

ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ
НАЦІОНАЛЬНОЇ АКАДЕМІЇ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ



Наталія Жукова

Елітарна література
в іменах

Монографія

Інститут культурології
НАМ України
КИЇВ – 2016

УДК 71.0я44
ББК 168.522:130.2]303.433.2
Ж 86

Рекомендовано до друку Вченою радою
Інституту культурології Національної академії мистецтв України
(протокол № 6 від 16 червня 2016 р.)

Виконано в рамках
фундаментального дослідження
Інституту культурології Національної академії мистецтв України за темою:
«Морфологія культури як міждисциплінарна проблема:
корпусні методи, корпоративна соціологія, комунікативні технології»

Рецензенти:
Оніщенко Олена Ігорівна,
доктор філософських наук, професор;
Юдкін Ігор Миколайович,
доктор мистецтвознавства,
член-кореспондент НАМ України

Жукова Наталія
Ж 86 Елітарна література в іменах: монографія / Наталія Жукова. –
К.: Ін-т культурології НАМ України, 2016. — 304 с.
ISBN 978-966-2241-42-6

У монографії відтворюється логіка формування елітарної літератури. Спираючись на принципи міжнаукового підходу, а також біографічний метод, матеріал монографії персоніфікується та подається на тлі практики низки європейських письменників (Т. Готье, Ж. Батай, Б. В'ян, Н. Саррот, А. Роб-Грійє, Г. Нормінтон, К. Альвтеген, Д. Фонкінос, М. Барбері, Х. Муракамі), творчий доробок яких концептуалізує проблему елітарного.

УДК 71.0я44
ББК 168.522:130.2]303.433.2

ISBN 978-966-2241-42-6

© Наталія Жукова, 2016
© Юрій Богунський (передне слово), 2016
© Інститут культурології НАМ України, 2016

ЗМІСТ

Вступне слово.....	6
Від автора.....	8
Теофіль Ґотье. «Інтимна відгородженість» — проект «чистого» мистецтва.....	12
Жорж Батай: теодицея «привабливого злочину».....	32
Борис Віан: іронія творчої долі містифікатора.....	58
Наталі Саррот. «Новий роман»: «золоті плоди тропізмів».....	84
Ален Роб-Ґрійє: погляд на буття крізь «запилені речі».....	102
Харукі Муракамі: ініціація через «втечу від японської долі».....	118
Патрік Зюскінд та Гельмут Дітль: модель «міфологічної гри».....	140
Грегорі Нормінтон: модель «семіотичної гри».....	152
Грегорі Нормінтон. Обдарованість як компенсація травмованості: різноманітна інтерпретація.....	169
Карін Альвтеген. «Сором»: від Dasein до «інтегрального гуманізму».....	182
Мюріель Барбері: повсякдення крізь призму естетосфери гастики.....	200
Мюріель Барбері. «Елегантність їжачка»: метафізика чи протокультура?.....	215
Давід Фонкінос. Життя як спогад: номадологічний проект.....	226
Післямова.....	243
Іменний довідник.....	244
Список літератури.....	284

ВСТУПНЕ СЛОВО

Динаміка розвитку сучасної української гуманістики доводить, що міждисциплінарний підхід, на який спираються культурологічні дослідження, сприяє поглибленому, всебічному осягненню проблем культури. Саме цей підхід здатний об'єднати теоретичні можливості низки як гуманітарних, так і природничих наук. Значною мірою сучасна культурологія «рухається», відштовхуючись від «філософії життя», феноменології, неокантианства та психоаналітичних теорій.

Дослідження культури, особливо на початку ХХІ століття, неможливо уявити поза матеріалами, представленими порівняльним мовознавством, що базується на фундаментальних лінгвістичних джерелах. Велике значення має і структурна лінгвістика, під впливом якої сформувався структуралізм. Безперечною є взаємодія культурології з естетикою, мистецтвознавством, психологією та релігієзнавством. Відтак, завдяки міждисциплінарному підходу, з'являється можливість вивчати культуру як надскладний системний об'єкт, що спирається на безліч підсистем і поступово опановує складний процес європейського культуротворення.

«Складність» об'єкту передбачає й особливий підхід до його інтерпретації. Інститут культурології Національної академії мистецтв України проводить комплексне дослідження в рамках теми «Морфологія культури як міждисциплінарна проблема: корпусні методи, корпоративна соціологія, комунікативні технології», що передбачає структурний аналіз культури як соціального феномену, виявлення культуротворчого потенціалу мистецтва та уточнення інтерпретативних стратегій у контексті культурологічної герменевтики. Останнє,

як відомо, не можливе без персоналізованого підходу до осмислення проблем творчості взагалі та художньої творчості зокрема.

У монографії Н. А. Жукової «Елітарна література в іменах» представлено авторський погляд на спадщину як відомих, так і маловідомих на українських теренах письменників другої половини XIX — початку XXI століття. Спираючись на потенціал біографічного методу, автор представляє їх творчий доробок як відбиття особистісного світу цих непересічних постатей європейської культури.

Монографія Н. А. Жукової «Елітарне в іменах» є дослідженням, що відкриває неабиякі перспективи для подальшої концептуалізації проблеми «елітарна література» і є вагомим внеском у подальший розвиток культурології. Впевнений, що автор монографії продовжить цю цікаву наукову роботу, що безумовно посяде достойне місце в культурології України.

Юрій Богущкий

директор Інституту культурології
Національної академії мистецтв України,
професор, кандидат філософських наук,
академік НАМ України

ВІД АВТОРА

Теоретичний інтерес до проблеми «елітарного» постійно присутній в історії становлення та розвитку гуманітарного знання, а в естетиці німецьких романтиків — Шлегеля, Новалиса, Шеллінга, і особливо Шопенгауера, — можна відзначити процес «складання» цього інтересу в систему елітарних ідей. Як відомо, ХІХ століття стає знаковим із точки зору розуміння природи творчої активності людини і саме у цьому столітті «оригінальність» та «рідкісність» стають засадничими ознаками елітарного. Починаючи з романтиків та неоромантиків, змінюється ставлення до поняття «свобода», що у мистецтві асоціюється і розуміється як «свобода від». Тобто естетична свобода поступово перетворюється на самоціль. У якості вищого універсального філософського принципу — «категоричного імперативу» — висувається «категоричний імператив геніальності» (Ф. Шлегель) та проголошується абсолютизація культурної значущості художньої творчості, «прекрасне» стає синонімом «духовного», поезія — вищою реальністю. Моралізм та естетизм оцінюються як крок до «навмисної елітарності», що приводить до знецінення дійсності як об'єкту естетичної насолоди: це буде доведено до логічного завершення митцями модернізму і відродиться на межі ХХ–ХХІ століть.

Концепції елітарного у строгому сенсі слова фіксуються, починаючи з Ф. Ніцше, який стоїть у витоків некласичної естетики. Для нього елітарна культура є єдиним гарантом по-

рятунку людства від звироднілості та загибелі. Беззаперечний успіх Ніцше-теоретика — включення моральнісного аспекту в контекст розгляду елітарного, адже його етична концепція є підґрунтям наступних концепцій елітарного, зміст яких, як правило, має виразне морально-етичне забарвлення. Опора ж сучасної художньої практики на філософсько-культурологічні ідеї Ніцше очевидна.

Вплив на розуміння елітарних концепцій мистецтва справили і французькі позитивісти та психоаналітики, позиція яких спирається на переконання, що головним у творчому процесі є експериментування. У мистецтві ж відбувається зміщення акценту з твору як такого на процес його створення. Автор апелює до аудиторії, примушуючи її замислитися, а згодом — епатує прихованим смислом. Під впливом концепцій елітарного, зокрема інтуїтивістських, важливою рисою розуміння мистецтва в першій третині ХХ століття виступає його антиунітаризм, коли метою творчості митця є духовне звільнення від пут природи та суспільства, а інтуїція проголошується головним інструментом творчого процесу.

Теоретики різних філософсько-естетичних напрямів (інтуїтизму, неотомізму, екзистенціалізму), які мали неабиякий вплив на мистецьку практику, вважають елітарність суттю художньої творчості, а митця — «творцем світу». Художня творчість отожднюється з міфотворчістю, а здатність до «творення» проголошується елітарністю, оскільки ті, хто осягає ірраціонально-містичний досвід міфотворчості, причетні до «життєвих поривів», самі є месіями і творцями вищої дійсності. Мета творчості — досягти за допомогою творчої інтуїції духовного звільнення від природи та суспільства.

Як екзистенціалізм, так і полемізуюча з ним течія «нового роману», не заперечували, що художня творчість — це свого роду міфотворчість, а митець — обранець, який силою свого

таланту або інтуїції осягає навколишній світ і дає можливість «необраним» його побачити.

У другій половині ХХ століття, особливо в добу постмодернізму, створюється нова мова мистецтва, що веде до необхідності розрізняти «постмодерністське мистецтво» і «мистецтво постмодерністської доби». Сучасне мистецтво можна розглядати як метод культурологічної герменевтики, що дозволяє розкривати текст за допомогою різноманітних підходів, адже внутрішня інформативність художнього тексту є потенційно високою, такою, що містить варіативність художнього світу. Починаючи з кінця ХХ століття, деякі теоретики навіть проголошують зародження нового етапу культури — «нового середньовіччя» (У. Еко), протокультури (М. Епштейн). І з цим важко не погодитись, адже творчість сучасних митців, глибина та неординарність їх мислення, відродження образності у мистецтві на тлі використання здобутків попередніх епох і досвіду постмодерністів, зокрема, свідчить про правомірність таких висновків.

Ідея написання монографії «Елітарна література в іменах» виникла під час роботи над попереднім дослідженням «Елітарність як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики». Оскільки доба «неklasичної естетики» — як ґрунтовний теоретичний чинник — безпосередньо спрямовувала розвиток мистецтва протягом майже століття, то цілком вірогідним є бажання не лише виокремити художній досвід, накопичений за цей час, а й персоналізувати його. Так сформувалося одне із завдань цієї монографії: представити європейську елітарну літературу крізь призму біографічного методу.

Вирішення цього завдання вимагало відтворення впливу теоретичних ідей представників гуманітарного знання на специфіку естетико-художньої моделі світу, що існує в сучасній літературній практиці. У монографії свідомо зосереджу-

ється увага на літературі, оскільки цей вид мистецтва на межі XX–XXI століть створив найбільш довершену форму реалізації теоретичних концепцій елітарного.

Висловлюю щиру подяку рецензентам, які уважно й зацікавлено поставилися до рукопису цієї монографії.



*А якщо всі стануть доброчесними, куди ви прилаштуєте свої
статні про аморальність нашого століття? Як бачите,
й від пороку є певна користь.*

(М. Томе «Мадемцазель де Монен»)

ТЕОФІЛЬ ҐОТЬЄ. ІНТИМНА ВІДГОРОДЖЕНІСТЬ» — ПРОЕКТ «ЧИСТОГО» МИСТЕЦТВА

Період XIX — початку XX століття повний перетворень, коли залишки середньовічних ремесел гинуть, не витримуючи конкуренції з машинним виробництвом; майстри, які зберігають секрети майстерності, стають найманими робітниками. Промисловий підйом врешті-решт призводить до руйнування повільного багатовікового ритму життя людини, а відтак — її предметно-просторового оточення. Настрої тогочасних митців відображені в їх творчості та епістолярії, зокрема у листах Г. Флобера, який, звертаючись 21 вересня 1841 року до свого друга Е. Шевальє, зауважував: «Минули ті часи, коли небеса і земля поєднувалися у величному зляганні. Сонце блідне і місяць блякне поруч із газовими ріжками. Всякий день яке-небудь світило йде: вчора це був бог, нині любов, завтра Мистецтво» [274, 40]. А через кілька років (1853), коли його настрої стають ще більш похмурими, у листі до Л. Коле письменник із гіркотою відзначав: «Поклоніння людства самому собі і заради себе самого (...що призводить до знеособлення Прекрасного), цей культ черева породжує вітри...» [274, 271].

У цей період — всепоглинаючих купівлі-продажу, цинічного розрахунку, загальної фальші — постає запитання: чи може зберегтися мистецтво та ідеал краси в умовах сильного тиску з боку маси, яка в силу певних причин відірвана від традицій естетики?

Вся важливість такого запитання гостро відчувалася групою митців і письменників. Гасло цих митців: «мистецтво для мистецтва». Визнаними лідерами цієї течії, що виникла у Франції, були Т. Ґотьє, Г. Флобер, Ш. Бодлер, Е. та Ж. Ґонкури. В Англії вона була представлена В. Патером та О. Вайльдом. А американець Е. По, хоча і помер раніше, ніж ця течія була визнана, був її провісником. Усі вони були пов'язані спільністю поглядів як на життя, так і на мистецтво.

Митці, які належали до цієї течії, кидаючи виклик ворожому світові, не просто оспівували ідеал краси, а у тиші кабінетів розпалювали полум'я пристрасного поклоніння їй, адже вона була для них вищою та абсолютною цінністю. Так, Т. Готье вустами одного зі своїх персонажів зізнається: «Я жадав краси, не знаючи чого бажаю. Це подібно до того, що відчуваєш, коли дивишся на сонце широко розкритими очима... Я страждаю страшенно. Не мати можливості бути подібним до цієї досконалості, втілитися в ній та відчувати її в собі, не мати можливості переказати, який цей ідеал і не дати відчутти його іншим» [89, 472].

Як зазначають К. Е. Гілберт та Г. Кун, піднята завдяки фанатичному поклонінню до вершин, недоступних людині, краса набуває жахливої величі, зловісної й похмурої пишності, якою володіє ідол якоїсь варварської релігії. Так, Ш. Бодлер у своєму «Гімні красі» вигукує: «Не всё ль равно, с небес приходишь иль из ада, / О Красота, немой, невинный, жуткий зверь. / Твой взор, уста и грудь даруют мне уладу / И в Рай неведомый мне раскрывают дверь» [51, 32].

Відтак, краса проголошується вищою та абсолютною цінністю.

Слід зазначити, що ідея інтерпретації краси як вищої та абсолютної цінності не є авторським відкриттям Т. Готье, заслуга якого у іншому, а саме: у реанімації інтересу до феномену краси в середині XIX століття. Не слід забувати, що сприймання краси як абсолютної цінності сягає часів Платона. У подальшому різні модифікації означеної тези присутні у розмислах Августина, Томи Аквінського, Д. Скота, Леонардо да Вінчі, А. Дюрера, Л. Валли, Т. Кампанелли та ін.

Зрозуміло, що хронологічно теоретичні ідеї Т. Готье були, безсумнівно, продовженням романтизму, коріння якого сягають доктрини Ф. Шлегеля. А романтична концепція свободи мистецтва зобов'язана своїм існуванням Генріху Гейне (1797–1856), який жив у еміграції в Парижі. Як слушно зауважує український естетик О. Маламура, перефразуючи думку Ж.-П. Сартра, «у змістовному аспекті романтизм був визначений як культурна позиція естетичного дистанціювання від дійсності. Всі інші особливості романтичної концепції: абсолютизування індивідуальності, насолода красою, схильність до іронії є похідними від неї» [174, 6]. Від себе додамо: так само, як і підкреслений аполі-

тизм, — одна з важливих рис прибічників течії «мистецтво для мистецтва».

Промисловість швидко розвивалася, але у зберігачів романтичних традицій цей факт викликав огидність, збентеженість щодо формування сталого царства крамарів замість царства свободи.

Одним із найяскравіших представників течії «мистецтво для мистецтва», безумовно, був французький письменник, критик Пер Жюль Теофіль Ґотьє (1811–1872), аполітичність якого «багато в чому обумовлена його належністю до другого покоління романтиків, чие розчарування в суспільному житті посилилося неоднозначними підсумками липневої революції 1830 року, що перемогла Бурбонів, але привела на трон Луї-Філіпа і тим самим ніби затвердила прозаїчну і вульгарну владу грошей» [214, 529]. Саме тому такі письменники, як Теофіль Ґотьє, Альфред де Мюссе або Жерар де Нерваль, переорієнтують уявлення сучасної їм літератури, розчарувавшись у буржуазному напрямі розвитку культури. Окрім того, на думку Н. Пахсарьян, вони протиставляють посередності і утилітаризму екстравагантність в одязі, художню ексцентричність, позначаючи свої особливості і піднімаючи їх над прозаїчною реальністю [214, 530]. Французький теоретик М. Крузе підкреслював їх бажання не тільки творити по-новому, але й зробити з самих себе, зі власного існування витвір мистецтва.

Життя для представників «мистецтва для мистецтва» не є якоюсь категорією, підпорядкованою красі, але в її рамках мистецтву відводиться особлива сфера: воно, з його специфічними цінностями, існує само для себе, виправдовуючи власне призначення тим, що несе в собі прекрасне. В одній із статей, що вийшла друком у журналі «Митець», Т. Ґотьє писав: «Ми віримо в самостійність мистецтва; мистецтво для нас — не засіб, а мета, і митець, який прагне до чого-небудь іншого, окрім краси, на нашу думку, не є митцем» [77, 512].

У свідомості читача Т. Ґотьє асоціюється з образом пристрасного захисника романтизму, а також як автор ідеї «мистецтва для мистецтва», один із метрів так званої «Парнаської школи», творець славетної поетичної збірки «Емалі та камеї», ліричні мініатюри якої й до сьогодні вважаються яскравим прикладом

довершеності форми. Його проза ж сприймається або як програма течії «мистецтва для мистецтва» – саме це сталося з романом «Мадемуазель де Мопен», або як недостатньо оригінальний зразок готичної белетристики: більш декоративної, ніж вдумливо-глибокої. Залишивши ставлення до цього стереотипу на роздуми кожного окремого читача, зауважу, що, відійшовши у бік від, так би мовити, магістральної лінії романтизму, Т. Готьє готує ґрунт елітарному мистецтву.

Безумовно, розкриття особливостей творчості митця не може бути здійснено без застосування біографічного методу, який, завдяки роботам О. Валевського, І. Вернудіної, Т. Ємельянової, В. Менжуліна, О. Оніщенко¹, став потужним засобом широкого кола досліджень у сучасній українській гуманістиці і до якого у цій монографії я звернусь ще не раз. Відтак спробую стисло відтворити біографію Теофіля Готьє.

Теофіль Готьє народився в 1811 році у місті Тарб². За словами самого письменника, у п'ять років він починає читати, малювати, вчити з батьком латину. У 1822 році — вступає до інтернату коледжу Людовика Великого. Оскільки хлопчик не зумів пристосуватися до життя в інтернаті, батьки віддають його до коледжу Карла Великого у статусі вільного екстерна, а самі переїжджають ближче до навчального закладу.

У коледжі Т. Готьє зав'язує дружні стосунки, які він підтримуватиме все життя. Його друзями стають Огюст Маке, майбутній співавтор Олександра Дюма-батька, Ежен де Нюллі, якому Т. Готьє присвятить поему зі своєї першої збірки, Жерар Лабрюні — майбутній поет Жерар де Нерваль, який значно вплине на свого молодшого товариша і, зокрема, введе його у світ німецької літератури.

За часів навчання в коледжі Теофіль починає писати вірші, займається малюнком і живописом, відвідує студію образотворчого мистецтва Луїса Едуарда Ріу, результатом занять із яким стане картина «Святий Петро, який зцілює розслабленого», яку Теофіль напише для церкви м. Мопертюї (1829).

У цьому ж 1829 році Ж. Нерваль знайомить Т. Готьє з Віктором Гюго (1802–1885), а наступного року вводить у групу молодих людей, які повинні підтримати гюгівську п'єсу «Ернані». На показі цієї п'єси, як відомо, зіткнулися представники двох

літературних напрямів, а саме: класицизму і романтизму. Твір В.Гюго, що демонстративно поривав із канонами класицистичної драми, був прийнятий «у багнети» консервативною публікою, яка свистом і шиканням зустрічала кожную поетичну «вільність», що звучала зі сцени під час прем'єри, на яку Теофіль прийшов у червоній камізельці, спеціально зшитій на зразок середньовічних камзолів. Це фактично був маскарадний костюм, що нагадував історичний час, обожнюваний романтиками.

Як зауважує російський літературознавець С. Зенкін, в особі Т. Готьє театральність ніби переступила рампу, зі сцени переметнулася у глядацьку залу [114]. «З жахом вказували в той вечір на месье Теофіля Готьє в полум'яно-червоному жилеті і панталонах попелястого кольору з поздовжньою смужкою з чорного оксамиту, у крилатому пласкому капелюсі, з-під полів якого вибивалися хвилями його кучері. Спокій його правильного блідого обличчя і холоднокривність, із якою він розглядав поважних людей у ложах, показували, якою мірою, здавалося йому, театр опустився у гидоту та нікчемність» [262].

Слід зазначити, що ще у 1827 році Т. Готьє входить до групи, так званого, «Малого (або другого) Сенакля», учасниками якого були також Альфред де Віньї, Олександр Дюма, Проспер Меріме, Оноре де Бальзак, Шарль-Огюстен Сент-Бев, Альфред де Мюссе, Жерар де Нерваль, а очолював її В. Гюго. На відміну від консервативно налаштованих членів першого «Сенакля»³, більшість із яких була опонентами Великої Французької революції і прихильниками монархії, письменники, які увійшли до другого «Сенакля» — ліберали і республіканці, які набагато активніше та послідовніше, ніж їх попередники, виступали за нове романтичне мистецтво. Наприкінці 1830 року гурток поетів і художників-романтиків на чолі з В. Гюго облаштовується у майстерні скульптора Жеана Дюсенюра. Пізніше про цей період життя Т. Готьє розповість у «Історії романтизму».

Липнева революція 1830 року розоряє батька Т. Готьє, однак, незважаючи на це, у цьому ж році коштом Жан-П'єра Готьє друком виходить перша збірка молодого автора «Вірші», що — через політичні події — залишилася непоміченою. У жовтні 1831 року у журналі «Меркурій XIX століття» публікується перша стаття Т. Готьє «Мистецтво. Бюст Віктора Гюго», присвячена витонче-

ним мистецтвом [208, 680–682]. Із цього часу митець доволі плідно працює і як літератор, і як теоретик мистецтва.

Відзначу, що літературна діяльність Т. Готьє надзвичайно різноманітна. Він писав вірші, новели, романи, п'єси, історичні дослідження, статті з різних питань культури, нариси-портрети, театральні огляди, звіти про художні виставки, не беручи до уваги щотижневих фейлетонів, присвячених життю Парижа 40-х–70-х років позаминулого століття. Захоплений пристрасстю до подорожей, він об'їздив багато країн — Бельгію, Голландію, Італію, Іспанію, Туреччину, Грецію, і навіть Росію, — залишивши яскраві, колоритні за стилем книги подорожніх вражень [262].

Слід також зазначити, що значну частину прози Т. Готьє публікував у періодичній пресі, тим самим беручи участь у розвитку фейлетонної форми роману. Працездатність його була дивовижною: 75 статей у 1836 році, 96 — у 1837 і 102 — у 1838. До 1852 року Готьє був автором 1200 фейлетонів [145, 8]. Витримати такий робочий ритм було надзвичайно важко, і митець починає стимулювати власний організм гашишем, що викликає захворювання його серцево-судинної системи.

Т. Готьє здобув надзвичайно високий авторитет як художній критик. Однак внаслідок власної непрактичності, а також уявлень про журналістську честь, він не зумів хоча б скільки-небудь розбагатіти на своїх фейлетонах. За часів Т. Готьє такі поняття, як «журналістська честь», уважалися старомодними, і дехто, зокрема літературний ділок Еміль де Жирарден, його відверто зневажав. Брати Е. та Ж. Гонкури у «Щоденнику» згадують, як «Тюрган говорив Тото Готьє: “Бачиш, щоб заробляти великі гроші, треба бути не серед тих, хто працює, треба зуміти потрапити в число тих, хто змушує працювати”» [84, 234]. Т. Готьє був все життя серед перших — тих, хто працює... Головне те, що, витрачаючи час на критичні статті, він майже не займався літературною творчістю. Внаслідок цього як письменника його майже забули. Успіх принесла збірка «Емалі та камеї», перше видання якої датується 1852 роком.

Час ішов. Митець із гіркотою розумів, скільки років згаяно. У 1860 році, постійно відволікаючись на журналістську роботу, Т. Готьє починає писати роман «Капітан Фракас». Протягом 1861–1863 років він наполегливо друкує його з номера в номер

в одному з журналів, а закінчивши, негайно випускає окремим виданням.

Читацький успіх роману пробудив у Т. Готьє честолюбні задуми: письменник став думати про обрання до Академії. Незважаючи на власні професійні заслуги, на підтримку Ш. Сент-Бева — могутнього академіка, літературного критика — аполітичний і доброзичливий Т. Готьє, який відверто захоплювався Е. Делакруа і А. Ламартіном, котрі вважалися ненадійними, «водив дружбу» з «непристойним» Ш. Бодлером, — не мав вигляд «відповідної» кандидатури в очах консервативної Академії. Як відзначає Г. Косіков, Т. Готьє балотувався чотири рази (в 1862, 1867, 1868 і 1869 роках) і стільки ж не обирався [145, 10]. Безумовно, усі ці емоційно-негативні події не могли не відобразитися на підірваному здоров'ї письменника. 21 жовтня 1872 року Т. Готьє — співець краси і досконалості — помирає.

Не можна не погодитись із думкою Н. Пахсар'ян, що Т. Готьє — фігура парадоксальна: він все життя був шанувальником В. Гюго, котрий бачив у романтизмі лібералізм мистецтва, і, водночас, — письменником, байдужим до політичних колізій своєї епохи; він був «істориком битв за романтизм» і попередником, духовним натхненником Ш. Бодлера, Г. Флобера, Ш. Леконта де Ліля та ін. Будучи далеким від усякої заангажованості у своїй творчості, зокрема в передмові до роману «Мадемуазель де Мопен», до роману «Фортунію», письменник заперечує якби то не було претензії мистецтва на соціальну роль, адже в «століття підлості», з яким «бути нарівні нестерпно долі»⁴, «краса, багатство і щастя — єдина трійця, що заслуговує поклоніння» [87, 10], — він був одним із перших, хто підтримав художню практику Г. Курбе і почав зацікавлену розмову про реалізм [214, 533].

До речі, заперечуючи функціональність мистецтва, Т. Готьє сам досить реалістичний в описах портретів, інтер'єрів, одягу. Митець дуже уважно ставився до відтворення всіляких аксесуарів, предметів побуту і обстановки. Його книги часом нагадують музей або лавку антиквара, бо до такої міри вони переповнені всім тим, що має назву «явища матеріальної культури». Водночас ця реалістичність не наближає до реальності, а дивним чином занурює або у фантасмагорію, або в кошмар, як-то кохання до мумії в «Романі про мумію».

Щодо кохання... Слід зазначити, що у творах Т. Ґотье поряд із оспівуванням Прекрасного майже завжди присутній прихований нерв, що пов'язаний не тільки «з прагненням перетворити мистецтво в мистецтво жити» [146, 211], а й із темою, так би мовити, «мертвого кохання», що присутня у деяких його творах. Можна навіть говорити про сакралізацію такого кохання («Спірит», «Ніжка мумії», «Роман про мумію», «Кохання мертвої красуні»). Не випадково він проголошує: «...ви жадаєте пані Парабер, а мене ніщо так не збуджує, як мумія» [83, 446].

Деякі героїні Т. Ґотье — привиди або вампіри (Кларімонда з «Кохання мертвої красуні»), котрі привласнюють чужу життєву силу, схиляють до стихійного, забороненого: це профанно-сакральне настільки ж жахливо, страхітливо, наскільки і привабливо. Означений контекст робить цілком логічним запитання: чому Т. Ґотье цікавить тема відьомства, забобонів, містичного жаху, «мертвого кохання»?

На мою думку, з одного боку, це можна пояснити романтичною традицією — зверненням до міфів, саг, «готичних романів», що були досить популярні у ХІХ столітті, до фантастичних творів Е.Т.А. Гофмана, якого Т. Ґотье безмежно поважав. Можна пояснити це й естетичним впливом Й. В. Ґете на Т. Ґотье, так би мовити, ґетевськими відзвуками, що «чутні» у творчості французького митця, зокрема «Коринфської нареченої» і Вальпургієвої ночі в першій частині «Фауста», особливо момент появи Медузи. Хоча, безперечно, тут можна побачити і зв'язок із творчістю Ж.-Ж. Руссо і навіть із античним міфом про Орфея. До речі, все це створює певний ланцюг інтертекстуальності.

З іншого боку, можливо, це було пов'язано з нерозділеним почуттям Т. Ґотье до сестри своєї дружини — Карлотти Ґрізі, яка до самої смерті залишалася його великою пристрасною.

У липні 1841 року К. Ґрізі виступила в головній ролі у прем'єрній виставі нового балету А. Адана «Жізель», сценарій до якого написали Теофіль Ґотье, закоханий у Карлотту, Жюль-Анрі Вернуа де Сен-Жорж і Жан Кораллі (справжнє прізвище Перрачіні). Сюжет балету був створений за старовинною легендою про Віліс, відтвореної Генріхом Ґейне в книжці «Про Німеччину». Віліси — душі дівчат, які померли від нещасного кохання напередодні свого весілля і мстять молодим чоловікам, які зу-

стрічаються їм, за свою нездійснену любов «вампіричним» способом — витягаючи з них життєву енергію. У балеті це евфемістично зображується за допомогою «затанцювання» чоловіків до смерті.

Сюжет «Жізелі» доволі чітко співставляється з сюжетами деяких творів Т. Готьє, зокрема, «Мадемуазель де Мопен», «Аватар», «Фортунію», де герої заради наближення до коханої дами, приймали нове обличчя. Вони або «вселялись» у незнайому зовнішню оболонку, або переодягались, щоб видати себе за іншого. Тут, до речі, можна провести паралель із комедіями Плавта, наприклад, згадати «Амфітріон», де сюжет будується на тому, що Юпітер з'явився до Алкмени в образі її чоловіка Амфітріона.

Відгомін «жізелівського» сюжету можна знайти у вже згадуваних раніше романах і новелах Т. Готьє: «Спірит», «Ніжка мумії», «Роман про мумію», «Кохання мертвої красуні». Відомо, що письменник «експлуатував» ефект перетворення жінки у вампіра або примару. Як слушно відмічає С. Зенкін, кохання у творах Т. Готьє підпорядковується давньому закону екзогамії. Саме останнє, на мій погляд, заслуговує більш детального пояснення.

Екзогамія — звичай, заснований на забороні сексуальних стосунків і шлюбів між членами якої-небудь групи або спільноти. Найдавнішою і найпоширенішою формою була родова екзогамія у первіснообщинному ладі [302, 572]. У Т. Готьє необхідність шукати наречену «іншого роду-племени» набуває іншого змісту: учасники «союзу закоханих» повинні належати не до різних родів, а до різних культурних сфер, навіть соціальних, що можна пояснити бажанням, так би мовити, розширити життєві обрії, отримати дозвіл на здійснення забороненого, адже тільки у цьому випадку кохання «варте» життя-мистецтва. Для Т. Готьє не існує любові як злиття двох істот, «людина не повинна показувати, що чимось зачеплена, — це ганебно й принизливо; не слід проявляти ніякої чутливості, особливо в любові, — чутливість у літературі та мистецтві є щось другорядне» [83, 443]. Любов його героїв егоїстична, де кожен сам за себе, за винятком хіба що барона де Сігоньяка з повісті «Капітан Фракас». Оскільки життя — це мистецтво, то і формування тілесного образу відбувається під дією мистецтва в акторській вбиральні перед дзеркалом: перетворення людини здійснюється цілеспрямовано. Так,

на його думку, жінки навмисно змінюють свою зовнішність, щоб більше подобатися. Відтак природна краса — не є красою і не гідна уваги. Напевно тому, він «завжди волів статую — жінці і мармур — живій плоті» [113, 194]. Дивний вислів для людини емоційної, палкої... Можна припустити, що це або результат психологічної травми через нерозділене кохання, коли потяг до жінки поєднується з прагненням до недосяжного ідеалу, або наслідок надзвичайної втоми людини, змушеної утримувати не тільки свою сім'ю (дружину і дочок), але і своїх двох сестер на добавок.

У творах Т. Ґотье потяг до жінки зливається з потягом або до іншого культурного середовища, або до далекої чужої цивілізації («Роман про мумію»). Водночас «живе» кохання для нього є ніби штучним, адже воно (кохання) не містить загадки, так би мовити, «іншо-простору». Жінки-привиди, жінки-вампири виконують роль посередників між двома просторами: вони не тільки і не стільки «спокушають» героя, скільки відкривають йому доступ в інший «просторо-вимір», дозволяють залишатися живим по інший бік земного світу. Отже, ідеальна, бажана жінка Теофіля Ґотье — це спокусниця і лиходійка, доступна лише з іншого боку реальності. Для нього все мало бути «над»: «над-мистецтво», «над-реальність», «над-жінка», «над-кохання»... Можливо, відсутність у реальному житті цього «над» пояснює самотність самого митця та його персонажів. «Ґотье виходить з уявлення про самотню, ізольовану, віддалену від решти людину, її виправдовує й оспівує. Загальна самотність і загальна роз'єднаність становить для нього сутність світобудови» [203, 250].

Слід зазначити, що постать Т. Ґотье постійно знаходиться в полі зору дослідників, які аналізують естетико-мистецтвознавчу проблематику. При цьому завжди наголошуючи на теорії «мистецтва для мистецтва». Насправді теоретико-практична спадщина Т. Ґотье значно ширша і вимагає послідовного культурологічного аналізу. Об'єктивність цієї позиції підтверджують принаймні два засадничих принципи, а саме: 1) активна орієнтація на культуротворчий потенціал персоніфікованого підходу; 2) авторські експерименти з феноменом культурного простору.

Як відомо, персоніфікація — це представлення природних явищ, людських якостей, абстрагованих понять в образі людини.

Персоніфікація як «чисто» культуротворчий феномен широко розповсюджена в міфології, казках та притчах. Слід наголосити, що персоніфікація у творах Т. Готьє «наснажується» алегорією та асоціаціями, створюючи врешті-решт суто готьєвський художній світ.

Спираячись на персоніфікований підхід, Т. Готьє «вибудовує» різні культурні простори, серед яких найвиразніше представлені «іншо-простір» та «просторо-вимір», що, безперечно, з одного боку, допомагають збагатити естетико-художню виразність конкретного твору, а з другого — «трансформувати» його у «над-реальність», зруйнувавши традиції мімезистичної природи мистецтва. Т. Готьє всіма можливими засобами намагається показати, що його мистецтво не відображає навколишню дійсність, не виконує жодних функцій, не встановлює діалогу з реципієнтом. Готьєвське мистецтво — це завжди «чисто» естетичний подразник, що існує в площині індивідуальної чуттєвості.

Повертаючись до інтертекстуальності творів Т. Готьє, слід зазначити, що підґрунтям поетики митця виступає принцип асоціацій, ремінісценцій: письменник уподібнює своїх героїв уже наявним персонажам різних творів мистецтва. Головним для Т. Готьє є не самоцінність події чи образу, а їх вторинне відтворення — ремінісценція, що говорить про прагнення письменника відокремити ці сюжетоутворюючі елементи від реальності. Так, у романі «Двое на двое», описуючи погляд пана де Вольмеранжа, письменник порівнює його з поглядом «деяких мрійливих і зловісних янголів Альбрехта Дюрера» [88, 418]; у романі «Джеттатура» відзначає, що описати «портрет коמודора (можна лише — Н. Ж.) у душі сатиричних гравюр Хогарта» [85, 200].

Окрім живописних полотен, письменник, так би мовити, відсилає читача і до асоціацій, пов'язаних із літературними творами, зокрема А. Прево, Ч. Діккенса, Т. Мура та ін. Він створює власний варіант романної прози, мета якої — політ художньої уяви, творчої фантазії, існування яких не можливе поза широкою ерудицією. Усе означене дозволяє говорити про наявність інтертекстуальності у творах французького письменника.

Т. Готьє створює чуттєву картину, наочний образ предметів, «виступаючи у трьох іпостасях — як вправний малювальник, який знає, що таке чітка лінія, твердий штрих, закінчена ком-

позиція, як живописець-колорист, який володіє безпомилковим відчуттям кольору, ...і як скульптор, котрий знає, який ефект здатна створити об'ємність і пластика скульптурної форми» [145, 13]. Його поезії «Емалі та камеї» — ця «крапелька світла в діаманті»⁵, відсвічують усіма фарбами глянсової емалі і ви-малювані тонкою голкою майстра античних камеї. Лінія і колір — ось головна турбота поетичної праці митця. Кожен вірш цього циклу — спогад тих чи інших історичних імен і подій, творів живопису або зодчества, асоціації з тими чи іншими явищами художньої культури. Цінність мистецтва для Т. Ґотье в самому факті твору, в його, так би мовити, вторинності відносно природного оригіналу, що, на думку письменника і критика, має найменшу цінність. Світ постає перед Т. Ґотье як величезна лабораторія мистецтва, де все підпорядковано творчому задуму вимогливого художника.

Отже, відтворити словом створений іншим митцем образ — це вища мета, що ставиться Т. Ґотье. Як приклад, можна назвати вірш «Феллашка», де поет передає образ уже створеного образу єгипетської селянки з акварелі, принцеси Матильди⁶, або вірш «Фермодонт», де поет описує гравюру з картини П. Рубенса по сюжету античної легенди — побиття амазонок і руйнування їхнього міста на річці Фермодонт. Такий собі екфрасис, в якому Т. Ґотье шукає захисту від ентропії плину життя. Його герої втілюють авторську мрію щодо можливості втечі від дійсності, навіть зміни простору «Схід–Захід» у межах центру Парижа, як це відбувається в романі «Фортунію». Головний герой роману володіє майже магичною здатністю до метаморфози, водночас пануючи над обома культурними світами. Водночас герой жодному з цих світів до кінця не належить і на кожний із них дивиться зверхньо.

Можна погодитись із С. Зенкіним, який, характеризуючи творче кредо митця, зауважує, що «інтимна відгородженість» — це формула, що непогано висловлює уявлення Теофіля Ґотье про мистецтво і його ідеальне середовище [113, 173]. Адже ззовні, за Т. Ґотье, «все байдуже до всього і кожна річ живе або живогіє відповідно до свого власного закону. Зроблю я те, або це, чи буду я жити, або помру, чи буду я страждати, або насолоджуватися — що до всього того сонцю ... або навіть людям. ...Мені багато разів

приходила в голову думка, що я один у світі, що небо, світила, земля, будинки, дерева — тільки декорації, розфарбовані куліси» [203, 250].

Однак, незважаючи на вистражданість почуттів, слід зазначити, що для Т. Ґотьє більш характерна реакція не обурення оточенням, а, скоріше, деякої відрази, сховатися від якої можна тільки вдома. Насправді, як відзначає у своєму щоденнику Е. Ґонкур, удома в Т. Ґотьє було не зовсім затишно: «Його будинок — щось на зразок житла художника-майстрового. Одне з тих незатишних жител, де недостатньо стійки меблі виводять із рівноваги і вас. Стільці — на трьох ніжках, каміни чадять, обід запізнюється, а Грізі безперестанку бурчить. Дочки говорять тільки про китайську мову, яку вони вивчають. Ну, а сам Ґотьє витає у світі своїх фраз» [83, 456].

Хоча, безумовно, це не означає, що якщо Е. Ґонкуру не було комфортно, то не затишно було у своєму домі і Т. Ґотьє...

Тема «Дому» для митця була наскрізною, адже «домашність для Ґотьє — естетичний принцип, що організує початок його творчості і художнє виправдання «мистецтва для мистецтва», осмисленого як мистецтво домашнє» [113, 175]. Домашністю можна пояснити і епатажність Т. Ґотьє. Саме епатажність, а не бунтарство, якого в нього не було. Як слушно зауважує С. Зенкін, Т. Ґотьє, написавши у передмові до роману «Мадемуазель де Мопен» фразу «Справді прекрасно лише те, що не може принести ніякої користі; все корисне — потворне», — ґрунтується на самопочутті людини домашньої, забезпеченої і задоволеної життям, яка нехтує ганебною користю у своєму облаштованому житлі, де про матеріальні потреби можна не думати; і в наступній фразі Ґотьє презирливо відмахується від цих низьких потреб, із чудовою наочністю показуючи, що думка його розвивається саме в домашньому колі — «У будинку найкорисніше місце — це нужник» [113, 176].

Однак «домашність» митця, насолода красою — це благо для одинака. Як влучно сказав про це російський літературний критик П. Анненков: «Ґотьє хотів би обійняти кожну статую, зняти з полотна картини кожну жіночу фігуру, посадити її поруч біля каміну, поговорити з нею» [9, 156].

Отже, за Т. Ґотьє, мистецтво з його специфічними цінностями

існує заради самого себе і виконує своє призначення за фактом свого існування. Мистецтво — не засіб, а мета, і митець, який прагне до чогось іншого, окрім краси, — не є митцем. Таке ставлення до мистецтва, і ставлення до життя як до мистецтва, викликає у багатьох неприховане роздратування. Так, наприклад, уже згадуваний П. Анненков у своїх «Паризьких листах», наголошуючи на тому, що має «деяку відразу до поезії ремісників, від поезії робітничого класу» [9, 156], водночас зауважує з приводу творів Т. Готье: «геній мікроскопічної поезії, в якій ...жага насолоди перероджується ...у спрагу багатства і ...вульгарної обстановки: золотого пилу, що підіймає карета, ...небо у нього представляє змішання небувалих кольорів, діброва в околицях Парижа розточує такі заплутані косметичні запахи, що вони привели б у глухий кут самого Губікан-Шардена⁷» [9, 155–156].

Ставлення П. Анненкова до творчості Т. Готье тим більш цікаве, що сам російський критик був прихильником «помірного» тлумачення концепції «чистого мистецтва», захищаючи наступні положення: не можна змішувати істини науки (виражені законом і думкою) з істинами мистецтва; шкідливі як «фанатизм художності», так і «псевдореалізм», раболіпну «вірність навколишньому» [227]. Завданням літератури, на думку П. Анненкова, є «поетичне відтворення дійсності», з'єднання художньої праці з простим поглядом на предмети і поетичним розумінням життя. У художньому творі на першому місці повинна стояти «художня думка» — естетична, «чисто художня» форма, краса образів, велика кількість фантазії, а не філософська і педагогічна думка в ім'я утилітарних цілей, що не виключає в літературі повчань і її орієнтації на самопізнання суспільства і розкриття його моральних сил [227].

Пояснити роздратування П. Анненкова «міщанством» Т. Готье (*вираз П. Анненкова*) можна тим, що російський аристократ ще не відчув на собі руйнуючого впливу маси (будь то простолюдин, міщанин чи буржуа)⁸, і тому у нього не виникає потреби сховатися, хоча б у просторі своєї домівки, від її всеохоплюючого жлобства та хамства. Послідовникам Т. Готье навіть цей привілей буде не доступний. Так, флюберівський образ «вежі зі слонової кістки» виражає суворий аскетизм і непоправний розрив зі світом. У Ш. Бодлера «дім», «кімната» ще постають іноді як

утопічний, бажаний маленький світ «млості, пестошів, любові і краси» [48], де «Прекрасного строга власть, / Безмятежность и роскошь и страсть» [47, 91], але згодом він катастрофічно втрачає свою внутрішню стійкість: його стрясає протиріччя між мрією і реальністю. Прикладом може слугувати прозовий вірш «Подвійна кімната»: де образ «райської кімнати», схожої на сновидіння, де застигла атмосфера злегка забарвлена рожевим і блакитним, де душа занурюється в хвилі ліні, напоєні ароматом жалю і бажань, де все втілює в собі достатню ясність і ніжну таємничість гармонії, – раптово змінюється відразливою картиною брудної й потворної комірчини, яка дихає тліном запустіння, спогадів, жалю, зітхань, страхів, тривоги, кошмарів, роздратувань і неврозів [49]. А у вірші «Негідний скляр» герой просто істерично вимагає від скляра кольорові вікна: червоні, рожеві, блакитні, магічні, чудові, райські [50]. А коли з'ясовує, що таких у скляних справ майстра немає, — сп'янілий своїм божевіллям, кидає в нього з шостого поверху квітковий горщик із криком: «Побачити життя прекрасним! Побачити життя прекрасним!» [50].

Отже, самотній мешканець «Дому», засмиканий безнадійною боротьбою проти ворожого зовнішнього світу, шукає, і не просто шукає, а вимагає, кольорове скло, що зробить світ прекраснішим, точніше — створить ілюзію прекрасного світу за вікном, не впускаючи в «Дім» огидне.

Наразі, повертаючись до Т. Ґотьє, зауважу, що його героя вікна поки ще відгороджують від неприємного соціального оточення, і він не відчуває «кінця світу», однак, декадентські настрої, що з'являться в мистецтві пізніше, своїм корінням сягають саме творчого кредо представників течії «мистецтво для мистецтва» і, зокрема, Т. Ґотьє, для якого пошук краси — це не вишукування відчуженого естета, а скоріше туга за іншим життям, жага втілення мрії, що і є щастям. Оскільки мистецтво для митця було єдиним притулком найбільш повної реалізації мрії, а Греція уявлялася йому тріумфом мистецтва, то, у відповідності до античної естетики, мистецтво для нього не протистоїть життю, а заповнює його, є «над-природою».

Щастя для Т. Ґотьє — це втілення мрії про єдність, гармонію, досконалість «Буття». Мистецтво дозволяє переміщатися в будь-які країни, епохи, переживати будь-які пристрасті, драматичні

долі, залишаючись у безпеці, не беручи в описуваних подіях ніякої участі, тобто знаходячись удома. Безумовно, Т. Ґотье розумів усю ненадійність цього прихистку й існування протиріччя між мистецтвом і реальним життям, що вимагає відповідального вчинку. А реальне життя висувало свої вимоги, про які митець із гіркотою вигукнув: «Справді, мені соромно за своє ремесло! Заради тих жалюгідних грошей, без яких я помру з голоду, я не наважуюся говорити навіть половини, навіть чверті того, що думаю ...Та й то ризикую за будь-яку фразу потрапити під суд» [83, 128].

Долати це протиріччя митцю допомагає іронія, що згодом перетворюється на скепсис і песимізм, що виражаються в примиренні зі злом, і навіть зі смертю. Яскравий приклад — поетична збірка «Комедія смерті», що складається з двох частин: «Життя у смерті» та «Смерть у житті». Пізніше ця тема буде продовжена у циклі «Емалі та камеї», зокрема у вірші «Посмертне кокетство». Для Т. Ґотье смерть — символ ущербності буття, присутність в якому може скрасити лише споглядання «чистого мистецтва», що примирює життя зі смертю. Думками митець постійно повертається до античної Греції, де людина задовольнялася красою чуттєвого світу, а життя «прикривало» смерть: «И человек вверялся чувству / И лишь прекрасное хранил. / ...Смеясь, амуры и вакханки / По мрамору надгробья шли. / ...И смерть лицо свое скрывала. / ...Искусством чтимый небожитель / Нектар на тверди неба пил... / Но уступил Христу Юпитер, / Олимп Голгофе уступил» [90, 263–264].

Таке амбівалентне примирення призводить до, так би мовити, «безкольоровості світу», в якому панують усі можливі відтінки білого: лебединий, сніжний, пуховий, льодовий, слонової кістки, шовковий, опаловий, тростинний, морської піни і т. д., («Мажорно-біла симфонія» з циклу «Емалі та камеї»). З одного боку, білий колір — символ чистоти, з іншого — уся ця «безкольоровість» об'єднує весь світ у всій його розмаїтості, стверджуючи спокій і незворушність, можливо, безвихіддя. І від безвихіддя, за Т. Ґотье, може врятувати тільки мистецтво, як особлива частина світу. Хоча, слід усе ж зауважити, що поет висловлює цю думку з притаманною йому іронією: «...И боги и кумиры / Сокроются во мгле; / Звук лиры — / Пребудет на земле. / Творите и дерзайте, /

Но замысла запал / Влагайте — / В бессмертный матерьял!» [93, 300–302].

Навіть у повсякденному житті, незважаючи ні на що, Т. Готьє намагався виокремити те, що охоплюється поняттям «прекрасне». Саме на цю здатність свого друга звернув увагу Ш. Бодлер: «Він любив тільки Прекрасне, але, коли що-небудь гротескне або потворне потрапляло йому на очі, він ще й умів здобути з цього таємничу і символічну красу!» [52, 147–148]. Разом з тим джерелом його творчості є чутливість і незахищеність, джерело, що він приховував від усіх, можливо, і від себе самого, надягаючи естетську маску, й саме мистецтво було для нього своєрідним острівцем порятунку.

Створюючи ґрунт для елітарного мистецтва, Т. Готьє одночасно зміцнює і позиції масової літератури, а саме — роману-фейлетону, що друкувався у додатках до газети. Це дозволяло встановити повсякденне спілкування автора з читачем, із масовим читачем, адже романи-фейлетони читали люди різних верств. До речі, аполітизм Г. Готьє, його «домашність», цілком вписувалися в повсякденні уявлення про щастя широкого кола читачів. Слід визнати, що літературна спадщина Т. Готьє — це блискучий приклад поєднання популярності зі сталими естетичними засадами. Твори письменника формували чи «удосконалювали» людську чуттєвість. Дещо іронізуючи, дистанціюючись від сюжетних перипетій, що відбуваються у творі, митець ніби переплітає естетичне і утилітарне, елітарне і масове. Залишаючись поза соціальними проблемами, автор пропонує читачеві занурення у мрію, у гру уяви, «піднімає» його над дійсністю, — це з одного боку, а з іншого, як дійсно талановита людина, — грає образно-стилістичними кліше, теоретичними рефлексіями щодо мистецтва. У період розвитку популярної літератури самотність Т. Готьє як справді непересічного письменника дозволяла зберегти достатньо високий рівень творів навіть в умовах масового виробництва. Двошаровість творів Т. Готьє у поєднанні з їх чарівністю та «інтимною відгородженістю» й до сьогодні не залишають читача байдужим.

Посилання:

¹Ґрунтовний аналіз переваг та недоліків «біографічного методу» пропонує український естетик О. Оніщенко в роботі «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей» (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг): монографія / О. І. Оніщенко — К. : Ін-т культурології НАМ України, 2011. — 272 с.

² Його батько — Жан-П'єр Ґотьє, родом із Авіньйона, 1778 р. н., був службовцем податкової інспекції, мати — Аделаїда-Антуанетта Кокар родом із міста Мопертюї, 1773 р. н. Батьки одружилися в 1810 році. У 1814 році родина переїжджає до Парижа, де на світ з'являються дві дівчинки — сестри Теофіля Емілія (1817 р. н.) та Зоя (1820 р. н.). Літо діти П'єра Ґотьє проводять у Мопертюї в замку д'Артаньян, де їхній дід служить управляючим. Сестри Т. Ґотьє залишилися незаміжніми, письменник усе життя утримував їх [208, С. 680].

³ «Сенакль» — літературний гурток французьких романтиків 20-х років XIX століття. Перший «Сенакль» очолив у 1824 році французький письменник-романтик Шарль Нодьє. До гуртка входили Еміль і Антоні Дешан, Олександр Суме, Шарль Шенедолле, Жюль Лефевр. Іноді літературний салон Нодьє відвідували Віктор Гюґо і Альфред де Віні. Друкованим органом «Сенакля» був журнал «La Muse française» («Французька муза»). Цих літераторів об'єднувало бажання оновити літературу, протиставити застарілим, із їхньої точки зору, нормам класицистичної естетики свободу художника. Олександр Ґіро, письменник близький до членів гуртка, писав, що боротьба йде між тими, хто хоче хоч іноді довіряти своєму серцю, і тими, хто вірить тільки розуму або пам'яті, хто слідує у сферу уяви винятково второваними шляхами; можна сказати, що боротьба йде між XVIII і XIX століттями. Надзвичайно яскравою постаттю у гуртку був Ш. Нодьє, якого іноді називають «батьком» французького романтизму. У своєму «Курсі літератури» він дає високу оцінку письменникам «меланхолійної школи», до якої він відносить А. Прево, Ж.-Ж. Руссо, С. Річардсона, Л. Стерна, А. Бенардо де Сен-П'єра, Й. В. Ґете. У творчості цих авторів Ш. Нодьє цінує чутливість, меланхолію та увагу до внутрішнього світу людини [268].

⁴ Назва сонету Т. Ґотьє «Бути з віком нарівні нестерпно долі».

⁵ Вислів Т. Ґотьє: «Поезія — це крапелька світла в діаманті, це світлоносні слова, ритм і музика слів. Крапелька світла нічого не доводить, нічого не розповідає» [83, 423].

⁶ Матильда (Летиція-Вільгельміна) (1820-1904), принцеса Бонапарт, (уроджена графиня де Монфор), дочка Жерома Бонапарта і Катерини — принцеси Вюртембергської, племінниця імператора Наполеона I. Коли її брат Людовик-Наполеон у 1848 році був обраний у президенти Республіки, вона грала помітну роль при його дворі. Після відновлення Імперії Матильду вводять у члени імператорської родини. Її будинок був одним із літературних центрів Пари-

жа у 70–90-х роках XIX століття. Принцеса почала займатися живописом у Флоренції ще з замолоду. У Парижі у неї була майстерня, де вона займалася аквареллю під керівництвом Жиро. На «Салоні 1865», де Е. Мане спровокував скандал своєю «Олімпією», вона виставила акварелі, за які отримала медаль 3-го класу. Матильда виставлялася також у 1866 та 1867 роках. [167].

⁷Губікан-Шарден — глава парфумерної фірми в Парижі.

⁸Російська інтелігенція до початку XX століття буде перебувати, перефразуючи О. М. Толстого, у сплячому стані в своїх нетрях і болотах, вигадуючи російського мужика («Ходіння по муках»).



*...без крайності — ніщо інше, як довгий обман,
шахрайство, низка поразок, безладних відступів,
одним словом, повний провал.*

(Ю. Батай «Внутрішній досвід»)

ЖОРЖ БАТАЙ: ТЕОДИЦЕЯ «ПРИВАБЛИВОГО ЗЛОЧИНУ»

Як відомо, Ф. Ніцше є автором симптоматичного зауваження: «Християнство дало Еротові випити отрути: він від цього хоча і не загинув, але виродився в розпусту» [198, 95]. Дійсно, доля Ерота стає особливо сумною, починаючи з християнської епохи, хоча розпустою він був прилюдно отруєний значно раніше. Однак, починаючи саме з доби середньовіччя, Ерот перетворюється в інфернального привида, який протягом століть — залежно від ситуації — балансує на межі «високе — низьке». Сутність же балансу визначається осмисленням феномену «тіло», «тілесність», офіційною ідеологією того чи іншого історичного періоду, а також місцем «тіла» у «повсякденно-мистецькому» вимірі. Як слушно зауважують Ж. Ле Гофф та Н. Трюон, історичні джерела відбивають думку тих, хто вмів писати та описувати, а це могли робити тільки монахи, клірики, тобто ті, хто давав обітницю цнотливості. Висловлювання ж світських осіб, які дійшли до нашого часу, містяться у протоколах засідань суду, де люди — зі зрозумілих причин — говорили так, як належало.

Отже, в середньовіччі офіційна позиція вимагала придушення поривів і бажань плоті. «Сексуальна близькість допускалася і могла бути виправдана тільки як засіб для досягнення єдиної мети — зачаття. “Занадто палка любов до своєї дружини є перелюбство”, — повторювали церковники» [165, 38]. У цей період лише П'єр Абеляр насмілювався стверджувати, що «панування чоловіка припиняється під час подружньої близькості, коли чоловік і жінка однаково володіють тілами один одного» [165, 38].

Водночас сюжети й інтриги романів, казок, фабліо черпалися з повсякдення і тому були позбавлені куртуазності. Згодом ці «мужицькі побрехеньки» стануть популярними, в першу чергу,

завдяки Шарлю Перро (1628–1703), який принесе в них вишукану невинність і чистоплотність, фактично надавши народній казці жанрових ознак «високої» літератури. Його «Казки матінки Гуски, або Історії і казки минулих часів із повчаннями», містять вісім оброблених ним народних казок і одну — «Рікечубчик», — що склав він сам.

Аби зрозуміти відмінність «облагородженого» варіанту казки Перро від автентичного — скабрьозного — типового у середньовіччі варіанту, доцільно проілюструвати його.

Починається казка з прокляття чаклунки й уколу веретеном: принцеса засинає. Її вивозять у ліс і залишають у покинутій лісовій хатинці. Згодом у цю хатинку випадково заглядає чужоземний король, який полював неподалік. Виявивши сплячу красуню, він, кажучи куртуазно, зриває плоди любові і вирушає геть. Принцеса, не прокидаючись, у свій час народжує двійню і пробуджується тільки після того, як кінчик веретена вискочив із її пальця. Сталося це завдяки голодному малюкові, який почав його смоктати. А тут і король вирішив знову відвідати красуню. Побачивши її з немовлятами, він закохується в неї і починає відвідувати частіше. Події, правда, ускладнюються тим, що король одружений на людожерці, яка, виявивши зраду чоловіка, наказала привезти принцесу з дітьми в замок, щоб зробити із дітей котлети, а коханку спалити. Однак кухар виявився гуманістом: зробив котлети з ягняти, а на вогнищі спалив королевую-людожерку. З цієї милої, доброї казки випливає мораль: деяким щастить навіть тоді, коли вони сплять [159, 86].

Відтак сучасному читачеві стає зрозумілим, наскільки Шарль Перро «ушляхетнив» народну казку.

Наразі, повертаючись до проблем тілесності та еротизму, нагадаю, що «тіло», а разом із ним і Ерота, то ображали, то зневажали, то засуджували, бо спасіння, згідно з християнською релігією, досягається через тілесне покаяння. Слід визнати, що оцінка сутності і тіла, і Ерота не була однобічною, оскільки, наприклад, у добу Відродження їх прирівнювали до естетичної цінності та вважали засобом демонстрації довершеного. Зрештою, саме з доби Відродження, продовжуючи традиції Л. Апулея, Гая Петронія, у мистецтві поступово починає стверджуватись одно-

часно низинне та високе ставлення до тіла та усіх його проявів (Дж. Боккаччо, Маргарита Наваррська, Ф. Рабле, Дж. Свіфт, Петро Аретіно, Дж. Романо, А. Караччі, Д. Дідро, Ж.-Ж. Руссо, Вольтер, Гі де Мопассан, Е. Золя, О. Бердслей та ін.). Не слід забувати і про «цінність» та значення академічного «ню» у справі формування сприйняття тіла чи уявлень про еротизм у ХІХ столітті. Мається на увазі те, що, наприклад, «Венера» А. Кабанеля і «ню» пензля В. Бугро, збуджували чоловіків не менше, ніж «Олімпія» Е. Мане або «Майстерня художника» Г. Курбе. Безперечно, багато що змінила поява фотографії (1839), що, за висловом Ж. Бодрійара, «сухо оголює тіло і поміщає глядача в ситуацію нав'язливої і незначної простої присутності тіла» [143, 143].

Починаючи з другої половини ХХ століття і до сьогодні, «тіло», «тілесне», «тілесність» привертають увагу дослідників у контексті проблем візуальних образів, в аспекті розвитку моди, норм краси в ту чи іншу історичну добу. Це знакова проекція того чи іншого тексту культури, а Ерос розглядається як всемогутня сила, що з'єднує століття, континенти, Схід та Захід. Протягом останніх десятиліть різним аспектам тілесності було присвячено багато праць,⁹ що, зокрема, пов'язано з «активізацією міждисциплінарного підходу, що спонукав “взаємодію” естетики з етикою, психологією та мистецтвознавством, відкриваючи можливості осмислити нову тенденцію, що сформувала “негативну модель” аналізу людської чуттєвості з усіма похідними» [207, 74], що, у свою чергу, актуалізувало питання так званої низинної чуттєвості, зокрема, тілесної.

Значний інтерес у цьому контексті представляє спадщина Жоржа Батая (1897–1962), в якій поєднуються інтелектуальна витонченість і агресивний еротизм, академізм бібліотекаря й іронічна непристойність еротомана. У сукупності все означене вимагає різновекторного аналізу творчості Батая — «найглибшого, за висловом М. Гайдеггера, французького мислителя»¹⁰. Безумовно, з оцінкою М. Гайдеггера можна й не погодитись, однак важко заперечити той факт, що теоретичні роздуми Ж. Батая та його «трансгресивні пошуки» дозволяють «розглянути нові аспекти взаємодії теоретичного та практичного рівнів почуттєвої культури сучасної людини, що полягають у пошуку нових форм

вираження стану постмодерного суб'єкта» [62, 1], у «наш час — проклятий час *par excellence*» [22, 10].

Щодо характеристики Ж. Батаєм «нашого часу» як «проклятого часу» додам, що усі часи, у певному сенсі, однакові, адже час «роблять» люди, а людська сутність не змінюється з часом, — змінюються тільки декорації та костюми. Звідси й поліфуркація цивілізації (від грец. *Polus* — численний + лат. *furcatus* — роздвоєний, розділений), — так би мовити, «паралельні світи», на існуванні яких, до речі, наголошував й Ж. Батай у роботі «Історія еротизму» (1951). На сторінках цього дослідження теоретик, зокрема, зауважував: «Ми ніколи не досягаємо до кінця людського буття ...людство завжди себе спростовує, воно раптово переходить від доброти до низької жорстокості, від надмірного сорому до надмірної безсоромності, від проявів, що зачаровують, до найогидніших. ...Людство утворює світи, що зовні є сусідами, але фактично чужі один одному; часом їх навіть розділяє неймовірна дистанція: так, світ злочинського кубла в деякому сенсі відстоїть від кармелітського монастиря далі, ніж одна зірка від іншої» [22, 12].

Ж. Батай цілком справедливо зазначає, що ці світи концентруються в одній-єдиній істоті, що в одному місці, наприклад, у колі своєї родини, може бути найдобрішою й найсердечнішою, а в іншому — найжорстокішою та найрозпуснішою. Іншими словами, французький теоретик власними аргументами підтримує наступну фрейдівську думку, яку поділяли і його послідовники: кожна людина повсякчас балансує на межі низького та високого, не знаючи, наскільки вона може бути «наднизькою» у своїх учинках або думках, а наскільки «надвисокою».

Тлумачення людини як двозначного, «балансуючого» феномену достатньо традиційне для психоаналізу і, «балансуючи», сфери подекуди торкаються різних її (людини) сутностей, а саме: Ерос — Танатос; садизм — мазохізм; свідоме — позасвідоме; насолода — реальність. На мою думку, модель «балансування» доцільно застосовувати і до постаті Ж. Батая. Хто він? Письменник, філософ, еротоман, містик, розбещений інтелектуал чи людина, яка уособлює в собі всі перелічені іпостасі й переживає чуттєву поліфуркацію?

Жорж Батай народився 10 вересня 1897 року у містечку Бі-йом (департамент Пуї-де-Дом). Незабаром уся родина: хворий і майже сліпий унаслідок ускладнення після сифілісу, батько Жозеф-Арістід, мати Марія-Антуанетта, старший брат Марсьяль і маленький Жорж — переїжджає в Реймс. Після того, як ускладнюється хвороба батька, ситуація в родині стає все нестерпнішою: Жозеф-Арістід кричить цілими днями від болю і поступово втрачає розум, а мати страждає від депресії. Безсумнівно, все це не могло не відобразитися на світосприйнятті Жоржа. Намагаючись утекти від жаху «домашнього вогнища», він просить улаштувати його в ліцей-інтернат, а у 1914 році долучається до католицької віри, протиставляючи себе атеїстичним настроям сім'ї. Через три роки Ж. Батай вирішить стати священиком або ченцем і прослухає кілька теологічних лекцій у Сент-Флурі, проте буде довго сумніватися, перш ніж зробить остаточний вибір. Лише у 1920 році, вирушивши до Лондона, щоб попрацювати у Британському музеї, і провівши кілька днів в абатстві на острові Вайт, він усвідомить, що не зможе постійно жити за монастирськими стінами.

Під час Першої світової війни, напередодні наступу німецьких військ у 1914 році, батька Батая залишають самого у Реймсі на піклування доглядальниці. Старший брат йде до армії, а Жоржу через важке легеневе захворювання вдається уникнути мобілізації. Після війни, опинившись у Парижі, Ж. Батай вступає на перший курс *Ecole des Chartes* (Історико-архівний інститут), закінчує його через три роки і отримує диплом спеціаліста з архівної справи та палеографії. У червні 1922 року після нетривалого стажування у Національній бібліотеці майбутній письменник і філософ займає там посаду бібліотекаря. Захоплення філософією починається з випадкового знайомства Батая з Анрі Бергсоном (1859–1941) та Львом Шестовим (1866–1938). За свідченням Ж. Батая, в розмовах із Л. Шестовим виникає інтерес до Платона, Б. Паскаля, С. К'єркегора та Ф. Достоевського. Надалі письменник зізнається, що саме Л. Шестову він зобов'язаний своїм знанням основ філософії.

