

7. Cigel E. Оліверова історія: Роман // Всесвіт. - 1998. - №5-6. - С. 3-102
8. Чаковский С.А. Типология бестселлера // Лики массовой литературы США. - М.: Наука, 1991. - С.143-205
9. Amerykańska antropologia kognitywna. Poznanie, język, klasyfikacja i kultura. Wybór i red. Michał Buchowski. - Warszawa: Instytut Kultury, 1993. - 295 s.
10. Kossowska Ewa, Antropologia literatury. - Katowice: W-wo Uniwersytetu Śląskiego, 2003. - 177 s.
11. Łebkowska Anna Między antropologią literatury i antropologią literacką // Teksty Drugie. - 2007. - № 6. - 238s.
12. Martuszevska Anna Czym „ta trzecia” kusi badacza literatury? // Problemy teorii literatury. - 1998. - Seria 4. - 495s.
13. Erich Segal Oliver's Story. Published by Granada Publishing in Hart-Davis, MacGibbon Ltd 1977, London Toronto Sydney New York. - 202p.
14. The Use of Fiction in Literary and Generative Anthropology: An Interview with Wolfgang Iser //Anthropoetics III, no. 2 (Fall 1997 / Winter 1998). - 10p.

Георг ДРАЧ

© 2008

«БІОПОЛІТИЧНІ УНІВЕРСАЛІЇ» ЯК ПІДСТАВА АНТРОПОЛОГІЧНОГО АНАЛІЗУ РОМАНУ-УТОПІЇ «СОНЯЧНА МАШИНА» В.ВИННИЧЕНКА

У сучасній літературі вже не так легко відчитувати всі алюзії на власну національну культуру, не говорячи навіть про інші чи то умовно іншу, яка стала продуктом постмодерного світу, де стерто практично всі кордони. Водночас кожен опублікований твір розрахований на те, щоб його прочитали, а отже кожен твір, який читають, тією чи іншою мірою ґрунтується на позакультурних (чи панкультурних) універсалиях, які, втілюючись по-іншому в кожній епосі, як певні загальні ідеальні утворення функціонують упродовж століть.

Аналізуючи культурно інтегрований постмодерний світ, С.Корнев робить висновок про відсутність у ньому локальних «культурних контекстів», у яких би письменники легко могли знайти свого читача. Тому автори, щоби бути зрозумілими, як спільний з читачем контекст вибирають «позакультурні» соціальні, політичні чи економічні проблеми. Уточнюючи, вчений пропонує поняття «біополітичних універсалий» [10].

Теорія С.Корнева стосується іншої епохи, ніж та, в якій жив і творив В.Винниченко, однак вони подібні в сенсі активізації явищ мінливості, розпаду, злиття культур. Перша чверть ХХ ст. - час післявоєнної розгубленості, переділу територій (а тому дифузії культур), панування соціалістичних та інтернаціоналістичних ідей, коли говорилося зокрема про знищення всієї доцьогочасної культури, а головне - постання найбільшого в історії соціально-політично-економічного утворення - СРСР. Тому вважаємо, що використання поняття «біополітичні універсалиї», запропоноване С.Корневим, буде продуктивним для аналізу роману-утопії (антиутопії чи пантопії за Г.Баран) В.Винниченка «Сонячна машина». По-перше, текст закорінений у тему боротьби та векторів різних політичних ідеологій; по-друге, у творі оригінально потрактована актуальна тоді проблема співвідношення біологічного та соціального в людині.

Проблему універсалий (загальних понять) сформулював Порфирій у III ст. н. е. [13; 587]. Ми послуговуватимемося трактуванням П.Абеляра, який на деякий час примирив реалістів та номіналістів, зайнявши діалектичну позицію: він розумів універсалию як щось більше, ніж просто слово, за яким стоїть лише людське уявлення про предмет, і водночас не підтримував теорій безпосередньої наперед-заданості кожної речі у світі ідей. Проблемне в Х-ХУ ст., питання універсалий було актуалізоване у ХХ ст.

У своєму дослідженні ми керуємося тим, що письменницька (творча) праця дає унікальну нагоду абсолютного втілення найскладніших універсалий у художній дійсності. Так, В.Винниченко-людина упродовж життя був свідком конкретного буття зокрема політичних та біологічних універсалий: як спостерігач, користувач, співучасник та ін. Водночас у його свідомості як письменника ці «втілення» знову перетворювалися на універсалиї, реалізуючись як «втілення» лише у тексті, адже автор є творцем художнього світу. Ще раз ці «втілення», вже в тексті, можуть ставати універсалиями у свідомості персонажів, здобувши реалізацію завдяки

творчості (діяльності) самих персонажів. Прояви політичних та біологічних універсалій та їхніх реальних «втілень» у художньому світі ведуть нас до антропологічного аналізу згаданого роману, адже саме «Місія антропології...полягає...у виявленні спільних основ людства» [4; 22].

Модель Західного світу в романі побудована на вченні О.Шпенглера, який концептуалізував поняття цивілізації, розуміючи його як «завершальний етап існування великих історичних організмів» [7; 648]. Хоча термін використовують і як синонім до слова культура, і як усі матеріальні утилітарні її продукти, що існують поруч з нею. Письменник також цікавився марксизмом та був соціалістом, його розуміння людини багато в чому спиралося на ідеї Ф.Ніцше. На формування специфічного бачення людини мали вплив також особисті фактори: заангажованість автора в політику та ідеологію, розчарування у власній боротьбі, адже саме на час написання твору фактично закінчилася його політична кар'єра.

В.Винниченко зосереджував увагу на потенційно конфліктній неоднорідності суспільства, що відповідало марксистському вченню, а згодом було актуалізоване у новому марксизмі середини минулого століття, який утвердився серед методологій антропологічних студій [4; 23].

