвість та парадоксальний логічний і саркастично-непідвладний хвилинним слабкостям розум.

Палітра чоловічого та жіночого в романі вельми розмита: вона коливається від інтелекту лорда Генрі та рішучої чоловічості Джеймса, брата Сибіллі, до виключної жіночості самої Сибіллі, котра в розповіді Доріана коливається в характеристиках від «*femme fragile*» до «*femme enfant*». Сталість стереотипу чоловічості компенсується мінливістю жіночої натури: Доріан говорить, що вона щодня нова та мінлива, ось вона – Джульєтта, ось – Імоджена, ось – Розамунда. Минуло двадцять років після публікації «Венери у хутрі», а сила і самоцінність визначення «характер жінки – це безхарактерність» не втрачає своєї актуальності. Лорд Генрі зауважує, що жінка – це «декоративна стаття». Тим більше, що Сибілла – актриса. Відвідування вистави Доріаном, Безілом та лордом Генрі стає і тріумфом мистецтва над людською особою, і поразкою гри від життя. З іншого боку – це перемога життя, а не переживання, і поразка життя від гри, адже воно має відійти убік, щоб не заступати дорогу прекрасному.

Смерть Сибіллі стає ключовим моментом, після якого роман втрачає фабульно-сюжетну кореляцію, де подіям і переміщенням відповідають ситуації та характеристики, і переміщується в дискурсивну площину літературно-культурної рефлексії. Відкривши, що його бажання виконане і міняється портрет, а не він, Доріан відкриває також у собі «насолоду» від спостереження за змінами. І насолода як рушійна сила починає формувати оповідь у романі.

Подарунок лорда Генрі Доріану у вигляді книги відображається в кількох розділах, котрі дублюють свій французький оригінал: неназвана книга торує Доріану шлях від «*arbiter elegantiarum*» через дендізм і гедонізм до захоплення релігією та містицизмом, ароматами, музикою, коштовним камінням, музичними інструментами, вишивками та гобеленами, тканинами та церковними шатами – фактично, Доріан проходить шлях дез Есента з роману Гюїсманса «Навпаки» [3]. Це не тільки центральна книга загальноєвропейського дендізму, але ще й перший роман, котрий вивів есеїстичну розповідь та виклад естетичних позицій митця на рівень художності й еквівалентності літературному твору.

Цей іронічний парафраз гетевської «обраної спорідненості» Доріана Грея – дез Есента – Уайльда – графа Монтезкьо де Фезензак (прототипу Доріана) в романі розширюється через розділ, де Доріан простежує галерею портретів своїх родичів і шукає свою уявну генеалогію серед літературних героїв.

Проживаючи час у пошуках краси та гонитві за насолодами, на порозі свого 38-ліття, Доріан зустрічає Безіла, котрому відкриває свою душу – демонструє портрет, звинувачуючи його в «розбещенні красою», структурно тому ж самому, що відбувається з Вандою фон Дунаєв, розбещеною свободою влади. Краса руйнівна – і як Доріан вбиває Безіла, так холодне свідчення неоксюморонічної аморальності краси символічно знищує віру в невіддільну спорідненість Прекрасного і Добра.

А смерть героя від власної руки, від убивства портрета-душі та відзеркаленої цим актом смерті людини і тіла, підводить своєрідну риску в полеміці суб'єкта та його бажань: як декадентська література не може поєднати красу та ідеальність, наштовхуючись на матеріальний світ, витворюючи андрогіна й гинучи від неможливості утримати хитку нестабільну рівновагу між моральним імперативом та реальністю ситуації, так роман Уайльда не знаходить можливості позитивного вирішення напруги всередині суб'єкта, чії сили підірвані наприкінці XIX століття занепадом великих ілюзій: віри в божественне походження, віри у вищу силу та віри в себе.

Кіноверсія роману 1970 року (одна з великої кількості), здійснена також режисером Массімо Даламано, належить до тієї ж когорти «невизначено-сучасних» картин, що й «Венера у хутрі». Цей фільм став, згідно з офіційною фільмографією Гельмута Бергера, виконавця ролі Доріана, його четвертою картиною – через рік після тріумфу у стрічці Лукіно Вісконті «Загибель богів», де Бергер зіграв роль перетворення Мартіна фон Есенбека на нациста, – та спародіював номер Марлен Дітріх у «Блакитному янголі», отримавши від неї найвище схвалення. Тому вибір його як надзвичайно перспективного, пластичного та оригінального молодого актора на роль Доріана Грея можна пояснити і його успіхом та акторськими талантами, і «тінню» Вісконті, котрий «створив» його як актора, у чому Бергер зізнався в численних інтерв'ю, зазначаючи, що без Вісконті його б не було взагалі.

Обираючи акторів, і перш за все – Бергера, на ролі у фільмі «Портрет Доріана Грея», режисер здійснив (як і в екранізації «Венери у хутрі») найпершу модернізацію, цілковито змінюючи типажі. Навряд чи струнка Лаура Антонеллі, відома переважно своїми оголеними формами з фільмів 70-х років, пасувала на роль маленької, пухкої, білосніжної, як

мармур, Ванди. Так само і Гельмут Бергер не надто був схожий на білошкірого, блакитноокого, золотоволосого та червоноустого Доріана Грея. Окрім інших резонів, зіграв роль певний «сучасний» типаж, котрий міг би переконати глядача в правдивості екранізованої історії. Відповідність самих акторів уявленням про статистичну суспільно схвалену та бажану «красу» гармонійно поєднувалася в почасті наївній, а почасті – і виплеканій атмосферою після 1968 року «свободі тілесного», чим пояснюється великий ступінь «органічності» в картинах того періоду оголеної натури, яку тогочасні актори радо демонстрували.

У найкращих традиціях фільмів жанру «джалло», картина відкривається поглядом камери, що з позиції очей людини дивиться на складені перед обличчям закривавлені долоні, а сама людина в цей час спускається сходами. Тремтіння камери разом із напівтемним приміщенням, кров'ю на руках та крокуванню вниз задає загальний настрій і символіку розвитку подальших подій. Винесення злочину Доріана Грея у своєрідний «заголовок» картини зумовлює поле значень, котрі будуть розвиватися у фільмі: це історія «сходження вниз», деградації, дегенерування ества і його нахилів (і не можна не пригадати, що в картині «Венера у хутрі» Даламано найчастішим повторюваним словом у другій половині фільму є «дегенерат», яким Ванда таврує Северина). Змивання крові з рук у білій раковині, той самий напружений ракурс камери та властиві жанру потоки води, змішаної з кров'ю, що поступово зникає, залишаючи воду прозорою, можуть інтерпретуватися як процес своєрідного «очищення та повернення в невинність». Отже, тезисний вступ Уайльда про мистецтво на початку роману режисер заміщує абсолютно не мистецькою історією злочину і виводить тематику й проблематику фільму за межі естетичного дискурсу роману, цілком занурюючи його у сферу тривалого морального конфлікту.

Наступна сцена – у клубі, де Доріан, лорд Генрі та Безіл спостерігають за виступом трансвестита. Це – одночасна пародія як на виступ Мартіна фон Есенбека в ролі Марлен Дітріх, так і одного з наступних епізодів, гри Сибіллі в театрі. Мистецька проблематика остаточно знижується й переводиться на рівень споживацтва сексуально позначених продуктів. Подальша спроба говоріння мовою мистецтва буде сприйматися через таку призму як зайвий порожній пафос, непрямо відсилаючи з саркастичною посмішкою до останньої тези Уайльда у вступі: мистецтво не приносить жодної користі.

Знайомство з Сибілою та розвиток стосунків продемонстровані у фільмі в дусі великої кількості картин із мелодраматичним сюжетом того періоду: камера відсторонюється від персонажів та спостерігає за ними ніби здалеку, незважаючи на те, що може максимально наближа-

тися та вивчати вираз обличчя. Але на відміну від роману, де Доріан захоплено переповідає лорду Генрі, яка мінлива та неймовірна Сибіллі у своїй грі в театрі, фільм демонструє стосунки двох закоханих, які до театру не мають ані найменшого стосунку: вони блукають містом, посміхаються, цілуються, займаються сексом на природі, а єдиним більш-менш «театральним місцем» стосунків Доріана та Сибіллі стає велике пафосне ліжко з запоною.

Секс витісняє мистецтво: молодий Доріан та юна сімнадцятирічна Сибіллі, котра в житті не знала нічого, крім театру та гри, трансформуються у здорових молодих людей, що насолоджуються своєю молодістю, тілесністю та стосунками. В один із моментів з'являється брат Сибіллі Джеймс, котрий із шістнадцятирічного хлопця перетворюється на старшого брата-моряка. Фільм зберігає лінію роману, де Сибіллі називає Доріана лише «Прекрасним Принцем», а Джеймс не знає його в обличчя.

Наступна сцена – майстерня художника (вона ж перша, що відкриває роман). Безіл закінчує портрет Доріана, коли до нього завітав лорд Генрі з дружиною. Доріан у цей час виходить у сад і приймає душ зі шлангу. Коли лорд Генрі дивиться на портрет, його дружина спостерігає за Доріаном в саду. Камера і ракурси, гра поглядами та «членування» оголеного тіла Доріана на фрагменти, обстеження тіла поглядом визначають сексуальний контекст сцени.

Фрагмент картини з провальною грою Сибіллі в театрі та подальшої сварки Доріана з нею лише формально має ознаки подібності до описаного в романі: вона баналізована та знижена до суперечки навколо невідповідності бажаного та реального – і позбавлена витонченої гри на межі опозиції «життя – гра», «уявна жива краса – штучне реальне життя».

Переводячи Доріана через кордон першої жорстокості стосовно Сибіллі та першу ознаку спотворення на портреті, режисер – у душі часу – цілковито відмовляється від кореляції з Гюїсмансом і пошуків інтелектуально-естетичних насолод, перетворюючи життя Грея на стагнацію тілесних задовольень, лише один раз мимохіть зазначаючи його «дендізм», котрий не є «дендізмом» як стриманістю (за інтерпретацією явища в дослідженні Ольги Вайнштейн [2]), а яскравістю як «екстравагантністю» в одязі.

Інше ж у картині – це інтерпретації тілесних сексуальних практик: Доріан має сексуальні стосунки як з жінками, так і з чоловіками, і режисер, послабивши літературну лінію захоплення Безіла Доріаном, підсилює, доводячи до недвозначної сексуальної сцени в душі, стосунки Доріана та лорда Генрі. Це – і віяння нового часу з поширенням

сексуальних свобод, і контамінування Доріана як персонажа зі скандалом навколо Уайльда та Альфреда «Бозі» Дугласа. У картині присутнє й дещо абсолютно неможливе для попередніх часів: це міжрасовий секс. Доріан в автомобілі їде набережною, спостерігаючи за матросами, потім відбувається гра поглядів із матросом-чорношкірим, після чого обидва опиняються в туалеті. Фінальний кадр сцени, де вони стоять коло сусідніх пісуарів, дивлячись один на одного, стає апогеєм морального «падіння» Доріана. Це – також чергове зміщення акценту порівняно з твором: убивство Безіла та сцена із Джеймсом у романі стають пунктами найбільшого напруження і деградації Доріана Грея. У фільмі ж убивство вже задається на початку картини і його «скандальність» релятивується.

Тому фінал стрічки, де присутнє вбивство портрета, смерть героя і повернення картини у початковий стан, вже не має того значення, яке ця сцена отримувала в романі: смислова гра не кружляє навколо проблематики сутнісного та видимого, конфлікту уявлень про «прекрасну душу в прекрасному тілі» та Зла, тілесно ув'язненого в потворній плоті, життя та мистецтва. Фільм вирішує конфлікт на користь затерто містичного фіналу, що залишає глядача в полоні масового продукту, містико-розважального видовища, що кружляє навколо вісі «незвичності» та «скандальності».

Інтерпретуючи літературу, кіно здійснює перенесення тем і образів, «невластивих» часу, в епоху, де, за фукіанською «аналогією» [7], можливий відгук ідей та світосприйняття, відображаючи особливу напругу і кризовість бачення. Конфлікт залишається центром історії, на нього реагує реципієнт, першим з яких у випадку кіно є режисер, а за ним – глядач, що отримує своєрідну авторську «підказку» стосовно тих болевих точок, які він відчуває у своєму габітусі. Крах світу в таких випадках – одна з найбільш універсальних тем, що не потребують перекладу.

До цієї теми приводить Альфред Кубін і його роман «Інша сторона» [10], якому 2009 року виповнилося сто років. Сам Кубін, вірогідно, один із найбільш нетипових письменників, творчість якого позначилась на культурі доби. Його частково можна порівняти лише з Леопольдом фон Андріаном, котрий залишив після себе лише невеликий прозовий твір «Сад пізнання» [9], але в німецькомовному ареалі став виразником всього декадентського часу, поєднавши неймовірну чутливість до свого часу та вимогу найвишуканішої словесності: до нього апелюють фактично всі німецькомовні письменники fin de siecle та всі дослідники епохи. «Сад пізнання» – це архетипний текст для надчутливості, «Інша сторона» Кубіна – архетипний твір для періоду передчуття вибуху, який змете та знищить «старий світ».

Роман виходить 1909 року, його проілюстровано авторським циклом із 51 графічної роботи, що відрізняються за духом від передвоєнних малюнків художника, проте крізь оболонку декадентського естетичного замилювання простежується одне наскрізне почуття: невимовний жах та відроза – те, що прокладає місток від символізму, декадансу, югендстилю до експресіонізму перших трьох десятиліть ХХ століття.

Роман «Інша сторона» переповідає історію художника, котрий раптово опиняється в полі зору свого колишнього друга з гімназії, людини особливої, талановитої та цілком самотньої. Цей колишній товариш на ім'я Патера здійснив карколомну кар'єру і, ставши спадкоємцем вельтенських скарбів, віддав своїй ідеї створення імперії, котра б примиряла людей і була б притулком для тих, хто хоче втекти від світу та його агресії. Ця імперія розташована далеко в Азії, за Самаркандом, у передгір'ї Тибету; у ній є ліси, озера, ріки, болота, рівнини, села, велике місто – столиця Перле, перлина. Вся країна оточена величезним муром, а в ньому – лише одні ворота. Імперія отримує цілковиту герметизацію як зовні, так і всередині. Бо правила життя в імперії Патера не передбачають жодних знаків модерного часу: господарство ведеться лише за натуральним принципом, час зупиняється, сонце не сходить і не заходить, тумани вкривають весь світ, люди користуються лише старими речами, живуть у старезних будинках та перебувають весь час ніби в напівсні.

Герой переїжджає до Перле зі своєю дружиною та залишається на три роки. Протягом цього часу його дружина хворіє, нервово та фізично виснажується і, врешті-решт, помирає, залишивши героя в самотності. На цьому завершується заледве третина книги, вичерпавши весь сюжет; решта являє собою опис величного поступового занепаду імперії, який вивершується менш величним, більш відразливим та однозначним жахним кінцем, повним розкладом матерії в світі.

Сам Кубін народився 1877 року в місті Лігомеріце у Північній Богемії, помер 1959 року, переживши декілька воєн, вже громадянином ФРН, але сформований він був культурою та свідомістю Австро-Угорської імперії, тієї, яка у ХХ столітті існує фігурою в літературному дискурсі як «Каканія» (за формулюванням Роберта Музіля з роману «Людина без властивостей»). K.U.K., *keiserliche und königliche Monarchie*, імператорська та королівська монархія, – це останній сплеск тисячолітньої імперії Габсбургів; протягом другої половини ХІХ століття, починаючи з 1848 року, коли на престол сходить останній імператор Франц Йозеф, вона перебуває в стані повільного міфологізування життя. Імператор поступово віддаляється від реальної дійсності, стаючи символом, але вже не живою людиною; його зображення в східних провінціях імперії, в Гали-

чині та Буковині розташовують поруч з іконами, вважаючи майже за святого. Він настільки міфічний, наскільки й незримий.

Подібно до того, як герой Кубіна блукає містом та коридорами палацу і ніяк не може знайти його господаря, так і населення імперії не бачить свого правителя, схиляється перед його іменем і образом. Так, у романі Йозефа Рота «Марш Радецького» зустріч євреїв із почтом імператора схожа на явлення якщо не Ісуса Христа, то принаймні Мойсея. Блукання замком землеміра К. з роману Франца Кафки – це пізніший відголосок на розгубленість і загубленість героя в Перле, його неприкаяності в напівмертвому світі мертвих речей і мертвих ідей. Світ імперії, створеної Патера, нелогічний, він нагадує важкі сновидіння та нав'язливі кошмари, коли з одного відіння прокидаєшся в інше, і цьому немає кінця.

Уже починаючи з першого зіткнення з непояснюваним, автор налаштовує читача на специфічні картини. Герой потрапляє в підземелля під старим млином (певна алюзія на вітряки з «Дон Кіхота»), губиться в нескінчених коридорах, і лише декілька сірників, які залишилися у нього, є джерелом слабкого світла; проте і воно закінчується. Його переслідує незрозумілий, безперервний, загрозливий шум, женеться за ним, не дає спокою, а потім врешті наздоганяє: це виявляється неймовірна жадлива виснажена кобила, яка мчить цими коридорами, піднімаючи своїми велетенськими копитами шалений гуркіт. Вона божевільна і має колір старої плісняви; вилетівши з мороку, вона в мороці і зникає, залишивши героя напівмертвим від жаху. Цей образ невідворотної загибелі, яка мчить на протагоніста, довершений не лише з точки зору зображальності, а ще й як мовне коло, яке обертається навколо себе: кобила, кляча – *Mähre* – це англійська *nightmare*, нічний кошмар – і нічна кобила, образ, споріднений із символікою міфу про Гекату та Аїда, котрий викрадає Персефону й зникає з нею у своїй імперії смерті. Такі синтетичні образи повторюються кресендо в романі, досягаючи апогею в сцені фантазмагоричного сну, який бачить герой.

Жах і розгубленість викликає не сукупність образів, а те, як вони впорядковані, у них є нелогічність та непослідовність, котра однозначно може корелювати лише з одним досвідом культури: це картини І. Босха «Сад земних насолод», «Людина дерево» та П. Брейгеля-старшого «Божевільна Грета» і «Нідерландські прислів'я». Графіка самого Кубіна безпосередньо пов'язана саме з цими художниками. Нагнітаючи фантазм, кошмарне сновидіння, автор остаточно перетворює роман на місце сновидних візій смерті. Описуючи руйнування імперії, письменник не залишає поза увагою жодну деталь, текст наповнений зоровими, слуховими, нюховими асоціаціями й викликає лише

фізичну відразу та огиду – але це саме ті почуття, які симулює письменник, творячи кінець світу.

Апофеоз відбувається, коли раптово речі зраджують людину, втрачають свою «речність». Вони більше не функціонують і можуть існувати лише в одному вигляді: руйнуючись. Будинки розпадаються, дерево гниє, одяг розсипається, здоєне молоко псується, плоть розкладається. Далі світ піддається навалі тварин. Всі комахи, гади наступають на домівки, гадюки залазять в ліжка, собаки і вовки нападають на людей; починають ширитись болота, підступають до стін; з їхніх глибин на поверхню виходять древні капища та святилища. Ріка, що протікає через місто, починає виштовхувати на берег морських тварин, а одного дня, ніби дирижабль, із глибин на берег викидає кашалота. Клімат поступово теплішає, з'являються каймани, люди без одягу втрачають водночас і мову, їх неможливо відрізнити від болотяних чудовиськ. Будівлі розпливаються, тіла тануть, стіни стікають гноєм, все місто, все Перле – перлина – розтікається рідиною, слизом, кров'ю, шматками людських тіл, трупиною отрутою, а посеред цього відбувається остання агонізуюча оргія чи то кохання, чи то вбивства – яка пізніше перетвориться на оргію в романі Патріка Зюскінда «Запахи».