У 1920-ті роки Ж. Батай видає переклад на сучасну французьку мову середньовічних віршів, алогічних за змістом; пише

статті з питань мистецтвознавства та археології; намагається створити нову літературну течію «Так», що припускає прийняття всіх речей та явищ на відміну від «ні» дадаїстів. Під псевдонімом Лорд Ош (Lord Auch — у грі слів, що його складають, поєднується божественне та непристойне¹¹) Батай опублікував «Історію ока» (1928), чим здобув собі скандальну славу автора еротичної повісті [61].

Знайомство з Борисом Суваріном (1931) приводить молодого письменника до Демократичного комуністичного гуртка, що, правда, у 1934 році розпався. Тоді ж було опубліковано низку статей у журналі «Соціальна критика» («La critique sociale»): «Критика основ гегелівської діалектики» (спільно з Ремонем Кено, 1932). У статті проводилася думка щодо необхідності збагачення марксистської діалектики за рахунок уключення в неї психоаналізу З. Фрейда та соціології М. Мосса і Е. Дюркгейма. Пізніше об'єктом теоретичних досліджень Батая стає соціально-психологічна проблематика: «Проблема держави», де дискутуються питання революційного оптимізму, фашистської тоталітарної держави та диктатури соціалізму; «Психологічна структура фашизму», де Ж. Батай першим у Франції застосовує психоаналітичні методи до аналізу політичних проблем.

З 1931 року теоретик бере участь у семінарі Олександра Койре (1892–1964) у «Школі вищих досліджень». Згодом Батай виявляє інтерес до філософсько-естетичних ідей Г. В. Ф. Гегеля, і у 1934 році починає відвідувати знамениті семінари Олександра Кожева (Кожевникова, 1902–1968), котрий навчався разом із К. Ясперсом і написав «Вступ у читання Гегеля» (1947), — «книгу, якій зобов'язані своєю появою не тільки “Буття і Ніщо” Сартра, психоаналітичні штудії Лакана, а й багато праць Реймона Арона, Жана Валя та ін.» [61, 8].

Відомо, що протягом 1935 року Батай співпрацював із групою, організованою Ж. Лаканом. Оскільки і Койре, і Кожев були російськими емігрантами, вони долучали учасників семінарів як до традицій російської філософії, зокрема релігійних ідей В. Соловйова, так і до аналізу соціально-політичних процесів, що відбувалися в Радянському Союзі 30–50-х роках. Це, безперечно, був один із факторів політизації світорозуміння Батая.

Згодом Ж. Батай стає одним із ініціаторів руху «Контратака» («Contre-Attaque»), що об'єднав лівих інтелектуалів різних творчих орієнтацій, у тому числі сюрреалістів. Ця організація являла собою «Союз боротьби інтелігентів-революціонерів», чиєю метою було протистояння фашизму. «Маніфест 1935 року майорів від підписів А. Бретона, К. Каю, Ж. Шаві, Ж. Батая, Б. Пере, П. Клоссовські, Р. Блена й багатьох інших» [252]. Основними гаслами руху були антинаціоналізм, антикапіталізм, антипарламентаризм, навіть антидемократія, а основною метою — заміна міфів фашизму міфами моральної та сексуальної революції.

Основними джерелами натхнення «Контратаки» були твори маркиза де Сада, Ш. Фур'є та Ф. Ніцше. У цьому русі, що розпався у 1936 році, були прийняті особливі естетично-політичні практики, спрямовані на злиття всіх учасників союзу в єдине соціальне тіло, здатне чинити силовий опір противнику. Це був рішучий перехід від абстракцій до конкретики, від багатообіцяючих слів до вольової та насильницької дії. «Сюрреалізм разом зі своїм батьком-засновником Андре Бретоном несподівано вийшов за межі літературної течії; його вторгнення в область політичного було негайною реакцією лівої французької інтелігенції на події 6 лютого 1934 року, а саме на фашистський путч. Однак швидко з'ясувалося, що Бретона, який покладав особливі надії на комуністичний режим, спіткало розчарування, що й послугувало причиною розриву сюрреалістичного руху з комунізмом. Символічним став ляпас, нанесений Бретоном члену радянської делегації Еренбургу¹², котрий відпускав на адресу сюрреалістів найневтішні зауваження. 1935 рік поставив крапку у питанні близькості сюрреалізму й комунізму» [252].

Можна стверджувати, що Ж. Батай, визнаючи деяку неадекватність усіх існуючих політичних ідеологій, прагнув до створення принципово нової політичної теорії. Це було спробою вийти за межі всіх відомих політичних парадигм. Зрештою, приблизно з 1936 року філософ почав організацію таємного товариства «Ацефал» («Acéphale» букв. «Безголовий») та журналу з тією ж назвою.

Слід зазначити, що у контексті проблеми, що вивчається, надзвичайний інтерес викликають дослідження російського куль-

туролога Нателли Сперанської «Acéphale. Від Діоніса Ніцше до “містерії страти” Батая», а також «Ніцше та Батай: Замах на розп’ятого». Авторка пропонує глибокий аналіз «трансгресивної творчості» французького філософа й письменника. Зокрема, ось як вона описує період створення товариства та журналу «Ацефал»: «Батай ...звернувся до свого друга, художника Андре Массона, з проханням, що може здатися досить дивним: “Намалюй мені безголового бога — інше знайдеш сам”» [252].

Сам А. Массон писав із цього приводу наступне: «Я відразу ж побачив його — без голови, як і годиться, але куди ж дівати цю громіздку і сумнівну голову? Сама собою вона розташувалася на місці геніталій (приховуючи їх), у вигляді мертвого черепа. А що робити з руками? Автоматично вийшло так, що в одній руці (лівій) він тримає кинджал, а у іншій стискає палаюче серце (не серце розп’ятого, а серце нашого вчителя Діоніса). Знову-таки у людей ця голова завжди знаходить своє продовження у серці та геніталіях. Серце та яечка — однакової форми. Вони цього не знають, а як здорово можна це обіграти! На грудях із моєї прихми з’явилися зірки. — Так, відмінно, але: що ж робити з живом? — Дуже просто, він стане вмістилищем Лабіринту, який якраз і став знаком нашого союзу» [252].

Так був народжений «Acéphale».

У роботі «Священна змова» (1936) сам Ж. Батай дає Ацефалу таку характеристику: «По ту сторону мого “Я” я стикаюся з істотою, що викликає у мене сміх, бо вона без голови; що переповнює мене тугою, оскільки виткана вона з невинності і злочину: в його (Ацефала) лівій руці кинджал, а в правій — язика полум’я, схожі на Серце Господнє. Це не людина. І не бог. Це не моє я, але це більше, ніж я: в утробі його лабіринт, в якому губиться сам Ацефал, в якому я гублюся разом із ним» [109, 88].

Зауважу, що зображення А. Массоном черепа на соромливому місці Ацефала — це свого роду «пародійний» модус усиченої голови, що в силу її розташування наводить на думку про «кастрацію» і символізує нероздільність еротизму та смерті.

Перший номер журналу вийшов у 1936 році, товариство ж було створено у 1937. Основною ідеєю журналу було виправдання імені Фрідріха Ніцше, необхідність, так би мовити, вир-

вати його з рук фашистів, котрі зловживали ім'ям філософа. Справа у тім, що за кілька років до описуваних подій формується інтерпретація робіт Ф. Ніцше з позицій ідеології фашизму, що на довгі роки стає чи не єдиною можливим способом його прочитання. «Так, одні вітали в Ніцше відверто антисемітського і перед-фашистського письменника; інші дорікали Ніцше в антисемітизмі і фашизмі. Лише деякі, які зуміли краще прочитати його тексти, розуміли недоречність як такого захоплення ідеями Ніцше, так і спроб їх пригладити. До цих небагатьох і належав Батай» [259], який зі своїми однодумцями хотів показати, що праці Ф. Ніцше неправильно розуміються ідеологами фашизму. Так, у другому випуску журналу «Ацефал» з'являється стаття, в якій несамоовито критикується сестра німецького філософа — Елізабет Фьорстер-Ніцше, яка прийняла А. Гітлера в Архіві Ф. Ніцше 2 листопада 1933 року й безсоромно подарувала йому тростину-шпагу, що належала філософу. Ж. Батай наважився назвати сестру мислителя Іудою-Фьорстер¹³. У тому ж номері містився невідредагований текст Ніцше про Геракла і коментарі до опису ніцшеанських ідей Карлом Ясперсом [12].

Отже, Ж. Батай віддає належне Ф. Ніцше як викривачеві расистського фарсу, задля чого він вибирає красномовні цитати з праць філософа: «Не спілкуватися з тими, хто бере участь у цій безсоромній балаканині про раси ...»; і ще: «А як ви думаєте, що я відчуваю, коли ім'я Заратустри виходить із уст антисемітів!» [259]. Антисеміти викликають у Батая таку ж сильну відразу, як і у Ніцше.

Батай, подібно до Ніцше, проголошує «смерть Бога», яка, на переконання французького філософа, відкриває нескінченну універсальність завдяки тяжінню до смерті, адже людей не може згуртовувати щасливе та світле, і тільки смерть здатна пробудити в них буття, тільки вона згуртовує людей, завмерлих біля трупа, саме смерть приводить людей, які, живучи разом, мучаться відчуттям роз'єднаності, до усвідомлення своєї спільності у страху.

Як відзначає французький теоретик М. Сюрія, в 1937 році у № 3-4 «Ацефала» «під знаком Діоніса» Ж. Батай цілком недвозначно пояснює своє розуміння релігійного трагізму: «Все те, що

в житті спільноти ...тісно пов'язане зі смертю, усвідомлюється людьми як щось найбільш чуже. Ніхто вже не думає про те, що реальність спільного життя, тобто людське існування, залежить від загального переживання нічних страхів, того екстатичного спазму, що викликає смерть». Живуть, збираються разом тільки «від туги»; чим більше ця туга, тим сильніше у них буття і тим сильніше їх співтовариство [259]. «Батай закликає до смерті (точніше, до усвідомлення смерті), трагічної всюди і для всіх; до такої смерті, яка пробудила би буття всюди і для всіх (тільки усвідомлення такої смерті і може дати свободу). Спільнота «Ацефал» об'єднується без голови, тобто у неї немає бога. А спільнота без бога (і без голови, вождя) — це спільнота, безумовно, відкрита для спустошення смертю» [259].

Отже, в ідеології Ж. Батая головним суб'єктом стає «трагічна спільнота», прообразом якої став «Ацефал».

Як відзначає Н. Сперанська, у липні 1937 року у журналі «Ацефал» з'являється «Заява про заснування “Коллежа Соціології”». На першому його засіданні, що відбулося 20 листопада, була прочитана доповідь Ж. Батая та Р. Кайуа «Соціологія сакрального і відносини між суспільством, організмом та істотою». Виникнення «Коллежа» почалося з категоричної відмови від політики і літератури, — єдиним орієнтиром визнавалася наука, предметом якої був «відштовхуючий аспект сакрального» [252]. Завдання об'єднання полягало у дослідженні сакральних феноменів, а також в осмисленні зв'язку природного і соціального світу. Однак члени «Коллежа» мали протилежні точки зору щодо розуміння «проекту сакральної соціології», що й стало причиною розколу. Так, М. Лейріс (1901–1990) пропонував продовжувати дослідження в межах офіційної науки, тоді як Ж. Батай та Р. Кайуа (1913–1978) наполягали на сакралізації соціології. Малося на увазі наступне: якщо для «традиційної науки» сакральне — це реальність, то для Р. Кайуа — це «активне небуття, ...сакральне є одночасно найсильнішою спокусою і найбільшою загрозою. Будучи грізним, воно вимагає обачності; будучи бажаним, воно разом із тим спонукає до зухвалості» [130, 153–154].

Оцінюючи таку позицію, російський культуролог С. Зенкін слушно зауважує, що від Е. Дюркгейма Р. Кайуа запозичив

ідею амбівалентності сакрального, що постає то в позитивному — «правому» — вигляді святості, то в негативному — «лівому» — вигляді скверни [116, 20]. Внаслідок цього картина світу структурується таким чином: профанне — святість — скверна. При цьому друга і третя складові на глибинному рівні сходяться¹⁴.

Так, у роботі «Людина та сакральне» (1939) Р. Кайуа проголошує: «Профанне — це світ достатку і безпеки. З обох сторін його обмежують дві безодні. Людина відчуває до них два запаморочливих ваблення, коли їй стає мало достатку і безпеки і починає обтяжувати надійне і обачне підпорядкування правилу. Тоді вона розуміє, що правило — лише перешкода, що священне не воно саме, а те, до чого воно не дає доступу і що пізнає та роздобуде той, хто зуміє подолати або зламати перепону. Якщо перейти межу, то дороги назад уже немає. Потрібно йти далі і далі по шляху святості або по шляху прокляття, які часом несподівано з'єднуються пересічними стежками» [131, 184–185].

Р. Кайуа та Ж. Батай погоджуються з тим, що людська активність проявляється у «виробництві» та «втраті», де остання включає у себе жалобні церемонії, війни, зведення надмогильних пам'ятників. Іншими словами, «втрата» пов'язана із сакралізацією втраченого, сакралізацією жертви. Згідно із позицією Р. Кайуа, сакралізована втрата однакова як на війні, так і на святі: «Війна робить почесним не тільки вбивство ворога, а й цілий комплекс учинків і настроїв, що засуджує мораль цивільного життя...», витрати на війну й на велике свято — однаково марнотратні; «свята відкривають браму у світ богів, ...вони виводять у Великий Час і служать віхами у плині часу робітника. ...Також і війна постає орієнтиром у плині часу» [131, 281–283]. Грандіозний прояв «рукотворної» сакральності спонукає до життя всілякі містичні уявлення: від обрядів військового братства до мілітаристської ідеології.

Слід зазначити, що, незважаючи на певну спільність думок Р. Кайуа та Ж. Батая, у них були і розбіжності. Так, для Ж. Батая, на відміну від його колеги, сакральне — це «олюднений» феномен, що реалізується лише у площині «людського суспільства». Р. Кайуа вважав, що сакральне здатні переживати навіть

комахи. Для Ж. Батая головне переживання сакрального — це переживання «Я» власної смерті, як руйнівного, трагічного акту жертвовного (само-)вбивства. Р. Кайуа зводить сакральне до досвіду індивідуально-неосмисленого або колективного. Відтак саме теоретичні розбіжності в решті-решт привели до припинення діяльності «Коллежа Соціології».

У 1946 році за ініціативою Ж. Батая почалося видання журналу «Критика», де він опублікував низку статей: «Моральний сенс соціології», «Таємниця Сада», «Про розповіді жителів Хіросіми», «Перехід від тварини до людини і народження мистецтва». Різноманітна діяльність Ж. Батая протягом 30–40-х років здобула досить широке визнання як у середовищі французької інтелігенції, так і на офіційному рівні: у 1952 році філософ був нагороджений орденом Почесного легіону. 8 липня 1962 року в 65-річному віці Жорж Батай помирає від важкої форми туберкульозу.

З усього сказаного стає зрозуміло, що у теоретичному доробку Ж. Батая наріжною є проблема трансгресивного, що складається з «інтересу до категорій потворного, низького та їх похідних, до мотиву смерті, агресивної еротики, насильства, деградації, “провокаційних можливостей” сміхового елемента...» [207, 74]. Беззаперечним є й те, що особливу роль у формуванні світоглядних орієнтирів теоретика відіграла постать маркіза де Сада (1740–1814), яка є об’єктом теоретичної зацікавленості низки сучасних філософів, естетиків та культурологів.

Особливої уваги, на мій погляд, заслуговують напрацювання українського естетика О. Оніщенко, зокрема, її монографія «Художня творчість: проект некласичної естетики» (2008), а також стаття «Трансгресивні пошуки у динаміці європейського культуротворення: від маркіза де Сада до Жоржа Батая», на сторінках яких комплексно аналізуються як провокативність чуттєвого сприйняття де Сада та його «шокові літературні експерименти», так і трансгресивний досвід Батая. Авторка також концентрує увагу на аналізі Ж. Батаєм теоретичного досвіду Г.В. Ф. Гегеля, зокрема його антиномії «господар — раб», що, у свою чергу, перегукується з антиномічними структурами «надлюдина — людина» Ф. Ніцше та «лібертен — раб» де Сада.

Співставлення опозицій «господар — раб» Г. В. Ф. Гегеля, а також ніцшеанське «розуміння трансгресії як невід'ємної частини доцільності в житті ...» [62, 8], у контексті концепції трансгресивного досвіду Ж. Батая, розглядає й український теоретик Є. Буцикіна, а також російські науковці — О. Гальцова, С. Зенкін, М. Євстропов, О. Телемський.

Загалом, погоджуючись із запропонованим тлумаченням співставлення названих антиномій теоретиками, все ж необхідно додати, що фундаментом батаївської концепції «тілесності» є переосмислене постгегельянцями співставлення «господар — раб» і введення співставлення «суверен — раб». За Г. В. Ф. Гегелем, господар, індивід — це той, хто дивиться в очі власній смерті. Відповідно, під час зіткнення зі смертю, індивід — суверен, за Ж. Батаєм — стверджує своє буття всупереч смерті і стає «господарем», у той час як «раб», боячись смерті, приймає рабську долю: «Індивід, котрий не ризикував життям, може бути, звичайно, визнаний особистістю, але істини цього визнання як деякої самостійної самосвідомості він не досягнув» [76, 102]. Слід відзначити, що, згідно із поглядами Г. В. Ф. Гегеля, можливою є і ситуація, коли «раб» та «господар» можуть помінятися місцями. Більш того, відповідно до концепції німецького філософа, за «рабом» — майбутнє, оскільки він прагне «привласнити» свободу «господаря», у всесвітньо-історичній перспективі, домагаючись визнання. Ж. Батай же відмовляє «рабу» у такій можливості.

Отже, у Ж. Батая категорія «суверенність» стає ключовою, а поняття «суверен» перетинається, з одного боку, з ніцшевським поняттям «надлюдина», а з іншого, — антиномією «аполонівське — діонісійське», де діонісійське передбачає екстаз — вихід за межі, іншими словами, — трансгресивне. Доречно зауважити, що теоретики другої половини ХХ століття починають стверджувати, що справа не тільки у співставленні «господар — раб», а й у тому, що будь-який текст може бути прочитаний і у «рабському», і у «господарському» контексті. Іншими словами, будь-який «текст» — це засіб перевірити себе на «суверенність»: у цьому випадку досвід «перевірки» або відкриває шлях до суверенності, або ні. За Ж. Батаєм, сучасність демонструє перемогу «раба», і «наслідки цього є жахаючими» [22, 8], адже «раб» спроможний

тільки виконувати функцію і не здатний, на відміну від «суверена», до жертвності, що і є рушієм розвитку, структуроутворюючою основою суспільства.

На мою думку, можна стверджувати, що означена позиція Ж. Батая ґрунтується на традиціях французької соціологічної школи, представники якої, зокрема Е. Дюркгейм та М. Мосс, спираючись на вивчення ритуалу в первісних суспільствах, стверджували, що суспільство — це система моральних зв'язків між людьми, які ніби нав'язувалися їм і володіли примусовою силою. До речі, за Е. Дюркгеймом, саме ритуал володіє соціоутворюючою функцією. Безперечним є й те, що Ж. Батай спирається на описану М. Моссом традицію «потлача» — дарування — як однієї з форм боротьби за місце в ієрархії, що супроводжується суперництвом, принесенням жертв. Як справедливо зазначає О. Тимофеева, «в першу чергу забороняється і сакралізується саме тіло — мертве в разі заборони на смерть і вбивство, живе в разі заборони на інцест, як основоположну форму заборони на вільну сексуальну поведінку взагалі» [264, 53].

Непристойність оголення полягає в тому, що воно розкриває в людині частку сакрального — тваринну плоть, що включає в себе низьке і непристойне — «прокляту долю». Тому оголене тіло людини — об'єкт розкоші, що запрошує «до витрат», — це виклик порядку. Цю думку Ж. Батай обґрунтовує в роботі «Історія еротизму», зауважуючи, що такий виклик є природним, і найприродніше поводить себе повія, яка репрезентує себе як еротизоване тіло, що пропонується в дар для сексуальної насолоди та насилля. Чоловік же відповідає на цей «дар» марнотратством. Відносини продажної любові є взаємним обміном дарами: з одного боку, — тіло, гроші й подарунки, — з іншого. Відтак «потlach» уключає у себе обов'язки давати, брати та відшкодовувати.

Французький соціолог визначає «потlach» як «тотальні поставки агоністичного типу» [188, 143]. У контексті розміркувань М. Мосса слід враховувати, що «агоністичний» — від грецького *agonistikos* — здатний до боротьби, войовничий. За М. Моссом, крайньою формою «дару» може стати власне життя, зокрема вождя: коли він не може покласти на вівтар «дару» достатню жертву й вбиває себе, демонструючи абсолютну суверенність.

У роботі «Проклята доля» Ж. Батай переосмислює феномен «потлача» і трактує його як нестримне, оргіастичне витрачання. В основі релігії і мистецтва, на думку Ж. Батая, лежить відмова від розумного принципу накопичення і економії, що формує заборони та вимагає порушувати їх під час свят або вистав. Саме тому на кориді відмінність між жертвопринесенням і виставою нівелюється («Історія ока»), немає різниці й між релігійним дійством та оргією. «Потлач» та злочин у Батая — шляхи до усвідомлення смерті, — саме вони відрізняють людину від тварини. Безглузда трата жертвопринесення, «цапина пісня» трагедії, «смерть оргазму» — репетиції остаточного відходу, підготовка до переходу межі між життям та смертю. Наразі необхідно зупинитись ще на одному понятті, що використовує у своїх роботах Ж. Батай, — «безперервність».

Як слушно відмічає С. Зенкін, безперервність (континуальність) — стародавнє філософське поняття, визначене ще Арістотелем, і яке довгий час застосовувалося, головним чином, у натурфілософії для вираження повноти і достатку світу, де жодна можлива істота не залишається нереалізованою, і між класами істот, як живих, так і неживих, не буває пустот, — замість них плавні переходи, заповнені проміжними утвореннями [117, 15].

Із кінця XIX — початку XX століття з'являються й інші тлумачення поняття «безперервність», зокрема, у праці «Творча еволюція» (1907) французького філософа-інтуїтивіста А. Бергсона, який застосував його до опису внутрішніх переживань індивіда, що тривають безперервно, адже «тривалість не є моментами, що змінюють один одного... Тривалість — це безперервний розвиток минулого, що вбирає в себе майбутнє і розростається у міру руху вперед. Але якщо минуле зростає безперервно, то воно і зберігається нескінченно» [41, 42].

Ставлення Ж. Батая до поняття «безперервність» дещо інше: він розглядає його не з психологічної, а з екзистенціально-феноменологічної точки зору. «Безперервність», згідно із батаївською концепцією, характеризує не внутрішні душевні процеси, а особливі стосунки між індивідом і навколишнім світом, це певного роду занурення у світ, розчинення в ньому. Такі «занурення» і «розчинність» доступні всім людям: у цьому ми «перетина-

емося» з тваринами. Але це можливо лише «за межами», тобто там, де немає об'єкту та суб'єкту, а значить, і стосунків між ними, що передбачають «розрив», протиставлення «Я» та «Іншого». За Ж. Батаєм, прагнення людини до повернення такого атавістичного досвіду є поверненням утраченої іманентності, потаємності, що є суттю релігійного досвіду [25, 141].

Із позицій «безперервності» теоретик трактує й еротичний досвід: «принципом будь-якої еротичної практики є руйнування структури замкнутої істоти, якою є кожен учасник гри в нормальному стані» [28, 499]. І цей еротичний досвід, у свою чергу, пов'язаний зі смертю, адже «еротика — це утвердження життя в самій смерті. ...для нас, істот дискретних, саме смерть означає безперервність буття: відтворення веде до дискретності істот, але залучає до гри їх безперервність, тобто воно таємним чином пов'язане зі смертю» [28, 494, 496].

Отже, згідно з теорією Ж. Батая, за «безперервністю» любовного злиття двох індивідів ховається інша безперервність — «безперервність» трупа, не відокремленого від зовнішнього середовища. «Утвердження життя в самій смерті як при серцевій, так і при тілесній еротичі, кидає виклик смерті своєю байдужістю до неї. Життя є доступ до буття, життя смертне, а безперервність буття — ні. Прагнення до безперервності, захоплення нею пересилує увагу до смерті» [28, 504].

Не можна не погодитись із думкою, висловленою О. Оніщенко, щодо «відвертого захоплення Ж. Батая психоаналітичними ідеями З. Фрейда і, зокрема, напрямом розробки віденським психіатром концепції садо-мазохістського комплексу. Тим не менш, фрейдівська антиномія “кат — жертва”, що вочевидь може стимулювати до зіставлення з антиномією “лібертен — раб”, Ж. Батаєм не розглядається», що зумовлено «звуженим» психоаналітичним підходом до поля дослідження [207, 75]. Водночас, як відомо, Ж. Батай активно спілкувався та співпрацював із представником французької гілки психоаналізу А. Борелем, у якого проходив психотерапевтичний курс і після якого й починається батаївська активна літературна діяльність. Як слушно зауважує О. Оніщенко, тут простежується явна паралель між маркізом де Садом та Ж. Батаєм на особистісному рівні. «Загальнові-

домо, що першим кроком, так би мовити, психотерапевтичного лікування художньою творчістю, який офіційно визнається класичною психоаналітичною теорією, був шарантонський період життя маркиза де Сада. Саме там — у лікарні для божевільних — він реалізує своє нездійсненне бажання постановки вистав за власними драматургічними творами, що мали подвійний терапевтичний ефект: подолання особистої психологічної травми та лікування психіатричних захворювань пацієнтів закладу Шарантон» [207, 76].

Імовірно Ж. Батаю були відомі роботи італійського психіатра-криміналіста Ч. Ломброзо, у всякому разі «лейттему злочину» в батаївських творах можна назвати «наскрізною». Ж. Батай був знайомий і з Ж. Лаканом, із яким навіть мав матримоніальний зв'язок — психоаналітик був одружений на колишній дружині письменника.

Відтак беззаперечним є факт, що Ж. Батай, як і багато його сучасників, був захоплений З. Фрейдом та психоаналізом, і, як слушно відзначає Н. Алі, «центральна проблематика його текстів перетинається зі смисловим полем психоаналізу...» [4, 194]. Проте, якщо згідно з фрейдизмом, людське життя і людська діяльність обумовлені і зумовлені полярними позасвідомими силами — Еросом (інстинктом життя) та Танатосом (інстинктом смерті), — то, відповідно до батаївської концепції, цією силою є Танато-Ерос. І тут, скоріше, доцільна паралель не з працями засновника психоаналізу, а з роботою Сабіни Шпільрейн (1885–1942) «Деструкція як причина становлення» (1912), яку Ж. Батай не міг не знати. У цьому дослідженні С. Шпільрейн наголошувала на тому, що будь-яка зміна / розвиток передбачає руйнування або знищення старого стану, внаслідок чого має сенс звернути увагу саме на руйнівні компоненти людських потягів. Це конче необхідно зробити, оскільки проведений «аналіз сексуальних проблем» свідчить як про неоднорідність сексуального інстинкту, так і про сполученість його негативних компонентів із деструкцією та смертю.

Апелюючи до клінічних випадків, а також описуючи психічний аутоеротизм Ф. Ніцше, аналізуючи «Пісню про Нібелунгів», твори В. Шекспіра та ін., С. Шпільрейн ілюструє наявність де-

структивних складових у сексуальності й доходить висновку, що «смерть — це урочиста пісня любові ... Смерть сама по собі жахлива, смерть на службі сексуального інстинкту, тобто як його руйнуючий компонент, що веде до становлення, приносить благо» [300, 152], що розрядка лібідо тісно пов'язана з «потягом до руйнування» [300, 129], що пристрасть знаходить спокій тільки зі смертю особи [300, 137–138], що в сексуальному інстинкті проглядається інстинкт смерті [300, 139].

Отже, у концепції «Танато-Еросу» Ж. Батая та теорії деструкції С. Шпільрейн багато спільного. До речі, С. Шпільрейн також наголошувала на стані «межевості» у сексуальному задоволенні. Однак для французького теоретика трансгресивний досвід — це не просто містичне поєднання смерті та еросу, — тим більше, що це єднання відбувається після «смерті Бога», тобто в іншому обрії життя, — це «досвід сакрального», коли людина у безперервності, відділивши «себе від себе», досягає через сексуальне злиття кінцевість свого буття.

Батаївський трансгресивний досвід доцільно ототожнити з, так би мовити, «привабливим злочином», стосовно повсякденної «нормованої стриманості», що містить в собі морально-етичні вимоги та «естетику кохання», — «привабливим злочином» у межах Безмежного. Авторська інтерпретація Батая з позиції Мішеля Фуко дозволяє відтворити ситуацію, коли «Смерть Бога, відібравши у нашого існування межу Безмежного, зводить його до такого досвіду, в якому ніщо вже не може віщати про зовнішність Буття, отже, до досвіду внутрішнього та суверенного...» [283, 115–116].

Для того, щоб досягнути означене, слід враховувати, що в теорії Ж. Батая є три символи, які мають особливе значення, передусім для його порнографічної прози: Сонце, Око та Фалос.

Сонце — символ абсолютної жертви, бійні, заклання, адже воно розтрачує себе своїм саявом. Ж. Батай порівнює смерть зі світлом, сонцем, як символом самовтрати. Це яскраво відтворено у романі «Небесна синь»: «Сонце було страшним, воно спонукало думати про вибух; і чи є що-небудь більш сонячне, ніж червона кров, що тече по бруківці, ніби світло вибухає і вбиває?» [30, 147–148]. Заклання бика в «Історії ока» відбувається при яскравому

саяві сонця, в якому немов розчиняються і видовище, і глядачі. Самого ж бика автор називає «сонячний монстр» [31, 77]. Згвалтування та вбивство священика здійснюється «Під сонцем Севільї», де від світла і спеки «все розпливалося ще більше, ніж у Мадриді» [31, 80]. Батаївський блиск сонця — це необхідна умова «не-самотності» людини, комунікації та любові «а-ла де Сада». До речі, Ж. Батай і «образ» самого маркіза де Сада порівнює з сонцем [22, 92].

Джерело метафори «Ока» у творчості Ж. Батая сягає платонівської тріади: «око — світло — сонце»: «Якими би гострозорими і сприйнятливими до кольору не були у людини очі, ...*(потрібно)* наявність чогось третього, спеціально призначеного. ...*(це)* те, що ти називаєш світлом. ...Зір ані сам по собі, ані в тому, в чому він виникає — ми називаємо це оком, — не є Сонце. ...Проте зі знарядь наших відчуттів воно найбільш сонцеподібне» [219, 289–290].

Слід також зазначити, що Сонце у більшості традицій є символом Батька. На думку дослідника творчості Ж. Батая О. Гальцова, «у начерках статей «Пінеальне око» (“L’Oeil Pinéal”, 1930) Батай пише спочатку: “Око — це безсумнівно символ сонця, яке, у свою чергу, є символом батька”, потім закреслює другу половину фрази» [74, 573].

В інтерпретації Ж. Батая платонівська тріада блага стає символом жаху і мерзенності. Око проникає у заборонене, руйнує, воно пов’язане зі смертю. І тут немає протиріччя з міфологією. Так, давні греки «Оком Пса» називали Сотіс (Сіріус), зірку Анубіса, провідника душ у Царство Мертвих. ...всевидюче око прикрашає фронти соборів і церков для того, щоб нагадувати парафіянам, що усі їх таємні думки, почуття і бажання — на очах у Творця»¹⁵ [122, 229, 231].

Ось як пояснює символіку ока російський теоретик О. Телемський: «Відкрите око Шиви руйнує світ. Сехмет як “око Ра” виходить на землю “погуляти” і людство тоне в крові. Недремно око зображується як символ нагляду, який здійснює бог. На 16-ому Аркані Таро “Вежа” руйнування відбувається саме в результаті відкриття чорного ока. ...Куди б ми не подивилися, ми знаходимо дивну спорідненість ока зі смертю, ока з руйну-

ванням. І цю архетипічну закономірність прекрасно передає Батай» [260].

Слід зазначити, що «Око» у давніх міфологіях також пов'язується з вагінальними символами. Ж. Батай, так би мовити, не порушує логіки давніх: у його теорії символи «Сонця» та «Ока» доповнюються «Фалосом» — наддостатком, божественною досконалістю, — відповідно до єгипетської та давньогрецької міфології. Фалічне замінює хтонічно-анальне: «Земна куля вкрита вулканами, що слугують їй анусами ...нічні тяжіння землі» постійно прагнуть до «розпусти сонячного променя» [29].

Необхідно зазначити, що ще З. Фрейд звертав увагу на зв'язок символіки сонця та фалоса. Аналізуючи міф про Прометея у контексті проблем лібідозного бажання, психоаналітик згадує птаха Фенікса, який «відроджується знову омолодженням після кожної своєї смерті у вогні й, радше й найімовірніше за все, означає насправді знову оживий після знемоги фалос, як сонце, що заходить у вечірній зорі, а потім знову сходить вранці» [281, 340].

Повертаючись до «привабливого злочину», тобто вчинку, що передбачає «широко-діапазонну»¹⁶ сексуальну активність «по інший бік заборони», слід наголосити, що, на думку М. Фуко, ідея здобуття істини про секс із середніх віків структурувала християнську традицію сповіді, відтак порнографічна проза Ж. Батая є свого роду сповіддю «завсідника притонів і любителя повій» [166, 56]. До речі, як зазначає сучасний французький теоретик, дослідник проблеми «тілесності», А. Корбен, «відвідування борделю (зокрема Стендалем, Мюссе, Флобером або братами Гонкур) зовсім не готувало чоловіка до завоювання тіла коханої, а, навпаки, заважало уявити, що за шлях повинен пройти його бажаний янгол, щоб перетворитися на “жінку-звіра”, готову до будь-яких проявів хтивості, співвіднесеною зі спогадами про будинок розпусти. “Ще кілька днів тому ти була божеством, — пише Бодлер мадам Сабатьє після першої проведеної разом ночі. — А тепер ти жінка”» [143, 148–149].

Повертаючись до феномену сповідальності, яким позначена — через образи конкретних творів — батаївська проза, слід урахувати, що вона є жагою виплескування емоцій і досвіду чуттєвості. Слід підкреслити, що відверто фізіологічна чут-

тевість, яку мають на увазі дослідники, дозволяє зафіксувати кілька важливих позицій, що допомагають об'єктивніше «дешифрувати» мотиви й стимули Жоржа Батая і як людини, і як письменника, і як теоретика.

В означеному контексті особливої ваги набуває категорія «досвід», оскільки йдеться передусім про індивідуальний досвід «Батая — людини». Коли ж виникає бажання поділитися «індивідуальним досвідом», то у свої права вступає «теоретик», осмислюючи його (досвіду) «за» і «проти», чи «письменник», виявляючи художньо-емоційну сутність індивідуальних чуттєвих переживань. Так «індивідуальне» трансформується у загальнолюдське, що спонукає «поділитись екстазом, ...насолотою задоволеннями, що здаються далекими» [58, 39], і є водночас і морально неадекватними, навіть патологічними, мерзенними й непристойно-пародійними. Цю «сповідь» можна вважати і своєрідною даниною кумирам — де Саду, Бодлеру, Прусту, а також у певній мірі Бальзаку, Мопассану, Кафці та Хемінгуею¹⁷, — через контамінацію, яка в концепції Батая заслуговує на особливу увагу. Наголошуючи на трансформації поняття «досвід», «індивідуальний досвід» у процесі виявлення суперечностей щодо сфери чуттєвості між аспектом «людина» і аспектом «письменник», зробити об'єктивні оцінки чи висновки, не враховуючи феномен контамінації, по суті неможливо.

Як відомо, поняття «контамінація» — від лат. *contaminato* — зіткнення, змішування — в активний естетико-мистецтвознавчий ужиток увів англійський неопозитивіст Айвор Річардс (1893–1979), який наприкінці 40-х років XX століття констатував девальвацію класичного мистецтва, на зміну якому йшло «контаміноване» — «естетично забруднене» — формалістичне експериментування. У випадку з Батаєм, який був сучасником найпоказовішого захоплення теорією контамінації в європейській гуманістиці 40–60-х років, йдеться про досить складний феномен, а саме: контамінація чуттєвості.

Не естетизована, а контамінована — з елементами аморалізму, патологічності, бруталної фізіологічності — чуттєвість є «батаєвським простором»: єдино можливим, найприємнішим і найпривабливішим двигуном життя, адже поза ним немає ні-

чого: «Небесній родючості протистоять земні лиха, образ земної необумовленої любові, ерекція без результату і правил, шок і жах. Так і волає любов у моєму власному горлі: я есмь Іязувій, мерзотна пародія спекотного і сліпучого сонця» [29].

Відтак у цій контамінації відбувається зміщення «верху» та «низу», й «низ» стає домінуючим: «Ерекція і сонце шокують так само, як труп і печерний морок» [29]. Суб'єкт у цьому випадку представляє собою одночасно і сутність, і субстанцію, і місце, що є результатом перверсії «едіпальної» (фалічної) фази лібідо та комплексу «кастрації», які, у свою чергу, призвели до дихотомії: «заборона — трансгресія».

«Едіпальна» (фалічна) фаза лібідо пов'язана з сексуальним бажанням дитини, спрямованим на батьків або одного з батьків, що «проявляється в допитливості, виставленні себе на показ» [282, 70]. Опис цього комплексу З. Фрейд запозичив із трагедії Софокла «Цар Едіп», в якій Едіп, цар Фів, ненавмисно вбиває власного батька і вступає у кровозмісний зв'язок із матір'ю. Коли Едіп зрозумів усю жахливість учиненого, він засліплює себе. Психоаналітик розглядав трагедію як символічний опис найбільшого з людських конфліктів: неусвідомлене бажання дитини володіти батьком протилежної статі та одночасно усунути батька однієї з них статі. З. Фрейд знаходив підтвердження цього комплексу в родинних зв'язках та кланових взаєминах, що мають місце в різних примітивних суспільствах.

У дорослому віці ця фаза трансформується і, як правило, виражається в зухвалій поведінці особи, схильності до бравати, ефектних вчинків, у бажанні добитися успіху будь-якою ціною. Якщо успіх досягається ним, — не можуть насолодитися, оскільки омріяне відчуття та враження відсутні. Такий тип людей прагне привертати увагу до своєї персони, підкреслюючи власну мужність чи жіночність.

«Фалічне» лібідо — як «головна детермінанта людської поведінки» [164, 19] — є чи не найголовнішою лейттемою усієї творчості Ж. Батая. Зокрема, мотив сексуального збудження, викликаний спогляданням мертвої матері зустрічається і в «Історії ока», і в «Небесній сині».

У психоаналізі комплекс «кастрації» означає «реально-уявну»

втрату або пошкодження геніталій представників обох статей, що приносять максимальну сексуальну насолоду. У дорослих страх пошкодження геніталій переноситься, як правило, на інші частини тіла. Надмірний страх втрати, пошкодження або проникнення у будь-яку частину тіла частково пов'язаний зі страхом кастрації, що символізує нероздільність еротизму та смерті. Гострий страх кастрації може призвести представників обох статей до нарцисичної переоцінки фалоса. Звідси й популярність серед певних кіл суспільства в усі часи «низового» еротизму, його фривольних описів.

Як вже зазначалось, перверсія двох комплексів призводить до дихотомії «заборона — трансгресія», де «заборона» означає розрив із «тваринним» світом, а «трансгресія», ніби долаючи цю «заборону», після отримання у стані «між життям та смертю» еротичного задоволення — у свободі від відповідальності — повертається у світ «заборон», що сприймається і відчувається як «порожнеча», в якій немає місця «статевій психопатії» (термін Ч. Ломброзо), що часто-густо призводить до злочинів.

Тут сама собою напрошується паралель із роботою Ч. Ломброзо «Любов у схиблених», у якій автор, аналізуючи на матеріалі своєї психіатричної практики еротичну симптоматику, доходить до висновку щодо тотожності «негативної» обдарованості злочинця та «позитивної» обдарованості митця. До речі, назва книги італійського психіатра «*L'amore nel suicidio en nel delitto*» перекладається дослівно як «Любов у самогубстві та злочині», а відтак порнографічна проза Ж. Батая — як би вона збіглася у часі з теоретико-практичними шуканнями італійського психіатра-криміналіста — могла неабияк активізувати розвідки Чезаре Ломброзо (1835–1909), зокрема опис витончено-блюзнірського вбивства священика з «Історії ока».

«Низова» насолода у творах Ж. Батая є вищим ступенем «Буття» і — головне — «над-Буття», що може трактуватися як своєрідна теодицея сублімованого «привабливого злочину». Як відомо, Фрейд був переконаний, що митець — завдяки своїй високорозвиненій здатності до сублімації — «перемикає» енергію «низинних» потягів на художню діяльність і встановлює зв'язок власних «фантазій-бажань» із реальним світом. Саме це й від-

бувається у «сповідально-порнографічній» прозі Ж. Батая, а також у його критичних есе «Література та зло» (1957), де теоретик стверджує, що передусім у літературі можлива реалізація різноманітних досвідів трансгресії. Теодицея «привабливого злочину» полягає у виправданні трансгресивного насильства, вторгнення у сферу забороненого, де сексуальне володіння набуває характеру осквернення, наруги над «священним», що можна порівняти з жертвопринесенням, пов'язаним з насильством, у процесі якого невинність і беззахисність жертви піддаються випробуванню фізичного руйнування.

Слід підкреслити, що Ж. Батай як людина не стільки витонченого, як іронічного розуму, здатна до чуттєвої поліфуркації, характеризує людське буття, з одного боку, як «перманентно-безперервну» розірваність, а з іншого — підштовхує до думки, що межа між людиною та твариною, між високим та низьким, між сакральним та профанним проходить у внутрішньому світі самої людини.

Посилання:

⁹Різним аспектам тілесності присвячені роботи багатьох як зарубіжних (Р. Барт, П. Брукс, Е. Гідденс, С. Зонтаг, А. Корбен, Ж. Ле Гофф, М. Мерло-Понті, Ж.-П. Сартр, Е. Скеррі, Н. Трюон, О. Фор, М. Фуко), так і російських (М. Бахтін, І. Бескова, Д. Бескова, М. Золотоносов, А. Кантор, С. Карлінський, О. Князева, Е. Курилюк, В. Подорога, О. Уракова, та українських (Т. Алексеєнко, І. Алексійчук, Л. Газнюк, О. Гомілко, В. Косяк, Т. Кривошея, О. Оніщенко, В. Панченко, І. Рудакова Т. Червінська) дослідників.

¹⁰Аналізу спадщини Ж. Батая присвячені роботи С. Ангера, Р. Барта, М. Бланшо, А. Бретона, Б. Бучанена, Ж. Дерріда, П. Клоссовські, Ю. Крістєвої, Г. Марселя, К. Ноланда, Ж.-П. Сартра, М. Фуко, Є. Буцикіної, Д. Дорофєєва, М. Євстропова, Л. Левчук, О. Оніщенко, Н. Сперанської, О. Телемського, О. Тимофєєва, С. Фокіна та ін.

¹¹Lord Auch, за словами самого автора, означає: «Господь Бог, що справляє потребу» [170].

¹²До речі, саме Ілля Еренбург на сторінках журналу «Новий мир» на початку 60-х років минулого століття видав мемуари, в яких тоді вперше в повний голос говорилося про О. Мандельштама, М. Цветаєву, І. Бабеля (до збірки оповідань якого І. Еренбург ще раніше написав вступ) і цілої плеяди раніше напівзаборонених авторів. Саме він відкривав творчість «молодих» (Є. Євтушенка, А. Вознесенського, В. Аксьонова та ін.). У «Мемуарах» йшлося і про А. Матісса, Дієго Рівєра, Е. Хемінгуєя, П. Пікассо, О. Фадєєва, М. Кольцова та ін. Тоді ж

були перевидані його «Французькі зошити» (записки про діячів французької культури від Ж. дю Белле до Стендаля).

¹³Нацистській інтерпретації робіт Ф. Ніцше ми зобов'язані не тільки сестрі філософа, а й його кузену – Рихарду Йолеру, який був разом із Елізабет співробітником Архіву Ніцше. «Саме йому ми зобов'язані твором “Ніцше і майбутнє Німеччини” – добромисним пасквілем, що прагне ні багато ні мало виявити спадкоємність між філософом і автором “Майн кампф”...» [259].

¹⁴Або сакральне – профанне – ігрове, де останнє – симулякр реальності, що буде пізніше обґрунтовано Р. Кайуа в роботі «Ігри та люди» (1958).

¹⁵У масонській символіці «всевидюче око» у багатьох ложах розташоване над стільцем майстра і має нагадувати про проникаючу в усі таємниці мудрість і пильність Творця, «Великого Архітектора усіх Світів» [122, 229], невідомо, правда, на що натякає «всевидюче око» на п'ятсотгрівневій купюрі... Але це риторичне запитання, безперечно, не має жодного відношення до Ж. Батая...

¹⁶Мається на увазі діапазон від покірливого підпорядкування до збоченого насильства.

¹⁷Докладний опис паралелей та посилань на творчість названих митців дає у своїх «Коментарях» О. Гальцова [74].



*Мене у житті цікавить щастя не всіх людей,
а кожного окремо.*

(Д. Біан «Міна днів»)

БОРИС ВІАН: ІРОНІЯ ТВОРЧОЇ ДОЛІ МІСТИФІКАТОРА

Протягом ХХ і на початку ХХІ століття у повсякденній, побутовій лексиці стали часто з'являтися слова: «іронія долі», «горе», «безвихідь», «утрата», «криза», «трагедія». Це зовсім не означає, що в попередні століття люди не мали приводу характеризувати у такий спосіб своє життя, однак «трагічне» не сходило до характеристики повсякдення. Достатньо згадати і «Поетику» (по суті поетику трагедії) Арістотеля, і філософію «трагедійного» Ф. В. Й. Шеллінга, і песимізм А. Шопенгауера та Ф. Ніцше. Починаючи з подій та наслідків Першої французької буржуазної революції, які гостро відчули і відобразили в мистецтві передусім романтики, «трагедія», «біль», «утрата», «горе» поступово починають заповнювати повсякденний простір людини: апогей цього феномену спостерігається протягом усього ХХ століття. Можливо, це пов'язано з тим, що жодне інше століття в історії людства не знало стільки згубних соціальних катастроф, стільки жертв насильницької смерті, і ніколи ці жертви, окрім власного переживання, ще й завдяки засобам комунікації і зв'язку, не впливали на свідомість і почуття такої величезної кількості людей.

Якщо скористатися формулою І. В. Ф. Гегеля про те, що трагічне завжди пов'язане зі «станом світу», то можна говорити, що внаслідок стрімкої зміни «стану світу» протягом ХХ століття «трагедія», «біль», «горе», «втрата», «криза» охопили усі сфери людського життя, включаючи повсякдення та мистецтво. Коли ж саме це сталося?

Британська письменниця, літературний критик Вірджинія Вулф, інтерес до якої поживавився після створення п'єси Е. Олбі «Хто боїться Вірджинії Вулф?» (1962), назвала дату змін, перед-

чуття яких витало у повітрі: «Деся у грудні 1910 року людська природа змінилася» [123].

А що ж відбувалося у грудні? «У Лондоні відкрилася виставка імпресіоністів і постімпресіоністів, полотна Ван Гога, Гогена, Сезанна, Матісса, Пікассо приголомшили публіку. Почалися гастролі російського балету (дягільевські сезони), на яких звучала сучасна музика — Стравінський, Дебюссі, Равель, — і блиснули декораціями і костюмами російські “миріскусники”. Відбулася прем’єра “Вишневого саду”, вийшов переклад “Братів Карамазових”» [123].

Проникливість погляду В. Вулф не викликає сумнівів, зазначаючи тільки, що письменниця обмежила масштаби змін, замкнувши їх в естетичні рамки. Хід тодішніх історичних подій, які, без сумніву, вплинули і на мистецькі процеси, на мій погляд, потребує більш широкого спектру розгляду. Відтак двадцяте століття почалося, по суті, не у 1900 році, а у 1914 — з відчуття страху та невизначеності, з початком Першої світової війни — найстрашнішого з усіх попередніх суспільних потрясінь. Реакцією на жахи війни, яка продемонструвала знеціненість людських життів і крихкість освячених традицією гуманістичних цінностей, стала поява модерністських течій, зокрема дадаїзму та сюрреалізму. Дезінтеграція реальності, що втратила сенс і цілісність, а потім довільне з’єднання її фрагментів, спирається на важливі для дадаїзму принципи колажу, монтажу і «словесних ігор». «“Словесні колажі” Тцара, Дюшана, Пікабیا засновані на абсолютному свавіллі, на сліпій довірі до випадку (сюрреалісти назвуть це “об’єктивною випадковістю”)» [296]. Епатаж, розіграш, містифікація стануть основними принципами театрального мистецтва «Дада».

Оцінюючи об’єктивну реальність як «видимість», теоретики сюрреалізму — Т. Тцара, Ф. Супо, Ж. Батай, А. Бретон — протиставляють їй «вищу реальність» — сюрреалізм. «Вища реальність», на їх думку, — це першооснова життя, яка тлумачиться в категоріях бергсонівської філософії як потік нерозчленованих у просторі і часі станів, що відносяться до ірраціональної сфери духу, якою проголошується позасвідоме.

Спираючись на досвід З. Фрейда та К. Г. Юнга, один із засновників сюрреалізму — А. Бретон — проголошує позасвідоме

ме не тільки як первинну матрицю людської природи, що, за З. Фрейдом, обумовлює вічну динаміку психічних процесів, а й розглядає всі феномени свідомого і позасвідомого як прояв універсального колективного позасвідомого, загального для всього людства (К. Г. Юнг). Творчий акт, «тотально відчужений» від емпіричної реальності, осмислюється А. Бретоном як результат змішання примарного та реально видимого, що «накладаються» на дійсність. Образи, що з'являються у стані, спрямованому на звільнення з-під контролю розуму — безсоння, голод, галюцинаторні стани, схожі на сновидіння фантазії, — розпадаються і переплітаються з «безсонною» свідомістю, породжуючи неймовірне та чудове у повсякденному. Адекватна «логіці» сновидіння образність обумовлюється законом «об'єктивної випадковості» і довільно зближає різномірні за значенням слова, що спотворює світ звичайних пропорцій, руйнує граматичні та синтаксичні зв'язки. Підкреслений алогізм, зіткнення зовні незв'язних образів, вживання епітетів із різних смислових рядів, обумовлюючи ефект приголомшення, руйнуючи звичну картину світу, створює нову, «справжню реальність», у якій істинним законом є закон «об'єктивної випадковості» разючих зустрічей і неймовірних збігів. Як слушно стверджує Л. Андреев, філософський фундамент сюрреалізму модернізувався за рахунок інтуїтивізму А. Бергсона та фрейдизму. «“Тривалість” у системі Бергсона — те саме існування поза часом, що обволікає матерію недовірою до реального її існування, атмосферою релятивізму, завдяки якому все розповзається — “матерія зникла”» [7, 9].

Необхідно підкреслити, що у 20-ті роки, у момент бурхливого сплеску французького авангардизму, все ще міцними були позиції довоєнного імпресіонізму і символізму. Довоєнні роки — це, перш за все, час популярності М. Пруста та А. Жіда, А. Моруа та Ф. Моріака, Р. Роллана та А. Мальро, час, коли відбувається становлення екзистенціалістської літератури. Наслідки Першої світової війни і початок Другої посилили розгубленість та відчуття абсурдності, «нереальної» реальності того, що відбувається, як у соціумі взагалі, так і у мистецтві зокрема. Не акцентуючи увагу на моральному боці вчинків у воєнний час, які є, так би мовити, лакмусовим папірцем громадянської, й просто людської, позиції, підкреслюю саме абсурдність деяких дій у

мистецькому теоретизуванні. Так, щонайменше недоречними здаються розмисли А. Бретона щодо людської потреби дитячості у статтях «Положення сюрреалізму між двома війнами» і «Чорне світло», написаних у 1942-1943 роках. Він, правда, засудив жорстоку містику мілітаризму, але ... в контексті своїх думок про структуру війни. Розмірковуючи про дух Опору («Таємниця 17», 1944), А. Бретон класифікує його учасників на вищу та нижчу категорії, зауважуючи, що звільнення Франції — «негативна, не утворююча ідея, боротьба проти хвороби, але не саме здоров'я, яким є справжня, вища ідея свободи, що становить складову частину бретонівського “нового міфу”, “творення світу”, чим зайняті поезія, любов, “що зникаються на найменш виявлених точці людського серця”» [7, 44].

Ж.-П. Сартр же, який у роки війни підтримував рух Опору, у 1947 році заявив про відповідальність митця, його «ангажованість», включеність у боротьбу, про неминучу залежність людини від суспільних обставин, від історичної ситуації. Установка Ж.-П. Сартра на «ангажованість» показала, що література була і є одним із способів популяризації панівних ідей і переконань.

Зазначу, що саме на тлі такого доволі активного як політичного, так і мистецького життя, дещо осторонь знаходиться постать «людини-оркестра» — французького письменника Бориса Віана (1920–1959), творчість якого певною мірою «загубилась» між екзистенціалістською літературою та «новим романом». Як зауважує Г. Косіков, «Віан ніби випав із літературного життя свого часу, принаймні того, що протікало на поверхні» [147, 166].

Незважаючи на коротке життя, Б. Віан був надзвичайно обдарованою особистістю, мав різноманітний, багатогранний і багатолікий талант. Проживши 39 років, він встиг побувати інженером, винахідником (у Віана кілька офіційно запатентованих винаходів, серед яких і колесо із внутрішньою амортизацією), поетом, критиком, музикантом, драматургом, сценаристом, перекладачем, журналістом, лібретистом, прозаїком, виконавцем власних пісень, навіть актором: він зіграв роль кардинала в екранізації Жаном Делануа роману В. Гюго «Собор Паризької богоматері» (1956) із Джиною Лоллобріджідою в ролі Есмеральди, у стрічці Анрі Грюеля «Джоконда: історія мани» (1958), а та-

кож у фільмах П'єра Каста «Кишенькова любов» (1957) і «Прекрасний вік» (1960).

Борис Віан є представником повоєнного французького авангарду, визнаним класиком інтелектуального (елітарного) кітч, і я би навіть сказала, іронічного інтелектуального кітч. Творчість Б. Віана можна розглядати як певне втілення ідей А. Бергсона та Ж. Марітена (сам автор на цьому не наголошував), так і того теоретичного підґрунтя, на яке спирався сюрреалізм. Творам письменника притаманне авторське синтезування сарказму, скепсису, м'якого ліризму, буфонади, патетики та пародії. У низку цих складних психо-фізіологічних станів, що досить не просто опанувати одній людині, «вписуються» зовсім інші реакції Б. Віана на виклики реальної дійсності, а саме: глибокий песимізм та нонконформізм. Водночас творчість письменника не відчужена від його власної «потаємної особистості, а імпульси від імпульсів побуту, що є свідченням того, що творчість для нього — це спосіб жити. Це і надає його романам, п'єсам, віршам абсолютно особливий тон непідробленої щирості» [147, 167].

Борис Віан народився 10 березня 1920 року у містечку Вільд'Авре, що знаходиться між Парижем та Версалем. Його батько, Поль Віан — людина освічена і талановита — жив на дохід із капіталу, знав кілька мов, перекладав, писав вірші. Окрім того, він був майстром на всі руки: в юності, наслідуючи приклад свого батька, лив бронзу, займався спортом, із п'ятнадцяти років водив машину і навіть мав власний літак.

Мати Бориса, уроджена Івонна Вольдемар-Равені — власні діти називали її «матінка Пуш» — на вісім років старша від свого чоловіка, була родом з багатого ельзаської родини, яка володіла нафтовими свердловинами в Баку і промисловими підприємствами у Франції. Вона отримала блискучу музичну освіту, грала на фортепіано і арфі, пристрасно любила оперу, а чотирьох своїх дітей нарекла звучними іменами: Ален, Леліо і Нінон; Борис отримав своє ім'я на честь «Бориса Годунова» — її найулюбленішої опери.

Як пишуть біографи Віана, дитинство у Бориса склалося цілком щасливо. Велике сімейство жило у двоповерховій віллі, оточеній пишним садом, де з ранку до пізнього вечора гралися діти та їх друзі. Батьки — кожен по-своєму — теж займалися дітьми:

мати намагалася прищепити малюкам любов до класичної музики і влаштовувала домашні концерти, батько ж вчив їх майструвати. Ще були чорношкірий шофер, який ганяв із хлопцями у футбол, та італієць Піппо Барріцоне — надзвичайний персонаж, майже член родини: він служив садівником, метрдотелем, і, окрім того, як співак та гітарист, брав участь у домашніх концертах. На літо сімейство виїжджало у Нормандію, до моря, де на них чекала заміська вілла з пляжем і екзотичним садом. Щоправда, в одну з таких поїздок, у 1935 році, Борис захворів на черевний тиф, що загострило хворобу серця і призвело до аортальної недостатності (згодом ці ускладнення на серці викликали передчасну смерть письменника).

Світова економічна криза 1929 року збанкрутувала Віанів: особняк довелося здати, а від слуг відмовитися. Між тим, діти підросли та стали відвідувати ліцей. Борис навчався легко. У п'ятнадцять років він склав іспити на ступінь бакалавра з латини і грецької, у сімнадцять — із філософії та математики. Вчив англійську та німецьку. Багато читав. У 1939 році майбутній письменник вступив до Еколь Сантраль (École Centrale) — Вищої центральної інженерної школи. Почалася Друга світова. Школа евакуювалася у Ангулем, на північний захід від Парижа, й Борис надовго покинув рідну домівку. Матері він справно писав, у листах жартував та пустував, намагаючись угамувати її тривогу. Навесні 1940 року ситуація погіршилася. Захопивши Фландрію, німці йшли на Париж; Бельгія капітулювала, французька армія була розбита. Еколь Сантраль закрилася, не дотягнувши до кінця навчального року. На початку червня 1940 року Віани змушені були переїхати до Капбретону — курортного містечка на березі Біскайської затоки, а 14 червня гітлерівці вступили до Парижа. На березі ж моря у цей час війна ще ніяк не відчувалася: панувало безтурботне літо. Молодь купалася та читала, радіючи життю. Тут Борис познайомився з Клодом та Мішель — братом та сестрою — Легліз. Як зауважує М. Аннінська, разом із Леглізами у компанії з'явився ще один чоловік — їх троюрідний брат Жак Лустало, який увійшов у життя Бориса як жива легенда та згодом став одним із ключових персонажів багатьох його творів, зокрема іронічно-абсурдного роману «Сколопендр та планктон» (1946).

Лустало отримав прізвисько Майор. «Блаженний Майор, не-давно з Індії», — представлявся він при знайомстві. Майору було всього п'ятнадцять, але на зріст він анітрохи не поступався Борису та виглядав цілком дорослим. Онук депутата та син мера, Жак Лустало був проте повністю наданий самому собі. Батька він ненавидів за те, що той покинув матір, і намагався з ним не зустрічатися. Цей ерудований та ексцентричний юнак, чудовий танцюрист та полум'яний любитель джазу, дивився на світ єдиним (лівим) оком, розповідаючи несамоовиту історію про не-дале самогубство (у дійсності Жак утратив око у десять років за прозаїчних обставин). Відтак одне око у Майора було скляним та з ним він любив проробляти всілякі фокуси: кидав у чарку, ковтав, утрачав, пред'являв як перепустку ... До реального світу Майор був демонстративно байдужий — не вчився і не працював, жив у своїх фантазіях, складав небилиці, розмовляв із речами, мовчазно й безнадійно любив свою кузину Мішель. Ще він любив гуляти по дахах. Із вечірок Майор рідко йшов через двері — зазвичай стрибав у вікно. Один такий вихід стане для нього останнім, це трапиться у грудні 1948-го. Майору буде двадцять три роки. Ніхто так і не дізнається, чи був то нещасний випадок, чи самогубство.

Провівши два місяці на морі, у серпні 1940-го Віани змогли повернутися додому. Вже було підписано перемир'я з Німеччиною й усюди господарювали німці. Втім присутність окупантів відчувалася лише у Парижі, а у Сен-Клу та Віль-д'Авре німців майже не було. Еколь Сантраль теж повернулася до Парижа: Борис готувався до нового навчального року.

У вересні Мішель запросили у «Фовет» (так називався маєток Віанів) на традиційний «свінг-ті» — у 40-і роки молодіжні вечірки йменуються вже на американський манер. Із цього «свінг-ті» й починається романтична історія Бориса та Мішель. У лютому 1941-го один із залицяльників Мішель зробив їй пропозицію. Мішель йому відмовила. Вибухнув сімейний скандал, і мати пригрозила заслати її у Бордо до тіток, якщо вона негайно не вийде заміж. Мішель поскаржилася Борису. «Ну що ж, у такому разі одружимося!» — вирішив Віан. 12 червня 1941 року відбулися заручини, а 5 липня — весілля з цивільною церемонією та вінчанням. А через місяць молоде подружжя вже чекало

дитину. Оселилися вони у будинку батьків. Борис продовжував учитися, Мішель же повернулася до свого улюбленого заняття: писати статті про кіно. Правда, друкувалися вони за підписом головного редактора одного паризького журналу.

Часи були важкі, голодні, але вечірки у танцювальному залі (його побудував власноруч Поль Біан) ішли одна за одною. Повільні танці змінювалися швидкими ритмами, партнери демонстрували дива гнучкості й спритності. Ці відчайдушні розваги з юнацьким гумором описані Біаном у «Сколопендрі та планктоні»: молодь збиралась на танці, «горланячи, як і належить парижанам за містом. Побачивши бузок, вони не могли не закричати: “Ой, бузок!” — Хоча, здавалося б, чого кричати. Але треба ж показати дівчатам, що тямиш у ботаніці. ...У Майора була досить своєрідна манера танцювати. Спочатку вона спантеличувала, але до неї досить швидко звикали. Час від часу Майор зупинявся і, стоячи на правій нозі, піднімав ліву так, що стегно утворювало з тілом, яке він тримав прямо, кут у 90°. Гомілка залишалася паралельною тілу. Потім судомним рухом Майор відводив її в бік, весь час тримаючи ступню строго горизонтально. Потім гомілка знову приймала вертикальний стан, Майор опускав стегно і як ні в чому не бувало продовжував танцювати. Занадто великих кроків, щоб не перевтомлюватися, він не робив і топтався на місці з блаженною посмішкою на обличчі» [66, 2].

Або ще: «Коко хапав партнерку за ліву гомілку, спритно розкручував у повітрі і приземляв її на своє ліве коліно, потім переносив праву ногу через голову, швидко опускав, і партнерка, вже стоячи, тикалася обличчям у спину Коко. Потім він раптово різко перекидався, робив місток і, просунувши голову між стегон дівчини, швидко вставав, піднімаючи її над підлогою, дівчина летіла головою вперед між його ногами, в результаті чого він повертався в попередній стан: спиною до подружки. Повертаючись до дівчини, він видавав пронизливе: “Йе!”, — вимахував указівним пальцем, робив три кроки назад, чотири вперед, одинадцять у бік, шість кружляючи, два на череві, і все починалося спочатку» [66, 4].

Окрім опису відчайдушних танців у романі «Сколопендр та планктон», Б. Біан іронізує чи навіть іноді знущається і з приводу лжепатріотизму під час війни, і з приводу неможливості

виконання вимог щодо підвищення заробітної плати: «“А ви виходьте заміж, — радив він, якщо його співрозмовниця виявлялася дівчиною, — тоді відразу зарплати буде вистачати”». Для нього самого одруження обернулося великою економією: шкарпетки штопалися безкоштовно, їжа куховарилася без хатньої робітниці, яку ще спробуй пошукай. Посилання на злидні воєнного часу дозволяли йому зношувати черевики до дірок і ходити брудним, не побоюючись докору в скнарості» [66, 9].

Слід зазначити, що вже у цьому — ранньому — романі Б. Віана проявляється його «дезанґажованість», коріння якої, як слушно зауважує російський культуролог І. Казакова, сягають естетики французького прозаїка і драматурга Альфреда Жаррі (1873–1907), який здійснив справжній переворот у традиціях літератури і театру й цілком справедливо вважається предтечею низки літературних шкіл, творцем «революційної науки патафізики», а також «батьком» бельгійського і французького сюрреалізму, театру абсурду, чорного гумору, наукової фантастики, еротичної літератури ХХ століття. Згідно з концепцією Альфреда Жаррі, «патафізика» являє собою унікальний спосіб пізнання світу, що ставить собі за основну мету розширення потенційних тимчасових, просторових і інших меж, мислимим людиною. Для «патафізики» одиничне, виняткове, нестандартне набуває більш важливого значення, ніж загальноприйняте і ординарне. Всі звичні поняття втрачають для неї «канонічне» трактування. Це приводить до того, що створюється світ, чії обриси знайомі, однак система у ньому функціонує за іншими правилами. Загальна картина «патафізичного» світу складається з картин реального світу, уяви, прихованих можливостей і внутрішнього світу людини. «“Патафізика” має дві іпостасі свого існування: доведені до гротеску безглузді або банальні сторони людського існування, яким часто приписується надмірна серйозність, із одного боку, стихія фантазії, творчі сили людського розуму, творче, активне начало — з іншого» [129].