Найчастіше в центрі уваги письменника - люди на тлі зробленого ними та їхня відповідальність за власні дії. У «Сонячній машині» ця проблема не отримує однозначного вирішення: герої радше пунктирно окреслені, «незрозумілі» (немотивовані зовнішньо без розкриття внутрішньої мотивації). Г.Скваженко називає їх «рупорами ідей», «умовними виразниками авторської думки або ж допоміжними деталями механізму алегоричної фабули, штучної вигаданої колізії» [6; 66]. Зауважимо, «рупори ідей» не варто сприймати в якомусь негативному сенсі - визнаний на той час письменник В.Винниченко без проблем зміг би прописати характери на сторінках такого об'ємного роману. Повертаючись до алегоричності фабули, схилиємося до думки про персоніфікацію, особливо беручи до уваги гротескність образів, творених експресивно через «німецьке» бачення. Так, Сузанна - втілення класичної естетики, влади прекрасного і для прекрасного, Мертенс - капіталу, Рудольф - науки-в-пошуку-істини чи генія-що-не-відповідає-за-наслідки, принцеса, Георг - старій аристократії. У трактуванні цих персонажів та їхніх дій спираємося на сентенцію Н.Бердяєва, що «творчість не потребує оправдань, вона сама оправдує людину» [8; 208], водночас учений бачить трагічну «невідповідність між творчим замислом та втіленням» [8; 210]. У цитованій праці відомий філософ наполягає на позасоціальності (індивідуальності) акту творення, який проте як результат соціалізується, а також вважає, що любов до творчості означає нелюбов до цього світу і бажання створити новий.

На думку Е.Кассірера [9], політичне життя - не єдина і не найперша форма згуртування людей, а отже існують давні дополітичні універсалії, які впливають на генетичну спадкову пам'ять людства. Але всі вони розсіюються у романі під натиском біологічного в людині, коли поширюється Машина. Саме це, власне, демонструє згодом хибність нового шляху навіть для його провідників і таким чином виражає позицію автора, нібито зумовлену ходом логічного розвитку сюжету. Старі аристократи і принц володіють своєю історичною пам'яттю, але не володіють більше ні мовою, ні міфом, ні релігією, ні мистецтвом - первісними (за Е.Кассірером) формами організації політичної влади, а відсутність зацікавленого власника (обивателя) цих явищ загрожує їм зникненням.

Конкретне «втілення» політичних універсалій - суспільний лад зображеної епохи в Берліні, Німеччині та світі загалом, не влаштовують персонажів роману, вони відмовляються жити в сучасному їм світі, тому через творчість пропонують власні «втілення» цих політичних універсалій. «Сонячну машину» побудовано саме на таких підставах. Наприклад, Мертенс, Еліза, ІНАРАК, Рудольф - кожен по-своєму не задоволений сучасним йому політичним станом. І ця невлаштованість не є невлаштованістю пригноблених. Тому автор бере політичний акт творення і «біологічний» - для останнього в переліку персонажа, і пропонує для кожного своє втілення політичних універсалій. І суть не в тому, що персонажі творять, - утопічне/неутопічне, головне, все «незаконне» в бердяєвському сенсі: він вважав, що справжня творчість неможлива без конфлікту, активних шукань, зіткнень з ортодоксальними законами [8; 220], відчувається дух експерименту, «німецький дух». По-новому, таким чином, осмислюючи основні приземлені універсалії буття, їм дано одну із модерних інтерпретацій саме в дусі найновіших соціальних та філософських теорій. Через надпотужний творчий потенціал, що претендує на реалізацію власного бачення найскладніших універсалій, письменник моделює типи людей нової епохи.

Характерно, що Винниченко не знаходить місця в тогочасній політичній ситуації для старої аристократії. Вона, щоб зайняти хоч якусь нішу в новій історії, повинна забути про владу як привілей і дорівнятися до творчої надлюдини. Героям епохи притаманний волюнтаризм як підкорення без огляду на засоби та наслідки; вони покладаються лише на власні сили. Боротьба за політичну владу у В.Винниченка - поле для нової, ніцшеанської моралі. Принцип «чесності з собою» письменника втілений у терористичних методах боротьби принца Георга та позиції принцеси, готової піти на шлюб з Мертенсом заради майбутньої перемоги аристократів: «хитрістю, обманом, підступом треба їх узяти» [3; 471]. Важливо, що Єлізу підтримує священнослужитель, який у цей спосіб підтримує й нову мораль, хоч нібито і виходить з біблейських прикладів «святої самопожертви» [3; 474].

Принц намагається взяти владу в свої руки й реорганізувати суспільство, «вернути людську худобу до людського життя» [3; 792] без видимих на те повноважень, бо для Винниченка «Трони, паради, виходи королів...містична владність - це все не особисті якості, це - дух покоління» [3; 404]. Символічною є назва організації аристократів, які захотіли відновлення старої політичної ситуації - «Друзі Ладу» [3; 798] - тут: ладу монархічного, як його розуміє відданий слуга графа Еленберга Ганс Штор. Але загалом поняття включає і відновлення релігії, моралі, соціальних зв'язків. Принц Георг надзвичайно ініціативний у своїх спробах «реконструювати» суспільство. У ситуації зруйнованої інфраструктури принц вирішує «почати все з початку» - вигнати людей на цілину, щоб вони займалися збиральництвом та землеробством, вважаючи, що це дасть змогу незабаром знову дійти до належного суспільного розвитку. Письменник відверто іронічно ставиться до цих ідей - змусити ситого працювати виявляється неможливим. Характеристичним є ставлення аристократів до їжі: вони споживають традиційні страви, і це єдина біологічна та умовно культурна універсалія, яка є їхньою ідентифікатою.

Традиційний в історії політики вихід із критичної ситуації - прохання про допомогу іноземного володаря. Його використовує Георг, звертаючись до Східних Держав. Але Винниченко вперше використовує цей прийом в масштабах допомоги однієї частини світу іншій, і це - вплив поширеної в той час концепції занепаду Європи і теорії «азіатського ренесансу», яку розвинув на українських теренах Микола Хвильовий.