Фінал швидкий і рішучий: помирає володар Імперії, земля розкривається велетенською пащекою і ковтає все, що вона випустила до цього; все, чому вона дозволила існувати коротку мить, а потім не витримала його ваги. Розсіюються тумани, сходить вперше за три роки сонце, і герой бачить холодний ранок над спустошеною землею. Після чого повертається до старого світу, переживає кризу психічного виснаження і не знає, що це було, правда чи сон. Так завершується епоха, так завершується і цей сценарій очікування трагедії світу – це передчуття війни, котра повинна прийти і вичистити світ від сміття й бруду.

Екранізація Йоганнеса Шаафа 1973 року під назвою «Місто сну» – свого роду унікальне видовище, адже порівняно з «Венерою у хутрі» та «Портретом Доріана Грея» роман Кубіна екранізувався лише один раз і його відомість як кіноподії дуже обмежена. Специфічна архітектоніка фільму не сприяла його популярності: за ступенем фантазмагорії в картині його можна порівнювати хіба що з картиною «Видіння Ієроніма Босха» за живописом художника та з новелою Франца Кафки «Співачка Жозефіна і мишачий народ». Незважаючи на те, що екранізації Захер-Мазоха та Уайльда не можна назвати – порівняно з екранізацією Кубіна – фантазмагоріями, картина Шаафа знаходиться в тому ж стилістичному руслі: це невизначена модернізована сучасність.

Як і в романі, ми маємо героя з творчою професією. Флоріан Занд – художник, але він перебуває у стані творчої кризи, не може малювати,

коли перед ним лежить чистий аркуш паперу, тому він реалізує себе, розмальовуючи власні фотопортрети малюнками, що нагадують розгалужене гілля дерев чи їхнє коріння. Цей кризовий стан додатково закріплюється за ним у його імені: Флоріан має «флорний» компонент, а Занд – пісок: рослина в пустелі, пустельна рослина і неможливість рослинності у пустелі водночас. Місце дислокації Флоріана – Мюнхен. У перших кадрах фільму ми бачимо людину, котра чи то охоплена манією переслідування, чи то її дійсно хтось переслідує. Паралельно демонструється заняття дружини Флоріана – вона працює на біржі.

Переслідувач Занда виявляється посланцем від шкільного друга – Клауса Патера, котрий пропонує йому сто тисяч марок і можливість переїхати подалі від цивілізації, у далеке створене тринадцять років тому місто, куди новітня цивілізація не має доступу. Порадившись із дружиною, Флоріан погоджується і вирушає до міста Патера. На відміну від роману, це місто не має назви, воно вже – не своєрідне «перло многоцінне», а анонімна орієнтальна територія. Кадри мандрівки Флоріана та дружини відправляють їх не у передгір'я Тибету, а, радше, у північну Африку. Тим самим екранізація позбавляє полотно картини важливого компоненту – зіткнення брудного, застоюного й непорушного часу країни сну та присутності поруч із нею таємничих жовтошкірих жителів цих земель, де Патера збудував країну своїх фантазій. Кубін, який був прихильником східної філософії, вивів постаті мовчазних мудреців-спостерігачів, співвідносних із тибетськими ламами, що в арабсько-африканському контексті фільму режисер ліквідує.

Посеред пустелі та гір у долині Флоріан і його дружина опиняються в місті, де поєдналися, на перший погляд, риси Кракова, Праги, Львова та Відня, – це зовні достатньо старе середньоевропейське місто без виразних рис. Герої бачать його в долині з вершини скелі. У романі ж вони їдуть через прохід у товстелезній кам'яній стіні навколо царства Патера. Новацією режисера стало те, що героїв зустрічає карлик-блязень, своєрідний відгомін блязня Станьчика при дворі королеви Бони. Він і супроводжує Флоріана та його супутницю у місто.

Візуально локус міста справляє враження синхронної співприсутності кількох епох: від романтизовано-середньовічної до узагальнено-новітньої з акцентом на підкреслено-барокову. Це помітно як за будівлями, вітринами, інтер'єрами, так і за одягом другорядних персонажів і статистів: різнобарв'я одежі розмиває часові рамки й перетворює простір на буфонаду та балаган.

Флоріан для себе і дружини винаймає квартиру в будинку, господинею якого є «принципесса Беатріче», товста міщанка, вигляд якої коливається між дешевим бідермайєром та не менш здешевленими

образами часів Ваймарської республіки 20-х років ХХ століття. Фантазмагорія у фільмі всюдисуща: наприклад, у ванній кімнаті стоїть наливна ванна, поруч із нею – різьблене королівське крісло, а вся підлога вистелена білим хутром.

Як і в романі, Флоріан марно намагається добитися аудієнції у Патера, але бюрократичні перепони не дають йому цього зробити. Однак якщо роман це демонстрував через протокафкіанську атмосферу, то у фільмі це відбувається на рівні містерії-буф і фантазмагорії. Зайшовши у департамент аудієнцій, Флоріан одразу опиняється в цеху, де виготовляються порцелянові вази, що розбиваються та знову перетворюються на масу, з якої знову робляться вази (подібне відбувається і в «Ста роках самотності» з сімнадцятьма золотими рибками). Працівник архіву є утіленням бюрократичного духу Австро-Угорщини, що непрямо відсилає до характеристики, даної останньому імператору Францу Йозефу як «найкращому бюрократу своєї фірми».

Певний час пара Занд перебуває під прекрасним враженням від екзотичності місця та його незвичності. Насолода вільним життям подалі від Мюнхена та приємність від нічого-не-роблення реалізується режисером у сцені з повітряною кулею: прогулюючись та розмовляючи, Флоріан та його дружина запускають у повітря зменшену модель кулі, котра легко піднімається над темним лісом.

Та вже наступна сцена вшент розбиває атмосферу спокою. Це інтерпретована сцена з кобилою у підземеллі, але режисерське вирішення обходиться без темряви і хтонічних декорацій. Посеред білого дня чується стукіт копит, люди у паніці починають ховатися. А хто не встигає – той падає посеред вулиці й закриває голову руками. Порожніми вуличними коридорами проноситься біла кобила, на спині в якій лежить закріплене й загорнене у білі покривала тіло мерця. Коли кобила зникає, життя повертається у своє русло.

Центральною сценою втіленої нереальності життя в місті, збудованому Патера, є відвідування театру. Флоріан та його дружина приходять на виставу. Вони йдуть через гардероб, де висить одяг глядачів, але у глядацькому залі немає жодного: усі знаходяться на сцені, де відбувається какофонічне за всіма чуттями дійство – мішанина звуків, фарб, рухів. Парадоксальне поєднання одягненості та роздягненості, театру, цирку, балету, опери, стриптизу, тренування стає еквівалентом сну героя в романі. Але якщо інтерпретація Босха в тексті мала синтезовано дифузний характер, передаючи настрій та стан героя, то у фільмі камера нудно і послідовно вивчає поєднання тіл, абсурдні рухи, змушуючи глядача бачити за цим критику порожності життя та зношеність суспільних норм і традицій. Апогеєм сцени в театрі стає залу-

чення дружини Флоріана у постановку «Марії Стюарт», де її символічно гільйотинують.

Подальший розвиток подій із появою американця, котрий прагне відібрати владу в місті у Патера, хвороба і смерть дружини Флоріана та руйнування міста співпадають із текстом роману – однак режисер здійснює переакцентуацію, звужуючи апокаліпсис із роману до необхідності політичних змін у суспільстві. Мешканці міста відвідують єдину вежу, де є годинник. На нього заборонено дивитися, бо час у цьому місті – поза законом. Але годинник у вежі стає бомбою з годинниковим механізмом, який в один момент підриває всі будівлі й територію, на якій місто збудоване: суспільний устрій та політична система трактуються в генетико-біологічному ключі, тому можна сказати, що «прийшов їхній час», після якого можливе лише руйнування. І якщо в романі це має характер ірраціональної «покари» з небес та нізвідки, то у фільмі – це наслідок стратегії управління державою. Постулюється необхідність революційної зміни устрою, що не дивно після подій кінця 60-х років.

Починаючи з 1960-х – 1970-х років, кінематограф – не лише у своїх «високих» формах, але й у жанровому розмаїтті – що далі, то глибше артикулює політичні й ідеологічні теми та моменти, котрі є «об'єктом піклування» глядача-реципієнта. Настрої критики суспільства все більше поглиблюються, захоплюючи уявне глядацького загалу – часто це відбувається через залучення літературних творів, які ставлять аналогічні питання. Звичайно, межі цього періоду досить умовні – уже 1957 року виходить екранізація шекспірівського «Макбета» Куросава Акіра під назвою «Трон у крові», а 1985 – його ж «Ран», перенесення на екран «Короля Ліра». Ці екранізації якнайкраще ілюструють механіку інтерпретативних дій із вилученням з тексту найбільш значущих елементів, навколо яких формується «сучасна» інша історія, котра водночас стає «новою літературою», новим «текстом» знайомого характеру, однак невідомої форми.

Так відбувається ще у двох азійських екранізаціях творів Шекспіра – картині Куросава «Погані сплять спокійно» (1960) та «Бенкеті» (2006) Фен Сяогана (обидва фільми – екранізація «Гамлета»). Важливим аспектом при цьому стає відмінність культурних традицій «кіноперекладу», західна «мова оригіналу» та «цільова» мова перекладу. Усі чотири шекспірівські картини, зняті на Сході, відмовляються від імітації та «трансплантують» оригінальну історію в «привласнені» реалії, в усіх випадках (окрім «Погані сплять спокійно») зберігаючи «історичну відстань» і віддаляючи сюжет від моменту сьогодення.

Аналогічна, однак у певних моментах відмінна ситуація склалася з появою 2013 року південнокорейсько-франко-американської кінопро-

дукції – фільму «Крізь сніг» режисера Пон Чжун-Хо, знятого за першою з трьох частин графічного роману Жана Лоба та Жан-Марка Рошетта «Le Transperceneige» [13]. Цим фільмом була своєрідно відмічена оригінальна ситуація екранізації тексту «за відсутності тексту» при одночасному перенесенні його з західного світу в універсально-орієнталізований (хоча саме поняття «Орієнту» тут не співпадає з традиційним сформованим до початку ХХ століття уявленням про Близький Схід).

Для східних кінотрадицій екранізації графічних романів і манга не є чимось оригінальним: уже 1970 року з'явилася 26-серійна телеекранізація «Школа безсоромних» (Harenchi Gakuen) за манга, публікація якої почалася 1968 року, піднявши тему знущань і насильства в школі. Розпочавшись у 1970-ті роки, культура екранізації манга стає особливо популярною в 90-ті, переживаючи особливий сплеск після 2000 року та прориву в застосуванні комп'ютерних технологій у кіно. Манга (кит. *маньхуа*, кор. *манхва*) на Сході та комікс і графічний роман як її західний еквівалент переживають своєрідний кіноренесанс, пов'язаний із технологічним проривом. Кіновиробництво освоює комікс-культуру у форматі як повнометражного кіно-театрального продукту, так і телевізійних реалізацій, візуалізуючи (модернізуючи й трансформуючи при цьому) знайомі образи, надолужуючи часовий проміжок, коли можливості кіно не могли адекватно відобразити книжкову комікс- чи манга-графіку.

У стрічці «Крізь сніг» присутнє «подвійне привласнення» кіноісторії: з одного боку, кримінально-нуарна виразно «європейська» атмосфера перетворюється на більш абстрактний азіатизований простір антиутопії – що відсутнє у французькому оригіналі, створеному та намальованому в душі класичних і радше детективних історій, ніж фантастичного світу; з іншого – смислове поле картини, залишаючись у межах історії Лоба-Рошетта, асоціативно приєднується до третього роману «ню-кробюзонської трилогії» англійського фантаста Чайни М'євіля, книги «Залізний радник».

Оскільки індустрія розваг, і кіно зокрема, розвивається за правилами індустрії та отримання прибутків, ставши сегментом прибутково-орієнтованого ринку, вона реалізується достатньою мірою не тільки в напрямку використання літератури для породження кінодійств, але й додатково охоплює текстові сегменти, що утворюються навколо кінокартин. У цьому помітний також зворотній процес «повернення» до текстів, у чому значну роль відіграє «новелізація». Під нею розуміється тип книжкового роману, котрий є адаптацією сценарію до вимог літератури або ж твором на основі сюжету медіа-продукту, наприклад, комп'ютерної гри чи телесеріалу. Так, трансльований протягом 1966–1969 років серіал «Стар трек» одним із перших став матеріалом для

новелізацій, доповнивши корпус промо-продукції літературним компонентом.

Новелізація організується за принципом доповнення і розширення сюжету, уведення додаткових ліній та епізодів, «олітературнення» подій, для яких автори знаходять відповідні моделі відображення образів у словах. При цьому не обов'язкове жорстке дотримання сюжету в деяких його деталях і лініях, що веде до своєїрідної «палімпсестності» історії. Залишаючись побічним продуктом індустрії розваг, зосередженим навколо свого першотексту як «центру тяжіння», а також виконуючи основну функцію привернення уваги під час розкрутки фільмів, новелізації картин займають своє місце у нішах поруч із фанфік-літературою, хоча статусно, звичайно, перевищують їх своєю «легітимністю».

Аналогічна ситуація складається також із комікс-адаптаціями кінокартин. Деякі з них починають самостійне життя, розвиваючись окремими серіями, – що сталося свого часу з класичними епізодами «Зоряних воєн», котрі після виходу на екрани започаткували серії коміксів, чий сюжет розвивалися незалежно від основних картин.

Не можна оминати увагою особливий випадок у кіно, коли літературний текст народжується як невід'ємна частина кінотвору, не стаючи ні його «джерелом», ні його «результатом», а співіснуючи з візуальним рядом на рівних правах. Це характерно, перш за все, для документального кіно, котре часто перетинає межу «документу», виводячи картини на рівень поетичного узагальнення й «візуальної літератури», що перетікає в «літературизовану візуальність». 1963 року Жан-Даніель Полле знімає короткометражну стрічку «Середземномор'я», текст для якої пише Філіп Солерс, а наступного – «Басси», закадрову «літературу» для якої створює Олександр Астрюк. Взаємопроникнення візуальних і вербальних образів відбувається настільки ж глибоко й послідовно, наскільки майстерно вибудовується паралелізм і контрастність образів, їхньої ритміки та герметизації одне на одному.

Але не тільки документальне кіно працює таким чином – 2012 року був випущений фільм Ніколя Рея «Інакше, Моллюссія» за романом Гюнтера Андерса «Моллюссійські катакомби» [8]. Фільм, що складається з дев'яти бобин кінострічки, щоразу перед показом формується наново з частин за допомогою генератора випадкових чисел (вперше цей прийом було використано 2012 року під час прем'єри на Берлінському кінофестивалі), тому потенційно глядач має справу з 362 880 можливими версіями картини, вибудованими хронологічно в межах загального часу перегляду. Так само історія в основі картини щоразу змінюється, трансформуючись в аломорф відносно інваріантного літературного тексту Андерса, виданого 1992 року. Фільм, який на даний

момент є найбільш універсальною моделлю «фільму-гри», своєю чергою, повторює модель вигаданої майже за сто п'ятдесят років до того Стефаном Малларме «Книги» з двадцяти томів, кожен із яких – на 320, 384 чи 480 сторінок (остаточно французький поет не визначився). Із нескріпленими листками, «Книга» дозволяла б читати себе майже неосяжно кількістю варіантів, адже, за висловом самого Малларме, «світ існує для того, щоб завершитися однією книгою». І сьогодні не факт, що цією книгою не стане фільм.

Тому, звертаючи увагу на особливості взаємодії літератури та кіно у прямому й зворотному порядку, можна говорити про діагностовану за багатьма ознаками дифузію візуального (кіно) та вербального (література), котрі перетікають, перемішуються та зливаються в єдиний потік синкретизації медіумів, де слово й образ багаторазово паралелізуються, утворюють ланцюжки значень і смислів, витісняючи й заміщуючи чужі та власні ланки. Ми не можемо вже говорити про примат літератури над кіно чи навпаки – навіть абсолютно «літературний» Франц Кафка, принаймні його «Замок», згідно з дослідженням В. Г. Зебальда є «кінематографічним» за механікою породження образів та їхніх ефектів для читача. Йдеться про осмос різнорівневих диференційованих парадигм елементів відмінної етіології (вербальної чи візуальної), котрі в рівноправності виміру виробництва стають ефектами одне одного, витворюючи для реципієнта синтетизовану «матерію естетичного досвіду».

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Жан Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
2. Вайнштейн О. Б. Денди: мода, литература, стиль жизни / О. Б. Вайнштейн. – М. : Новое литературное обозрение, 2005. – 640 с.
3. Гюисманс Ж.-К. Наоборот. / Жорис-Карл Гюисманс. – М. : Флюид, 2005. – 240 с.
4. Делёз Ж. Представление Захер-Мазоха / Жиль Делёз // Венера в мехах. Л. фон Захер-Мазох. Венера в мехах. Ж. Делёз. Представление Захер-Мазоха. З. Фрейд. Работы о мазохизме / [Сост., пер. с нем. и франц. и комментарии А. В. Гараджи]. – М. : РИК «Культура», 1992. – 380 с.
5. Захер-Мазох Л. Венера у хурті / Леопольд фон Захер-Мазох ; [пер. Наталії Іваничук]. – Львів : Кальварія, 2012. – 240 с.
6. Луис П. Афродита / Пьер Луис // Роман античных нравов. – Нижний Новгород : Русский купец, 1993. – 270 с.
7. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко. – СПб. : А-сad, 1994. – 408 с.

8. Anders G. Die molussische Katakombe / Günter Anders. – München : Beck, 1992. – 323 S.
9. Andrian L. Der Garten der Erkenntnis. Mit einem Nachwort von Iris Paetzke / Leopold Andrian. – Zürich : Manesse, 1990. – 61 S.
10. Hewig A. Phantastische Wirklichkeit. Interpretationsstudie zu Alfred Kubins Roman «Die andere Seite» / Anneliese Hewig. – München : Fink, 1967. – 210 S.
11. Hofmannsthal H. Andreas / Hugo von Hofmannsthal. – Stuttgart : Reclam, 2000. – 149 S.
12. Krafft-Ebbing R. Psychopathia Sexualis mit der besonderer Berücksichtigung konträren Sexualempfindung: eine medizinisch-juristische Studie für Ärzte und Juristen / Richard von Krafft-Ebing. – Stuttgart : Enke, 1907. – 452 S.
13. Rochette J.-M. Le Transperceneige / Jean-Michele Rochette, Jean Lob. – Tournai : Casterman, 1984. – 134 p.
14. Sacher-Masoch W. Meine Lebensbeichte. Memoiren von Wanda von Sacher-Masoch. – Berlin ; Leipzig : Schuster & Loeffler, 1906. – 519 S.

ЛІТЕРАТУРА І МУЛЬТИПЛІКАЦІЯ

Анімована класика

Мультиплікаційні фільми, створені за мотивами літературних текстів, становлять сьогодні одну з дискусійних тем у професійному середовищі літературознавців і викладачів словесності. Ця розвідка є спробою зробити внесок в осмислення цієї проблеми. Свій виклад теми я розпочну з трьох епізодів світової історії взаємодії анімації і літератури, аби пізніше, відштовхнувшись від них, перейти до теоретичних і методичних питань.

Епізод 1. «Аліса в Країні Чудес» Льюїса Керрола

Найчастіше мультиплікатори звертаються до казок – як народних, так і літературних – адже з яскравої образності, якими вони насичені, можна створити цікаве видовище. Доказом цього є історія мультиплікаційних перевтілень «Аліси в Країні Чудес» Чарлза Лютвіджа Доджсона (він же Льюїс Керрол). Популярність цього твору серед аніматорів пояснюється його невичерпним інтермедіальним потенціалом, що відкриває простір для гри уяви й експериментування з різноманітними анімаційними техніками.