Художній світ творів Б. Віана є втіленням елементів «патафізичних» ідей, і «Сколопендр та планктон» є одним із них. У романі події розгортаються паралельно, ніби у двох світах: молодіжному — з веселощами, жартами та танцями до знесилля, та світу «дорослих», що представлений абсурдно-марною діяль-

ністю «Національного консорціуму з уніфікації» (НКУ), в якому панують шаблонно-канцелярські, бюрократичні правила та вимоги. Саме цьому світу протиставляється світ «Зазу», близький не тільки героям Віана, а й самому письменнику. Взагалі, тема зіткнень світу ідилії зі світом реальним, від якого герої творів прагнуть ретельно відгородитися, є головною у віанівській літературі, і саме за допомогою іронії, буфонадно-ігрової манери письма автор намагається показати своє бачення проблем, що його хвилюють.

Наразі, повертаючись до біографії письменника, зауважу, що танцювальний зал «Фовет» користувався в окрузі небувалою славою. Там міцно вкоренився «Зазу» — новий молодіжний стиль. «“Зазу” — це не мода, це стиль життя та ставлення до реальності, особлива естетика, презирливе ігнорування злиднів, окупації, політики нового уряду. Цілком природно, цей стиль викликав нерозуміння та роздратування: офіційні кола вбачали в ньому занепадництво, шкідливе для французької молоді; просте населення ненавиділо його за інакшість. JPF — Народний союз французької молоді (їх ще називали “синіми сорочками”) — відкрито закликав бити довговолосих, попередньо поголивши їх налісо. ...Назву “Зазу” було винайдено обуреним журналістом, та, як це зазвичай буває, вона прижилася. А утворено її було від радісного крику, яким ці молоді “дегенерати”, “зłodі” чи “ультрасвінгі” (саме так їх ще величали в пресі) вітали один одного під час зустрічі» [10].

Окрім вечірок, практикувалися й, так би мовити, «невинні» розваги. Так, ще в 1941 році Борис заснував у Віль-д’Авре аматорське товариство авіамоделювання. Члени товариства захоплено конструювали й випробовували авіамоделі.

На тлі вищеописаних розваг у житті Віана відбувалися й інші знаменні події: у березні 1942 року він знайомиться з Клодом Абаді — керівником самодіяльного джаз-банда; 12 квітня 1942 — з’явився на світ його син Патрік; у липні 1942 — Борис Віан закінчив Еколь Сантраль і влаштувався на роботу в AFNOR, — Асоціацію з нормалізації (організація займалася вдосконаленням і стандартизацією форми різноманітних побутових предметів). Клод Абаді закінчив Вищу політехнічну школу. У своєму оркестрі він досить непогано грав на кларнеті. У тому

ж 1942 році на конкурсі джазистів-любителів його оркестр завоював кубок Hot-Club de France. Абаді запросив братів Віан у свій оркестр. Музиканти виступали в паризьких кафе, що приносило їм додатковий заробіток. Деякий час оркестр навіть називався «Абаді-Віан». Грали музиканти в новоорлеанському стилі, надихаючись прикладом Дюка Еллінгтона. Сам Борис наслідував Бікса Бейдербека — знаменитого американського джазиста, який грав на роялі та трубі. Імітуючи манеру Бікса, Віан грав краєчком губ у ліричному стилі, твердо стоячи на трохи розставлених ногах. Для джазистів усе це надзвичайно важливо. Клод Леон — один із друзів Бориса — так висловлював своє захоплення: «В історії джазу було мало трубачів, які б грали так само: не копіюючи Бікса, а надихаючись його прикладом. Борис перейняв у Бікса хтивий, романтичний стиль, що сильно відрізнявся від жорсткого стилю трубачів нової епохи» [10].

У житті Бориса Клод Леон став новим легендарним персонажем. Він теж був джазистом-любителем, якого Абаді взяв до свого оркестру. На початку війни єврей Клод Леон потрапив до концтабору. Як він звідти вибрався живим — історія замовчує. У всякому разі, він повернувся до Парижа, брав участь у русі Опору, жив під чужим ім'ям та працював у хімічній лабораторії Сорбонни, де виготовляв вибухівку. До Абаді Леон зміг повернутися лише у 1944 році, після визволення Франції. Тоді-то вони з Борисом і познайомилися. За Клодом Леоном закріпилося прізвисько Доді (варіант — Додді). Під цим ім'ям, а іноді і під своїм власним, він увійде в книги Віана.

Від початку 40-х років Віан робить перші кроки і в літературі, і в джазі. Протягом 1943-1944 років оркестр Абаді бере участь у декількох турнірах джазистів-любителів Франції, але пальма першості дістається не їм, натомість у наступному році їх чекає грандіозний успіх: на міжнародному турнірі в Брюсселі оркестр завойовує чотири кубки та головний приз, а у 1946 році в Парижі, на IX конкурсі джазистів, оркестр Абаді отримує нарешті Гран-прі і за ним закріплюється слава найстарішого аматорського оркестру, з цієї нагоди музиканти приклеюють собі довгі білі бороди.

Слід зазначити, що артистична доля Б. Віана складалась доволі успішно: він грав у відомих паризьких «підвальчиках», зо-

крема у «Лоріанте» та «Табу», завсідниками яких була, так би мовити, творча еліта. Так, «у “Табу” можна було зустріти екзистенціалістів. Хоча і досить рідко «Табу» відвідували Жан-Поль Сартр і Симона де Бовуар. Натомість там частенько зустрічали Альбера Камю та його команду з “Комба”, Жана Кокто, Жана Маре, синів Клода Моріака, Орсона Уеллса, Марселя Ашара» [10].

Гучна слава паризького джазу докотилася до Америки, і океанські джазисти стали часто приїжджати до французької столиці. Тут побували Рекс Стюарт, Чарлі Паркер, Коулмен Хокінс, Еррол Гарнер, Майлс Девіс і навіть Дюк Еллінгтон. «Зустрічав їх, супроводжував, розважав і пригощав Борис Віан разом зі своєю незмінною супутницею Мішель. Приїхав навіть великий Дюк Еллінгтон, головний кумир Віана. На вокзалі його зустрічала радісна юрба, а Мішель навіть привезла з собою чотиримісячну доньку (Кароль Віан народилася 16 квітня 1948 року) і дала її потримати Дюку. Еллінгтон пробув у Парижі близько тижня, протягом якого Борис і Мішель не залишали його ні на хвилину, потім урочисто відбув на гастролі до Німеччини. Через кілька днів він повернувся інкогніто і близько третьої ночі подзвонив у двері на бульварі Фобур-Пуассоньєр. Решта ночі минула в розмовах про все на світі; о пів на восьму ранку Борис доставив Дюка на вокзал і посадив у поїзд. А історія ця увійшла в легенду» [10].

Як зауважує М. Аннінська, в юності Борис не мріяв стати письменником. Вірші, правда, він складав років із двадцяти, але в родині, де улюбленою грою було буриме, ніхто не сприймав віршування всерйоз. Працюючи в AFNOR, Борис склав збірник, який назвав «Сто сонетів». Він включає туди сто дванадцять віршів та десять віртуозних сонетів-балад, написаних протягом 1940-1944 років. Зберігся рукописний варіант збірки, прикрашений кольоровими ілюстраціями Петера Нья (він же Клод Легліз).

У 1942-му Борис пише «Чарівну казку для не цілком дорослих», потім «Розборки по-андейські», присвячуючи їх Мішель, яка швидко все передруковує, і тексти стають надбанням численних друзів. Увійшовши у смак, Віан пише «Сколопендр і так далі», пізніше названий «Сколопендр та планктон». Нудьгуючи у своїй конторі, складає «Стандартизований перелік лайок середнього француза». Одним із перших слухачів «Сколопендра» став Жан

Ростан — відомий французький біолог, син драматурга Едмона Ростана, який жив у своєму маєтку по сусідству з «Фовет» і охоче дозволяв своїм дітям дружити з молодими Віанами. Він настільки прихильно поставився до віанівського гумору, що передав рукопис своєму, вже відомому, другові — Раймону Кено. Майстер пародії, вербальних ігор та чорного гумору відразу полюбив і книжку, і її автора, запропонувавши «Сколопендра» до публікації у видавництві «Галлімар»¹⁸, де служив літературним консультантом.

Певні зміни у житті Віана пов'язані з початком 1946 року: йому вдалося перейти з ненависного AFNOR у Державне управління паперової промисловості, куди влаштував його Клод Леон. Але й там йому не подобалося: «він увесь час щось писав і з загадковим виглядом ховав. Навіть Мішель була не в курсі». Через пару місяців з'ясувалося, що Віан написав новий роман. Це була нині знаменита «Піна днів», за яку Борис сподівався отримати премію «Плеяди» від видавництва «Галлімар». Але доля виявилася прихильною до іншого автора: премію присудили поету Жану Грожану. «Віан, зрозуміло, відвів потім душу й навігадував про своїх кривдників таких легенд, що тепер вони швидше відомі як його персонажі, ніж як поети й літератори» [10].

У березні 1946 року Кено відрекомендував Віана Симоні де Бовуар, яка, у свою чергу, познайомила Бориса та Мішель із Ж.-П. Сартром. Після цього знайомства літературно-політичний журнал «Тан модерн» — провісник екзистенціалістської думки, — заснований Сартром у 1945 році, «відчинив» перед Віаном свої сторінки. Сартр навіть спеціально відкрив нову рубрику: «Хроніки брехуна». Головним завданням хронікера було розважати читача та, не кажучи жодного слова правди, прозора натякати на реальні події — те, що Борису найкраще вдавалося. «Брехун» жартував із приводу неіснуючих фільмів, жартував над популярністю кінозірок та знаменитостей, вигадував казачо про Америку.

День Бориса починався зазвичай із присутності в Управлінні паперової промисловості, де крадькома від керівництва та Клода Леона, який сидів навпроти, він писав «Осінь у Пекіні». Вечори після восьмигодинного робочого дня були суцільно зайняті виступами в ресторанах та кафе — тепер вже у найпопулярнішо-

му кварталі Парижа, Сен-Жермен-де-Пре. Вдома Віан постійно щось майстрував ночами, коли не міг спати через серцеві напади, писав статті для журналів, перекладав. Нерідко йому допомагала Мішель. Борис Віан поспішав усюди встигнути [10].

За що б Віан не брався, він все робив талановито у характерному індивідуальному стилі. Ось приклад: у грудні 1946 року літературний журнал «Нувель ревью франсез» («Nouvelle Revue française») організував у галереї «Плеяди» виставку картин та малюнків французьких письменників. За кілька тижнів Борис, який ніколи не тримав у руках пензля, написав спеціально для виставки кілька картин. Ось як пише про це сам Віан: «Пару років тому, там (у клубі *“Льотчик”* — Н. Ж.) була виставка картин і малюнків французьких письменників. Девіз виставки був тупий: “Якщо ви вмієте писати, значить, ви вмієте і малювати”. Ми виставилися, як ідіоти — Верлен, Аполлінер, Арагон, Бодлер, Трістан Тцара, Кено і я ... Усім потрібні були гроші. ...Я написав тоді перші шість картин і виставив, незважаючи на прохання, лише одну — “Залізні чоловічки”...» [234].

До цього ж часу відносяться перші кінопроби Бориса: разом із оркестром Клода Абаді він знімається у фільмі Ж. Маргена «Мадам та її коханці» (1946). Події цих днів знайдуть своє відображення у новелі «Статист». Із часом будуть написані романи «Осінь у Пекіні» (1947), «Червона трава» (1950), «Серцедер» (1953) та ін. Протягом 1946–1951 років Віан написав кращі свої новели, яким притаманні іронічність, парадоксальність, гротеск: «Пожежники», «Дохлі риби», «Вовк-Перевертень», «Обережніше з оркестром», «Мурашки», «Пенсіонер», «Чим небезпечні класики», «Дивний спорт». Одночасно Віан займається драматургією: написав «Одноактний водевіль на військову тему» — «Шкуродерня для всіх», антиклерикальний фарс «Остання з професій», а з 1951 почав писати п'єси, близькі за своїм характером трагічним фарсам А. Жаррі, Г. Аполлінера та «антип'єси» Е. Йонеско.

Поступово Віан ставав знаменитим, його портрети не сходили з журнальних обкладинок, жінки прагнули опікати його, не звертаючи увагу на те, що письменник одружений. Наприкінці 40-х років остаточно руйнуються стосунки Бориса та Мішель: подружжя втомилося один від одного, кожен став жити власним

життям. Мішель потоваришувала з Сартром, і з кінця 1949 року ця дружба переросте в щось більше: їхні стосунки триватимуть до смерті Сартра (1980). Віан після розірвання шлюбу з Мішель (1951) починає жити з Урсулою Кюблер — балериною, актрисою, дочкою відомого швейцарського художника і журналіста Арнольда Кюблера, — з якою одружиться у 1954 році.

На початку 50-х років Борису Віану запропонували взяти участь у написанні сценарію для грандіозної вистави в «Роз Руж»: «Кіновраки» («Cinémassacre»). Це була збірка скетчів на тему кіно. Вистава мала шалений успіх. Водночас письменник серйозно захопився науковою фантастикою, прихильники якої заснували закритий клуб «Савантюрье» — від «savants» (вчені) і «aventuriers» (шукачі пригод), до складу якого увійшов і Борис Віан. У ці роки він захоплено перекладав фантастику, писав науково-фантастичні кіносценарії.

Оскільки Урсула була балериною, Борис почав писати лібрето для балетів і опер. У 1953 році організатори театрального фестивалю в Нормандії запропонували йому написати лібрето для опери про пригоди лицарів Круглого столу. Борис погодився. Так народився «Сніговий лицар» на музику Жоржа Делерю, який викликав захоплення і глядачів, і критиків [150]. Після успіху «Сніжного лицаря» Віан узявся за нові оперні лібрето. Так, у 1957 році була написана «Фіеста» на музику Даріуса Мійо, а через рік Віан задумав оперу «Лілі Страда» — вільну інтерпретацію п'єси Арістофана «Лісістрата», але вона так і залишилася незавершеною (у 1964 Нікола Батай перетворить начерки письменника у мюзикл для кабаре) [150]. Віан пробує себе і в пісенному жанрі, що «привело» до написання близько 400 пісень та випуску кількох платівок.

Отже, багатогранна обдарованість Б. Віана обіцяла і визнання, і славу, й усе це, напевно, і здійснилося б, якби (хоча історія й не любить умовного стану) не невикорінна тяга до розіграшу, пародії, містифікації, що зіграла з письменником злий жарт.

Містифікація, до якої вдався Б. Віан, відгукнулася у його житті низкою драматичних подій, у тому числі і судовий позов. У випадку з Віаном це сприймається дещо дивно, оскільки літературні містифікації були досить поширеною практикою французького літературного життя. Яскравим підтвердженням

цього можуть слугувати «жарти» відомого французького літературознавця, засновника біографічного методу Шарля Огюстена де Сент-Бьова (1804–1869), який протягом певного часу оприлюднював романи під прізвиськом Делорм, представляючи його як реальну людину, яка змушена вести утаємничений спосіб життя. Романи користувалися популярністю, що підсилювалося лихоманковими пошуками їх автора з боку критиків та журналістів.

Пізніше французи оцінили почуття гумору Сент-Бьова, не маючи до нього жодних претензій. На жаль, «містифікаційний гумор» Бориса Віана викликав зовсім протилежну реакцію.

Після Другої світової війни французи відкривали для себе американську культуру, зокрема і літературу. Як зауважує Г. Косіков, у моді тоді буде не тільки Фолкнер, Хемінгуей та Колдуелл, а й масова продукція, і, у першу чергу, так званий «чорний роман», фабула якого крутилась навколо жорстокості та еротики, що спекулятивно перепліталися з гострими соціальними проблемами. Такі витвори у Франції ставали бестселерами. Віан заклався з друзями і протягом двох тижнів написав пастиш — імітацію авантюрно-еротичного роману «Я прийду плюнути на ваші могили». Цей роман було оприлюднено від імені вигаданого американського автора Вернона Саллівана.

Цей псевдонім складався з прізвищ друзів письменника по джаз-оркестру — Вернона та Саллівана. За легендою, Вернон Салліван — це афроамериканець, твори якого не дозволяють друкувати у США за надто вільні погляди. У цій містифікації Віан виступав у ролі перекладача. За сюжетом, герой-метис, бажаючи помститися за лінчування свого брата, по-садистськи вбиває двох білих жінок. Роман був виданий наприкінці 1946 року і, так би мовити, «пішов нарозхварт». Коли виявилось, хто його справжній автор, — вибухнув скандал. Віан же під псевдонімом Вернон Салліван випустив ще кілька творів: «Мертві усі одного кольору» (1947), «А потім усіх виродків прибрати» (1948), «Жінкам не зрозуміти» (1950).

Між 1947 та 1950 роками справа Б. Віана розглядалася у суді, оскільки письменника звинувачували у зневазі до суспільної моральності. Ситуація ускладнилася ще й тим, що 29 квітня 1947 р. якийсь невідомий задушив у готелі свою коханку і втік.

На ліжку, поряд із тілом жертви, він залишив роман «Я прийду плюнути на ваші могили», розкритий на сторінці, де описувалося аналогічне вбивство. Врешті-решт справа із судом закінчилася порівняно спокійно — Віан заплатив штраф, — однак на його творчу долю ця історія вплинула негативно: у свідомості читачів «Віан-містифікатор» затьмарив «Віана-письменника». Незважаючи на його талановиті роботи — романи, новели, критичні статті, — для сучасників він був «тим хлопцем, який влаштував розіграш із Верноном Салліваном». Сучасники не помітили ані «Осінь у Пекіні», ані «Червону траву», ані усе, що було написано саме Борисом Віаном.

Фантазійний витвір на ім'я Салліван «переслідував» його до кінця життя: у 1959 році на попередньому перегляді екранізованої версії роману «Я прийду плюнути на ваші могили» Борис Віан раптово помер від серцевого нападу. Ховали письменника 27 червня на кладовищі Віль-д'Авре. Були родичі, друзі та шанувальники. І за іронією долі, не було тільки могильників, які оголосили у той день страйк...

Можна сказати, що певним чином Вернон Салліван переслідує Віана й до сьогодні, адже у наш час «салліванівські» твори видаються під ім'ям Віана, і це призводить до того, що їх, на превеликий жаль, «плутають», адже Віан та Салліван — не одне і те саме. Хоча неабияка популярність Саллівана може бути пояснена фразою одного з віанівських персонажів: «Успіх залежить від більшої або меншої здатності автора здатися читачеві ідіотом» [68]. Що Салліван, по суті, і зробив... Проте Салліван — це, перш за все, майстерна імітація американського — «чорного» — роману, навмисно вульгарна імітація, позбавлена віанівської серйозності, його іскристого гумору і вишуканого смаку.

Наразі, повертаючись до тези, висловленої на початку цього розділу, щодо того, що Борис Віан є визнаним класиком інтелектуального іронічного кітччу, або, іншими словами, елітарного кітччу. Що це означає, оскільки, на перший погляд, це словосполучення має вигляд як таке, що не має сенсу¹⁹? «Елітарний кітч» — це форма масової культури, пов'язана, з одного боку, з прагненням естетизації життя, що побудоване на ностальгійному модусі, з іншого — з «формульною спекуляцією», що є кон'юнктурним міксуванням специфічних культурних штам-

пів, створених за допомогою «порожнього знаку», «метафори руїн», цитування, або дежа-вю та маргінального хюбрісу, що призводить до контамінації, девальвації естетичних цінностей. «Елітарний кітч» відрізняється від «кітч» більш складною структурою, завдяки якій відбувається зближення з інтелектуальною пародією, грою, самоіронією, естетизованим гротеском класики. В «елітарному кітчі» спостерігається «розмивання» кордонів між «масовим» та «елітарним» у мистецтві. Водночас «елітарний кітч» передбачає наявність естетично організованої системи смислів, які мають декілька значень, несуть ціннісний зміст, філософську думку, що повинні примусити рефлексувати реципієнта.

Починаючи з другої половини XX століття, у мистецтві поступово зміщується акцент із твору як такого — на процес його створення: автор апелює до аудиторії, намагаючись або примусити її замислитися, або — що частіше — епатувати прихованим смислом. Візуалізація поступово замінюється вербалізацією, формальним описом, а стратегія оновлення мови символізує можливу трансформацію світу. Саме у такому процесі елітарність виявляє власний потенціал, адже мистецтво народжує потребу в метатексті та відкриває власні закони, виробляє систему власних художніх методів та нову оціночну шкалу. В означеному русі особливої ваги набуває поняття «власний», оскільки елітарне має яскраво виражений особистісний характер. При цьому в означений контекст доцільно залучити і художню творчість, що, з одного боку, може розцінюватися як дещо, створене на потребу й смаки масового споживача, а з іншого — «підкладає» підтекст, що доступний тільки підготовленим реципієнтам, і дає право стверджувати елітарність цього «творчого продукту».

Отже, «елітарний кітч» має «подвійне кодування», а відтак культура «елітарного кітч» як багатоманітна, так і парадоксальна, оскільки може бути цікавою і для мас, і для ерудитів. У цьому процесі відбувається зближення з інтелектуальною пародією, грою, самоіронією, естетизованим гротеском класики. По суті, мова йде про витончену гру на межі бажаності та трюїзмів. Усе це присутнє у творчості Бориса Віана (саме Віана, а не Салівана).

Як відомо, література володіє певними «формулами». Як

слухно зазначає Г. Косіков, «кожен твір несе на собі невидимий етикету ярлик, що говорить про його жанрову приналежність, і досвідченому читачеві достатньо двох-трьох перших сторінок, щоб точно сказати, що перед ним — романтична повість або реалістичне побутописання, філософська проза чи пригодницький роман...» [147, 170]. Але найголовнішим є те, що ці «формули», створюючи ті чи інші образи, ті чи інші категоріальні, ціннісні інтерпретації, пропонують читачеві поглянути на життя і на себе у цих установлених категоріях. І у цьому випадку, як відомо, існує небезпека маніпулювання. Б. Віан досить гостро відчув цю розбіжність між реальністю та «формулами», з цього відчуття і народжується його пародіювання, іронічна гра з образами-формулами, штампами — іноді добродушна, іноді зла, знущальна. Письменник ніби намагається позбавитися сам і «позбавити дійсність від звичних видів упаковки, дискредитувати, показати її умовність по відношенню до життя» [147, 171]. Слід підкреслити, що «грає» він і з ренесансною любовною лірикою, і з стилем класицистів, і з стильовою манерою символістів, натуралістів, сюрреалістів, і, безперечно, грає з «формулами» масового роману.

Іронія і сарказм Віана не обмежуються лише літературою, його цікавлять усі прояви людської творчої активності, особливо її, так би мовити, шаблонізація, навіяна масовою культурою. Звідси й поява іронічної імітації соціально-мовних стилів сучасного йому часу: наукового, адміністративного, побутового, релігійного. Він пародіює мову реклами, світської хроніки, ділових документів, посадових осіб, професійні жаргони. Письменник ніби «списує» образи і дії своїх персонажів із готових шаблонів літератури, кінематографу та мультиплікації: Колен був схожий «на того блондина, який грає роль Слима у *Hollywppd Canteen*» [65, 6]. Танцюючи та розмовляючи, миші нагадують диснейвські мультфільми так само, як і вугор, який живе в крані й харчується зубною пастою («Піна днів»). Діапазон віанівської іронії надзвичайно широкий — від легкого комізму до злого сарказму, іноді «замішаному» на абсурді, як, наприклад, колба, що стояла на столі замість вази в будинку головного героя Колена у романі «Піна днів» — «колба з двома заспиртованими курячими ембріонами, що в точності відтворювали пластику примари з балету

“Бачення троянди” у виконанні Ніжинського», а навколо — гілочки «мімози незвичайної», подарунок знайомого садівника, який «отримав цей новий сорт від схрещування міма та рози, що разом із невинністю втратила букву “Р”» [65, 10].

Ще приклад легкого гумору з цього ж самого роману: «Повар годував мишей чудово, однак роз’їдатися не давав» [65, 7-8]. У цього повара є сестра, яка, як він зауважив, «збилася зі шляху. Вона вивчала філософію. У родині, яка пишається своїми традиціями, про такі речі краще мовчати» [65, 12]. Водночас сам повар Ніколя очолює філософський гурток кварталу, де обговорюються, наприклад, такі проблеми: «відповідності між поняттям завербування у Жан-Соля Партра, вербуванням у колоніальні війська та наймом слуг у приватні будинки» [65, 32]. Зрозуміло, що тут мається на увазі Ж. П. Сартр, його робота «Екзистенціалізм — це гуманізм», а також сартрівська теорія ангажованості. Б. Віан протягом усього роману «Піна днів» іронізує з приводу захопленості екзистенціалізмом у Франції, зокрема Ж.-П. Сартром, якого письменник називає Ж.-С. Партром. Але до цього я повернусь дещо пізніше.

У розповіді «Блюз для чорного кота» легкий дещо абсурдний комізм витісняється сарказмом щодо людства як такого, яке не тільки байдуже до чужого болю, але й нічого не хоче та не вміє, окрім як їсти, пити, розважатися та займатися розпустою, і саме тому на повідомлення, що «Дрезден зруйнований дощенту, і є близько ста двадцяти тисяч убитих», реакцією стає фраза «старої котолубки», яка нікого не обурює: «Люди — то байдуже, мене це не зачіпає, ...але я не можу бачити, як страждає тварина» [67]. Хоча суть розповіді — не про жорстокість, а про щось, що відбувається у повсякденні, і врешті-решт закінчується так, як повинно закінчитися — раніше, чи пізніше... До речі, у більшості творів Б. Віана інтонація смерті є тією інтонацією, що піддається імпровізації. Взагалі тема «смерті» у творчості французького письменника може стати об’єктом окремого дослідження. Б. Віан мислить як джазовий музикант: одна і та сама інтонація може бути «зіграна» ним і як блюз, і як регтайм, і як спірічуел, і як свінг — у залежності від настрою, — звідси й синкопи, які імпровізатор може робити де завгодно. Можна стверджувати, що літературним творам Віана притаманна синкопованість:

синкопованість у сенсі перенесення акценту з сильної долі на слабку задля створення суперечності між реальними акцентами та метричною нормою (у музиці), а також у сенсі, що вкладає у це поняття медицина: непритомність, напад короткочасної втрати свідомості, обумовлений тимчасовим порушенням мозкового кровотоку.

У віанівських творах акцентуація «синкоповано пульсує»: у несподіваний момент раптом виникає чи то персонаж, чи то подія, що створює ту саму «суперечність» у метричній нормі, що, можливо, й обумовлена роздратуванням автора на «порушення кровотоку» у деяких осіб, які населяють планету. У цьому сенсі у новелі «Сумна історія» є показовий епізод, де генерал веде на шкіряному повідку арештанта, якому, щоб той не надумав нападати на генерала, сплутали ноги і скрутили руки за головою. Коли арештанта упирався, генерал смикав за повідок, і той падав обличчям у бруд. Герой Віана, розмірковуючи з приводу побаченого, сам собі стверджує: «...арештанта свого місця не вибирав, чого не скажеш про генерала. І взагалі, претендентів на посаду арештанта треба ще пошукати, а охочих стати асенізаторами, шпиками, суддями або генералами хоч греблю гати: обставина, що свідчить про те, що найбрудніша робота, мабуть, приховує у собі щось привабливе» [69]. Цей епізод є, так би мовити, похідним іншої — головної — «сумної історії», але акцентування на ній пояснює неминучість абсурдності подальшого розвитку сюжету.

Зло, а з точки зору віруючої людини, — блюзнірськи, — виглядає діалог між Коленом та «нудьгуючим» Ісусом після смерті Хлої, коли на запитання скорботного чоловіка: «Чому дружина померла?», — байдужий Ісус, який цікавиться тільки тим, чому на весіллі грошей дали більше, ніж на похоронах, позіхаючи, відповідає: «Ми до цього не маємо відношення... Релігія тут ні при чому» [65, 231-232]. А навколо у цей час бігають «Надстоятель», «П'яномарь» та «Свящонок». Таке переінакшування, ламання слів набуває у Віана характеру знака, що виражає авторське ставлення до образів, настанов і норм. На цьому блюзнірська пародія не закінчується: «Свящонка» звать Жозеф [65, 65] — в українській транскрипції — Йосип. Тобто Віан у даному випадку «відсилає» читача до біблійних персонажів — Йосипа Прекрасного та св. Йосипа-тесли — чоловіка Діви Марії.

«П'яномарь» та «Надстоятель» також мають свої «перекручені» біблійні «коріння». Віан, який із дитинства не визнавав Церкву, у своїх творах описує її як місце, де може існувати лише розвага. Саме як розважальне шоу має вигляд у Віана весільна церемонія, де музиканти грають у різнобій, «Свящонюк» відбиває чечітку, а «юні Свящоночки» розколюють на головах усіх, хто входить, «тонкі кришталеві флакончики зі святою водою, прикрашаючи волосся кожного шматочками димлячого ладану, який у чоловіків спалахував жовтим полум'ям, а у жінок — ліловим» [65, 77].

Важко визначити, що несуть у собі численні антиклерикальні випадки Б. Віана в багатьох його творах — декларацію невіри, атеїстичних поглядів чи лише пародію на десакралізований образ Христа та амікашонське ставлення до нього й зверхне — до парафіян, його «служителів»? Питання риторичне... Як би там не було, а, за слушним зауваженням російського літературознавця К. Медведева, члени журі престижної літературної премії «Плеяди» сприйняли невинні хуліганства Б. Віана цілком однозначно, і премія була присуджена абатові Грожалу, автору поем на біблійні теми.

Ще один аспект, на якому слід зацентрувати увагу у контексті питання «інтелектуальної кітчевості» творів Б. Віана: його персонажі не просто розмовляють, а висловлюються за допомогою готових формул, що і породжує парадокс між життям та словом, між повсякденною реальністю у її різноманітних проявах і життєвою мудрістю. «Мовний експеримент», каламбури, гра смислів зближує письменника з сюрреалістами. Правда, якщо для сюрреалістів притаманне «автоматичне письмо» — автоматична фіксація позасвідомого, — то для Б. Віана цього замало. Художній світ творів письменника представляє собою перманентний експеримент, де переплітаються реальність, вигадка, позасвідоме, чуттєво-інтелектуальне. Водночас письменник, так би мовити, «дезангажується» — не прагне стати рупором ідей. Можливо, саме тому Б. Віан доволі скептичний до «моди на екзистенціалізм», представники якого проголосили принцип обов'язкової «ангажованості» людини, яка усвідомлює, що її вибір, залишаючись індивідуальним учинком, разом із тим є подією, значущою для усього людства, оскільки це, перш за все, вибір між примиренням із абсурдом та бунтом проти нього.

У романі «Піна днів» Б. Віан за допомогою своєрідного шаржу так описує прихильників екзистенціалізму: «Очкарики з блукаючими поглядами, скуйовдженим волоссям, заслиненими недопалками в зубах і гучною відрижкою, жінки з рідкими, таткими, що немов побиті міллю кісками, щільно укладеними довкола голови, в шкіряних „канадках” із витертими білястими плямами на грудях, надітих прямо на голе тіло» [65, 98]. Пародіюються навіть назви праць Ж.-П. Сартра (1905–1980), наприклад, робота «Екзистенціалізм — це гуманізм» у Віана отримує назву «Сервілізм — це гуманізм» і мова в ньому йде, за Віаном, про «завербованість» (у Сартра про ангажованість) [65, 32]. Або «Нарис теорії полюцій» (у Віана), замість сартрівського «Нарис теорії емоцій», і все в такому ж дусі. Письменник саркастично «переназиває», пародіюючи, роботу Ж.-П. Сартра «Мертві без поховання» у «Мерці без вжитку», зауважуючи, що «цей екземпляр видання» був «у сап'яновій палітурці, оброблений перлами, з коментарями К'єркегора» [65, 131]. Зрозуміло, що С. К'єркегор (1813–1855), чії праці значно вплинули на філософію екзистенціалізму, не міг коментувати роботи Ж.-П. Сартра, на якого не двозначно натякає Б. Віан, — це приклад анахронізму, що часто густо використовує письменник. Час від часу Б. Віан згадує ім'я французької письменниці, «соратниці» Сартра Сімони де Бовуар, причому її ім'я автор також змінює на де Будуар [65, 34, 98]. Великий італійський скульптор доби Відродження Б. Челліні у Віана асоціюється чомусь із нудотою. Деякі назви та імена запозичуються з творчості А. Жаррі.

Імена, що автор дає своїм героям, теж мають певний підтекст, незрозумілий не підготовленому читачеві. Так, ім'я одного з головних героїв — Колен — було традиційним ім'ям пастушків у французьких пасторалях XVIII ст. Даючи це ім'я своєму персонажу, Б. Віан підкреслює тему пародійної ідилії, що посилюється також ім'ям героїні, яку звать Хлоя, ім'я якої було запозичене письменником із пасторального роману грецького автора Лонга, що жив у II — на початку III століття нашої ери, «Дафніс і Хлоя». Окрім того, «Хлоя» — це назва блюзу в аранжуванні Д. Еллінгтона, головної музичної теми роману, що стає своєрідним лейтмотивом²⁰. Слід зазначити, що практично жоден роман Віана немислимий без присутності лейтмотиву музики, що дозволяє

перевести розповідь прозового твору на інший рівень, передаючи інформацію за допомогою музично-асоціативної емоції. Так, підзаголовок блюзу «Пісня Багнища», або «Дівчина Багнища», напевно, став спонукальним мотивом для «появи» в легенях Хлої болотної рослини. До речі, в перекладі з грецької це ім'я означає «молодий паросток», що створює додатковий зв'язок між персонажем та рослинним світом. Одна з діючих осіб роману — Ісіда: в єгипетській міфології богиня-мати, покровителька сім'ї. В романі «Піна днів» саме завдяки Ісіді Колен зустрічає Хлою.

Герої Б. Віана не вирішують своєї долі, адже не мають такої можливості: вони вимушені підкорятися логіці буття, і єдине, що їм залишається, — це іронія. Саме цим і відрізняються твори письменника від екзистенціальної літератури, де сутністю людського життя проголошується свобода, здатність і необхідність обирати той чи інший шлях, формуючись у постійному виборі. Романи Б. Віана можна назвати одним із перших проявів нонконформістського «молодіжного бунту» 50–70-х років XX ст. З одного боку, розуміння його романів потребує певної обізнаності в галузі мистецтва, філософії, з іншого — віанівської іронії. Дія у творах Б. Віана відбувається завдяки об'єктивації вражень, що автор вкладає своїм героям, ці емоції, враження існують поза реальністю, на відчутті. Віанівське використання інтертекстуальності, що знаходить своє втілення в широкому використанні пастиша, алюзії та анахронізмів, дозволяє стверджувати, що творчість французького письменника є передвісником становлення нового типу художнього мислення, притаманного представникам «Нового роману», і навіть постмодернізму²¹.

Посилання:

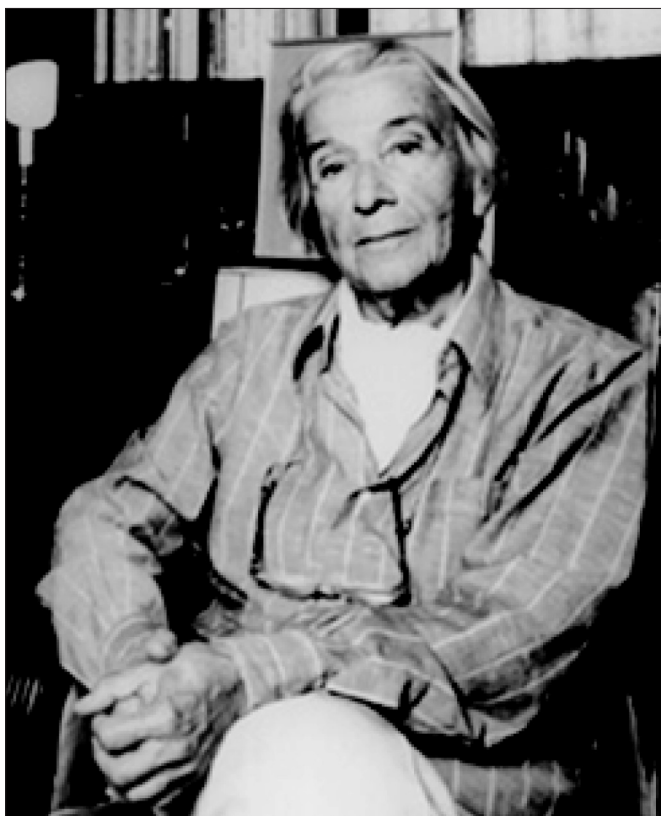
²¹Éditions Gallimard — видавництво отримало своє ім'я в червні 1919 року завдяки одному із засновників Гастону Галлімару. Хоча історія цього видавництва починається з 1909 року, з публікації літературних оглядів і критики групою письменників, об'єднаних і натхнених Андре Жідом. Бажання створити власну «бібліотеку» видань передувало появі 31 травня 1911 року видавництва Nouvelle Revue française з Гастоном Галлімаром на чолі. Видавництво випускало твори авторів свого часу. Показовим у його діяльності була відмова Марсело Прусту видавати його роман «На стороні Свана». Але допущену по-

милку усвідомили, і вже наступна книга, написана Прустом, вийшла в цьому видавництві і отримала Гонкурівську премію. З 1913 по 1924 роки засновники видавництва захопилися театром. Проте у 1919 році Гастон Галлімар, повернувшись до Парижа, зрозумів, що справа його життя — література. Андре Жід його підтримав, запропонувавши дати назву видавництву, що буде асоціюватися в літературних колах з ім'ям його керівника — Gallimard. Найпрестижнішою серією видавництва Gallimard стала «Бібліотека Плеяди».

¹⁹Докладно проблема «елітарного кітч» розглядається в роботі: Жукова Н. А. «Елітарне як компонент культуротворення: досвід неklasичної естетики»: Монографія, — К. : ПАРАПАН, 2010. — 244 с. та в однойменній докторській дисертації (Київ, 2011).

²⁰Можна провести цікаву паралель і творчістю Х. Мураками, майже в усіх творах якого «звучить» музика. Наприклад, у розповіді «Дівчина з Іпанеми», лейтмотивом якої є легендарна пісня бразильського композитора А. К. Жобіма й поета В. де Мораеша, що стала візитівкою нового стилю «bossa nova».

²¹У цьому контексті найбільший інтерес має п'єса Б. Віана «Будівничі імперії» (1959), аналіз якої може стати предметом окремого дослідження.



*...я уникаю неприємних мені людей
наскільки це можливо, я не люблю
витрачати на них час...*

(А. Камю «Золоті плоди»)

НАТАЛІ САРРОТ. «НОВИЙ РОМАН»: «ЗОЛОТІ ПЛОДИ ТРОПІЗМІВ»

Починаючи з 50-х років XX століття, актуалізується проблема «людина — суспільство», всередині якої особливої гостроти набуває питання про співвідношення політичної відповідальності і відповідальності творчої, питання про свободу совісті та свободу творчості. Митці все частіше акцентують увагу на людині, яка у сучасному світі зводиться до функції, що вона виконує в суспільстві. При цьому функція виявляється важливішою і суттєвішою, ніж особистість — її носій. Людина перетворюється у гвинтик соціального механізму, що приписує форму поведінки, мислення, що, у свою чергу, обумовлюються функцією, яку той чи інший індивід виконує. Це перетворює суб'єкта в об'єкт діяльності, примушуючи його відмовитися від особистої думки, позиції, формуючи «відчужену» людину, сприяючи бюрократизації й конформізації суспільства. Й усе це відбувається на тлі розчарування та цинізму так званої «доби нудьги», що є результатом поєднання споживачької психології, примітивного гедонізму та масової культури. Відбиття цих настроїв знайшло своє втілення у творчості представників «нового роману»²², що з'явився у 50–60-ті роки XX ст. й одразу ж був піднятий «як прапор мистецтва дезангажованого, соціально безвідповідального» [162, 42], причому підстави для такої оцінки «новий роман» давав, адже він був «із одного боку, засобом полеміки з французьким екзистенціалізмом, зокрема з концепцією заангажованого, соціально зорієнтованого мистецтва Ж.-П. Сартра, а з іншого — своєрідним визнанням естетики А. Бергсона з боку нового, повоєнного покоління французької інтелігенції, до того ж її елітарною, “високою” частиною» [162, 42-43].

«Новий роман» розвивався паралельно з « новою хвилею »²³

у кіно, «новим театром» (антидрамою)²⁴, «новою критикою»²⁵ та «мобілі»²⁶.

«Новий роман», як і сучасні йому течії «нової хвилі», руйнує опорні категорії реалістичної естетики: персонаж, фабулу, життєподібність. Як зауважує Г. Косіков, сам вираз «новий роман» виник стихійно. Він не є власне літературознавчим терміном, бо не володіє необхідною для цього однозначністю. Тому не дивно, що коло письменників, які значаться серед «неороманістів», вельми рухливе і змінюється в залежності від того, який зміст укладає той чи інший критик у саме поняття «новий роман». Серед його представників часто називають різних письменників, але три імені фігурують у ньому постійно: Наталі Саррот, Мішель Бютор, Ален Роб-Ґрійє. Цих письменників у середині 50-років охоче об'єднували у «школу», навіть з'явився вираз «школа Роб-Ґрійє», у той час як вони самі до жодної школи себе не відносили.

«Дійсно, саме Роб-Ґрійє розвинув найбільшу активність, помістивши у різних журналах і газетах значну кількість статей, давши безліч інтерв'ю, де коментував свої твори, і взявши участь у різного роду засіданнях «“круглого столу”», що організовувалися редакціями, навчальними закладами та товариствами з вивчення літератури» [148, 6]. Саме це атрибутувало А. Роб-Ґрійє як засновника нової школи. Сам же письменник наголошував: жодної школи він не очолює, а поняття «новий роман» використовує як зручну назву, що «об'єднує всіх тих, хто шукає нові романічні форми, здатні висловити нові стосунки між людиною і світом» [148, 7].

До того ж, у 1958 році відомий французький філософ Ролан Барт переконливо показав, що «Роб-Ґрійє аж ніяк не є главою якої-небудь школи, що творча практика Мішеля Бютора, наприклад, носить цілком самостійний характер, хоча, безперечно, в обох письменників є спільні риси» [148, 6-7]. Наталі Саррот частіше воліла говорити від імені «сучасної літератури», Мішель Бютор також наполягав на тому, що письменники «нового роману» просто мають спільні точки дотику в своїх поглядах на світ. А точки зору «сходились» на розчаруванні дійсністю, на відчутті

відчаю щодо реальності. Так, у 1959 році М. Бютор проголосив: «Ми знаходимося в такій стадії, коли стіни розвалюються й мова йде про найкраще використання уламків, що зберігаються в груді сміття та пилу ... Ми не знаємо і не можемо знати, де ми знаходимося ... куди йдемо» [8, 5]. У цій ситуації А. Роб-Ґріє пропонував створювати роман із пилу, а Н. Саррот — «із ніщо».

Безперечно, глибше уявлення щодо позицій представників «нового роману» зможуть дати їх міркування про власну творчість, а також художні твори «дезанґажованих» письменників.

Наталі Саррот — Наталля Іванівна Черняк — народилася в російському місті Іваново-Вознесенськ (Іваново) у 1900 р. Її мати, Поліна Шатунівська (у другому шлюбі Борецька-Бергфельд), була літератором; батько — Ілля Овсійович Черняк — інженером-хіміком, випускником Женевського університету²⁷. У 1902 р. батьки розлучилися. Мати вдруге вийшла заміж за історика та публіциста Ніколая Петровича Борецького-Бергфельда²⁸ й переїхала до Парижа, а у 1906 році — повернулася у Санкт-Петербург. Наталі деякий час жила в новій родині матері. Зрештою, восьмирічна дівчина переїхала до батька в Париж, де той жив із 1907 року зі своєю другою дружиною Вірою. Мати з вітчимом також покинули Росію і переїхали до Будапешта.

У Парижі Саррот закінчила ліцей Фенелона²⁹. Згодом, склавши іспити на ступінь бакалавра, вивчала англійську літературу в Сорбонні, історію — в Оксфордському й соціологію — у Берлінському університеті. Після закінчення юридичного факультету Паризького університету (1925) була прийнята в колегію адвокатів і працювала у суді до 1940 року.

У тому ж 1925 році Наталі виходить заміж за свого товариша, з яким навчалася, адвоката Раймонда Саррота³⁰. Паралельно з адвокатською практикою Саррот почала займатися літературою: у 1932 році була написана її перша книга «Тропізми» («Tropismes», 1939) — серія коротких ескізів і спогадів, у якій письменниця проявила інтерес до сфери позасвідомого і найтонших відтінків людських почуттів. Про цю збірку критики заговорять пізніше, оскільки саме «Тропізмам» судилося розпочати

нову течію у французькій літературі, що стала відома під назвою «новий роман».

Початок Другої світової війни загальмував інтерес до літературних експериментів і не сприяв популярності есе Н. Саррот. Тим не менш, після відсторонення з посади адвоката (1941), оскільки вона ніколи не приховувала свого єврейського походження, Саррот вирішила присвятити своє життя літературі. Наталі довелося розлучитися з чоловіком, «щоб захистити його від дії нацистського закону», однак їх розлучення не вплинуло на їхні стосунки: вони залишалися разом до кінця життя [196]. Ще один цікавий факт, що характеризує Саррот як жінку з сильним характером: протягом кількох років німецької окупації вона ховала у себе вдома Семюеля Беккета (1906–1989) — видатного ірландського письменника, якого розшукувало гестапо за його діяльність у русі Опору [325].

Після закінчення Другої світової війни Н. Саррот продовжує займатися літературою і пише «кожного дня, причому у кафе, бо вдома їй заважає шум» [325]³¹. Широковідомими у Франції та поза її межами стали такі твори Н. Саррот, як «Портрет невідомого» (1947), «Планетарій» (1959), «Золоті плоди» (1963), «Між життям та смертю» (1968), «Дитинство» (1983)³² та ін.

Померла Наталі Саррот 19 жовтня 1999 року у Парижі.

Як вже зазначалося, «входження» у літературу починається для Н. Саррот із «Тропізмів» — збірки есе, які можуть розглядатися як своєрідний художній маніфест письменниці, що буде визначати її подальшу творчість, так би мовити, об'єкт її дослідження. Тропізми — термін, запозичений Н. Саррот із природничих наук, — означає реакцію рослин на зовнішні фізичні або хімічні подразники. Тропізми у Н. Саррот — це свого роду знаки, що відсилають до тих внутрішніх рухів психіки, що відбуваються на рівні позасвідомого, що продукує монтаж уривків випадкових фраз, які до того ж не «вимовляються вголос», а ніби вирвані з потоку свідомості. У «Тропізмах» подаються розміркування не конкретного «Я» (хоча саме «Я» і мається на увазі), а когось іншого — «його», «її» — стосовно зовнішнього, що завжди несе з собою страх чи агресію, підкреслюючи трагічність повсяк-

дення. «Трагічність повсякденного» вимагає неймовірного емоційного навантаження навіть тоді, коли йдеться про буденний домашній клопіт, про стосунки чоловіка і жінки, про очікування дитини, про погляд продавчині або перехожих, про найбанальніші розмови.

Письменниця намагається не передавати якийсь психологічний стан, а, спираючись на асоціативне мислення, викликає схожі відчуття у читача, який при цьому не співвідносить себе з персонажем (автор не дає йому такої можливості), а сам займає місце героя у художньому просторі тексту, заповнюючи його собою, своїми тропізмами. Це робиться навмисно, адже ніщо не повинно відволікати увагу читача: «ані характери персонажів, ані романна інтрига, на користь, для розвитку якої зазвичай ці характери розвиваються, ані відомі почуття, що мають назву. Для цих рухів, ...що можуть проявитися у будь-якої людини безіменні, анонімні персонажі, ледь помітні, непримітні, повинні служити простими опорами» [240, 138].

Н. Саррот переконана, що відчуття життя як страху — більшого чи меншого — кожного апріорі самотнього «Я» залежати-ме від психічних вібрацій, що є наслідком тропізмів. Як пізніше буде зауважувати письменниця у збірці есе «Ера підозр» (1956), тропізми — це «незрозумілі, невимовні душевні рухи і дії, що дуже швидко ковзають до меж нашої свідомості; вони лежать в основі наших жестів, нашої мови, в основі почуттів, що ми відкриваємо, почуттів, які ми, як ми вважаємо, відчуваємо. Оскільки у ту мить, коли всередині нас відбуваються ці душевні рухи, ніяка мова — у тому числі і слова внутрішнього монологу — не виражає їх (бо вони виникають усередині нас і зникають надзвичайно швидко, так швидко, що ми не встигаємо чітко усвідомити, що ж вони таке), створюючи у нас деколи дуже гострі, але нетривалі враження і відчуття, неможливо було передати ці душевні рухи читачеві, крім як за допомогою образів, що породжували б такі ж враження і змушували б його відчувати подібні ж відчуття» [240, 136].

Складність поставленого завдання: втілити тропізми — ці миттєві психічні вібрації — у слова. І письменниця використо-

вує для цього суггестивність мови (від англ. Suggestive — натяк, навіювання). В означеному процесі цілком очевидно «проглядається» вплив бергсонівських ідей на творчість Н. Саррот. Пізніше потенціал естетики Анрі Бергсона (1859–1941) — видатного французького філософа — визнають й інші представники «нового роману».

Відповідно до концепції А. Бергсона, психічне життя людини є сукупністю вражень, що накопичуються протягом усього життя, це процес безперервний, він «триває» постійно. Час же має, так би мовити, динамічну природу: є «науковий час», що вимірюється годинами, століттями, а є «чистий час» — активний потік подій, що кількістю заходів і сходів сонця не рахується, це час, який переживається безпосередньо. За А. Бергсоном, людська свідомість є змінною, творчою реальністю, потоком, у якому мислення знаходиться на поверхневому рівні, підкоряючись потребам соціального життя, а у глибинах свідомість може бути досягнута лише завдяки самоспостереженню та інтуїції. І що важливо, потік свідомості не є хаотичним утворенням, а є цілісністю, що концентрується у свідомості (або, можна сказати, цілісною свідомістю), під впливом «динамічного бачення» «Я», де «Я» «долає межі тіла, з яким воно пов'язане, перевершує його як у просторі, так і у часі. ...тіло кожного з нас зберігає обмежуючі його чіткі обриси, тоді як у силу нашої здатності сприйняття, точніше бачення, ми поширюємо свій вплив далеко за межі тіла: ми досягаємо зірок. ...тіло — це матерія, а вона існує в сьогоденні, і хоча правильно, що минуле залишає в ній сліди, вони є слідами минулого тільки для свідомості, що їх помічає, яка інтерпретує помічене в світлі того, що вона згадує [42, 45–46]. Філософ стверджує, що саме свідомість утримує минуле, «намотує» його на себе в міру того, як «розмотується» час, і готує разом із ним майбутнє, в яке внесе свою лепту. Водночас минуле не визначає сьогодення, бо людина мимоволі змінюється під впливом сьогоденного миттєвого імпульсу.

Повертаючись до творчості Наталі Саррот, необхідно зазначити, що у творах письменниці основне місце дії відбувається у позасвідомості, де кожне відчуття за допомогою асоціації

викликає сконцентрований образ, який може бути розгорнутий у сюжет. Зовнішні події у творі є тільки «подразником», приводом або причиною виникнення трагедійного відчуття чи навіть трагедії, що розігрується у позасвідомому. Ця трагедія і внутрішня розмова народжуються — під впливом миттєвого імпульсу — з невідповідності між внутрішньою сутністю людини, її сприйняттям і переживанням подій, речей, що її оточують, та зовнішнього світу — усталеного, «стороннього» уявлення про нього, та ставленням «сторонніх» людей. Найстрашнішим ж є те, що змінити у цій невідповідності, у цій трагедії життя, нічого не можна: потрібно погоджуватися «жити без будь-яких претензій — тут або там, усе одно, — даючи часу текти» [239, 94].

У даному випадку «течія» часу може тлумачитись і як «фізичний час», і як, за термінологією А. Бергсона, «час свідомості» — «тривалість», що передбачає розвиток, адже події, що його створюють, безперервні та спрямовані у майбутнє. Ці події достовірні, як стверджував філософ, достовірним є не тільки те, що людина осягає у свідомості, але й те, що їй дається чуттями. Відтак час, за А. Бергсоном, є категорією не тільки динамічною, а й якісною. «Тривалість» — це елемент дійсності, що завжди знаходиться у стані становлення та змін, при тому що, як слушно колись зауважив Августин, минулого вже немає, майбутнього ще немає, а теперішнє є невлівимою миттю.

Ще один досить важливий момент у контексті аналізу творчості Н. Саррот і представників «нового роману». А. Бергсон наполягав на тому, що «тривалість» не складається з моментів, що замінюють один одного, адже «в інтервалі між одночасностями може відбутися все що завгодно» [43, 84], — тривалість є якісною характеристикою часу. Можливо, саме як результат впливу бергсонівської концепції час у Н. Саррот «не тече»: дія завжди відбувається у теперішньому часі — тут і зараз, ніколи не трансформуючись ані в минуле, ані в майбутнє. Події, що відбулись, описуються за допомогою умовного способу. Така організація часу відриває героїв від реальності, від миттєвої «теперішності», від зовнішнього світу. Герої Саррот залишаються у замкненому просторі, нескінченно блукаючи в ньому.

Н. Саррот цікавлять постаті, яких можна подати читачеві як «полонених дійсності», причому дійсності, в якій, з одного боку, нібито немає ані позитивного, ані негативного, — якась однакова, багатогранна для кожного, безнадійна безвихідь. Саме тому у ній кожен проявляється або не проявляється по-різному, так само. як «наші справжні відчуття та враження виявилися явищами багаторівневими; і різні рівні їх громадаються один над одним до нескінченності [240, 146], а з іншого — дійсність безкінечно трагічна, особливо для індивідуальності. Як слушно відзначає Л. Левчук, «представники школи “нового роману” орієнтувалися на високоосвічену аудиторію, яка має інтерес до філософської проблематики, до смисложиттєвих роздумів автора і спроможна оцінити авторські формотворчі експерименти» [162, 44].

Новоспечені поціновувачі мистецтва дратують Н. Саррот, адже своїм огидним розумінням бруднять світ інтелекту [162, 44]. І це — не без снобізму — письменниця констатує у своїх «Тропізмах»: «Вона дізналася про “масштаб цінностей”. Що їй були тепер розмови про модні капелюшки або тканини від Редмона! ...Як мокриця, вона непомітно проповзла до них і нишком вивідала “істину істин” ...Ніщо ...не повинно було від неї вислизнути: картинні галереї, нові книги, всі, до єдиної... Вона була в курсі всього. Вона почала з “Анналів”, тепер підбиралася до Андре Жіда, і недалекий був день, коли вона стане, втупивши буравлячий жадібний погляд, щось записувати на засіданнях “Союзу в захист Істини”. Вона нишпорила по всьому цьому, скрізь винюхувала, усе обмацувала своїми пальцями з квадратними нігтями... І таких, як вона, було багато — зголоднілих і нещадних паразитів, п'явок, ...слимаків, налиплих усюди, що мусолили сторінки Рембо, тягли сік із Малларме, передавали з рук у руки “Улісса”³³ або “Нотатки Мальте Ляврдса Бріге”³⁴, плямуючи їх своїм мерзенним розумінням» [239, 67-69].

Повертаючись до сарротівських героїв, слід відзначити, що вони, як і сама авторка, реагують, перш за все, на слово «Іншого», що і виступає подразником їх переживань та «психічних вібрацій». В означеному контексті досить показовим є роман «Золоті плоди» (1963)³⁵, за який письменниця здобула Міжнародну

літературну премію. Сюжет роману полягає у наступному: на одній із виставок, де всі «причетні» всім «причетним», дарують листівку з репродукцією якоїсь картини Курбе, виказуючи своє неймовірне захоплення нею (чи то картиною, чи то репродукцією — не зрозуміло), що підкреслює, так би мовити, «кітчеву клішованість» оцінювачів мистецтва. І ось на цій виставці у світській бесіді випадково заходить мова про новий, нещодавно опублікований роман Жака Брейє «Золоті плоди». Спочатку про нього ніхто або майже ніхто не знає, але раптово до твору прокидається інтерес. Кожен критик вважає за потрібне охарактеризувати його: одні захоплюються ним як зразком найвищого найсучаснішого мистецтва, інші знаходять у ньому багато недоліків. Урешті-решт роман читають усі, навіть ті, хто взагалі ніколи не читає сучасну літературу.

Оцінку ж роману читачі дають, спираючись не на свої враження, а на відгуки «знавців». При цьому одні знаходять у ньому класицистські риси, а інші — барокові. Ще хтось шукає у романі схожість із реальністю й «приміряє» події і долі героїв на себе, а є і такі, хто стверджує, що в житті так не буває. Хтось називає цю книгу «нулем», а хтось продовжує її обговорювати. Учасники обговорення роману дивуються з того, яким чином їм вдається весь час бути присутніми при неймовірних змінах ставлення до книги, але і це поступово стає цілком звичним. Поволі про книгу забувають, і тільки одиниці продовжують розмірковувати про неї.

Обговорення роману — це і спалах надзвичайного інтересу і байдужість до нього: сукупно ж походить на масове божевілля або галюцинації, що виникають під впливом колективного позасвідомого. Читач же роману Н. Саррот взагалі не може скласти враження щодо того, чим є роман «Золоті плоди» Брейє, про що у ньому йдеться, і хто з «оцінювачів» правий, а хто ні, адже окрім хору емоцій її (Саррот) персонажів щодо головного героя — Книгу — ніщо не говорить. Як зазначав В. Шкловський у роботі «Конвенція часу», «це роман у романі, роман про те, як сприймається романна умовність. Роман у даному випадку є ніби “романом дійсністю”, приводом для існування оцінок. ...Оцінки не по-

казані збоку, вони існують самостійно, замінюючи дійових осіб, характеризуючи їхній, їх розвиток та свідомість» [300, 94].

Зазначу, що суть цього роману Н. Саррот виклала ще у есе «Те, що бачать птахи» зі збірки «Ера підозр» (1956): «З усіх значних тем для роздумів, що надає нам думка публіки в галузі літератури, і зокрема роману, однією з найважливіших, безумовно, є захоплення і загальна безмежна любов цієї публіки, — втім, такої неоднорідної, мінливої і примхливої — до загальноновизнаних шедеврів. Само собою зрозуміло, мова йде не про тих читачів, які захоплюються з упевненістю, по праву знавців, але про тих, кому ці твори здаються такими знайомими, що всі навколо просто зобов'язані вірити, що вони знаходять у регулярному спілкуванні з ними справжнє задоволення. Добре відомо, які прекрасні якості передбачалося приписувати тим, хто отримував задоволення від подібного спілкування. Саме час захоплюватися. Однак тут мимоволі сумніваєшся. Шанувальники цих творів часто говорять про них у такій дивній манері...» [242, 257].

У «Золотих плодах» відбита ця «дивна манера», що підкреслюється ще й тим, що у творі немає звичних персонажів: є «колективний персонаж» — «хор» голосів, із якого по черзі виділяються голоси, щоб потім повернутися назад у «хор». Цей «хор» дає зрозуміти читачам Саррот, що популярними конкретні речі, зокрема твори мистецтва, робить безлика маса, яка оперує «здоровим глуздом», стереотипами мислення та кліше поведінки. Доля витвору митця залежатиме від «хору» суспільної думки (колективного персонажу) та моди, що творять критики. У кожної ж окремої людини у цьому «хорі» є два голоси: голос тропізму та голос слова. Водночас у «колективному персонажі» є ті, у кого є власна точка зору («займенні» персонажі — Г. Косіков), у кого є смислова система координат і хто здатний оцінювати самостійно, іншими словами, ті, у кого тропізми і слова, так би мовити, узгоджені. Але у Н. Саррот ці персонажі, вимушені спілкуватися з більшістю, яка не дає можливості або не порушує бажання оголосити свою оцінку, що призводить до мовчазного відторгнення від «хору».

Зауважу, що ця ситуація викликає у письменниці деякий елемент «вайльдівської» іронії. Так, її герої — подібні до місіс

Чивлі з комедії О. Вайльда «Ідеальний чоловік», яка не бажає спілкуватись із несимпатичними людьми, адже вони вкорочують віку і від них раніше з'являються зморшки, — уникають розмов із неприємними людьми, адже «є люди, яких нізащо не можна підпускати до себе. Паразити, які зжирають у тобі найпотаємніше. ...Я уникаю неприємних мені людей наскільки можливо, я не люблю витрачати на них час...» [244, 235]. На відміну від Вайльда, іронія, самоіронія і навіть епатаж якого є життєстверджуючим, сарротівська іронія — це реакція оголеного нерва на середовище, від якого можна сховатись тільки, замкнувшись у собі і нікого до себе не підпускаючи.

Інша група «колективного персонажу» Саррот формується з тих, хто не здатний мати власну думку, хто оперує кліше, готовими блоками виразів, за чийми висловами нічого не стоїть. Вони сліdkують за модою, й усе, що є модним, їм подобається і, головне, вони бояться «випасти» з логіки моди, звідси й захоплення листівкою з репродукцією картини Курбе. Звідси також і «лінійне» порівняння сучасної книги з витворами Ватто, Фрагонара, Рембо та «класиками». А це само по собі абсурдно. Саме тому і зауважувала Н. Саррот: «...можливо, тут проявляються лише дружні манери, трохи безцеремонні, породжені тісною близькістю. Такий спосіб оцінки..., можливо, дозволяє зрозуміти, що усе, що становить справжню цінність цих творів, прийнято вважати достовірним і добре відомим» [242, 258].

Відтак ніхто з персонажів Н. Саррот не хоче помилитися і тому спирається не лише на думку критиків, а й на відомі і зрозумілі імена, ніби перевіряючи себе: «А чи не вийшов він / вона за межі громадської думки»? Дії і вчинки цієї групи персонажів корелюються з тим, що вже відомо, вони не мислять, а використовують думки, не відчують, а обмінюються «знаками» почуттів, не розмовляють, а грають у слова. Їх головна здатність — швидко переходити від одного кліше до іншого. Тим більше, що «покійні — і ті, що недавно померли, і ті, що померли вже давно, — всі вони розподілені за категоріями — малі, середні, великі, кожен спочиває на своєму місці. ...їх розкрили, класифікували, перенумерували, і тепер усі великі забальзовані, про-

сякнуті парафіном, заgrimовані — лежать, як живі. День і ніч стоїть на варті нерухома сторожа, з покоління в покоління пристойно дефілює повз них мовчазна юрба» [244, 341].

Варто зауважити, що мова персонажів Наталі Саррот завжди така, що запитує, шукає схвалення та підтримки: запитання виникає й вербально, й у погляді: «І вони запитують один одного очима: “Що будемо робити? Повз не пройдеши, ви згодні?” ...Плоди з чистого золота. І яка форма ...Ця сцена в альтанці ...яка майстерність! Їй-богу, він справжній еквілібрист, цей Брейє... Що? Ви не згодні? Чи згодні?» [244, 271, 285]. Як слушно підкреслив В. Шкловський, «у реплікуючих існують окремі заздалегідь вироблені характеристики, що не створені для цього роману, а існують для розмови про мистецтво роману взагалі» [299, 94]. Отже, «колективний персонаж» не думає, не розуміє, а лише імітує мислення та розуміння. Причому це відбувається не тільки тому, що маса не вміє думати, а тому, що не хоче цього робити. Н. Саррот дуже тонко і переконливо показує, як люди блокують будь-яке порозуміння, як вони прагнуть не мати власної точки зору, як вони розмовляють «різними мовами». І такий стан речей їх влаштовує, тоді як персонажі першої групи (займенної), яких одиниці, вимушені грати в цю гру.

Тут можна говорити про феномен дзеркальності: кожен персонаж бачить дійсність через відбиття у ній «Іншого», а відтак і свідомість персонажів стає відбиттям свідомості «Іншого»³⁶. Н. Саррот черпає цю дзеркальність поведінки у персонажів Ф. Достоевського: «Їх минула скритність, їх швидкі зміни настрою і настільки ж швидкі зміни у думці, їх суперечливість і непослідовність їхньої поведінки, настільки явна, що часом здається, ніби вони заради забави роздвоюються, розстроюються, множаться і тим приманюють до себе інших, є у них ніщо інше, як кокетство, спроба привернути до себе увагу, порушити цікавість і змусити до себе наблизитися» [241, 170-171]. Однак у Достоевського персонажі «грають», вони «здаються», у Саррот же усе всерйоз: вони не грають роль, вони так живуть і так дихають, — відбиваючи «Іншого». Установка її «колективних персонажів» — знаходитись у полі зору «Іншого». Можна стверджувати,

що реальний світ, за Н. Саррот, — це світ «колективних персонажів». А що ж робити у цьому світі особистості? Романтики у свій час пропонували «бігти» — у казку, фантастику, далекі країни. Н. Саррот розуміє, що у сучасному світі бігти нема куди. Для неї найважливішим є питання про те, чи може індивід існувати як особистість у світі, що заперечує значення і роль особистісного начала у світі деградації?