Для твору характерне достатньо міфологізоване трактування Сходу. Фактично це перенесення на німецький ґрунт українських уявлень про нього. До східних держав майже неможливо пробратися; східне військо приходить на величезному літальному апараті, який заступає небо [3; 869] - образ дуже подібний до фольклорного українського зображення монголо-татарських навал. Східні держави своєю системою охорони практично відгороджуються від іншої частини світу: це - суцільні вертикальні світлові смуги. Однак і тут «культура» як рятівний стержень поведінки людей (на це принаймні надіються персонажі) перемагається первісними інстинктами: жіночою ласкою і дармовим сонячним хлібом вдається переманити східних солдатів на свій бік.

Аналогічно програє боротьбу за реалізацію власного втілення політичних універсалій і Мертенс. Хоча колись від його єдиного рішення залежало життя мільйонів простих людей і він був за крок від створення глобалізованого політично й економічно світу, винайдення Сонячної машини перекреслило усі його намагання, звело владу капіталу нанівець. Слова одного з епізодичних персонажів: «Добре тому лежати, у кого їсти є що» [3; 573], стали абсолютною істиною для більшості людства, яка працювала, щоби вижити. Але поразка його політичного проекту не стала поразкою його як людини, як це відбулося з Максом Штором: розчарований впливом на людей Машини, і, мабуть, закінченням боротьби, для якої жив, Макс закутався в ковдри і читав детективи. У творі втілено думку, яка емпірично підтвердилася лише через декілька десятиліть, після розпаду найбільшого політичного експерименту - СРСР: у певний момент художнього часу капіталіста Мертенса автор позиціонує як того, хто живе не заради грошей, а задля руху вперед, лідерства, росту, організації. Тому він і йде в нову команду, вживає без докорів сумління сонячний хліб. До речі, і тут йому вдалося продемонструвати лідерські якості: саме його пропозицію вибрано для боротьби зі східним військом, хоча вона і суперечить традиційній моралі.

Єдиним охоронцем класичної культури є Сузанна, адже її життя проходить як наслідування давньогрецького: за гроші можна оточити себе рабами, предметами мистецтва, співами, вином і розвивати власне відчуття краси. Це виключно елітарне заняття. Їй підходить будь-яка лояльна влада (політика). Сенсу дійства автор навіть не аналізує; Макс Штор сприймає його лише частково, через талановиту танцівницю. Цей світ цінний сам по собі. У новій ситуації

панування цивілізації над культурою світ мистецтва існує паралельно до індустріального Берліна, впускаючи до себе лише вибраних. За Шпенглером письменник показав цивілізацію як Німеччину, а культуру - як якесь маленьке анахронічне утворення. Проте, як бачимо, навіть таке аполітичне явище автор ставить у залежність від політичної ситуації. Водночас основна причина функціонування образу - момент загибелі, самовбивства Сузання після звалтування. Стара культура, ієрархія, зв'язки при цьому практично повністю зникають з лица Західного світу, а нового нічого не з'являється.

Усі вище окреслені персонажі у втіленнях політичних універсалій мали добре продуману систему влади, але реалізуватися їм не судилося. Натомість перемогу здобуває терористична соціалістична підпільна група - ІНАРАК. Її члени також знають, за що борються, але перемогти їм допомагає науковець Рудольф Штор. Це навіть не допомога - він добивається того, на що не здатен ІНАРАК, за допомогою наукового винаходу. Соціалісти допомагають йому розповсюдити Машину, але на цьому їхній контроль за ситуацією закінчується. Макс Штор ще радіє, коли люди розкрадають дорогі вбрання з єврейської крамнички, бо це, мовляв, очищення. Але подальші події стають несподіванкою для тріумфаторів, сатисфакція від перемоги незабаром переходить в затяжну депресію та розгубленість.

Цікаво, що інаракісти, найпалкіші прихильники повалення старої культури, від неї так і не відмовляються. Перше - Рудольф дізнається, що всі колишні інаракісти живуть в одному будинку, тобто групою, соціалізовано, навіть організували комуну [3; 762]: «Нарешті Рудольфа знайомлять з усією купою облич. Це все - *свої*» [3; 762], друге - не припиняється людське спілкування, професор Шпіндлер навіть аналізує теперішній статус людства: «Людина - громадська тварина. Держава, класи, партії, уряди, ліги, товариства - все це необхідні вияви цієї форми буття людини» [3; 765], до речі, він називає мову як підставу до визнання себе людиною [3; 763]. Невизначеним тут є статус Машини. Її винахідник Рудольф якось говорив юрбі, яка милується брильянтами: «незабаром кожний із вас зможе мати собі скільки захоче оцих «дорогоцінностей». Але попереджаю: вартість їх буде така сама, як отого скла з вікна» [3; 572]. Тобто його винахід мав би заперечити цивілізаційні універсалії як засіб влади, але водночас є вінцем їхнього існування.

Усвідомлюючи соціалізм як ідею привабливу передовсім для бідняків, письменник не пише про них у романі, і активного місця їм не знаходить. На основі порівняння Г. Баран виводить, що «Проблема надособистості у «Сонячній машині» В. Винниченка вирішується подібно, як в утопістів. Недаремно трудова маса в розвитку подій постійно пасивна.» [1; 53]. Але традиція утопічного жанру може бути лише однією з причин, тут не обійтися без вчення Ф. Ніцше та власних переконань В. Винниченка. Діють лише аристократи, багатії, освічені простолюди - тобто в романі Винниченка активність окремих особистостей, еліт перевертає світ. Варто врахувати, що на час написання твору письменник сам був уже не «рядовим», а одним із лідерів, хоча й опальних. Та і «нова команда», в яку ввійшли колишні супротивники Еліза, Рудольф, Макс Штор та Мертенс, - також передусім команда лідерів, еліти, яка необхідністю себе-творення після здобуття нібито панацеї Сонячної машини заперечує теорії колективного розуму.