Одним із перших до пригод Аліси звернувся британський режисер Лу Бунін. 1949 року він створив картину, яка поєднує гру живої актриси й анімаційну техніку stop motion. Найвідомішою у західному світі вважається версія Аліси, зроблена кінокомпанією Волт Дісней 1951 р. Це одна з картин так званого «Англійського циклу», який містить відомі анімаційні стрічки «Пітер Пен», «101 Далматинець», «Меч у камені», «Книга джунглів», «Робін Гуд» та ін. Фільм створений під керівництвом самого Діснея, адже «Аліса в Країні Чудес» була його улюбленою казкою. Протягом багатьох років він мріяв зняти за її мотивами повнометражний мультфільм. Тут використано чимало революційних знахідок, зокрема, велику кількість пісень, що пізніше виконувались відомими джаз-піаністами. Проте прихильники Керрола зустріли таке новаторство критично. Дісней звинуватили в американізації шедевру британської літератури. Ці закиди його не бентежили, оскільки картина приносила великі гроші. Навіть сьогодні її популярність не згасає, про що свідчить опитування, проведене сайтом «Гнилі помідори»: вісімдесят один відсоток опитаних критиків визнали картину свіжою й актуальною. Відомість фільму підтримується іншими проектами Діснея, зокрема, тематичними парками, названими його ім'ям. У всіх

п'ятьох із них відвідувачі можуть побачити чашки, взяті з епізоду про Божевільного майстра капелюхів. Персонажі з «Аліси» є постійними учасниками діснейлендівських парадів. У паризькому Діснейленді існує лабіринт, створений за мотивами книги. Звичайно, не забули про діснеївську Алісу й творці відеоігор.

Кожна країна бачить Алісу по-своєму. Візьмемо, наприклад, мультиплікаційний проект, створений вітчизняними аніматорами на студії «Київнаукфільм». Тут є пісні й атмосфера веселого божевільля, але вони не подані у такій колосальній концентрації. Порівняно з діснеївським мультфільмом, самий образ Аліси побудовано дещо інакше: радянська Аліса нагадує молоду інтелектуалку, яку приваблюють незнайомі речі, тоді як американська Аліса відповідає заокеанським уявленням про добре виховану дівчину, яка із задоволенням порушує правила. У київській картині казка розповідається, діалоги мають величезне значення, загалом переважає реалістична естетика. Знаменита пісенька Аліси, яка з'являється не в анімаційній картині, а в музичній виставі на слова В. Висоцького, є справжнім гімном усім, кого штовхає на шлях пригод непереборна жага знань.

Не можна не згадати фільм «Аліса», створений у 1988 р. чеським аніматором Йаном Шванкмайером. Він переказує книгу «Аліса в Країні Чудес» у своєму унікальному сюрреалістичному стилі, який знову, як і в картині Лу Буніна, поєднує гру живої актриси та мультиплікаційну техніку stop motion. Режисер підкреслює, що немає чіткого кордону між реальністю й вигадкою. Сцени та персонажі подані в гротесковому світлі. Країна чудес – простір, де перемішані звичайні предмети у незвичному вигляді або з незвичним призначенням. Є персонажі й сцени, які діють у книжці, але вони постають у настільки несподіваному вигляді, що лякають глядача. Аліса змінює свої розміри: то виростає, то зменшується. Візуальні ефекти тривожні, гротескні, але водночас нагадують сцени гри з ляльками. Час від часу несподівано на екрані виникає Білий кролик, з нього висипається тирса, яку він іноді їсть. Одним із наскрізних моментів є ножі й ножиці. Аліса сама промовляє діалоги за всіх персонажів казки.

У березні 2010 року відбулася прем'єра фільму «Аліса в Країні Чудес» Тіма Бертона, у якому знялися Джонні Депп, Гелена Бонем Картер, Алан Рікман, Крістофер Лі, які вже неодноразово співпрацювали з Бертоном (Крістофер Лі, зокрема, з'являвся в проектах «Сонна лощина», «Чарлі та шоколадна фабрика» і «Груп нареченої», Алана Рікмана можна побачити у фільмі «Свіні Тодд»). Це ще одна постановка «Аліси», виконана із застосуванням усіх новітніх технічних досягнень кінематографа. Роль Божевільного Капелюшника грає Джонні Депп.

Капелюшник хворіє на меркуріалізм, оскільки часто використовує у своїй роботі ртуть. Депп і Бартон вирішили показати божевілля у зовнішності та одязі персонажа. Як і у Шванкмаєра, зріст Аліси постійно змінюється. Бандернетч – це огидна слинява істота, яка випускає сморід, з величезним брудним тулубом і зубастою пащею, що нагадує бульдога. Тварини, натуралістично схожі на справжні, пара сердець на підшвах Червоної королеви, тривимірна техніка, – все це загалом створює атмосферу гри, де випущена на волю уява нічим не стримує себе. Тут і кітч, і попса, і відвертий виклик смакам. Український критик Ігор Бондар-Терещенко так висловився про картину: «Посунься, класико, грядуть «чудесні» переміни! Хіба що сучасні перукарі від мистецтва разом із чуприною модної «екранізації» заодно знімають голову класичному сюжету» [1]. Шокуюча, несподівано і вічно нова, ця книжка ще зазнає чимало мультиплікаційних перетвілень.

Епізод 2. «Стойкий олов'яний солдатик» Г. К. Андерсена

Ще один популярний герой мультфільмів – це Стойкий олов'яний солдатик Г. К. Андерсена. Увагу глядача привертає такий факт: у всіх анімаційних картинах, створених за мотивами казки, відсутні діалоги, а роль казкаря-оповідача виконує музикант. Вона представляє персонажів, розкриває їхні емоції, підказує, повчає і загадує загадки. Творці анімаційних картин також доручають музиці розповісти про емоції героїв. Залежно від типу музичного супроводу розкриваються різні стосунки між героями.

Так, у мультфільмі «Стойкий олов'яний солдатик» («The Brave Tin Soldier, 1934») режисера Уба Іверкса (Ub Iwerks), композитор Арт Туркішер (Art Turkisher) сюжет про кохання одного іграшкового солдата до ляльки-балерини, до якої запалюється коханням іграшковий король, супроводжується бравурною мілітарною музикою. Тут глядач розпізнає солдатські марші, жваві й ритмічні. Вони підбадьорюють наступ іграшкової армії, яку король наслав на закоханого вояка. Мультфільм закінчується трагічно: військові, піддані короля, розстрілюють Стойкого олов'яного солдата. Балерина – типова американська танцюристка з кордебалету – гине, обіймаючи солдата: іграшкові кулі заштовхують їх у вогонь, закохані згорають і їхній прах здіймається в повітря у вигляді серця. Вони потрапляють до іграшкового раю.

Чудовим прикладом використання класичної музики для переказування Андерсенової історії є епізод із диснейвського мультфільму «Фантазія 2000». В ньому лунає Allegro з «Концерту для фортепіано з оркестром № 2» Дмитра Шостаковича, який був створений як подарунок його маленькому музично обдарованому сину. Фінал казки зроб-

лено щасливим, як того вимагають закони американського кіновиробництва для дітей: інші солдатикі допомагають врятувати балерину, ще одну американську дівчину з кордебалету, від злого троя.

Надзвичайно винахідливим із погляду поєднання анімаційних технік і музики виявився режисер Моеїєд Фамі (Moayad Fahmi), який 2004 року випустив свою версію «Стійкого олов'яного солдатика». В ньому музика нагадує сюїту з різною гамою почуттів. З першого кадру глядач втягнутий у таємниче дійство. Лунає високий звук труби. Сумна велична музика ілюструє процес виготовлення солдатів з олов'яної ложки. Одному з них олова не вистачає, він виходить одноногим. Так зав'язується доля героя.

В Україні та інших пострадянських республіках найвідомішим є мультфільм «Стійкий олов'яний солдатик», вироблений студією «Союзмультфільм» 1974 р. (режисер Лев Мільчін, композитор Ян Френкель). «Сумна історія про кохання безстрашного інваліда з гарячим серцем і тонкої паперової балерини» – так представляють цю стрічку веб-сайти, на яких можна знайти цю чудову кінематографічну роботу. Персонаж тут, на відміну від інших картин, найменше схожий на солдата: у нього інтелігентне обличчя, широко розкриті сумні очі, він наділений чутливістю й добротою. Його кохана – це справжня балерина Великого театру, яка бігає, кумедно загрибаючи ногами. Злобний троль – це чорний хтивий старий. Стрічка навантажена зовсім не дитячими асоціаціями і смислами. Це сентиментальна і мудра історія про приреченість духовної краси в цьому світі. Дивно для дитячої казки лунають сповнені трагічної іронії слова пісні: «Ах! Чому судьба сурова тільки к тем, хто верит в судьбу?». Фінал картини – кульмінація душевного напруження: тут і героїзм, і приреченість, і біль втрати, і бажання зупинити смерть. Тут майже дитячий голос солдата, який співає речитативом, і балетні стрибки довгоногої красуні, і колосальне напруження всього оркестру створюють атмосферу катарсису, в якому наше серце очищується, отримуючи нові сили для того, щоб любити.

Епізод 3. «Ніс» М. Гоголя

І, нарешті, третій епізод в історії співпраці літератури й анімації – це дві спроби мультиплікаційних «екранізацій» оповідання М. Гоголя «Ніс». Для того, щоб розкрити смисли цього складного твору, аніматорам доводиться вигадувати нові анімаційні техніки. Саме таким шляхом пішов геніальний художник Олександр Олексійович Алексєєв (1901–1982). Він емігрував з Росії в 1920 році, велику частину життя провів у Франції і вважається одним із основоположників французької анімації. Зокрема, він є винахідником техніки «голчастого екрану», за

допомогою якого не тільки зняв свої найзнаменитіші анімаційні стрічки (в тому числі «Ніс», 1963 р.) а також виконав ілюстрації до численних творів світової літератури.

«Голчастий екран» – технічний винахід, розроблений О. Алексєєвим спільно зі своєю помічницею (пізніше – другою дружиною) Клер Паркер у 1931 році. Принцип дії «голчастого екрану» побудований на нерівномірному висуненні голок на поверхні. Потрібне зображення витинається спеціальними валами на екрані. Чим більше висунуті голки, тим довше утворювані ними тіні. Нерівна фактура екрану, освітленого рухомим бічним світлом, створює багату світлотінь і дає незвичайні графічні можливості і світлову гамму, що включає всі відтінки чорного і білого кольорів. Перший екран складався з 500 тисяч голок. На ньому були зроблені всі «програмні» фільми Алексєєва – «Ніч на Лисій горі» (1933 р.), «Ніс» (1963 р.), «Картинки з виставки» (1972 р.), «Три теми» (1980 р.). Ще один «програмний» фільм «Мимохідь» був знятий у 1943 році в Канаді на другому голчастому екрані, що складався з 1 млн голок. На відміну від, наприклад, Волта Діснея, що створив цілу індустрію, Алексєєв за допомогою «голчастого екрану» працював удвох із дружиною, фіксуючи димні, фантастичні видіння у своїх фільмах.

Мультиплікаційний фільм «Ніс», створений за мотивами оповідання М. Гоголя, перш за все присвячений Петербургу, в якому минули роки дитинства О. Алексєєва. Можливості голчастого екрану дозволяють передати все багатство і нюанси руху, варіювати колірну гаму і досягати того ефекту поетичної ірреальності у фільмі, який знаходив повну художню відповідність літературному джерелу. Будучи принциповим супротивником мовного озвучування, Алексєєв прагнув знайти для цього незвичайного видовища адекватне музичне оформлення. Цей пошук привів його до зустрічі з в'єтнамським композитором Гань Міном, який жив у Парижі. Два імпровізатори знайшли один одного. Гань Мін, проглядаючи фільм, записав на магнітофон свої голосові мелодії, які потім аранжував на старовинних східних інструментах. Таємниця Гоголя, пронизана східним музичним обрамленням і Алексєєвськими димними силуетами, мала грандіозний успіх. Фільм отримав приз графа де Лануа на Міжнародному фестивалі експериментального кіно в Бельгії в 1964 році, диплом Міжнародного фестивалю в Оберхаузені та почесний знак фільму високої якості від Французького національного центру кіно.

«...Те, що залишив нам Алексєєв, мені здається, зі стихії поезії. Воно має той самий ступінь легкості й можливості переходу одразу – миттєво, у важкість, воно здатне змінювати тяжіння землі. І не просто

як фізичний фокус, а як власний плин часу на цьому прямокутнику екрану, в різних джерелах – свій. І ось ця невідповідність плину часу в кожній окремій точці, мені здається, дає ефект надзвичайної сили, який ми не спроможні передбачити навіть уможлядно», – пише інший чудовий російський майстер кіно Юрій Норштейн [5].

За допомогою своєї унікальної техніки анімації О. Алексєєв створює практично «повний» переклад твору Гоголя мовою мультиплікації та розкриває всі аспекти трагічного світогляду письменника. Це стосується «тексту Петербурга», який змальований цілком у дусі М. Гоголя, Ф. Достоевського й Андрєя Белого: похмуре чиновницьке місто, в якому панують квадратні форми, порожнеча й абсурд. Візуальні образи О. Алексєєва нагадують моторошні офорти Гойї, що цілком точно візуалізує той жах перед життям, який Гоголь виразив своїм оповіданням.

Іншим шляхом пішов режисер Михайло Лісовий, який 1999 року створив власну мультиплікаційну «екранізацію» Гоголівського «Носа». Для цього він звернувся до новітніх технологій, які виникли внаслідок розвитку комп'ютерної графіки. Тут також відчутні мотиви абсурдності життя, посилені «впливом» російської літератури ХХ ст., зокрема творами В. Хлебнікова і Д. Хармса. Аніматор застосовує елементи колажу, страшні образи, естетику театральності й техніку відстороненого коментаря. Багато в чому мультфільм нагадує своєю стилістикою шедеври латиноамериканського «магічного реалізму». Деякі сюжетні ходи в мультфільмі переосмислено. Зокрема, відсутня любовна і, взагалі, жіноча тема: замість неї зображено стосунки «маленької людини» і влади.

Це тільки три епізоди з історії взаємодії мультиплікації та літератури. Насправді таких епізодів набагато більше. Охочим познайомитись із найвидатнішими анімаційними картинками, що ґрунтуються на витворах мистецтва слова, можна порадити відвідати веб-сайт *Open Culture* [19] або здійснити власні пошуки в Інтернеті.

Мультиплікація як засіб формування читацької культури

Викладачі літератури швидко зрозуміли переваги мультиплікаційних фільмів, створених за мотивами шедеврів мистецтва слова, для розвитку творчих здібностей, навичок критичного мислення та читацької культури. Литовські вчені Д. Аускеле і Л. Штейнберга підкреслюють, що «анімація на уроках літератури сприяє удосконаленню інтелектуального, емоційного і соціального досвіду учнів. Анімація – це інструмент, котрий допомагає розв'язати різні завдання. Вона розвиває візуальну, лінгвістичну і музичну грамотність, формує у дітей вміння інтерпретувати тексти за допомогою візуальних образів і звукового супроводу» [7, с. 109]. На думку литовських колег, звернення

до викладання літератури засобами анімації особливо актуальне, тому що остання найщільніше пов'язана із сучасними технологіями – вона просто не може без них існувати. Водночас, якщо ми говоримо про так звану «високу анімацію», мультиплікація є справжнім мистецтвом. Це дає змогу поставити питання про звернення до мультиплікаційних фільмів за мотивами літературних творів як до «ефективного засобу відродження читацької культури і боротьби з дегуманізацією сучасної гуманітаристики та навчального процесу» [7, с. 112].

Доводячи слушність вищезгаданих висновків, Д. Аускеле і Л. Штейнберга наводять такі аргументи. Під час порівняльного вивчення літературного першоджерела і мультиплікаційного фільму, створеного на його основі, «учні беруть участь одночасно як у первинній, так і у вторинній креативній діяльності. Вони занурюються в літературний текст, розвиваючи в такий спосіб навички осягнення художніх смислів шляхом пошуку форм для втілення щойно набутого емоційного й інтелектуального досвіду в образах іншого мистецтва. Вони роблять це несвідомо, але при цьому отримують задоволення. Вони відкривають для себе нові можливості» [7, с. 112]. Крім того, цей вид роботи навчає їх «співпрацювати, знаходити в собі нові таланти й компенсувати відсутність деяких вмінь і навичок, відповідно до теорії багатфункціонального розуму Гарднера» [7, с. 112]. Нарешті, використання анімації руйнує бар'єри між учнем і вчителем, примушуючи останнього підвищувати власну медійну грамотність. Особливо ефективним у цьому сенсі виявляється створення нових відеопродуктів за мотивами творів, що вивчаються. До таких продуктів відносять короткі фільми й мультфільми, для виробництва яких за сучасних умов необхідні засоби є у переважної більшості населення Земної кулі. «Вчителям обов'язково слід пам'ятати про те, що популярна культура присутня скрізь, і підтримувати прагнення учнів до самовираження шляхом реалізації власних кінопроектів» [7, с. 113].

Цікаві думки з приводу ролі анімації як ефективного засобу розвитку літературної компетенції висловлює іспанський дослідник К. Мінгес Лопес [15]. Під «літературною компетенцією» науковець розуміє сукупність знань, вмінь і навичок, за допомогою яких учні інтерпретують тексти і створюють власні завершені й логічні висловлювання з приводу літературних творів, що вивчаються. Літературна компетенція складається з трьох сфер, які перетинаються між собою. Перша з них – здібності (вміння) декодувати смисли тексту, тобто практичні навички розкриття семіотичних механізмів, за допомогою яких автор зашифровує повідомлення, адресоване читачам. Друга сфера – знання: інформація енциклопедичного характеру, історико-літературні факти та

явища, уявлення про теорію літератури (наприклад, про закономірності розвитку жанрових систем), а також про принципи встановлення літературних конвенцій. Третя сфера – стратегії читання, з-поміж яких виділяється сукупність прийомів освоєння тексту як такого, навички співвіднесення щойно набутого літературного знання з тим, що стало відомо учням на попередніх етапах літературної освіти, і, нарешті, вміння користуватися інтертекстом.

Мультиплікаційні фільми, створені за мотивами літературних творів, розвивають літературну компетенцію, по-перше, шляхом відновлення літературної традиції, котра оживає на екрані. По-друге, глядач вчиться «зчитувати» інтертекст: він насолоджується діалогом між мультиплікаційним фільмом і літературою. По-третє, він приймає ідею множинності прочитання літературного тексту, тому що в реальності має справу не з одним, а з багатьма мультиплікаційними фільмами, що виробляються за мотивами того самого твору. «Звертаючись до структурної схеми літературної компетенції, хотілось би зауважити, що анімація розвиває кожен зі сфер (здібності, знання і стратегії), але особливо ефективна вона для виявлення інтертексту. Вона допомагає читачу встановлювати відповідності між літературними кодами [...] і кодами інших мистецтв, зокрема, візуальними (живою грою актора, різними типами анімації, популярними іконічними образами тощо), а також музичними кодами, іншими літературними, ідеологічними кодами та ін. В анімаційних фільмах для дітей нерідко містяться додаткові відомості, котрі допомагають їм зв'язати нове знання з попереднім досвідом. Анімація також надає різноманітну інформацію: енциклопедичну, історичну, наукову. Можна сказати, що ці знання не утворюють системи, але так само передає знання й література» [15].