Оскільки людина не здатна розкритися поза соціумом, то вона шукає в просторі, що її оточує, можливості наповнення його смислом, співзвучним із його внутрішніми установками, і тому «замикається» у собі. Варто зауважити, що письменниця відкидає і заперечує психологічний підхід до створення та опису персонажів, а також не приймає психоаналітичного підходу щодо їх інтерпретації. Однак те, що її персонажі — безіменні, «колективні» — не живуть, не діють, так би мовити, по-справжньому, а тремтять і здригаються, за її термінологією, — «психологічно вібрують» під дією дрібниць повсякденного життя, окрім як із точки зору психоаналізу проінтерпретувати не можливо. Її персонажі живуть під впливом позасвідомого, відкриваючи нові глибини людського «Я», яке тільки опосередковано має відношення до «іконічного» і безпосередньо пов'язане з безособовим позасвідомим «колективним» сприйняттям. «Я» — є асоціальним феноменом, але не у сенсі заперечення соціальної функції, а у сенсі того, що соціальне не є «визначаючим» для людської природи.

Як відомо, відмова від соціальної значущості людини, починаючи з Ф. Ніцше, є підґрунтям для відмови від характеристики «Я» в контексті моральних ціннісних орієнтацій. Відтак персонажі Н. Саррот — це невідомо чіє «саморозмовляюче позасвідоме». Водночас письменниця відмовляється від спроб переконати читача у непохитній істинності своєї позиції і правдоподібності тексту, констатує неможливість художнього слова відобразити простір «тропізмів» її героїв, вербально виразити їх позасвідомий світ і навколишню реальність, і тому закликає читача заповнити смислові прогалини на свій розсуд.

Героя у творах Н. Саррот замінює колективне позасвідоме,

яке домінує в суспільстві, а індивідуальність роздвоюється, роз-
 троюється і т. д. під впливом «тропізмів». Відтак людина у її тво-
 рах не владна ані над буттям, ані над творчістю, адже витвори
 мистецтва, як свої, так і чужі, її підкорюють і нею керують. Не
 владна людина і над своїми реакціями, що, перетворюючись у
 нав'язливі образи, переслідують її. І врешті-решт людина стає
 сама для себе і катом, і жертвою. Відтак «золоті плоди тропізмів»
 «дозрівають» до садо-мазохистських стосунків людини з оточу-
 ючим світом. З одного боку, тут можна констатувати конфлікт
 архетипів «Персони» та «Аніми / Анімуса», а з іншого — провес-
 ти паралель із тлумаченням «огидності» Ю. Крістєвою в робо-
 ті «Сили жаху (есе про огидне)» (1982), де теоретик обґрунтовує
 думку, згідно з якою огидне «робить» людину людиною.

Як відомо, концепція Ю. Крістєвої спирається на тезу: реакції
 огиди та жаху первинні стосовно будь-якої раціоналізації, вони
 завжди виникають раніше, ніж людина встигне їх усвідомити.
 Огидне — «abject» — передуює виникненню суб'єктів і об'єктів, не
 будучи ще ні тим, ні іншим. Саме в силу своєї радикальної не-
 визначеності і гетерогенності воно і виявляється огидним і все-
 ляє жах. Ю. Крістєва стверджує: «Від об'єкта в огидному — лише
 одна властивість — протистояти Я. Але об'єкт, у своєму протисто-
 янні мені, врівноважує мене на тонкій нитці, що направляє за
 змістом, ототожнює мене зі самим собою, примірюючи з нескін-
 ченністю і невизначеністю. ...І якщо у кожного Я — свій об'єкт,
 то у кожного над-Я — своє огидне. Не з нудьги і не напоказ ви-
 ставлено це відторгнення, і не суперечливістю бажання мучать-
 ся тіла, шматують ночі і плутаються міркування. Швидше — це
 раптовий біль, до якого “я” пристосовується. ...Я терплю цей
 біль, оскільки я уявляю, що таке бажання іншого» [152, 36-37].
 За Ю. Крістєвою, огида захищає людину, коли її ідентичність
 наражається на небезпеку. Отже, очевидним є зв'язок крістєв-
 ської «огидності», що відгороджує людину від зовнішнього сві-
 ту — «світу сміття, клоаки, зради» [152, 37], — зберігаючи її влас-
 ний світ, стаючи її опорою та певного роду захисником, із тро-
 пізмами Саррот. У Крістєвої людина роздвоєна в огиді до навко-
 лишнього світу і до себе. І якщо огида до навколишнього світу є

рятівним човном, що обгороджує «Я» від втручання «Іншого», то огида до себе позбавляє від нарцисизму, дозволяючи людині залишатися Людиною.

Ще одна паралель, яку можна провести між крістевською теорією «огидного» та тропізмами як «психічними вібраціями» Н. Саррот, — це феномен фобії, що, згідно з позицією Ю. Крістєвої, «ховається у мові... це мова жаху» [152, 74], що проявляється у метафоричності, недосказанності, «запитанності», умовності, певної «фобійності». Саме це і спостерігається у мові героїв Н. Саррот, яку авторка визначає завданням проникнення у реальність «невловимих» психічних вібрацій, хіба що «по тропам тропів», пошуки яких приводять до потоку свідомості, що, у свою чергу, дає право стверджувати, що «новий роман» став предтечею постмодерністської творчості. Зрештою, пояснення функції «огидності» дає зрозуміти бажання героїв Н. Саррот перманентно знаходитись у межах, так би мовити, садо-мазохистського стану³⁷. Підсумовуючи, слід підкреслити, що творчість Н. Саррот — це намагання відтворити істинне, теперішньо-миттєве людське життя, яке можна виразити не «словами», а тільки «стихією слів» — натыками, що народжуються завдяки інтуїтивному прозрінню та «психічним вібраціям».

Посилання:

³⁷Творчість представників «нового роману» аналізується в роботах Л. Андреева, С. Вороніної, Е. Джефферсон, Л. Зоніної, Г. Косікова, Л. Левчук, С. Сонтаг, Л. Черницької, В. Шкловського.

²³«Нова хвиля» (*Nouvelle vague*) — художній напрям, що докорінно змінив характер національного кінематографа Франції на рубежі 1950–1960-х років. Група кінокритиків, що включала Клода Шаброля, Жан-Люка Годара, Франсуа Трюффо та Еріка Ромера, почала знімати фільми «нової хвилі», покликані довести, що кіно може не лише розважати публіку, а й будити думку, підштовхуючи до дії. «Пік» «нової хвилі» припадає на 1959–1962 роки, коли вийшли такі стрічки, як «Красунчик Серж», «Кузени», «400 ударів», «На останньому диханні» та «Хіросіма, любов моя». Найважливішим винаходом був метафоричний монтаж. Він полягав у раптових вставках в ту чи іншу сцену, які порушували плавний хід дії, нагадуючи тим самим глядачеві, що він бачить ігровий фільм, а не реальне життя.

²⁴Театр абсурду («антидрама») — загальна назва для драматургії неоавангарда (поставангарда) 1950–1970-х рр., що наслідувала принципам авангардного театру ОБЕРІУ (Об'єднання Реального Мистецтва — група письменників і діячів культури, що існувала у 1927 — початку 1930-х рр. у Ленінграді. До групи входили Д. Хармс, О. Введенський, М. Заболоцький та ін.). Напрями «нового театру»: «поетичний театр» — Одіберті, Вотье та ін.; «театр абсурду» (інакше театр «глузування») Йонеско, Беккет, Жене, В'ян, Пенже; «політичний» і «соціальний театр» — Адамов, Аррабаль та ін. Для усіх напрямів «нового театру» характерні наступні єдині вихідні принципи: установка на опис не світу, а його сприйняття, самого процесу творчості; перетворення мови, ідеології з інструменту в об'єкт дослідження; символічність; пародійність; антибуржуазність.

²⁵«Нова критика» — течія в американській літературній критиці і літературознавстві; сформувалася в США у 30-і роки XX ст. під впливом англійських критиків А. Річардса (інтерпретація з точки зору семантики), В. Емпсона (множинність смислових пластів тексту), філософа Т. Хьюма, поетів Т. С. Еліота та Е. Паунда. У Франції «нова критика» сформувалася наприкінці 50-х років минулого століття під впливом методології структуралізму в антропології (К. Леві-Строс), мовознавстві (Ф. де Соссюр, Р. Якобсон), семіотики (Л. Хельмслев) у полеміці з традиціями культурно-історичної школи та естетикою екзистенціалізму. Найбільш загальні теоретичні принципи французької «нової критики» сформульовані Р. Бартом.

²⁶Мобілі (фр. Mobile, від лат. Mobilis — рухливий, мінливий) — різновид кінетичного мистецтва: твір пластики, окремі частини якого підвішені і знаходяться в стані нестійкої рівноваги, постійно коливаються або обертаються під впливом повітряних потоків. При цьому рух одного елемента складається з суми руху всієї системи підвісів і може бути досить складним, але найголовніше — він випадковий в своїх ритмічних проявах і залежить від стану природної атмосфери. Назва «мобілі» було введено американським скульптором А. Колдером для позначення власних динамічних конструкцій, на відміну від стабільних, тобто нерухомих скульптур.

²⁷Мати публікувалася під псевдонімом «Н. Віхровський», автор роману «Час» (Берлін: Парабола, 1932), повісті «Їх життя». Батько у 1900 році заснував у Іваново-Вознесенську мануфактуру, в якій займався промисловим виробництвом барвників.

²⁸Н. Борецький-Бергфельд — автор книг «Історія Угорщини в Середні століття і Новий час» (СПб: Брокгауз-Ефрон, 1908), «Історія Румунії» (СПб: Брокгауз-Ефрон, 1909 і 1910), «Колоніальна історія західно-європейських континентальних країн» (СПб: Брокгауз-Ефрон, 1912 і 1914).

²⁹Ліцей Фенелона (фр. Lycée Fénelon) — перший паризький ліцей, що дає вищу освіту представницям жіночої статі; певний час там викладала Сімона де Бовуар.

³⁰У них народилися три дочки — Клод (1927), Анна (1930) та Домінік (1933).

³¹Слід зазначити, що у Франції, зокрема в Парижі, «робота» митців у кав'ярні — це своєрідна традиція. Так, «Cafe des Deux-Magots» було улюбленим місцем поетів Рембо, Верлена, поета і драматурга Малларме. У 1920-х роках тут «працювали» сюрреалісти. Сімона де Бовуар читала у цьому кафе Гегеля, Луї

Арагон складав свої літературні маніфести. У «Cafe de Flore» (через будинок від «Deux-Magots»), «витає» дух Апполінера, великого поета і знавця живопису. Часто сюда заглядав Сартр для того, щоб попрацювати та поспілкуватись. Кожен день, як на службу, приходив поет Жак Превєр. Він збирав зі столиків меню, клаптики паперу, писав на них, іноді забуваючи їх. Господар кафе Буба акуратно їх збирав і вручав месє Превєру наступного дня. Режисери Годар, Трюффо, Рене частенько сиділи у барі «Le Montana», обговорюючи сенс та суть мистецтва. У «Le Coupole» в 1960 році працювали Франсуаза Саган та Габрієль Гарсія Маркес [213]. Одна з найпопулярніших кав'ярень серед художньої богеми «La palette». Поблизу від неї довгі роки жили знамениті російські художники Наталя Гончарова і Михайло Ларіонов. Саме у «La palette» писала свої твори Н. Саррот [210].

³²«Дитинство», незважаючи на те, що було написано французькою, цілком вписується в російську літературну традицію («Дитинство» Л. Толстого, «Дитинство» М. Горького). Українському читачеві буде цікаво й те, що у цих мемуарах Наталі з надзвичайною теплотою згадує подорож та перебування перед Першою світовою війною у Кам'янець-Подільському, де вона з матір'ю гостювала у одного з вуйків (брата матері) Григорія Шатунівського.

³³Мається на увазі «Улісс» (англ. «Ulysses») — роман ірландського письменника Джеймса Джойса.

³⁴Роман Р. М. Рільке.

³⁵Перша публікація Саррот в СРСР — роман «Золоті плоди», який був надрукований О. Твардовським у «Новом мире» у 1969 році.

³⁶Ставлення між «я-для-себе» і «я-для-іншого» особливо цікавило Сартра. Його герої часто-густо не знають, що вони собою являють, поки «Інший» їм цього не скаже. Цей аспект проблеми докладно проаналізований Г. Косіковим у роботі «Теорія літератури. Методологія гуманітарних наук» (Г. К. Косіков. Собрание сочинений в 2 т. — М.: Центр книги Рудомино, 2012. — Т. 2).

³⁷До речі, Ю. Крістева, пояснюючи роздвоєність та розтроєність людини у наслідок «дії» огидного, так само, як і Н. Саррот, обґрунтовуючи «розмноженість» у тропізмах, звертається до творів Ф. Достоевського та М. Пруста.



*Я часто говорив про радісну творчу одержимість,
яку повинна невтомно проявляти людина для того,
щоб заново відбудувати світ, що лежить у руїнах.
(А. Роб-Трійє «Новтोरення»)*

АЛЕН РОБ-ГРІЙЄ: ПОГЛЯД НА БУТТЯ КРІЗЬ «ЗАПИЛЕНІ РЕЧІ»

«Новий роман» з'явився внаслідок розчарувань дійсністю і врешті-решт абсолютизував це розчарування, перенісши його на реальність як таку. Серед руїн світу залишається місце лише для індивідуальної свідомості, що сприймає світ, і для письменника, який увічне це сприйняття, перетворюючи сумнівну об'єктивну реальність у реальність суб'єктивну, яка і є реальною дійсністю. По суті, представники «нового роману» заклали основи того, що у постмодернізмі буде називатись «текстологічний», «психоаналітичний» та «номадологічний» проект. Слід підкреслити, що, незважаючи на приналежність до однієї «школи» — «нового роману», — у її представників дещо відмінне уявлення про суть цього нового роману, спільним у них було лише прагнення оновити жанр, однак бачення шляхів його оновлення було досить різним. Якщо Н. Саррот намагалась дістатися глибин внутрішнього світу людини, то А. Роб-Грійє навпаки цікавив світ «поверхні», адже, на його думку, сучасний світ утратив індивідуалізованість, і людина у ньому представляє собою лише «матрикулярний номер» [231] (від фр. *matricule* — реєстраційний номер).

У роботі «Про декілька застарілих понять» (1957) А. Роб-Грійє проголошує: «Роман із персонажами, безумовно, належить минулому, він є характерною ознакою певної епохи, зазначеної апогеєм індивідуальності» [231]. Сьогодні ж, коли насправді світ є нейтральним стосовно людини, і світ речей не несе у собі ніякої загадки, людина помилково вважає себе «мірою усіх речей», і тому слід розуміти, що порожній стілець — це не відсутність людини, а просто порожній стілець. Як наслідок цих міркувань, «А. Роб-Грійє вводить в обіг поняття “шозизм” (фр. *chose* — річ, речовизм) та розвиває ідеї, об'єднані поняттям

“школа погляду”» [162, 45], що стало для письменника та його послідовників виходом із лабіринту існуючих у мистецтві клішованих схем.

Ален Роб-Ґріїє народився в Бретані у м. Брест 18 серпня 1922 року. Як зазначає російський літературознавець О. Строев, Ален ріс сором'язливою, аж до заїкання, дитиною, був боязким і закомплексованим. Його батько, власник картонажної майстерні, після отриманої на війні контузії був людиною не цілком урівноваженою, а мати, вчителька, навпаки — цілком розсудливою жінкою. Сім'я жила бідно, батько сам лагодив дітям взуття, майстрував їм лижі. Перед війною Ален закінчив у Парижі ліцей. У роки німецької окупації юнака відправили на примусові роботи до Німеччини, у Нюрнберг, де протягом 1943-1944 років він працював токарем-шліфувальником. Після війни Ален закінчив Національний інститут агрономії й трудову діяльність почав інженером-агрономом та «ботанічним експертом» [319]. З 1949 до 1951 — працював інженером у Колоніальному інституті плодових та цитрусових, часто відвідуючи Марокко, Французьку Гвіану, Гваделупу та Мартініку. Проблеми зі здоров'ям змусили його залишити професію, і Роб-Ґріїє почав займатися літературою, зберігши любов до ботаніки на все життя. Як згадують друзі письменника, Роб-Ґріїє дуже любив, залишаючи літературну дискусію, відвідати сад, розповідаючи гостям про рослини та квіти, їх назви та особливості вирощування.

Доля А. Роб-Ґріїє — це, перш за все, його творчість. У бесідах на радіо, що увійшли до книги «Передмова до життя письменника» (2005), красивим, низьким та іронічним голосом він охоче розповідав, що наукові дослідження спочатку змусили його зосередитись на античній літературі, на класиках в ім'я культури словесності, що в молодості він цурався сучасних романів, віддаючи перевагу Геродоту перед Анрі Труайя та Гомеру перед Жоржем Дюамелем. «Коли він почав писати і ще не збирався стати письменником, він уже мав деяку схильність до оригінальності, не розуміючи цього, і лише коли його перші романи були відкинуті впливовими критиками, відзначив, що переступив певні правила» [141].

Отже, перший роман А. Роб-Ґріїє «Царевбивство» (1949) залишався неопублікованим до 1978 року. Як слушно зауважує О. Строев, цей роман ніби встановлює відсутню ланку

між «традицією» Ф. Кафки, В. Набокова, Б. Віана та «новим романом».

Рукопис роману був запропонований автором одному з найбільших паризьких видавництв «Галлімар», яке відмовилося його публікувати. Однак перший досвід Алена був помічений, і рукопис відправили Жирому Ліндону — літературному консультантові видавництва «Міню», який надає підтримку письменницьким проектам Алена, запрошує на роботу у видавництво внутрішнім рецензентом, а потім (1955) літературним консультантом. Але це буде пізніше. Успіх прийшов до Алена у 1953, коли був виданий роман «Гумки», сприйнятий як художній маніфест нового напрямку. Сам письменник підтвердив це серією критичних статей, що в подальшому і склали його відомий збірник «За “новий роман”» (1963).

Наступний роман А. Роб-Грійє «Спостерігач» отримав престижну премію критики завдяки Жоржу Батаю, Жану Полану і Морісу Бланшо, які разом із Жоржем Ламбрішем і Роланом Бартом підтримали його першими. Ця подія супроводжувалася гучним скандалом: кілька газет опублікували абсолютно розгромні статті, в яких говорилося, що книга заслуговує не престижної премії, а розгляду в суді за образу суспільної моралі. У «Монд» роман «Спостерігач» викликає лють літературного фейлетоніста академіка Еміля Енрію, який пророкує А. Роб-Грійє виправні роботи або лікування у психіатричній клініці св. Анни. Водночас на захист письменника стала відома журналістка Жаклін Піатсьє, яким вона захоплювалася і якого цінувала, а також Альбер Камю й Андре Бретон.

Широко відомими серед фахівців стали і такі його твори, як «Шпигун» (1955), «У лабіринті» (1959), «Проект революції у Нью-Йорку» (1970). Однак слід відзначити, що діяльність А. Роб-Грійє не вичерпується тільки літературою: він пише сценарій до фільму А. Рене «Минулим літом у Марієнбаді», що вийшов на екрани у 1961 році³⁸.

Ален Роб-Грійє відомий і як кінорежисер: «Безсмертна» (1963), «Транс'європейський експрес» (1966), «Людина, яка бреше» (1968), «Вам телефонує Градива» (1995) та ін. Як зазначає Л. Левчук, «інтерес Алена Роб-Грійє до кіномистецтва, його практична участь у створенні фільмів сприяли пошукам взаємодії літератури і кіно. Кінознавці, як відомо, неодмінно називають

прізвище Алена Роб-Ґріїє серед фундаторів такого специфічного явища кіномистецтва ХХ ст., як “нова хвиля” французького кіно. Проте своєрідний вплив “нового роману” на “на нову хвилю” мав зворотній бік: письменники почали використовувати технічні прийоми кіно в літературі. Так, Роб-Ґріїє запозичив у кінематографа прийом дублювання, повторення, дзеркального відображення, коловорот сюжету та ін.» [162, 45-46]. До сказаного можна додати, що фільми, зняті самим А. Роб-Ґріїє або за його сценаріями, продемонстрували основні прийоми «школи погляду»: суб’єктивний монтаж, що руйнує об’єктивні просторові і часові відносини.

Зауважу, що ідеї «речовізму» використовують і сучасні режисери, зокрема Джузеппе Торнаторе, який, за словами українського мистецтвознавця Т. Кохана, «значно перевершує те навантаження, яке він (*«речовізм»* — Н. Ж.) мав в естетиці А. Роб-Ґріїє, оскільки, наприклад, у фільмі “Проста формальність” (1994), функцію “речовізму” виконує природне явище — страшна злива, “присутня” на екрані фактично впродовж усього фільму. ...“Речовізм” чітко простежується в усіх фільмах Дж. Торнаторе, досягаючи особливої виразності у... “Незнайомці” (2006), а у “Кращій пропозиції” (2013) він узагалі виконує специфічну роль рушію сюжету» [149, 87-88].

У 1971–1995 роках А. Роб-Ґріїє викладав у Нью-Йоркському університеті, потім повернувся до Франції і оселився у місті Кан. У США письменник пише автобіографічну трилогію, першу частину якої — «Дзеркало, що повертається», — видає у 1985 році. Друга частина, «Анжеліка, або Ворожба», з’явилася у 1988, а третя — «Останні дні Коринфа» — у 1994. Ця трилогія мало схожа на традиційну автобіографію. У цій псевдоавтобіографії автор вільно змінює реальність і вигадки, підтверджуючи свою славу літературного експериментатора. У 2001 році у видавництві «Мінюї» виходить роман письменника — «Повторення» (*інший переклад «Реприза»*), що являє собою літературну «дзеркальну» імпровізацію. Автор з позиції якогось іншого оповідача часто сам вступає в оповідання, корегуючи його [272; 319]. У цьому романі Роб-Ґріїє перетворює правила прочитання роману у вміло збочену гру, фантазматичну еротизовану автобіографію.

Професійне визнання приходить до письменника у 2005-му році: Роб-Ґріїє був обраний академіком Французької академії.

Однак поставився до цього факту досить іронічно, не відвідавши жодного її засідання, «не піддавшись спокусі їх ритуалів, зеленої сукні, мови, хвали і словника» [141].

«Сентиментальний роман» (2007) — остання книга А. Роб-Грійє, у якій герої — батько та його 15-річна донька — читають уголос еротичні романи XVIII століття, а автор дає повну волю своїм садомазохістським фантазіям. Письменник доводить трансгресію до порнографії, на кшталт зразка «параноїдальних романів гіршої китайської еротичної продукції» [313]. Як зауважує французький теоретик Рафаель Франжйон, «схоже на те, що письменника переслідують марення, фантазії та імпульси; його реалістичний погляд на життя перетворився на лабіринт, спокій — в нахабство, а гордість у смак гріха. Здається, що Роб-Грійє отримує задоволення, загубившись у реальності, в якій домінують пари спиртних напоїв, наркотиків і зарозумілості, у якому він відчуває себе живим і ближчим до матерії, виганяючи таким чином огиду та смерть». На думку Р. Франжйона, прийняти цей роман можна у тому випадку, якщо «тільки не страждаєш морською хворобою. «Сентиментальний роман» є новим і це химера!» [313].

18 лютого 2008 року в лікарні міста Кан від серцевого нападу у віці 85 років Ален Роб-Грійє пішов із життя. Показово, що один із некрологів був прикрашений аршинним заголовком «Стертий», у якому була обіграна назва найвідомішого роману письменника «Гумки» [199].

Наразі, повертаючись до теоретичної моделі «нового роману» та творчості письменника, слід зацентрувати увагу на тому, що він зображує світ, описуючи фрагменти окремих речей реально-го світу. «Реєстрація цих фрагментів, окремих “речей” має здійснюватися за допомогою “погляду” — здатності фіксувати “речі” з точністю кінооб’єктива, тобто у структуру художнього твору повинно потрапити все, що потрапляє на плівку кіноапарата, без авторського добору чи систематизації побаченого» [162, 45]. А для кінооб’єктива немає ніякої різниці між живими і неживими предметами, між людиною і речами. Іншими словами, межа між людиною та річчю нівелюється. Відтак оповідання А. Роб-Грійє, особливо це стосується його перших романів, нарочито знеособлене та площинне. Головним мотивом стає нав’язливий і повторюваний опис предметів, неживих речей, якихось випадкових побутових деталей, здавалося б, абсолютно зайвих, що відтісняють

розповідь про події і образи персонажів. Поступово ж стає ясно, що ніякої події і не відбувається, а опис предметів світу примушує поставити питання, наприклад, про те, що таке буття. Безліч можливих інтерпретацій, закладених у «щільному» тексті, ніби підштовхують читача вибудовувати власні конструкції відносно того, що ж насправді відбувається в романі. При цьому автор проковує читача на звичні реакції, постійно підкидаючи йому той або інший сюжетний хід, і тут же змінює напрям руху у прозі.

Якщо прийняти логіку А. Роб-Ґріїє, то виходить, що все існуюче у світі — це речі-знаки, причому знаки самого себе — без метафор. Ж. Дельоз із цього приводу зауважував: «...він (А. Роб-Ґріїє — Н. Ж.) наділяє оповідання новим сенсом, бо абстрагує його від усякої послідовності дій у тій мірі, в якій замінює образ-рух справжнім образом-часом. І тоді оповідання полягає в роздачі різних теперішніх часів різним персонажам, так що кожен формує якусь правдоподібну комбінацію, що сама по собі можлива, — проте всі разом є „неспівможливими”, і тим самим зберігається і твориться нез’ясовне» [101, 404]. А. Роб-Ґріїє називає «неметафоричність» одним із головних принципів нового художнього мислення, бо метафора, на його думку, є способом внесення смислу в абсурдну реальність, засобом встановлення емоційного контакту людини зі світом. А оскільки такий контакт неможливий, то й метафора є застарілим прийомом традиційного реалістичного художнього мислення. За А. Роб-Ґріїє, місце метафори у романній структурі повинен посісти формальний опис. Середовищем існування персонажів стає сам текст, тому у багатьох із них навіть немає імен.

Показовим у цьому сенсі є роман «У лабіринті» (1959), сповнений скрупульозних описів усіляких дрібниць та подробиць, водночас при наявності різноманітних деталей, фрагментів окремих речей «реального світу», про саму фабулу роману, персонажі якого безіменні (солдат, хлопчик, жінка, інвалід, лікар), читач може сказати небагато. Так, солдат ходить покинутим містом. Він повинен передати якийсь пакунок за адресою, якої він не пам’ятає. Відомо тільки, що солдат виконує передсмертне прохання свого приятеля. Під час цих блукань персонаж Роб-Ґріїє періодично зустрічає одного і того ж хлопчика, хоча, можливо, і різних (читач про це ніколи не дізнається, однак сам для себе може прийняти рішення про їх кількість). У кав’ярні він бачить

картину, що майже в точності повторює ту життєву колізію, в яку цей солдат потрапив. Випадкова смерть солдата дозволяє читачеві навіть дізнатися, що було у пакунку: любовні листи, годинник і кинджал. Однак, у чому їх зміст, у чому значення всієї цієї історії в цілому, залишається незрозумілим.

Головний герой — солдат — шукає себе у лабіринтах реальності, причому реальність показана автором у, так би мовити, кінематографічному часі, де немає ані минулого, ані майбутнього, а є тільки теперішнє, «зараз», яке починається в той момент, коли в залі гасне світло, і закінчується, коли фільм підходить до фіналу. З іншого боку, може здаватися, що усе, що відбувається, — це марення солдата, який весь час пригадує одні й ті ж події. Але тоді не зрозуміло, чому герой продовжує щось шукати і після смерті. Смерть нічого не змінила? Тоді виходить, що немає історії і немає героя. У поведінці персонажів немає логіки, немає вчинків, є тільки реакція на миттєві подразники.

Отже, читачеві дається право інтерпретувати ситуацію так, як він захоче, або взагалі не інтерпретувати, а просто спостерігати за просуванням героїв крізь «запилені речі», що і є реальністю, невизначеною, ненадійною, хиткою, вийти з якої немає можливості, адже вона до того ж ще й є лабіринтом, події у якому з невеликими змінами завжди повторюються. Можна погодитись із характеристикою Л. Андреева персонажів А. Роб-Грійє: «вони — це уламки світу, що втрачають реальність, вони функції “погляду”, що споглядає цей світ...» [8, 12]. Як слушно зазначає Л. Левчук, скрупульозність в описі речей у романах А. Роб-Грійє є нічим іншим, як засобом, так само як і у Н. Саррот, розкриття мотиву розчарування.

Щоб уникнути мовної надмірності, властивій попередній літературі, А. Роб-Грійє проголошує «мистецтво поверхні». Пам'ять при цьому поступово перестає бути формотворчим елементом, до того ж автором використовується прийом нерозрізненості уявного та дійсного. Всі образи виводяться на поверхню, позбавляючись глибини, існуючи як артефакти у просторі тексту: вони лише слова. Позбавлені всього, що стоїть за ними, образи здатні набувати глибинності (тобто тілесності) лише в межах тексту, правда, за допомогою, так би мовити, нової практики читання — візуальної, тим більше, що «слова володіють власною ефективністю, образи — своєю, і звична спроба читача синтезувати

серії, що паралельно розвиваються, замкнути їх один на одного хоча б в одній точці (таке замикання дозволило б упізнати ту чи іншу подію як реальну або нереальну) зберігає невизначеність, а нерідко і взагалі не спрацьовує» [236, 8]. Лише інтуїтивна візуалізація здатна додати глибину й ієрархічність буттю. До речі, представники «нового роману», зокрема і А. Роб-Ґрійє, проголошуючи необхідність руйнування старого роману і створення нового, критикували творчість О. Бальзака. Однак слід зазначити, що опис речей, — наприклад опис меблів, — у творах автора «Людської комедії» — не менш деталізований, ніж у Роб-Ґрійє. Втім у творах О. Бальзака опис речей «грає» на розкриття образу, у А. Роб-Ґрійє — це самоціль, й іноді складається враження, що їх докладний опис з усіма деталями, нюансами, подряпинами, смужками від пилу тощо — це прояв іронічного ставлення автора до світу речей, адже сприймати серйозно опис речі, поданий на декількох сторінках просто не можливо, якщо тільки це не історія «пригод» конкретної речі.

Як приклад наведу уривок із роману «Проект революції в Нью-Йорку»: «Вся остання поверхня дверей покрита темно-жовтим лаком, на якому промальовані прожилки світліше, щоб створити видимість їх приналежності до іншої породи дерева, очевидно, привабливішою з точки зору декоративності: вони йдуть паралельно або ледве відхиляючись від контурів темних сучків — круглих, овальних, інколи навіть трикутних. У цій заплутаній мережі ліній я вже давно виявив контури людського тіла: на лівому боці обличчям до мене лежить молода жінка, мабуть, гола... обличчя, закинуте назад, утопає в хвилях пишного і дуже темного волосся, безладно розкиданого по плитах підлоги. Риси майже не помітні як із-за положення голови, так і з-за широкого пасма, що криво сповзає на лоб, закриваючи тим самим очі і частину щоки; єдина безперечна деталь — це рот, широко розкритий у ...крику страждання або жаху» [229, 180].

Так і хочеться додати до цього опису: «В усьому іншому двері були звичайними і тому не варто зупинятися на них докладніше».

На мій погляд, тут можна говорити про саркастичну гру «речами» на тлі пародіювання масової культури — детективів, любовних романів, пригодницьких фільмів, — а також інтелектуальних стереотипів. Так, головний персонаж роману «Гум-

ки» (1953) — детектив Валлас розслідує справу про загадкове вбивство Даніеля Дюпона. Розслідування закінчується тим, що Валлас стріляє в уявного вбивцю. Проте жертвою Валласа стає сам Дюпон, який, до того ж, виявився батьком Валласа. Отже, сюжет роману, з одного боку, пародіює античний міф про Едіпа та трагедію Софокла, а з іншого — канони детективного жанру. Роман написаний за усіма вимогами «нового роману» — з деталізованим описом речей і ситуацій. Навіть можна говорити про перевантаженість роману символами, наприклад гумки, які намагається купити Валлас під час свого блукання містом, можна розуміти як символ невловимого, невіднайденого часу.

Слід зазначити, що А. Бергсон також застосував словосполучення «гумовий предмет» для позначення різноманітності ознак внутрішнього світу та поняття інтуїції тривалості. Згідно з позицією філософа, матерія і свідомість, тіло і розум, сприйняття та пам'ять — це явища, що реконструюються самим розумом із фактів безпосереднього досвіду, тієї первинної інтуїції, що відкриває нам нероздільну рухому безперервність. За А. Бергсоном, наукове пізнання ніби заморожує потік часу, зводячи ціле до дискретних елементів, що піддаються аналізу, в той час як реальність є невинним рухом до мети, як це відбувається у Всесвіті, який триває, і тому «тривалість Всесвіту повинна складати єдине ціле зі свободою творчості...» [41, 321], до того ж «тривалість» — це взаємопроникнення станів свідомості.

А. Роб-Грійє явно знаходився під впливом бергсонівської теорії, адже у його романах простір ілюзорний, час невизначено-тривалий, а дія йде за мінливістю станів свідомостей: автора, героїв, читача. Не випадково епіграфом письменник обирає рядок із трагедії Софокла «Едіп цар»: «Час, від якого ніщо не сховається, знайшов рішення всупереч твоїй волі» [228, 13]. Лейтмотив античної трагедії «озвучує» п'яниця, який протягом роману намагається загадати загадку, що починається зі слів: «Яка тварина... Яка тварина вранці...» [228, 20, 111]. І, нарешті: «Яка тварина вранці вбиває батька, вдень спить із матір'ю, а ввечері спігне?» [228, 209] — що вже є прямим посиленням на едіпівську трагедію. Непрямим же посиленням стає гравюра із зображенням руїн стародавніх Фів, а також еротичний потяг Валласа до колишньої дружини Дюпона — власниці магазину, в якому він побачив гравюру і яка у цьому випадку відіграє роль заміни образу матері.

В античній трагедії, як відомо, час виступає повновладним господарем, караючи людину, яка не підкорилася волі богів. У «Гумках» час просто приносить випадкове рішення, він позбавляється будь-якої влади, повністю виходить за межі оповіді, про що автор попереджає вже на другій сторінці роману: «На жаль, незабаром час утратить свою владу. Оповиті туманом помилок і сумнівів події цього дня, хоч і незначні самі по собі, почнуть свою руйнівну роботу...» [228, 14]. До того ж, протягом усієї дії годинник Валласа стоїть; що, певним чином, пояснює та підкреслює те, що у «Гумках» із нав'язливою завзятістю повертаються одні й ті ж сцени: дім Дюпона, пошуки гумки, герой бродить увесь час по якихось нескінченно довгих вулицях і раптом опиняється в якихось дивних зонах, майже як герой «Замку» Ф. Кафки. Таку повторюваність у романах французького письменника Ж. Дельоз називає «плюралістичною космологією», що передбачає не лише безліч світів, а й «розігрування однієї і тієї ж події в різних світах і при несумісності версій» [101, 405].

Якщо на початку своєї творчості письменник відмовлявся від метафор, то у подальшому можна говорити про повернення метафоризації. Яскравим прикладом роману-метафори є «Проект революції в Нью-Йорку» (1970), про що вже йшлося. У цьому творі, з одного боку, присутній момент іронії, і навіть сарказму (опис дверей), а з іншого — цей «малюнок-уява» на дверях ніби вводить у серію подій, що очікують читача, адже ілюзія поступово перетворюється в реальність, яка змінюється уривчастими серіями, нескінченно повторюваними у подальшому. Читач стає свідком насильства за допомогою хірургічних інструментів нелюдом-лікарем, ритуалу дефлорації юних бранок у племені Центральної Африки, а також низки зівалтувань, що могло б стати сюжетом детективу з садистським ухилом. Зміна ж серій переводить ці події в простір обкладинки дешевого роману, яку Лора — одна з героїнь — підносить до замкової щілини. Людина, яка підглядає в неї, сприймає картинку на обкладинці за реальну подію. Втім у творі далеко не всі «картинки» насильства виявляються галюцинацією.

У цьому романі А. Роб-Гріє «малює» світ реальності як серійний, варіативний, такий, що імітується та сповнений подробиць. Природний світ не є таким, він складається з артефактів, що мімікрують під природне начало або від самого початку є

підробкою, і помилково приймаються за щось природне. Звідси маски, що носить кожен, які навіть не дозволяють визначити вік: «Усі вони схожі один на одного як своїм убранням, так і безвусими, свіжими, рожевими обличчями, чий яскравий рівний колір не стільки свідчить про хороше здоров'я, скільки викликає в пам'яті фарби манекенів у вітринах або загримовані обличчя небіжчиків у скляних трунах, на кладовищі для дорогих спочилих» [229, 46]. Враження якоїсь фальші ще більш посилюється через неприродні манери поводитись, що нагадує скоріше гру бездарних акторів.

Ці маски змінюються в залежності від ситуації, й звідси виникає висновок: світ людей — це світ масок, тим більше, що вибір їх великий, про що свідчить рекламна афіша: «“Якщо вам не подобається ваше волосся, замініть його іншим. Якщо ви не любите свою шкіру, натягніть нову!” Тут продаються також гумові рукавички, що надають іншого вигляду рукам, причому форму, колір та інше можна вибрати по каталогу» [229, 63]. Пропонуються маски і за професіями, наприклад психоаналітика або бізнесмена, а також перуки та груди — чоловічі та жіночі — на будь-який смак. Отже, персонажі А. Роб-Грійє — не індивідуальності, вони схожі один на одного, навіть розповідач нічим не відрізняється від решти: «У великому зеленому дзеркалі на одній із вітрин виникає моє власне, точно таке відображення» [229, 47].

У персонажів французького письменника немає долі. Як слушно відзначає Р. Барт, А. Роб-Грійє відмовляється від трагедії, що включає у себе проблеми долі, приречення, людської волі. Навіть «посилання» на епізову трагедію в «Гумках» нівелюється серіями інших подій-версій. Слід зауважити, що протягом ХХ століття трагедія соціуму перетворилась на індивідуальну трагедію — трагедію кожного — і опинилась в «екзистенціальних глибинах особистості» [258, 10], де знаходиться буденність. І у цій буденності кожен залишається сам на сам «у своєму здоровому колективі» в оточенні агресивної масової культури, що «підганяє» всіх під свої стандарти, перетворюючи всіх та все на ланки всезагального механізму. Саме тому персонажі А. Роб-Грійє діють і змінюються тільки завдяки опису «Іншого», його погляду, що лише ковзає по поверхні, — будь то предмет чи людина, — не маючи нічого людського: ані відчуттів, ані емоцій, вони — машинне відтворення, що констатує те, що відбувається

ся навколо, і самі є цією констатацією, а також її відбиттям. Не випадково у романах А. Роб-Ґрійє дзеркало є однією з головних речей. У ньому відображається все, що відбувається, воно ніби примножує реальність, водночас руйнуючи її межі, знищуючи суб'єктивність, підкреслюючи її нейтральність та ілюзорність. У дзеркалі відчуття присутності знеособлюється. Воно дає уяву заміни «Я» на «не-Я», «Іншого» на «не-Іншого», адже у дзеркалі втрачається власний простір і виникає простір блукань та оман, гра форм, зовнішностей та бачень. У реальності герої також мають вигляд як дзеркальні відбиття: «Вони стоять в однаковій позі, поставивши одну ногу в жолобок для стоку води, а іншу на кам'яний бордюр, і тому нагадують — однаковим одягом, статуєю, зростом — людину, яка побачила своє відображення у дзеркалі. Ця ілюзія посилюється завдяки портупеї з кобурою, бо у того, що стоїть праворуч, ремінь на лівому плечі, а у того, що зліва — на правому» [229, 119]. Бачачи себе в дзеркалі, персонажі одягають маски добропорядних людей: «Він штовхає двері трохи далі і бачить, прямо перед собою, своє справжнє обличчя в дзеркалі, що висить над мармуровим столиком. Трохи швидше, ніж потрібно і без належного старання, він натягує маску сумлінного робітника, стежачи за своїми рухами в дзеркалі» [229, 181].

Якщо у п'єсі «За зачиненими дверима» пекло представляється для Сартра у вигляді світу, де немає ані дзеркал, ані шибок, і в якому кожна людина відчуває на собі погляд іншої, і кожен «Інший» — це кат іншим: «сірка, решітки, жаровня... Нісенітниця все це. На якого дідька жаровня: пекло — це Інші» [246, 31], — то дзеркальність для Роб-Ґрійє — це символ відсутності ідентичності у ковзаному світі ерзаців — людей як часток деякої серії. Дзеркало є символом втрати коренів, хиткості тотожності, ненадійності особистості, лабіринтоподібності простору, страху безсилля над розпадом на частини. Тут можна провести паралель із романом Л. Арагона «Загибель всерйоз» (1965), про який А. Роб-Ґрійє не міг не знати. У цьому романі є персонаж Крістіан, який у тристулковому дзеркалі бачить серії своїх відображень у різних ситуаціях — «серії ангелів, серії демонів, серії прикажчиків із модних магазинів і т. д.» [182, 447].

До речі, якщо говорити про паралелі, то, на мій погляд, можна провести паралель між романами А. Роб-Ґрійє та живописними полотнами Р. Маґрітта, у творчості якого тісно переплели-

ся ілюзія і реальність, а персонажі якого ніби ожили у романах письменника: шпигуни в котелках («Людина у котелку»), вбивці («Вбивця в небезпеці», «Фантазії одинака, який прогулюється»), схожі один на одного, як у дзеркальному відображенні, незнайомці («Шедевр, або Таємниці обрію», «Голконда»), люди, які втратили індивідуальність («Син людський»), порожні або видозмінені відображення в дзеркалі («Фальшиве дзеркало», «Заборонене роздвоєння»), ілюзорність простору («Людська доля»), розщеплення реальності на кілька шарів видимості («Долаючи порожнечу»).

Щодо метафоризації, якою наповнений роман... Справа у тім, що А. Роб-Грійє, проголошуючи відмову від метафори та панування «речовізму», не врахував той момент, що у культурі річ трансцендує слово. А оскільки з кожного слова, як зауважила В. Суханцева, цитуючи О. Мандельштама, «сенса пучками стирчить на всі боки, тобто кожне слово загрожує універсалією, оскільки словесна трансценденція речі є її, речі, символічне інобуття» [258, 30].

Так, наприклад, слово «революція» у французькій мові, як зазначає М. Риклін, окрім докорінної зміни чогось, означає ще також «обертання», «обіг», повільну, часто непомітну зміну положення, коли те, що було в одному місці, виявляється в іншому» [236, 14].

Відтак у «Проекті революції в Нью-Йорку» маємо справу, в першу чергу, з мистецтвом зсуву, з повільним нескінченним обертанням одного і того самого, у різних ракурсах, а вже потім — із діями якоїсь анонімною організації, яка прагне зробити революцію зусиллями агентів-ліквідаторів, зв'язкових, повій та поліції. Методи ж цих революціонерів у певній мірі одночасно і реалістичні, і метафоричні для божевільного світу — згвалтування, вбивства та підпал. Оповідач же в цьому випадку представляє собою ідеальний зразок, так би мовити, вихлюпувача шизопотопу. Революція ж, у всіх варіантах розуміння цього поняття, — це не тільки прагнення до насильства, а перетворення насильства у садистській формі, в перманентне бажання кожного. Я далека від думки, що вектор бажання, спрямований на ідеальне жіночо-дівоцьке тіло, яке багаторазово зазнає тортур та розчленовування, є, як стверджує російський теоретик А. Альчук, прихованим бажанням А. Роб-Грійє. Роман «Проект

революції в Нью-Йорку», скоріше, є свого роду «даниною» сюрреалізму, точніше — поверхневому погляду на нього, а також саркастичною пародією на масову культуру — детективи, порнофільми, деякі документальні стрічки, що часто-густо нагадують два перші названі жанри. Саме тому письменник і реальність, у тому числі й революційну, показує у проекції на плакат, обкладинку, рекламний щит.

Слід підкреслити, що Алена Роб-Ґрієс більше цікавить не реальність, а ефект реальності в його максимальній серійній відтворюваності, у якій час реальності перетворюється на простір, де час не є бергсонівською глибинною особистісною тривалістю, а є поверхневою модифікацією, що допускає опис «проявів життя у просторових поняттях» [46, 200]. У романі образи уявні та образи реальні міняються місцями, що приводить до перетворення уявлення в реальність, а реальність в уяву, причому межа переходу невловима, що приводить до їх взаємозамінності без шкоди для нарративу.

На глибоке переконання А. Роб-Ґрієс, у світі існує щось стабільніше і міцніше, ніж людина. Саме тому у його творах людина виступає лише як річ серед інших речей, одна з безликих феноменів дійсності. У романі персонаж повинен «не діяти», а «бути присутнім», адже час «діючих» героїв-індивідуалістів уже минув. Означений мною аспект підкреслює авторський зріз у структурі «нового роману», який виявляє особистісну позицію А. Роб-Ґрієс.

Підсумовуючи, слід зазначити, що головний принцип «нового роману» полягає в тому, що мистецтво нічого не пізнає, нічого не виражає і нічого не відображає. Для представників «школи погляду» реальність — це ніщо інше, як уявлення про неї, залежне від точки зору на неї, тобто калейдоскопічне мигтіння різних ракурсів дійсності. Саме «новий роман» поставив питання перед митцями: «Як творити далі?». Будова твору за принципом нарративного механізму спонукала до того, що теоретики і митці віддали перевагу позиціям гетерогенності, тобто колажу, фрагменту, «схрещуванню» текстів, що, у свою чергу, привело до того, що сьогодні уривчастість є не лише універсальним процесом, а й визнаним естетико-художнім засобом.

Концепція «нового роману» безперечно вплинула на естетичну парадигму групи «Тель Кель» («Tel Quel») ³⁹, яка формувалася в тісній співпраці з гуманітарними науками, інакше кажучи, за

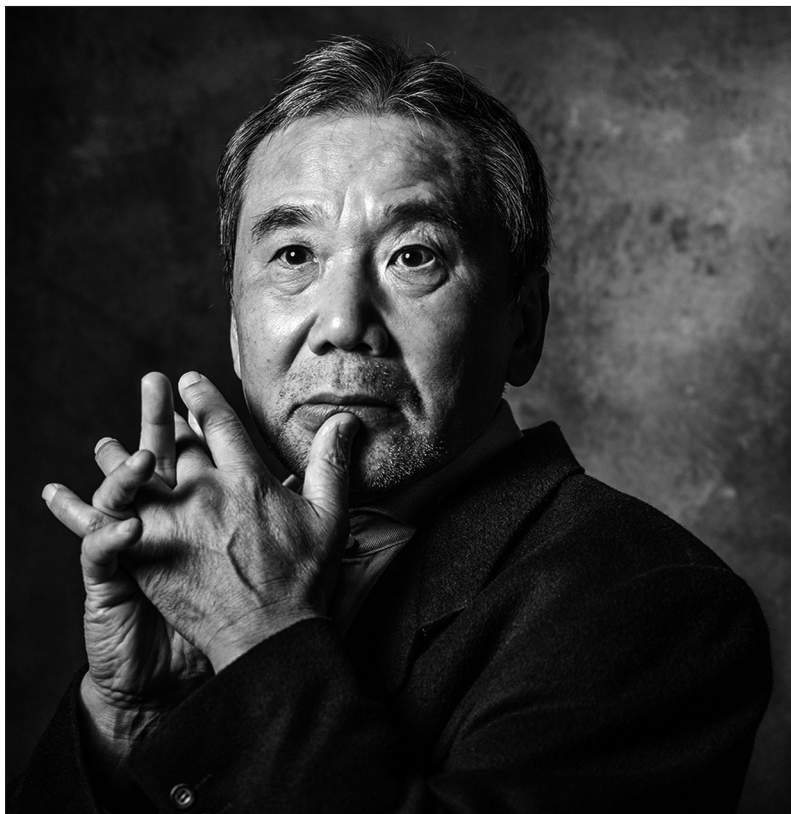
допомогою міжнаукового підходу, спираючись на теорії Р. Барта, Ж. Лакана, М. Фуко, Ж. Дерріда, і в яку входили, зокрема, Ж.-Л. Бодрі, Ж. Женетт, Ю. Крістева, М. Плене, Ф. Соллерс, Ж. Тібодо, Ц. Тодоров. «У підзаголовку журналу “Тель кель” фігурували ключові слова: “Лінгвістика. Психоаналіз. Література”. Відштовхуючись від бартівського концепту “твір — знак”, що відкидає референціальні коди, єдність означуваного і позначника, Ф. Соллерс закликав “винищити всі сліди роману” як засобу ідеологічного маніпулювання, досягти “чистої форми” за допомогою лінгвістичного експерименту» [297]. Завданням художньої практики проголошується руйнування когнітивної функції мови, заміна смислових зв'язків законами звукової гармонії. Слова в такому тексті розподіляються як вільна від смислу течія, низка мозаїчних висловлювань.

Оповідання перетворюється в акт розповідання, тексту, що народжується сам по собі. Іншими словами, текст перетворюється у знеособлене мовлення. Й усе це відбувається на тлі ствердження «смерті роману». Зрештою, в гуманітарних науках висувається теза «поетичного мислення», і все починає мислитись як текст: культура, історія, філософія розглядаються як сума текстів. Отже, можна стверджувати, що «новий роман» заклав свою частку у будову під назвою «постмодернізм».

Посилання:

³⁸У 1960 році А. Роб-Грійє підписує «Маніфест 121-го» про право на непокору у війні в Алжирі. Серед підписантів були й інші представники «нового роману» — Маргеріт Дюрас, Клод Ольє, Наталі Саррот і Клод Сімон. Зайнята позиція не завадить Андре Мальро надати підтримку Міністерства культури в зйомках першого фільму А. Роб-Грійє «Безсмертна», який став можливим після успіху стрічки «В минулому році в Марієнбаді» (1961), знятої за його сценарієм Аленом Рене.

³⁹Tel Quel (Тель кель: «Такий, який є») — французький авангардний літературний та теоретичний журнал, ключове видання французької структуралістської школи, а також назва групи інтелектуалів, письменників, яка навколо нього об'єдналася. Заснований французьким прозаїком Філіпом Соллерсом журнал видавався з 1960 по 1982 рік. Серед авторів журналу були Ролан Барт, Жорж Батай, Моріс Бланшо, Жак Дерріда, Мішель Фуко, Юлія Крістева, Марсель Плене, Філіп Соллерс, Цветан Тодоров, Умберто Еко, Жерар Женетт, Жан-Люк Годар та ін.



*Коли довго дивився на море,
починаєш сумувати за людьми,
а коли довго дивився на людей – за морем.
(Х. Муракамі «Слухай пісню вітру»)*

ХАРУКІ МУРАКАМІ: ІНІЦІАЦІЯ ЧЕРЕЗ «ВТЕЧУ ВІД ЯПОНСЬКОЇ ДОЛІ⁴⁰»

Розвиток процесів, що відбуваються у художній творчості кінця XX — початку XXI століть, доводить необхідність прискіпливої уваги, з одного боку, до деяких нових теоретичних орієнтацій, а з іншого — до практики сучасного мистецького життя, оскільки поверхневий погляд часто-густо не дає повної картини сенсів, закладених у них авторами, адже «теоретико-практичний паритет» (із такою понятійною структурою працює український естетик О. Оніщенко), тобто тяжіння митців до теоретично-дослідницької діяльності знаходить своєрідне відбиття у їх творчості.

Якщо говорити про теоретичні орієнтації, то в умовах сучасної гуманістики свій потенціал яскраво виявили міжнауковий підхід та біографічний метод. На мою думку, до означених засадничих підходів необхідно долучити і творчо-пошукові можливості стретти⁴¹. Один із таких митців, на прикладі творчості якого доцільно розглянути сутність стретти, Х. Муракамі — визначний японський письменник кінця XX — початку XXI століття, твори якого здобули світового визнання. Його есе, оповідання, романи перекладені багатьма мовами, відзначені численними літературними преміями і, як стверджують літературні критики, світова популярність створеного ним вище популярності на батьківщині. Це, з одного боку, природно, а з іншого — дивовижно. Природно тому, що в творах Х. Муракамі доволі багато елементів, що приваблюють широку аудиторію, переважно прихильників масової культури: легка впізнаваність деталей, певна звичаєвість ситуації, яскравий опис сексуальних сцен та насильства. Дивовижно тому, що написано все це свідомо невиразною мовою, з нескінченним рухом за принципом кола, з докладним описом, наприклад поїдання риби з молоком чи огірків із соевим соусом. Водночас письменник не оминає прийому цитуван-

ня європейських та американських письменників (Л. Керролл, М. Пруст, Дж. Оруелл, Дж. Селінджер, А. Роб-Грійє та ін.). Але це тільки на перший, так би мовити, поверхневий погляд, адже твори Х. Муракамі мають глибинний зміст, прихований від читача, який керується побіжним поглядом.

Харукі Муракамі народився 12 січня 1949 року в Кіото⁴², в родині вчителів. Його батьки викладали японську мову та літературу в середній школі. Після заміжжя мати майбутнього письменника стала домогосподаркою, «але юному Харукі нерідко доводилося чути, як батьки обговорюють за обіднім столом поезію VIII століття або середньовічні військові повісті» [232, 27]. Хлопчика надзвичайно цікавила світова література: «він коктав книгу за книгою». Як пише Дж. Рубін, батько намагався прищепити синові інтерес до японської класики, «але Харукі надавав перевагу Стендалю, а надалі відчув смак до Толстого і, особливо, до Достоевського» [232, 29]. Х. Муракамі так про це зауважує: «У період дорослішання я жодного разу не зазнав глибокого переживання при читанні будь-якого японського роману» [232, 29]. Харукі не просто захоплюється зарубіжною літературою, а намагається читати її в оригіналі: «Вперше зазирнувши в американські книги в м'якій обкладинці, я зробив відкриття: у мене виходить читати іноземною мовою» [232, 31]. Незабаром були прочитані Росс Макдональд, Ед Макбейн, Реймонд Чандлер, Трумен Капоте, Ф. Скотт Фіцджеральд, Курт Воннегут.

Ще одне захоплення молодого Х. Муракамі — джаз. Із п'ятнадцятирічного віку він починає збирати джазові платівки, створивши колекцією, що налічує 40 тисяч примірників. Наслідки цього захоплення зустрічаємо й на сторінках романів письменника, а також у його есе, присвячених джазовим виконавцям, які можна назвати подарунком для всіх шанувальників джазу, а особливо для тих, хто тільки хоче відкрити для себе це непересічне мистецтво⁴³.

У 1968 році Харукі склав іспити і був зарахований на філологічний факультет університету Васеда у Токіо. Незабаром він одружився зі своєю однокурсницею. У 1974 році вони з дружиною відкрили невеличкий джаз-бар, який назвали на честь улюбленого кота Харукі «Пітер Кет». «Це було, — як зазначає Дж. Рубін, — підвальне приміщення без вікон, вдень у барі подавали

каву, а ввечері і алкоголь. Тут, у тьмяному світлі, Муракамі крутив джазові платівки, подавав напої, мив посуд і читав. ...якби не було цих років, проведених ним у барі, він ніколи б не став письменником» [232, 49].

Для молодого подружжя це були складні роки, адже окрім важкої роботи треба було ще й учитися: Йоко (дружина Харукі) закінчила університет у 1972 році, а Харукі — у 1975. Після закінчення університету Муракамі продовжував працювати в своїй кав'ярні, «готуючи своє фірмове блюдо — фаршировану капусту, ...яку досі не може їсти» [232, 51].

Перший роман «Слухай пісню вітру»⁴⁴ було написано у 1978 році. Як говорить сам Х. Муракамі, поштовхом для написання став перегляд бейсбольного матчу, «коли гра закінчилась, я пішов у магазин канцтоварів, де купив ручку й папір. З тих пір кожен день після роботи я сідав за кухонний стіл на годину чи дві, сьорбаючи пиво і пишучи мій роман» [232, 51]. Назва першого роману була «підказана» повістю Т. Капоте «Закрий останні двері», а саме цим епізодом: «Він уткнувся обличчям у подушку, закрив вуха руками і подумав: думай про дурниці, думай про вітер» [232, 55]. З тих часів написано з десятків романів та есе. Окрім того, Х. Муракамі ще й займається перекладами. У 1987 році Харукі запросили викладати в Прінстонський інститут у Нью-Джерсі, де він і залишився жити. У 1992 році письменник став викладати вже в Каліфорнійському університеті імені Вільяма Горварда Тафта [209].

Літературні критики, оцінюючи творчість письменника, пишуть, що, виїхавши в США, Х. Муракамі вперше за всю історію японської літератури почав писати про Японію і японців, дивлячись на них очима європейця. «Для багатьох читачів одкровенням стала тема сучасної Японії з її альтернативною молодіжною субкультурою, що майже не відрізняється від подібної в Нью-Йорку чи Лондоні, Москві або Стамбулі. Хоча Муракамі набагато старший за своїх героїв, але він продовжує залишатися глашатаєм утраченого покоління японців, які звільнилися від догм і правил навколишнього суспільства» [209].

Необхідно зазначити, що Х. Муракамі називають першим, хто став прихильником американської масової культури в Японії, саме він «вніс у японську літературу нове, чисто американське відчуття легкості» [232, 33]. Звідси й велика кількість відсилань

до текстів американських письменників, що «символізує заперечення його поколінням культури батьків» [232, 33], утечу від «японської долі» [232, 77].

Чесно кажучи, важко говорити про «американське відчуття легкості» в творах Х. Муракамі. Напевно для цього треба порівняти його творчість із творчістю інших японських письменників, а це потребує глибокого знання японської літератури, зокрема сучасної. Наразі в якості епіграфу до більшості творів Х. Муракамі й своєрідної їх характеристики можна взяти фразу, якою починається перший роман письменника: «Такої речі, як ідеальний текст, не існує. Як не існує ідеального відчаю» [193].

На мій погляд, аналізуючи непересічні твори Х. Муракамі, необхідно зробити кілька зауважень щодо тексту. Починаючи з першого роману, письменник пише простими уривчастими реченнями, а текст сприймається як хаотичне нагромадження звичайних дій «повсякденних» людей, — людей надзвичайно самотніх, які знаходяться на межі відчаю. Причому вербально про розпач ніхто не говорить, але сама будова тексту дозволяє це зрозуміти. Особливо це відчувається (саме відчувається) в першому романі Х. Муракамі — «Слухай пісню вітру», — про який можна сказати, що в ньому «звучить» нагромадження тужливих атональних гармоній, що злегка дратують нерв.

Як уже зазначалось, «Слухай пісню вітру» будується з уривків повсякденних дій героя-оповідача, його спогадів, без претензій на поглиблене вивчення внутрішнього світу, незважаючи на те, що кожен персонаж «додає» якийсь досвід героєві оповідання. Одна з ліній-спогадів, якою роман починається і закінчується, — розповідь про життя та творчість вигаданого Х. Муракамі американського письменника Дерека Хартфільда. На початку роману читач дізнається, що «сам Хартфільд, на жаль, був письменником у всіх відношеннях безплідним. ...Однак, незважаючи на все це, він був одним із тих небагатьох письменників, які могли з тексту зробити зброю» [193]. І цю «зброю» Х. Муракамі бачить у думці, що вкладає у уста Хартфільда: «Процес написання тексту є ніщо інше, як підтвердження дистанції між тим, хто пише, і його оточенням» [193].

Ця теза якнайкраще характеризує співвідношення між читачем та творами японського письменника, між Х. Муракамі та японською культурою. У цій дистанції — небажання знайти

(хоча б і вигаданих) авторитетів японської літератури, — приховування підтексту за заграванням (можливо позасвідомим) із масовим читачем. Звідси — цинізм, перевантаженість описами сексу, смерті і т. ін. Приманкою для читача, який звик до різного роду сенсацій та скандалів, є й оповіdana автором історія смерті Дерека Хартфільда: «Сонячним недільним ранком у червні 1938 року, тримаючи в правій руці портрет Гітлера, а в лівій — парасольку, він стрибнув з даху Емпайр Стейт Білдінг» [193]. Читач, природно, чекає продовження розповіді щодо долі цього письменника, про причини, що довели його до самогубства, ще й таким екстравагантним чином, але — марно. Мова про нього, точніше про його творчість, знову піде тільки в самому кінці роману, і з попереднім сюжетом, на перший погляд, не матиме нічого спільного. Хоча, це, безумовно, не зовсім так.

Отже, Х. Муракамі оповідає нібито написану Хартфільдом розповідь «Марсіанські криниці», яка, як пояснюється, «багато в чому передбачила появу Рея Бредбері» [193]. Сюжет цієї розповіді наступний: «Поверхнею Марса розкидано неймовірну безліч бездонних криниць. Відомо, що криниці викопані марсіанами багато десятків тисяч років тому, але найцікавіше те, що вони акуратно обходять підземні річки. Навіщо марсіани їх будували, нікому незрозуміло. <...> Звичайно, у криниці спускалися шукачі пригод і дослідники. Але вони були такі глибокі, а бокові тунелі такі довгі, що мотузки завжди не вистачало і доводилося вибиратися назад. А з тих, хто спустився без мотузки, не повернувся ніхто. І ось одного разу в криницю спустився молодий хлопець, космічний волоцюга. Він утомився від грандіозності космосу і хотів загинути непомітно для інших. ...Криниця по мірі спуску стала здаватися йому все затишніше, а тіло м'яко наповнювалося незрозумілою силою. <...> відчуття часу пропало. <...> Раптом він побачив сонячне світло. Тунель пов'язував дві криниці — піднявшись, він знову опинився нагорі. Присів на краєчок, щоб оглянути безкрайню пустелю і сонце, що нависло над нею» [193]. Вітер прошепотів йому, що поки він ішов через криницю, минуло півтора мільярда років, що криниця прорита вздовж викривленого часу і по ній можна подорожувати «від зародження Всесвіту — і до його кінця. Тому <...> немає ані народження, ані смерті. Тільки Вітер» [193].

Ця історія з онтологічним підтекстом налаштовує на продов-

ження розміркувань щодо вічності Буття, які логічно зв'яжуть усі попередні, так би мовити, «повсякденні» уривки, тим більше, що символіка «криниці», «тунелю», «моря», «вітру» підштовхує до цього. Самі собою напрашуються паралелі зі староіндійською легендою про Начикета, з єгипетською — про Сатні-Хемуаса і Са-Озіріса, давньогрецькою — про Орфея, з притчею про Печеру Платона, з творами Г. Веллса й, безумовно, Р. Бредбері, якого згадує сам Х. Муракамі. Отже, ці паралелі дають зрозуміти філософсько-естетичні та літературні уподобання японського письменника. І, зрозумівши їх, читач чекає продовження розміркувань щодо кількох рівнів реальності, як-то — безпосередня реальність тут і зараз власна або іншого, сон, спогад і одночасне їх поєднання; очікує роздумів щодо ґрунту цих реальностей: чи є він взагалі, чи то стихійний процес? Наразі Х. Муракамі своїми думками з читачем із цього приводу не поспішає поділитися, він натякає: кому треба, мовляв, — і так зрозуміє, кому ні — й не треба.

Таке переривання тексту, його, так би мовити, клаптиковість, перескакування з одного сюжету на інший, без повернення, що, здавалося, було б логічним, створює відчуття гри автора з самим собою й з читачем одночасно. Створюється враження, що письменник або не знає, куди його далі виведе течія Дао, або побоюється своїм заглибленням самому зайти й завести читача туди, звідки він своїми силами не вибереться. І звідси — «порційне» привчання читача замислюватися над сенсом буття, звідси й непередбачуване завершення роздумів щодо трансцендентного. Так, у «Марсіанських криницях» у героя після розмови з Вітром виникло лише одне питання: «Чого ти вчився?». «Вітер зареготав, і все повітря дрібно затремтіло. А потім поверхню Марса знову огорнула вічна тиша. Хлопець дістав із кишені пістолет, приклав дулом до скроні і натиснув на спусковий гачок» [193].

З одного боку, — трагічна розв'язка, остаточно не зрозуміла, логічно не підготовлена суттю запропонованої оповіді. З іншого — дивне запитання, дещо абсурдне в описаній ситуації. Хоча й не більш абсурдне (як що говорити про відсилення до творів відомих авторів), ніж фраза Стрепсіада, сказана Сократу в комедії Арістофана «Хмари», смисл якої зводиться до наступного: «я й не знав, що Зевс у відставці і замість нього тепер усім керує Вітер».

Далі сюжет повертається до повсякдення: герої Х. Муракамі

п'ють пиво, бурбон, займаються сексом, міркують про анатомування корови та людську смерть. А завершується роман фразою, нібито висловленою Хартфільдом: «У порівнянні зі складністю Космосу, наш світ подібний мізкам дощового хробака» [193]. Теза, яку важко заперечити, хоча вона і не впливає з усього раніше сказаного у творі, однак підтверджує думку про те, що автор (Х. Муракамі) кореспондує (співвідносить) свої думки з творами видатних письменників, драматургів, а також із теоретичними положеннями мислителів різних часів. До речі, роздуми з приводу неосяжності для людського розуміння Всесвіту знайдуть своє продовження в романі «Полювання на овець».