Ключова для формування художнього світу «універсалія» вибору місця дії (топосу) як культурного простору - основна антропологічна проблема роману. Обґрунтування такого вибору багаторівневе. Перебування Винниченка в Німеччині співвідносне з великими географічними відкриттями: художній світ побудований на всьому *німецькому*. Г. Баран відзначає: «Дія роману відбувається в Німеччині, яка уособлює весь світ» і пояснює: «тут спостерігаємо всі соціальні й земні набутки і вади» [2; 61]. Сонячна машина поширюється на світ саме з Німеччини, тому перш за все активізується саме цей культурний простір. Наприклад, картини з лабораторією в глибині старого саду і вченим-відлюдьком асоціюються найперше з німецьким доктором Фаустом: «Це лабораторія Рудольфа Штора, сина Ганса Штора, хіміка-аскета, великого вченого. Десять років він працює у своїй келії над знаменитим своїм відкриттям» [3; 396].

Німеччина як фактична столиця філософії, промисловий центр, серце Європи прекрасно підійшла авторові до втілення проектів власних світів на основі вже існуючого, з використанням усіх його історичних реалій. Це дозволяє говорити про установку на серйозне ставлення до тексту «а що, як би.»; сам автор поважно ставиться до роману: фактично лише перефразовуючи цитати з його праць, Г. Скваженко узагальнює, що письменник «передбачив тоталітаризм ще на початку 20-х років» [6; 69]. Сонячна машина, будучи в тексті предметом, в дискурсі навколо нього стає уособлює соціальну та історичну справедливість, манну небесну, «бога з машини», Ніщо. Останнє,

як бачиться, виражає принципову позицію маси (у візії Винниченка): не те що працювати на когось, а взагалі працювати не хочеться, залишаються лише фізіологічні потреби. І тільки біологічний результат людської еволюції змушує почати працювати - відсутність волосяного покриву й нового одягу загрожує смертю взимку. Тут вчувається вплив Ф.Ніцше, який «опустив» людину до тварини, спираючись на висновки Ч.Дарвіна. Прикметно, що (навіть!) німецька культурна і соціальна нація складається з «лише людей», і саме з неї цей розпад починається.

Отже, ввівши поняття «біополітичні універсалії» до методології антропологічного аналізу художніх текстів, ми виявили його продуктивність для роману «Сонячна машина» В.Винниченка. Зокрема вдалося дійти висновку про: біополітичні універсалії як основу тканини художнього світу роману; порушення проблеми співвідношення біологічного та соціального в людині індустріальної епохи і можливості їх трансформації завдяки зміні біологічних умов як провідних питань твору; деякі аспекти антропософії В.Винниченка як адепта теорій Ф.Ніцше, О.Шпенглера та К.Маркса; «тиск» на письменника вищевказаних універсалій та їх втілень, що проявилось з одного боку в можливості смерті культури через рівність людей перед біологічними потребами, з іншої - через відродження цієї культури з духу еліт, які прагнуть до влади, тобто фактично поривають з універсальною, незмінною «сутністю» (у Сартровому значенні) людини, як це набагато пізніше зробив сам Сартр [12; 322].

ЛІТЕРАТУРА

1. Баран Г. «Сонячна машина» В.Винниченка у контексті світових утопій та антиутопій // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колежіумах. - 2000. - № 1. - С. 52-59.
2. Баран Г. Художній час і простір у «Сонячній машині» В.Винниченка // Слово і час. - 1999. - № 9. - С. 60-63.
3. Винниченко В.К. Вибрані твори: Оповідання. Повість. Романи / Передм. Л.С. Дем'янівської. - К.: Грамота, 2005. - 928 с.
4. Енциклопедія постмодернізму / За ред. У.Е. Вінквіста, В.Е. Тейлора: Пер з англ. / Ред. перекладу О.Шевченко. - К.: Основи, 2003. - 503 с.
5. Жулинський М.Г. Із забуття - в безсмертя: Сторінки призабутої спадщини. - К.: Дніпро, 1990. - 447 с.
6. Сквашенко Г. «Сонячна машина» В.Винниченка в магнітному полі експресіонізму // Слово і час. - 1998. - № 1. - С. 65-71.
7. Філософський словник соціальних термінів / В.П. Андрущенко, Т.В. Андрущенко, В.Г. Антонечко, Під заг. ред. В.П. Андрущенка. - К., Х.: «Р.И.Ф.», 2005. - 670 с.
8. Бердяев Н.А. «Смысл творчества» и переживание творческого экстаза // Самопознание: Сочинения. - М.: ЭКСМО-Пресс; Х.: Фолио, 1998. - С. 207-223.
9. Кассирер Э. Опыт о человеке. Введение в философию человеческой культуры. Часть II: Человек и культура. Лондон, 1945. - С. 144-156. // xammep.nm.ru
10. Корнев С. Общее дело и общее тело: постреальность в мире посткультуры. Постмодернистская антропология и постмодернистское литературоведение: связи на уровне объекта // kornev.chat.ru/lit_eth.htm_47k
11. Культурология. XX век. Энциклопедия. Том второй. М-Я. - СПб.: «Университетская книга». - 1998. - 446 с.
12. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм - это гуманизм // Сумерки богов. - М.: "Политиздат", 1989. - С. 319-344.
13. Философский словарь / Под ред. И.Т. Фролова. - 7-е изд., перераб. и доп. - М.: Республика, 2001. - 719 с.

МОДЕЛЮВАННЯ «МАЛОГО СВІТУ» В ПРОЗОВІЙ МІНІАТЮРІ ЯК АНТРОПОЛОГІЧНА ПРОБЛЕМА

У другій половині ХХ ст. різко зросла зацікавленість гуманітарними питаннями, зокрема актуалізувалися проблеми повсякденності. Як зазначає Ганна Бабаєва, «на зміну бінарній опозиції: високі форми людської діяльності (державно-політична, громадська, художня) та низькі (повсякденність) прийшло усвідомлення їхньої єдності» [1, 300]. Дослідниця стверджує, що розуміння цінності повсякденного життя як однієї з умов духовного самовдосконалення і як способу самотності та неповторності індивідуального буття зумовило посилену увагу до цих

проблем. Відтак, визнання того, що «духовність притаманна повсякденному існуванню як цілісності людського життя», зумовило її включення у систему філософії [1, 300].