У наступних частинах цієї розвідки мова піде про вивчення анімації задля переосмислення давно відомих текстів під новим кутом зору, який виникає в мультиплікаційних фільмах. Особливості організації коду, на якому побудоване «зашифроване» в анімаційних картинах повідомлення, тлумачиться як результат динамічного інтертекстуального процесу, зумовленого цінностями і рецептивними конвенціями, котрі визнавалися як панівні в ті або інші періоди культури.

Шекспір. Анімаційні історії

Мультиплікаційний проект «Шекспір. Анімаційні історії» є продуктом, у якому перетинаються англосаксонська традиція представлення класики підліткам у вигляді, пристосованому до їхнього сприйняття, і радянська практика створення під виглядом дитячих продуктів масової культури складних багатопланових текстів, у нашому випадку – мультфільмів.

типлікаційних фільмів, адресованих не тільки підліткової, а й дорослій аудиторії. Весь проєкт здійснювався з 1992 по 1994 рік. Це 12 півгодинних мультиплікаційних фільмів «Шекспір. Анімаційні історії» за найвідомішими творами великого драматурга у переказі Леона Гарфілда. Проєкт було здійснено за підтримки принца Чарльза на студії «Крістмас філмз». Основу творчої команди склали режисери і художники студії «Союзмультфільм». До роботи було залучено таких видатних майстрів російської анімації, як Роберт Саакянц, Аїда Зяблікова, Микола Серебряков, Юхим Гамбург, Станіслав Соколов, Наталія Орлова, Юрій Кулаков, Олексій Караєв, Марія Муат та ін. В озвучуванні персонажів брали участь відомі британські актори, зокрема Х'ю Грант. Цільова аудиторія проєкту – підлітки та молоді люди, які вже відвикли читати. Але водночас «Шекспір. Анімаційні історії» – це видатний мистецький продукт, який набув широкої популярності у публіки. Телесеріал демонструвався у більш ніж 50-ти країнах світу та отримав, поряд із іншими нагородами міжнародних кінофестивалів, три премії Еммі телеакадемії США за кращу анімацію і режисуру. Цей проєкт удостоївся особистої письмової подяки Принца Чарльза, що є патроном Королівського Шекспірівського товариства Великобританії, як прекрасний приклад залучення дитячої та підліткової аудиторії до творчості великого драматурга і поета.

Мультиплікаційний переказ або нове прочитання Шекспіра? Ось запитання, яке задають собі дослідники циклу «Шекспір. Анімаційні історії». Одні науковці звинувачують творців проєкту, що ті примітивізують Шекспіра [8; 9], спрощують психологію персонажів і смисли безсмертних п'єс, а поетичність шекспірівського тексту втрачено. Проте критики мультфільмів не зовсім праві, оскільки судити «Анімаційні історії» слід за законами кінематографа: мультиплікаційні стрічки пропонують читати Шекспіра крізь рух образів, крізь пластику, звук, колір та інші засоби анімації [11].

«Шекспір. Анімаційні історії» є поодиноким випадком такої ширшої теоретичної проблеми, як залежність сприйняття художнього тексту від візуального образу, що з'являється в кіно, мультиплікаційних фільмах, ілюстраціях, рекламі тощо. Підходи до розв'язання цієї проблеми намагався запропонувати Роман Інгарден. Аналізуючи зв'язок сприйняття тексту й ілюстрації, науковець наголошує, що останні є відбитками, застиглими у часі. Вони кристалізують той спосіб, у який персонажі та їхні пригоди візуалізовані художниками в різні історичні моменти і в різних культурних контекстах. Ці візуальні образи є важливими не тільки як симптоми сприйняття тексту в ту або іншу епоху, а й як формуючі чинники сприйняття першотвору. Вони завжди про-

понують (нав'язують) читачеві інтерпретацію творів літератури під яким-небудь конкретним кутом зору. Згадаємо Гарсія Маркеса, який відмовлявся давати згоду ставити фільм за «Ста роками самотності», стверджуючи, що тоді аура книги буде зруйнована. Письменник підкреслював, що під час читання кожен із читачів уявляє в образі Урсули свою бабусю. Після того як якась актриса зіграє Урсулу в кіно, в уяві читачів буде образ конкретної жінки, зіграної актрисою. Таким чином, читач ніколи не залишається з текстом сам на сам, а завжди послуговується посередником, яким у даному випадку є візуальний образ.

Самі стратегії візуалізації літературних образів залежать від цілої низки чинників: освітніх завдань, смаків, норм, усієї іконосфери (стосовно Шекспірових п'єс можна вести мову про її неосяжну розвиненість) тощо. Роман Інгарден наголошує, що текст, надрукований на папері, існує лише у латентній формі, доки живий читач не починає його читати. Відтоді текст живе по-справжньому, тобто переходить до фази «конкретизації». За Інгарденом, у тексті є «місця невизначеності», які заповнюються читачем, що керується факторами, залежними від його рівня культури, освіченості, інформованості щодо попередньої візуальної традиції, віковими особливостями, метамовою конкретних видів аудіовізуальних мистецтв, модами, сформованими культурною індустрією. Візуальна продукція є одним із рушіїв щодо породження смислів текстів: читач мимоволі, а подекуди свідомо сприймає твори, підганяючи їх під гештальти або матриці, сконструйовані зоровими образами.

Багато сказаного стосовно «впливу» книжкової ілюстрації на сприйняття літературного тексту є слушним відносно ролі кінематографа й анімації у читачькому сприйнятті. Тут надзвичайне значення має категорія візуальної пам'яті, оскільки кожен наступний кіно- і мультиплікаційний образ літературного персонажа спирається на всю галерею візуалізацій, на всю іконосферу, яку ми раніше запам'ятали. Звідси виникає наше розчарування під час перегляду нових екранізацій, які розбивають звичні візуальні уявлення про того чи іншого літературного героя. Тоді ми кажемо собі: «А цього героя чи цю героїню я уявляв собі зовсім інакше». Таким чином, історія візуальних репрезентацій, вивчення всієї іконосфери того чи іншого твору або письменника є принципово важливим як для прочитання самого художнього твору, так і для розуміння його «соціальної долі». Сприйняття шекспірівських п'єс і поезій, так само як і творів інших авторів, завжди залежне від численних матеріально-культурних чинників, одним із яких є зорові стереотипи, сформовані часом.

Анімаційні картини як засіб візуалізації значно відрізняються за своїм потенціалом від книжкової графіки, з одного боку, і від ігрового

кіно, з іншого. Нагадуючи першу своєю графічністю, вони є не статистичними, а динамічними образами. Від кінематографа вони відрізняються нереалістичною природою, більшою смисловою абстрактністю, необмеженою свободою поєднання непок'єднуваного, несподіваного комб'юнування різноманітних образів, експериментуванням із часом і простором (тут я веду мову не про комерційні, а про художні мультиплікаційні фільми). Ці особливості метамови анімаційного кіно відкривають нові можливості для перепрочитання світової класики, доказом чого є проєкт «Шекспір. Анімаційні історії».

Художники-мультиплікатори послугуються широким розмаїттям мультиплікаційних технік: це традиційні мальовані мультфільми, картини на целулоїді, на склі, лялькові фільми в техніці stop motion. Перед нами різні естетики, починаючи від прямої ілюстративності, як наприклад, у «Ромео і Джульєтти», де мультфільм максимально наближується до відеопереказу, і закінчуючи складними експериментальними роботами, які значно проблематизують усталені підходи до прочитання шекспірівських п'єс. Так, у мультиплікаційному фільмі «Сон літньої ночі» панує іронічна, ігрова атмосфера, яку засобами мультиплікації можна передати органічніше, ніж у театрі. В тому, як промальовані фантастичні герої Шекспіра, легко впізнаються типові моделі еротичної поведінки. Оберон схожий на побутового Дон Жуана, а Титанія – на примхливу самовдоволену жінку. Ще один приклад роботи з надприродними істотами в циклі «Шекспір. Анімовані історії» – це «Макбет». Епізод із появою відьом, які підштовхують Макбета на вчинення злочинів, – один із найважчих для сценічного втілення. Мультиплікація, з її більшою свободою руху образів, долає ці труднощі. Перед нами постає жахливий огидний ритуал, що захоплює і лякає.

Одним із найцікавіших із погляду художніх рішень є «Гамлет» (режисер Наталія Орлова). Творцям фільму вдається за допомогою вражаючих видовищних ефектів компенсувати ті спрощення тексту, про які вже йшлося. Естетика картини розвиває канон фільму жахів, що, очевидно, спричинено бажанням творців проєкту наблизити твір Шекспіра до рівня підліткової аудиторії. Але не тільки. Виконаний у техніці анімації на склі, мультиплікаційний фільм насичений похмурою атмосферою, що відповідає духу «трагедії помсти». Вже поява самої назви фільму налаштує глядача на містичний лад: бурхливе море розбиває хвилі об скелі, звучить тривожна музика і з піни виникають криваво-червоні літери «Гамлет».

Замок Ельсинор – це заплутана система сходів і коридорів, лабіринт, де губиться самотній інтелектуал Гамлет, який силою свого розуму прагне відновити порядок речей. Критики відзначають, що мова картини є занадто складною для тринадцятирічних підлітків. Це стосу-

ється візуальних цитат, які Наталія Орлова вводить у тканину картини: Клавдій нагадує відомий портрет «Генріха VIII», а Офелія – картину Петруса Крістуса «Портрет молодої дами». У тексті рельєфно проступає мотив хтивості, що штовхає Гертруду в обійми Клавдія, а натюр-морт, який на одну мить з'являється перед очима глядача, змушує пригадати роботи кубістів і дадаїстів. Сама техніка анімації на склі ще більше підсилює ефект стилізації історії данського принца під витвір мистецтва живопису. Одне слово, «Гамлет» Наталії Орлової – це багаточаровий кінотекст, який по-новому змушує прочитати відому з дитинства п'єсу.

Ще один мультфільм, створений за мотивами шекспірівської драматургії, – «Буря». Він пропонує складне трактування проблеми використання магічних сил Просперо заради перемоги над своїми ворогами. Режисером картини є Станіслав Соколов. Він використовує техніку лялькових фільмів *stop motion*. Авторам вдалося поглянути на відомий твір з несподіваного ракурсу. Просперо постає таким собі аніматором, ляльководом, який маніпулює світом, точно так, як це робить сам Станіслав Соколов. Перед нами ефект анімаційного фільму всередині анімаційного фільму. Сам маг не носить мантії. Він не дуже переобтяжений магічними атрибутами (в руці в нього лише жезл Гермеса). Своім обличчям він більше нагадує радянського інтелігента, який ховається від зовнішнього світу на лоні природи. Його дії виглядають дещо незграбними в порівнянні з діями природних духів, які йому служать. Зокрема, за більш детального розгляду можна побачити, що велетенський птах, який викидає вогонь, – це величезна маріонетка, що висить на ниточках. Просперо – не всесильний маг, а скоріше людина-інженер, винахідник, який силою своїх технічних знань змагається в магії з духами природи. Він їм явно програє у витонченості, грації, природності. Автори мультиплікаційної картини ще більше ускладнили й без того важку п'єсу Шекспіра, тільки зробили це суто кінематографічними засобами.

Таким чином, далеко не всі мультфільми спрощують і примітивізують літературну світову класику. Все залежить від майстерності й таланту мультиплікаторів. Як доводить цикл «Шекспір. Анімаційні історії», мультиплікація може бути не тільки засобом захоплення підлітків до читання, а й новим методом осягнення літератури.

Бабка та мурашка в контексті рецептивних змін ХХ–ХХІ ст.

Спостереження за тим, як той самий текст екранізувався засобами анімації в різні епохи, можуть допомогти розкрити рецептивні зміни, що відбуваються протягом певного конкретного відтинку часу. Ілюст-

рацією цієї ідеї є мультиплікаційні фільми за текстом байки І. А. Крилова «Бабка та мурашка» («Стрекоза и муравей»).

Перша анімаційна версія цього відомого твору була зроблена Владиславом Старевичем 1913 р. Вона просякнута атмосферою кінця ХІХ століття – настроями та ідеями, які вирізняли добу раннього модернізму (1870–1914 рр.). Другий мультиплікаційний фільм вийшов на екрани 1953 р. (режисер-постановник М. Рудаченко) у самому zenіті сталінського реалізму. Третя «екранізація» байки була створена в 2003 р. як частина фантазії «Дівчинка Люся і дідусь Крилов» («Девочка Люся и дедушка Крылов») Марією Муат і реалізує сучасну стратегію іронічного перерішення класики. Канонічний текст байки не змінюється в кожній роботі, але завдяки трансформаціям персонажів і сюжету в глядача виникає враження, що кожного разу він має справу з принципово різними літературними творами – настільки впливають на інтерпретацію байки естетика часу, поетика і техніка анімації. В результаті, ми можемо «реставрувати» читачські очікування тих епох, у які з'явилися мультфільми.

За відправну точку візьмемо відомі роздуми про байку «Бабка та мурашка», які належать Л. Виготському [2]. У книзі «Психологія мистецтва» вчений розвиває тезу про те, що кожне справжнє художнє творіння будується на поєднанні взаємовиключних емоцій, на запрограмованій внутрішній суперечності, яка не розв'язується. В такий спосіб науковець сформулював деякі принципові особливості коду повідомлення, що «зашифрований» у байці. Л. Виготський звертає увагу на те, що мораль мурашки дітям видається «занадто черствою і непривабливою», а співчують вони «бабці, яка хоч одне літо, але прожила граційно і весело, а не мурашці, котра в очах дітей виглядає огидною і прозаїчною». Науковець зауважує, що для такого прочитання байки є підстави, які слід шукати в самій структурі тексту: майже весь твір присвячено «опису бабки та її життя, і в байці зовсім немає опису мудрого життя мурашки. Можливо, й тут дитяче відчуття відповіло на побудову байки – діти прекрасно відчули, що справжньою героїнею цього невеличкого оповідання є саме бабка, а не мурашка. І насправді, достатньо переконливе вже те, що Крилов, який майже ніколи не зраджує своєму ямбу, переходить на хорей, котрий, звісна річ, відповідає зображенню бабки, а не мурашки. "Завдяки цих хорейам, – говорить Григор'єв, – самі вірші наче стрибають, чудово змальовуючи танцюристку-бабку". І знову вся сила байки полягає в тому контрасті, який покладено в її основу, коли весь час картини минулих веселощів і безтурботності зіставляються і перебиваються видовищем теперішнього нещастя бабки. Ми могли б сказати так, як і раніше, що сприймаємо байку в двох планах, що сама байка весь час повертається перед нами

то одним, то другим своїм обличчям, і тяжка туга в цій байці так легко перестрибує на м'яку жвавість, що байка завдяки цьому стає засобом розвитку протипочування («противочувствия»), яке покладено в її основу. Можна стверджувати, що під час посилення однієї картини посилюється і протилежна. Будь-яке запитання мурашки, яке нагадує про теперішні негаразди, перебивається якраз протилежною за змістом захопленою розповіддю бабки, і мурашка їй потрібна, звичайно, лише для того, щоб довести цю подвійність до апогею і там обернути її у дивовижній двозначності» [2]. У фінальній частині байки ця стратегія побудови тексту сягає кульмінації. Речення «Поди же, попляши», з яким мурашка звертається до бабки, «стосується і першої, і другої картини, об'єднує в одній звуковій оболонці всю ту роздвоєність смислів і ті два плани, в котрих досі розвивалася байка: з одного боку, це слово, примикаючи за своїм прямим смислом до «ты все пела», очевидно означає один план, з другого боку, за своїм смисловим значенням слово «попляши» замість «загинь» означає остаточне викриття другого плану, остаточної катастрофи. І ці два плани відчуття, з геніальною силою об'єднані в одному слові, коли в результаті байки слово «попляши» означає для нас водночас і «загинь» і «пограйся», становлять справжню сутність байки» [2]. Ось цю роздвоєність смислів, а точніше способи її втілення в кожен конкретну епоху засобами мультиплікації, можна розкрити на прикладі вищезгаданих анімаційних картин.

Владислав Старевич є одним із засновників російської анімації. Він захоплювався ентомологією і фотографією. Слід підкреслити, що вже самий вибір цих двох головних захоплень Старевича відображає епоху, яку називають «кінцем століття». Аніматор бачить у людині тварину, а точніше комаху. Водночас, він активно експериментує з візуальними ілюзіями, для чого фотографія і кінематограф відкривають йому нові можливості. Знання ентомології дає Старевичу змогу створити з пластиліну крихітні копії комах, котрих він примушує рухатись на екрані. Подібність між героями байки і людьми настільки вражає, що анімаційна картина, за всього її абсолютного візуального реалізму, є антиміметичним жестом. На перших глядачів фільм Старевича взагалі справляв суперечливе враження. Деякі з них думали, що він дресирував комах, а потім знімав їх, інші вважали, що він гальванізував померлих комах. Все це нагадує реакцію, близьку до візуального шоку, викликати який у ті часи намагались художники і поети.

Старевич трансформує сюжет і образи в душі свого часу: в нього діє Цвіркун (як у Лафонтена), який до того ж музикант і гультьай. Він із презирством ставиться до Мурашки-робітника: випиваючи із жуком-рогачем, Цвіркун відштовхує смичком Мурашку, що проповзає поряд; в іншому епізоді Мурашка лежить, задавлена тростиною, яку вона

щойно підрубила, а Цвіркун замість того, щоб допомогти, тицяє в неї смичком. Не важко здогадатися, що Мурашка – це представник бідних класів, чиє існування несумісне зі способом життя Цвіркуна, який марнує час у розвагах. Цілком симетричною виглядає відповідь Мурашки, коли Цвіркун приходиться до неї проситися на зиму: трудівник залишає неробу-музиканта помирати у снігу. Картина агонії комахи показана великим планом. Ось тут і проявляється вищезгадана роздвоєність в оцінці та сприйнятті байки, про яку пише Л. Виготський: смерть Цвіркуна показана цілком натуралістично і глядач починає йому співчувати, тоді як образ трудівника-мурашки набуває рис безжального карателя. Беручи до уваги, що мультфільм був створений напередодні Першої світової війни, яка закінчилася революцією, те, що відбувається на екрані, прочитується як пророцтво: за кілька років представники пролетаріату і селянства будуть знищувати ледачих нероб-багатіїв. Крім того, відчуття смислової роздвоєності посилюється тим, що мультфільм не містить жодної моралі, крім твердження, що закони буття немилосердні. Таким чином, анімаційна стрічка Старевича – видатний твір модерністсько-авангардистської епохи з її пафосом повної переробки світу. Видатний режисер вловив ці очікування аудиторії і створив чудовий анімаційний фільм, який точно їх відтворює.

У радянському мультфільмі здійснюється спроба зняти смислову роздвоєність. Тут очевидні і мораль, і авторська оцінка того, що відбувається: Мурашка уособлює плідну працю (очевидно, на благо Батьківщини), а Бабка – ледаря, якому немає місця в соціалістичному суспільстві. До того ж, тут чітко зафіксований гендерний поділ, закладений у байці Крилова. Бабка – це «вона», легковажне створіння, придатне тільки для танців. Мурашка («муравей») – це «він», чоловік, трудівник і годувальник. Бабка не тільки є чужинкою в світі Мурашки, а й становить загрозу будь-якому порядку. Вже в першому кадрі, який представляє назву картини, Бабка перестрибує з однієї літери на іншу і викидає останню за екранний простір. Мурашка приносить її звідти і повертає на місце.