Прочитання романів Х. Муракамі «Слухай пісню вітру», «Денс, денс, денс», «Полювання на овець», а також трилогії «Кафка на пляжі» дає право стверджувати, що більш за все письменника хвилюють проблеми Буття, Небуття та Ініціації. Відтак у даному випадку навіть можна говорити про певну трансформацію тріади: «Буття — Дух — Небуття» у «Буття — Ініціація — Небуття», адже для Х. Муракамі Дух, який виражається у філософії через Розум та Пізнання, насамперед через Самопізнання, тобто здатність ідентифікувати себе як «Я», обов'язково повинен у його творах пройти через ініціацію⁴⁵.

Розум — здатність постійного співвіднесення себе, свого «Я» з навколишнім світом, встановлення з ним стосунків шляхом постійних логічних операцій, раціонального мислення. Пізнання, (яке неможливо без Розуму) є процедурою, процесом встановлення відносин між «Я» і світом. Безумовно, Дух вміщає в себе щось більше, ніж Розум (трансценденція Духу), — сферу, що не виражається раціонально, наприклад, совість, любов, співчуття і т.ін. Буття, Дух, Небуття взаємно залежать один від одного. Дух ніби тримає на собі цю тріаду (без Духу немає Буття). Свідомість (як можливість відбиття світу) та самосвідомість стосовно Духу знаходяться у такому взаємозв'язку: Дух виражає Свідомість, яка, у свою чергу, визначає стан Духу. Буття визначає Свідомість, а Свідомість визначає Буття. Що первинне, а що вторинне — питання складне: все взаємозалежно. Як для героїв Х. Муракамі, так, безумовно, і для самого письменника, — це аксіома, як аксіомою є й розуміння людини як Космосу, Всесвіту. Звідси — необхідність свідомості людини в самоідентифікації, тобто усвідомленні себе як «Я», що можливо, в першу чергу, на

тлі абсолюту (непередбачуваність долі — наскрізна тема творів Х. Муракамі). Цей метафізичний підхід пояснює нелюбов до теорій К. Маркса, зокрема стосовно провідної ролі пролетаріату у всесвітньо-історичному розвитку: «Карл Маркс винайшов поняття пролетаріату — він тим самим остаточно закріпив світ в стані посередності. <...> Я марксизму не визнаю. Занадто багато посередності» [191, 166].

Це не означає, що Х. Муракамі підіймає проблему ролі особистості в історії. Ні. Однак його персонажі «будують» взаємовідносини «Я» зі світом, шукаючи сенс одиничного Буття, адже Буття людей настільки ж матеріальне, наскільки і духовне.

У творчості японського письменника спостерігається й рефлексія з приводу проблеми цілого (узагальнення як шлях до цілого, в іншому випадку, «ні в чиему житті немає сенсу» [191, 424]), а також роздуми щодо необмеженої влади. Що стосується останнього, то тут є прихована відсилка до тієї частини «Держави» Платона, де філософ перелічує та характеризує форми правління, що змінюють одна одну — охлократія, демократія, олігархія, анархія. Х. Муракамі у своїх творах (більшою чи меншою мірою) торкається проблеми диктатури олігархії, і в романі «Полювання на овець» підводить читача до того, що диктатура рано чи пізно може закінчитися «Імперією Абсолютної Анархії ...з Вівцею в голові» [191, 425]). Х. Муракамі не вчить, не попереджає, він констатує: хто має вуха — почує, хто має очі — той побачить.

Отже, у творах Х. Муракамі спостерігаємо своєрідну стретту — постійні приховані «відсилення» до творів відомих письменників та теоретичних ідей видатних філософів, перехід з однієї теми до іншої, (що створює відчуття клаптикової тканини тексту) і неодноразове повернення до них в іншому ракурсі. Саме ця стретта, що «відбувається» на тлі оповіді про повсякденне, дає право стверджувати про елітарний характер творчості японського письменника.

Як вже зазначалось, у творах Х. Муракамі присутня тема ініціації — ініціації як усвідомлення базових даностей існування — тілесності, смерті, самотності, залежності, вибору, відповідальності, ініціації в смислі свідомого саморуйнування, відмова від власних почуттів, бажань, руйнування Его — розчинення у Безкінечному, повна відмова від тотожності зі своїм «Я» фізичного тіла, об'єднання з чимось вищим.

Тема ініціації в мистецтві та літературі не є новою. Радянський теоретик, фольклорист В. Пропп, вивчаючи морфологію та коріння народної казки, виокремлює в усьому їх багатоманітті два сюжетних цикли — цикл ініціації та цикл смерті. В. Пропп наполягає на тому, що обидва цикли зливаються в один, оскільки посвячення (ініціація) завжди включає в себе або вмирання та оживлення героя, або подорож в країну мертвих чи інше царство, тобто мотив ініціації, так би мовити, покриває мотив смерті. Часто-густо, зауважує автор, відвідування країни мертвих в «ініціаційній» подорожі має за мету набуття знання та мудрості. Ця теорія перегукується з думками румунського дослідника міфології та звичаїв традиційних суспільств М. Еліаде, який стверджує, що ініціація включає в себе досягнення Священного, Смерті та Сексуальності.

За К. Г. Юнгом, ініціація тісно пов'язана із зціленням. Ініціація сприяє соціально-психологічному росту в потенційно кризові періоди змін та переходу від юності до зрілості, на життєво важливих стадіях формування в душі образу свого «Я», самоідентифікації. Часто, як стверджує швейцарській психолог, такі практики включають період самотності та ізоляції серед дикої природи, що дозволяє вступити в контакт з екзистенційними даностями, зануритися в більш глибокі рівні сутності, і пройти через свої страхи, хвилювання, придушені емоції, розглянути свої системи переконань, подумати над питаннями «хто я?», «куди я йду?». Людина відкриває для себе зміст екзистенційних даностей через глибоку особисту рефлексію. Каталізатором процесів рефлексії часто служить екстремальний досвід, пов'язаний із пограничними ситуаціями: загроза смерті, прийняття важливого рішення тощо. Психологічний смисл цього мотиву зрозумілий: той, хто є об'єктом ініціації, повинен розлучитися зі своїм колишнім життям та вступити в нове. Колективне позасвідоме змістовно наповнене давніми символами, які охороняють традиції, завдяки чому відбувається передача культурного спадку від покоління поколінню. Людина відчуває потребу (іноді несвідомо) приналежності до духовної культури людства. В сучасній культурі ця потреба часто фруструється, людина відчуває себе самотньою, з'єднання ж з духовним корінням за допомогою ініціації, здатне принести зцілення — набуття цілісності.

Наразі, повертаючись до творчості Х. Муракамі, слід зазна-

чити, що у його творах герої «проходять» ініціацію найчастіше через мандрування своєю країною. Яскравий приклад такої ініціації бачимо у трилогії «Кафка на пляжі»: юний Тамура втікає з дому, аби уникнути здійснення жакхливого провіщення батька, вигадує собі нове ім'я — Кафка — і сподівається почати життя з нової сторінки.

Тут слід відзначити, що в усі часи іменам люди надавали важливого, навіть магічного значення. Ідея символізму імені пов'язана з єгипетською ідеєю влади слова, єгиптяни вважали ім'я відбиттям душі. В багатьох народів ім'я ототожнюється з характером та долею людини, до того ж є ще й духовним типом людини. В найменуванні речі розкривається сила логосу. За Біблією, імена Адам, Авраам, Ісаак та Іаков дані безпосередньо богом або через ангела Божія. Бог привів до Адама всіх тварин, щоб бачити, як він назве їх, і щоб таким ім'я тварини й залишилося. За прот. С. Булгаковим, через найменування речей людиною отримала від бога владу над світом.

Саме найменування прот. С. Булгаков називає актом народження — з'єднанням ім'я-ідеї з матерією, він стверджує, що ім'я — це енергія, сила, насіння життя. Філософ бачить в імені один із виразів антропософської сутності людини, він розглядає окреме ім'я як частину в організмі імен, який називає софійною людиною [122, 345-346].

П. Флоренський називав імена категорією пізнання особистості: «загальнолюдська формула про значимість імен і про зв'язок з кожним із них певної духовної і частково психофізичної структури, стійка в століттях та народах, веде до необхідного визнання того, що в переконаннях цього роду дійсно є щось об'єктивне і що людство завжди і всюди стверджує імена в якості субстанціальних сил або силових субстанцій або енергій...» [275, 36].

У роботі «Філософія ім'я» О. Лосев зауважує, що ім'я — це життя, що тільки в імені обґрунтовується вся глибока природа соціальності в усіх безмежних формах її проявів, адже «людина, для якої немає імені, для якої ім'я — це простий звук, ця людина живе в глухонімії дійсності, у тьмі з такими ж темними та безглуздими чудовиськами» [171, 6].

Ж. Дерріда наголошує на відповідальності людини за дар ім'я, з яким приходить щось, що сходиться до дарування [102, 9-10].

Отже, Х. Мураками не випадково дає друге ім'я — Кафка —

своєму герою, бо з ім'ям до юного Тамура «приходить» оригінальність погляду на світ, невпевненість, утраченість людини, що намагається проникнути в сум'яття речей, що його оточують.

Повертаючись до теми ініціації через подорож, відзначу, що ще декілька персонажів твору «Кафка на пляжі» мандрують: старий Наката, який убиває людину й відправляється у подорож, аби здійснити певний магічний ритуал, що поверне йому дар розуміти букви, владу над словами, іменами, втрачені у далекому дитинстві. Герой шукає таємничий камінь від «входу».

Хосіно, що пристав до старого Накати, також перетворюється на іншу людину — починає читати книги й слухати класичну музику, він працює далекобійником й допомагає Накаті. Батько Кафки, який прагне померти аби «причаститися» до таїни смерті, пройти у певному сенсі крізь друге народження (тут, до речі, є перегук із давньоіндійською легендою про Начикета та його батька, з тією тільки різницею, що задля щастя батька, в царство Ями вирушає син — Начикет), іде крізь ліс посмертя, що знаходиться між світами живих і мертвих.

Персонажів творів, яких ми згадували, переслідує фатум, доля. Отже, Кафка намагається сховатися від пророцтва, але, зрештою, влучає саме туди, від чого втікав, і справджує його. Нагадаю сюжетну лінію: п'ятнадцятирічний підліток вирішує уникнути пророцтва, в якому йдеться про те, що він уб'є батька й увійде в близькі стосунки з матір'ю та сестрою: як бачимо, Х. Муракамі наслідує давньогрецький міф про Едіпа.

Батьки головного героя розлучилися, коли йому було чотири роки, мати забрала з собою сестру, залишивши його на виховання батькові, й щезла без сліду. Хоча вихованням це важко було назвати, скоріше нагляданням, адже між дивакуватим батьком і не менш дивакуватим сином ніяких стосунків практично не було. Зрозуміло, що ані матері, ані сестри він не пам'ятає, а всі фотографії ретельно знищені. І ось речі зібрані, рішення прийняте, головний герой утікає до якогось богом покинутого містечка.

Наката виконує дивні вказівки, які йому з'являються, й постає в ролі пішака у незрозумілій грі. Хосіно йде за ним, допомагає й завершує те, що старий не може здійснити. Батько Кафки намагається переграти чужу гру, але це, можливо, саме так і потрібно. Отже, у героїв немає волі, сили й можливості щось

змінити. Як слушно зауважує І. Куншенко, вони схожі на маріонеток у ляльковому театрі, хтось тягне за невидимі ниточки, а вони сумлінно виконують бажання цього таємного володаря. Але ж маріонеткам завжди здається, що це їхні бажання, а не чужі, маріонетки не помічають ниточок. Лише Кафка наприкінці робить доленосний вибір, проходить за межі «входу» й, так би мовити, з благословенням власної матері повертається назад. Для нього єдиного ініціація завершується успішно. Але зрештою всі персонажі зробили все, аби це сталося, щоб він спромігся це зробити. Таким чином, виходить, що його вибір до певної міри й не його.

Х. Мураками переплітає всі ці суто європейські, західні мотиви зі східною традицією: грецькою трагедією, давньоіндійською міфологією, старозавітними сюжетами (з падінням риби з неба, майже як манни, а згодом — п'явок), японськими містичними оповідями про живих духів (камі), прозою Дж. Д. Селінджера, а також «із засадами інтуїтивізму А. Бергсона (експерименти з пам'яттю), психоаналізу З. Фрейда (едіпів комплекс і його похідні)» [205, 198], з подіями Другої світової війни, романами А. Роб-Грійє, фільмами Ф. Трюффо, кінематографом Д. Лінча і т. ін. На мій погляд, можна в даному випадку говорити й про використання юнгіанських архетипів: Мати, Дитя, Анімус, Аніма, Мудрий старець, Мудра жінка, Тінь (як двійник, позасвідома частина особи).

У романі іноді дуже важко відокремити дійсність від накопичення містики і гротеску, все відбувається на межі реальності й «сюрра»: дівчина-гей з чоловічою свідомістю, яка, однак, вступає в близькі стосунки тільки з чоловіками; юродивий (Наката), який розмовляє з тваринами; якийсь містичний персонаж (Джонні-Уокер), який випотрошує живих кішок і поїдає їхні серця, зріла жінка (Саекі-сан), яка закохана у давно померлого юнака, інтригуючий інцест — усе це всього лише вигадлива метафора-парафраз на «кочівні» сюжети світового мистецтва.

Найцікавіший герой роману «Кафка на пляжі: Кішки» — скульптор Коїті Тамура (Джонні Уокер⁴⁶, як він сам себе називав), батько Кафки — персонаж негативний. Мало того, він — злодій, садист, класичний жажливий персонаж, безглуздий у своїй жорстокості: вбиваючи кішок, зберігає їх голови у холодильнику! Робиться це задля того, щоб «зібрати котячі душі

і зробити спеціальні флейти». Кінцева його мета — «зробити флейту космічного масштабу» [192, 196]. Однак невідомо чому Джонні Уокер вирішив померти і просить Накату його вбити, оскільки «на самогубство, — як скульптор пояснює старому, — він не має праває правило. Захочеш померти — треба когось попросити» [192, 198].

З тексту слідує, що вбивство скульптора є правильним і добродійним, як згодом і знищення інфернального слимака, що виповз із тіла мертвого Накати.

Як це не дивно, найпозитивнішим героєм є розумово відсталий Наката — вбивця Джонні Уокера, — який у дитинстві страждав від сімейного насилля, під час Другої світової війни разом із іншими дітьми зазнав дії якоїсь таємничої зброї, внаслідок чого на певний час утратив пам'ять. Правда, на відміну від інших дітей, Наката ще й втратив адекватність. До вбивства Джона Уокера він розумів мову котів і сам міг із ними розмовляти.

Російський мистецтвознавець О. Акулов, аналізуючи трилогію «Кafka на пляжі», зазначає, що «в романі фактично позитивною є Саекі-сан — мати, яка кілька разів свідомо вступає в інтимні стосунки зі своїм п'ятнадцятирічним сином, хоча в свій час покинула його, коли йому виповнилося чотири роки. Стосовно цієї героїні автор має масу підстрахувань, сповнює все подвійним смислом: половина тексту забарвлена історією спочатку щасливого, а згодом трагічного кохання молодії Саекі» [3].

Добрим, тактовним, справедливим є гемофілітик Осіма — чоловік, який тілесно, фізично створений як жінка, але відчуває себе чоловіком і бажає мати партнерами чоловіків», «гей, хоч і жінка» [192, 250]. Він слухає класичну музику, надаючи перевагу Ф. Шуберту, оскільки «це музика, що кидає виклик існуючому порядку речей, ламає його» [192, 157], розмірковує з приводу труднощів для виконання деяких його сонат: «складніше, напевно, у світі немає (сонати — Н. Ж.) особливо ре-мажор», адже «нікому не вдається її виконати задовільно» [192, 155], та й сам Ф. Шуберт назвав її «божественною багатослівністю» [192, 155]. Осіма іронічний, можна стверджувати, що він достатньо ерудований (яскравим прикладом для цього слугує сцена з двома емансипованими жінками, які прийшли перевіряти бібліотеку, де працював Осіма, на предмет гендерної дискримінації).

Далекобійник Хосіно спокутує свої гріхи, але кається він не

перед образом, а перед чарівним каменем... Виявляється, що він, не дивлячись на численні минулі гріхи, все ж таки гарний хлопець. На шлях виправлення він стає відразу ж після зустрічі з юродивим Накатою, а після смерті останнього навіть перебирає на себе функції «метафізичного термінатора» (*вислів О. Акулова*): раптово навчається говорити з кішками [3].

Можна стверджувати, що герой Х. Мураками (Кафка), з одного боку, самостійний, у тому сенсі, що помиляється без сторонньої допомоги, а з іншого — незбагненною тінню залишається юнак на прізвисько Ворона — друге «Я» героя, оповідача Кафки, його внутрішній голос, радник, схожий із янголом-охоронцем (за юнгіанською термінологією, архетип Тінь): «ім'я собі вигадав — Кафка, ...по-чеські “ворона”»⁴⁷ [192, 433].

На мій погляд, прізвисько Ворона зовсім не випадкове, адже його тотемічна зооантропоморфна природа затемнює диференціацію культури (соціуму) і природи як такої, даючи зрозуміти близькість Кафки, майже його тотожність, із природою взагалі. Слід відзначити, що міфи і казки про Ворона належать до найяскравіших культурних явищ, що об'єднують народності північного сходу Азії і північного заходу Америки. Майже в усіх міфах індіанців Аляски, а також народів північного й Далекого Сходу Ворон здійснює дію творіння, є або першопредком, або першогероєм. Так, у тлінкитських міфах⁴⁸ розробляється тема ініціації на основі легенди про боротьбу старого Ворона з молодим племінником — майбутнім героєм. Розповідь включає інцест із дружиною дядька, спроби старого Ворона знищити героя різними способами, аж до насання потопу, тобто водяного Хаосу.

До речі, як стверджує В. Пропп, Ворон у міфологіях світу отожднюється з темними силами. Так, у казках майя Ворон — викрадач жінок і дітей; у якутських шаманів — провісник біди і мук, своєрідної ініціації; для народів Австралії Ворон — посланець царства мертвих. В. Пропп зазначає, що у народу квакіутл (Канада) ініціація відбувалась в особливому таємному приміщенні, у потайній кімнаті, на передній стороні якої був намальований Ворон: «Ворон відкриває дзьоб, туди ввергається посвячуваний, а через деякий час він вихаркується» [225, 117].

Теоретик наводить ще один у контексті нашої теми доволі показовий приклад казки північно-американських аборигенів — веселі розповіді про витівки койота, які перегукуються з

каряцько-камчатськими казками про Кухту. В. Пропп зауважує: «Кухт фігурує то у вигляді людини, то у вигляді ворона. ...Кухт є також Вороном-Творцем, що створив піднебесся і землю. Кухт створив людину, добув для неї вогонь, потім дарував йому звірів для промислу» [225, 314].

Повертаючись до роману Х. Муракамі, зауважу ще раз, що персонаж Ворона з'являється в тексті зовсім не випадково. Для Кафки він є не тільки другим «Я», демонічною Тінню, що дає певні розпорядження, а й — у певній мірі — другим «Я» батька, з яким Кафка бореться, хоча й сам герой цього не усвідомлює. Так своєрідно письменником розробляється тема зміни поколінь, в якій відображається первісний обряд ініціації: посвячення в повноправні члени племені після досягнення статевої зрілості.

Ініціація в міфі, а в даному випадку за допомогою міфу (й навіть міфів) — акт соціальний, перехід із однієї соціальної групи в іншу; акт, що можна розглядати як своєрідну «космізацію» особи героя, який покидає аморфне співтовариство жінок та дітей; звідси і природне зближення з міфами творіння. Необхідно зазначити, що це не лише символіка пробудження індивідуальної свідомості, але й символіка залучення до соціуму. Що стосується інцесту, то він сигналізує про зрілість і готовність героя до ініціації, здатності успішно її пройти.

Аналізуючи вчинки інших персонажів, слід наголосити на тому, що Наката і Кафка Тамура жодного разу не зустрічаються, але «в середині» вони ніби одна людина — у лісі в Тамури-молодшого зароджується щось схоже на білого слимака, який згодом опиняється всередині Накати. Скульптора вбивають нібито вони обидва: Наката вбиває скульптора Джонні Уокера ножом у груди; Ворона у limbo («прикордонна зона, проміжний стан між життям і смертю») викидає йому язик, після чого той «зникає в беззвучних приступах сміху, ...схожих на звуки флейти, що доносяться з іншого світу» [192, 590, 592].

Наката — лише сліпа зброя. Наката вмирає замість Кафки, що потрапив у метафізичний круговорот. Межі суб'єктів ненавчє відсутні, й не лише між цими персонажами: деякі здібності Накати передаються згодом далекобійнику Хосіно. «Виникають також ототожнення між Кафкою та його батьком, між Кафкою та хлопчиком Кафкою на картині і в пісні, між старою та молодою Саекі-сан, між Саекі-сан та її різноманітними привидами» [3].

Для Х. Муракамі немає нічого зайвого: все має свій глибокий підтекст.

Важливе навантаження у романі Х. Муракамі має і ліс. Як зазначає М. Баттістіні, «ліс можна інтерпретувати або як святе місце, або як символічний образ найглибинніших позасвідомих страхів» [35, 244]. Сакральне значення лісу пояснюється тим, що він складається з тисяч дерев, що символізують життєві соки всесвіту і регенеративну здатність природи. У потойбічному світі ліс виявляється лабіринтом душі. «У посмертній зоні limbo певна оболонка Джоні Уокера — батька головного героя — виявляється саме тоді, коли в цій зоні заплутався його син. Водночас Х. Муракамі тут замінює звичайні уявлення: говорить не про душу Кафки, а про його порожнє бездуховне тіло, що подорожує лісом душі» [3].

Варто відзначити, що блукання лісом Кафки — героя Х. Муракамі — чимось схожі на блукання містом Валласа — героя А. Роб-Грійс: вони обидва опиняються в якихось зонах, звідки не можуть знайти виходу. Можна навіть провести паралель з відчуттям цими героями часу як суб'єктивного образу.

Х. Муракамі всіляко поетизує юродивого Накату, симпатизує йому, робить із нього майже святого. Однак ще більше автор поетизує Саекі-сан, здійсмає її на недосяжну естетичну височінь. Він робить це у такий спосіб, що жодна потаємна думка не виникає стосовно того, що героїня робила чи робить щось не так. А тут ще й тінь увірваної любові, обов'язкова керівна сила фатуму, влада міфу про Едіпа й пророцтво-прокляття скульптора Тамури. Певні частини цього прокляття здійснюються лише частково, напіввіртуально. Тамура-син, що назвав себе Кафкою, у день убивства батька лише запламований якоюсь червоною рідиною. Схаменувшись після дивного нападу, син вважає, що це кров. Наразі він помиляється, адже свіжа кров повинна мати запах. Не відбувається й повного інцесту з «сестрою». Інцест в одному випадку замінений, так би мовити, напівпроцедурою, а в іншому — сновидінням. Окрім того, у героя була лише прийомна сестра й немає стовідсоткової гарантії, що дівчина Сакура, яку зустрів Кафка, — саме вона.

У романі є і неодухотворені герої: сам камінь, таємнича зона-чистилище, що він охороняє, абстрактна сутність, що називає себе «полковником Сандерсом» і приймає його вигляд. Є також

герої-парафакти: здатна змінюватися кімната в бібліотеці, яку відвідує привид молодого Саекі-сан, сам цей привид, потойбічна істота у циліндрі (дух Тамури-старшого), яку не можна вбити, слимак завдовжки з метр, який виповзає з вуст померлого Накати... Але найтаємничіші об'єкти — це флейти, матеріалом для яких стали «душі» вбитих кішок. Може здатися, що слимак — це інше буття скульптора-зłodія, вбитого Накатою, але це лише пунктир, автор не залишає ані коментарів, ані достатньо видимих натяків. За другою версією, слимак — це внутрішня нечисть, від якої звільнився хлопчик Кафка.

Центральний, хоча й не головний герой, — камінь від «входу» у безсмертя. Він досить важкий, він мудрий, хоча й постійно мовчить. Залежно від очікуваних дій із ним, він змінює власну температуру, масу й колір, та при цьому незбагненно як залишається твердим і нерухомим. Напевно, головне призначення каменя — обтяжувати роман, щоб останній не здавався занадто легковажним. Тим більше, що камінь, як стверджує Полковник Сандерс, — ще один герой Х. Муракамі, — пов'язаний із торсіонними полями (*гіпотетичним фізичним полем*): «через них у нашому світі — три виміри. Хочеш, щоб усе було прямо, — краще жити в світі, скроєному з трикутників» [192, 358]. Фактично ми маємо камінь від «входу» до читацької яви.

До речі, торсіонними полями, а ще краще теорією Ейнштейна-Картана-Еванса, на ґрунті якої виникла гіпотеза існування торсіонних полів, можна пояснити загадкові модифікації бібліотеки, в якій працює Саекі-сан, Лісу, яким гуляє Кафка, й випадок із Накатою-дитиною під час Другої світової війни.

Необхідно зазначити: А. Ейнштейн постулював, що присутність масивного тіла або розподіл енергії в просторі (які є дійсно взаємозамінними, згідно з відомою формулою $E = mc^2$) змінюють геометрію простору. Розглянуте під прямим кутом у межах евклідової системи координат це масивне тіло «створює» викривлення простору (або, точніше, простору-часу). За А. Ейнштейном, простір-час (тобто три просторові координати і час як четверта координата) — це 4-мірний континуум (або безліч), чю кривизну ми сприймаємо як силу (а саме, гравітацію). Однак, як стверджують Х. Еккард та Л. Г. Фелкер, формула, яку вивів А. Ейнштейн, обмежено описує вектори, зміна яких від точки до точки повністю лежить у межах множини. Е. Картан показав, що

допускається зміна векторів також у межах дотичної площини до безлічі в будь-якій точці і що зовнішнє викривлення простору-часу можна використовувати для пояснення електромагнетизму. М. Еванс зробив припущення про існування раніше невідомої складової магнітного поля — поля $B^{(3)}$, де $B^{(3)}$ — «неофіційно» є загально-релятивістською корекцією до класичної електродинаміки, почасти аналогічною загально-релятивістській поправці до ньютонівної гравітації, що допомагає пояснити зсув перигелію орбіти Меркурія» [303]. Як пояснюють Х. Еккард та Л. Г. Фелкер, у цій моделі електродинаміка повністю відноситься до геометричного скручування простору-часу. Повна картина, що об'єднує електромагнетизм із гравітацією, вимагає як кривизни Рімана, так і скручування Картана. Внутрішня (intrinsic) кривизна визначає гравітацію, і зовнішня (extrinsic) кривизна (тобто, скручування) визначають електромагнітне поле [303]. Отже, саме на ґрунті цих теорій (Ейнштейна-Картана-Еванса) і виникла гіпотеза щодо існування торсіонних полів.

Усе це досить складно зрозуміти людині, яка не досвідчена в квантовій фізиці, але суть усього цього зводиться до того, що існують якісь поля, що, на відміну від електромагнітних, можуть з'являтися і тоді, коли викривляється структура фізичного вакууму. Якщо в лінійно розшаровану структуру фізичного вакууму помістити якесь криволінійне тіло, то фізичний вакуум реагує на ці спотворення, створюючи біля тіла певну спінову структуру⁴⁹, що проявиться як торсіонне поле. Наприклад, коли людина говорить, виникають ущільнення повітря, вони створюють неоднорідність, і в результаті в обсязі, де існує звукова хвиля, з'являються торсіонні поля. Будь-яка споруда, побудована на Землі, будь-яка лінія, проведена на папері, написане слово або навіть буква — не кажучи вже про книгу — порушують однорідність простору фізичного вакууму, і він реагує на це створенням торсіонного поля (ефект форми). Торсіонне поле утворюється навколо обертового об'єкта і являє собою сукупність мікровихорів простору. Оскільки речовина складається з атомів і молекул, а атоми і молекули мають власний спін-момент обертання, речовина завжди має торсіонне поле. Обертове масивне тіло теж має торсіонне поле. Існують статичне і хвильове торсіонні поля. Відносно торсіонних хвиль фізичний вакуум поводить як голографічне середовище [265].

Швидкість поширення торсіонних хвиль більше за швидкість світла. До того ж, як стверджують науковці А. Акімов, І. Мірзаліс, О. Московський, Т. й В. Тихоплав та ін., торсіонні поля мають пам'ять. Будь-яке джерело торсіонного поля поляризує вакуум. У підсумку спіни елементів фізичного вакууму орієнтуються по торсіонному полю у цього джерела, повторюючи його структуру. Фізичний вакуум при цьому стає досить стабільним і після зняття джерела торсіонного поля зберігає спінову структуру дуже довго. Невидима неозброєним оком спінова просторова структура називається в побуті «фантомом». Оскільки власним торсіонним полем володіють усі тіла живої природи, то фантими утворюються і людьми, і предметами. З викладених позицій постає одвічне питання: чи реальний невидимий світ? Маємо однозначну відповідь: так, реальний. Він є реальним настільки, наскільки, наприклад, реально матеріальне магнітне поле. Як стверджують названі вище теоретики, люди протягом життя закарбовують себе в своїх фантомах, це дозволяє обраним «бачити» минуле. Якби вдалося візуалізувати невидимий світ, то не тільки ясновидцям, а й усім людям відкрилася б можливість бачити приховану реальність. При впливі зовнішнього торсіонного поля на речовину також відбувається спінова поляризація речовини, що зберігається досить довго після зняття зовнішнього торсіонного поля. Наявність такого ефекту — ефекту торсіонної пам'яті — дозволяє записувати торсіонне поле на будь-яку речовину, наприклад воду, віск, цукор і т. д. [265]. Людина може безпосередньо сприймати і перетворювати торсіонні поля. Думка має торсіонну природу [2].

Зауважу, що кожен сам має право вирішувати для себе, як ставитись до цієї привабливої гіпотези існування торсіонних полів, а ми наразі, повертаючись до «Кафки на пляжі», можемо з упевненістю стверджувати, що Х. Муракамі неабияк зацікавився нею, адже його герої певною мірою є обраними, мають здатність бачити фантими свої й чужі та переміщуватись у часі та просторі.

Не можна залишити поза увагою ще один аспект. Майже в кожному творі Х. Муракамі присутній опис жорстоких, жахаючих читача вчинків, які автор «подає» з детальними шокуючими подробицями. Такі сцени бачимо й у творах П. Зюскінда («Парфумер») та Г. Нормінтона («Корабель дурнів»), про творчість яких

буде ітися далі. Проте, на мою думку, слід на ці сцени поглянути з точки зору символічного значення. Це, по-перше, символ жорстокості світу, по-друге, здирання шкіри, може бути, як не жахливо це звучить, символом переродження та трансформації. Наразі, незважаючи на те, що в творах П. Зюскінда, Г. Нормінтона та Х. Муракамі опис жорстокості не завжди має символічний смисл чи ритуальну ідентифікацію, тим не менш, на мій погляд, тут можна говорити про нуміозність, що інтернаціоналізується, стає, так би мовити, поглядом іззовні. Можна погодитися з дослідником творчості Х. Муракамі, психологом Х. Каваї, який у роботі «Харукі Муракамі та сучасний досвід нуміозного» зазначає, що «романи Муракамі показують, що нуміозне в сучасному світі є чистою дією, чистою фікцією без жодного сенсу, але ця характеристика світу Муракамі і, можливо, японської свідомості, припускає сліди минулих релігійних значень» [127]. Дійсно, це можна спостерігати в тому, що Х. Муракамі (так само як і П. Зюскінд та Г. Нормінтон), так би мовити, обирає не чисте безглузде насильство, а насильство, що нагадує, «відправляє» читача до старовинних ритуалів і жертвопринесень, до шаманської ініціації. Досвід нуміозного тут у вищій реальності, закони якої стоять над людиною, трансцендентне задає рух та динаміку розвитку всього. Воно ніби грає людиною, іронізує з приводу її впевненості у власній силі, у своєму розумі, внаслідок чого повсякденне і сакральне релятивізується.

Відтак зазначу, що інтерес до творчості Х. Муракамі, П. Зюскінда чи Г. Нормінтона викликаний, безумовно, не цікавістю до сцен насильства, а, в першу чергу, віддзеркаленням сучасних пошуків душі. Їх герої сповнені життям — іноді тихим, іноді стрімким, але дуже дивним, таким, що відбувається поза часом. Крізь буденну реальність, в якій знаходяться їх герої — в самотньому, дезорієнтованому стані, — раптом проступає інша чарівна фантастична реальність і створюється відчуття безперервної метаморфози в світі вічному і незмінному. Автори дають зрозуміти, що життя тече паралельно в обох світах. І це не є якимось психозом, шизофренією, що зміщують звичайний світ і знищують його, ні, — ці світи просто є сусідами і «торкаються» один одного легким дотиком, залишаючи читачеві можливість вибору того світу, що подобається йому більше, в якому є бажання знаходитися в даний момент. Протилежні сторони буття в їхніх творах

взаємопроникають і взаємодіють, перетікаючи одна в одну. Вони часто-густо балансують на грані між прекрасним і потворним, але темний бік лише зрідка пригнічує світлий, що створює ефект магічної привабливості.

Посилання:

⁴⁰Американський літературознавець Дж. Рубін у монографії, присвяченій життю та творчості Х. Муракамі, наводить цитату з інтерв'ю японського письменника: «В молодості, коли я почав писати, я міг думати тільки про одне — про те, щоб утекти якомога далі від “японської долі”» [232, 77].

⁴¹Стретта — (італ. *stretta* від італ. *Stringere* — «стискати, скорочувати») — канонічне проведення тем фуґи, при якому кожний голос, який імітує її, вступає до того, як вона закінчилася в попередньому голосі; виклад поліфонічної теми у вигляді простої або канонічної імітації, яка характеризується вступом імітуючого голосу до моменту закінчення теми в голосі, що починається [256, 525].

⁴²Кіото — колишня столиця Японії (794–1868).

⁴³Ліричні мініатюри та есе, присвячені 55 джазовим виконавцям, вийшли у збірці «Джазовые портреты: эссе», М.: Эксмо, 2011.

⁴⁴Перший роман тетралогії про Щура («Слухай пісню вітру», «Пінбол – 1973», «Полювання на овець», «Денс, Денс, Денс»).

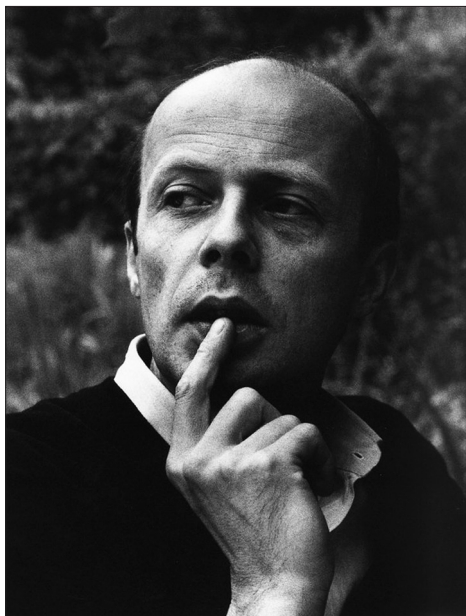
⁴⁵Докладніше тема ініціації у творчості Х. Муракамі див. Жукова Н. А. Фрейми відкритого твору в контексті проблеми «елітарного» (продовження) / Н. А. Жукова // Вісник ДАКККиМ: наук. журнал. — К.: Міленіум, 2012. — № 2 — С. 48–52

⁴⁶«Джонні Уокер» — марка шотландського віскі.

⁴⁷кавка по-чеськи означає буквально «галка». На мою думку, в даному випадку для Х. Муракамі відмінність між Вороном та Вороною не має значення, тим більше, що обидва види птахів відносяться до одного роду воронів сімейства воронових.

⁴⁸Тлінкити – індіанці, що живуть на південному сході Аляски.

⁴⁹Спін (англ. *spin* — дослівно обертання), власний момент кількості руху елементарної частинки (електрона, протона і т. п. Має квантову природу і не пов'язаний з будь-якими переміщеннями частинки, у тому числі не залежить від наявності або відсутності у неї орбітального (кутового) моменту кількості руху.



Я знаю людей, у чийх душах всевін,
він невимірний, нескінченний.
Але до нього нікому діла немає,
хоч убийте...

(М. Зюскінд «Контрабас»)

ПАТРІК ЗЮСКІНД ТА ГЕЛЬМУТ ДІТЛЬ: МОДЕЛЬ «МІФОЛОГІЧНОЇ ГРИ»

Тривале й наполегливе постулювання тенденцій деміфологізації в сучасній культурі дозволяє стверджувати, що міфологічні шари культури не вичерпуються раціональними структурами, адже глибини людської психіки відтворюють міфопоетичну образність, що «трансформує» на поверхню емоційні й афективні почуття⁵⁰. Як стверджував відомий німецький психолог В. Вундт, усе те, що людина переживає (емоції, інстинкти, страх, хвороби, благополуччя тощо), — це наслідок афекту, творцем якого є міфологічне мислення. Афект творить міф, зміст якого залежатиме від суб'єктивного асимілятивного з'єднання елементів різного походження (емоцій, відчуттів, уявлень) та аперцепції [73].

Ф. Ніцше, проголосивши «смерть суб'єктивності», надав інтенцію розробці проблеми повсякдення. Пізніше вона буде розкрита М. Гайдеггером із наголосом на тому, що будь-яке творення людини у сфері духу є творенням міфології. У цьому контексті формується своєрідний парадокс: людина думає, що пізнає істину, насправді ж вона створює міф про істину.

Протягом ХХ століття був накопичений значний фактичний матеріал, пов'язаний із проблемою вивчення міфів, були зроблені спроби систематизувати міфологічні тексти, а також досліджувалися архаїчні пласти людської свідомості (Дж. Фрейзер, К.Г. Юнг, Б. Маліновські, М. Еліаде, К. Леві-Стросс, Л. Леві-Брюль, Дж. Кемпбелл, К. Хюбнер, Р. Барт та ін.). Отримані наукові результати можуть бути застосовані не лише до давніх співтовариств, але й до сучасної соціокультурної ситуації. Взагалі в культурі ХХ століття відбуваються об'єктивні процеси, що активізують колективне позасвідоме, тому проблема буття міфу (в широкому сенсі) в цей період набуває особливої актуальності.

На межі XIX — XX століть на підґрунті юнгіанського вчення про архетипи зароджується неоміфологічна теорія, представники якої сюжети і образи нової літератури вважають символічно переосмисленими архетипами найдавніших міфів — невичерпних і за змістом, і за змістом. У мистецтві основні типи міфологізму сформувалися протягом першої половини XX століття і, як правило, співвідносяться з іменами Дж. Джойса, Т. Манна, М. Булгакова, Г. Гессе, Ф. Кафки, А. Камю. Під типом міфологізму розуміється як світогляд письменника, так і використані ним прийоми введення міфологічних образів у текст твору.

Необхідно зазначити, що ці прийоми зводяться в основному до організації тексту, а саме: паралелі, аналогії, символи. Семантична «завантаженість» цих прийомів на відміну від композиційної функції не є нейтральною, вона, безумовно, визначається художньою концепцією автора. Так, наприклад, Т. Манн інтерпретує міф як, так би мовити, концентрат історичного досвіду, що дозволяє говорити про історичність міфологічних сюжетів і розглядати їх як варіант сучасної історичної прози, художній час якої орієнтований на вічне начало. Інший приклад інтерпретації міфу бачимо в трактаті «Міф про Сізіфа» А. Камю, який своїм тлумаченням античного сюжету стверджує абсурдність людського буття, абсурдність творчості взагалі.

Наприкінці XX століття інтерпретація міфу перетворюється у своєрідну «міфологічну гру», яка є підґрунтям для формування ігрового простору «відкритого твору», що певною мірою відзначає «адресність» тексту. Необхідно зазначити, що у «відкритому творі» або — в більш ширшому розумінні — «відкритому тексті»⁵¹ (поняття введено У. Еко) екзистенціальна реальність визначається як гра існування, звідси й звернення до міфу, за допомогою якого ця гра втілюється в художній твір. Характеристики цієї гри — відокремлення від повсякденного, буденного життя, свобода цитування та інтерпретування. «Відкритий текст», за У. Еко, «це закінчена ...форма, унікальна як організоване органічне ціле, але в той же час відкритий продукт, оскільки може бути підданий незліченному числу різних інтерпретацій, що не зазіхають на його незмінну самототожність» [303, 87].

«Міфологічна гра» як своєрідне переломлення міфу є творчим методом, завдяки якому автор створює світ образів, в яких

відбувається символічна об'єктивація асоціацій автора щодо змісту й смислу міфу. Творчість Патріка Зюскінда, його спів-автора — Гельмута Дітля та Г. Нормінтона — яскравий приклад саме такої інтерпретації міфу.

До творчості Г. Нормінтона ми повернемося дещо пізніше, а зараз зупинімося на постатях Патріка Зюскінда та Гельмута Дітля.

Біографічний метод, витоки якого сягають середини XIX століття і пов'язані з теоретичними напрацюваннями відомого французького літературознавця Шарля Огюстена Сент-Бева, орієнтує дослідника на відтворення найширшої культурної площини, в якій формувався митець, а саме: родина, релігія, освіта, друзі та вороги, особистісні стосунки, громадська діяльність та ін.

Підкреслю, що у випадку із Патріком Зюскіндом усі чинники біографічного методу «спрацювали» на користь майбутнього письменника.

Патрік Зюскінд, (Patrick Süskind), як сказано у «Академічній німецькій енциклопедії», — другий син публіциста Вільгельма Емануеля Зюскінда, народився 26 березня 1949 року в чарівному місті Амбах недалеко від Штарнбергерського озера (Штарнбергер-Зее), оточеного Альпами, виріс у баварському містечку Хольцгаузен, де спочатку відвідував сільську школу, а потім гімназію. П. Зюскінд є нащадком реформатора Йоганнеса Бренца та відомого лютеранського богослова Йоганна Альбрехта Бенгеля [324].

Оскільки родинні стосунки відіграють важливу роль у формуванні особистості, а це, за твердженням Ш. Сент-Бева, «вивчення рис найближчих родичів і освіти персонажа» та «вивчення побутових і життєвих реалій...» [206, 79], зупинимосся докладніше на середовищі, в якому ріс і виховувався майбутній письменник.

Так, батько Патріка Зюскінда Вільгельм Емануель Зюскінд (1901–1970) — німецький письменник, перекладач, редактор і журналіст вивчав історію в університеті Людвіга-Максиміліана в Мюнхені. У 1927 році він опублікував свою повість «Тордіс». Далі вийшли у світ його романи «Юність» (1930) і «Марія та її слуга» (1932).

В.- Е. Зюскінд уже наприкінці 1920-х років був досить відомим як літературний критик, особливо завдяки публікаціям у жур-

налі «Література», головним редактором якого він був із липня 1933 року. Працюючи редактором, В.- Е. Зюскінд був лояльний до нацистської культурної політики, але його власна літературна критика не виражала літературної політики Третього рейху. В.- Е. Зюскінд був також співробітником «Frankfurter Zeitung» і керував літературним журналом із травня до серпня 1943 року (тобто до моменту його заборони).

Із листопада 1943 року до лютого 1945 — редагував літературний журнал «Krakauer Zeitung». Після 1945 року В.-Е. Зюскінд увійшов до новоствореної «Süddeutschen Zeitung», за що як спеціальний кореспондент працював на Нюрнберзькому процесі; доповіді цього процесу він зібрав у 1963 році в книзі «Повноваження по справедливості».

Із 1949 року був політичним редактором «Süddeutschen Zeitung». В.-Е. Зюскінд працював і як перекладач. Серед його критичних повоєнних робіт варто відзначити статті, написані спільно з Долфом Штернбергером і Герхардом Шторцем про нелюдськість націонал-соціалізму. Згодом, у 1957 році, ці статті були опубліковані у вигляді книги і «знайшли велику кількість читачів» [326].

В.- Е. Зюскінд — член Німецької академії мови та поезії, а також ПЕН-клубу⁵².

Ще один цікавий факт біографії В.- Е. Зюскінда: він був другом дитинства Еріки та Клауса Маннів [326] — дітей Томаса Манна. Безумовно, порозуміння з дітьми видатного письменника не виключає й можливості спілкування з Г. Манном та самим Т. Манном, у якого були досить дружні стосунки з З. Фрейдом, А. Ейнштейном, Г. Гессе, Л. Фейхтвангером та ін. Та й спілкування з Е. та К. Манн не могло не позначитися на формуванні тих чи інших поглядів, того чи іншого ставлення до навколишнього світу, інакше б вони не були друзями, а дружба, як відомо, передбачає повну довіру, взаєморозуміння, емоційну близькість і т. п.

Отже, можна припустити, що коло спілкування В.- Е. Зюскінда мало неабиякий вплив на формування та розвиток його дітей. Наразі, повертаючись до біографії Патріка, зауважу, що після закінчення школи та альтернативної служби в армії П. Зюскінд почав вивчати історію в Мюнхені і заробляти гроші на випадко-

вих роботах, що «потрапляли під руки». Він змінив багато професій: був співробітником патентного відділу фірми «Сіменс», тапером у танцювальному барі, тренером із настільного тенісу тощо. Один рік П. Зюскінд відвідував лекції «Aix-En-Provence», де удосконалював свої знання французької мови та французької культури. У цей період він написав свої перші пісні. Майбутній письменник також відвідував курси англійської, іспанської, латинської, грецької мов, «політики, мистецтва і теології. На цьому він навчання перервав» [324].

Приблизно з 1970 року П. Зюскінд, за його власним висловом, «вільний письменник». Він пише прозові уривки, що називається, «в стіл». Кіносценарії і п'єси з'являються пізніше — на початку 80-х, а у 1985 році П. Зюскінд публікує роман «Парфумер» (оригінальна назва «Perfume» — «Аромат»), що приніс йому світову славу і був переведений на 46 мов, включаючи латину [324]. Як вказують автори «Академічної німецької енциклопедії», П. Зюскінд не виправдав очікування літературного істеблішменту: не дає інтерв'ю, не зустрічається з громадськістю та окрім цього відкинув кілька нагород, зокрема французьку премію за кращий дебют (1986), Tukan-Preis⁵³ (1987), літературну премію FAZ-Literaturpreis (газети «Frankfurter Allgemeine Zeitung»). Навіть на світову прем'єру екранізації свого роману «Парфумер» — не з'явився [324].

Співавтор П. Зюскінда — Гельмут Дітль (Helmut Dietl) — народився 22 червня 1944 року у Бад-Вісее (Баварія), виріс у Мюнхені, а після закінчення середньої школи і військової служби почав вивчати театральну майстерність та історію мистецтв. Був постановником і асистентом режисера Мюнхенського камерного театру. Популярність прийшла до Х. Дітля, коли він працював телевізійним режисером, сценаристом і продюсером у середині 80-х років. У цей період почалася його тісна співпраця з П. Зюскіндом, результатом якої стали кілька художніх фільмів і книга сценаріїв [315].

Наразі, повертаючись до проблеми «міфологічної гри», що є основою для формування ігрового простору «відкритого твору», і самобутнім проектом сучасного мистецтва, розглянемо кіносценарій Патріка Зюскінда та Гельмута Дітля «Россіні, або Вбивче запитання, хто з ким спав». На перший погляд, цей сценарій —

зразок звичайного любовно-романтичного роману, насправді ж це переконливий приклад «відкритого твору».

Сюжет «Россіні» будується навколо екранізації мегабестселера «Лорелля», автор якого Якоб Віндіш — патологічно сором'язлива людина, яка мешкає відлюдником (іронічне переосмислення П. Зюскіндом власного образу, що склався в засобах масової інформації).

У кіносценарії серед інших персонажів є дві героїні. Одна — Валері — красуня-брюнетка, романтична особа, мрійниця, інша — Білосніжка — красуня-блондинка, яка чітко знає, чого вона хоче, й не зупиняється ні перед чим задля досягнення своєї мети. Ця героїня, за характеристикою Г. Дітля, «зі злої казки» [295, 236]. І читач, і глядач одразу ж помічають певну гру, що присутня в тексті, адже автори поміняли місцями стереотипні персонажі: в казках, міфах брюнетка, як правило, — це персонаж або негативний (відьма, мачуха), або принаймні в практиці масової культури, вкрай активний. Блондинка, яка ідентифікується з Білосніжкою, — це персонаж романтичний, світлий, беззахисний.

Ресторан «Россіні», в якому відбувається дія, — це свого роду острів, на якому людина, з одного боку, самотня, а з іншого — знаходиться серед людей. Це певний театр, де всі живуть власним життям, спілкуються один із одним, і в той же час немов виставлені у вітрині. Тут усі один одного знають і разом із тим насилу один одного терплять. До речі, ресторан «Россіні», в якому відбувається дія, існує насправді, це не якийсь ресторан, вигаданий авторами: «Россіні» — «італійській ресторан у Мюнхені», де Г. Дітль провів, за його словами, «досить значну частину часу, ...ресторан був частиною (його) існування, й тому захотілось щось про нього зняти... Там життя як на вітрині» [295, 226-227].

Відтак у цьому сценарії автори намагаються показати, що всі люди — жертви власних ілюзій, адже всі хотіли б вірити, наприклад, у кохання. А хтось хотів би вірити, що не вірить нічому і ні в що: автори дають зрозуміти, що таким чином формується найбільш романтична форма «сліпоти». Той факт, що людина кожен день утрачає ілюзії і водночас знаходиться в постійних пошуках саме ілюзорного, є шляхом до нових ілюзій. Усе це нагадує легендарного Сізіфа, який знову і знову піднімає вгору

камінь, знаючи, що той скотиться вниз. Ілюзії — це облуда, але облуда, що є для людини необхідною: якщо ілюзій немає, настає розчарування, виникає байдужість до життя. Врешті-решт відбувається криза у відчутті особистісного сенсу й мети у житті.

Не випадково в сценарії П. Зюскінда та Г. Дітля людина (Валері), яка є певним зрізом «міфологічної гри», покінчує життя самогубством. Краса Валері відцвітає, вона радіє свічкам, хоча свічки, згораючи, нагадують про швидкоплинність часу, символізують зв'язок поцейбічного та потойбічного. Вона радіє коханням трьох чоловіків, які її нібито люблять. Але кохання не врятовує її від самогубства. Героїня чекає ідеального кохання, а коли переконується, що воно не існує, то втрачає бажання жити далі. Валері хоче, як зазначають автори, всього, а це не можливо: вона відчуває, що в неї нічого не має, і, відповідно, не має сенсу взагалі жити.

Інший персонаж — Білосніжка — молода жінка, актриса, яка грає на сцені маленького підвального театру, любить свою справу, мріє зробити кар'єру, жадає зніматися в кіно і заради цього готова на все. В неї, за задумом авторів, не має ані окремого професійного життя, ані окремого особистого життя — вони злиті в єдине й не віддільні одне від одного. Для неї головне — цілісність у всьому, заради якої вона готова на все. Білосніжка не може сказати, де вона актриса, а де вона просто жінка, тому підходити до неї із звичайними моральними мірками не можна, адже, з точки зору звичайної моралі, її не зрозуміти. Це персонаж, за задумом авторів, повинен одночасно викликати низку вкрай непересічних почуттів: захват, захоплення, жах. І хоча дія кіносценарію закінчується на моменті професійного злету Білосніжки, стає зрозумілим, що з часом і для неї (так само як і для Валері) все, що її оточує, буде тільки ілюзією, що врешті-решт призведе до глибокого спустошення.

На мою думку, більш глибоке представлення моделі «міфологічної гри» німецьких письменників вимагає наголосу на п'єсі «Лорелея», яка, власне, концептуалізує матеріал. Лорелея, як відомо, символ відданої, пристрасної любові, неблаганної долі, згубного року. Кожен із завсідників ресторану «Россіні» чекає на таку любов. Це стосується навіть закінчених циніків. Проте віддано кохати персонажі німецьких письменників не вміють, і

тому запитання: «Хто з ким спав?» — є недоречним, адже єдина можлива відповідь: «Усі з усіма».

Отже, П. Зюскінд та Г. Дітль формують власну модель «міфологічної гри від супротивного», модель, що спирається на скептичну інтерпретацію міфу.

Можна стверджувати, що твір «Россіні, або Вбивче запитання, хто з ким спав» — це ще й хрестоматійний приклад опису повсякдення у посткультурі. Поясню свою позицію. Герої П. Зюскінда і Г. Дітля «присутні» (*термін М. Гайдеггера*) у ресторані «Россіні», вони, так би мовити, наявні у «Бутті» (*відбувається «спів-буття»*), у повсякденні. «Буття», у свою чергу, існує у вигляді цього повсякдення. Це безвихідь. Якщо «Буття» «застрягло» у повсякденні й у його вигляді, то звідки можуть узятися метафізичні, трансцендентні за своїм походженням добро, совість, любов, співчуття? До того ж, вони вимагають відповідальності, а на неї так нема бажання витрачатися...

Повсякдення сучасної культури (посткультури) — це наскрізний проект (*поняття, що використовується М. Гайдеггером*), тобто сутнісний прояв кожної конкретної людини у «тут-бутті», інакше кажучи, об'єктивація буття, а об'єктивація буття, за М. Гайдеггером, — є техніка [5, 225]. Звідси політика — проект, ідеологія — проект, будь-яка форма правління — проект, побудова суспільства — проект, мистецтво — теж проект, любов виявляється теж проектом, адже початковий — чуттєвий — смисл слово «любов» утрачається і стає синонімом слова «секс». Однак, як слушно зауважує відомий український естетик В. Суханцева, як тільки в посткультурі з'являється проект, йому у відповідь виникає виклик. На виклики буття посткультура відповідає проектами, відмовившись від забобонів, адже причинно-наслідковий зв'язок нікого не цікавить. Тому на запитання: «Це добре чи погано?», — відповідає: «Це ніяк». У такій ситуації людина живе, тому що живе, тому що вона присутня, вона присутня — значить вільна і вільна вирішувати: чи брати їй участь у проектах та викликах, чи ні. При цьому «небрання участі» — теж своєрідний проект (проект неприйняття рішення).

Саме такими присутніми є персонажі твору «Россіні, або Вбивче запитання, хто з ким спав». Вони зібралися саме у цьому ресторані, адже який клієнт — такий ресторан, та який ресто-

ран — такий клієнт. І підтвердження цьому бачимо на перших сторінках сценарію. Так, на репліку незадоволеної відвідувачки, якій не знайшлося місця в ресторані: «Вам, схоже, не потрібні хороші клієнти!», — власник відповів: «Навіщо мені хороші клієнти, коли у мене повно хороших друзів» [120, 9]. Проте, відповідно до моделі, що «відпрацьовують» німецькі письменники, друзі — це зовсім не друзі, адже завдяки ремаркам авторів ми знаємо, що, спілкуючись і ними, Россіні (власник ресторану) «насилу стримує роздратування» [120, 14].

Повертаючись до проєктів, що формують внутрішню структуру твору, зазначу, що для завсідників ресторану постановка мегабестселера «Лорелея» — це проєкт, завдяки якому можна прославитись, розбагатіти, підтвердити або змінити свій статус тощо.

Лорелея як символ, твір «Лорелея» ні у кого не викликає рефлексій. Говорячи про автора цього бестселера, Якоба Віндіша, цілком логічно було б згадати (у середовищі бомонду, що збирається у «Россіні») й інших авторів «Лорелей» — К. Брентано, Г. Гейне, Г. Аполлінера. Відтак цього не відбувається, адже це потребує напруги, що у повсякденні — тут і зараз — є зайвим, адже все є плінним, й що буде потім — не важливо і не цікаво, як буде — так буде: повсякдення знаходиться поза можливістю логічного судження, що занадто напружує.

У контексті феномену «міфологічної гри» особливої теоретичної ваги набуває фігура «Автора» — автора як категорії у «посткультурі». У нашому випадку це П. Зюскінд та Г. Дітль. Автори показують реципієнтові течію сюжету, дивлячись на все ніби збоку, нейтрально, не виражаючи свого ставлення до того, що відбувається, надаючи можливість кожному мати своє право сприймати цей текст як завгодно. І дійсно, його можна сприймати по-різному, адже він — система знаків. Кожний бачить те, що хоче: лінію кохання Россіні до Білосніжки, прагнення Білосніжки будь-якою ціною отримати головну роль, любовний трикутник із Валері, переживання автора «Лорелей», хвилювання постановників кінокартини, зал ресторану тощо. Все це є у кіносценарії, і автори свідомо не акцентують увагу реципієнта на жодній із сюжетних ліній.

Тобто в даному випадку можна говорити про нейтральність

ставлення авторів до тексту («смерть автора» як ознака постмодернізму заміщується нейтральністю). Вони начебто байдужі до подій і не мають особистісної позиції, але тут текстологічна реальність дає інтенцію кожному реципієнту до суб'єктивістського аналізу.

Водночас якщо «смерть автора» призводить до «смерті культури», то «нейтральність автора» ніби буде шлях до того ж самого. Культура — в широкому розумінні цього слова — це простір буття духу. Духовне начало не може існувати без морально-етичного насичення, в іншому випадку культура втрачає ціннісний смисл, а значить, руйнується, втрачає сенс, «вмирає». І тут талановитість П. Зюскінда та Г. Дітля полягає в тому, що при наданні можливості реципієнтові права вибору «свого проекту» насправді-то вони, як автори, не нейтральні.

Завдяки «міфологічній грі», звертаючись до міфу про Лорелею, вони показують процес «вмирання культури», що перетворилась на тексти. Ми бачимо позачасову мить протікання повсякдення у «Россіні». Ця мить вирвана з причинно-наслідкового контексту, і тому цей контекст кожний може домислювати самостійно, не обтяжуючи себе емоційним навантаженням із приводу долі того чи іншого персонажу. Для читача навіть смерть Валері стає черговою миттю — констатацією (так само, як для діючих осіб твору).

Самі персонажі теж «живуть» миттєвостями, не обтяжуючись переживаннями, будучи налаштовані на те, що, чим частіше фіксуються миттєвості й окремі події у «Бутті», тим більше можливостей побудувати свій контекст проекту, тим більше, що вони звільнені від ціннісних установок (це до запитання: хто з ким спав? І відповіді на нього). Тобто ідеал відданої любові Лорелеї для діючих осіб кіносценарію — лише гра.

Герої П. Зюскінда та Г. Дітля вільно організовують своє життя — свій проект, вони звільнені від відповідальності когось чекати, любити, за когось переживати. Не маючи відповідальності ні за кого й ні за що, люди стають гранично вільними, а значить, і самотніми. Всі персонажі «Россіні» надзвичайно самотні. В даному випадку вони — знаки, які випадково зустрілись у тексті. А «міфологічна гра» (тобто перегорнутий міф про Лорелею) є одним із проектів сучасної культури.

Посилання:

⁵⁰Філософсько-романтичний напрямок міфології був, як відомо, репрезентований працями братів А. і Ф. Шлегелів, Ф. В. Шеллінга, Ф. Крейцера і зазнав подальшого розвитку в концепціях Р. Вагнера та Ф. Ніцше. Р. Вагнер, як відомо, був автором славетної міфологічної музичної драми. Саме Ф. Ніцше підкреслив роль давніх ритуалів для міфу і мистецтва, інтерпретував міф як вічне повернення і як засіб оновлення культури і самої людини.

⁵¹Питання «відкритого твору» в елітарному мистецтві докладно розкриті в роботі: Жукова Н. А. Елітарність як компонент культуротворення: досвід некласичної естетики: [Монографія] / Жукова Наталія Анатоліївна. — К.: Вид.: ПАРАПАН, 2010. — 244 с.

⁵²ПЕН-клуб. (Р. Е. Н. — перші букви англійських слів поети (poets — поети, essayists — нарисовці, novelists — романісти); міжнародна неурядова організація, що об'єднує професійних письменників та журналістів, які працюють у різних літературних жанрах. ПЕН-клуб був створений із метою сприяння дружбі й інтелектуальній співпраці письменників усього світу; акцентує увагу на ролі літератури в розвитку і зміцненні міжкультурного взаєморозуміння.

⁵³Мюнхенська літературна премія дається за кращу нову публікацію автора з Мюнхена.



*Книжки в руках дурня непотрібні,
а якщо неправильно їх зрозуміти,
вони стануть перешкодою
для здорового глузду.
(Т. Нормінтон «Мистецтво і дива»)*

ГРЕГОРІ НОРМІНТОН: МОДЕЛЬ «СЕМІОТИЧНОЇ ГРИ»

Семіотика як наука про створення, побудову та функціонування різних знакових систем, що зберігають та передають інформацію [270, 673], виникає і отримує свій розвиток у ХХ столітті. Можна навіть стверджувати, що семіотика є однією з базових наук цього часу, адже, спираючись на міждисциплінарний підхід, вона застосовує ідеї та методи, що «одночасно підходять для опису інших об'єктів гуманітарної сфери» [222, 9]. Виникнення семіотики виражало об'єктивну потребу розвитку наукового знання, оскільки кожна окрема наука не в змозі «вичерпати» всі глибини бездонної культури. Семіотика ж «черпає свій матеріал із лінгвістики, кібернетики (з теорією інформації), біології, психології, суспільствознавства (етнографії та соціології), історії культури, літературознавства, але також і «віддає» в свою чергу цим наукам свої узагальнення» [255, 19].

Семіотична наука представлена такими іменами, як Ч. Морріс, Ч. Пірс, Р. Карнап, Ф. де Соссюр, Р. Барт, Ц. Тодоров, Ю. Кристева, Ж. Дерріда та ін. У російській науці це Р. Якобсон, В. Шкловський, Б. Ейхенбаум, В. Пропп, М. Бахтін, представники Московсько-Тартуської школи на чолі з Ю. Лотманом, О. Лосєв, Г. Почепцов, Ю. Степанов та ін. Серед цієї низки імен слід, на мою думку, виокремити імена швейцарця Ф. де Соссюра та американця Ч. Пірса, оскільки праця «Курс загальної лінгвістики» першого, оприлюднена у 1916 році, та публікація 8-ми томного зібрання робіт, розпочата у 1931 році, — другого, вважаються початком утвердження семіотики на теренах європейської гуманістики. Необхідно зазначити, що підходи до розуміння природи знаків у теоретиків, безумовно, різні. Так, Ф. де Соссюр цікавиться структурним втіленням тексту, розуміючи мову як константну структуру, притаманну й доступну всім чле-

нам того чи іншого суспільства. Такий підхід може бути основою аналізу явищ у конкретних культурах, адже дійсно у певному часо-просторі мовні знаки піддаються однаковій інтерпретації, забезпечуючи мовну тотожність.

Порівнюючи позицію Ф. де Соссюра та Ч. Пірса, слід відмітити, що швейцарський лінгвіст по-іншому розуміє відношення між знаками. Якщо Ч. Пірс визнає існування одиничних — цілком самостійних — знаків, то Ф. де Соссюр повністю виключає пірсовський феномен ізольованості, і для нього знаки є елементами певної структури. Саме, відштовхуючись від цього положення Соссюра, почав формуватися структуралізм — важливе надбання філософської думки XX століття. Однак якщо подивитись глибше, то стає зрозуміло, що мовна практика детермінована соціальним аспектом та ідеологією. Як слушно зауважує Р. Барт, «завдяки своїй мові людина відкрита для розгадки, її видає сама правдивість мовної форми, непідвладна її — своєкорисливим або благородним — бажанням сказати неправду про себе» [17, 108]. Відтак Ф. де Соссюр не наголошує на соціальності та ідеологічності мови, проте розмежовує смисли, що входять у поняття «мова» та «промова». На переконання вченого, в мові немає нічого, що не увійшло б у неї (прямо чи опосередковано) через сприйняту промову. Навпаки, промова можлива лише завдяки такому продукту, як мова, що забезпечує індивіда елементами для побудови промови. Колективна свідомість виробляє і фіксує цей продукт. Усе, що становить мову, є, по суті своїй, колективним. Але немає колективної промови. Акти промови індивідуальні та соціальні [251, 46–48, 57].

Якщо ж звернутися до точки зору У. Еко, то він стверджує, що знакове поле є стійкою структурою-кодом, тому «не слід ані змішувати значення з психічними процесами, ані поміщати їх у світ платонівських ідей, ...спостереження за практикою мовлення дозволяє вивести якусь усереднену норму говоріння і підводить до ідеї коду» [304, 84]. Іншими словами, реципієнт (учасник комунікації — мовою У. Еко) має у своєму розпорядженні набір певних символів, з яких сам обирає потрібні в тій чи іншій ситуації та комбінує їх за існуючими правилами.