Досліджуючи становлення та теорію філософської антропології, Б. Марков зауважував, що «порядок історії та людських вчинків не визначається однозначно раціональними структурами, а реалізується у формі устрою повсякденності, яка характеризується власними масштабами і ритмами» [7]. На його думку, вивчаючи світ людського буття, необхідно враховувати підхід до повсякденності як «масової творчості форм життя, як соціогенетичного процесу цивілізації, що містить порядок панування і підпорядкування, виховання і освіти, праці й відпочинку» [7]. Простежуючи розвиток повсякденності як антропологічної категорії і, як наслідок, зміну її простору, Б. Марков звернув увагу на виникнення нових гетерогенних структур повсякденності. Відтак, «життя - за висловом вченого, - це подорож, пов'язана з комунікацією внутрішнього і зовнішнього, свого і чужого, минулого і майбутнього. Така комунікація є відмінною від раціонального пізнання, яке пов'язане із зовнішньою точкою зору і забезпечує тотожність різного. Взаємодія різного у повсякденності визначається місцем (і його топографією), в якому живе людина: якщо для суб'єкта, що пізнає, визначення внутрішнього і зовнішнього є байдужим і відносним, то для учасника життєвого світу воно задається ситуацією, яка визначає, які їхні межі та як вони будуть окреслюватися. Ця обставина і дає змогу вести мову про гетерогенні структури повсякденності, які конституують ті чи інші форми життєвого досвіду, визначають питання і вирішення, сумніви і твердження суб'єктів життєвого світу» [7].

У статті «Роль міждисциплінарних досліджень у вивченні проблем повсякденності» Ганна Бабаєва аргументує вплив навколишнього світу на зовнішній вигляд і внутрішній світ людини. На її погляд, «реальне Буття пронизане людською тілесністю, її поведінкою, побутовою сферою. Людина будує своє реальне життя «вписуючи» своє тіло у пануючі норми і правила, прагнучи відповідати ідеальним канонам. Кожна історична епоха формує свої канони, свою символіку правил людської поведінки» [2, 177]. Таким чином, повсякденність пов'язана з певними культурно-історичними явищами, оскільки, кожній історичній епосі притаманна власна «конфігурація взаємодії суспільства і природного ландшафту» [2, 177].

Подібні міркування висловлює й Б. Марков, стверджуючи, що у традиційному суспільстві людина знаходиться у «природному ландшафті», себто у середовищі перебування, в якому позначені зони «сакрального» і «буденного», «небезпечного» і «безпечного», «свого» і «чужого». Відтак, сім'я, рід, свій дім, своя вулиця, місто чи село, країна - все це рідне, близьке, знайоме. А все, що знаходиться поза межами обжитого, «свого» простору, є чужим і небезпечним. Людині притаманний потяг до усталеного, звичного, а, отже, безпечнішого. Відповідно, «свій», «малий світ» протиставляється «чужому» «великому світові». Таким чином, у контексті поняття «повсякденність», часто з'являється термін «свій» або «малий світ». У свою чергу, концепція Б. Маркова допомагає змодельовати механізм творення і функціонування «малого світу» як антропологічної проблеми. Із калейдоскопу деталей та побутових дрібниць, незначних повсякденних жестів, сенок із життя складається стійка типологічна визначеність, своєрідний мікрокосм. Відтак, «малий світ» (надалі будемо вживати цей термін в розумінні антропологічної проблеми) охоплює такі структури повсякденності як «буденне», «дріб'язкове», «дрібно», які, незважаючи на строгу зовнішню опозицію, є своєрідними механізмами опосередкування, що дають змогу передавати, відповідно, «величне», «важливе», «глобальне». Ці процеси позначені так званими «карнавальними» практиками (за М. Бахтіним), із притаманним їм гетерогенним характером, завдяки яким, на думку деяких учених (Б. Марков), відбувається «перекидання», «змішування», «переплавляння» строгої ієрархії «низького» і «високого», «свого» і «чужого» [7].

Окреслені вище структури повсякденності знаходять своє відображення у сучасній літературі. Відтворення «малого світу», естетизація й символізація «буденного», «дріб'язкового», «дрібно» сьогодні є сферою зацікавлення багатьох митців, зокрема письменників-мініатюристів. Прозова мініатюра, будучи особливим інтимним жанром, який сповнений авторським особистісним звучанням та філософським сенсом, виявилася особливо придатною для втілення та передачі таких ідей.

Сучасний французький письменник Філіп Делерм у своїх коротких текстах у прозі намагається розгадати інтимність «малого світу», який складають буденні емоції, відомі кожній людині, миттєві спогади-фотознімки із світу дитинства та інші дрібні радощі життя. Сьогодні деякі дослідники (Р. Бертран) зараховують Делерма до нового неформального літературного напрямку, який позначають терміном «позитивний мінімалізм». Становлення цього напрямку

почалося у 80-х роках минулого століття. Позитивний мінімалізм асоціюється зі зверненням до повсякденного, буденного, змальовування якого не припиняє шукати достовірність межі між реальністю та фікцією [9].

Характерно, що таку нову манеру написання започаткували майже водночас багато французьких авторів. З-поміж цієї когорти можна назвати Жака Реду, Жана-Лу Трассара, Еріка Ольдера, Крістіана Бобена, Колетт Ні-Мазюр, Жана Лібі та ін.

У своїй статті «Онтологія повсякденного Ф. Делерма» французький дослідник К. Каваллеро розглядає текстуальні прийоми, за допомогою яких у коротких прозових текстах проявляється «прихована феноменологія повсякденного життя» [10, 146]. Репрезентативною, на думку К. Каваллеро, є «економія мовленнєвих засобів», до якої вдається Делерм, щоби якомога краще передати інтимність душевних переживань. Учений зауважує, що «малий світ» людини, зітканий із дорогих серцю спогадів, тремтливих моментів замріяння, «несподіваних» радощів, «найдрібніших ритуалів» [13, 12], «десь там між самотністю і свободою» [13, 17], та майстерно відтворений у делермівських мініатюрах навіює особливу задуманість/інтимність, «особливо в тих епізодах, де вони найбільше зворушують оповідача-персонажа, який є справжньою посередницькою інстанцією в тексті» [10, 146].