Однак, попри зусилля радянських аніматорів, смислова роздвоєність, підмічена Л. Виготським, залишається, тому що споглядання тієї реальності, яка замальовується на екрані, спричиняє не захват Мурашкою, а тривогу. Творці мультиплікаційної картини не проілюстрували байку, а виробили пропагандистський текст, що покликаний підкреслити переваги соціалізму і викрити тих, хто не бере участь у його розбудові. В мультфільмі діють два колективних герої – мурашки, творці-будівничі, що працюють злагоджено, і гультаї – бабки, жуки, гусені. Такими чином, як і в картині Старевича, у фільмі реалізується класовий підхід, тільки тут на перше місце висувається зіткнення не індиві-

дів, а мас. Образ мурашок, які невтомно працюють, покликаний спричиняти захват і співчуття, але насправді примушує пригадати Достоевського, який порівнював соціалізм із загальнолюдським мурашником. У ньому немає місця особистості (всі мурашки позбавлені індивідуальних рис), тут також немає того, що філософи називають «ощіум», – часу для духовного відпочинку, усамітнення, необхідних для того, щоб вийти із життєвої суєти і подумки зосередитись на найважливіших питаннях буття. Показово, що і в школі, яка змальована в анімаційній картині, маленькі мурашки поставлені в такі умови, що в них немає можливості вийти з маси і бути собою: вони «зубрять» правило «Я працюю! Ти працюєш! Він працює!». Проти власної волі творці мультфільму візуалізують жахливе пророцтво Достоевського, і тому, за всієї негативної тенденційності, з якою зображено світ нероб, Бабка не викликає такого одностайного засудження глядача і – як це не дивно звучить – мурашок: деякі з них відволікаються від роботи на конвеєрі, для того щоб поглянути на стрункі форми Бабки.

У ляльковій картині «Дівчинка Люся і дідусь Крилов» смислова роздвоєність, закладена в байці, відкрито артикулюється і приміряється. Принаймні, в мультиплікаційному фільмі робиться спроба гармонізувати стосунки цих двох вічних антагоністів. Фільм знято за мотивами твору Саші Чорного про дівчинку Люсю, дочку російських емігрантів, яка живе в Парижі. Люся залюблена в російську літературу і їй подобаються байки Крилова. Начитавшись його текстів на ніч, вона бачить сон, у якому до неї приходять байкар, а також персонажі деяких його найвідоміших творів, зокрема, Бабка і Мурашка. Текст першоджерела Саші Чорного і мультфільму насичені радісно-ностальгійною атмосферою гри, яка створюється поєднанням карнавалізації, іронії й оніризму. Це театр у просторі мультиплікації. В ньому ляльки наділені обличчями й голосами відомих акторів (дідусь Крилов – Олег Табаков, Люся – Поліна Кутепова), а діалоги перериваються сценами лялькового театру, опери, канкану, а також імпровізованого концерту, в якому беруть участь класики російської літератури: Крилов та його друзі Лермонтов, Пушкін і Гоголь. У результаті на екрані буває святкове дійство, яке виражає ту саму повноту буття, яку намагаються вкрати зосереджені на своїй праці суєтні мурашки, що захищаються від складності світу своєю працею. Люся хоче бути балериною і ототожнює себе з Бабкою, а перспектива бути засудженою морально за таке «легковажне» заняття, як балет, їй зовсім не радує. «І що ж мені? Все життя страждати?» – запитує вона Крилова. «А що ж робити?» – зітхає той.

Реалізуючи гумористично-ігровий підхід, творці мультфільму переосмислюють байку «Бабка та мурашка», яка з'являється у вигляді лялькової опери. Мурашка – чоботар, котрий усіма своїми шістьма

лапками безупинно виробляє і ремонтує взуття. Бабка – меланхолійна жінка-вамп кінця XIX – початку XX століття. Вона благає про допомогу, на що Мурашка відповідає оперним сміхом: «Ты все пела? Это дело. Так поди же попляши!». Люся стверджує (пригадаймо сприйняття дітьми образів байки, про яке пише Л. Виготський), що Мурашка – зла зануда, а Бабка – світла істота, яка несе людям радість. Люся змінює мораль байки: «Добра мурашка краща за злу!» – і мирить персонажів між собою: вони танцюють разом. Роздвоєність байки доведено до логічного кінця – до межі, перетнувши яку, свідомість стає відкритою, вільною, а праця – грайливою веселою творчістю.

«Наше все» в епоху глобалізації: «мультиплікаційний Пушкін» у контексті постколоніальної критики

О. С. Пушкін є одним із рекордсменів анімації. Мається на увазі популярність серед творців мультиплікаційних фільмів саме образу поета, а не тільки творів, написаних ним. Пояснити феномен «мультиплікаційного Пушкіна» можна кількома причинами. По-перше, поет – це візуальний бренд російської культури, який сам по собі оточений цілим шлейфом легенд. Саме ця «легендарність» становить для аніматорів особливу привабливість. По-друге, російська (радянська і пострадянська) анімація, поряд із балетом і хокеєм, є одним із безперечних художніх досягнень, експлуатувати які намагаються творці оновленої російської імперської ідентичності. Цілком зрозуміло, що Пушкін і анімація «знайшли одне одного», оскільки їхній союз створює виключно сприятливі умови для підтримування культурної гегемонії російської імперської символіки в добу глобалізації.

Спроби використовувати образ Пушкіна для реалізації плану «монументальної пропаганди» здійснювались ще в сталінські часи. 1950 року режисер Михайло Цехановський екранізував «Казку про рибалку і рибку». В картині є епізод, у якому закадровий голос урочисто і пафосно читає знаменитий текст «У лукомор'я». В цей момент на екрані демонструється портрет О. Пушкіна роботи О. Кіпренського. У такий спосіб у дитячій свідомості встановлюється гегемонія образу поета-академіка, котрий перебуває в центрі російського культурного канону. Мультифільм створено в реалістичній естетиці: тут все прозоро, зрозуміло й дидактично. Фільм дає зрозуміти, що саме Пушкін був засновником такої стилістики, яка, своєю чергою, готувала появу соціалістичного реалізму.

Минув час і змінилася мова мультиплікації. Тепер метри цього жанру активно експериментують із різноманітними техніками і починають грати з матерією графіки. В такій естетиці було створено три картини про Пушкіна «Я к вам лечу воспоминаньем...» (1977 р.), «И с вами снова

я...» (1980 р.), «Осень» (1982 р.) режисерами Андрієм Хржановським і Юрієм Норштейном, котрі є класиками світової анімації. В основу художньої концепції фільмів було покладено малюнки самого Пушкіна, а також його вірші, що виконуються видатними акторами. Аніматори ведуть глядача у складний і суперечливий художній світ поета, але водночас культивують відчуття недосяжності й канонічності Пушкіна: в тому, як мультиплікатори працюють із деталями, проявляється їхнє надзвичайно шанобливе й обережне ставлення до Пушкінського доробку. Кожен жест поета, кожен факт його біографії, кожне його слово овіяні ореолом святості. Пушкін оголошується естетичною і національною ногою.

Епоха постмодернізму принесла цілу серію мультфільмів, у яких можна побачити стратегію утвердження виключної ролі Пушкіна в російському культурному каноні. Ця стратегія застосовує дозоване використання іронії, яка, з одного боку, переміщує образ поета в зону «фамільярного контакту», а з другого, ретельно зберігає сакральну ауру навколо поета. Показовим у цьому плані є фільм «Настала осень», створений 1999 року в школі-студії «Шар» режисером Катериною Сколовою за мотивами книги Бітова і Габріадзе «Трудолюбивый Пушкин». Осінь і Пушкін представлені в цьому фільмі зовсім інакше, ніж у Хржановського і Норштейна. Графіка тут лаконічна, іронічна, але водночас виразна і лірична. Ми проживаємо один день разом із Пушкіним. Поет зовсім нічого не робить, не працює, не пише, а тільки гуляє, лежить у ліжку, хоча йому щось постійно заважає, спілкується з котом. Проте образ поета-нероби – тільки видимість, точніше таким його бачить обиватель, оскільки серйозна духовна робота в його свідомості не припиняється і, врешті-решт, проривається на поверхню потоком геніальних поезій.

Такою самою обережною і стриманою іронією позначений ще один анімаційний фільм «Ваш Пушкин», котрий становить візуальний коментар до відомого поетичного твору «Памятник». Творці фільму наче говорять нам – це ваш Пушкін, тобто не поет, не його вірші, а хтось інший, кого ви знаєте з чуток. Пригадаємо рядок «Слух обо мне пройдет по всей Руси великой» і, власне кажучи, нічого крім пліток («слухов») у картині немає. Проте в тому, як подаються образи й обставини життя поета, чітко прочитується ставлення авторів анімаційної картини до того, що відбувається: вони засуджують публіку за те, що вона обмежує свої знання про Пушкіна анекдотами про нього, а на його твори не звертає належної уваги.

Одним із найоригінальніших мультфільмів про Пушкіна є робота 2003 року Леоніда Носарьова «Пінезький Пушкін». Цей фільм – ланка, яка зв'язує соцреалістичні монументальні та сучасні іронічні форми

поширення ідеї геніальності поета, який є головним репрезентантом російської ідентичності. Мультфільм створений за мотивами сказання про Пушкіна, записаного 1934 року. Б. Шергіним у районі ріки Пінєга. Сам Шергін під час підготовки до відзначення сотої річниці від дня загибелі Пушкіна відвідав цей регіон із лекціями про поета. Селяни по своєму зрозуміли розповіді письменника про Пушкіна і створили власну легенду про нього. В їхній версії він постає геніальним односельцем, котрий завдяки своєму таланту робить блискучу кар'єру в Санкт-Петербурзі, але гине через негідну поведінку молоді жінки Наталії, яка йому зраджує.

Це надзвичайно складна і цікава робота, яка використовує естетику лубка і озвучена північною російською говіркою. Так само, як і попередні картини, фільм майстерно балансує на межі шанобливості до Пушкіна, ніколи не перетинаючи цю грань. У картині, зокрема, іронічно візуалізовано деякі поширені кліше («Пушкін – наше все», «Вся російська література вийшла з Пушкіна»), але ефект десакралізації не виникає, адже, крім стилістики лубка, образ пінєзького Пушкіна вписано в традицію північної ікони. Пушкін залишається святим образом, хоча й іронічно промальованим. Цікаво, що шанобливе ставлення до Пушкіна зберігається навіть в анімаційній комерційній рекламі антивірусної програми Касперського.

Анімаційні роботи з пушкінської тематики, створені протягом останніх років, продовжують дотримуватись принципу самообмеження у використанні іронії. Вони залишають недоторканою ауру пушкінської величі. 2005 року виходить фільм «Вурдалак» режисерів Анни Сарани та Ірини Голдиревої, які обіграють знамениту поезію Пушкіна. У фільмі замість хлопчика, який діє у вірші, з нечистою силою зустрічається сам поет. В анімаційній роботі використано елементи готичного кінематографа: кажани, зловісні птахи, цвинтар, розрита могила, з якої вистрибує вурдалак. Нарешті з'являється колега Пушкіна Микола Гоголь, який веде за собою Вія. Проте, окрім «хуліганської естетики», у фільмі є серйозний вимір: це ще одна спроба актуалізувати смисли художнього тексту, втрачені внаслідок ритуальних похвал Пушкіну, до яких нерідко зводиться все викладання творчості поета у школі.

Ідея порятунку Пушкіна від вчителів і повернення до справжнього звучання його слова реалізована ще в цілій низці робіт. Наприклад, мультиплікаційний фільм «Дорожные жалобы» 2006 р. створено не за мотивами однойменного вірша, а на основі цитат із багатьох інших творів Пушкіна. Поет, чий образ нагадує зображення, викарбуване на срібній монеті, сидить всередині карети. Камера час від часу зблизка показує його обличчя, тіло. Ці плани перебиваються епізодами, намальованими в лубочному стилі, в яких іронічно переказуються сюжети

пушкінських творів, що не включені до шкільної програми. Пушкін – непосидючий і неслухняний учень – з'являється в мультфільмі «Буревістник» Олексія Туркуса, створеному на студії Аргус Інтернешнл 2004 р.: його разом із двічником і Максимом Горьким виганяє з класу нудна й істерична вчителька літератури.

Завершити огляд мультфільмів про Пушкіна хотілось би прикладом роботи, яка знищує пушкінську ауру. Вона створена не російським, а британським режисером Тремором Гарді. Фільм так і називається «Пушкін», тільки в цьому конкретному випадку образ поета не з'являється. Це абсурдистський фільм, головною героїнею якого є стара бабуся. За деякими зовнішніми ознаками можна припустити, що дія відбувається десь у країнах Східної або Центральної Європи. У бабусі є кіт, якого звати Пушкін. Він тікає з дому. Вона ходить містом і шукає його. Нарешті виявляється, що кіт сидить на даху дому над квартирою, в якій мешкає бабуся. Вона стає на карниз і намагається врятувати kota. Той стрибає у кімнату і б'є по віконній рамі, внаслідок чого вікно закривається, а бабуся залишається на карнизі ззовні власної квартири, де тепер розкошує кіт Пушкін. Мультфільм вписується в естетику чорного гумору, що спричиняє десакралізацію імені Пушкіна і знищує ауру величі. Російські аніматори, як скептично не були б налаштовані, ніколи на допускають подібного ефекту.

Таким чином, іронія, яка отримала в російській анімації велике поширення за часів постмодернізму, наближує Пушкіна до глядача, але не руйнує ауру його виключності. Така стратегія візуалізації образу поета – спроба пристосуватися до нових інформаційних умов, за яких існує російська культура доби глобалізації. Для того щоб зберегти свою культурну гегемонію, вона повинна повністю переосмислити й оновити риторіку, насамперед візуальну. Ця риторика більше не може бути, як раніше, прямолінійно нав'язливою. Вона повинна враховувати елементи гри, іронічність сучасного світосприйняття, але при цьому гра та іронія мають бути вміло дозованими. Сучасна російська анімація успішно розв'язує це завдання й ефективно підтримує традиційно високий статус Пушкіна в російській самосвідомості.

Три мультиплікаційні версії роману Ф. Достоевського «Злочин і кара»

Роман «Злочин і кара» має довгу історію екранізацій у кінематографі¹, тоді як кількість мультиплікацій, знятих за його сюжетом, відно-

¹ Список екранізацій роману див.: Film adaptations of Crime and Punishment [Електронний ресурс] // Wikipedia. The Free Encyclopedia. – Режим доступу: http://en.wikipedia.org/wiki/Film_adaptations_of_Crime_and_Punishment.

сно невелика. Сама ідея створення мультиплікації за романом «Злочин і кара» може здатися божевільною. «Адаптування казки, п'єси, новели – це одна справа, і зовсім інша, коли маєш справу з такою колосальною роботою, як "Злочин і кара" Достоевського» [17, с. 29], – наголошує Ч. Робінсон, арт-директор Оттавського міжнародного фестивалю мультиплікації. І все ж, деякі режисери анімації наважилися прийняти виклик та винайти нові аудіовізуальні прийоми для того, щоб перенести роман на екран: серед них Петро Думала, Олександр Баканов і Наріман Скаков, Павло Мунтян. Вони винайшли оригінальні художні способи «перекладу» ідей, образів, емоцій, подій і духу книги мовою анімації та «візуалізували» деякі важливі особливості поетики Достоевського.

Стрічка Петра Думали є найбільш відомою адаптацією «Злочину і кари» (2001 р.), хоча сам термін «адаптація» навряд буде влучним в цьому випадку. «Люди хотіли стандартної адаптації, – пояснює своє бачення режисер. – Люди очікують побачити те, про що вони читали у книзі. Але це дещо інше бачення, тож вони почувають себе трохи обманутими. Моєю метою не було копіювання книги. Я був дійсно близьким до сюжету. Я взяв один рівень книги. Неможливо показати все з цього роману. Я отримав, що хотів» [12, с. 31]. П. Думала задіює лише два головні відгалуження сюжету: вбивство та зустріч із Сонею. «Це не казка про зло чи тому подібне у Санкт-Петербурзі. ... Це історія про любов і про те, як одержимість може її зруйнувати. В житті ми перебуваємо під впливом двох протилежностей – бути добрими чи поганими, любити чи ненавидіти» [17, с. 30].

Як і в інших своїх анімаціях, включаючи «Gentle Spirit», яку також знято за романом Достоевського і ґрунтовно досліджено в роботах К. Макквілен [13], П. Думала використовує складну анімаційну техніку, яку він винайшов у 1983-му році. Образи створюються на пластинах із гіпсу, покритих клеєм. «Все відбувається швидко, – каже П. Думала. – Я накладаю фарбу на поверхню, і вона миттєво абсорбується. Видряпую гострим різцем [по цій поверхні] і досягаю цікавих ефектів від темних відтінків до білого гіпсу. Вся анімація відбувається на одній пластині, тож я створюю один малюнок, потім змінюю його і перефарбовую» [12, с. 32]. На створення секунди з фільму потрібен цілий день. П. Думала витратив 4 роки, щоб створити 30-тихвилинну анімацію «Злочин і кара». У своєму есе «Мультики за Достоевським» М. Круль порівнює його з монахом, який сидить у підвалі свого будинку і старанно переписує священні книжки [4].

Така затратна у часовому еквіваленті техніка дозволяє режисерові відтворити глибоку і похмуру візуальну реальність світу письменника. Мультиплікаційні роботи П. Думали, зокрема «Злочин і кара», досить

сильно нагадують таємничий світ розпачу та тривоги фільмів-нуар: більшість сцен відбувається вночі або у кімнаті з поганим освітленням; денні сцени темні; план зйомки вибудовано як поєднання вертикальних і косих ліній; обличчя персонажів розчинені в похмурій атмосфері, що їх оточує; дія відбувається в урбаністичному лабіринті з брудних вулиць; використання води сприяє створенню меланхолійних та бентежних емоцій; хронологічний порядок подій розірвано різкими часовими переміщеннями та ретроспекціями.

Критики, які досліджували мультиплікацію, вказують на численні зв'язки анімації П. Думали з візуальною культурою та літературою сучасності. Ч. Робінсон наголошує, що естетика П. Думали сягає корінням традиції Хічкока, оскільки польський режисер, як і автор стрічки «Психо», насамперед зацікавлений не скільки в самому злочині, стільки «у вуаеризмі людини, яка його бачить» [17, с. 30]. Серед попередників П. Думали М. Круль називає «творців фантастичної реальності, чії роботи сповнені містерії та символізму» і, перш за все, Франциска Гойю з його гротескними та моторошними «Капрічос». «Обличчя зі "Злочину і кари", і зокрема старої лихварки, нагадують образи з гравюр Гойї» [4].

На думку М. Круль, роботи таких видатних художників, як Макс Ернст, Оділон Редон, Даніель Мруз, Едвард Горі, Едвард Мунк, Рембрандт, Вермер, Дом'є та інші, надихнули польського режисера на створення тривожних і вражаючих образів. Дослідниця виділяє два об'єднані оніричним мотивом напрямки впливу кіно на П. Думалу: повнометражні художні фільми (Кітон, Мурнау, Бергман, Антоніоні, Куросава, Мунк, Поланскі) та анімаційні фільми (Норштейн, Брати Квей). М. Круль наголошує, що інтерес до гротескної фантастичної реальності визначив вибір улюблених авторів П. Думали, до яких належать Джонатан Свіфт, Хорхе Луїс Борхес, Альбер Камю, Франц Кафка та, звичайно ж, Федір Достоєвський. «Ще будучи студентом, майбутній режисер намалював чорно-білий мультфільм за мотивом "Злочину і кари"» [4]. Таким чином, авторка розвідки доходить висновку, що «характерною рисою усіх фільмів Петра Думали є перебільшення надприродного, ірраціональних подій, явищ природи і непередбачуваних рішень, які приймають герої. Сюжет і персонажі оточені аурую чогось екстраординарного та загадкового. Причинно-наслідковий зв'язок зруйновано, логіка відсутня. Глядач почуває себе зануреним у сон, повним недосказаності та неясних символів» [4].