Усупереч означеним позиціям, Р. Барта більше цікавить форма, що, на його переконання, є одним із типів соціального

письма, адже відбиває культурні цінності та інтенції історичної доби [17]. Філософ наголошує на тому, що текст — це ідеологічна сітка, що знайшла своє опредметнення у мові. Ця теорія певним чином перетинається з теорією М. Бахтіна. Відмінність полягає лише в тому, що російського семіотика цікавить діалогічна складова між соціальними мовами, а Р. Барта — індивід як частина суспільства, в якому є всі механізми пригнічення. Теоретик, відштовхуючись від семіології данського науковця Л. Хельмслева, стверджує, що у тексті є те, що виражає смисл (ті, що позначають), і те, що висловлює зміст (ті, які позначають), відповідно — денотати і конотати. Останні мають властивість позначати не тільки знаки природної (розмовної) мови, а й матеріальні предмети, стаючи, за Р. Бартом, знаками-функціями, що можуть актуалізовуватися у сприйнятті реципієнта, а можуть і не актуалізовуватися — в залежності від широти і глибини знань сприймаючого.

Слід зазначити, що російська семіотична школа, яка може бути предметом самостійного аналізу, розвивається, ґрунтуючись передусім на позиції взаємозалежності структури й історії. Незважаючи на певну відмінність у розумінні суті семіотики, усі теоретики єдині в тому, що жодна знакова система не може бути «розкодована», «розшифрована», якщо не існує її опозиції. Окрім цього, всі поділяють думку, що у будь-якому тексті є контекстна ситуація. Не зупиняючись більш докладно на історії становлення та розвитку семіотичної науки протягом XX століття, зауважу, що для розуміння сучасної культури (кінець XX — початок XXI століття) — її смислів, комбінацій того, що висловлено, і того, що мається на увазі, — метод семіотичного аналізу є «чарівною паличкою», за допомогою якої розкриваються сенси, смисли, зашифровані у текстах.

Підкреслю, що під текстом сучасна культура вважає усе. І у цій ситуації масова культура звертає увагу на загальну форму, в якій знаки виражають поверхневу сутність (наприклад, престижно — непрестижно), хоча і масова культура теж має значну кількість конотатів, а елітарна — «відсилає» до безлічі інших знаків, які не лежать на поверхні і якими насичений простір. Такий стан речей можна пояснити перевантаженістю сучасної культури інформацією, як безпосередньою, так і закодованою в

тих чи інших знаках, яку необхідно «прочитати», щоб зрозуміти. Шукаючи шляхи до оновлення, сучасна культура запозичує знаки і тексти з інших епох та культур, використовуючи їх і жонглюючи ними, намагається створити своє знакове поле, що іноді їй вдається.

У мистецтві відбувається така ж ситуація: масовий її бік (престижність — непрестижність) залишаємо поза увагою, а спробуємо розібратись із «семіотичною грою». Саме «грою», адже знакова насиченість повсякдення — мова поглядів (окулесіка), запахів (ольфакція), їжі (гастіка), торкань (гаптіка), жестів (кінесіка) — переплітається тут із безліччю знаків-кодів, що «перекидають» один до одного ті чи інші смисли, підтексти: конотати конотатів, через що виникає відчуття жонглювання інформацією, яку вони в собі несуть. Одним із творів, в якому ця «гра» простежується досить яскраво, є роман сучасного англійського письменника Грегорі Нормінтона «Корабель дурнів».

Грегорі Нормінтон (Gregory Norminton) народився у 1976 році в Беркширі. У 1994 році вступив до Оксфордського університету, де вивчав англійську літературу. Там же майбутній письменник захопився театром. А коли був запрошений у магістратуру Лондонської академії музики і драматичного мистецтва, то, як він сам відзначає, навіть увірував, що костюмна драма — це його призначення і покликання. Однак досить швидко прийшло розчарування, яке письменник пояснює у автобіографії так: «У наступні вісімнадцять місяців я грав Брудного Берті — майбутнього короля Едуарда VII — у документальній драмі BBC, але моя гра в ній була трохи більш значною, ніж приклеєні бакенбарди, і я почав сумніватися в тому, що акторство — це моє покликання» [314]. Настав час безробіття, який, за словами Г.Нормінтона, дав можливість написати перший роман «Корабель дурнів», оприлюднений у 2002 році. Вслід за ним з'являються інші твори — оповідання, п'єси, романи, зокрема «Мистецтво і дива»⁵⁴ («Arts and Wonders»), «Портрет привида» («Ghost Portrait») та ін. Паралельно з художньою творчістю, Г.Нормінтон активно займається перекладацькою діяльністю, а з 2011 року — починає викладати у Манчестерському університеті (Manchester Metropolitan University).

Наразі, повертаючись до моделі «семіотичної гри» у романі

Г. Нормінтона «Корабель дурнів», зауважу, що вже сама назва роману відсилає читача, по-перше, до відомої однойменної картини І. Босха і дає право припустити, що зміст якимось буде пов'язаний із сюжетом картини. В певній мірі ці припущення виправдовуються: один із героїв розповіді монаха — Мене-стрель — згадує ім'я свого колишнього хазяїна — Себастьяна Бранта, — який «був людиною в усіх відношеннях гідною, але музику зовсім не сприймав» [200, 288]. Це згадування можна вважати своєрідним привітанням сучасника І. Босха — С. Бранта, автора сатиричної поеми «Корабель дурнів» («Das Narrenschiff»), що була досить популярною серед представників інтелектуальної еліти Північної Європи, (а однойменна картина нідерландського живописця є, скоріш за все, ілюстрацією до цієї поеми). Дурість і для С. Бранта, і для І. Босха — причина всіх злодіянь, а кращий вихід, тобто спасіння від дурості, — посадити всіх «темних людей» на «Корабель дурнів» і відправити кудись подальше... Куди саме? Сатирик відправляє їх у країну Дурляндію, а художник надає в цьому плані повну свободу фантазії глядача. Г. Нормінтон, «перетворюючи символи на реальність, а стилізовані образи на живих людей» [200, 4], пропонує свою інтерпретацію «історії» С. Бранта та І. Босха про шаленість грішників, що пливуть у нікуди.

По-друге, слід зауважити, що назва твору відсилає не тільки до І. Босха та С. Бранта, адже у багатьох міфологічних традиціях зустрічається символ корабля: у культурі Дворіччя корабель означає зв'язок із потойбічним світом — свого роду двері між світами. Наприклад, човен Харона в грецькій міфології, корабель Нагльфар у германо-скандинавській міфології, «Летючий голландець». У давньогрецькій культурі, а також у культурах Океанії корабель — це ще й символ прагнення до нового, невідомого. Ковчег Ноя — символ захисту та надії на нове краще життя, нове народження; ранні християнські Отці Церкви уподібнювали Церкву кораблю, в якому віруючий знаходив безпеку і порятунку; Тертуліан порівнював із кораблем саме місце богослужіння (слово «неф» походить від латинського *navis*, що означає «корабель»). Як пишуть автори «Енциклопедії символів», корабель — атрибут апостола Петра, апостола Юди Тадея, святого угодника Миколая, який був єпископом у Мирах Лікійських;

Еразма — єпископа Формії, який прославився як покровитель усіх, хто плаває під вітрилами; Ансельма Кентерберійського, Юліана-Лікаря, Магдаліни, Урсії і багатьох інших... Корабель — символ надії, однієї з головних теологічних категорій. Корабель — це ще й якийсь священний острів, що панує над бурхливим морем [144, 302-303; 276, 195]. Августин зауважував, що «життя в цьому світі подібне бурхливому морю, по якому ми повинні вести наш корабель у гавань. Якщо нам вдасться протистояти спокусам сирен, він приведе нас до вічного життя»; корабель — це ще й символ Землі, що пливе по космічних водах, хвилях [157, 136-137]. Пасажири цього корабля — мешканці Землі, які кожен по-своєму, — як може, — ці хвилі долають. І в цьому смислі запитання: «хто на кораблі дурень, а хто розумний?», — є риторичним, а відповідь на нього відносна.

Що стосується дурнів, то тут одразу ж не можна не згадати про середньовічні карнавали, під час яких кожна людина отримувала права блазнів і дурнів: тобто можливість пародіювати, передражнювати, баламутити, критикувати, іншими словами, відбувалась інверсія ролей, суспільних відносин, полярність нормам поведінки. До речі, слово «карнавал» іноді виводять із латинського *carrus navalis* (*carrus* — корабель, колісниця, плуг, *navalis* — морський) [98, 169]. У цьому випадку назва «Корабель дурнів» та слово «карнавал» є тотожними і взаємозамінними.

Необхідно зазначити, що «Кораблі...» С. Бранта та І. Босха були написані у передреформаційний період, коли «кораблик св. Петра сильно гойдався» і «відчуття близького Страшного суду було притаманне багатьом», а виникало воно з твердої впевненості в тому, що світ загруз у злі і потребує рішучого оновлення [226, 16]. Ідея безглуздості, жорстокості світу притаманна і мистецтву XX століття. У зв'язку з цим зауважу, що роман Г. Нормінтона певним чином перегукується і з творами сучасних митців — романами К. Е. Портер «Корабель дурнів»⁵⁵ (1962) та В. Голдінга⁵⁶ «Ритуали плавання» (1980), а також із фільмом Ф. Фелліні «І корабель пливе» (1983). Об'єднує ці твори притчевість, сатиричність та карнавальність (у бахтінському сенсі). Мова у цих творах іде про кінець «старого» світу, який або загине, або трансформується у безодні моря, причому персонажів не осо-

бливо хвилює кінцевий результат (винятком є герой В. Голдінга — Едмунд Тальбот), адже вони існують у своїх особистих світах і навіть у своїх особистих хронотопах, — як, наприклад, герої Ф. Фелліні та Г. Нормінтона — у хронотопах власного міфу кожної діючої особи. Це не випадково. Тут є відсилання до середньовічного розуміння простору і часу, коли, як зауважують А. Гуревич, Л. Петрушенко та ін., простір, з одного боку, розумівся як щось піднесено-сокровенне, хаотичне і невизначено-сакральне (так, наприклад, досягнення святості усвідомлювалося як рух у просторі). З іншого — як щось житейськи реальне, мирське, буденне, земне, індивідуальне, різнорідне у своїй хаотичності.

Так само двозначно сприймався у Середньовіччі і час: як піднесено потаємне, хаотичне, невизначено-сакральне міфологічне і як щось житейськи реальне, земне, впорядковане у своїй множинності [215, 39-40]. П. Біццлі, відомий російський історик, культуролог і семіотик, у роботі «Салімбене (Нариси італійського життя XIII століття)» зауважував: «Середньовіччя було неісторичним часом. Середньовічна людина не мислила життя як потік явищ взаємно обумовлених і не шукала внутрішнього закону, керуючого зміною явищ» [45, 267]. Історія видається їй або як Боже чудо («якщо вона філософська голова», як каже П. Біццлі), або як щось позбавлене сенсу, — «механічним нагромадженням явищ, які вона настільки ж механічно реєструє, втискуючи різні події в часі і в просторі одне поруч з іншим» [45, 267].

Цікаво те, що схоже ставлення до хронотопу спостерігаємо у Ж. Дельоза — одного з фундаторів французького постмодернізму, який у роботі «Логіка смислу» стверджує, що «тільки сьогодні існує в часі, збираючи й усуваючи минуле і майбутнє; але тільки минуле і майбутнє опираються в часі і нескінченно ділять кожне сьогодні. Немає трьох послідовних вимірювань, є лише два одночасних прочитання часу» [99, 14]. З цієї роботи стає зрозумілим, що кожна людина має свою щільність, інтенсивність життя, і з цієї точки зору кожне людське життя перебуває в межах «необмеженого Еону», тобто у вічності [99, 89].

Ось у такому «Еоні» перебувають герої Г. Нормінтона та Ф. Фелліні.

Не проводячи детального порівняльного аналізу творів К. Е. Портер, В. Голдінга та / або Ф. Фелліні з романом Г. Нормін-

тона, що цілком може стати підґрунтям для окремого дослідження, зазначу, що Ф. Фелліні підкреслює ілюзорність, міфічність буття кожного персонажу свідомою акцентуацією на «декоративність», бутафорності оточуючого простору⁵⁷.

Із відчуття бутафорності починається і дія роману Г. Нормінтона, адже вже перші рядки опису корабля нагадують декорації до фарсу: «корабель дурнів застиг на галявині моря, ...море — зелене і спокійне, немов сад ...корабель — ...незрозумілої власливості посудина з ще живим деревом замість щогли» [200, 7]. Можна припустити, що в даному випадку письменник пропонує інверсію ранньосередньовічного ритуального дійства. Справа в тім, що, як стверджує В. Даркевич, «згідно зі скандинавською аграрною магією середньовіччя, модель корабля на колесах возили по засіяних полях, щоб забезпечити благополуччя... У приморських областях та ж церемонія символізувала початок весняної навігації. ...В деяких німецьких областях і на Піренейському півострові великий човен тягнули разом із плугом, щоб гарантувати рясний урожай» [98, 169]. Далі з оповіді британського письменника читач дізнається, що його герої знаходяться на кораблі. Він усе ж таки пливе у напрямку, стосовно якого ніхто нічого не знає та й не хоче знати. Персонажі сюжетно не пов'язані один із одним, у кожного є своя історія, що кожен розповідає заради того, щоб розповісти — така собі своєрідна сповідь. Як стверджує Л. Петрушенко, «для Середньовіччя характерні автобіографії у формі сповіді» [215, 77]. До речі, до Середньовіччя відсилає й епіграф, що передує «Загальному прологу», — уривок із «Гаргантюа і Пантагрюеля» Ф. Рабле.

Структурно твір нагадує середньовічний фарс. Слово «фарс», як відомо, походить від латинського «farta» — начинка перетвореного у вульгарній мові в «farsa». Свою назву фарс отримав від того, що входив, точно фарш, у прісне тісто містеріальних вистав [124, 102]. Оскільки текст твору Г. Нормінтона прісним аж ніяк не назвеш, а вставки за принципом середньовічних містеріальних вистав там дійсно є, то структурно цей роман можна визначити як соті з фарсом, де «соті» (sotie — шалапутство) є вставкою між фарсовими розповідями оживлених героїв І. Босха. «Соті» у тексті «Корабля дурнів» — це прологи до кожної розповіді, де обов'язковими учасниками є співаки-горлодери та блазень, а

самі розповіді — це, як уже зазначалось, інверсія сповіді. Ви-токи фарсу йдуть у вистави гістріонів і у масничні ігри, звідси і карнавальність фарсових сцен — розповідей. Отже, конотатів багато, й один із провідних — відсилення до доби Середньовіччя, яке письменник усіма силами підкреслює, у тому числі й за допомогою опису ольфакторних вражень або самих героїв, або оповідача⁵⁸, наголошуючи також на матеріально-тілесному началі життя: образах тіла, їжі, статевому життю. Автор роману протягом усього тексту ніби апелює до «Гаргантюа та Пантагрюеля» Ф. Рабле⁵⁹, створюючи відштовхувальний вертеп на кораблі, де панує сексуальна провокативність, фривольність, скабрезність, іноді ненормативна лексика. Однак якщо Ф. Рабле жартує, іронізує, висміює, знущається над своєю сучасністю і своїми сучасниками, створюючи зразок сміхової, народно-площадної карнавальної культури (за М. Бахтіним), де гротескні образи потворні, жахливі, бридкі, для класичних канонів, є амбівалентними, такими, що характеризують стан метаморфози, в стадії народження та смерті, зростання та становлення [39, 31], то Г. Нормінтон вибудовує симулякр середньовічної карнавальної культури, він жонглює безліччю конотатів, створюючи інверсію карнавалу за допомогою «семантичної гри».

Переконаливий приклад «семантичної гри» в романі «Корабель дурнів» — «Розповідь п'яної баби» про Белкулу, яку вигодувала кабаниха. Тут бачимо запозичену та інтерпретовану письменником римську легенду про те, як Вовчиця вигодувала двох малюків — Ромула й Рема, що є, так би мовити, відбиттям символіки навпаки, перегорнутим міфом. Вовк (вовчиця), згідно з міфами давніх народів, — символ воїнської доблесті; вовки везуть колісницю Марса та Аполлона; з вовком тісно пов'язані мотиви бойової магії [122, 180-181]. А свиня, кабаниха, самка вепра — символ нечистих бажань, зворотної трансформації, руху назад, інволюції тощо й одночасно символ самоствердження плоті [122, 589]. До речі, про здатність свині зробити високе низьким, людське тваринним свідчить легенда про Цирцею, яка перетворила супутників Одисея на свиней.

Уся розповідь п'яної баби просякнута темою розгнущаної сексуальності. Автор свідомо акцентує на частинах тіла (рот, груди, фалос) та тілесних актах (блуд, пологи, їжа, питво, випорожнен-

ня). М. Бахтін, аналізуючи такі ж явища в тексті «Гаргантюа та Пантагрюеля», наголошує на тому, що це гротесковий реалізм, що не пояснюється класичними світоглядними засадами, адже естетика матеріально-тілесного низу була притаманна середньовічній народній культурі, яка і відбилась у творі Ф. Рабле. А свято дурнів — тілесна інтерпретація високої ідеології — було невід'ємним від свята тіла: у Рабле немає «ані грубого “натуралізму”, ані порнографії», його «потрібно прочитати очима його сучасників і на тлі тієї тисячолітньої традиції, що він представляє» [38, 241]. Зважаючи на цей вислів М. Бахтіна, зауважу, що Г. Нормінтона теж слід читати очима його сучасників, тим більше для цього не потрібне переміщення у часі. Г. Нормінтон — це, так би мовити, продукт посткультури, тому і «низова естетика» у його творі — це, з одного боку, «віяло» конотатів, що відсилають до Середньовіччя, до Ф. Рабле, до М. Бахтіна, до колективного позасвідомого, а з іншого — це ознака сучасної масової культури, що, у свою чергу, теж породжує масу конотатів (колективне позасвідоме в сучасній масовій культурі, нова карнавалізація, кітч, загравання з публікою, «полуничка» в гонитві за рейтингом тощо). Однак не можна не відзначити, що всі ці конотати Г. Нормінтон поєднує доволі вдало і навіть, можна сказати, талановито.

Деякі розповіді з роману «Корабель дурнів», зокрема й «Розповідь п'яної баби», певною мірою перегукуються з «Історією еротизму» Ж. Батая — з тією її частиною, де теоретик розмірковує про надмірність, надлишковість сексуальності. Як уже зазначалось, під сексуальністю Ж. Батай розуміє репродуктивну активність тварин, форму безпосередньої поведінки особи у природному середовищі. Теоретик задається питанням: чому люди нічого не хочуть знати про своє тваринне минуле, чому накладається табу на знання про грубу істину появи людини, зокрема на зовсім нестерильне народження? Саме така, «батаївська тваринність», притаманна персонажам «Корабля дурнів»: для них не існує табу, є тільки бажання, переважно сексуальні. За Ж. Батаєм, подолання табу, тобто перехід по інший бік заборони (трансгресія), веде до сакрального, а «сакральне це те, що заборонено. ...Це вже не зневажена звіринність (bestialite): хоча її вигляд часто і залишається тваринним (animate), вона тепер

робиться божественною» [21, 71]. Якщо цю тезу перенести на героїв Г. Нормінтона, то виходить, що їхні розповіді — це мрії про «первинне сакральне», що «будується» на бажаннях: чим більше реалізованих бажань, тим ближче до сакрального. За З. Фрейдом, бажання детерміновані заборонаю, а на «Кораблі дурнів» заборон немає, розповідь одного підштовхує до розповіді іншого і, тим самим, стимулюються бажання (у кожного різні — в залежності від соціального статусу). Не потрібно бути софістом, щоб у цьому ланцюжку — між суспільством споживання і «Кораблем дурнів» — поставити знак рівності.

Окрім, так би мовити, батаївської антропології та раблезіанського флеру «побутової еротики» (вислів М. Бахтіна), спостерігаємо тут і психоаналітичний ґрунт, а саме — відсилання до архетипу так званої «безсоромної богині» в образі Белкули, яка «говорить із того місця, що між ногами ...і бачить сосками» [308, 330, 333]. У всіх міфологіях світу є такі богині. Найвідоміша — давньогрецька боката богиня Баубо, яка, цілком імовірно, веде свій родовід від неолітичних «пузатих» богинь. «Баубо зображується або у вигляді фігури збільшених розмірів, обличчя якої вписано в нижню частину тулуба, або як “*dea impudica*” (безсоромна богиня), з розсунутими стегнами, що скаче на свині. У такому вигляді Баубо характеризується також як “персоніфіковані жіночі статеві органи”, як брутальний вираз жіночої сексуальності, аналогічно богу фалоса Пріапу, який символізує чоловічу сексуальність» [37].

Г. Нормінтон, до речі, всіляко акцентує увагу на «пузатості» та «бокатості» своєї Баубо-Белкули: *(вона)* «починає повільно кружляти на місці, живіт її гордо висунутий уперед...» [200, 51]. На інших сторінках читаємо про розбійників, розчавлених грудями Белкули, «як двома тюленьями», насильників, які задихаються між її стегон і т. ін. [200, 66]. Як бачимо, й згадка про свиню, що вигодувала Белкулу, теж відсилає читача до міфу про Баубо. Поруч із Баубо, як вираження нестримної жіночої сексуальності, співіснує чоловіча невпинна і нестримна сексуальність. Інверсію такої пари зустрічаємо й у романі Г. Нормінтона: Белкула та Ковпачок. Саме інверсію, адже до самої смерті жінки він є імпотентом. У сюжеті Г. Нормінтона є пояснення причин цього факту, що перегукується з теорією Ж. Батая, смисл якої полягає

в тому, що «жіноче» — це двозначність, ухильність, інакшість, неспокій, тривога, а «чоловіче» душиться цією тугою, приводячи до комплексу кастрації. Ці думки лунають у багатьох творах французького теоретика, зокрема в «Історії еротизму», «Внутрішньому досвіді» й, безумовно, у його художніх творах, про які вже йшлося раніше.

До речі, Белкула Г. Нормінтона — це свого роду батаївська Мадам Едварда з «*Devinus Deus*», яку автор називає богом. Зауважу, що для французького теоретика все, що пов'язане з сексом, — сакральне, божественне, і ця ідея проходить лейттемою крізь усі його твори. Важливе зауваження в контексті цієї роботи: у «Мадам Едварда» (це перша частина циклу «*Devinus Deus*») Ж. Батай перефразовує вислів сюрреаліста, антиклерикала А. Бретона стосовно бога. І у виконанні Ж. Батая він виглядає так: «якщо би бог знав, він був би свинею» [20, 431]. В даному випадку свиня сакралізується автором. Російський теоретик О. Гальцова у коментаріях до «Мадам Едварди» відзначає, що у романських мовах «свиня» є богохульною лайкою, наприклад, італійська «*Porca Madonna*» в цьому випадку вказує на саму мадам Едварду [74, 610]. У Г. Нормінтона ж, як вже зазначалось, розповідь про Белкулу теж починається з історії, пов'язаної зі свинею.

Розповіді щодо Баубо-Белкули — це так звані «брудні історії», які стоять поза межами пристойності та моральності. Якщо дивитись на них із позицій архетиповості, то, з одного боку, це відвертий рівень певної істини, що йде від глибин природи, а з іншого — досвід «смерті Бога». Г. Нормінтон використовує цей прийом, і читач «отримує» архетипові відсилки, алюзії з середньовічними карнавальними вольностями, мистецтвом Середньовіччя та Ренесансу й одночасно з творами сучасного мистецтва: сумарно — «семантичну гру». Потрібно віддати належне Г. Нормінтону: граючись середньовічними еротичними карнавальними знаками, він не втрачає іронії. Іронічність відчувається протягом усього роману, адже лейттемою усіх розповідей є ерос цивілізації як іронії бажання в іронії історії.

На мою думку, доцільно зупинитися ще на одній розповіді, яку можна назвати «привітанням» У. Еко — автору роману «Ім'я рози». Це розповідь п'яниці, який розкався. Це майже де-

тективна історія, дія якої відбувається у братстві Башти, куди потрапляють тільки обрані. «Складена з цегли та бітуму, без жодного вікна, вона нібито явилася з далекого минулого або не-просякнutoго майбутнього. Швидким кроком її можна обійти по колу за годину. Верхівки Башти з землі не видно — вона губиться в невидимих височинах» [200, 160]. Потрапити в Башту можна крізь темряву, в якій з'являється промінь світла, що наближається. На початку розповіді світло — це свічка, яку тримає монах, який рухається до героя. Наприкінці ж розповіді — світло з вулиці, завдяки якому головний герой зможе втекти. Але про це пізніше.

Отже, «Башта» має багатозначну символіку, що поєднує в собі еротичні мотиви, мотиви аніми (від лат. *anima* — душа) та неприступності. Як зауважує М. Бахтін, «башта — готичний образ фалла» [39, 306]. Людина, яка усамітнюється в башті, знаходиться між землею та небом, так би мовити, відходить від мирського та наближається до Божественного [122, 90]. Г. Нормінтон — словами Майстра — відкриває цю істину герою: «Башта містить у собі всю Премудрість: це велике море, з якого недбалый Рибалка, Людство несвідомо бере своє Пізнання, своє Мистецтво і Музику. Лише Божа Воля не дала нам наблизитися до Абсолютного Знання. Багато ярусів обвалилися, так що їх Бібліотеки вже не доступні; багато які області Башти зачинені для доступу. ...І все ж масштаб цього Виродження не може сховати гірку Правду. Те, що Вчені та Мислителі називають прогресом, є лише Коротке Повторення. ... так — зі всіма винаходами обраних. ...Бо не можна здійснити Відкриття поза межами Творіння: все що ми створюємо, вже існує в Божественному Розумі» [200, 245]. Проте це відомо навіть не всім семи обраним, які знаходяться у Башті. Підкреслю, що у нумерології сімка має декілька символічних значень, а саме: сім днів творіння, сім Вільних Мистецтв, сім див світу. Для тих, хто не розуміє суті Башти, вона — пастка, що прирікає на падіння, для тих же, хто розуміє, — це або засіб досягнення «влади заради влади» [200, 252], або, як для героя-розповідача, це момент істини. Лабіринти Башти — це людська уява, якій притаманний сумнів, помилки, неможливість бачити очевидне. До речі, лабіринт, що охоплює дванадцять кімнат (12 апостолів, 12 знаків зодіаку), присутній також у розповіді

монаха. Герою загрожує смерть. Намагаючись утекти з Башти, він змушений бігти в повній темряві. Раптом, побачивши проблиск, рухається на світло. Його переслідують. Рятуючись, герой опиняється біля колодязя, до якого раби Башти везуть трупи. Зненацька на нього нападає один зі слуг, після колотнечі вони обидва падають у колодязь. Врешті-решт героя несуть підземні стічні води: «вода накрила мене з головою, а потім викинула, новонародженого, в море» [200, 260]. У цьому уривку, як бачимо, теж усе символічно. Колодязь (його ще називають «око води») символізує жіноче начало, «утробу Великої Матері» [157, 143], зв'язок із минулим, зі світом померлих, саме тому він має чарівні властивості (у Нормінтона символізація дещо вивернута — до колодязя везуть трупи). Колодязь дає можливість виконати бажання, пройти та заглянути в майбутнє, це знак ініціації.

Вода — один із чотирьох першоелементів, з яких складається світ. Потік води символізує невимому течію часу (ріка часу, в яку не можна увійти двічі), звідси — зв'язок із забуттям, що породжує образи пограничних рік загробного світу — Ахерона, Стікса та Лети. Одночасно християнське хрещення являє собою обряд, де вода символізує оновлення, очищення та посвячення. Не випадково Г. Нормінтон «проводить» свого героя спочатку по стічним (оскверненим) водам, а потім уже по чистим — морським (тут, до речі, можна провести аналогію з образом живої та мертвої води, що традиційно присутня в казках). Вода має властивість розчиняти тверді речовини; вода замерзає та випаровується в природних умовах і, таким чином, стає символічною стихією перетворення. Варто зауважити, що цей аспект міфології і символіки води досліджував К. Г. Юнг. Згідно з його дослідженнями, сновидіння, пов'язані з зануренням у воду, частіше за все говорять як про близькі зміни в людській свідомості, так і про готовність прийняти ці зміни.

Ще один символ, який використовує Г. Нормінтон у своєму романі, — це світло. Як уже зазначалося, перше, що бачить герой, потрапляючи в Башту, — це темрява, в якій невідомо звідки з'являються ознаки світла, що поступово наближується. Згодом стає зрозуміло, що це свічка, яку несе монах. Отже, світло — символ свідомості; небесне світло містить у собі і сутність, і життя [122, 585], світло має владу розганяти зло і сили пітьми.

Свічка символізує зв'язок із богом, Космосом, іншими світами, визначаючи точку зустрічі поцейбічного та потойбічного; свічка — символ течії людського життя [122, 586–588]. Цікаво, що у Г. Нормінтона герой потрапляє в Башту нібито свідомо, чекаючи та бажаючи зустрічі з потойбічним, а біжить на звичайне світло, до «звичайного світу», намагаючись звільнитися від обману, що містить у собі Башта. Проте й у «звичайному світі» спокій він знаходить лише у вині (символ жертвності).

Розміркування над приведеними фрагментами роману «Корабель дурнів» наводить на думку, що «семантична гра» як метод написання та аналізу твору є формоутворюючою складовою, адже саме конотати, що виникають за її («семантичної гри») допомогою, стають чинником, об'єднуючим клаптики тексту-симулякру. «Семантична гра» Г. Нормінтона — це іронія щодо трансестетики з її прагненням зрівняти межу між мистецтвом та не-мистецтвом.

У романі Г. Нормінтона, як уже наголошувалося, посилення переважно зводяться до сміхової середньовічної культури. Якщо, за висловом М. Бахтіна, сміхова культура середньовіччя була значною мірою драмою театрального життя (спарювання, народження, зростання, їжа, пиття, випорожнення), але драмою не індивідуального тіла, а великого родового народного тіла — для тіла такого типу народження і смерть не є абсолютним началом чи кінцем, а лише моментом його безперервного зростання і оновлення, що нерозривно пов'язані зі свободою як сміху, так і самого тіла, то сучасна культура зразка постмодернізму звільнена від усіх умовностей, і стан «світ-на-виворіт» (карнавалізація) у всіх сферах життя є її повсякденням. Рівень потенційної інформативності сучасного мистецтва залежить від реципієнта (учасника комунікаційного процесу — за У. Еко, або діалогу — за М. Бахтіним), адже конотати текстів — це міра можливості вибору. І в даному випадку не можна не погодитись із У. Еко в тому, що інформація (в широкому сенсі цього поняття, навіть і «семантична гра») — це не стільки те, *що* говориться, скільки те, що може бути висловлено [303].

Посилання:

⁵⁴У російському перекладі «Чудеса и диковины».

⁵⁵Роман «Корабель дурнів» Кетрін Енн Портер отримав міжнародне визнання і був перекладений на багато мов світу, в 1965 році екранізований Стенлі Крамером.

⁵⁶Прийнято вважати, що корабель тут служить символом Британської імперії, що пливе в невідомість по хвилях історії.

⁵⁷Як відомо, Ф. Фелліні знімав фільм «І корабель пливе» у павільйоні, серед декорацій, що помітно у відеоряді: море з пластику, небо й обрії намальовані тощо.

⁵⁸Виникає відчуття, що автор описує всі можливі види смороду. Як слушно зауважують сучасні дослідники (А. Греймас, М. Епштейн, Г. Тульчинський, О. Вайнштейн, С. Махліна, Т. Кривошея та ін.), запах — важливий аспект сприймання людиною дійсності, адже будь-який запах людиною ототожнюється з предметом (джерелом), який його розточує.

⁵⁹Можна навіть стверджувати, що Г. Нормінтон апелює й до Дж. Чосера, й до Дж. Боккаччо.

ГРЕГОРІ НОРМІНТОН. ОБДАРОВАНІСТЬ ЯК КОМПЕНСАЦІЯ ТРАВМОВАНOSTІ: РІЗОМНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ

Після десятиліть панування постмодернізму з упевненістю його представників щодо завершеності і вичерпаності всіх культурних форм, з їх переконанням щодо пародії, пастишу, еkleктизму, цитатності, симулякру як єдиних можливих засобів застосування і, так би мовити, «вживання» в мистецтві, на початку ХХІ століття починає з'являтися зовсім інше мистецтво — мовою М. Епштейна, «мистецтво Начала», — яке ніби заново повертає до життя образність, важкими зусиллями завойовуючи собі право на існування у посткультурній дійсності. Одним із прикладів такого мистецтва є творчість Грегорі Нормінтона, зокрема його другий роман «Мистецтво і дива», що залишає по собі враження перебування читача у брейгелівському просторі. Персонажі англійського письменника простуваті, похмурі, опис їх переживань, ставлення до подій, до людей, прикмети побуту, звичаїв постають перед читачем начебто крізь призму нормінтонсько-брейгелівської моделі світу, що відображає не тільки ландшафтно-просторові розділення, а й соціальні поділи світу.

Можна також констатувати, що роману «Мистецтво і дива» притаманна брейгелівська множинність просторових планів. Це, до речі, не суперечить і посткультурній традиції. У творі в межах повсякдення відбуваються зіткнення і взаємодія різних реальностей, світів, знань, що не протистоять один одному, а існують одночасно і паралельно, й співвідносяться і з об'єктивною, і з суб'єктивною, і з інтерсуб'єктивною (груповою, комунікативною) реальністю: світ Томмазо і його батька, Академії мистецтв і сімейства Медічі, художника Арчимбольдо, підмайстрів і майстрів, грабіжників і вбивць, королів і герцогів, стверджуючого духу Відродження і руйнівного, що супроводжував Реформацію, зльоту наук і мистецтв та глибокого неутца й обскурантизму.

Як і у Пітера Брейгеля Старшого, у Грегорі Нормінтона герой просувається численними доріжками і стежками, серед яких виділяється головна, якою читач разом із героями Г. Нормінтона повільно рухається вглиб картини. Головна дорога ніби визначає рух повз полів, лугів, сіл до далекого обрію. Й увесь цей різноманітний світ, що тягнеться до горизонту, аж ніяк не однорідний. Він за допомогою ландшафтно-просторових і соціальних членувань чітко ділиться на «свій» і «чужий». Водночас Г. Нормінтон застосовує притаманний митцям Північного Відродження прийом, а саме: жорстка конкретизація у передачі індивідуального в образі, зокрема, письменник нещадно і всіляко підкреслює потворне. Цікаво й те, що, слідуючи за ренесансним ставленням до людини як частини нескінченної світобудови (Леонардо), центру і осереддя світу (Мірандола), Нормінтона також цікавить питання: у чому ж полягає таємниця обдарованості?

Французький філософ Ж.-М. Гюйо скептично зауважував: «У той час як усі індивідууми, зроблені за одним шаблоном, представляють нам розум із правильною основою, нитки якої можна порохувати, геній є сплутаний моток, і зусилля критиків з метою розплутати цей моток призводять загалом до результатів досить поверхневих» [11, 9].

Дійсно, таємниця обдарованості, вже не кажучи про природу таланту, цікавила і продовжує цікавити багатьох науковців. Традиції, закладені Ф. Гальтоном, Г. Гегелем, В. Гіршем, Ч. Ломброзо, М. Нордау, З. Фрейдом, А. Шопенгауером, К. Юнгом, А. Адлером, О. Ранком, Ж.-А. Міллером, Г. Россолімо, знайшли продовження в роботах сучасних дослідників, серед яких виокремлю теоретичні позиції М. Арнаудова, Д. Богоявленської, В. Ефроїмсона, Г. Колупаєва, В. Ключева, Л. Левчук, О. Оніщенко, Б. Теплової, С. Рубінштейна, Д. Узнадзе, Т. Червінської.

Зазначу, що найпослідовніше в романі Г. Нормінтона простежується і творчий, і теоретичний зв'язок письменника з ідеями «Науки жити» — роботи австрійського психолога Альфреда Адлера, який, наголошуючи на ідеї обдарованості як компенсації чи то психічної травмованості, чи то індивідуального фізичного дефекту, зауважував: «Якщо ми згадаємо геніальних людей, ми побачимо, що поганий зір або якийсь інший фізичний недолік досить часто явище в геніїв. Навіть у богів були фізичні дефекти...» [1, 14].

Означена теза А. Адлера — це, по суті, лейтмотив щодо роз-

думів Г. Нормінтона з приводу переломлення теорії компенсації травмованості у романі «Мистецтво і дива»⁶⁰, адже не випадково письменник вкладає в уста батька свого головного героя Томмазо — Антоніо Гріллі — наступну фразу: «З ким трапляється нещастя, Бог приносить і заспокоєння. У безмежній своїй милості він дарував моєму синові неземний хист» [201, 38].

Сюжет твору, дія якого відбувається наприкінці XVI століття, доволі простий і невибагливий, з елементами жанру роману «Плаща і шпаги». Розповідь у романі ведеться від імені Томмазо Гріллі, який, розуміючи свій уроджений фізичний недолік, описуючи свою зовнішність, звертається до характеристик, що давали оточуючі його люди: «чудовисько», «монстр», «злочинна дитина», «підкидько, демон» тощо [201, 13-14].

Читач дізнається з розповіді Томмазо, що його мати померла під час пологів, а батько ненавидів дитину, бо вважав її винною у смерті дружини. З тягарем провини за смерть матері, скорботу батька і своє каліцтво хлопчик росте в атмосфері зневаги і насмішок оточення: «Я соромився свого каліцтва. Цей сором зародився стараннями батька, який здригався від огиди кожен раз, як я тикав своїм потворним носом у його коліно або чіплявся брудними рученятами за його фартух» [201, 20].

До десяти років Томмазо навіть не вмів читати, проте любив малювати і робив це чудово, що й було випадково помічено братом покійної матері хлопчика — Умберто Раймонді, з легкої руки якого почалося навчання читанню й малюванню. Коли стало зрозуміло, що у Томмазо є неабиякий дар до малювання, батько примушує сина-карлика заробляти гроші: «Флоренція ніколи не відчувала браку художників, але обдарованих карликів тут усе-таки було небагато» [201, 34]. В костюмі арлекіна хлопчик розважав «багатих патронів» [201, 35], малюючи їх нащадків і домашніх тваринок. І став Томмазо «знаменитістю на зразок виїзного цирку: потвора з талантом від Бога» [201, 34]. Через деякий час зрозумівши, що Томмазо не виконуватиме роль блазня на догоду багатій публіці, батько віддає хлопчика в підмайстри до художника (як з'ясується згодом, із збоченими нахилами), а сам їде в невідомому напрямку, не сказавши синові жодного слова.

У своєму житті Томмазо переніс ще багато перипетій, але люди — всюди й завжди — бачили в ньому лише «помилку» природи, сміялися над ним, дивлячись на нього або поблажливо, або з презирством. А талант митця, що, здавалося, обіцяв велике

майбутнє, Томмазо використав для виготовлення імітацій творів видатних митців, побудувавши власне життя на брехні заради достатку, спокою, поваги, любові, яких він, звичайно ж, усе одно не отримав. Дотичним до його життя був постійний страх викриття. Врешті-решт обман був викритий: Томмазо Гріллі втратив і без того небагатий скарб. До того ж, рятуючи під час пожежі немовля, художник нівечить руки, позбавляючись можливості малювати. Нашаровуючи негативність як сутність гріллівського життя, Г. Нормінтон знову звертається до адлерівської теорії компенсації травмованості: його герой знаходить сім'ю в особі рідних врятованої дитини.

Повертаючись до переломлення теорії компенсації травмованості в романі, зауважу, що письменник, перш за все, наголошує на вроджених здібностях свого героя, описуючи здивування оточуючих, коли раптом виявляється, що десятирічна дитина чудово малює, незважаючи на те, що її вихованням та навчанням ніхто не займався. І вустами дядька хлопчика проголошується: це «спадковість» [201, 26].

Дійсно, прояв здібностей до художньої творчості у ранньому віці свідчить про існування вродженого фактору, однак, як слушно відмічає Л. Левчук, надзвичайно важливо, щоб дитина, в якій виявлено художній хист, мала можливість його розвивати, мала умови для формування художніх здібностей [161, 71].

Як бачимо з оповідання Г. Нормінтона, ніхто не переймався створенням таких умов для Томмазо Гріллі. За влучним зауваженням Л. Левчук, «талановитість дітей — це завжди іспит на зрілість для їх батьків та вчителів, це велика відповідальність дорослих за зростання, утвердження таланту, за становлення гармонійної, всебічно розвиненої особистості» [161, 74]. З твору британського письменника стає зрозуміло, що батько Томмазо такого випробування не витримав, що негативно вплинуло на подальшу долю його сина.

Як уже зазначалось, Г. Нормінтон веде свою розповідь на тлі опису повсякденних подій, що відбуваються з його героєм — Томмазо Гріллі, — який протягом життя намагається організувати собі більш-менш передбачуване, зручне середовище проживання. Це зробити не просто, адже однією з рис світосприйняття у період, в якому живе головний герой роману, — прагнення до гармонії та краси як відбиття божественного.

Італійський гуманіст М. Фічіно проголошував, що краса опо-

середкове чуттєво-мінливий і ідеальний світ, завдяки їй відбувається залучення чуттєво-мінливих речей до істинного буття. За М. Фічіно, все, що перебуває в полі зору, є світлоносним і таким, що сповіщає своєю формою любов як буттєву силу всього космічного порядку. Відтак краса в добу Відродження піднімається до рангу ідеальної міри щодо визначення всього сущого, включаючи божественне.

Зрозуміло, що відбиттям ідеальної міри та космічного порядку Томмазо себе не відчував. А фічінівська «любов, яка з'єднує рух, що відбувається у вічному колі від нескінченного блага, заради блага і до блага» [273, 215], була йому не відома. Ренесансне ж ставлення до Еросу, що просякає світ прагненням до краси, до істини, до блага та досконалості, що спрямовує людину до її андрогінного начала — символу цілісності, — для героя Г. Нормінтона взагалі було не зрозумілим, адже у повсякденні, де проходить життя Гріллі, Ерос — звичайна похоть, що задовольняється під мостом, у брудній таверні, — будь-де, а краса і чарівність, доброта і чуйність, справедливість і неупередженість, чесність і праведність зустрічаються досить рідко, а разом — взагалі ніколи.

Британський письменник точно відобразив суперечливість епохи Відродження: сполучення в ній піднесених, духовних, платонічних і неоплатонічних ідей з життєрадісним, грайливим настроєм, із одного боку, і з низинним — з іншого; співіснування ідеї звеличення людської особистості як вінця Всесвіту і геліоцентричної системи, що перетворила планету Земля в нічемну його піщинку. Показав, що епоха Відродження благополучно включає в себе і теорію нескінченних світів Дж. Бруно, і теорію Нікола Кузанського щодо появи «непередбачених» богом людей, народження яких «не очікувалося ... божим провидінням» [153, 84-85].

Доречно згадати, що Ренесанс, і згодом Новий час, цікавився різного роду патологіями, що відносили до так званих «чудасій». Феномен «чудасій» включав явища дивовижні, надзвичайні, але природні (на кшталт народження чи то немовлят-гермафродитів, чи то двоголових). До них ставилися як до явищ огидних природі, які нібито «вислизнули» з-під божественного контролю. З колекцій таких «чудасій» створювалися деякі антропологічні музеї. В романі Г. Нормінтона йде мова саме про таку колекцію. Особливо докладно автор описує демонстрацію

«засоленої у розчині ...дівчини-карли», давши зрозуміти читачеві, що і Томмазо в будь-який момент може зайняти її місце [201, 336-338; 341].

У цьому контексті не можна не згадати німецького енциклопедиста Конрада Лікосфена — автора роботи «Хроніка чудасій і див», назва якої не випадково перегукується з назвою роману англійського письменника. Лікосфен у традиціях свого часу пов'язує потворність із гріховністю. Цікавим є той факт, що і Г. Нормінтон витримує, так би мовити, вимогу часу (Ренесансу) і не намагається описати красу душі свого героя, як, наприклад, це робили романтики (згадаємо Квасіmodo В. Гюго), або ідеалізувати потворність, як це робив Ш. Бодлер. Письменник відображає властиве ренесансній людині бажання насолоджуватися потворністю більше, ніж красою, і, як зазначає У. Еко, отримувати задоволення від споглядання того, що показувалося в анатомічних театрах, а також на полотнах, що це дійство увічнювали [125, 250].

Водночас на ґрунті звеличення людини, ототожнення земної краси з божественною, а останньої із жагою життєвих відчуттів, ствердженням індивідуалізму як етичної норми, що виправдовувала аморальність, Ренесанс створив інтелектуальне підґрунтя, на якому відбувається «конструювання» мови осягнення світу. Мається на увазі те, що фамільярне (низове) освоєння світу наближало його (світ) до тіла людини, створюючи тим самим умови, так би мовити, «онтологічної хвороби», тобто прагнення відшукати буттєву основу світу в соціальній безформності. Як слушно відзначав О. Лосев, в епоху Ренесансу людина вперше стала думати, що реально і суб'єктивно-чуттєво видима нею картина світу і є справжня його картина, що це не вигадка, не ілюзія, не помилка зору і не умоглядний емпіризм, а те, що людина бачить своїми очима, і є насправді [172, 55].

Буттєву основу намагався відшукати і герой Г. Нормінтона. Виживаючи у повсякденні, перебуваючи у вічному конфлікті з самим собою, Томмазо стає, за термінологією російського психолога Р. Гаріфулліна, «маніпулятором».

За твердженням Р. Гаріфулліна, маніпулятори починають обманювати, «грати в ігри» для того, щоб краще керувати своїми емоціями і уникати інтимності, боячись скрутного становища; перевіряють свої дії з діями інших, шукають схвалення всіх і кожного, вводячи в оману себе та інших. Відтак «маніпуляторство» дозволяє Томмазо Гріллі, з одного боку, компенсувати свою

вроджену травмованість отриманням певних благ, а з іншого — призводить до спекулятивного використання обдарованості, що була дана йому як компенсація цієї травмованості.

Г. Нормінтон, описуючи життя Томмазо, торкається проблеми «буття-можливості», яку розвивав Нікола Кузанський. Згідно з його теорією, бог є фундаментальне буття як можливості, так і дійсності: в ньому все єднається, він не має протилежностей. Решта ж — можливість буття, «можливість стати» [154, 354], адже «тільки живе інтелектуальне світло, що іменується розумом, споглядає в саму по собі можливість. Можливість вибирати згортає в собі можливість існувати, можливість жити і можливість розуміти, причому можливість вибору, тобто вільної волі, анітрохи не залежить від тіла ...вільна воля не кориться тілесним слабкостям» [155, 428].

Томмазо Гріллі обирає тілесне благо, а значить, і необхідність маніпулювання. До того ж, згідно з теорією Нікола Кузанського, Томмазо був з «непередбачених божим провидінням» і тому вимушений споглядати за усім ніби збоку, тим більше, що і для епохи, в яку відбувається дія, органічним було розмежування між художнім образом, між мистецтвом і життям: перше було ізольовано від другого.

Томмазо постає перед читачем як ізольований суб'єкт, який мріє про своє самоствердження, обираючи для цього в якості засобу маніпулювання за рахунок власної художньої творчості: він копіює картини та гравюри інших митців, зокрема А. Дюрера, Г. Бальдунга, Леонардо да Вінчи, Дж. Арчимбольдо та ін., видаючи їх за оригінали. Робить він це заради власного блага, привілеїв і впевненості у завтрашньому дні, адже про це маніпулювання відоме його покровителю — правителю одного з німецьких герцогств Альбрехту Рудольфусу, з яким вони разом починають створювати колекцію див і чудасій, більшістю експонатів якої стали підробки.

Зауважу, що Г. Нормінтон запозичує історію взаємин Томмазо і Альбрехта Рудольфуса з біографії Арчимбольдо. До речі, в романі «Мистецтво і дива» є розповідь про випадкове знайомство Томмазо і Арчимбольдо в міланському соборі «на Корсія дей Серві», де вони обидва вивчали статую святого Варфоломія⁶¹ — місіонера, якого стародавні вірмени за віру опустили в окріп, а потім з ледве живого здерли шкіру. Томмазо та Арчимбольдо зачаровано і захоплено дивились, «як майстерно змалював скульптор

усі м'язи й жили стоячого трупа, незбагненно живого у своїй подвійній смерті (в муках і мармурі)» [201, 44].

Арчимбольдо запросив нового знайомого до себе в гості, де показав майже закінчену роботу «Вертумн» («Портрет імператора Рудольфа II в образі Вертумна»), — «портрет покровителя, джерела достатку для своїх підданих», а також готові роботи з циклу «Пори року» [201, 54-55]. З тих пір, «протягом місяців і років» (Нормінтон у своєму оповіданні не уточнює скільки саме), Томмазо при кожній нагоді відвідував художника, узи дружби з яким міцніли з кожним днем. І одного разу Арчимбольдо показав своєму юному другові записки Леонардо да Вінчі, після чого почалося «посвячення в таємниці Мистецтва» [201, 58], яке перервалося зі смертю вчителя.

Наразі, повертаючись до постаті Джузеппе Арчимбольдо (1526–1593) і відсилок до його долі в романі Г. Нормінтона, зазначу, що італійський художник був портретистом імператора Священної Римської імперії Максиміліана II, а після його смерті — Рудольфа II. Однак, як відмічає Р. Барт, діяльність його не обмежувалася тільки живописом: він займався геральдиком, малював герцогські герби, картони для вітражів, шпалер, прикрашав корпуси органів, курирував придбання предметів мистецтва, створював костюми для придворних свят, займався оформленням і постановкою різноманітних урочистостей, турнірів і коронацій, розробляв та удосконалював різні механізми, проектував фонтани, запропонував навіть методику запису музичних звуків відповідними кольорами, по якій мелодія могла бути представлена дрібними цятками фарби на папері. На стильову своєрідність творчості художника вплинула придворна кунсткамера, яку курирував живописець. Особливо же Арчимбольдо прославився як фокусник і винахідник різних звеселянь для принців: він організовував і ставив різні дивертисменти, придумував каруселі. А ті складні складові голови, які він створював протягом двадцяти п'яти років при дворі німецьких імператорів, разом були ілюстрацією гри, популярної в салонах того часу [15, 332]. За всі ці заслуги, а також за довгу та вірну службу у 1580 році імператор Рудольф II подарував Арчимбольдо дворянство.

Слід зазначити, що Рудольф II, меценат, покровитель наук і мистецтва, по натурі був ексцентриком, мав слабкий, схильний до депресій характер. Імператор відверто вважав тягарем дер-

жавні справи, набагато більше його цікавили мистецтва і науки. Він розбирався в поезії, живописі, математиці, фізиці, архітектурі, хімії і алхімії, астрономії та астрології, філософії та окультизмі, і, хоча в жодній із цих галузей не був професіоналом, прагнув оточувати себе людьми, які такими були. У Празі в роки його правління жили і працювали найвідоміші астрономи того часу — Йоганн Кеплер і Тихо Браге, художники Бартоломій Шпрангер і Джузеппе Арчимбольдо, скульптор Адріан де Вріс та багато інших. Захоплення Рудольфа II мистецтвом і наукою привело до створення в Празі Кунсткамери — найбагатшої колекції книг, рукописів, картин, монет і всіляких рідкостей. ...крім годинника і наукових приладів були в Кунсткамері і такі «раритети», як цвях з Ноевого ковчега та флакончик з прахом Адама [233].

Наразі, повертаючись до постаті Джузеппе Арчимбольдо, зауважу, що популярність митця за його життя була величезною, але під час Тридцятирічної війни (1618–1648) кунсткамера була розграбована, ряд картин Арчимбольдо були вивезені до Швеції, деякі з них осіли в приватних колекціях, а інші просто зникли. Художник і його роботи були забуті більш ніж на 300 років, а на початку XX століття С. Далі проголосив митця предтечею сюрреалізму [103]. Як зазначає Т. Брі, «у 1930 році французький журнал сюрреалістів *Minotaure* опублікував репродукції його робіт, а Альфред Барр, історик мистецтва і перший директор Музею сучасного мистецтва в Нью-Йорку, організував показ робіт художника на виставці під назвою “Фантастичне мистецтво, дадаїзм та сюрреалізм”. Ман Рей, Рене Магрітт і Сальвадор Далі стверджували, що роботи Арчимбольдо стали для них джерелом натхнення»⁶² [57].

Говорячи про роман «Мистецтва і дива», зазначу, що нормінтонівський Томмазо на службі у свого покровителя ніби продовжує діяльність учителя з тією тільки відмінністю, що створює імітації, а не оригінальні (авторські) твори. Можливо, так відбувається тому, що герой англійського письменника сам відчуває себе «чудасією» — перевернутим світопорядком, яким так цікавився Ренесанс, — частиною колекції герцога, якому служив.

Але це ще не все: Томмазо вигадує історії, що звеличують імператора, якого обожнює герцог, стверджуючи про свою нібито наближеність до нього в минулому. Брехливі історії народжуються у Томмазо кожного разу, коли йому це вигідно, він обволікає

брехнею все і всіх навколо себе. Тут можна провести паралель між нормінтонівським Томмазо та раблезіанським Панургом: обидва циніки, лихослови, обидва з головами, хаотично нагромадженими всілякими поверхневими знаннями, і обидва готові до будь-яких хитрощів, аби якомога комфортніше влаштувати своє життя.

Зазначу, що Г. Нормінтон досить вдало оперує поняттям «наближеність», яке за змістом є міжнауковим, тобто формується на перехресті етики і психології. Якщо в романі Ф. Рабле «наближеність» фіксує матеріальний аспект («наближеність» Панурга до Пантагрюеля «наблизила» першого до достатку), то Г. Нормінтон розглядає більш складний зріз поняття «наближеність», а саме: визначення влади й приналежності до більш високого соціального статусу (Томмазо отримує блага і привілеї, будучи «наближеним» до герцога). Як Панург компенсує свою нікчемність розпустою, так Томмазо блудством та маніпулюванням компенсує свої вроджені недоліки.

Можна стверджувати, що Г. Нормінтон у певному сенсі є продовжувачем естетики Ф. Рабле — «естетики розкладання» ренесансної культури. Так, у романі «Мистецтво і дива» (як і в «Кораблі дурнів») велике місце займають мотиви травлення, пияцтва, злягання на тлі різних патологій. Як у Ф. Рабле, так і у Г. Нормінтона, тіло — всі види і можливості його прояву — головна детермінанта дії. Це, до речі, вписується і в ренесансний контекст, адже, як зауважує У. Еко, «в епоху Відродження непристойне вступило в нову фазу. Мало того, що в зображенні людського тіла статеві ознаки перестали сприйматися як щось шокує, а стали частиною краси людини, ще ...уславлення дій, які раніше і назвати було неможливо..., проникає в придворні кола, в тому числі до папського престолу — тепер воно нікого не коробить, а служить нахабним і безсоромним спонуканням до радості і насолоди. Мистецтво освічених класів прилюдно привласнює те право, що раніше визнавалося, та й то не цілком гласно, лише за чернью...» [125, 149-150].

Повертаючись до проблеми природи таланту як компенсації травмованості, зауважу, що в романі «Мистецтво і дива» саме тілесна травмованість стає тим чинником, що впливає на душевну травмованість і визначає долю головного героя, адже первинний досвід фізичного і соціального світу винятково тілесний. Межі цієї роботи не дозволяють «розгорнути» проблему тілесності, яка

в контексті нашого аналізу є дотичною до проблеми обдарованості, компенсації та травмованості. Отже, вважаю за необхідне підкреслити, що підтримую той теоретичний інтерес до різних аспектів багат шарової проблеми тілесності, який представлений у роботах українських науковців, а саме: Т. Алексеєнко, І. Алексійчук, Л. Газнюк, О. Гомілко, В. Косяк, В. Панченко, І. Рудакова та ін.

Не можна не погодитись з російським теоретиком Т. Червінською, яка зауважує, що будь-який досвід вторинний стосовно відчуття тіла, яке вже є до будь-якого досвіду і яке збирає навколо себе всю світову предметність. Дійсно, «з одного боку, власне тіло постає як один із об'єктів зовнішньої предметності, як «тіло-річ», із іншого — воно дається як «тіло-образ», яке від нас невіддільне, оскільки його неможливо перевести в щось, що нам протистойть» [293]. Із одного боку, ми можемо його якось прикрасити, вдосконалити, або навпаки «розпустити», з іншого — в якийсь момент, із причин від нас не залежних, воно перестає нам підкорятися. Тіло є феноменологічним явищем, адже, окрім анатомічних особливостей, воно ще має, так би мовити, вписаність у світ, одним із проявів якого є символічні образи, за допомогою яких складається норма тіла в ту чи іншу історичну епоху, що, певним чином, якщо не регулює, то впливає на виховання, сексуальність, звички, соціальну поведінку людини⁶³.

Не можна не погодитись і з М. Мерло-Понті, на думку якого не свідомість, а живе власне тіло визначає спосіб буття у світі екзистенції, яка є конкретним тілесним буттям, або «втіленою свідомістю». Як відмічає Л. Соколова, «для Мерло-Понті тіло не є об'єктом, іншим серед тих, які нас оточують: воно не річ у світі, але ставлення до світу. Воно є живе власне тіло, яке я знаю не розумом, але яке, навпаки, є умовою для моїх вищих функцій, мого “свідомого Я”» [249, 12]. Будь-який суб'єкт приречений жити у світі, різноманітному, що по-різному сприймається не тільки кожним окремим суб'єктом, а й кожним окремим «Я», оскільки світ — це основа, на якій розгортаються всі його («Я») акти, і різомне сприйняття передбачається ними.

У певному сенсі можна сказати, що людина діє у видимому світі, але бачить те, що уявляє. Іntenції різомного сприйняття пов'язані із судженням, вольовою позицією, оцінкою, бажаннями суб'єкта, взаємними відносинами «Я — Інший». І у цьому випадку будь-яка травмованість (особливо вроджена) може грати ви-

рішальну роль, адже вона позасвідомо викликає інтендування різноманітних тетичних⁶⁴ актів. Іншими словами, двозначність тіла — реального та інтедованого — спонукає до того, що розумова каузальність накладається на фізіологічну, в результаті чого фантомне сублімується у творчому акті.

Підсумовуючи вище викладене, зауважу, що роман Г. Нормінтона «Мистецтво і дива» цікавий саме нарративною рефлексією письменника щодо проблеми обдарованості. Спираючись на різомний підхід, автор на тлі опису повсякдення в ренесансну добу пропонує багатошаровий та різновекторний погляд на можливості розвитку /нерозвитку таланту, торкається питання творчої діяльності, даючи зрозуміти, що суб'єкт у своїх діяннях і творчих актах не тільки стверджується і проявляється, але й твориться і визначається.

Тобто можна сказати, що Г. Нормінтон (свідомо чи ні — нам це невідомо) стверджує марксистську концепцію суб'єкта, згідно з якою суб'єкт формується за допомогою своїх дій. Логічним продовженням цієї позиції є ідея, що суб'єкту властива якість перетворення «Буття», як свого, так і «Буття» взагалі. Водночас, якщо є компенсація травмованості, яка від суб'єкта не залежить (вона дана у вигляді неабиякої обдарованості — і все), повинна бути першопричина, що цю компенсацію, так би мовити, дає: щось трансцендентне, яке «компенсує» травмованість, даруючи суб'єктові потенційну можливість творчої діяльності, яка не обов'язково може бути реалізована. Саме це і сталося з героєм Г. Нормінтона.

Виходячи з твору англійського письменника, умовою реалізації даного потенційного, є єдність свідомості і діяльності. Автора не цікавить позиція психоаналітиків щодо теорії компенсації, йому ближче точка зору тих психологів, які наполягають на принципі соціальної детермінації як досвіді. Вона не обов'язково пов'язана з культурно-історичною парадигмою, адже вплив соціуму не зводиться до впливу культури, тобто є діалектикою зовнішніх і внутрішніх умов.

Відтак Г. Нормінтон у романі «Мистецтво і дива», безумовно, не знімає дискусійності з питання таємниці обдарованості та й не ставить перед собою такого завдання, проте нарративна рефлексія письменника з цього приводу, подана в незвичному ракурсі — на тлі повсякдення доби Відродження, — не може не викликати інтерес.

Посилання:

⁶⁰У російському перекладі — «Чудеса и диковины».

⁶¹Скульптор Марко д'Арате

⁶²У ХХІ столітті популярність Дж. Арчимбольдо продовжує зростати, а його ідеї знаходять послідовників. Так, у 2012 році в лондонському музеї образотворчого мистецтва Dulwich Picture Gallery — експонувалася серія скульптур «Чотири сезони». Автор арт-проекту — американський художник, сценарист і режисер Філіп Хаас (Philip Haas), натхненний роботами великого маньєриста, створив свою версію пір року. Триметрові Зима, Весна, Літо і Осінь були вперше представлені аудиторії на галявині музейного парку. За свідченням Т. Брі, інший Нью-Йоркський фотохудожник Klaus Enrique Gerdes створив серію фоторобіт під загальною назвою «Арчимбольдо», де спробував повторити роботи великого майстра, використовуючи реальні фрукти, овочі і квіти. Стиль «а-ля Арчимбольдо» не раз використовував у своїх експериментах і відомий англійський фотохудожник Карл Ворнер [57].

⁶³Можна провести цікаву паралель між героєм Г. Нормінтона Томмазо та реально існуючою людиною — видатним джазовим музикантом, якого письменник не міг не знати, — Мішелем Петруччіані, який народився в стародавньому містечку Франції Оранж у 1962 році. Батько його був уродженцем Сицилії, мати — французенкою. З дитинства Мішель був вражений остеодинтрофією. Таких дітей називають «кришталевими» — їх кістки не витримують ніякого навантаження. Талант його почав проявлятися в 4 роки, коли Мішель побачив по телевізору Дюка Еллінгтона за роялем. У 15 років Мішель виступив на джазовому фестивалі в Клузкла, у Дроме. З тих пір його ім'я відоме кожному знавцеві джазу. Зазвичай Петруччіані виносили на сцену. Існує клуб друзів і джазменів, які «носили» Мішеля: в ресторан, в готель, в клуб, додому ...У перші гастрольні роки Петруччіані один заповзятливий імпресаріо проносив Мішеля в номер готелю ...в сумці. Мішель не заперечував... Він грав із кращими джазменами США: з гітаристами Джимом Голлом і Джо Пассом, з тенор-саксофоністом Вейном Шортером, з альтистом Лі Конітцем, з ударником Кенні Кларком. Незважаючи на фізичну недосконалість, Мішель Петруччіані притягував жінок. Як стверджують його біографи, «офіційно у нього було три серйозних романи з жінками і двоє дітей. Мішель якось зауважив: "Батько почав поважати мене, коли в мене народився син". До того ж у нього було безліч веселих інтрижок. Він жив життям богеми» [183].

⁶⁴Тетичний (thetique; thesis, — «положення», «полагання») — те, що відноситься до тези в сенсі положення якої-небудь доктрини, яку збираються захищати.



*Дивно, що пороженега може так сильно боліти.
(К. Антонен «Сором»)*

КАРІН АЛЬВТЕГЕН. «СОРОМ»: ВІД DASEIN ДО «ІНТЕГРАЛЬНОГО ГУМАНІЗМУ»

Процеси, що в останнє десятиліття відбуваються у мистецтві, засвідчують початок нової художньої епохи, адже є усі ознаки відходу від сумнозвісного «пост». Іде в історію мистецтво, що, за твердженням Дж. Барта, несло в собі «вичерпаність», «виснаженість» усіх своїх форм і неможливість далі розповідати «живі, справжні історії». Цікаву думку з цього приводу висловлює американський теоретик російського походження М. Епштейн: «Усе те, що попередніми поколіннями сприймалося під знаком “пост-”, у наступному своєму історичному зсуві виявляється “прото-” — не завершенням, а першим нарисом, боязким початком нового еона, нейрокосмічної ери, інфо- та трансформаційного середовища. Основний зміст нової ери — зрощення мозку і всесвіту, техніки й органіки, створення мислячих машин, атомів і квантів, що працюють, смислопроводних фізичних полів, доведення всіх буттєвих процесів до швидкості думки. За кожним “пост-” виростає своє “прото-”» [307]. Безумовно, до прогнозів американського теоретика на майбутнє можна ставитись по-різному, зокрема до його думки про ХХІ століття, коли різні частини планети покривуться «сюрреалами», а «інореальність» ХХІ-ХХІІ століть буде психофізично достовірною і разом з тим керована. Відтак натисканням кнопки можна буде зменшити-збільшити об'єм чи навести різкість. Звичними виявляться дотикальні або зорові контакти. Буде дозволено обходити навколо або входити всередину іншої істоти. На думку М. Епштейна, «сюрреал» можна буде не тільки спостерігати, але й перебувати в ньому, як всередині тривимірної кіно-голографічної, об'ємно-рухливої картини, що не відрізняється від реальності, з тією лише різницею, що її можна увімкнути і вимкнути — увійти або вийти з неї, що все, створене людиною, стане частиною її природи і в неї інтегрується [307]. І вже точно не можна погодитися з

твердженням автора, що нова «все-людина»⁶⁵ не буде здатна любити, страждати, сумувати, надихатися і з соромом зітре з себе сліди свого тваринного прашура, як сучасна «людина соромиться в собі рис мавпи» [307]. Не можна погодитися і з тим, що для неї буде тісний масштаб шекспірівських і гетевських трагедій. В іншому випадку, на мій погляд, це буде вже не людина, а машина або рослина, адже людина — це не просто «політична тварина» (за Арістотелем), не просто «соціально-біологічна істота, здатна створювати знаряддя праці» (за К. Марксом), а й істота, що володіє самосвідомістю і таким метафізичним феноменом, як душа.