На думку К. Каваллеро, від самого початку читання делермівських мініатюр читач зіштовхується із «зовнішньою структурною простотою» текстів короткої прози. Мінімальна конфігурація, уже добре відома з перших уривків, і надалі повторювана з одного фрагменту в інший, репрезентує початок, у який вплетена низка якісних означень, аксіологічних одиниць, які поволи порушують порядок оповіді, і завершується фінальним висловлюванням з утаємниченим забарвленням. Приклад такої конфігурації спостерігаємо у мініатюрі Ф. Делерма «Дух яблук» («*L'odeur des pommes*»). Так, початок оповіді занурює читача у світ дитячих спогадів, навіюючи ледь відчутний смуток:

«Спускається у погріб. І відразу потрапляєте у полон яблучного настою. Яблука розкладені на перевернутих плетених кошиках. Вам і не спадало на думку піддаватися неясним сентиментам. Але відступати вже пізно. Дух яблук починає свій бурхливий танок. І ви вже й не уявляєте, як могли обходитися без цього солодкувато-терпкого запаху дитинства?» (Тут і надалі переклад наш - Г. Д.) [13, 18].

А завершальний акорд звучить, як зізнання: *«Яблучний дух болючий. То є подув іншого життя, правдивішого, такого, якого ми більше не заслуговуємо»* [13, 19].

К. Каваллеро зауважує, що інтрига кожного твору, будучи максимально сконцентрованою у кількох рядках, резюмується у питанні-претексті, яке, впливає із тематичного заголовку мініатюри, і яке можна було би сформулювати так: яке особливе задоволення приносить «наявність у кишені складеного ножика» («Ніж у кишені»), або ж «лушення зеленого горошку на кухні» («Лушення горошку»), чи «яблучний дух у погребі» («Дух яблук»? Не виходячи за рамки вимислу, без якого, як відомо, неможливе написання художнього твору, питання веде у світ інтимного. Так, віртуальний ніж може водночас бути тим, що *«пасував би гіпотетичному та бездоганному дідові, голові роду»* та тим - і від цього не менш дивовижним - що *«батьки вважали надто небезпечним для дітей»* [13, 9-10]. Звідси висновок Делерма: *«бути водночас дитиною і старцем»* — *«ось в чому полягає тасмниця ножа»* [13, 10]. Таким чином, зображуваний предмет «зводиться до рівня простого спускового елемента» [10, 147]. Так само, *«неквапливий, заспокійливий ритм, неначе породжений якимось внутрішнім метрономом»* відсуває на другий план тривіальну процедуру лушення горошку і запрошує до відвертості: *«Бесіда в'яжеться клаптиками, а музика слів, здається, виринає із самої душі, тиха, домашня»* [13, 13-14].

Як зауважує К. Каваллеро, вище наведені уривки свідчать про постійно присутнє у письменника взаємопроникнення дій і предметів із зовнішнього світу та глибоко суб'єктивного внутрішнього світу спогадів. Починаючи із зображення незначних дріб'язків повсякденного життя крізь призму ніби випадкового призупинення часу оповідь переходить у парадигму неясного спогаду, що, на думку дослідника, дає змогу проводити аналогію з відомими прустівськими експериментами щодо мимовільної пам'яті, навіть, якщо віддаль та масштаб делермівських ретроспекцій є зовсім іншими [10, 147]. Так само, як і в Пруста, відчуття у Делерма стає «привілейованим медіумом», за допомогою якого оживають риси далекого минулого, того, що вже давно кануло у забуття. Відтак, як фіксує Каваллеро, у делермівських мініатюрах простий підсвідомий погляд на звичний предмет із повсякденного життя здатен викликати відчуття *«повернення у минулі роки»*, калейдоскоп *«мимовільних емоцій»* [15, 52], які дуже швидко

вивільняють «*тягар пам'яті*», [15, 99]. Загалом повернення в минуле, прустівські пошуки дитинства - одна із прикмет творчої манери Ф. Делерма.

К. Каваллеро звертає увагу, що попри зовнішню стилістичну одноманітність делермівських прозових мініатюр у них наявні різні семантичні варіації неозначено-особового займенника *on*. З одного боку, така форма вказує на колективне позначення, як у мініатюрах «Майже літо - можна би поїсти в саду», або «У неділю ввечері»; а з іншого, є аналогом особового займенника третьої особи однини. На думку вченого, колективне позначення уявляє певний сімейний габітус, який легко асоціюється із минулим читача, змушуючи його «приміряти» все на себе, подумати: «Мені це знайоме»; натомість індивідуалізована форма засвідчує радше одиничну, індивідуальну присутність в оповіді якогось невідомого (анонімного) персонажа.

Звернення до таких займенникових варіацій, які відводять оповідь від загальної викладової норми, насправді має на меті відкрити хронологічну сітку зображуваних подій (фр. *diégese*) для власних уявлень читача. Ось чому, делермівське *on* Каваллеро трактує як єдність «я-ти (ви) + тут + тепер», а не як граматичний заміник третьої особи [10, 149]. Відтак, неможливо уявити собі якогось, відмінного від оповідача, персонажа, який міг би залишатися цілком анонімним, і бути не одним і тим самим у кожній мініатюрі. Справді, відсилання до першої особи однини («*je*») є очевидним, і цей факт виявляє подвійну стратегію: маючи на увазі автобіографічну підпорядкованість, письменник надає сукупності усіх фрагментів певну загальну цілісність; водночас шукаючи натхнення у сфері особистих експериментів, він проникає у царину уяви читача. До того ж, на думку французького дослідника, такий оповідний засіб має на меті пряме залучення читача, особливо шляхом використання у тексті яскравих риторичних фігур (хто не насолоджувався запахом яблука чи теплих рогаликів, або ж кому не доводилося піддатися блаженству чистого гурманства?) Таким чином, використовуючи неозначено-особову форму *on*, Делерм має на увазі «я» («*je*») і «ви» («*vous*»), взяті разом.