Достоєвський в анімації «Злочин і кара» П. Думали відрізняється від того Достоєвського, якого вивчають у школах та університетах. Послідовність подій змінено: в оригінальному тексті вбивство скоєно в

першій частині роману, тоді як у фільмі вбивство показане наприкінці. Режисер залишив лише п'ять персонажів (Сося, Раскольников, стара лихварка та її сестра Ліза, старий чоловік, який підглядає за життям героїв) і ввів нового героя, створеного на основі сновидіння Раскольнікова, в якому він, будучи ще малим хлопчиком, намагався захистити коня від жорстокого побиття. «Я відчув, що я міг би створити іншого героя, який може існувати як ангел невинності» [12, с. 32]. Старий сивобородий чоловік нагадує Свидригайлова. Можна навести щонайменше п'ять доказів для цього припущення: 1) він більш-менш одного віку з персонажем Достоевського; 2) він таємно слідкує за життям студента і Соні так само, як і в романі; 3) він є двійником Раскольнікова; 4) можливо, він шалено закоханий у жінку, чії зображення висять на стіні у його кімнаті (Дуня, сестра Раскольнікова); 5) він тримає револьвер у шухляді комода і скоює самогубство. Таким чином, увесь фільм може бути інтерпретований як візуалізація сновидень і допитливості Свидригайлова до того, як він себе вб'є. Проте, не можна говорити про ідентичність сивобородого чоловіка з упевненістю: він може бути просто сусідом, який жадає вивідати таємниці інших людей.

Світ, представлений у мультиплікації, – вузький. У цьому просторі болю, занепокоєння та жаху головний герой дослухається до ірраціональної темної сторони своєї душі. На думку М. Круль, «зловісні знаки (кров, що крапає з дверної ручки; напої в склянці Раскольнікова, що перетворюються на кров; яблуко, яке падає з підвіконня та залишає кривавий слід) віщують жадливе вбивство» [4]. До цього списку ще слід додати червоні (кольору крові) фіранки в кімнаті сивобородого чоловіка у капелюсі. Водночас, червона сукня Соні має інше значення – це колір надії та любові.

Епізод, у якому Раскольников вбиває Альону Іванівну та її сестру, вражає своєю візуальною жорстокістю і натуральністю. Це виглядає загадково та жахаюче: «в той момент, коли Раскольников збирається вдарити жертву сокирою, його очі стають очима хижого птаха, що прагне крові. Вбивство показане через вікно, крізь яке немов би підглядають глядачі. Сцену вбивства Альони Іванівни описано так само, як і в романі. Інтонацію таємничості у фільмі посилено образом старого сивобородого чоловіка у капелюсі, який нагадує двійника Раскольнікова. Він шпигує за Сонею; вивідує приховані думки молодого вбивці. В одному з епізодів він звертається до образу жінки на стіні. В кінці фільму цей чоловік накладає на себе руки. У сцені на мосту тінь Раскольнікова зникає. Чоловік розчиняється у темряві» [4].

Опис аури фільму М. Круль є слушним, але у цитованому фрагменті не вистачає деяких елементів або ж їх проінтерпретовано неправи-

льно. В очах Раскольнікова відбувається більше трансформацій, ніж зазначає критик: спочатку камера показує його очі, потім з'являється око хижого птаха і, зрештою, погляд студента стає хижим. Людське створіння стало Звіром. Щодо сивобородого чоловіка, то він не може відвести погляд від жінки, яку обожнює. Нав'язлива сила пристрасті, а не містерія, доводить його до самогубства. В його думках живе коріння зла.

Анімація П. Думали «Злочин і кара» увібрала в себе досягнення образотворчого мистецтва ХХ сторіччя. Режисер мультиплікації використовує унікальну комбінацію з поетичних засобів і створює атмосферу занепокоєння. Поетичний спектр прийомів, які сприяють створенню загального ефекту тривоги у фільмі, можна розділити на декілька груп: 1) алегорична образність; 2) незвичний погляд на речі, який визначає наративні моделі; 3) текстувальні функції саундтреку.

Алегорична образність. У текстуру анімації режисер вплітає знакові образи, які перетворюють історію на вигадку чи міф. До цієї категорії образів належать кишенькові годинники та годинники взагалі. Вони невіддільно пов'язані з лихваркою: на екрані її зовнішність супроводжується цоканням; за мить до смерті вона дивиться на годинник; після вбивства камера крупним планом показує її руку з годинником; шухляда у комоді лихварки завалена наручними годинниками, що видають набридливі пискляві звуки. Альона Іванівна зображується як Зла Королева Часу. Кишенькові годинники також відіграють важливу роль у долях інших персонажів: Раскольніков бачить заплямований кров'ю годинник із розбитим склом; в епізодах, де розповідається про вбивства, сивобородий чоловік дістає годинник зі своєї кишені, щоб звирити час, і складається враження, що таким чином він хотів дізнатися, скільки часу ще залишилося до скоєння вбивства. У фільмі образи годинників виконують різноманітні функції. Вони виражають ідею страждань індивідуума в історичному часі, провіщують майбутні трагічні події та видають монотонні звуки, що символізують змарновані духовні обрії сучасної людини.

Інша група алегоричних образів пов'язана з протиставленням природного/урбаністичного. Треба зазначити, що у фільмі П. Думали, згідно з вищенаведеною цитатою самого режисера, природний світ символізує відкритий тип свідомості, невинність Раскольнікова як дитини. У цій фазі особистісного розвитку він ще здатний бачити нічне небо з зірками, милуватися красою місяця. Після переїзду до міста він втратив свій зв'язок із природою, а його розум змарнів. Проте не всі образи природи постають безпечними. Коли природні феномени потрапляють до урбаністичного середовища, вони стають агресивними

та руйнівними: людські очі дивляться по-вовчи, рука сивобородого чоловіка загорнута у ведмеже хутро, коли він тягнеться нею до револьвера, щоб вбити себе.

Отже, всі природні явища у фільмі є неоднозначними, оскільки їхні функції залежать від середовища. Поза межами міського світу вони стосуються вічних пластів культури, принципів існування, що можуть привести людство до порятунку. Це та краса, про яку говорив Достоевський. У світі ж міста вони втрачають своє священне значення і перетворюються на інструмент для покарання. Падаючі краплі води в помешканні Раскольнікова, видаючи дратівливі звуки, символізують його духовну спустошеність. Біблійна злива в кінці фільму символізує надію на очищення. У дитинстві Раскольнікова місяць мав іншу форму – він повний, блакитний і круглий. Це образ місяця глибоких роздумів та споглядання, який так обожнюють мрійники. У місті Раскольніков дивиться на місяць крізь вікно – він має форму холодного серпанку з гострими кінцями. Повний місяць ототожнюється з невинністю персонажа, а півмісяць виступає символом депресії та розчарування. Комахи у траві можуть здатися дивними і навіть дещо неприємними, але водночас по-своєму загадково гарними; у будь-якому випадку, вони живуть у гармонії зі всесвітом. Коли ж вони потрапляють до міського середовища, то починають поводитися так, ніби це нав'язливі думки схибленої людини. Лейтмотивом у фільмі є муха, що з'являється практично в кожному кадрі. Вона виступає передвісником смертей, мучителем і джерелом монотонних звуків.

Незвичний погляд на речі, який визначає наративні моделі. «Злочин і кара» П. Думали є чудовим дослідженням того, як дивиться на речі людина, яку переслідують нав'язливі думки про вбивство або самогубство та страждання через каяття чи пристрасті. Більшість об'єктів на екрані показано фрагментовано: глядач може побачити лише частини будівель, сходинок, мостів, облич, людей. Камера відтворює рух очей персонажів, коли вони дивляться вгору чи вниз. Режисер часто поєднує протилежні перспективи, показуючи той самий об'єкт: сивобородий чоловік і вбивство ливарки Раскольніковим зображується як ззовні будинку, так і зсередини кімнати. Огляд у фільмі окреслено перешкодами (віконні рами, замкові щілини, частини інших будівель тощо) і зосереджено на певних планах (руки, очі, годинники, мухи). Вулиці, люди, природні явища покриває легка імла з невеликих чорних хмар, які змінюють форму речей. Тіла людей постають статичними, схожими на статуетки чи ляльки. Рухи механічні й повільні.

Наративні моделі анімаційного фільму базуються на вуаеристських принципах підглядання. Всю історію побудовано як результат поєд-

нання кількох наративних технік: 1) всезнаючий автор безпристрасно розповідає про всі події; 2) складна система я-нараторів: фрагментоване бачення персонажів із двома головними оповідачами (Раскольніков та сивобородий чоловік, чії «голоси» зливаються). Розповідь фокусується на повторюваних лейтмотивах: муха, годинник, вода, що крапає, міст, портрет жінки на стіні, револьвер у шухляді тощо; вони повторно з'являються у потоці сновидінь.

Текстуальні функції саундтреку. В оповіді задіюється саундтрек, що складається з тривожних монотонних мелодій і шумів (вода, вулиця, комахи, двері, кроки, вітер, дощ, гроза тощо). Музичний супровід підкреслює емоційний стан героїв, робить наголос на особливому значенні деяких епізодів та визначає ритм монтажу. Ч. Робінсон наголошує, що поєднання музики і кольору – повторювані ноти фортепіано, що супроводжують червоно-коричневі видіння, які з'являються у тінях та поза їхніми межами – «ідеально описує надзвичайно розмити грань між сном та реальністю у неспокійній голові Раскольнікова» [17, с. 30].

Отже, в анімації історія Раскольнікова розкривається за допомогою аудіовізуальних засобів, які викривають глибоку духовну кризу сучасної людини. І хоча у фільмі оригінальний сюжет роману Достоевського не зберігається, стрічку все ж можна вважати адаптацією, оскільки свої естетичні погляди польський режисер значною мірою почерпнув із роману «Злочин і кара». П. Думала розуміє російського письменника як абсурдистського та сюрреалістичного мрійника, який спускається у нетрі людського несвідомого та підсвідомого. З одного боку, в мультиплікації Достоевський постає не великим вчителем-моралістом із глобальними месіанськими планами щодо спасіння світу, а Достоевським таємниць і марень. З іншого боку, представлений в анімації шлях перепрочитання «Злочину і кари» має велике значення для переосмислення підходів до вивчення Достоевського в цілому. Принаймні, таким чином пояснюється необхідність звернення більшої уваги на візуальні особливості поетики в його романах. Як зазначає І. Анастасіу, «дух Достоевського є сутнісно візуальним; його художня концепція виражається через пластичні репрезентації, що втілюються через образи в першу чергу, і в другу – через ідеї. Саме око, а не вухо, є центральним органом сприйняття; вираженням того, як люди сприймають світ і себе в ньому. Мистецтво Достоевського здається сповненим загадок, оскільки в ньому задіяно образи, часто привабливі та надзвичайно відразливі» [6, с. 72]. Польський режисер мультиплікації інтуїтивно відчув спорідненість між естетичними кодами сучасного образотворчого мистецтва та роботами Достоевського. Він впевнився, що російський письменник був не лише чудовим вчителем життя, а й проникливим

філософом і месією, а водночас ще й письменником, чії роботи не просто вплинули – запрограмували розвиток художніх засобів аудіовізуальних мистецтв ХХ та ХХІ сторіч.

Інший аудіовізуальний твір, знятий за романом «Злочин і кара», було випущено у 2004 році казахстанською студією «Timeanimation». Фільм має назву «Проект Достоевський» (режисери Олександр Баканов і Наріман Скаков, сценарист Наріман Скаков). Це відеоінсталяція, яка поєднує анімацію, відеоматеріал та сценічну гру. Головна мета проекту звучить досить амбітно – «відтворення "духовної панорами" філософії Достоевського за допомогою сучасних технологій» [3]. Наріман Скаков, один із членів знімальної команди, є професійним істориком російської літератури з поглибленим інтересом до творчості Достоевського. У роботі «Христос і Мовчання Достоевського на полях "Ідіота"» [18] Н. Скаков досліджує авторські підходи до інтерпретацій деяких суперечливих уривків із Євангелія. Зокрема, науковець наголошує на тому, що Достоевський, цитуючи останні слова Христа, опускає слова про (не)можливе воскресіння. Намагаючись зрозуміти «філософське та духовне значення», Н. Скаков приходять до висновку, що «Достоевський дотримується ходу думок Гайдеггера, прагнучи уникнути "підробної ясності", звертаючись до питань, поставлених "глумливою" природою [...]». Часткове цитування слів Христа Достоевським є [...] безсумнівним "замовчуванням" відгадки до "страшної загадки", сформульованої реальністю смертних. Тиша для Достоевського – це не тоді, коли щось залишається недоказаним, а коли щось виражається засобами недосказаності» [18, с. 140].

Опубліковане у 2009 році дослідження, цитати з якого наводились вище, зосереджене на колі питань, що порушуються у відеоінсталяції. В обох випадках головним завданням є пошук нових типів мислення та обговорення релігійних цінностей. Втім, творці «Проекту Достоевського» переміщують ці завдання в шокуючі та провокативні умови. Сюжет роману стискається до сцен убивства і каяття Раскольнікова. Поетика фільму поєднує елементи тактичної комп'ютерної гри-шутера від першої особи з відеовставками сценічної вистави туркменського актора Анни Меле, який вдає юродивого. Герой промовляє фрази з тексту роману, зокрема відомий монолог про «естетичну вошу». В останній частині відеоінсталяції закадровий голос читає «Смерть Лазаря» з Євангелія від Іоанна туркменською мовою, тоді як на фоні лунає мантра Ом. Всі інші персонажі роману (Соня, Ліза, Свидригайлов тощо) у відеоінсталяції відсутні, а отже увагу у фільмі зосереджено на особистісних стосунках людини та Бога у час цифрових технологій.

Прагнучи шокувати глядача, аніматори перетворили Раскольнікова та Альону Іванівну на кіборгів. Фільм починається з фотознімку чоло-

віка, чие обличчя виражає жах. Цей образ трансформується в одновимірне зображення у кітчевих тонах, і згодом ще раз перетворюється на робота-монстра з головою акули-молот і сокирою в руках. Цього дивакуватого й моторошного персонажа навмисно знято зі спини, щоб глядач міг помітити знак авторського права та циферблат пристроїв, розташованих всередині тіла. Це і є Раскольніков. Альону Іванівну зображено як потворну абстрактну істоту із чорними рисками замість очей. За мить до її вбивства глядачі можуть побачити пунктирну проекцію на її тілі, яка вказує місце, куди влучить сокира. Коли вона падає на підлогу, у неї в грудях утворюється дірка, аби можна було побачити інший механізм у дії – її серце. На меншому екрані з'являється схематичне зображення частин механічного пристрою. Найбільш неочікуваним є той факт, що Раскольніков, попри свою природу кіборга, все ще наділений свідомістю та душею, здатний на каяття і страждання. Свідомість – величезне механічне око, озброєне гострими зубами, відкривається і закривається, немов діафрагма у фотоапараті, і переслідує Раскольнікова. Дух Альони Іванівни турбує його, являючись у денних і нічних снах. Вона спостерігає за ним із горіщ будинків і множить: перед очима злочинця постають три ідентичні копії її тіла, озброєні кружляючими знаряддями вбивства (сокира, ножиці, гайковий ключ).

Відеовставки не менш шокуючі, ніж анімаційна частина. Перш за все, вибір мови: актор розмовляє туркменською та російською, а його монологи дублюються англійською. Він скаче по сцені з криками «Я вбивця!». В епізоді, де Раскольніков цілує землю, божевільний стає мудрецем. Він дивиться поперед себе і промовляє фразу, звертаючись до глядачів: «У наш час неможливо зрозуміти, хто є порядною людиною, а хто ні».

Трактування християнських образів здається особливо провокативним і навіть може вважатися богохульством. В одному з епізодів у потоці агресивних і потворних зображень увагу глядача привертає ікона. Це силует святого: обличчя і німб, що посилає світло на Землю. Очі, які з такою любов'ю дивляться на грішників, виявляються вошима. В іншій сцені читання Євангелія туркменською мовою синхронізовано з мантрою Ом, у той час як на екрані демонструється нищення Біблії: зображення книги починає тремтіти так, як це буває в результаті перебоїв передачі сигналу; після цього на сторінках можна помітити довільні комбінації зі знаків, літер та символів, які не мають ніякого смислового навантаження. У заключній частині відеоінсталяції творці маніпулюють зображеннями хрестів, відтвореними у цифровій графіці. Їхні жовтуваті проекції дратують: вони обертаються, змінюють форми, і їх використано як шаблонний декор для дизайну. Врешті-решт, хрис-

тиянські образи зникають у цифровому хаосі з квадратів, ліній, крапок і кольорових плям.

Саундтрек і техніка монтажу сприяють створенню відчуття пекла. На відміну від «Злочину і кари» П. Думали, саундтрек у даній відеоінсталяції не виконує наративної функції. Він використовується для посилення дисонансів у фільмі. Огидні різкі механічні звуки викликають жах. Це не мелодія, а повторювана імітація з електронно-синтезованих звуків комп'ютерів, двигунів, людського дихання, гудків автомобілів, сирен тривоги, писку радіоприймачів, змішаних із криками юродивого. Іноді неможливо почути, що говорить актор. Епізоди пов'язані з християнською тематикою, проілюстровано «патетичною» музикою, що псує метафізичний вимір промовлених слів. Композиція зйомки включає анімацію, відео та тексти. Екранний простір розділено на менші сектори, де одночасно транслюються різнопланові події. Після вбивства Альони Іванівни чорна смуга розбиває тіло Раскольнікова на дві частини. Крики актора візуалізуються картинками із зображенням скорочень голосових зв'язок, показаних ззовні в момент, коли мовець продукує гучні звуки. Інколи стрімке метушіння агресивних зображень синхронізується з червоними крапками, що миттєво розповсюджуються екраном.

Коротко кажучи, «Проект Достоевський» – це «Злочин і кара» цифрової епохи. Постгуманістичні способи життя та мислення швидко поширюються світом, так що в недалекому майбутньому майже всім людям доведеться визнати той факт, що вони вже тією чи іншою мірою стали кіборгами. Завдяки своїй екстравагантній какофонічній формі, у цій незвичній парадоксальній версії «Злочину і кари» втілюється обіцяний задум її творців – фільм репрезентує «духовну панораму» російського класика й віддзеркалює серйозні проблеми, які він намагався вирішити. Прогрес цифрової цивілізації не скасовує «вічних питань», якими переймається у своїх книжках Достоевський.

Водночас, творці картини «Проект Достоевський» викривають провокативні аспекти поетики «Злочину і кари». Цей підхід до дослідження робіт письменника не новий. Зокрема, Г. Паттісон і Д. О. Томсон починають вступ до книжки «Достоевський і християнська традиція» такими словами: «Достоевський постав як найбільш провокативний письменник російської літератури, письменник, який звертається переважно до сучасного суспільного становища» [16, с. 1]. О. Баканов і Н. Скаков також презентують «Злочин і кару» як шокуючий роман, де використовуються такі різючі та відразливі події, як вбивство і самогубство у якості прикладів морального уроку життя. Відеоінсталяція доводить, що сучасна людина – така ж, як і персонажі Достоевського: вона продовжує відчувати метафізичний голод. Це відчуття навіть стає

сильнішим. У фільмі Раскольников розкриває образ потворної людини цифрової епохи, але цей образ не відразливіший від романного Раскольникова. Більше того, своєю «адаптацією» автори «Проекту Достоевського» застерігають від тих проповідників постгуманізму, які проголошують абсолютну свободу від будь-яких моральних чи релігійних табу. Богохульство є не запереченням Бога, а лише риторичною стратегією проти втягування віри до ідеологій. Творці стрічки розуміють, що застарілі концепти на кшталт «свідомості», «Бога», «пекла», «злочину», «покарання» все ще діють, але в сучасному світі неприпустимо трактувати їх, спираючись на штампи, що вже давно віджили своє. Отож аніматори виступають послідовниками авторського стилю Достоевського, оскільки він був письменником із необмеженим діалогічним мисленням і не послуговувався готовими кліше стосовно розгляду будь-яких питань, зокрема філософського характеру.