Наразі не можна *не* погодитись із позицією М. Епштейна, що сьогодні на зміну «пост-» приходять зовсім інше, а саме, — втілення буттєвості життя, людини та її світу, звернення до душі та розуму. Все це дає відчуття деякого витoku, передвістя (після доби «кінця всього» — бога, культури, автора), появи «прото» — «дебютного відчуття епохи» (*вираз М. Епштейна*), в якому «дозволено все, на що накладав заборону постмодернізм: новизна, історія, метафізика і навіть утопія» [306, 31]. Сьогодні є всі підстави говорити про актуалізацію метафізики в культурі, адже вона «стає невіддільною від фізики, оскільки сама фізика дійшла до останніх, “метафізичних” речей, до меж матерії. Квантова фізика переходить у квантову метафізику, по-новому ставлячи і вирішуючи проблеми причинності, свободи, ймовірності. Генетика набуває метафізичний вимір у постановці таких проблем, як природа ідентичності (клонування) і смерті (гени старіння)» [307].

На мій погляд, на тлі сучасних загальнокультурних процесів стосовно мистецтва першого десятиліття ХХІ століття можна говорити як про «протомистецтво», в якому, по-перше, спостерігається повернення до суб'єктно-об'єктного зв'язку, яким певний час свідомо нехтували, по-друге — до відображення дійсності у цілісних, конкретно-чуттєвих, художньо-виразних формах, по-третє, піднімається проблема гуманізму, і навіть проблема буття та свідомості. Одним зі зразків такого мистецтва є роман «Сором» талановитої шведської письменниці Карін Альвтеген.

Отже, одна з найшанованіших сучасних письменниць Скандинавії К. Альвтеген народилася 8 червня 1965 р. у місті Хускварна (Швеція) в родині вчителів. Її дід — відомий у Швеції політик і письменник Гуннар Ерікссон, — брат знаменитої у всьому світі письменниці Астрід Ліндгрєн. К. Альвтеген — володарка кіль-

кох літературних премій Скандинавії («Скляний ключ»⁶⁶, премії імені Палле Розенкранца⁶⁷) — була номінована на здобуття престижної літературної премії британської Асоціації детективних письменників (CWA) «Міжнародний кинджал» та премії Е. А. По асоціації «Детективних письменників Америки» [320].

Твори письменниці в деякій мірі автобіографічні. Як пише сама Карін у розповіді про себе [321], вона сильно переживала й досі переживає смерть старшого брата, роки без нього не дають змиритися з його загибеллю, з його втратою. Навіть діти, відповідальність за яких не давали життєвої сили подолання горя, а навпаки, — тривога за кожну хвилину їхнього життя ставала для неї все нестерпнішою. Жінка почала хворіти, стала неврівноваженою, потребувала уваги лікарів, зрештою лікувалася, як сама зауважувала, «відчуваючи сором за свою нестриманість». Порятунком прийшов із творчістю, і разом із нею з'явився новий погляд на життя, на власне «Я» [321]. К. Альвтеген зазначає, що своє світоставлення вона переносить на героїв своїх творів. На жаль, письменниця не розповідає, на чому, окрім власного життєвого досвіду, ґрунтується її світогляд. Ми можемо лише припустити, що вона не могла залишитися осторонь від впливу психоаналізу. Як слушно зауважує російський теоретик О. Дугін, «неможливо мислити і, зокрема, мислити про свою наявність, про себе, про світ, про життя і смерть без опори на ту чи іншу школу думки. Якщо ми самі не відаємо, яка філософська система лежить в основі нашого мислення, це не означає, що такої системи немає. Вона є обов'язково: адже наші думки і уявлення звідкись почерпнуті» [106, 9].

На мій погляд, ця думка може відповідати істині стосовно й ґрунту світоглядних пріоритетів К. Альвтеген, тим більше, що твори шведської письменниці багатопланові у світоглядному плані, і це закономірно, адже вона належить до того покоління, яке воліло мислити, починаючи з визначення авторитетів і референтних систем думки в філософії, науці і мистецтві. Зауважу, що К. Альвтеген, так би мовити, формує свої образи в психоаналітичному просторі, спираючись при цьому на філософські ідеї різних шкіл. Розглянемо, яким чином це втілюється у творчості однієї з найшанованіших сучасних письменниць Скандинавії.

Відомо, що друга половина ХХ — початку ХХІ століття позначена проголошенням «Гуманістичних маніфестів», появою таких понять, як «сучасний гуманізм», «світський гуманізм»,

«релігійний гуманізм», «трансгуманізм», «революція гуманізму», «новий гуманізм» і т. ін. Наголошується, що однією з ознак гуманістичного суспільства є ставлення людей одне до одного з повагою та любов'ю, проголошується, що «гуманізоване суспільство» повинно ґрунтуватися на «узах братерства і солідарності», бо саме таке суспільство «дасть людині можливість панування над природою через творчість, створення, а не руйнацію; суспільство, в якому кожен буде мати почуття індивідуальності і відчувати себе особистістю» [238, 111]. Ідеям гуманізму присвячені роботи як сучасних зарубіжних теоретиків (Дж. Сантаяна, А. Айер, Е. Нагель, К. Ламонт, П. Куртц та ін.), так і вітчизняних (Л. Балашов, І. Девіна, М. Кашуба, А. Колодний, В. Кувакін, А. Пашук, Ю. Сабадаш, Л. Филипович, Ю. Черний та ін.). Слід наголосити також і на тому, що на початку ХХІ століття відчутно значущою стає думка французького неотоміста Ж. Марітена про людство, яке може «обирати лише між двома шляхами: шляхом Голгофи (страждання) та шляхом бійні» [178, 39]. У зв'язку з цим, актуальною і затребуваною стає його ідея «виходу» з цього «безвихіддя» за допомогою «інтегрального гуманізму», правда, в дещо модифікованому вигляді — у переплетенні з гайдеггерівським проектом фундаментальної онтології. Так-от у романі К. Альвтеген «Сором», на мій погляд, виразно простежується таке з'єднання.

Цей роман — психологічний трилер, в якому автор розповідає про долю трьох жінок — Моніки, Май-Брітт та Ваньї Турен. У всіх трьох (незалежно одна від одної) в дитинстві або в молодості відбулися події, за які вони все своє життя відчують сором, що, в свою чергу, вплинуло на їхню поведінку, визначило подальше ставлення до людей і до життя. Слід зауважити, що роман шведської письменниці насичений глибокою рефлексією, психологічним змістом і вимагає багатоаспектного аналізу. Відтак зупинимось на дослідженні «лінії Моніки» — успішного доктора, «керівника загальної хірургії» у приватній клініці [5, 51]. Варто вказати на те, що роман шведської письменниці — це приклад поєднання мистецтва з однією з найскладніших філософських концепцій ХХ століття М. Гайдеггера (1889–1976), психоаналізу та ідеї «інтегрального гуманізму» Ж. Марітена (1882–1973). Важко сказати, чи відштовхувалась К. Альвтеген під час створення свого роману від фундаментальної онтології, однак зрозуміти всю глибину її витвору без знання філософсько-

го спадку видатного німецького теоретика не уявляється можливим. На особливу увагу в контексті даного дослідження заслуговують дві його роботи: «Пролегомени до історії поняття часу» (1925) і «Буття та час» (1927).

На жаль, ідеї М. Гайдеггера не були протягом його життя цілком зрозумілі, осмислені і прийняті. Певною мірою це пов'язано з, так би мовити, чорною сторінкою в його біографії, яку багато хто не міг йому пробачити. Справа в тому, що 21 квітня 1933 року, після приходу нацистів до влади, М. Гайдеггер на рік стає ректором Фрайбурзького університету, в кабінеті у нього висить портрет фюрера, а 1 травня того ж року він вступає в НСДАП, бере участь у політичній діяльності. Його полонить відчуття влади, відчуття свободи німців, яку нібито приніс до Німеччини Гітлер. Філософ виголошує промови, спрямовані на інтеграцію університету в нацистську державу, і активно користується нацистською риторикою. З посади ректора він піде в 1934 році, але залишиться членом НСДАП до самого закінчення Другої світової війни і справно сплачуватиме членські внески. У 1944 М. Гайдеггер підпадає під призов до фолькштурму⁶⁸, а у квітні 1945 опиняється на окупованій американцями території. Філософ стає жертвою денацифікації: і суд підтвердить свідому підтримку мислителем нацистського режиму, що призведе до відсторонення його від викладання до 1951 року. Більше до систематичного викладання він не повернеться, а буде читати приватні лекції та ніколи не шкодуватиме про прожите життя... Серед тих, хто відвернеться від нього, — К. Ясперс (1883–1969), який ніколи не пробачить М. Гайдеггеру співпраці з нацистами. Лише після його смерті (у 1976) про нього заговорять як про нового, яскравого філософа ХХ століття.

Однак тільки на початку ХХІ століття теоретичні ідеї М. Гайдеггера отримують професійну оцінку з позицій саме гуманітарних наук, зокрема естетики та культурології. Можливо, це пов'язано з його долею — і людською, і філософською, — адже, незважаючи на те, що сам М. Гайдеггер не визнавав метафізику, образно кажучи, вона йому помстилася за своє невизнання поліфонією того, про що філософ розмірковував та говорив, а саме: поліфонією метафізики повсякдення, метафізики Буття як співбуття, метафізики присутності, метафізики влади.

Отже, повертаючись до роману К. Альвтеген «Сором», спробуємо розібратись у всьому багатоголоссі контекстів і підтекстів,

наявних у цьому творі, відштовхуючись від образу героїні на ім'я Моніка. Тож, за сюжетом, Моніка з п'ятнадцяти років несе на собі провину за смерть брата, в якій вона не винна, а якщо і винна, то побічно. Ця смерть породжує певний родинний ритуал: щотижня в один і той самий час Моніка з матір'ю їздять на кладовище. Навіть найменша затримка Моніки викликає у матері гостре обурення, адже «скорбота матері по загиблому Ларсу (*брат Моніки — Н. Ж.*) мала більше радості від того, що Моніка залишилася жива» [5, 81]. Так склалося, що через двадцять три роки Моніка випадково, опосередковано стає винною у смерті ще однієї людини — Маттіаса, після смерті якого без засобів до існування залишається хвора дружина з маленькою дитиною. Ця «подвійна провина» без вини винної Моніки перетворюється на хворобливу нав'язливу ідею, що викликає в ній бажання анонімно чимось допомогти родині загиблого. Врешті-решт ідея турботи перетворюється на фобію, що штовхає жінку до скоєння вчинків, що приводять її до в'язниці.

Отже, що ми бачимо? Все життя Моніки — від моменту загибелі брата і до смерті Маттіаса — можна охарактеризувати як розчинення світу у свідомості, причому свідомості інтенціональної. Правий М. Гайдеггер, який стверджував, що людина немислима без світу, з яким вона співвідноситься. Існує Буття, але існує також і тут-буття (*Dasein*) для кожної конкретної людини, що, так би мовити, вибудовується в залежності від її емоційного стану. Тобто є «справжнє» життя — існування «Я» кожної людини — та «не-справжнє» життя — співіснування «Я» з іншими, безособово зануреними в повсякденність людьми. «Вона (*Моніка*) в подиві спостерігала, що життя поза їхнім домом триває, як ніби нічого не сталося. Нічого не перевернулось, не змінилось. Вранці люди так само сідали в автобуси, по телевізору йшли ті ж програми, сусід продовжував будувати будинок» [5, 97].

Моніка, за М. Гайдеггером, і присутня, і володіє «тут-буттям». Її присутність — це повсякденне «буття-з-іншими», що є ковзанням по поверхні, обертанням у колі вже даних, відомих інтерпретацій, що переносяться і на неї саму. Це світ двозначності, який із часом стає для Моніки нестерпним, адже вона не просто пам'ятає те, що вона опосередковано винна у смерті брата, вона переживає цю трагедію знову й знову щотижня, ставлячи з матір'ю свічки на цвинтарі. Її сьогодення не просто обумовлено минулим, — світ її «Я» і навколишній світ стають співзвучні

один одному, і виникає бажання позбавитися від «я мислю, отже існую», сховатися за бездумність, усе забути, втекти від себе, від свого тут-буття, але пульсуюча свідомість не дозволяє цього зробити, що врешті-решт призводить до втрати себе. За М. Гайдеггером, «у втечі від самого себе тут-буття ніби йде позаду себе, так що беззвiтно воно в нiспадiннi бачить себе постiйно, хоча i дво-значним способом небажання бачити» [290, 309].

Моніка довгі роки переживає не тільки сором, але й страх, що хтось (наприклад, мати) дізнається правду: що вона гіпотетично могла врятувати брата, але не врятувала. Такий страх М. Гайдеггер називає «тривога» (Angst) — онтологічний страх. Ще раз підкреслю: Моніка ні в чому не винна. Коли «тут-буття» відвертається від самого себе, боїться, біжить від власних можливостей, коли загроза приходить нізвідки, лякає «ніщо», це паралізуючий страх, що руйнує межі мислення. Окрім того, вона позасвідомо обирає, мовою М. Гайдеггера, «волю-мати-совість», а разом із тим і винуватість. «Відповідний цьому початковий вид буття тут-буття до його граничної і власної можливості (здійснене ним самим, перш-себе-самого-буття) — це ...забігання вперед, притаманне волі-мати-совість, а значить, і вибір сутнісної винуватості, властивій самому тут-буття, оскільки воно існує» [290, 336].

Нарешті, черговий спогад подробиць тієї злочасної ночі загибелі брата стає критичною точкою страху і волі-мати-совість: вона глибше задумалася про смерть. «Смерть вимагає дуже багато чого. Повного розуміння» [5, 98]. Не можна не погодитись із українським естетиком Л. Левчук, яка аналізуючи філософію М. Гайдеггера в контексті екзистенціалістської естетики, відмічає, що відповідно до теорії німецького філософа «основою страху є страх смерті, а його продовженням — шлях людини до смерті: буття до смерті є страх, ...які узагальнюються ...в поняття “ніщо”» [162, 127]. Як слушно зауважує російський теоретик О. Руткевич, «розуміння власної смертності здійснює свого роду “внутрішню революцію” в людині, змушуючи екзистенцію звернутися до власних можливостей. Тривожне стояння віч-на-віч із небуттям відкриває власне існування в його справжності та свободі. Це свобода від ілюзій повсякдення, “свобода-до-смерті”» [235, 54].

Моніка вирішує все розповісти коханій людині — Томасу, але не встигає, адже звістка про смерть Маттіаса випереджає її визнання, і тут єдність минулого (сором, страх, відчуття провини за

смерть брата), сьогодення (перекладення на себе провини за загибель Маттіаса) і майбутнього (де до вічного не-прощення себе за смерть брата додається не-прощення за залишених без засобів до існування дружини і дитини Маттіаса), породжує подвійну провину, що перетворюється на нав'язливу ідею турботи. Турбота — один із гайдегґерівських екзистенціалів — нерозривно пов'язана з кінцем часу Dasein: тимчасова структура турботи є структура буття-у-світі. Три модуси «турботи» пов'язуються М. Гайдегґером із трьома вимірами часу. «Проект» — вибір людиною самої себе — відповідає майбутньому, оскільки, «проектуючи» себе, «тут-буття» весь час забігає вперед самого себе. Минуле — це «вкнутість» у світ і наданість самому собі. У сьогоденні «тут-буття» належить світу, стурбоване оточуючим. Отже, двоїстість турботи виражається як подвійність тимчасової орієнтації: на сьогодення, що підпорядковує минуле і майбутнє, або на майбутнє, яке в поєднанні з минулим, досягає «власного» сьогодення. Це «єдність трьох моментів: “буття-у-світі”, “забігання вперед” і “буття-при-внутрішньо-світовому-суттєвому”» [162, 127]. Як зауважує російський дослідник В. Молчанов, «совість відкриває себе як поклик турботи: взиваючий є Dasein, що тривожиться в занедбаності про свою здатність бути. Покликаний — це те саме Dasein, викликає не до своєї власної здатності бути» [186].

Моніка за нав'язливою ідеєю турботи і тривоги (в ситуації якої жахає «ніщо», світ утрачає сенс, «тут-буття» залишається в повній самоті), втрачає контроль над своїм «Я», знаходячись ніби у Присутності й поза тут-буття (Dasein), — мовою М. Гайдегґера, поза «трансцендування власних меж», що веде до «не-справжнього» життя. Швейцарський психоаналітик Л. Бінсвангер, вважаючи себе продовжувачем ідей М. Гайдегґера, наголошував на тому, що «не-справжність» є визначальною характеристикою душевного розладу. «Психічна хвороба — це вищий ступінь недостовірності, адже вільний вибір максимально утруднений у даному випадку для людини. Вона живе в світі компульсивних (нав'язливих) дій, якісь зовнішні, чужі, страшні сили володіють її свідомістю» [235, 85]. Іншими словами, у Моніки (через психічний розлад і під впливом сильного сновидіння) відбулася модифікація структурного цілого турботи, в якій Dasein встановлює частково зв'язок зі своєю власною фактичністю, вона втратила трансцендування, що є, за Л. Бінсвангером, головною ознакою психічного здоров'я.

Швейцарський науковець акцентував увагу ще на одному важливому, в контексті даного дослідження, моменті: онтологія М. Гайдеггера вирішує стару суперечку психологів і психіатрів із приводу психофізіологічної проблеми, оскільки одні з них розглядали психічно хвору людину просто як хворий організм, інші зводили психічні розлади до порушення комунікації з іншими людьми. Поділ тілесного і духовного, на думку Л. Бінсвангера, знімається в гайдеггерівській онтології [44, 181–183]. В рамках аналітики Dasein тілесність людського існування не заперечується, вона розглядається як «вкинутість». Як стверджує О. Руткевич, тут людина ситуаційно визначена, а тому піддається впливу ззовні, але ці дії не є необхідними законами, що визначають поведінку людини, вони приймаються нею не інакше, як можливість вибору. «Людина вільна тому, що вона стикається з єдиною необхідністю — весь час вибирати; вона приречена бути вільною» [235, 86].

Наразі, повертаючись до Моніки, зауважу, що в її образі спостерігається поєднання і «хворого організму», і «порушення комунікації», і, головне, втрати трансцендування. Для православного і католика вихід у сповіді, для невоцерковленої людини — «приреченість на вибір», і Моніка змушена обирати між правдою (в даному випадку це «буття-у-світі», адже вона ні в чому не винна) та її подальшим приховуванням («свобода-до-смерті»), що перетворюється на невроз. Врешті-решт, як уже зазначалося, вона потрапляє у в'язницю, але відновлює свою цілісність, адже при всьому страху і жаху, який вона тепер відчуває, — їй легше тому, що вона «звільнилась від тієї абсурдної реальності, в якій сама себе замкнула. Бо тюрми бувають різними. І ув'язненими стають не тільки за рішенням суду» [5, 357–358].

Однак як повернути своє «трансцендування»? Моніка так довго відчувала сором і страх («тривогу»), що оточуючі будуть її сприймати не так, як вона цього очікує: «Скільки років вона прагнула виділитися, робила все, щоб прикрасити зовнішній фасад найкрасивішою мозаїкою, але про те, що всередині, забула» [5, 364]. Моніка звичайно ж не ставить питання про повернення трансцендування так конкретно, але позасвідомо думка про те, «як повернути себе» або «як не загубити себе» в тій чи іншій ситуації, час від часу приходить кожній людині. Надія на можливість «повернення себе» приходить до Моніки за допомогою Ваньї Турен (однієї з героїнь К. Альвтеген). Безумовно, в романі немає жодного слова про «інтегральний гуманізм», але

його автор — К. Альвтеген — у діалог двох жінок вкладає смисл, близький тим думкам, що висловлював автор ідеї «інтегрального гуманізму» Ж. Марітен. Французький теоретик наголошував, що в конкретній дійсності людського життя розум ізолюється від надреального, але він ізолюється також і «від усього, що є ірраціонального в людині» [178, 36], що призводить до втрати людиною бога, а з ним і своєї душі, і самого себе, або, мовою Л. Бінсвангера, — трансцендування, а звідси й, марітенівського — переживання триваючої Голгофи. Ж. Марітен закликав відновлювати трансцендентний ґрунт людського життя за допомогою концепції «інтегрального гуманізму», що протистойть трагедії культури, трагедії бога, трагедії людини. «Якщо світ не хоче впасти у варварство, повинен народитися новий гуманізм, і його справою буде перш за все справа об'єднання, живого очищального возз'єднання», — наголошує теоретик [177, 85].

«Інтегральний гуманізм», як зауважує Ж. Марітен, не є його (Ж. Марітена), так би мовити, винаходом, а є новим продовженням «гуманізму Втілення» Фоми Аквінського, згідно з яким «бути людяним — це означає переживати до людини почуття любові і співчуття» [177, 85-86]. В роботі «Сутінки цивілізації» філософ зазначає, що ідея «інтегрального гуманізму» не суперечить секулярним інститутам, а це означає, що «буття-у-світі» людини розглядається безвідривно від Буття як такого. Слід зазначити, що ця ж думка існує у німецького психоаналітика й психотерапевта, друга М. Гайдеггера й продовжувача його ідей, М. Босса, який зауважував, що «у людини немає зовнішнього та внутрішнього», «буття-у-світі» є цілісний феномен, у людини — все у бутті та від буття [235, 149]. Dasein же повертає людині її гідність, адже вона є посланником того, що лежить в основі всього сущого; тим, хто, посланий у свою життєву історію з покладенням на неї завданням дати істині проявитися настільки, наскільки це можливо у даному часі та місці. Від мук совісті та самозвинувачень, від «екзистенціальної винуватості» практикуючий аналітик пропонує «йти» у «релігійне звернення». Однак, зауважу, що на початку ХХІ століття, незважаючи на значну кількість віруючих (воцерковлених) людей, більшість усе ж схильна вірити в щось трансцендентне, ніж у бога. І в цьому випадку, коли людина одночасно Присутня, «вкинута у світ», і знаходиться в Dasein (тут-буття, повсякденності), що є суцільним триваючим сьогоденням, єдине, що може зменшити трагізм одночасного онтичного та он-

тологічного (за М. Гайдеггером), — шлях до «інтегрального гуманізму», який стверджує людину не тільки як істоту розумну, але й здатну відчувати, готову любити, співчувати, співпереживати, жаліти, радіти і за себе й за ближнього, не бути байдужою.

Тут, безумовно, спостерігається парадокс, адже М. Гайдеггер заперечував метафізику, а разом із нею й гуманізм, але він і не виступав за негуманність, не захищав нелюдськість. У роботі «Лист про гуманізм» філософ зауважував, що «вищі гуманістичні визначення людської істоти ще не досягають власної гідності людини» [287, 201]. Гайдеггерівська людина не екзистенціальна, вона не трагічний мужній герой, а «носій» «тут-буття», у структурі якого є екзистенціали. Однак що таке ці гайдеггерівські екзистенціали («турбота», «страх» («тривога») тощо), звідки вони з'являються? Відповідь одна — з метафізичного. Де і як знайти вихід із безвихіддя? Тільки в надії, ґрунт якої в «інтегральному гуманізмі», що прокладає шлях до нової антропології, привертаючи увагу до внутрішнього світу людської особистості і до нового трактування людської гідності, місця людини у Всесвіті. Саме «розуміння», (яке у М. Гайдеггера пов'язане з «проектом») приходить до Моніки наприкінці роману. Потрібно зазначити, що, за М. Гайдеггером, «присутність» розуміє у бутті «саме існування людини є “розуміння”, що визначається, як “основоположний модус буття тут-буття”» [290, 168]. Незважаючи на те, що героїня К. Альвтеген опинилась у в'язниці, вона відчуває внутрішню свободу, свободу від ілюзій повсякдення, «свободу-до-смерті» і разом із тим розуміння себе як частини Всесвіту, а звідси й відкритості до добра та любові.

Отже, проведений аналіз однієї з «ліній» роману К. Альвтеген «Сором» у контексті проблем актуалізації метафізики, на мій погляд, дає право стверджувати, що поєднання ідей фундаментальної онтології, психоаналізу та теорії «інтегрального гуманізму» є моделлю «протомистецтва», а можливо, і його філософсько-естетичним підґрунтям.

Наразі зупинимося на дослідженні «лінії Май-Брітт», колись красивої дівчини, а тепер хворої, «озлобленої на весь світ жінки, майже нерухомої через ожиріння» [5, 4].

За сюжетом, у підлітковому віці в будинку пастора Громади, до якої належали батьки Май-Брітт, вона пережила прилюдний, так званий обряд очищення від гріха, що був жахливо принизливим для молодой дівчини. Згодом Май-Брітт виходить заміж

за молодого чоловіка, який не належить Громаді, за що батьки її проклинають і заявляють, що відтепер не будуть вважати її своєю донькою. На весілля вони теж не прийшли, «хоча вінчання відбувалося в церкві поруч із їхнім будинком. ...Її випололи як бур'ян...» [5, 207-208]. Із часом роздуми про сором через підліткове приниження, щодо прокляття батьків перетворюються на нав'язливу ідею власної «не-чистоти», відрази до себе, адже «плотське почуття — це виклик Богу» [5, 214]. Вона віддаляється від чоловіка, сподіваючись, що з народженням дитини все зміниться. Але народжується дівчинка, і через деякий час виявляється, що вона сліпа. Незабаром Май-Брітт отримує лист від батьків, в якому ті повідомляють, що «прощення вона не отримає, але уся Громада буде молитися за її дитя, справедливо покаране Богом» [5, 220]. Цей лист остаточно позбавив нещасну жінку якогось життєвого стрижня, оскільки замість підтримки, допомоги, співчуття, вона отримала ще один жорстокий докір. Через недогляд зневіреної жінки дитина гине. З чоловіком вони розлучаються. Сором і відчуття провини (хоча, підкреслю, провини її опосередкована) породжує в Май-Брітт ненависть до себе, до оточення, до всього світу... Більше за всіх героїня К. Альвтеген ненавидить бога, який, як вона вважає, її зрадив [5, 221]. Жінка замкнулася в своїй квартирі і приглушує ненависть і сором їжею, внаслідок чого стає безпорадною «заручницею власної ваги» [5, 86]. Єдине, чого вона чекає, — це смерті, адже «тридцять років смерть уявлялася їй останньою можливістю втечі» [5, 328]. Коли ж смерть «заглядає в очі» (Май-Брітт дізнається, що вона смертельно хвора), жінка починає, так би мовити, шукати себе (своє «Я») за допомогою віри.

Отже, трагедія життя Май-Брітт починається з моменту принизливого обряду, якому її піддали через неможливість проявити прояви жіночих інстинктів. Результат обряду — перший крок до втрати «Его-Самості», до втрати зв'язку з «Первозданною Жінкою» (архетип якої є наріжним в теоретичній концепції відомого американського психоаналітика К. П. Естес), що з часом призвело до повної руйнації героїні К. Альвтеген. Хто така ця «Первозданна Жінка»? Як стверджує К. П. Естес, із позицій «архетипічної психології», вона являє собою жіночу душу, джерело жіночності, «вона — все те, що відноситься до інстинктів у видимому і невидимому світах, вона є основа. ...Первозданна Жінка — сила Життя-Смерті-Життя» [308, 25].

На думку К. П. Естес, утрата зв'язку з «первозданною силою душі» (тобто з «Первозданною Жінкою») призводить до стану, який можна виразити в наступних характеристиках самовідчуття: «я відчуваю себе надзвичайно виснаженою, втомленою, нестійкою, пригніченою, розгубленою, заїждженою, загнаною, байдужою. Я відчуваю себе переляканою, тендітною, слабкою; винуватою, вічно сердитою або роздратованою; бездушною, нікчемною, загрозою, затиснутою, схиленою; не відчуваю ані натхнення, ані наснаги, ані сенсу. Відчуваю себе безсилою, ...переживаю приниження, тугу, заціпеніння, занепокоєння» [308, 25].

Я дозволила собі таку велику цитату задля того, щоб підкреслити, що всі ці стани переживає й героїня К. Альвтеген. Її «Самість» була принижена, розчавлена. Май-Брітт із дитинства вчили ненавидіти своє тіло. За К. Г. Юнгом, душа і тіло — нерозривні, з руйнацією тіла відбувається руйнація душі і навпаки [309, 94]. З точки зору психоаналізу, нападки на жіноче тіло — це нападки на тих, хто пішов до неї, і на тих, хто прийде після. «Острах свого тіла завдає великої шкоди творчому життю жінки і її увазі до інших питань» [309, 202]. Звідси і сімейні проблеми Май-Брітт, і, нарешті, байдужість, а з часом і ненависть до себе. К. П. Естес, аналізуючи архетип жінки, наголошує на тому, що «Первозданну Жінку» можна розуміти й як силу «Життя-Смерті-Життя», що ніколи не зникає, а тільки приховується або повертається одним із своїх боків. Якщо йти за концепцією американського теоретика, то життя Май-Брітт — утілення дії тієї сили. Мається на увазі, що вона на початку свого шляху уособлює пасивний різновид інстинктивного життя, якому відомо все про зародження Життя і про зародження Смерті. Незважаючи на образи і приниження, вона здатна сподіватися і кохати. Далі Май-Брітт виходить заміж і настає етап, коли на зміну райдужним фантазіям, приходять стосунки, що вимагають більш серйозної віддачі, і доводиться закликати на допомогу всю свою мудрість і вміння. Однак допомоги чекати нізвідки: мудрість «Первозданної Жінки» заглушена комплексами, що знаходяться у позасвідомості і підсвідомості, спровокованими дитячими та юнацькими страхами, які вона пережила у батьківському домі. «Життя-Смерть-Життя» виносить свій страшний вирок: гине дитина.

Випробування падає не тільки на плечі Май-Брітт, але і на долю її чоловіка, який, зіштовхнувшись із проблемами, або, мо-

вою К. П. Естес, із силою «Життя-Смерті-Життя», лякається і кидає дружину напризволяще. Неважко любити красиве, приємне, безпроблемне, але людське життя — втілення «Життя-Смерті-Життя» — досить різноманітне і сповнене випробувань: проявами невродливості, невірності, душевної відособленості, психологічних вивертів, дивацтв. До того ж, «природа Життя-Смерті-Життя народжує, знищує, виношує і знову народжує» [308, 149], і той, хто її лякається, — втрачає своє душевне «Я», замішуючи його «Его».

За твердженням К. П. Естес, «якщо порівняти життя, обумовлене душею, і життя, обумовлене Его, то ми побачимо три відмінності першого: здатність відчувати і вивчати нові шляхи, чіпкість, що дозволяє їхати по нерівній дорозі, і терпіння, що допомагає з часом навчитися глибоко любити» [308, 150]. «Его» ж не вміє терпіти і ухиляється від учення, тому «любов до іншого виходить не з вічно мінливого Его, а з дикої душі» [308, 150]. Безнадія, неможливість привернути увагу хоча б однієї живої душі, яка б якщо й не допомогла, то хоча б поспівчувала, занурила Май-Брітт у тихий, мовчазний відчай, за яким послідувала відразу до себе і оточення. Клітка, в яку жінку увів навігатор збіг обставин, зачинилась.

Можна стверджувати, що в романі «звучить» тема ініціації: крізь переживання тілесності, самотності, вибору між життям та смертю, екстремальний досвід (за К. Г. Юнгом). Героїня К. Альвтеген Май-Брітт, отримавши «екстремальний досвід», «розлучившись із колишнім життям», вступила в нове, втративши в ньому своє «Я», адже сил для відродження черпати не було звідки. На мій погляд, у романі «Сором» паралельно співіснують тема ініціації, ідея природної сили «Первозданної Жінки» — «Життя-Смерть-Життя», — та розуміння людського життя як одночасного прояву присутності і тут-буття (Dasein) — «буття-до-смерті», за М. Гайдеггером. Май-Брітт перебуває у повсякденні, що, за М. Гайдеггером, є час. А тимчасовість, часовість буття суб'єкта є сама по собі онтологія. З переплетіння тимчасовості, часовості суб'єкта, неможливості зведення суб'єкта до трансцендентальної суб'єктивності з'являється гайдеггерівське Dasein — буття, дане в прояві, щось, що з'являється в бутті даного конкретного «Хто».

Зауважу, що буття як таке, дане у всякому суцільному, на думку М. Гайдеггера, виступає як онтичне (буттєве), а саме суще, що володіє буттям, — як онтологічне. Людина, як вважає філософ,

поеднує в собі онтичне та онтологічне, а значить, присутня і володіє тут-буттям (Dasein). Присутність людини дана їй онтично, а Dasein — онтологічно. Тобто людина присутня і одночасно забезпечує присутність буття. Таким чином, за М. Гайдеггером, виходить, що людина є на Землі, в цьому житті, не для себе, а для Буття, правда, на жаль, вона цього не розуміє.

Наразі, повертаючись до Май-Брітт, зауважу, що вона як онтичне суще (das Seiende) — «присутня», — страждає, кохає, хворіє тощо, а як онтологічна — вкинута в своє тут-буття (Dasein), у свій фатум. Спробуємо докладніше розібратись в переплетінні присутності та Dasein Май-Брітт. Бути присутньою — означає «знаходитись при суті», в широкому розумінні — мати можливість розмірковувати. Май-Брітт, аналізуючи свої страждання, розмірковує про бога: вибачив він її чи ні, чому не пробачив, адже вона так старалася виправитися; як так може бути, що «...шлюб благословляє той же самий Бог, який прокляв їхню любов, і відбувається це в якійсь сотні метрів від батьківського дому» [5, 207]; за що бог покарав її доньку? Жінка доходить до висновку, що бог, якщо і є, то він жорстокий, це не її бог, і краще думати, що його зовсім немає. «Вона сказала, що проживе і без нього... Відкинула Його» [5, 314]. Їй здається, що у фатальній ситуації приходить прозріння, після якого вона замикається в собі і поступово озлоблюється. Сущє та божественне, так би мовити, не з'єднались, ініціація не відбулась, і Май-Брітт, зневірившись, починає створювати навколо себе свій порядок. Однак залишається сама — близькі від неї відгородилися, а від решти всього світу жінка відгородилася сама: їй ніхто не потрібен. Єдине чого вона чекає — смерті.

Тут необхідно повернутись до концепції М. Гайдеггера, згідно з якою бог є суще [288, 257], й як суще нічого не додає в онтологічній проблематиці, оскільки під виглядом її рішення — через відсилання до вищої і споконвічної суті, — лише містифікує платонівське вчення про ідеї та аристотелівську логіку. Як слушно зауважує російський теоретик О. Руткевич, «...ніцшеанство поєдналося у Гайдеггера з християнським розумінням світу. Гайдеггер відкидає віталізм і космологізм ніцшеанства, “вічне повернення” дохристиянських міфологій у нього замінює “буття-до-смерті” — християнський апокаліпсис, згорнутий в “екзистенціал” індивідуального “тут-буття”. Але зберігаються песимістична героїка, активізм Ніцше. Індивід нав'язує світу свій порядок»

[235, 57]. Однак цей «порядок» привів Май-Брітт до повної власної руйнації.

В роботі «Введення в метафізику» М. Гайдеггер стверджує, що людина, будучи сутністю, випадає із загального ладу сущого, виділяється з нього, відпадає від нього, являє собою щось унікальне, особливе і несе в самій собі катастрофу. Більше того, з катастрофи людина робить собі долю. Як зазначає російський теоретик О. Дугін, людина, «будучи вищим у сущому і найголовнішим із сущого, стоїть над сущим, вона разом із тим виключена з сущого, вигнана з нього. Вона не прийнята у “вогнища” сущого, викинута з того, що становить знання сущого про неї саму» [106, 94].

Таким чином, за М. Гайдеггером, виходить, що людина приречена на конфлікт із сущим і, опосередковано, з буттям, що є порядком сущого, його логосом. Але тим самим людина приречена і на конфлікт із самою собою, оскільки вона теж є суще і вираження його порядку.

Протягом майже тридцяти років Май-Брітт не виходить із дому й майже ні з ким не спілкується, перетворившись на озлоблену особу, яка доводить до несамовитості робітниць соціальної служби. За концепцією М. Гайдеггера, вона таким чином утрачає свою людськість, адже «бути людиною значить: бути тим, хто каже... Людина є оповідач» [284, 161-162]. Героїня К. Альвтеген воліє не говорити, не розповідати, не розмірковувати, інакше все це поверне спогади, що відродять болісні страждання. Однак можлива близька смерть, вимушене листування з подругою юності, а незабаром і зустріч із нею, спонукає Май-Брітт дещо переосмислити своє ставлення до людей, до життя, і навіть до бога, адже так хочеться, щоб він усе ж таки був [5, 314, 351-352]. Зауважу, що фінал «лінії Май-Брітт» цілком гайдеггерівський. Стає зрозуміло, що тут-буття (Dasein) — це проект, а не остаточна даність, що не тільки історія людства, а й, так би мовити, історія людини заснована на некоректному осягненні відносин сущого до буття. А значить, ця історія підлягає переосмисленню, що й зробила Май-Брітт за допомогою своєї подруги. Стосовно зміни ставлення героїні до бога слід відмітити, що змінилося не стільки ставлення, скільки його розуміння. Мається на увазі, що жінка не ставиться до нього (як колись в дитинстві, в молодості) як до рятівника — суворого, (який, правда, «залякав її до божевілля»), але люблячого і всепрощаючого, а скоріше як до певної вищої сили, яка є [5, 351]. Тут позиція К. Альвтеген, на мій пог-

ляд, перегукується з думками М. Гайдеггера, висловленими в роботі «Введення в метафізику», де бог тлумачиться теоретиком не як спаситель, а, скоріше, як констататор подій. Як слушно зауважує О. Дугін, «Бог Гайдеггера приходить не як рятівник. Він іде повз. Але він дає знак, робить легкий кивок голови, майже невидимий жест. ...Він нічого не дає людям, він нічого не змінює. Він запевняє лише, що Початок цього разу, дійсний, Початок або, точніше, можливо, Початок. Тим самим визріваючий Ereignis (подія — Н. Ж.) отримує тонку непомітну і не необхідну сертифікацію. Подія здійснилася» [106, 109].

На мій погляд, роман К. Альвтеген «Сором» — значуще явище сучасного мистецтва. Це зразок «відкритого твору», що являє собою складну, естетично організовану систему сенсів, що передбачають «множинне кодування» (в даному випадку — психоаналітичні ідеї органічно вплетені в концепцію фундаментальної онтології М. Гайдеггера). Цей твір — і зразок протомистецтва, адже він є підтвердженням того, що сьогодні на зміну «пост» приходить інше, а саме: втілення буттєвості життя, людини та її світу, звернення до душі та розуму, що, за висловом російсько-американського теоретика М. Епштейна, є проявом «прото-» — «дебютним відчуттям епохи» [306, 31]. Перефразуючи М. Гайдеггера, в романі К. Альвтеген «Сором» — «мистецтво здійснилось».

Посилання:

⁶⁵Вираз, запозичений М. Епштейном у Ф. Достоевського.

⁶⁶Премія «Скляний ключ» заснована і вручається з 1992 року Союзом детективних авторів Скандинавії (Skandinaviska Kriminalsällskapet, SKS), в який входять письменники з Данії, Швеції, Норвегії, Ісландії та Фінляндії. Ця премія вручається за кращий детективний роман року, написаний скандинавським письменником або групою авторів.

⁶⁷Премія Данської академії кримінальної літератури за кращий іноземний детективний роман року.

⁶⁸Фольксштурм — загони народного ополчення Третього рейху, створені в останні місяці Другої світової війни для відбиття наступу союзників на територію Німеччини.



*Ак ми можемо бути такими однаковими
і жити кожен у своєму всесвіті?
(М. Дарбери «Елегантність їжачка»)*

МЮРІЕЛЬ БАРБЕРІ: ПОВСЯКДЕННЯ КРІЗЬ ПРИЗМУ ЕСТЕТОСФЕРИ ГАСТИКИ

Останнім часом проблема повсякдення стала однією з тих, що досить активно використовується в теоретичних дослідженнях як зарубіжних, так і вітчизняних науковців. Витоки інтересу до повсякдення сягають глибини століть — філософії стоїків, Арістотеля, Сенеки, Нікола Кузанського, Еразма Роттердамського, Ф. Бекона, Р. Декарта, У. Джеймса, Ч. Пірса, які підкреслювали значущість того, що оточує індивіда день у день, що є «загальним здоровим глуздом».

Проблема повсякдення⁶⁹ була актуалізована завдяки працям Е. Гуссерля та М. Гайдеггера⁷⁰.

Слід зазначити, що питання повсякдення вивчається в різних аспектах та контекстах: історико-культурному, політико-подієвому, етнічному, конфесійному та ін. Досліджується стиль і спосіб життя представників різних соціальних верств, включаючи емоційні реакції на життєві події і мотиви поведінки. Протягом ХХ століття вивченню проблеми повсякдення присвятили свої роботи Н. Еліас, А. Шюц, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понті, Ж.-П. Креспель, М. Бахтін, Є. Анпілогова, О. Вайнштейн, Г. Гачев, В. Криворученко, С. Махліна, Н. Пушкарьова, А. Залужна, Т. Кривошея та багато ін. Серед багатьох зрізів проблеми повсякдення мене цікавить гастика в якості мови культури, а точніше — естетосфера гастики як проект сучасного мистецтва.

Як слушно зауважує С. Махліна, «мови культури повсякдення залежать від різних об'єктивних обставин і закономірностей у розвитку суспільства. Це і кризи, політичні й економічні, і революційні зміни, і стійкі стадії у розвитку суспільства та багато іншого» [180, 7]. Загальновідомо, що будь-яке суспільство складається з ряду шарів, і у кожному з них своя система стереотипних знаків: манера говорити й одягатися, ті чи інші уподобання

щодо їжі, напоїв, кольору, запаху — все це мови комунікації та коди культури. Гастика — наука про знакові та комунікативні функції їжі та напоїв, про вживання їжі, про культурні та комунікативні функції частувань — є одним із таких кодів, що відбиває специфіку національної та регіональної ідентичності. Вже не кажучи про те, що їжа неабияку роль відіграла в еволюції людини, і, «з дозволу панів вегетаріанців, людина не могла стати людиною без м'ясної їжі» [179, 75].

Зрозуміло, що, з одного боку, смакові уподобання на тій чи іншій території пояснюються географічним, а отже і кліматичним, факторами. Так, як відзначають російські дослідники повсякдення Г. Гачев та Г. Молчанова, міцність напоїв можна корелювати залежно від широти проживання того чи іншого народу. Наприклад, у країнах ісламського регіону — на екваторі, в тропіках, субтропіках — алкогольні напої заборонені Кораном. Логіка у цьому є, адже в таких кліматичних умовах немає потреби додатково «підігріватися» високоградусними напоями. «У Середземномор'ї п'ють легкі вина — 8–10% алкоголю (греки, італійці тощо). Північніше — іспанці, французи і т. д. — п'ють мадеру, херес, портвейн, шампанське, тобто 12–18%. Горяни Балкан, Кавказу ...чергують вино з коньяком (чача, ракія...)» [187]. Ще північніше, де проживають німці, англійці, поляки, росіяни, п'ють горілку, шнапс, ром, грог, віскі — 40–60% алкоголю, що збігається з 40–60° північної широти. Тут же їдять бекон, свинину, грубе м'ясо, що дають енергію і тепло [187]. З іншого боку, сучасна культура насичена різними культурними кодами, що іноді співіснують в одних широтах, наприклад, американські гамбургери, японські суши, вже не кажучи про різноманітні напої... До того ж існує, так би мовити, їжа буднів і їжа свят. Усе це теж коди культури, розкриття сенсів яких може стати темою окремого дослідження.

Наразі, аналізуючи питання ставлення до естетизації їжі, слід зазначити, що проблема духовної їжі та тілесної цікавила багатьох філософів. Достатньо згадати діалог «Протагор» Платона, в якому Сократ та Гіппократ з'ясовують, чи потрібно останньому йти вчитись у софіста Протагора чи ні? Протягом дискусії вони намагаються збагнути, що потрібно для «живлення душі». За Сократом, душа живиться знаннями, софістів він називає

торговцями, які розпродають на ринковій площі їстівні припаси для душі, наголошуючи, що «при покупці знань можна наразитися на багато більшу небезпеку, ніж при покупці їжі» [220, 59]. Сам Гіппократ у фізіологічному процесі теж вбачає щось більше, ніж просто фізіологію. Люди, за Гіппократом, живляться троякого роду харчуванням, а саме: їжею, питвом і духом. Останній автором розуміється як повітря і як якась певна надприродна сила: «найбільший володар всього і в усьому» [78, 264].

Варто зазначити, що вже в давнину існувала традиція опису бенкету, зразки якої можна знайти в творах Гомера, Овідія, Лукіана та інших відомих авторів античності. Якщо вірити античній міфології, олімпійські боги живилися лише нектаром і амброзією. Правда, можна згадати ще гурманку Персефону, яка з'їла гранат у пеклі, однак бенкетом це аж ніяк не назвеш. А отже зрозуміло, що для простих смертних у питанні застілля боги — явно не авторитет. В «Іліаді» Гомера застілля постає як момент насолоди героїв мирним відпочинком після запеклої битви. Ставлення до бенкету як до священнодійства проявляється і в звичаї стародавніх проксеній — правового акта, яким іноземцю дарувалися певні почесні права в грецькому полісі, включаючи право безмитної торгівлі, безперешкодного в'їзду та виїзду, — який закріплювався спільною трапезою «господаря» і «гостя». У цьому випадку їжа символізує фізичне з'єднання, що є основою духовної спорідненості.

Схожу картину спостерігаємо і у слов'янських билинах та казках, де вшанування героя, що символізує його перемогу над підступністю ворогів, як правило, завершуються веселим бенкетом. Зображення бенкетів та застіл бачимо і на численних картинах художників різних епох (П. Брейгель Старший, Дж. Арчимбольдо, Б. Е. Мурільйо, К. Маковський, Б. Кустодієв, Н. Піросмані та ін.).

Опис вишуканих страв як алегорію чуттєвої любові зустрічаємо у палкій поезії «Пісні пісней»: «пахощі вуст твоїх — усе одно що чудове вино...; стільниковий мед капає з вуст твоїх, моя наречена...; мед і молоко під язиком твоїм...; їжте, друзі, пийте, оп'яняйте себе любов'ю!».

Потрібно зазначити, що для багатьох митців величезний інтерес становило і становить не тільки зображення або розповідь про події, пов'язані з бенкетом, а й сам опис страв⁷¹. Подекуди

цей опис є певним кодом чуттєвості автора, кодом, за допомогою якого «дешифрується» присутність у повсякденні. Безумовно, чинники людської чуттєвості культуро-зумовлені, починаючи від звуків, що оточують людину і її помешкання, кольорів, запахів тощо, й поза всяким сумнівом, від їжі — ставлення до неї, її відчуття, адже «тварина насичується, людина їсть, але лише розумна і витончена людина знається на їжі» [108, 8]. Як у «череводогідництва є вища ступінь — обжерливість, існує зменшувальна ступінь обжерливості — пристрасть до ласощів. ...Череводогідників цікавить кількість, а витонченого гурмана — якість» [108, 8].

Мене ж у цій роботі цікавить не стільки «знання толку» у кулінарних шедеврах, скільки сприйняття «смаку життя» за допомогою відчуттів, що виникають під час куштування комбінацій різних смаків, ароматів, текстур, чим і є вишукані страви, а також естетизація їжі як певний естетичний код світовідношення у сучасному мистецтві. Саме про це роман сучасної французької письменниці М. Барбері «Ласощі».

Відомо, що Мюріель Барбері (Muriel Barbery) народилася 28 травня 1969 року у місті Касабланка (Марокко), навчалась у ліцеї Лаканаль (Lycée Lakanal), а у 1990 році поступила в елітний вищий навчальний заклад ENS de Paris (École normale supérieure — Вища нормальна школа). По закінченні навчання почала викладати в середній школі в Сен-Ло (Saint-Lô), згодом — в Університеті Бургундії (Université de Bourgogne), а також в «Інституті підготовки вчителів» (IUFMs — Institut Universitaire de Formation des Maîtres). Має звання професора філософії. Як зізнається письменниця, вона з дитинства занурювалась у читання, а її найулюбленишим письменником, який «до сьогодні зачаровує своїм неперевершеним стилем», є Лев Толстой [322].

У 2000 році Мюріель за наполяганням чоловіка відправила рукопис свого першого роману «Ласощі» («Une Gourmandise») у видавництво Gallimard. Дебют письменниці виявився успішним: її перший роман переклали 12 мовами. Другий роман — «Елегантність їжачка», що вийшов у 2006 році у тому ж видавництві тиражем 700 тисяч примірників, став бестселером у Франції і був згодом перекладений 31 мовою. Роман отримав низку літературних премій, а у 2009 році був екранізований. Після комер-

ційного успіху другої книги письменниці переїхала до Японії (Киото), де зараз «займається улюбленою філософією» [322].

Наразі ж повернімося до роману «Ласощі». Як зазначає авторка, її твір «вписується в простір між трьома світами, трьома різновидами насолоди: світ дитинства і суміш печалі й радості», яку письменниці відчуває, згадуючи про «давно втрачені часи; світ кулінарії, дегустацій і обжерливості; світ слів і літературної мови, що повертає до життя події і образи минулого, а також давно забуті задоволення» [13, 7].

Усі ці світи М. Барбері з'єднала в одному, а саме: у портреті «старіючого кулінарного критика», який царював «за найвеличнішими столами Франції, ситими чудовими стравами і власною славою», який звання гастрономічного критика підняв до високого рангу, а дізнавшись про те, що жити залишилось дві доби, «заблукав у спогадах дитинства і у пошуках утрачених смакових відчуттів» [13, 7–12].

Зауважу, що смакові узагальнення не можуть бути зведені до встановлення, так би мовити, типізованого символічного значення або пробудження тих чи інших асоціацій, оскільки не тільки рецептори кожної окремої людини по-різному сприймають ту чи іншу їжу, але й асоціації у кожної людини вона може викликати прямо протилежні. І ще один важливий момент: усім багатством відгінків, що називають смаком, ми зобов'язані нюху. Водночас рецептори дотику підказують, що знаходиться в роті, — хрусткі шматочки або крем, жорстка їжа або м'яка; нарешті, очі сигналізують щодо зовнішнього вигляду того чи іншого блюда. А зовнішній вигляд страви може зіпсувати враження і від самого блюда — заглушити чи підсилити його смакові якості. Як справедливо зауважує М. Барбері вустами свого великого кулінара, «страва повинна являти собою бенкет для зору, нюху, смаку, безумовно, — і для дотику також, бо він у багатьох випадках визначає вибір повара та відіграє неабияку роль у гастрономічних святах» [13, 52].

Отже, смакове відчуття — складне і комплексне, коли різноманітні імпульси смаку, запаху, дотику, зовнішнього вигляду сприймаються як єдине ціле, як певний ступінь бажаності, як свого роду естетосфера. Зауважу, що поняття «естетосфера» було введено у науковий обіг радянським естетиком М. Кага-

ном у роботі «Естетика як філософська наука» і визначається ним як аксіологічна система, як «світ естетичних цінностей» [128, 110]. Естетичне ставлення людини до дійсності в цій теорії розглядається як таке, що розвивається у надрах ціннісної свідомості. Процес же сприйняття цінностей є проявом пізнавальної активності. Феномен естетосфери зацікавив багатьох теоретиків сферою наукових інтересів, яких є осмислення емоційно-виразних феноменів та трансформацій у художній культурі ХХ століття (В. Личковах, А. Царенок, С. Василенко, Н. Левченко та ін.).

У контексті проблеми естетизації їжі значущим є уточнення поняття «естетосфера», що пропонує український естетик В. Личковах, визначаючи його як сукупність духовно-чуттєвих і образних вимірювань. Оскільки смакове відчуття, складне і комплексне, є естетичним судженням (за І. Кантом), можна стверджувати, що М. Барбері в романі «Ласощі» створює естетосферу гастики.

Відзначу, що Іван Франко, який, за слушним зауваженням Л. Левчук, «фактично примусив ХХ століття по-новому подивитися на природу людських “відчуттів-почуттів”» [163, 93], у роботі «З секретів поетичної творчості» виокремлює високі (зір, слух, дотик) та низькі (смак та нюх) відчуття, зауважуючи, що високі та низькі відчуття разом сприяють гармонійному сприйняттю світу як такого. Характеризуючи вплив сприймання та відчуття запаху і пов'язані з цим почуття на поетичне переживання, І. Франко співвідносить цю взаємодію з рівнем розвиненості життя людини: «чим примітивніше життя чоловіка, чим примітивніша поезія, тим меншу роль відіграє запах, тим бідніша мова на його означення...» [279, 78].

Зауважу, що те саме можна сказати і з приводу смакових відчуттів, що імпліцитно містять естетичну інтенцію. Потрібно визнати, що роздуми І. Франка щодо сутності відчуттів у людини до сьогодні не втратили свого значення і здатні виступати підґрунтям подальших наукових розвідок на теренах естетичної чуттєвості. Підтвердженням цієї позиції можуть слугувати естетико-психологічні напрацювання І. Вернудіної.

Безумовно, вагомий внесок у розвиток теорії естетичного, зокрема ґенези чуттєвої культури, внесли українські естетики

А. Канарський, Л. Левчук, В. Личковах, О. Наконечна, В. Панченко, О. Оніщенко та ін. Думка А. Канарського відносно того, що «діалектика естетичного — це природний історичний (і практичний) процес переходу об'єктивності чуттєвого явища в суб'єктивний стан самопочуття людини, іншими словами, — своєрідне “дооформлення” буття естетичного до рівня його завершення в людському переживанні і затвердженні» [132, 10], і що задоволення одних відчуттів не може відбуватись у відриві від задоволення людини в цілому [132, 11], сьогодні є не просто актуальною, а й, можна сказати, спрямовуючою, такою, що має потужний евристичний потенціал, зокрема для культурології.

Слід зазначити, що в сучасній теорії питання так званих низьких відчуттів піднімають як зарубіжні, так і українські теоретики (К. Дж. Армїтейдж, М. Коннер, Ж.-Ф. Ревель, К. Резніков, Е. Рудаковська-Борисова, Т. Кривошея та ін.), наголошуючи на тому, що знання і відчуття тієї чи іншої культури є неповними без знань та уявлень щодо смакових, гастрономічних уподобань, чуття повсякдення доби людьми, які в ній жили.

Як уже зазначалось, у будь-якої людини ті чи інші смакові відчуття викликають певні спогади, асоціації, почуття. Однак смакові звички залежать від цілого комплексу причин. Так, «харчова поведінка» включає в себе індивідуальні для кожної людини установки, реакції, звички та емоції, що стосуються їжі. До того ж, специфіка «харчової поведінки» визначається не тільки потребами, але й отриманими протягом життя знаннями. Безумовно, біологічний потяг (відчуття голоду) впливає на конкретну поведінку (що і скільки людина буде їсти), однак і в цьому випадку визначальність матимуть звички і стратегії мислення, що сформувалися протягом життя людини. Як слушно зауважує російський психолог В. Капітанаки, харчові звички визначаються традиціями сім'ї та суспільства, релігійними уявленнями, життєвим досвідом, порадами лікарів, модою, економічними та особистісними причинами.

Окрім того, харчування людини з самого народження пов'язане з міжособистісним спілкуванням, їжа є складовою процесу соціалізації, що включає в себе, наприклад, момент сприйняття та розуміння людей за посередництвом їжі, яку вони вживають.

Як зауважує О. Павлова, «форми споживання їжі структурують і соціальний простір, і соціальний час (дотримуючись ритму календаря будні-свята) не на рівні раціональних схем або безпосереднього примусу, а в пристрастях (прихильностях), на рівні культивування тілесності. ...Смак як здібність розрізняти й оцінювати задоволення вже свідчить про можливість визначити що-небудь як “своє — чуже”, “цінне — байдуже”, естетично значиме...» [211, 111].

Вибір їжі може бути і засобом самопрезентації, а також самоціллю, пов'язаною з естетичним відчуттям, як це було для героя М. Барбері — Великого Гастронома, — який увесь світ сприймає винятково крізь призму смакових вражень від сніданків, обідів і вечерь, крізь призму пристрасного бажання з'їсти або скуштувати ту чи іншу страву. Члени родини, які для нього не існують (вони як надокучливі мухи, просто є і все,) — переживають це як страждання і тортури, адже меню обговорювалося в «психодраматичній атмосфері, на підвищених тонах... Покупки на ринку робилися в стані істерії» [13, 22].

Для Великого Гастронома, ресторанного критика, процес куштування вишуканих кулінарних смаколиків дорівнюється духовному наповненню, способу відчуття, а можливо, й пізнання світу. Він ніби вбирає в себе світ, заповнюючи порожнечу душі, яка прагне насичення. Все, що (або хто) його оточує, розглядається ним з позицій фізіологічної та сенсорної насолоди. Так, дивлячись на дружину, він у своїх думках говорить про неї як про одну з красивих речей, серед яких звук жити.

Саме фізіологічне та сенсорне відчуття Гастронома формують естетичне. Емпіричні відчуття створюють ґрунт для естетичних, що втілюються в формулюваннях-характеристиках. І тут потрібно віддати належне М. Барбері, яка в добу посткультури, тобто відмови від класики, наочно її відроджує, втілюючи у своєму творі постулати І. Канта, якого, як слушно зауважує А. Канарський, «цікавило не те або інше конкретне задоволення або незадоволення, ...а необхідність існування у людини ...здатності естетичного судження», втілення його у поняттях [132, 95].

Важливо зазначити, що М. Барбері знаходить багаті мовні виражальні засоби й вустами свого героя з неабияким хистом описує смак різних блюд — від картопляного рагу, приготовано-

го бабусею, і тому такого, що викликає найтепліші спогади, аж до відчуття того смачного, неповторного запаху, який лоскотав ніздрі, охоплюючи цілком неймовірним ароматом, що спонукав до готовності піти на все заради крихти, краплі того, що мліє на плиті, — до найвишуканих страв кращих ресторанів [13, 35].

Самоцільність відчуття — ось головна ідея її роману. За допомогою опису в певні моменти безпосереднього чуттєвого стану Гастронома ми можемо спостерігати його відчуття високого, піднесеного, прекрасного у «низовому», як-то «еротична оксамитовість устриць після скибочки хліба з солоним салом» [13, 18], або потворного, — як «кондитерське непорозуміння» — «огидне тістечко “мадлен” у Пруста» [13, 47].

Оскільки естетика — це наука про становлення та розвиток людської чуттєвості, а чуттєвість передбачає «не лише ставлення людини до речі, її властивостей і якостей, а й ставлення до самої себе, до мети, сенсу свого людського буття взагалі» [132, 20], то в даному випадку, на мій погляд, можна говорити про естетосферу гастики як «естетичний проект» сучасного мистецтва. Саме «проект», адже тут спостерігається поєднання певною мірою духовного почуття — естетичного сприймання їжі — та жаги володіння, що часто-густо стає критерієм інтересів головного персонажа, яка (їжа) до естетичного почуття не має жодного відношення. Але разом вони створюють ціннісне відчуття значущості світу.

Отже, спостерігаємо своєрідну метаморфозу естетичного. З одного боку, «смажена сардина, яка осіняє піднебіння своїм букетом, безпосереднім і екзотичним, із нетутешнім смаком, просочена димом і морем ...додає людяності, ...вчить бути людиною» [13, 46], — такий неочікуваний поворот виховної функції смакового відчуття, задоволення смаком у даному випадку можна розглядати як особливого роду пізнання. До речі, ще Дж. Локк, правда, в дещо іншому контексті, зауважував, що почуття задоволення є джерелом процесу пізнання, а І. Кант прагнення людини до пізнання пояснював раціоналізацією задоволення.

Наразі існує й інший зріз, а саме: жага володіння та влади, нехай і за посередництвом кулінарії: «Хто в житті не пізнав дурману влади, не може собі уявити цей виплеск адреналіну, що розливається по всьому тілу, і рухи стають гармонійними, та безслідно зникає втома, зникає все, що не слугує єдиному задо-

воленню, цей екстаз могутності без меж... Немає нічого більш солодкого, ніж бачити, як світогляд підкорюється єдино твоєму бажанню. Ти відчуваєш себе всесильним у храмі кухні, усвідомлюючи з нестримним захопленням, що можеш попестити себе будь-якою стравою» [13, 11, 141].

У даному випадку можна стверджувати, що здібність судження про потенціал смаку (саме смаку їжі) базується на здатності дистанціюватися від вузького, часткового, приватного. Емансипація смаку стає претензією на високе, вишукане ставлення до світу.

Отже, естетичне сприйняття їжі, чуттєве за своєю формою, викликає суб'єктивне переживання людини через систему пізнавальних дій, врешті-решт воно (*суб'єктивне переживання*) стає засобом пізнання, як зовнішнього, так і внутрішнього світу. Адже харчування можна розуміти як обмін речовин в організмі — у вузькому сенсі, так і більш широко: як певний вплив атмосфери, свого роду живлення від навколишнього світу завдяки органам відчуття, здатності реагувати на подразники та отримувати враження. Відтак слідує, що процес пізнання світу є аналогічним процесу харчування. Цей силогізм, певним чином, перегукується з думкою відомого російського релігійного філософа С. Булгакова, висловленою в роботі «Філософія господарства»: «Ми їмо світ, долучаємося до плоті світу не тільки вустами чи органами травлення, не тільки легеньми і шкірою в процесі дихання, але і в процесі зору, нюху, слуху, дотику, загального м'язового відчуття. Світ входить у нас через усі вікна і двері наших відчуттів і, входячи, сприймається і асимілюється нами. У своїй сукупності це споживання світу ...обґрунтовує всі наші життєві процеси. Саме життя в цьому сенсі є здатність споживати світ, долучатися до нього...» [60, 114].

Чуттєво-емоційна реакція може поєднуватися з раціонально-логічним мисленням в акті створення художнього образу, що і спостерігається в романі «Ласощі». Так, Гастроном — не просто дегустатор, а ще й талановитий критик, можна сказати, він поет високої кулінарії. Емоційно відчуваючи смак, герой М. Барбері не просто оформлює у чуттєвих характеристиках свої враження, а створює емоційно-насичений образ предметів (продуктів, страв) завдяки виразності, навіть музичності слів, адже «слова інколи викликають куди більше задоволення, ніж тілесна їжа.

Слова — скриньки, в них складають відкинуту дійсність, і вони перетворюють її в миттєвості-перли; слова-чарівники, вони перетворюють образ повсякдення, надаючи йому право стати незабутнім, посісти місце в бібліотеці спогадів. Життя є життя лише у поєднанні слова та події, де перше одягає друге у своє парадне вбрання» [13, 97].

Великий кулінар поглядає і відчуває красу в стравах, надаючи їм ознаки фізичної досконалості. Імпульсом естетичного милування стає чуттєва тяга, хвилююча спонука. Він — подібно грецьким скульпторам — створює свої образи, наділяючи їх божественною красою і еротичністю: «єдина, оголена, сира — досконала» (*це про сашими — Н. Ж.*) [13, 64]; «різати сиру рибу — все одно що ліпити з каменю» [13, 63]. Або такий ще вислів: «Я був Алі-Бабою. Моя печера зі скарбами була тут, у цьому досконалості ритмі, в дивовижній гармонії між стравами, які ... у своїй неухильній ритуальній послідовності воістину наближалися до божественного (*про смажене м'ясо — Н. Ж.*)» [13, 29].

Їжа, як і сексуальність, пов'язана з уявою. Можна стверджувати, що гастрономічна уява передуює досвіду і частково заміщує його. Сам Гастроном підтверджує цю думку, зауважуючи, що «вся історія людства ... вміщується в ... трапези» [13, 30]. Цікава деталь: ця фраза, вкладає французькою письменницею в уста головного героя, на мій погляд, не випадкова. Справа в тім, що сенс цитованого висловлювання є певною мірою рекурренцією думки К. Маркса щодо соціальної природи чуттєвого. Так, у роботі «Німецька ідеологія» зауважується, що для життя потрібні насамперед їжа і питво, житло, одяг і створення засобів, необхідних для задоволення цих потреб [179, 26]. Водночас людина чуттєво усвідомлює середовище, в якому живе, і свій органічний зв'язок з іншими особами і речами, навіть із тими, що знаходяться поза її діями і поза її увагою, і це відчуття обумовлено суспільними зв'язками. К. Маркс називає це «чуттєвою діяльністю» [179, 44]. Розвиваючи цю думку, український естетик А. Канарський зазначає, що «з чуттєвим пов'язано виявлення певних цінностей існуючого, ...виявлення такого стану людини, що у відношенні не тільки самої людини, але й суспільства виступає як справді безпосереднє або по-людськи самоцільне. ...Така цілісність залежить ...від характеру соціального буття людини в цілому...» [132, 25].