У мікропрозі французького митця функціонує і синтезується нова форма письма. Так, використовуючи теперішній час (*indicatif present*) і подекуди проспективно умовний спосіб (*conditionnel de prospective*), письменник відкриває для свого читача три взаємопов'язані рівні письма: перший - той, що відтворює пережитий досвід гіпотетичним персонажем, другий - такий, що відображає передбачуваний досвід читача, і нарешті третій, наративний, який мимоволі спрямовує читача на певні висновки. У делермівських мініатюрах події найчастіше викладаються за принципом прямої взаємодії без будь-якого часового зв'язку та характеристики актантів. Навіть змальовуючи типові сцени, автор використовує своєрідний принцип контекстуальної розпливчастості, невизначеності, нечіткості. Зображувані епізоди набувають рис множинності, повторюваності, що сприяє відчутному послабленню фікційного порядку. Відтак, стає майже неможливим розрізнити вимисел і правду.

Очевидне використання від однієї мініатюри до іншої прислівників аксіологічного типу на кшталт «це добре», або «ось що головне», підсилює ефект повторюваності. Звичний, навіть ритуальний характер кожної наведеної сцени набуває повторюваного значення, особливо беручи до уваги незавершеність описуваної події. Класичні часові опозиції, притаманні літературній наративній руйнуються на користь фактичного теперішнього часу, що непомітно вводить оповідь у інші дискурсивні категорії.

Як зазначає Тамара Гундорова, «таку особливу структуру тексту, яка не тотожна подієвості, а включає в себе дієгезис, тобто дискурсивний аспект повісткування, більше того - розгортається через поєднання різних дискурсивних практик, можна називати текстуальністю. Інакше говорячи, текстуальність - це особливий простір і сфера напруги між означуваним смислом / смислами і образними структурами, які його / їх означають, це взаємодія різних типів дискурсу в одному й тому ж творі» [3, 196]. Текстуальність у творах Делерма закріплюється у формах імпресіоністичного та екзистенціального дискурсів.

Із перших рядків тексту, дієгезис не відображає жодного розвитку, жодного видимого розгортання. Лінія оповіді здається поглинутою квапливою, майже систематичною появою загального коментарю, що завершується несподіваним висновком:

«*Кожен ковток — брехня*» [13, 17].

«*Намочити мотузяні тапки — те саме, що пізнати гірку розкіш корабельної аварії*» [13, 66]

Вище наведені рядки є свідченням того, що вираження автором в кінці тексту суб'єктивної точки зору «перемагає будь-яку, навіть слабку спробу завершення оповіді» [10, 150].

Такий підхід не є несподіваним, оскільки наративна лінія була вже наперед зумовлена багатьма факторами: уподібненням оповідача, персонажа і читача, частим висловлюванням аксіологічних оцінок, виходом за межі сфери фікційного. Ось чому, як пише Кавалеро, «суб'єктивність оповідача не може сприйматися як така, а радше - як чуттєва імпресія, яку читач переймає на зразок колективного уявлення» [10, 151]. Таким чином, читач погоджується з автором, так само, як клієнт під час розмови з перукарем (мініатюра «Підтакнути перукарєві» зі збірки «Загублена сієста»), що шире щастя символічно виявляється у рівновазі, з якою несуть із крамниці картонне пуделко із недільними тістечками - *«нести, як тримають годинник-маятник»* [13, 12], немов з *«фальшиво-інстинктивною жадібністю»* [13, 31], з якою насолоджуються першим ковтком пива. Отож, перебуваючи у пошуках найбільш місткої форми передачі інформації, французький митець моделює власну структуру читача, яка передбачає емоційне співпереживання та співучасть, і з яким він укладає референтну угоду щодо читання / сприймання своїх коротких прозових текстів.

Іншим аспектом дискурсивного парадоксу, який позначає творчу манеру Делерма є те, що «коментативна планка всупереч нестримній словесній тенденції до узагальнення не викликає у читача відчуття анонімності чи всеохоплюючої абстракції» [10, 151]. Прості радощі від незначних дрібниць повсякденного життя, задоволення від їжі (застілля), теплі слова, світло, запахи, відчуття, себто все, що творить «малий світ» людини - такими є вісі, навколо яких розгортається делермівський дискурс. Стилiстичний вибір неозначено-особового займенника *оп*, про який згадувалося вище, зумовлює особливу тональність письма, що сприяє об'єктивізації предмета. В той же час у формальному уникненні займенника «я» немає жодної відстороненості чи нейтральності, оскільки читач перебуває у потенційно особистому «малому світі», який наповнюють його власні інтимні думки та настрої. Делермівські фрагменти є «збіркою вибраних миттєвостей, ретельно відібраних за принципом їхнього емоційного навантаження», миттєвостей, які є особливо дорогими для оповідача.

На думку Кавалеро, зображення мимовільних дрібних радощів передбачає накреслення паралельної темпоральності, на якій неодноразово наполягає письменник. Такі моменти не можуть сприйматися у світлі цифрового ритму годинників, вони не можуть ані додаватися, ані підраховуватися, як прості одиниці соціального часу. З однієї мініатюри в іншу унаєвнюється ідея неясності, призупинення, навіть протиставлення загальному часовому порядку [10, 152].

Як відомо, «образ сучасної людини можливий саме як тлумачення неповторності й багатовимірності людського» [8, 134]. Відтак, саме у відході від проблем буденного буття виявляється справжнє відчуття і народжується усвідомлення власної унікальності. Цим, на думку Кавалеро пояснюється зумисне надання великого значення *«застиглим годинам, годинам, в яких нічого не відбувається, середині ранішньої, середині післяобідньої пори»* [12, 55]. Такі моменти байдиківання, нічогонероблення є особливо сприятливими для несподіваної зустрічі, випадкової прогулянки з друзями, необхідної втечі від хронічного стресу сучасної цивілізації та небезпечної пастки світських умовностей.