«Раскольников: альтернативна історія» (2009 р., режисер П. Мунтян) – третя мультиплікація, яка порушує питання, що стосується ролі стереотипів, нав'язувань шляхів прочитання літературних творів, зокрема «Злочину і кари». Це комерційний продукт, який рекламує програмне забезпечення антивірусу Касперського та показує сцену вбивства з роману. Раскольников б'є Альону Іванівну сокирою по голові, але не може її вбити, оскільки на ній шолом під перукою. Лихварка знімає перуку і демонструє товарний логотип Касперського з гаслом: «Об'єкт під захистом». Студія «Toonbox» випустила серію подібних анімацій, у яких трагічний фінал замінюється на щасливий; ці анімації знято за біографіями відомих людей або за мотивами творів класиків: Чапаєва, Дарвіна, Пушкіна, Джека-Різника.

«Раскольников: альтернативна історія» – не просто спроба продати роман Достоевського як комерційний бренд, а першокласна постмодерністська робота, яка пропонує новий підхід до прочитання роману. Як стає зрозуміло з назви, в усій серії мультиплікацій використано всі ознаки альтернативної історії. Стівен Г. Сільвер подає таке визначення жанру: 1) історія, яка розповідається у фільмі, відрізняється від сюжету роману – лихварку не вбивають, а Раскольников не відчуває мук каяття; 2) відома причина, що змінює історію, – створення програмного забезпечення антивірусу Касперського; 3) подається огляд наслідків зміни історії – Раскольникову та лихварці вдається зробити приголомшуючу фінансову кар'єру, обличчя старої замінює портрет Бенджаміна Франкліна на банкноті «Babki» номіналом у 100 одиниць («babki» – гра слів: це сленгове слово на позначення грошей, множина від «бабка», стара жінка). Таким чином, другорядна сюжетна лінія про Раскольникова та його злочин повністю змінена. Увесь роман стиснуто лише

до сцени вбивства, а каяття Раскольнікова та інші персонажі у фільмі взагалі відсутні.

На відміну від фільму П. Думали, образ Раскольнікова в «Альтернативній історії» є курйозним, проте він не кіборг із «Проекту Достоєвського». Він одягається за модою XIX століття і виглядає як чудернацький та ексцентричний клоун. Він худорлявий молодик із витрішкуватими очима, без підборіддя, з гострими зубами, що випирають з рота. Сокира, яку він тримає двома пальцями, б'ється об сходи і видає повторювані металеві звуки. Його образ не постає ні трагічним, ні лякаючим. Постаць лихварки також сміхотворна: вона хіхікає, у неї здоровенна волохата бородавка на носі й писклявий голос. Усі портретні риси гротескно перебільшені.

Анімація є пародією на всі кліше щодо сприйняття Достоєвського, створені літературними критиками і поширені через традиції нуарних фільмів, включаючи адаптацію П. Думали. Нескладно здогадатись, що можна очікувати від фільмів за Достоєвським: купи сміття на вулицях, брудний Санкт-Петербург із його темними переходами, кров на підлозі (яка виявляється малиновим джемом). З туману з'являється група співаючих циган. П. Мунтян майстерно вводить до фільму цитування з найбільш популярного російського мультику Юрія Норштейна («Їжачок у тумані»): Раскольніков помилково приймає полісмена за сову. У «типовому» урбаністичному ландшафті глядач декілька разів помічає посилання на сучасне життя (графіті «Зеніт – чемпіон» або оголошення «Позики за 5 хвилин без жодних документів і поручителів»).

Отже, рекламний ролик адресовано російському читачеві, який втомився від «нудного» Достоєвського, від нав'язування його постаті та робіт як ікон російської душі. У цьому сенсі фільм можна порівняти з «Ф.М.» Бориса Акуніна. Всі візуалізовані в анімації кліше вже стали «попсою», яка добре продається і є дуже популярною серед туристів, нарівні з готелем «Достоєвський» і рестораном «Достоєвський». У фільмі Достоєвський позиціонується як кітчевий автор і, по суті, він ним і був: він добре знав, як правильно використати формулу масової літератури, щоб привернути увагу читачів. У книзі «Загальні місця: міфологія буденного життя в Росії» С. Бойм пояснює «Достоєвщину» як форму кітч [10, с. 252]. Г.-Й. Герік також робить наголос на елементах кітч в романах Достоєвського. Це пояснює популярність письменника і серед кінорежисерів: «із першого погляду, Достоєвський і фільм – цілком природне поєднання. Його романи та оповідання сповнені мелодрамами, яскравими персонажами, сюжетними перипетіями, пристрасстю і гріхом. Міський антураж, напружені сцени, вбивства, самовбивства, шаленство; навіть детективний роман Достоєвського

має великий потенціал для цілої купи фільмів-нуар», – як зазначає Луї Менаш [14, с. 55].

Підсумовуючи, треба підкреслити, що досліджені в роботі три моделі перепрочитання «Злочину і кари» в анімаційних фільмах розкривають ті риси поетики Достоєвського, що роблять його одним із найпопулярніших авторів сьогодення. У фільмах його представлено як наочного, провокативного, шокуючого та кітчевого автора, який надихнув багатьох першокласних письменників, режисерів театру і кіно, митців, розробників комп'ютерних програм кінця ХХ – початку ХХІ століття. Задовго до постмодерністської ери й цифрового покоління він відкрив комунікативні та рецептивні механізми сучасної культури, успішно використавши їх для постановки метафізичних питань із метою попередити людство про небезпеку, спричинену культурною кризою християнських цінностей, і закликом до пошуку спасіння.

Висновки

Дослідження взаємодії літератури і мультиплікації є сучасним напрямом культурних компаративних студій, який ще тільки перебуває у стані концептуального оформлення, але вже зараз можна сказати, що анімація має невичерпний потенціал для «перекладу» літературних творів мовою візуалізацій і відкриває неочікувані можливості для осмислення цілої низки специфічно літературознавчих проблем, таких як поетика, жанр, і навіть ідеологія. Завдяки розмаїттю семіотичних механізмів, закладених в анімаційний кінотекст, мультиплікація є потужним засобом «очуднення» (якщо послуговуватись терміном Віктора Шкловського), що, своєю чергою, дає можливість безкінечно реінтерпретувати літературну класику. Мультиплікація розкриває заховані послання літературних текстів і перетворює процес читання на чудову прогулянку садом, у якому художні смисли, закладені літературами, оживають у вигляді дивовижних інтермедіальних лабіринтів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондар-Терещенко І. «Аліса в країні чудес»: маніяк-перукар неабияк обчирив сюжет класичної повісті Керрола [Електронний ресурс] / Ігор Бондар-Терещенко // Інформаційне агентство УНІАН. – Режим доступу : <http://culture.unian.ua/338807-alisa-v-krajini-chudes-maniyak-perukar-neabiyak-obchikrijiv-syujet-klasichnoji-povisti-kerrola.html>.
2. Выготский Л. С. Психология искусства [Електронний ресурс] / Лев Семенич Выготский. – Режим доступу : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Psihol/Vugotsk/_PsIskus_04.php.

3. Достоевский проект [Электронный ресурс] // Киношок. – 2004. – Режим доступа : <http://www.kinoshock.ru/rus/archive/2004/films/short/?id=401>.
4. Круль М. Мультки по Достоевскому [Электронный ресурс] / Моника Круль // Новая Польша. – 2005. – No. 12. – Режим доступа : <http://www.poupol.ru/index.php?id=536>.
5. Норштейн Ю. Б. Игольчатый экран / Юрий Борисович Норштейн // Искусство кино. – 1993. – № 4. – С. 57–59.
6. Anastasiu I. Visual and Audible in Dostoyevsky and Tolstoy's Work / Ionuț Anastasiu // Multidisciplinary Research Journal «Cogito». – 2011. – Vol. 3. – No. 1. – P. 67–72.
7. Ausekle D. Animation and Education: Using Animation in Literature Lesson / Dagmara Ausekle, Lolita Šteinberga // Pedagogika. – 2011. – Т. 104. – С. 109–114.
8. Bottoms J. Of Tales and Tempests / Janet Bottoms // Children's Literature in Education. – 1996. – Vol. 27. – No. 2. – P. 73–86.
9. Bottoms J. Speech, Image, Action: Animating Tales from Shakespeare / Janet Bottoms // Children's Literature in Education. – 2001. – Vol. 32. – No. 1. – P. 3–15.
10. Boym S. Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia / Svetlana Boym. – Cambridge, 1995. – 384 p.
11. Colón Semenza G. M. Teens, Shakespeare, and the Dumbing Down Cliche: The Case of Animated Tales / Gregory M. Colón Semenza // Shakespeare Bulletin. – 2008. – Vol. 26. – No. 2. – P. 37–68.
12. Dumala P. The Philosophical Stone of Animation [Электронный ресурс] / Piotr Dumala // Animation World Magazine. – 2001. – No. 5.10. – P. 32–36. – Режим доступа : <http://www.awn.com/mag/issue5.10/AWNMag5.10.pdf>.
13. Menashe L. Dostoevsky and Soviet Film: Visions of Demonic Realism by N. M. Lary / Louis Menashe // Film Quarterly. – 1988. – Vol. 41. – No. 3. – P. 55–56.
14. McQuillen C. Animating Dostoevsky's «Gentle Spirit»: Piotr Dumala's Kineasthetic Palimpsest / Colleen McQuillen // The Effect of Palimpsest : [eds. R. Nycz and B. Shallcross]. – New York, 2011. – P. 49–64.
15. Mínguez López X. The construction of Literary Competence through Animation [Электронный ресурс] / Xavier Mínguez López. – Режим доступа : www.academia.edu/3126615/The_construction_of_Literary_Competence_through_Animation.
16. Pattison G., Thomson D. O. Introduction: Reading Dostoevsky religiously / George Pattison, Diane Oenning Thomson // Dostoevsky and the Christian Tradition ; [ed. by G. Pattison, D. O. Thomson]. – New York, 2001. – 300 p.
17. Robinson Ch. Beyond Good and Evil: Piotr Dumala's Crime and Punishment [Электронный ресурс] / Chris Robinson // Animation World Magazine. – 2001. – No. 5.10. – P. 29–31. – Режим доступа : <http://www.awn.com/mag/issue5.10/AWNMag5.10.pdf>.
18. Skakov N. Dostoevsky's Christ and Silence at the Margins of The Idiot / Nariman Skakov // Dostoevsky Studies : New Series. – 2009. – Vol. 13. – P. 121–140.
19. 20 Animations of Classic Literary Works: From Plato and Shakespeare, to Kafka, Hemingway and Gaiman [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.openculture.com/2012/12/17_animations_of_classic_literary_works.html.

ЗАМІСТЬ ПІСЛЯМОВИ

«УНІВЕРСИТЕТ МАЄ ВИХОВУВАТИ НАСАМПЕРЕД ЛЮДИНУ КУЛЬТУРИ»

*Інтерв'ю з доктором філологічних наук,
професором, завідувачем кафедри англійської
філології та зарубіжної літератури
Класичного приватного університету
Наталією Миколаївною Торкут*

– Чи можливо подолати міжпоколінневий комунікативний розрив, застосовуючи новітні технології під час викладання літератури?

Насамперед треба з'ясувати, що ми маємо на увазі, коли говоримо про міжпоколінневий комунікативний розрив. Нерідко, приміром, ми стикаємося з такими випадками, коли представник старшого покоління під час бесіди або розмови використовує алюзії, ремінісценції, відсилки до певних текстів, які для його ровесників є цілком звичними і знайомими, але діти й онуки їх не розуміють. Вони не здатні відчутти радість від упізнання цитати або вислову, і це знижує ефективність комунікації в плані сприйняття месиджа. Дуже часто такі ситуації виникають, коли мова заходить про ті літературні твори, що були обов'язковим елементом шкільної освіти за радянських часів. І найбільшою мірою це стосується російської літератури, парадигма вивчення якої в сучасній українській школі зазнала кардинальних змін: тепер вона інтегрована в курс світової або зарубіжної літератури. Суттєво змінилося й змістове наповнення навчальної програми: замість Олексія Толстого, наприклад, вивчаємо сьогодні Михайла Булгакова. Тому міжпоколінневий комунікативний розрив між людьми різного віку, безперечно, є. І зумовлюється він значною мірою тим, що різні покоління читають різні тексти. Деякі з тих творів, що мають ефектний цитатний ряд і свого часу були надзвичайно популярними, не дуже цікаві сучасній молоді, а деякі – абсолютно незрозумілі чи навіть ідеологічно неприйнятні. Тобто ідеологічний дискурс також може зумовлювати збільшення згаданого комунікативного розриву. Звісно, всі ті цитати «класиків марксизму-ленінізму», що у вигляді слоганів поставали на червоних транспарантах під час святкових демонстрацій у СРСР, а потім на рівні алюзій обігравались в анекдотах чи студентсь-

кому фольклорі, сучасна українська молодь вже не може сприймати у тому ж ключі, що і їхні батьки. Навіть ті художні тексти радянської літератури, що не мали яскравого ідеологічного забарвлення і не входили до навчальних програм, але були надзвичайно популярними (як, приміром, дилогія Іллі Ільфа і Євгена Петрова про «великого комбінатора» чи фантастика братів Бориса й Аркадія Стругацьких), особливо-го інтересу у сучасного читача не викликають. Значною мірою це, до речі, стосується і тих радянських авторів, які не були обласкані владою, але мали велику популярність у читацького загалу – Віктора Некрасова, Анатолія Рібакова, Василя Гроссмана, Юрія Домбровського, Володимира Висоцького, Леоніда Філатова та ін.

На думку спадає нещодавній прецедент, який дав мені можливість чітко відчувати оцей *gap* – цей комунікативний розрив між поколіннями. Нинішнього року, розробляючи тестові завдання для шкільного конкурсу із зарубіжної літератури «Sunflower» (аналог популярного конкурсу «Соняшник»), ми вирішили запропонувати учням запитання, пов'язане з пам'ятниками літературним персонажам Ільфа і Петрова – Остапу Бендеру, Паніковському, Шурі Балаганову, Козлевичу та ін. Ця ідея нам дуже сподобалася, ми знайшли в Інтернеті чудові зображення, але людина, яка трошки краще розуміється на очікуваннях як організаторів конкурсу, так і сучасних дітей, зробила мені зауваження, що сучасна дитина Ільфа і Петрова не читає, тож і не знає цих персонажів. Мені стало якось прикро за улюблених авторів, тож я вирішила перевірити, запитавши студентську аудиторію. З'ясувалося, що дійсно – більшість сучасних молодих людей цих творів не знає. На превеликий жаль.

Отже, розрив реально існує. Чи може він бути скорочений за рахунок застосування певних комунікативних технологій під час викладання літератури? Насамперед ми маємо чесно відповідати на запитання, чи потребує взагалі якогось нашого втручання та одвічна проблема, яку Тургенев виніс у заголовок свого роману «Отцы и дети». Ця проблема стара, вона відома ще з часів давньої Греції: славнозвісна тирада про те, «яка зараз жажлива молодь», була написана ще до Різдва Христового. Думаю, що комунікативний розрив між поколіннями – це об'єктивна реальність, даність, і подолати його неможливо в принципі. І ніякі комунікативні стратегії чи засоби тут не допоможуть. Але можна мінімізувати негативні наслідки такого розриву. Саме в цьому я бачу смисл і перспективу застосування новітніх технологій комунікації під час викладання літератури. Насамперед вони можуть сприяти залученню тих текстів, які не актуалізовані сучасним життям, але мають величезну культурно-естетичну цінність, або ж є цікавими пам'ятками певної епохи, або, як кажуть, «розібрані» на цитати. Можна, зокрема, підключати до освітнього процесу фільми чи якісь екскурси з викорис-

танням комп'ютерних технологій, того ж таки Гугла. Приміром, студентам пропонується з'ясувати літературне походження певних цитат і висловити власні думки стосовно механізмів актуалізації їхніх смислів у сучасному контексті. Адже такі цитати можуть з успіхом використовуватися і в заголовках газетних публікацій, і в навчальній практиці, і в широкому комунікативному просторі.

– А якщо говорити не з точки зору того, що молоде покоління не читає і не актуалізує той, нам відомий, культурний досвід, а навпаки – говорити про проблему подолання комунікативного розриву з боку викладачів і вчителів, які замість позиції «над» учнем чи студентом можуть зайняти позицію «врівень» із ним?

Так, я подивилася на цю проблему в традиційному ракурсі стосунків між викладачем і учнем, можливо, проявивши певну комунікативну зверхність по відношенню до іншого учасника комунікації. Безперечно, згаданий розрив виникає і через те, що у представників різних поколінь можуть суттєво відрізнятись і художні смаки, і улюблені автори, і стилістика творів. Розглянемо для прикладу нецензурну лексику. У художніх текстах радянської доби вона була абсолютно неприпустимою: як відомо, до зібрань творів Пушкіна, за винятком академічного, не включалися ті вірші, які містили нецензурні вирази. Зараз, читаючи тексти письменників, які є культовими для сучасної української молоді, ми побачимо, що там є все: життя представлене у всій його різноманітності, в тому числі й вербальній. Як із цим бути? Скажімо, для людей старшого покоління або викладачів середнього віку, які виховувалися на інших творах, такі тексти навряд чи можуть стати «своїми». Тобто малоімовірно, що вони будуть від них у захваті й захочуть придбати примірник для власної бібліотеки. Але якщо викладачі з такими текстами абсолютно не знайомі, то не зрозуміють свого студента, і це негативно позначиться на характері комунікації. У такій ситуації Інтернет надає прекрасну можливість долучитися до того, що читає молодь, і замість позиції «над учнем» спробувати стати в позицію «врівень» з ним.

Крім того, оскільки однією із сутнісних характеристик літератури постмодернізму і постпостмодернізму є інтертекстуальність та наявність ігрового начала, це відкриває цікаву перспективу: пробудження інтересу студентів до класики через інтерпретацію відповідних алюзій та ремінісценцій, якими рясніють твори сучасних культових авторів, наприклад, С. Жадана, Ю. Андруховича, Ю. Іздрика, Т. Пратчетта, М. Кундери, М. Вельбека та ін. Тож, під час вивчення творчості певного автора – хоча б того ж таки Вільяма Шекспіра – можна давати індивідуальні творчі завдання, орієнтовані на пошук алюзій та ремінісценцій до давніх класичних творів не у текстах «нової» класики, не у

Дж. Джойса, Т. Еліота, Дж. Апдайка чи Дж. Фаулза, а у тих авторів, яких студенти читають поза програмою. І можливо, це допомагатиме молодій людині, що захоплюється новітніми текстами, відчути їхній зв'язок із класичними творами, а також підніматиме в її очах статус класиків за рахунок високого статусу сучасних популярних авторів, які цих класиків добре знають і вступають з ними у творчий діалог.