Делермівські експерименти з часом базуються на намаганні упіймати «граничний пункт, екзистенціальну межу певної одночасності, яка наперед приречена на стирання» [10, 152]. Головним чином, передбачаючи призупинення, навіть скасування соціального часу, такі досліди вступають в інтертекстуальний резонанс з іншими сценами, змальованими у коротких прозових текстах.

Промовистим прикладом втечі від напружених соціальних ритмів є прозова мініатюра «Загублена сієста» із однойменної делермівської збірки, у якій письменник унаєвнює почуття присутності-відсутності людини у світі:

«Ти відокремлений від світу, і ніколи тобі не було так добре: це відчуття перетворює тебе майже у ніщо, у піщинку...» [14, 95].

Таке уникнення соціального часу позначає заглибленість індивіда у себе. Водночас ця заглибленість не є синонімом замкнутості: це є відкритість собі, яка розвивається у напрямі відкритості Іншому. Відтак, діалектико-екзистенційна система «внутрішня самотність - внутрішня комунікація» засвідчує зростання екзистенціальної свідомості людини.

Таким чином, моделювання інтимності малого світу у творах Делерма з одного боку досягається за допомогою імпресіоністичних засобів, як-то безсюжетність, безподієвість, змальовання внутрішніх переживань, фрагментарність, використання зорових, нюхових, смакових, тактильних вражень та асоціацій, максимальна суб'єктивізація прози; а з іншого - звертанням до екзистенційної поезики, яка репрезентує різні способи людського буття та людської

самореалізації. Максимальне зближення оповідача, персонажа і читача, скасування соціального часу, домінування особливого хронотопу мимовільного спогаду, порушення фікційної канви - усе це сприяє доланню індивідуальної окремішності й усамітнення, відкриттю екзистенції власного «Я». У своїх прозових мініатюрах Ф. Делерм мимоволі «розмиває» межі «малого світу», визначаючи його інтимність як сферу інтерсуб'єктивного.

Отже, «малий світ» як актуальна проблема сучасної літературної антропології твориться на перехресті двох дискурсів: імпресіоністичного і екзистенціального. Зокрема, оригінальний жанр прозової мініатюри найбільше відповідає втіленню таких художніх тенденцій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабаева А. В. Смыслы мифа: мифология в истории и культуре // Сборник в честь 90-летия профессора М.И. Шахновича. Серия «Мыслители». - 2001. - Вып. № 8. - СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского обществ. - С. 300; URL: http://anthropology.ru/ru/texts/babaeva/misl8_62.html
2. Бабаева А. В. Роль междисциплинарных исследований в изучении проблем повседневности // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. - 2001. - Вып. № 12. - СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества. - С. 177-178.
3. Гундорова Т. Проявлення слова. Дискурсія раннього українського модернізму: Постмодерна інтерпретація. - Львів: Літопис, 1997. - 297 с.
4. Делерм Ф. Первый глоток пива и прочие мелкие радости жизни. Загубленная сиеста: авторский сборник / Пер. с франц. Н. Мавлевич, А. и Н. Васильковых. - М.: Текст, 2002. - 43 с.
5. Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; Пер. з англ. В. Шовкун; наук. ред. пер. О. Шевченко. - К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. - 503 с.
6. Кузнецов Ю. Б. Импрессионизм в украинской прозе конца XIX - начала XX ст.: Проблемы эстетики и поэтики. - К.: Зодіак-ЕКО, 1995. - 304 с.
7. Марков Б. В. Теория познания и структуры повседневности // Философская антропология. Очерки истории и теории. - СПб.: Лань, 1997. - С. 241-252; URL: http://anthropology.ru/ru/texts/markov/fantr_iii_2.html
8. Філософія: Світ людини. Курс лекцій: Навч. посібник / В. Г. Табачковський, М. О. Булатов, Н. В. Хамітов та ін. - К.: Либідь, 2003. - 432 с.
9. Bertrand R. Philippe Delerm et le minimalisme positif. - Monaco: Le Rocher, 2005. - 234 p.
10. Cavallero C. Les florileges du quotidien // Etudes littéraires. - 2005. - Vol. 37. - № 1. - P. 145-156.
11. Delerm P. Dickens, barbe a papa et autres nourritures délectables. - Coll. L'arpenteur, Gallimard, 2005. - 112 p.
12. Delerm P. Enregistrement pirates. - Monaco: Le Rocher, 2003. - 147 p.
13. Delerm P. La premiere gorgée de biere et autres plaisirs minuscules. - Paris: Coll. L'arpenteur, Gallimard, 1997. - 96 p.
14. Delerm P. La sieste assassinée. - Paris: Coll. L'arpenteur, Gallimard, 2001. - 96 p.
15. Delerm M., Delerm P. et al. Petite géographie intime. - Paris: Le Pré aux Clercs, 2001. - 154 p.

Ірина ЗАВІТАЄВА

© 2008

АМБІВАЛЕНТНИЙ ХАРАКТЕР ФЕНОМЕНУ ЗАПАХУ У РОМАНІ С. АНДРУХОВИЧ „СЬОМГА”

На сучасному етапі розвитку літературознавства проблема філософської антропології посідає у літературі та присвячених їй студіях одне з чільних місць. Зокрема, значної популярності останнім часом набуло питання тілесності та її виявів у художніх творах. Серед робіт, присвячених даній проблематиці, слід відмітити праці В. Подороги „Феноменологія тіла” [6], М. Епштейна „Філософія тіла” [10], Г. Тульчинського „Тіло свободи” [там само], Ф. Штейнбука „Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця XX - початку XXI століття” [9] тощо. Однак, попри активне вивчення зазначеної проблематики, у ній все ж таки залишається ще велика кількість недосліджених аспектів. Так, одним із таких аспектів є питання амбівалентного характеру феномену запаху. Отже, метою даної статті є розкриття змісту амбівалентного феномену запаху у романі С. Андрухович „Сьомга”.