– *Які небезпеки у застосуванні новітніх технологій до викладання літератури Ви бачите?*

Як університетський викладач я відчуваю серйозну загрозу в тому явищі, яке можна назвати «не-читанням» текстів. Інтернет дозволяє сьогодні швидко поширювати й отримувати інформацію у будь-якій формі, тож у студентів-філологів виникає величезна спокуса при вивченні художнього твору обійтися без книжки, без повного тексту, а скористатися лише скороченою електронною версією, переглядом екранізації чи якимись сурогатними матеріалами. При цьому, на мою думку, відбувається симулякризація знання, оскільки в свідомості залишаються головним чином окремі – нехай і найголовніші – фабульні моменти або чужі інтерпретації, тоді як відчуття плоті тексту, його вплив на естетичну та емоційну сфери майже повністю втрачаються. Я знаю, що більшість моїх студентів із великим задоволенням користуються форматом електронної книги. І це нормально. Втім, коли я захожду в дім, де немає жодної книжки, то відчуваю певний дискомфорт. Адже для мене дуже важливим є і тактильне сприйняття художнього твору, і естетичне враження, і кожна ілюстрація, що впливає на розуміння тексту. Візьмемо хоча б, приміром, ілюстрації В. Єрка до «Гамлета» або ілюстрації Савви Бродського до шекспірівських текстів. Маю зізнатися, що навіть мені – науковцю, який тривалий час вивчає творчість Великого Барда, – ці ілюстрації іноді відкривають такі глибинні смисли, яких не можна зустріти і в найавторитетніших шекспірознавчих виданнях.

Цікавим є питання: витіснить електронна книга друковану чи ні? Хтось вважає, що вже витіснила, раз і назавжди. І дійсно, електронна версія дешевша, скачав текст і читай собі без зайвих емоцій та фінансових витрат. Але при цьому, на мою думку, людина збіднює себе, позбавляє чогось надзвичайно важливого. Насамперед – того естетичного задоволення від друкованого тексту, яке може принести нам не лише саме художнє слово, а й шрифт, оформлення сторінок, ілюстративний ряд тощо. Вона позбавляє себе і тактильних відчуттів, які оволодівають нами, коли ми торкаємося книжки, гортаємо її сторінки, позбавляє і тих захоплюючих дух сплесків емоцій, що породжуються особливою енергією, яка акумулювалася в ній протягом багатьох років. Коли я відкриваю старе видання і бачу на полях написані олівцем

коментарі, то відчуваю подих часу: ніби на сторінках цієї книги зберігаються «сліди пам'яті» про якусь невідому мені людину, що років 100 або 200 тому зробила свої помітки красивим каліграфічним почерком... За ними інколи можна реставрувати її думки і переживання, і тоді наше сприйняття твору набуває додаткового присмаку.

Для ознайомлення з текстом твору, звісно, цілком достатньо й електронної версії, хоча особисто я надаю перевагу друкованій. Інша справа, якщо свої уявлення про художніх твір студент вибудовує виключно на скорочених версіях та якихось сурогатних матеріалах. І до такої практики я ставлюся вкрай негативно. Але в тому, що Інтернет надає можливість швидко отримувати досить повну інформацію про будь-якого автора, про його життя, про той контекст, у якому створювався певний текст, мені бачиться великий позитив.

Тепер спробую пояснити свою позицію стосовно фільмів-екранізацій. На мою думку, в контексті цієї проблематики всіх студентів можна поділити на три категорії: ті, хто читає художні тексти і для кого екранізація – це завжди привід для зіставлення власних вражень від фільму з тими враженнями, які породжує твір; ті, хто творів не читає, але, подивившись фільм, на екзамені намагається створити ілюзію читання; і, зрештою, ті, кого взагалі ніщо не цікавить – ані кіно, ані книжка.

Розглянемо першу категорію – студент, який читає. Після перегляду екранізації у нього, скоріше за все, виникне підспудне бажання перечитати твір, або ж прочитати його, якщо раніше цього ще не зробив. Цілком можливо, що в деяких моментах він не погоджуватиметься з інтерпретацією кінематографістів, якщо вона суперечитиме тій картині, яка сформувалася під час читання художнього твору. Водночас, у фільмі-екранізації увагу студента можуть привернути деякі з тих аспектів, котрі залишились непоміченими під час читання. Подібне, до речі, досить часто трапляється із Шекспіровими драмами. Візьмемо хоча б «Венеційського купця». У тексті п'єси ми бачимо традиційну парадигму: Шейлок – поганий єврей, бо змусив християнина Антоніо погодитись на жорстоку й безчесну угоду. Та ось у 2004 році з'являється кіноверсія Майкла Редфорда, де Шейлок у виконанні Аль Пачіно постає жертвою і навіть викликає співчуття. Здавалося б, реципієнт має той самий шекспірівський текст, жодного додаткового слова або нових колізій, але розстановка акцентів режисером та акторська гра впливають на наше ставлення до протагоніста і збагачують наше уявлення про цей драматичний твір.

Друга категорія – студенти, яких я умовно назвала б містифікаторами. Вони насправді текстів не читають, але вдають, ніби читали, намагаючись переповідати переглянутий фільм. Цим «мудрагелям» під

час занять можна пропонувати індивідуальні творчі завдання: знайти, наприклад, 5–10 відмінностей між художнім твором та його екранізацією або порівняти між собою різні кіноверсії. Нехай вони знайомляться з художніми творами хоча б за посередництва фільмів, якщо не хочуть читати. Однак при цьому треба позбавити їх ілюзії, ніби вони можуть обманути викладача.

І щодо тих студентів, які зовсім не читають. Я думаю, що для них саме перегляд фільмів-екранізацій може стати тим гачком, який дозволить їх упіймати, аби повернути обличчям до книжки. І в цьому плані фільм-екранізація видається мені одним із продуктивних засобів сучасної літературної освіти, як, до речі, й комп'ютерні ігри, завдяки яким чимало дітей, приміром, почали читати Толкіна.

– *Чи не могли б Ви детальніше розповісти про вдалі приклади застосування нових підходів до викладання літератури, які або Ви самі розробляли і перевірили, що вони працюють, або бачили такі зразки?*

На мою думку, парадигми викладання літератури студентам різних спеціальностей – перекладачам, філологам і журналістам – мають відрізнятися. Не лише переліки авторів і текстів, а й підходи та технології мають бути зорієнтованими на професійні запити майбутнього фахівця. Приміром, коли я читаю лекції студентам перекладацького відділення, мені обов'язково потрібний текст. Здебільшого я виводжу на екран два варіанти – оригінал і переклад. Це суттєво спрощує комунікацію зі студентами – вони одночасно бачать англomовний текст та його переклад. Якщо ми вивчаємо творчість якогось письменника, то перші п'ять хвилин лекції я надаю для презентацій, підготовлених студентами. Ці презентації обов'язково мають бути короткими та містити якусь цікаву «родзинку» на рівні інформації, а не банальні відомості, які легко знайти у Вікіпедії. Це може бути, наприклад, маловідомий матеріал про життя і творчість письменника з певними нюансами, цікавинками, і дуже бажано, щоб він супроводжувався якимось візуальним рядом (портрети, фотографії, ілюстрації творів або відеофрагменти). Важливим у навчальному сенсі є огляд під час лекції перекладацьких версій творів цього автора, а також аналіз прикладів невдалого перекладу їхніх окремих фрагментів. При цьому до аналізу перекладацьких похибок та невдач у режимі інтерактивного спілкування я намагаюся залучати якнайбільшу кількість своїх студентів.

Для студентів-філологів вкрай важливою має бути, на мою думку, робота з літературним твором, яка потребує проникнення у, так би мовити, саму плоть і кров художнього тексту, а також здатність орієнтуватись у різноманітних контекстах (соціокультурному, біографічному, історико-літературному тощо). На кафедрі англійської філології та

зарубіжної літератури Класичного приватного університету для студентів-філологів розроблено декілька типів креативних завдань, виконання яких передбачає використання інформаційних технологій. На початку семестру студент обирає те індивідуальне творче завдання, яке припаде йому до душі. Наприклад, створити в якійсь із соціальних мереж сторінку одного з літературних персонажів. Скажімо, Гамлета. При цьому наповнення сторінки має бути підпорядковане виключно Шекспіровому тексту й обумовлене рисами характеру героя. Тобто, обираючи аватарку, заповнюючи сторінку музикою, відеокліпами, фотографіями, статусами, новинами та іншою інформацією, студент на певний час ніби перетворюється на Гамлета. Не відхиляючись від закладених драматургом смислів, він має уявити, як у сучасному суспільстві міг би поводитися шекспірівський персонаж. Виконання цього завдання, яке студенти зазвичай сприймають із чималим ентузіазмом, допомагає їм краще зрозуміти зв'язок між літературою і життям, а також позбутися хибної думки, ніби старі, канонічні тексти не можуть бути цікавими сучасній молоді.

Інший тип завдання, який досить вдало практикується в роботі з майбутніми журналістами, полягає у створенні радіопередач або коротких відеороликів, присвячених відомим письменникам чи окремим художнім творам. Такі завдання можуть бути орієнтовані як на вже існуючі формати програм на кшталт «Неймовірних історій про вічне кохання» (радіо «Мелодія»), так і на розробку нових оригінальних концепцій. Наприклад, пропонується створити радіопрограму про кохання Жюльєна Сореля чи Рафаеля де Валантена, або підготувати ефектну передачу, засновану на реальному листуванні відомих літераторів. Або, приміром, студент «бере інтерв'ю» у письменника, при цьому оцінюється як змістове наповнення та фаховий рівень питань інтерв'юера, так і характер «відповідей» удаваного респондента, які мають бути суголосними стилістичній манері митця, корелюватися з його біографією і творчістю. Виконуючи такі завдання, студенти ретельно студіюють додаткові джерела, нерідко «розкопуючи» надзвичайно цікаві, раніше невідомі нам факти.

– ***Як Ви оцінюєте взагалі відповідність викладання літератури в українських школах та університетах сучасним комунікативним вимогам?***

Університет, на мою думку, має виховувати насамперед людину культури. Незалежно від того, про кого йдеться – медиків, юристів, металургів чи машинобудівників. Та найбільшою мірою це стосується усе ж таки гуманітарної сфери. Бо якщо філолог, приміром, не читає книжок, погано знає літературу, не орієнтується у складному лабіринті імен міфічних героїв, письменників чи назв творів, не використовує

крилатих висловів і яскравих цитат, він не в змозі задати високу інтелектуальну планку під час спілкування та заінтригувати свого слухача. Збіднене до примітивності мовлення, поверхове догматичне мислення, вузький діапазон інтересів та низький загальнокультурний рівень роблять його нецікавим партнером по комунікації. Але це ще не вся біда. Найгірше, що ставши викладачем у школі або університеті, такий «нечитаючий філолог» закладатиме відповідні стандарти, впливатиме на формування особисті учнів чи студентів, на їхнє світобачення, систему цінностей і спосіб мислення. Якими можуть виявитися наслідки такого впливу для суспільства – передбачити неважко.

Тож ми маємо щось робити, аби запобігти цьому й покращити ситуацію. На мою думку, треба якомога ширше й інтенсивніше використовувати ті можливості, які надають нам сучасні засоби масової інформації та ІТ-технології. Можливо вже прийшов час залучати до навчального процесу деякі літературні інтернет-сайти, на кшталт «ЛітАкценту» чи «Буквоїда». Це дозволить і студентам, і викладачам отримувати найсвіжішу інформацію про нові твори вітчизняних і зарубіжних авторів та постійно тримати руку, як то кажуть, на пульсі світової літературознавчої думки. Цілком вірогідно, що регулярно відвідуючи такі сайти, вони зацікавляться новинками літератури, звернуть увагу на тих авторів, про яких пишуть на цих сайтах, візьмуть участь в одному із заходів або підключаться до обговорення певної проблематики. Однією з форм навчання бачиться, в цьому контексті, участь студентів у дискусіях та онлайн-конференціях, що розгортаються на таких сайтах. До речі, інспірувати й спрямовувати подібні дискусії ми можемо особисто, з урахуванням потреб навчального процесу.

Поки що, на жаль, освітній потенціал сучасних засобів комунікації використовується далеко не повною мірою. Хоча деякі зрушення в цьому плані, без сумніву, вже відчуються. У нашого Шекспірівського центру, наприклад, є інтернет-проект, який називається «Shakescribe». Його суть полягає в тому, що, здійснивши підписку, людина щотижня отримує на свою електронну пошту розсилку з інформацією про Шекспіра. Але ця інформація обов'язково має бути інтригуючою, маловідомою, евристичною та цікавою в аудіовізуальному плані. Зазвичай її супроводжують яскраві ілюстрації, відеофрагменти або музичні композиції. Неодмінним елементом є також джерельна база, що подається з численними лінками, які дозволяють швидко отримати зі всесвітньої мережі більш детальні відомості. Ми започаткували цей проект у 2014 році, присвятивши 450-річному ювілеєві Вільяма Шекспіра, і планували його на один рік. Але сталося так, що проект плавно перейшов у наступний рік, а згодом і в поточний. Кількість тих, хто підписався на «Shakescribe», постійно зростає. Цікаво, що інтерес до цього проекту

виявляють й іноземні фахівці: приміром, професор із Лондона Бойка Соколова читає випуски «Shakescribe» в оригіналі (українською мовою), а директор Шекспірівського інституту в Стретфорд-на-Ейвоні професор Майкл Добсон знайомиться з ними за допомогою Google-перекладача. Однак, на жаль, викладачі літератури у вітчизняних вишах можливості цього інтернет-проекту для вивчення творчості Вільяма Шекспіра, наскільки мені відомо, практично не використовують.

– *На Вашу думку, наскільки зміни в комунікативній сфері трансформують уявлення про літературну педагогіку в світі та в Україні?*

На жаль, я не можу нічого сказати про світовий досвід, оскільки детально не досліджувала цієї проблеми. Але хотілося б відзначити, що завдяки сучасним комунікативним технологіям ми отримуємо унікальну можливість використовувати в навчальному процесі найвищі досягнення педагогічної науки. Адже в Інтернет-мережі сьогодні викладаються не лише тексти найвідоміших лекцій видатних педагогів-літературознавців різних часів, а й відеозаписи таких лекцій. Тож ми маємо можливість переймати їхній досвід, виявляти й аналізувати логіку вибудовування наративу та траєкторії мисленнєвих потоків, досліджувати ті риторичні прийоми й стилістичні засоби, що спрямовані на активізацію уваги слухачів і провокують до розмислів. Окрім того, інтернет-конференції та скайп також є ресурсами, які з успіхом використовуються в літературній педагогіці. Приміром, за допомогою скайпу науковий керівник може спілкуватись із дисертантом або магістрантом поза навчальною аудиторією: вони надсилають один одному тексти та обговорюють їх в он-лайн режимі. І в цьому я бачу великий позитив. До речі, на нашу щогорічну міжнародну шекспірівську конференцію з певних причин не зміг приїхати вже згадуваний мною професор Майкл Добсон, директор Шекспірівського інституту в Стретфорд-на-Ейвоні. Але він надіслав нам своє відеозвернення, де розповів про те, як українське шекспірознавство представлене на Заході. Думаю, що нашим студентам буде корисно почути це звернення, аби зрозуміти, що, попри всі наші негаразди, рівень вітчизняних шекспірознавчих досліджень є доволі високим, а наших науковців – які, по суті, і є продуктом української літературної освіти – західні фахівці визнають достойними партнерами комунікації. І цим не в останню чергу ми маємо завдячувати новим комунікативним технологіям, які дозволяють ширше представити наше шекспірознавство у світовому культурному просторі.

– *Ми загалом основні речі, про які говоримо, орієнтуємо на методи популяризації текстів, різні нові форми їхнього представлення, контекст, у якому вони існують – культурний, інтелектуаль-*

ний, художній і т. д. Чи не віддаляє це нас і студентів, які через такі форми приходять до літератури, до знайомства з нею, від власне текстів, від вміння вчитуватися в слово?

Знаєте, в реальному житті немає нічого абсолютно білого чи абсолютно чорного. Тож я не можу дати однозначної відповіді на Ваше запитання. Цілком можливо, що ми дещо зловживаємо новими формами представлення текстів. Адже в усьому має бути міра. Спирт, як відомо, може лікувати, а може і вбивати. Усе залежить від мети, дози та того, хто керує процесом. У школі навчальним процесом керує вчитель, у виші – викладач, і від них багато що залежить. Зокрема, й ефективність залучення нових комунікаційних технологій. І в цьому контексті надзвичайно важливою є правильна постановка задач. Хотілося б навести відомий балканський анекдот часів першої Світової війни, який ілюструє тезу про необхідність коректної постановки задачі. Одного разу сербський селянин їхав на віслокові й на його шляху опинилася жаба, яка виявилася чарівною. Віслок зібрався її розчавити, тож вона звернулася до селянина з проханням зупинитися. В обмін на збереження життя жаба пообіцяла виконати три бажання. Селянин сказав, що бажає влади, багатства і вродливу дружину. Жаба здійснила ці бажання: він прокинувся у розкішному палаці, поруч із прекрасною принцесою, яка звернулася до нього зі словами: «Дорогий принце Франц-Фердинанд, нам треба поспішати, адже через двадцять хвилин ми їдемо в Сараєво». Як бачимо, в цьому анекдоті чарівна жаба цілком виконала поставлені перед нею завдання. Але чи зробило це щасливим того, хто їх ставив?

Отже, розумне і зважене інтегрування нових форм представлення тексту в процес літературної освіти може мінімізувати ті ризики нечитання, не-долучення до книги, які приховує в собі сучасна система масових комунікацій. Хотілося б також зазначити, що сучасні медійні технології можна використовувати не лише для розвитку креативних здібностей учнів і студентів, але й для того, щоб стимулювати їхній інтерес до уважного читання твору. Так, приміром, щоб написати фанфік, сиквел або приквел, необхідно знати не лише сюжетну канву, з якою можна легко ознайомитися в Інтернеті, але й особливості авторського почерку, мовленнєві характеристики персонажів тощо. Перегляд екранізації здатний надихнути на знайомство з художнім текстом, а правильна постановка дослідницької задачі в курсовій чи дипломній роботі може зробити цей процес інтригуючим і щедрим на позитивні емоції та евристичні відкриття.

Спілкувалась Н. Лебединцева

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Пронкевич Олександр Вікторович, доктор філологічних наук, професор, Чорноморський національний університет ім. Петра Могили, м. Миколаїв, Україна.

Яблоновська Наталя Всеволодівна, доктор філологічних наук, професор, м. Сімферополь, Україна.

Татаренко Алла Леонідівна, доктор філологічних наук, професор, Львівський національний університет ім. Івана Франка, м. Львів, Україна.

Маценка Світлана Павлівна, доктор філологічних наук, доцент, Львівський національний університет імені Івана Франка, м. Львів, Україна.

Павлюк Христина Богданівна, кандидат філологічних наук, доцент, Чорноморський національний університет ім. Петра Могили, м. Миколаїв, Україна.

Остапчук Тетяна Павлівна, кандидат філологічних наук, доцент, Чорноморський національний університет ім. Петра Могили, м. Миколаїв, Україна.

Стороха Богдан Валентинович, кандидат філологічних наук, доцент, Полтавський національний педагогічний університет ім. В. Г. Короленка, м. Полтава, Україна.

Лебединцева Наталія Михайлівна, кандидат філологічних наук, доцент, Чорноморський національний університет ім. Петра Могили, м. Миколаїв, Україна.

Наукове видання

ОНТОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРИ В СУЧАСНИХ КОМУНІКАТИВНИХ УМОВАХ

Монографія

Редактори, технічні редактори *Т. Базильська, Л. Бернацька, Д. Стригіна.*
Комп'ютерна верстка, дизайн обкладинки *А. Іценко.*
Друк, фальцювально-палітурні роботи *С. Волинець.*

Підп. до друку 26.12.2016.
Формат 60 × 84¹/₁₆. Папір офсет.
Гарнітура «Times New Roman». Друк ризограф.
Ум. друк. арк. 16,51. Обл.-вид. арк. 18,25.
Тираж 300 пр. Зам. № 5106.

Видавець і виготовлювач: ЧДУ ім. Петра Могили.
54003, м. Миколаїв, вул. 68 Десантників, 10.
Тел.: 8 (0512) 50-03-32, 8 (0512) 76-55-81, e-mail: rector@chmnu.edu.ua.
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3460 від 10.04.2009.