Продовження ідеї «чуттєвої діяльності», що формує цінності, втілено і в романі «Ласощі». Так, у спогадах Гастронома, так би мовити, наочно спостерігаємо зміну гостроти чуттєвих вражень від тих чи інших продуктів і їх поєднань у стравах у залежності від зміни його соціального статусу. Отже, вирощений на «тушкованих бобах із м'ясом або ковбасою та капустяному супі» [13, 66], він захоплюється смаком свіжого помідора, який дає цілий каскад простих відчуттів, що наповнює рот усіма мислимыми насолодами [13, 58]; хлібом, який «багатоликий, не за різноманітністю сортів, але по самій суті своїй, бо хліб є достаток, хліб є множеність, хліб є мікрокосм ...» [13, 85].

Із часом прості смакові враження перестають задовольняти і йому вже потрібні «рагу по-королівськи: морський їжак у червоному вині, Санчо зі спинкою, нирками і печінкою молодого кролика і молюсками, ...жирні устриці Жільярдо і фуа-гра в грилі, ...голуби Готьє в анісовому лікері з сухофруктами» [13, 134-135]. І тут, на мій погляд, не випадково, можливо для порівняння естетики харчування, М. Барбері вводить у канву свого роману розповіді хазяїна про домашніх тварин та їх (тварин) думки вголос, й опис «тваринного» поїдання — цілим шматком, не жуючи, з думкою: «спочатку з'їм, розберуся потім» [13, 104]. Щось на кшталт: скажи мені, що і як ти їси, і я скажу, хто ти.

Для Великого кулінара споживання їжі, смаколиків стає імпульсом, що породжує рух думки. Мета всього життя героя французької письменниці — пошук істини за посередництвом смакових відчуттів, і тому задоволення від страви рівнозначне для нього знання сенсу життя, трансгресії. На смертному одрі Гастроном намагається згадати смак — «істину всього життя в першій і останній інстанції», — якому «належить ключ від серця» [13, 13]. Після пригадування неймовірної кількості найвишуканіших страв він, нарешті, згадує, що ж це за страва-істина. Цей спогад викликає сльози, судомне зітхання, бо заради того, щоб знову його скуштувати, він готовий віддати «всю свою славу». Це — смак еклерів із супермаркету, еклерів, що він стільки разів у своєму житті критикував, і які зараз нагадали йому «гербарій відчуттів» (*вираз М. Бахтіна*), утрачений смак дитинства, щастя, чуттєві спогади того часу, коли він ще був онуком, сином...

І виявляється, що для того, щоб «доторкнутися до Бога», тоб-

то «потаємної суті, де ми тільки й буваємо цілком самими собою в апофеозі справжнього бажання і незамутненого щастя» [13, 156] — достатньо знати, навіщо жити [13, 157]. Звучить до болі просто, але іноді для того, щоб прийти до цього запитання, вже не кажучи про відповідь на нього, потрібне ціле життя.

Необхідно зупинитись ще на одному, на мій погляд, важливому моменті. М. Барбері, відправляючи свого героя по хвилях спогадів у пошуку страви-істини, створює, так би мовити, наскрізну лейттему, що можна назвати природа-годувальниця. Адже Великий кулінар час від часу згадує запахи трав, квітів, дерев, що викликають у нього спогади з тим чи іншим періодом його життя, і головне, — асоціюються з рідними: бабусею, тіткою, дідусем, матір'ю. Природа у даному випадку стає символом вічної істини.

Людині мало однієї лише інформації про світ, вона прагне наблизити його до себе безпосередньо, творчо освоїти, зробити своїм світом, а засоби цього наближення та засвоєння у кожного свої, адже у кожного свій смак: один любить кавун, інший — свинячий хрящик; один сприймає, відчуває і пізнає світ за допомогою лише чарівних музичних звуків, для іншого весь світ — це живописне полотно. Виходячи з того, що естетика, за авторським визначенням А. Канарського, — «це наука ...про чуттєве, рівне значенням способу суспільного ствердження людини у всьому багатстві її потреб, що сформувалися» [132, 26], можна говорити про естетосферу гастики як про естетичний проект, що поєднує в собі тілесне та чуттєве. У даному випадку духовне наповнення організму, насичення душі відбувається за допомогою смакових відчуттів, незважаючи на те, що естетосфера гастики стверджує уявлення про пізнання світу як про процес, аналогічний харчуванню. Безумовно, тільки цих відчуттів замало для пізнання світу в усьому його різноманітті.

Естетосфера гастики як проект сучасного мистецтва в романі М. Барбері «Ласощі» поєднує в собі два шляхи: «життя мистецтва» та «мистецтво життя», причому останній органічно вписується в художнє поле твору, де співіснують конкретно-чуттєве та тілесне. М. Бахтін називав таке поєднання «гротескним реалізмом», поширюючи його не тільки на художню творчість, а й на сферу практично-духовного освоєння життя. У контексті

проблеми гастики як естетичного проекту сучасного мистецтва це поняття можна поширити й на сферу практично-духовного освоєння повсякдення і відбиття його досвіду у творчості.

Потреба у зміні відчуттів у повсякденні пояснюється чуттєвим засвоєнням дійсності, ставленням кожної конкретної людини до тієї дійсності, яку вона відчуває, і свідомим, а можливо, і поза-свідомим, прагненням ствердитись у ній. Людина сприймає світ і тілесно, і в конкретно-чуттєвій неповторності кожної миті буття, відчуваючи постійну його зміну і нові відтінки. Завдяки чуттєвому чиннику стверджується все цінне та небайдуже для людини, а також встановлюється неповторний, мінливий взаємозв'язок із навколишнім середовищем, у процесі якого індивід постійно відображає себе в ньому, видозмінює його собою, вносить свій вклад у його подальше безпосереднє існування, а середовище, зі свого боку, відображає себе в індивідові, формує його особистість, робить своєю невід'ємною складовою частиною. Відтак відбувається взаємне, обопільне освоєння конкретно-чуттєвого змісту життя. Середовище творить своїх індивідів, індивіди творять своє середовище, свій осередок, а в цілому — створюється єдиний, внутрішньо нескінченно різноманітний, але цілісний організм.

Посилання:

⁶⁹У цій роботі я використовую поняття «повсякдення» та «буденність» як синоніми, згідно з визначенням цих понять у більшості словників [59, 80; 204, 388, 467-468]. Уточнення сенсу понять «повсякдення» та «буденність» може бути предметом окремого дослідження.

⁷⁰Е. Гуссерль цю проблему у своїх роботах називає «життєвим світом». У подальшому питання повсякдення глибоко і всебічно, крізь призму Dasein, вивчає М. Гайдеггер. Можна стверджувати, що проблема повсякдення певним чином була актуалізована й у монографії З. Фрейда «Психопатологія буденного життя» (1904), на сторінках якої автор пропонував своє бачення прояву позасвідомого у повсякденні людини, а також зв'язок між причинами психопатології та творчістю в буденному житті.

⁷¹Прикладів опису страв можна навести безліч, як у європейській (Ф. Рабле «Гаргантюа та Пантагрюель», Н. Буало «Сміхотворний обід», О. Дюма-батько «Три мушкетери», «Великий кулінарний словник», Б. Віан «Піна днів», усі детективи Р. Стаута, Дж. Харріс «Шоколад») так і в російській (О. Пушкін «Євгеній Онегін», І. Гончаров «Обломов», М. Гоголь «Мертві душі», О. Толстой «Князь Серебряний», В. Шишков «Угрюм-ріка», І. Ільф та Є. Петров «Дванадцять стільців», М. Булгаков «Майстер і Маргарита», М. Шолохов «Піднята цілина» та ін.) та українській (Г. Квітко-Оснів'яненко «Пан Халівський») літературі.

МЮРІЕЛЬ БАРБЕРІ. «ЕЛЕГАНТНІСТЬ ЇЖАЧКА»: МЕТАФІЗИКА ЧИ ПРОТОКУЛЬТУРА?

Під час аналізу специфіки розвитку мистецтва початку ХХІ століття увагу привертає особливість процесів, що відбуваються в цей час. З одного боку, вже кілька десятиліть ми знаємо, читаємо і чуємо про «смерть автора», яка породила з часом цілу низку символічних самогубств, а саме: «смерть історії», «смерть реальності», «смерть метафізики», деконструкцію, симулякри, посткультуру, пост-посткультуру тощо. З іншого ж — спостерігаємо пошуки виходу з цього «пост». В останні роки, паралельно з актуалізацією проблеми цілого, універсального, відроджується й інтерес до метафізики. На мою думку, можна погодитися з російсько-американським культурологом М. Епштейном, який пропонує називати процеси, що відбуваються в культурі на початку ХХІ століття, протокультурою, де «прото» «вказує на відкриту можливість, зародкову стадію явища. Це знак не часової послідовності, а швидше потенційності, гіпотетичності... Під знаком “прото” культурі знову дозволено все, на що накладав заборону постмодернізм: новизна, історія, метафізика і навіть утопія. ...“Прото” — це нове, ненасильницьке ставлення до майбутнього в модусі “може бути” замість колишнього “повинно бути” і “нехай буде» [306, 31].

В останні роки з'являються художні твори, що добу так званої посткультури роблять фактом історії й наближають нас до протокультури, до нового відродження культури. Ознаки відродження несе на собі і мистецтво, в розвитку якого, по-перше, спостерігається повернення до суб'єктно-об'єктного зв'язку, яким певний час свідомо нехтували, а по-друге, до відображення дійсності у цілісних, конкретно-чуттєвих, художньо-виразних формах. Це підтверджує роман французької письменниці М. Барбері «Елегантність їжачка».

Сюжет твору доволі простий. Головна героїня — п'ятдесятичотирихрічна консьєржка Рене — працює «в красивому особняку з внутрішнім двором і садом» на вулиці Гренель⁷² у Парижі [14, 16]. До мешканців будинку вона ставиться зі зневагою, презирством, оскільки їх поведінка і погляди не відповідають, як вона вважає, її внутрішньому багатому світу, його (*світу*) естетичному сприйняттю.

Так, у деякій мірі незрозумілим уявляється праведний гнів Рене з приводу неправильно поставленої коми Сабіною Пальєр — однією з мешканок будинку, в якому вона працює, «матері, — як каже консьєржка, — дурня в піжонському зеленому балахоні, який, відсидівши два роки на факультеті політичних наук, цілком імовірно буде блищати своїм убогим розумочком в апараті якого-небудь правого міністра» [14, 132-133]. Така ось злісна характеристика. Рене настільки ображена на життя і на людей, що нездатна збагнути просту істину: поки вона нарікає на життя — воно минає.

Сама ж Рене таємно від усіх зачитується філософією І. Канта і критикує феноменологію Е. Гуссерля, обізнана у середньовічній філософії (віддає належне У. Оккаму), у живописі захоплюється голландськими майстрами XVII століття, дивиться і фільми Л. Вісконті, й авторське японське кіно, (стрічки Одзу Ясудзіро), слухає симфонії В. А. Моцарта та Г. Малера, обожає творчість Л. Толстого. Вона прочитала «купу книжок із історії, філософії, політекономії, соціології, психології, педагогіки, психоаналізу, ну а найбільше, звичайно, художньої літератури» [14, 83].

Підкреслю, що героїня роману французької письменниці чомусь усі свої знання та таланти ретельно приховує від усіх, окрім приятельки-прибиральниці, і навмисно перед мешканцями дому розіграє таку собі дурнувату (навіть занадто) консьєржку. Правда, іноді вона все-таки проговорюється і починає цитувати, наприклад, К. Маркса — одинадцяту тезу з роботи «Тези про Фейєрбаха». Внаслідок таких обмовок Рене врешті-решт знаходить споріднені душі в особі дівчинки Паломі дванадцяти років (інтелектуалки з суїцидними настроями, яка також усіх зневажає і чомусь у школі всіма силами намагається показати себе дурнішою від усіх дурних разом узятих), та нового мешканця будинку — японського режисера Одзу Какура. Саме з того

моменту, коли ці троє перестають грати один перед одним, для них починаються миті щастя, миті духовного з'єднання, виникає бажання життя, жадання щастя, але раптом усе обривається — Рене гине.

Отже, сюжет досить невигадливий і сентиментальний. Безумовно, до роздумів спонукає не стільки сюжетна канва роману, скільки бажання розібратись у смислах переплетіння філософських концепцій, що пропонує автор читачеві у вигляді захоплень головної героїні. Не вдаючись до ґрунтового і всебічного аналізу роману, який можна розглядати і з позицій психоаналізу, і в контексті дешифрування символіки твору, і т. ін., зупинемося на аналізі філософських захоплень як головної героїні — Рене, — так і автора роману — М. Барбері. На мій погляд, цей роман слід розглядати як приклад актуалізації, хоча і в дещо суперечливій формі — метафізики в сучасній літературі.

Як уже зазначалось, головна героїня роману захоплюється роботами І. Канта, адже «його вчення — чудова суміш таланту, дисципліни і божевілля, ...при всьому аскетизмі його складу сенс того, що він пише ...абсолютно прозорий» [14, 62], і стверджує, що гуссерлівська феноменологія «шеляга ламаного не варта», адже «вся феноменологія ґрунтується на переконанні, що наша самоосмислююча свідомість, ознака божественної сутності, — це єдине, що варто вивчати, тому що воно рятує нас від біологічного детермінізму» [14, 67-68]. Однак, як зауважує М. Барбері вустах Рене, «ми все одно є тваринами й ...підпорядковані холодному детермінізму природи», і тому все інше — дрібниці [14, 68].

Автор роману допускає деякі суперечності, створюючи образ своєї героїні, адже людина, що захоплюється філософією І. Канта, (який сказав: «дві речі на світі наповнюють мою душу священним трепетом: зоряне небо над головою і моральний закон усередині нас»), навряд чи буде зображати з себе казна-що, ставлячись до оточуючих зверхньо: а раптом і оточуючі представляють себе дурнішими, ніж вони є насправді? До того ж, стояння в позі для німецького філософа є гримаса. Як зауважує М. Мамардашвілі, для І. Канта «гримаси духу суть зайві прибудови для спілкування з тим світом. Навіщо вони (*гримаси* — *Н. Ж.*), коли є моральне почуття. Адже воно ясне і самодостовірне, воно

не потребує нічого зайвого, не потребує натужного, не потребує гримаси» [175, 22].

Наразі іронічність І. Канта не дозволяє людині, що знає і поважає його творчість, ставитися до себе без самоіронії. Так, за І. Кантом, дурість, з одного боку, — породження нісенітної уяви, і тому ферменти всіх цих недугів закорінені в суспільному устрої, а з іншого — філософ у разі «сказу вченого крикуна» пропонує розглянути питання, «чи не могла тут певною мірою допомогти посилена доза проносного», оскільки коріння дурості та інших безумств і навіженств «знаходяться в тілі, швидше за все в травних органах, а не в мозку...» [134, 241].

Проте самоіронії, на жаль, і не вистачає героям французької письменниці, особливо Рене.

Повертаючись до роману, повернемося і до філософії І. Канта, адже це той філософ, який змушує задуматися: що є таке людина? Кантівська метафізика — це позитивне рішення означеної проблеми, і в цьому полягає її основне моральне значення. І з позицій цієї логіки, героїня М. Барбері, яку автор наділила низкою суперечливих якостей, повинна була б не відкидати феноменологію Е. Гуссерля, а, відштовхнувшись від неї, захопитися філософією М. Гайдеггера, який хоча і репрезентував себе як науковця, що не визнає метафізику, однак усе його життя ця метафізика давалася йому взнаки (можливо, мстилася за своє невизнання).

Не зрозуміло також, чому М. Барбері, наділивши свою героїню захопленістю філософією І. Канта, неприйняттям ідей Е. Гуссерля, обожненням творчості Л. Толстого та М. Пруста, не долучає свою героїню до робіт С. К'єркегора та французьких екзистенціалістів. Нагадаю, що етимологія «персонажу на ім'я Рене» — це наочне втілення «переходу» екзистенціального суб'єкта до гайдеггеріанської «присутності» та «тут-буття» (Dasein).

Наразі спробую розібратися у своєрідних філософських варіаціях, представлених у захопленнях та сумнівах консьєржки Рене. Почнемо з того, що Е. Гуссерль, теорію якого вустами консьєржки Рене, письменниця називає «чистісіньким аутизмом, крізь який не пробитися жодному коту» [14, 73], є одним із спадкоємців ідей І. Канта, і не просто спадкоємцем, а теоретиком, який на початку ХХ століття закликає повернутися до його кон-

цепцій. Е. Гуссерль намагався відродити гносеологію І. Канта, правда, відкидаючи кантівську «річ у собі» для того, щоб знайти чисті форми свідомості, так би мовити, її матрицю. І. Кант не шукає чисті форми свідомості, стверджуючи існування реально-го світу, даного нам а ріорі та у трансцендентності, вивчаючи, яким чином свідомість отримує ту чи іншу інформацію, він постулює людину, ідентичну власному розуму, який є моральним а ріорі, інакше кажучи, антропологізм І. Канта а ріорі містить у собі трансценденцію морального розуму.

За І. Кантом, є два джерела пізнання — апріорні форми та дані в досвіді відчуття, завдяки яким у свідомості виокремлюються стійки структури: відчуття, розсуд, розум, взаємопов'язані один із одним і з трансцендентним. У «Критиці чистого розуму» читаємо: «Хоча ми з досвіду і дізнаємося, що об'єкт має ті чи інші властивості, але ми не дізнаємося при цьому, що він не може бути іншим. ...розум є здатність, що дає нам принципи апріорного знання. ...за допомогою чуттєвості предмети нам даються, і тільки вона доставляє нам споглядання; мисляться предмети розумом, і з розуму виникають поняття» [133, 42, 57, 63].

Кантівська ідея речі, що дана нам а ріорі, — трансцендентна. Звідси з'являються поняття «річ у собі» та «річ для нас», де «річ у собі» — це межа пізнання, а «річ для нас», як слушно зауважує російський теоретик Л. Науменко, — це «незалежний від нас об'єкт, який став для нас предметом» [197, 18]. Безумовно, «річ для нас» не може існувати без «речі у собі», адже «ставлення до речі є не що інше, як опосередковане нею ставлення суб'єкта до самого себе — матеріалізований образ його потреби. ...Так, для голодного їжачка є позитивний образ його негативного стану — голоду. Річ сама по собі — не їжа, вона їжа саме для голодного ...для голодного ягня — тільки шашлик, а для ситого — ах, яка краса!» [197, 18].

Зазначу, що гносеологія І. Канта з деякою часткою гумору пояснюється і героїнею роману «Елегантність їжачка» Рене, яка роз'яснює цю проблему на прикладі свого кота: «...як ми можемо бути впевнені, що це кіт, і як взагалі ми можемо знати, що таке кіт? Спираючись на здоровий глузд, треба б відповісти, що до такого висновку дійшли наші органи чуття, вкупі з логічним і лінгвістичним апаратом. ...Ідеаліст (мається на увазі

І. Кант — Н. Ж.) скаже, що нам не дано визначити, наскільки образ kota в нашій свідомості і наше уявлення про нього відповідають його глибинній сутності. Можливо, мій котище, якого я в дану хвилину бачу як тушу з чотирма лапами і тремтячими вусами і який у мене в мозку занесений із позначкою “кіт”, насправді клуб зеленого слизу і не думає нявкати. Але мої почуття так влаштовані, що я цього не сприймаю, ...і (в моїй свідомості) він постає пухнастим ненажерливим домашнім улюбленцем» [14, 70-71].

Отже, за І. Кантом, ми знаємо не світ, а ідею про нього, що виробляє наша свідомість. Філософ стверджував, що людина живе і може жити тільки в створеному нею світі цивілізації, та зазначав, що людина пізнає те, що так чи інакше пов'язане з її творчо-перетворюючою діяльністю та практикою, що дозволяє наблизитися до істини. Правда, до «речі в собі», до абсолютної реальності в нашій пізнавальній діяльності ми не наближаємося, а скоріше, навпаки, віддаляємося, оскільки це пізнання відводить від практичного розуму і від світу мистецтва.

У концепції Е. Гуссерля буття — це абсолютна свідомість, тобто трансцендентальна суб'єктивність. Не особиста суб'єктивність кожної людини, а якась абсолютна трансцендентальна суб'єктивність, що взагалі репродукує свідомість, що і є ця сама трансцендентальна суб'єктивність. Філософ намагається знайти основу, підставу свідомості для того, щоб зрозуміти: як людина перебуває у бутті? Як розум і дух у цьому бутті себе виявляє? Е. Гуссерль обґрунтовує особливий тип міркування — він розглядає свідомість як певний континуум, певну просторово-часову сутність, що володіє самодостатністю. Філософ прибирає нейтральність та «нічийність» свідомості: всі люди відрізняються один від одного, відповідно і свідомості відмінні, вони являють собою індивідуалізований континуум, що, в свою чергу, залежить від світу, в якому перебуває та чи інша людина. Потрібно враховувати і ступінь впливу цього світу на людину. За Е. Гуссерлем, трансцендентальна суб'єктивність — це феномен, тому феноменологія є єдиним шляхом до самого буття, а буття є «абсолютна свідомість».

Наразі, повертаючись до консьєржки Рене, зауважу, що вона має рацію, пояснюючи суть феноменології на прикладі улюбле-

ного кота: «Відповідно до цієї теорії, існує лише уявлення про кота. А сам кіт? Який ще кіт? Обійдемося без нього. ...Відтепер філософія дозволяє собі порочну розкіш гратися виключно у сфері чистого розуму. Навколишній світ — недосяжна реальність, годі й намагатися її пізнати. ...Спробуйте-но подивитися на свого кота і подумати, як стається, що ви знаєте, який він спереду і ззаду, зверху і знизу, якщо в даний момент бачите його тільки анфас. Для цього ваша свідомість, поза вами, зістала безліч котячих зображень у всіх можливих ракурсах і зрештою створила цілісний образ, який сьогохвилинний зір ніколи б вам не надав. ...Феноменологія — пізнання того, що з'являється свідомості, ...це нескінченний монолог самотньої свідомості, звернений до самої себе ...» [14, 71-73].

Отже, свідомість — індивідуалізований континуум, інтенціональний за своєю суттю, — у Е. Гуссерля стає базовим. Звідси порушуються координати, адже втрачається точка відліку, до того ж виникає запитання: а що нас усіх об'єднує? Зникають традиційні універсалиї. Саме це відчуває героїня М. Барбері, яка згодна, що будь-яка трансцендентальність дана через щось конкретне (наприклад, через улюбленого кота), але її не влаштовує зведення свідомості до гносеологічного, нехай і трансцендентального, суб'єкта. А це вже проблема, що була розкрита у гайдеггєрівській фундаментальній онтології. За Е. Гуссерлем, буття є свідомість, а значить, і онтологія — це сама свідомість. А де ж тоді буття? М. Гайдеггєра це не влаштовує, адже, на його думку, ця сама свідомість (Е. Гуссерля) онтологічна тільки тому, що реальний, а не гносеологічний суб'єкт живе в буденності.

Рене багато розмірковує про щоденність, її буття і є буденність, — суцільне перебування в часі, що вона відчуває кожною клітиною: «...світ рухається до спустошення, серце тихо плаче. ... Так вип'ємо ж чашечку чаю. Тиша, тільки вітер шумить за вікном, шелестить і зривається з гілок осінні листя, та спить у теплі і світлі кіт, який розніжився. І в кожному ковтку — квінтесенція часу» [14, 110].

Вона переживає спів-буття. За М. Гайдеггєром, подія, спів-буття або «спів-буття» повинно себе позначити. А ми можемо усвідомити, позначити і т. ін. подію, співбуття тільки в тому випадку, якщо воно закріплене в мові. Говорити, за М. Гайдеггє-

ром, це мислити. Тому мова — не засіб «говоріння», а можливість мислення, яке є справою думки. Це і є буття в чистому вигляді: «Думка, слухняна голосу буття, шукає йому слово, в якому позначиться істина буття. Тільки коли мова історичної людини виникає з цього слова, вона вагома. А коли вона вагома, їй обіцяно забезпечення беззвучного голосу потаємних джерел. Мислення буття стоїть на варті цього слова і в такий обережній суворості виконує своє призначення. ...Мислячий дає слово буттю» [289, 40-41].

Саме гайдеггеріанством і пояснюється ставлення Рене — героїні французької письменниці — до слова, до знаків пунктуації. «Мова, — зауважує Рене, — наше надбання, і його норми, вироблені всією нацією, — святина. Нехай із часом вони змінюються, перетворюються, відмирають і відроджуються, і нехай ця мінливість плідна, але перш ніж отримати право брати участь у цій грі і зламі, необхідно присягнути їм на вірність. На еліту, людей, позбавлених тяжкої праці, долі бідняків, покладена подвійна місія: шанувати і берегти красу мови. Тому, коли така ось Сабіна Пальєр недбало ставить кому, — це блюзнірство...» [14, 133].

У цій цитаті бачимо перефразовану гайдеггеріанську тезу: «Мова є дім буття. В оселі мови мешкає людина. Мислителі і поети — хранителі цієї оселі» [287, 192].

Відомо, що буття виражає себе тільки через Сущє. Буття як таке, дане у всякому Сущому, для М. Гайдеггера виступає як онтичне (буттєве). А саме Сущє — тим, що володіє буттям, — як онтологічне. Присутність людини дана їй онтично, а Dasein — онтологічно. Dasein (тут-буття) — це буденність, це якесь обмірщення буття. І ось трагізм людини полягає в тому, що вона одночасно є і присутність, і є Dasein, адже як тільки з'являється людина, — там же тоді й починається її трагізм, що закінчується трагізмом буття. Будь-яка людина ніколи не позбавлена від ситуації «вкинутості» (поняття М. Гайдеггера — Н. Ж.) у світ, де, згідно з екзистенціалізмом, настає відчай, усупереч якому людині потрібно реалізуватися. В такому контексті М. Гайдеггер вживає поняття «екзистенціал» — часовий модус, що володіє трансцендентною початковою сутністю: саме він модулює Dasein. Буття і час — це класифікація екзистенціалу, а

починається все з випадковості, з «вкинутості». Тут можна провести паралель зі східною філософією, зокрема японським ставленням до світу, що передбачає мужнє відчуття кінцевості або граничності буття людини. Така морально-психологічна позиція надає неминущу цінність миттєвим відчуттям життя, в яких тільки й позначається вічність і час. Як слушно зауважує російський теоретик Є. Торчинов, «схожість Гайдеггера і японців визначається близьким ставленням до буття, що розуміється не як статична визначеність трансцендентної істинної реальності, але як безперервний процес розгортання буття, що має місце в часі і в людині» [267, 189]. Науковець відмічає: визначаючи Dasein людини як час або часову категорію, М. Гайдеггер опиняється на позиції, що робить його скоріше однодумцем японського наставника дзен саме завдяки неминущому, інтимно пережитому відчуттю кінцевості буття як індивідуального існування, за яким знаходиться вічність. Екстатичне переживання часу виявиться для М. Гайдеггера тим самим, що і для буддиста переживання пробудження. Аналізуючи вплив гайдеггеріанської онтології на японську філософську думку, Є. Торчинов наголошує на деякій сокровенній єдності світосприйняття [267, 190].

Повертаючись до роману «Елегантність їжачка», зазначу, що ця єдність у певній мірі пояснює захопленість Рене японським мистецтвом, в якому «йдеться про щось таке, що вислизає від нас, західних людей, і проступає лише в японській культурі. ...Камелія на храмовому моху, сизі гори Кіото, синя порцелянова чашка — цвітіння найчистішої краси в гущі минулих пристрастей, чи не до цього всі прагнуть? Але ми, люди західної цивілізації, не вміємо досягти бажаного. Споглядання вічності в самому потоці життя» [14, 122].

Ще один момент заслуговує на увагу. За М. Гайдеггером, із одного боку, ми постійно перебуваємо в суцільному сьогоденні, а з іншого боку, відчуваємо обрив у «Ніщо». Людина постійно відчуває межу своєї часовості: смерть — це базовий екзистенціал, на думку М. Гайдеггера. Смерть стосовно Dasein є чистим «Ніщо», тобто найвища місія присутності обертається Dasein. Слід відзначити, що гайдеггерівська тема Ніщо, порожнечі, співзвучна буддизму. В есе «З діалогу про мову. Між японцем і тим, хто запитує», читаємо: «Порожнеча ...те ж саме, що і Ніщо, а саме те

істотне, яке ми намагаємося осмислити як інше всьому при-і відсутньому» [286, 283].

М. Гайдеггер, який у цьому есе говорить від імені японця, зауважує: «для нас порожнеча — вище ім'я для того, що б ви (*європейці* — *Н. Ж.*) скоріше назвали словом “буття”» [286, 283]. Зауважу, що порожнеча — Ніщо — є лише модус буття, проблема якого (Ніщо) знімається у буддизмі поняттям «серединності». Як стверджує Є. Торчинов, «якщо для Гайдеггера слово “буття” недостатньо, то для гіпотетичного японця воно просто несуттєво або несущностно, бо, намагаючись визначити всі речі в їх вищій реальності, не визначає нічого. Так само неістотно і “тут буття” — як ще один замітник, покликаний висловити невимовно-миттєву повноту буття як цілісний світ, що розгортається в одній миті думки» [267, 192].

«Ніщо як модус буття», можна сказати, є прихованою лейттемою роману «Елегантність їжачка». Про «Ніщо» розмірковують і Рене, і Палома, і Одзу Какуро, в «Ніщо» іде наприкінці роману Рене, «як ніби звуки музики взяли в дужки, відособили шматочок часу і перетворили його в частку іншого світу посеред нашого звичайного, частинку “завжди” в “ніколи”» [14, 399]. Вихід із «позбавленого сенсу Ніщо» герої протягом усієї дії роману знаходять у мистецтві, адже «жадають повернути ілюзію духовності, ...щоб що-небудь урятувало від біологічного фатуму і щоб не зникли з нашого світу велич і поезія. ...(*воно допоможе* — *Н. Ж.*) облагородити жалюгідний фарс печаткою Мистецтва у вищих його проявах» [14, 119].

Згідно з М. Гайдеггером, мистецтво (перш за все поетичне) будує дію, долає просторові і часові умови людського існування. Саме в мистецтві знаходиться «та сама форма, що пробуджує в нас відчуття істинності, тому що кожен вгадує в ній субстанцію прекрасного, абсолютну, незмінну, розквітаючу стихійно, вільну від усякого контексту...» [14, 246].

Отже, роздуми з приводу переплетіння філософських концепцій, а іноді й просто натяків на них, дає, на мій погляд, право стверджувати, що в романі «Елегантність їжачка» актуалізуються проблеми метафізики — світоглядні проблеми. Головна героїня «рухається» від відчаю, зневіри в людину — до абсурду у своїй поведінці з оточуючими, від абсурду — до віри в люди-

ну, (хоча б у дівчинку Палому та Одзу Какура), до відчуття часу лише як моменту вічності, що в певній мірі притаманне філософії С. К'єркегора; відштовхнувшись від феноменології Е. Гуссерля, через осмислення буття, кинутого в світ, — до створення людського образу світу і відкриття істини у творах мистецтва (М. Гайдеггер); від трагічного осягнення таємниці буття і небуття — до піднесеного пафосу мистецтва як шифру трансцендентного (М. Гайдеггер, К. Ясперс). І врешті-решт (наприкінці роману) — до усвідомлення наявності деякого Абсолюту як морального начала, на тлі якого, з одного боку, відбувається життя, а з іншого — морального начала в самій людині; до Абсолюту, який спонукає «шукати частинки “завжди” в “ніколи”, шукати красу в цьому світі» [14, 399].

Посилання:

⁷²У реальному житті за цією адресою знаходиться магазин «Prada». В інтерв'ю на запитання журналіста: «Чому письменниця обрала саме цю адресу? Чи є тут прихований смисл?», — М. Барбері відповіла, що вулиця знаходиться у найшикарнішому районі Парижа, але сама по собі «вулиця не несе конотацію, і це не дуже важливо» [126].



*Ака користь хвилюватися,
коли все навкруги абсурдно?
(В. Фокінос «Ніжність»)*

ДАВІД ФОНКІНОС. ЖИТТЯ ЯК СПОГАД: НОМАДОЛОГІЧНИЙ ПРОЕКТ

Одним із найпопулярніших і читаних сьогодні письменників нового покоління є Давід Фонкінос. Як пишуть критики, підкоривши своїх співвітчизників, він стрімко завойовує популярність у світі. Давід Фонкінос (David Foenkinos) народився 24 жовтня 1974 в Парижі. Пристрасть до читання проявляється вже у підлітковому віці, під час тривалої хвороби, що надовго прикувала його до ліжка. Логічним продовженням цієї пристрасності стало вивчення філології у Сорбонні. Тоді ж любов до джазу привела майбутнього письменника до паризької джазової школи, після навчання в якій він намагався створити музичну групу, «але не знайшов контрабасиста». В той же час Д. Фонкінос починає писати літературні твори, як говорить він сам, із прищепленим йому гумором, у «трохи божевільному стилі» [311].

Написавши кілька романів «у стилі», Д. Фонкінос відправляє видавцям роман «Ідіотизм навиворіт» («Inversion de l'idiotie: de l'influence de deux Polonais»), написаний у 2001 році. Цей роман приніс письменнику літературну премію Франсуа Моріака, а також широке визнання. Згодом з'являються інші романи: «Між вухами» («Entre les oreilles», 2002), «Еротичний потенціал моєї дружини» («Le potentiel érotique de ma femme», 2004), «У разі щастя» («En cas de bonheur», 2005), «Осінні серця» («Les Cœurs automne», 2006), «Хто пам'ятає Давіда Фонкіноса?» («Qui se souvient de David Foenkinos?», 2007). Роман «Наші розставання» («Nos séparations»), що вийшов у жовтні 2008 року, був екранізований Яном Самюелем. У 2009 році з-під пера Д. Фонкіноса вийшов роман «Ніжність» («La Délicatesse»), який у 2011 був екранізований. Режисерами цього фільму стали Давід Фонкінос та його брат Стефан.

Зазначу, що «Ніжність» — єдина з усіх книг, що вийшли в 2009 році, була номінована на декілька престижних літературних премій, у тому числі Гонкурівську. У серпні 2011 року вийшов 10-й роман Д. Фонкіноса — «Спогади» («Les Souvenirs»), що увійшов до списку п'яти бестселерів. Цей твір також був номінований на Гонкурівську премію.

У наступні роки було оприлюднено ще кілька творів, а також сценарії для таких кінорежисерів, як Седрік Клапіш і Жак Дуайон. На сьогодні Д. Фонкінос, без сумніву, — один із найбільш популярних французьких письменників.

Слід сказати, що Д. Фонкінос не охоче дає інтерв'ю, і, на мою думку, дослідники повинні з повагою поставитися до особистого життя кожного митця, як і до права будь-якої людини, тим більше публічної, бути «закритою» і не впускати у «власний простір» сторонніх. І все ж особиста інформація необхідна, адже вона могла б пояснити деякі зрізи його творів. Наприклад, цікаво було б дізнатись, чому так часто автор згадує російських письменників, слов'янський (російський та польський) характер. Правда, одне інтерв'ю — газеті «Le Figaro» — все ж розкриває коло інтересів письменника.

Так, на запитання кореспондента, що спонукало початок письменницької творчості та які автори змінили його життя, Д. Фонкінос відповідає, що таких авторів було багато, зокрема Альберт Коен, Ромен Гарі, Вітольд Гомбрович, Томас Бернгард, Пол Остер та інші. «Проте, — продовжує він далі, — якщо б запропонували обрати книгу, то це була б “Нестерпна легкість буття” Мілана Кундери. ...Часто перечитую твори Ромена Гарі. ...Соромно, але не читав “Улісс” Джойса. Класикою вважаю роман “Людина без якостей” Роберта Музіля» [312].

На запитання: «Чому Ви у романі «Спогади» акцентуєте увагу на слов'янському характері?», — письменник дає відповідь дещо неочікувану, наголошуючи на тому, що, по-перше, на нього певний вплив справили М. Гоголь і Ф. Достоевський, а по-друге, що його «персонажі є носіями такого ж (напевно, мається на увазі, як у персонажів названих письменників — Н. Ж.) рабського божевілля» [312].

У цьому інтерв'ю Д. Фонкінос також зауважив, що, захопив-

пись ще в дитинстві романом Альберта Кюена «Кохання володаря» («Belle du Seigneur»), з часом у своїй творчості теж «неодмінно почав торкатися теми кохання», і тому всі його твори про любов [312].

Повертаючись до роману «Спогади», зауважу, що він також про любов і не тільки... Щодо «рабського божевілля» — це питання спірне, але про це пізніше.

Слід зауважити, що творчість Д. Фонкіноса — це, так би мовити, результат впливу філософії постмодернізму, без знання теорій якого доволі складно зрозуміти підтексти творів французького письменника.

Постмодернізм як специфічна система світосприйняття та світовідчуття, що створює власну модель світу, нову мову мистецтва, аналізується в багатьох працях західноєвропейських, американських (В. Арсланов, Р. Барт, Ж. Дельоз, Ч. Дженкс, Ж.-Ф. Ліотар, М. Фуко, Ж. Бодрійар, Ю. Габермас, Ж. Дерріда, Ф. Ґваттарі, Р. Рорті, У. Еко, Ю. Крістева, А. Сокал, Ж. Брікмон, М. Епштейн та ін.), російських (Н. Барабаш, В. Діанова, Г. Драч, І. Ільїн, А. Колесніков, А. Конєва, Н. Малишевська, Н. Маньковська, М. Можейко, О. Назарова й ін.) та українських (О. Босенко, Є. Гончаренко, Т. Гуменюк, Т. Гундорова, Л. Кияновська, Л. Левчук, В. Личковах, О. Оніщенко, О. Петрова, та ін.) теоретиків різних поколінь.

Поняття «постмодернізм» почало широко застосовуватися в естетико-мистецтвознавчій теорії, починаючи з 1974 року. Серед його характеристик, як правило, виокремлюють множинність і гетерогенність істин, контекстуалізацію того, що пізнається, «плюралізм», що означає рівноправність усіх істин. Відомий італійський письменник і теоретик У. Еко зауважував, що постмодернізм — це своєрідна відповідь модернізму, адже «наступив момент, коли модернізму далі рухатися нема куди, оскільки він руйнує образ, заперечує його, доходить до абстракції, до безобразності, до чисто-го полотна, до дірки в полотні, але оскільки минуле неможливо знищити, то його треба переосмислити» [305, 101-102].

Проблемою визначення поняття «постмодернізм» опікується сьогодні чимало науковців. Так, за визначенням А. Колеснікова, система знання постмодернізму є одночасно і хаосом, і

порядком, що полягає в породженні різноманіття (Ж. Дельоз) і розбрату (Ж.-Ф. Ліотар). Мислення «Іншого» — формально-логічна і психологічна структура, природу якої найповніше реконструює відома французька дослідниця болгарського походження Ю.Крістева, — у постмодернізмі виступає засобом формування «відкритої» ідентичності. Постійний переопис світу (Ж.-Л. Нансі) стає формою прояву і засобом розвитку креативності мислення.

Російський теоретик Г. Драч, виражаючи ставлення до постмодерну й постмодернізму більшості російських науковців, називає цей період новою культурною епохою, коли феноменом «новизна» просякнутий увесь дослідницький простір: створюються нові міфи, виникає свобода і «від», і «для», а ідеї її «виразників» — Ж. Батая, М. Фуко, Ж. Дерріда — дослідник визначає як «культурну рефлексію, наслідок структуралістських змін у вивченні культури» [105, 32-33].

Н. Маньковська в роботі «Естетика постмодернізму» зазначає, що «постмодерністський умонастрій несе на собі печать розчарування в ідеалах і цінностях Відродження і Просвітництва з їх вірою в прогрес, торжество розуму, безмежність людських можливостей, ...а рефлексія з приводу модерністської концепції світу як хаосу виливається в досвід ігрового освоєння цього хаосу... [176, 10].

В. Діанова в дослідженні «Постмодерністська філософія мистецтва: історія та сучасність», відбиваючи думку багатьох теоретиків, зазначає, що більшість феноменів постмодернізму виникли як специфічна реакція на сталі форми попередньої культури провідних країн Європи та Америки.

Не вдаючись докладніше до аналізу існуючих теоретичних позицій щодо суті та особливостей постмодернізму, зауважу, що більшість науковців ставляться до цього феномену дещо негативно.

Однак постмодернізм (при всіх відмінностях його інтерпретації) — це спосіб мислення. Дійсно, він дещо своєрідний, але виправданий часом, адже сьогодні — те, що відбувається сьогодні, — світ так званої пост-пост-культури з його інтенцією до метафізики, до лінійного, суб'єкт-об'єктного мислення, — як це

не дивно, спирається на його проекти. А проектів постмодернізм запропонував декілька: текстологічний, шизоаналітичний, симуляційний, комунікаційний, номадологічний.

Понятійним підґрунтям текстологічного проекту виступають поняття: «деконструкція», «конструкція», «інтертекстуальність» тощо. Шизоаналітичний — спирається на традиції психоаналізу; симуляційний — фіксує феномен тотальної семіотизації буття, будується на культурних запозиченнях. Комунікаційний проект пов'язаний зі ставленням до «Іншого», з яким діалогу не відбувається, адже обидва тільки обмінюються певними посланнями філологічного, лінгвістичного або інформаційного плану. Так складається тому, що комуніканти самі є текстами, які одночасно і розповідають історії, і проживають їх. Тобто в даному проекті головне не міжособистісні зв'язки, а зовнішні аспекти текстів, що складаються під час комунікації. Номадологічний проект фіксує у своїх текстах певний стан соціокультури, який схоплюється за принципом квантового стрибка⁷³. Тут мається на увазі, що всі події, і взагалі історія, будується саме за ознаками таких стрибків.

Означені проекти, безумовно, з'єднані між собою, іноді перетинаються, доповнюють один одного і мають своє відображення у художній творчості. Зупинімося на номадологічному проекті, прикладом втілення якого є роман «Спогади» («Les Souvenirs») сучасного французького письменника Давіда Фонкіноса.

Поняття «номадологічний» походить від англ. Nomad — кочівник. Вихідні ідеї номадологічного проекту були висловлені Ж. Дельозом у роботі «Логіка смислу», а остаточне обґрунтування ця теорія отримала у спільних роботах Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, зокрема у другому томі праці «Капіталізм та шизофренія» [184, 524]. Смысл номадологічного проекту полягає у наступному. Історія, як така, починаючи від Августина, уявлялась і розумілась як лінійний процес, що послідовно рухається, прогресивно розвивається, має закономірність. Постмодернізм заперечує лінійність історії і не розглядає її як закономірний розвиток об'єктивної реальності, адже, як це не парадоксально звучить на перший погляд, для кожної людини є своя об'єктивна реальність, на тлі якої «будується» реальність суб'єктивна. У такому

випадку можна говорити про поліфуркацію життєвого світу людини та про номадологічність.

Між поліфуркацією і номадологією є деяка відмінність. За А. Тойнбі, цивілізація — це поєднання суб'єктивного і об'єктивного, це сума подій, що відбувалися і відбуваються з конкретними «Я». Звідси можна зробити висновок, що «поліфуркація цивілізації» є структурною одиницею цивілізації. Поліфуркація передбачає підхід до історії як із позицій горизонталі, так і з позицій вертикалі. Номадологічний же підхід будується, так би мовити, за принципом квантового стрибка, коли виникають певні спалахи, завдяки яким з'являються нові можливості (нові спалахи), причому в різних сторонах і т. д. І ці спалахи лише опосередковано пов'язані один із одним і викликають різні асоціації. Тому асоціація від, скажімо, третього спалаху ніяк не буда пов'язана з першим.

Ж. Дельоз називає такий ефект «різнорідними серіями»: «Будь-яка унікальна серія, чиї однорідні терміни розрізняються тільки по типу і ступеню, необхідним чином розгортається у дві різнорідні серії, кожна з яких, у свою чергу, утворена з термінів одного і того ж типу і ступеня» [99, 54]. Серії — це ланцюжки подій, які чіпляються один за одного, спонукаючи повернутися до них заново, але вже з іншої точки зору. Причому це чіплення має випадково-імовірнісний характер. Щось на кшталт атомів Демокріта, що чіплялися хвостиками. Саме тому «зв'язок серій, означаючих із позначниками, і, навпаки, може бути забезпечений вельми просто: за допомогою продовження історії, подібності ситуацій або тотожності персонажів» [99, 57]. У такий ситуації, якщо історія кожної окремої людини має випадково-імовірнісний характер, то й інтерпретації, що надаються тим чи іншим історичним подіям, (що стають офіційними версіями), теж мають випадково-імовірнісний характер. І ніхто не може претендувати на, так би мовити, істинну правдивість / правдиву істинність тільки своєї особистої історії.

З тієї точки зору, кожний індивід, кожний автор є «номадом», тобто мандруючим в історії. І мандрувати він може (іноді незалежно від його бажання) у будь-який бік, «чіпляючи» в цих мандрах (асоціаціях із приводу тих чи інших подій, спогляданнях,

раптових пригадуваннях, схопленнях побіжної інформації тощо) будь-кого і будь-що.

Як уже зазначалось, роман «Спогади» Д. Фонкіноса — приклад номадологічного тексту, в якому персонажі одні й ті самі події згадують по-своєму, при цьому в оповідача ще паралельно виникають якісь асоціації з подібними пригадуваннями різних людей (філософів, музикантів, художників, режисерів та ін.), які з загальною канвою сюжету роману зовсім ніяк не пов'язані. У той же час принцип номадності робить кожну людину, що згадується, — не залежно від того, чи мають вони відношення до персонажів оповіді чи ні, — причетною до всезагальних і особистих подій будь-кого.

«Номад» мислить спогадами. Виявляється, що всі (хто більше, хто менше) переживали схожі події, якимось на них реагували, і думки одних людей збігаються з думками інших. При цьому не має значення, в якому столітті вони жили, чи є вони сучасниками, знайомі вони чи ні: час і простір не має значення, якщо переживання, думки з приводу подій у них схожі і вони не залежать від, так би мовити, «офіційного курсу історії». Ще раз нагадаю, що кожна людина пам'ятає те, що переживає, і з приводу одних і тих самих подій, у залежності від наслідків цих переживань, виникають різні асоціації, що «чіпляються» під час тих чи інших спогадів.

Зауважу, що проблема спогадів пов'язана з питаннями колективної та індивідуальної пам'яті, що, у свою чергу, так би мовити, «тягнуть» за собою проблему часової, просторової, соціальної пам'яті, проблему ностальгії тощо. В різних аспектах ці питання активно аналізують як зарубіжні, так і українські дослідники різних поколінь (А. Ассман, М. Амаре-Пуанье, А. Бергсон, М. Гайдеггер, Ф. Джеймсон, В. Джеймс, Ф. Йейтс, Д. Лоуенталь, М. Хальбвакс, П. Х. Хаттон, Є. Новіков, В. Нуркова, О. Грицанов, Ю. Давидов, Н. Давиденко та багато ін.). Однак «номадна пам'ять», включаючи в себе всі перелічені види пам'яті, все ж має свою особливість, — це, за визначенням Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, — сингулярність.

Поняття «сингулярність» — від лат. *singularis* — єдиний, особливий — дещо відрізняється від тієї інтерпретації, що йому надавав Ж. Дельоз, для якого сингулярність — це ідеальна подія

[99, 75]. Подія, спів-буття як «сукупність сингулярностей, сингулярних точок, що характеризують математичну криву, фізичний стан речей, психологічну або моральну особистість. Це поворотні пункти, ...точки сліз і сміху, хвороби і здоров'я, надії і зневіри» [99, 75]. Кожна сингулярність — джерело серій, що розширюються в напрямку, заданому до меж іншої сингулярності. На перетині з іншими вони можуть зникати, трансформуватися, існувати паралельно.

Поєднання сингулярностей у події, що їх перерозподіляє та / або трансформує, створює умови і для руху історії. Причому однієї, так би мовити, істинної для всіх, історії у такому випадку бути у принципі не може, адже, скажімо, спогади полководця про битву відрізнятимуться від спогадів рядового про ті ж бої. Така ж ситуація відбувається й у повсякденному житті кожної людини: члени однієї родини проживають своє життя і спогади про одні й ті ж події в усіх будуть якщо не різними, то зі своїми відтінками. Вже не кажучи про спогади спогадів членів родини, як це відбувається у романі «Спогади» Д. Фонкіноса, в якому розповідь ведеться від імені молодого чоловіка, який працює нічним портьє в готелі. Він розповідає про своє життя, відтворюючи спогади свого діда, бабусі, батька, матері та свої власні, у тому числі й із приводу спогадів родичів. Оскільки всі люди, згідно з постмодерністською теорією — «номади» (кочівники. мандрівники), то вони, мандруючи, не можуть не залишити певних згадок про себе у людей, із якими так чи інакше стикаються. Тому герой Д. Фонкіноса, а розповідь ведеться від його імені, у своїй оповіді пропонує й їх спогади теж.

Усі, хто у цій, за термінологією Ж. Дерріда, «серії» щось згадує, мають власні знання, коло образів, асоціацій, що, так би мовити, тягнуть за собою інші спогади. Тому в романі виникають і спогади тих, хто безпосередньо не має відношення до персонажів, із якими пов'язане розгортання подій, описаних у романі. Однак їх опосередковані спогади, з одного боку, дають читачеві можливість під іншим кутом подивитись на те, що відбувається з персонажем твору, а з іншого — є приводом для роздумів, оскільки виявляється, що піднята проблема хвилювала / хвилює й інших, у тому числі відомих людей, які увійшли в світову історію.

А для пересічної людини, якщо не важливо, то цікаво, що у тій чи іншій ситуації думала чи вчиняла відома всім людина.

І третє: оскільки «номади» (у даному випадку — персонажі), так би мовити, кинуті у конкретну ділянку історії, в якій вони живуть і про щось розмірковують, «номади-персонажі» не мають гарантії, що розмірковують правильно, так само, як і не мають гарантії неправильності власних думок, оцінок чи дій. У такому випадку спогади інших людей є, можливо, психологічним ходом або навіть психоаналітичним, адже дають деяке заспокоєння, оскільки показують такі ж сумніви інших.

Аналізуючи роман Д. Фонкіноса «Спогади», необхідно, на мое глибоке переконання, підкреслити, що його твір — це перший зразок у французькій літературі межі ХХ-ХХІ століть, де використано прийом «багатошаровості спогадів».

З'єднуючи спогади різних людей — витворів письменницької фантазії і реальних знаних особистостей, які відіграли помітну роль у цивілізаційному процесі, Д. Фонкінос начебто зі шматочків смальти створює цілісний культурний простір.

Водночас прийом «багатошаровості спогадів» може оцінюватися як один із чинників елітарності, адже спогади «реальних особистостей» передбачають читача, рівень інтелектуально-культурної підготовки якого дозволяє йому миттєво включитися у запропонований письменником контекст. У свою чергу, «включення» є початком культуротворення, підґрунтям якого виступають «ігри розуму»: «письменник — читач».

Яким же чином Д. Фонкінос «вибудовує» «багатошаровість спогадів»? Відштовхуватись слід від спогадів оповідача, який залучає до відтворення життєвої ситуації: 1) спогади дідуся; 2) спогади бабусі; 3) спогади батька; 4) спогади матері; 5) окрім власних спогадів оповідача, письменник вводить у тканину роману ще й спогади Фрідріха Ніцше, Патріка Модіано, Френсіса Скотта Фіцджеральда, Сержа Ґенсбура, Ясунарі Кавабата, святого Лазаря, Клода Лелуша, Алоїса Альтгеймера, Шарлотти Саломон, Марчелло Мاستроянні, а також подруги бабусі, її сусіда, чергового поліцейського та багатьох інших.

Ще раз зауважу, що учасники спогадів інтерпретують майже одні і ті ж події: знайомство дідуся та бабусі, знайомство батьків,

їхнє сумісне життя, ставлення один до одного. Оскільки спогади різні й асоціації з тими подіями різні, то у зв'язку з цим і «асоціативні чіплення» у всіх різні: від Ф. Ніцше до сусіда та продавця на автозаправці.

Зупинимося на спогадах, пов'язаних із бабусею, адже стосунки «бабуся — онук» складають серцевину роману.

Онук реконструює спогади бабусі, що включають у себе розповіді про американський біржовий крах 1929 року, про улюблену школу, з якої її після економічної кризи забрали батьки і вона більше ніколи ніде не вчилася; про окупацію Франції, про кроки німецького патруля, про пережитий жах у підвалі, де вона (молоденька дівчина) ховалася зі своєю матір'ю від бомбувань; про знайомство з майбутнім чоловіком; про втрату близьких; про любов до дітей та онуків; спогади у будинку для престарілих про свій дім, в якому вона прожила довгі роки з чоловіком та дітьми. Результат усіх цих спогадів — утеча в містечко, де вона жила в дитинстві і вчилася в школі, з думкою про те, що якби їй дали в ній довчитися, то, можливо, і життя склалося б інакше і не була б вона такою самотньою і викинутою своїми дітьми як непотрібна річ у притулок для престарілих.

Спогади будь-якої людини, у даному випадку бабусі, будуються за принципом «Я — світ». За цим принципом, як слушно зауважує російський теоретик, дослідник проблем пам'яті В. Нуркова, головне питання: як світ ставиться до мене? В. Нуркова називає такий вид пам'яті автобіографічним [202]. Погодилося з науковцем, тим більше, що це визначення не суперечить принципу сингулярних серій у номадології. Тож автобіографічну пам'ять цікавить: як *світ* ставиться до нас і як впливає на наше життя. Зрозуміло, що висновки, що робить автобіографічна пам'ять, не є адекватними стосовно загальних обставин, але є єдино правильними, адекватними стосовно людини, яка згадує.

Отже, головне запитання у номадологічній автобіографічній подорожі: як світ ставиться до мене? Чому склалось так, а не інакше? Чи могло б бути інакше, якщо б у минулому події розгортались в іншому напрямі? Зрозуміло, що будь-яка історія не терпить умовного способу, однак «номад» володіє різномною пам'ят-

тю, що може запропонувати безліч варіантів того, як би могло бути. Варіанти ж можна розглянути, «ковзаючи» по пам'яті, що зберігає події минулого. Герої Д. Фонкіноса, зокрема й бабуся оповідача, саме це і роблять. Бабуся згадує своє життя, відтворює минуле, шукаючи в ньому пояснення становища, в якому вона опинилась, адже діти не рахуються з її бажаннями: у будинок для престарілих бабусю відправили без її згоди. Нерозуміння і неповага з боку дітей та онуків до прожитого нею життя накладає драматичний відбиток і на те життя, що залишилось. Нікого, окрім онука, — він виступає у ролі оповідача, — не цікавить, що вона «володіла вродженою витонченістю і витонченим смаком, була естеткою до мозку кісток» [278, 65]. Старенька не розуміє, чому і за що вона, яка «стільки жахів бачила в своєму житті, ...повинна щодня спостерігати людський розпад?» [278, 65] у будинку для престарілих. Чому повинна залежати від правил будинку, в який її оселили діти, чому повинна чекати від сина гроші на кишенькові витрати, — вона, у якої «з головою все було в порядку» і яка «дуже добре усвідомлювала, чого її позбавляють» [278, 70].

Д. Фонкінос досить чітко проводить наступну думку: його героїня розуміє, що все це — від нестачі любові близьких, від несприйняття її як особистості. Прямо в тексті про це не говориться, але загальний настрій, що створюється автором, до інших думок і не може привести. Не випадково Д. Фонкіносом виразно описується неміч інших людей похилого віку. Письменнику вдається викликати щире співчуття до самогубства старої жінки, яка колись була відомою балериною, а зараз неміччю, самотністю, спогадами доведена до втрати смислу життя: вона наважилася викинутися з вікна. Пам'ять про минуле завжди конструюється. Це конструювання може бути неусвідомлюваним і деструктивним та усвідомлюваним, особистісно прогресивним. Відомо, що функціональне навантаження автобіографічної пам'яті вкрай велике, від неї багато в чому залежить усвідомлений та неусвідомлений вибір індивідуально прийнятих життєвих рішень. А можливість прийняття якогось рішення, як відомо, є завжди, навіть у жахливих умовах.

Використовуючи принцип номадності, Д. Фонкінос пропонує спогад такого собі Гастона Мартинеза, боксера, який «став

жертвою палкої любові» [278, 71]. Історія боксера ніяк не перегукується з історією бабусі, окрім теми любові, що у випадку зі спортсменом завершується всепоглинаючим прощенням, розумінням, співчуттям, тобто любов'ю до рідної людини. Повертаючись до героїні роману — бабусі, — зауважимо, що прийняття тих чи інших способів поведінки так само, як і відмова від хибних (на думку тієї чи іншої людини, яка приймає рішення), відбувається, як наголошує В. Нуркова, на підставі зіставлення теперішнього моменту і ситуацій, пережитих у минулому. Соня Сенерсон, яка викинулась із вікна, обрала шлях самогубства. Бабуся оповідача, знаходячись у ситуації, що її зовсім не задовільняє, пам'ятаючи все життя про те, що все могло скластись інакше, якщо б у дитинстві її не забрали зі школи і не відвезли в інше місто, вирішує подивитись на те і на тих, чого і кого вона була позбавлена, і, можливо, змінити тим самим своє теперішнє. Бабуся втікає з притулку для старих.

Паралельно з темою бабусі автор відтворює спогади епатажного французького поета, композитора, режисера Сержа Генсбура, присвячені його дитинству, підтверджуючи цим думки про те, що все, закладене у дитинстві, здатне стати міцною опорою, рушійною силою майбутніх вчинків у житті людини. Також, майже одразу, читаємо спогади японського режисера Ясунарі Кавабати, сім'я якого зазнала багато горя, й тому він усе життя дотримується кредо свого діда: «Смерть зобов'язує людину любити» [278, 142].

Ці спогади (номадні) дають зрозуміти, що у виборі того чи іншого способу дій особливу роль відіграють «спогади-моделі» кола життєвих ситуацій, у тому числі з історії сім'ї. Однак запитання: чому в одних складається так, а в інших інакше — різомне. Відповідь на нього знаходиться у зоні трансцендентного. Отже, бабуся втекла у невідомому для онука та дітей напрямку. Раптом виявляється, що кожен день утікає та зникає велика кількість людей, а отже, у людей багато нещастя. І страждають як ті, хто зник, так і ті, хто за них переживає. Й іноді (саме іноді, адже страждання й одних, і інших нічим виміряти не можна) для близьких ці страждання бувають більш болючими. На підтвердження цих роздумів письменник пропонує спогади святого

Лазаря, який «воскрес із мертвих», однак, на відміну від його сестер, про свою смерть нічого не пам'ятав [278, 189-190].

Стороння людина (Жерар — власник готелю, в якому працює онук-оповідач) висловлює припущення, що бабуся повернулася в спогади, туди, де була колись щаслива. Зауважу, що читача роману ця вість не дивує, адже вона, так би мовити, лежить на поверхні. Однак для підкреслення самотності і деякої схожості стану Жерара зі становищем інших самотніх, не вдоволених життям, нещасливих, зокрема й бабусі, Д. Фонкінос саме йому довіряє повідомити це припущення, що згодом виправдовується. Виявилось, що бабуся дійсно знаходиться в місті свого дитинства і намагається віднайти однокласників. Унаслідок пошуків знаходиться одна однокласниця, яка страждає на хворобу Альцгеймера. Асоціації оповідача відносять читача до спогадів Алоїса Альцгеймера, який зауважує, що «кожна значуща людина в нашому житті — почасти провісник майбутнього» [278, 226]. Це висловлювання також різомне, адже є поглядом поверхневого асоціативного ряду, який може бути «перетягнутий» до будь-чого у сьогоденні того, хто згадує, тобто «Іншого», а може й ніколи не опинитись у його полі спогадів. Усе, так би мовити, в руках «номада», ну і, безумовно, випадку — трансцендентного: тоді це вже доля. Бажання бабусі «перетягнути» минуле у теперішнє, зустрітись із людьми, яких вона вважала значущими для свого життя, обертається глибоким розчаруванням, якого вона не витримує.

Як уже зазначалось, паралельно зі спогадами онука щодо спогадів бабусі, в романі розгортаються спогади батька та матері, а на тлі всіх цих спогадів «тече» життя та накопичуються спогади самого оповідача. Відтак усі ці спогади стосуються не тільки минулого, а скоріше, є сьогоденнісне бачення кожним із них минулого. Глибина і характер власних спогадів кожної людини корегується в залежності від досвіду, характеру, теперішнього становища, схильності драматизувати або ідеалізувати минуле чи ставитись до всього з гумором. Ще один нюанс: у романі спогади всіх персонажів ми знаємо з подачі оповідача, крізь призму його погляду: він констатує спогади інших, зокрема тих, хто з тих чи інших причин викликає певний ряд асоціацій (Ф. Ніцше, К. Лелуш, А. Гауді та ін.). Таким чином, виникає «серія» спо-

гадів, що проєктують минуле в сьогодення і забезпечують тим самим, з одного боку, безперервність життя як такого, а з іншого — сцену життя, на якій розігрується те, що пам'ять отримує у безлічі інтерпретацій «номадів».

Герої Д. Фонкіноса, про спогади яких ми знаємо від оповідача і не можемо йому не вірити (а згідно з теорією постмодернізму, так само не можемо і не сумніватися в істинності його інтерпретацій), моделюють сучасність (сьогодення) як місце втрати, адже воно не виправдовує їхніх сподівань. Тим більше, не виправдовує сподівань і «перетягування» минулого у сьогодення, адже виявляється, що і минуле, і майбутнє позбавлено логіки та гармонії: все життя — це хаосмос.

Поняття «хаосмос» було введено Дж. Джойсом у роботі «Поминки за Фіннеганом» «як контамінації понять хаосу, космосу і осмосу» [185, 937]. Це поняття фіксує особливий стан середовища, що не ідентифікується однозначно ані в системі відліку опозиції хаос — космос, ані в системі опозиції смисл — нонсенс, проте воно характеризується іманентним і безкінечним потенціалом упорядкування (смыслепопорождения) — за відсутності наявного порядку [185, 937]. Якщо життя — це хаосмос, то й спогади про життя — це теж хаосмос, хаосмос, відкритий до різних можливостей конфігурування, модифікацій. Інша справа, що, так би мовити, зіграти у певному хронотопі (тобто обрати ту чи іншу можливість) можна лише один раз — це буде вибір «доріжки долі». Варіантний вибір у хаосмосі спогадів — це «гра смислу і нонсенсу» (*вислів Ж. Дельоза*), і відтак наслідки спогадів залежатимуть від перемоги першого (смислу) чи другого (нонсенсу).

Якщо відштовхуватись від того, що людина — це «номад», що «мандрує» протягом життя хаосмосом, історія її життя має різноманітний характер, то згідно з теорією постмодернізму — і в даному випадку важко з ним не погодитись, — виникає проблема часової координати «Буття». Слід зауважити, що проблему співвідношення «Часу» та «Буття» підняв ще М. Гайдеггер, який наголошував на тому, що «Буття» виявляє себе у *Dasein* (тут-бутті). За М. Гайдеггером, якщо немає присутності людини, то і немає «Буття». Звідси виходить, що часові характеристики людини збігаються із часовими характеристиками «Буття». Про це філософ

пише в роботах «Час та Буття» і «Пролегомени до історії поняття часу». Іншими словами, кожна людина має свій часовий модус, по краях якого знаходяться дві визначені часові точки — момент народження та момент смерті. Градування, метрологічний поділ кожного конкретного життя між цими двома точками не можна рахувати тільки спираючись на кількість заходів та сходів сонця, адже інтенсивність і насиченість подій у житті кожної людини — своя, хоча й іноді в деяких моментах збігається з іншими. Однак цей збіг не залежатиме від віку, часу, місця проживання. Саме цей збіг — збіг спогадів — якраз і показує Д. Фонкінос.

Як уже неодноразово зазначалось, у романі «Спогади» паралельно «згадують» і родичі оповідача, і святий Лазар, і Ф. Ніцше і т. д. Де відбувається збіг спогадів? Теоретики постмодернізму, зокрема Ж. Дельоз та Ф. Ґваттарі, відповідають на це запитання: «В Еоні»⁷⁴.

Еон, за Ж. Дельозом, не має меж. Еон — це минуле-майбутнє, що в нескінченному розподілі абстрактного моменту неспинно дробиться в обох сенсах-напрямах одночасно і завжди ухиляється від сьогодення. «Еон заселяється подіями на рівні сингулярностей, що розподіляються по його нескінченній лінії» [99, 282]. Кожна подія, нескінченно розділяючись на минуле-майбутнє, ніби пробігає весь Еон і стає відповідною до його довжини в обох напрямках. Кожна сингулярна подія адекватна всьому Еону, і кожна подія «комунікує» з усіма іншими. Всі разом вони формують одну Подію — подію Еону, де вони (об'єднані сингулярні події) володіють вічною істиною.

В одному інтерв'ю, характеризуючи героїв свого роману «Спогади», Д. Фонкінос сказав, що вони, як персонажі Ф. Достоевського та М. Гоголя, є носіями рабського божевілля і пригніченості [314]. На мій погляд, дещо недоречним є порівняння персонажів творів класиків російської літератури з персонажами молодого французького автора, вже не кажучи і про аналіз рівню драматургії, однак, зауважу, що настрої пригніченості у героїв Д. Фонкіноса дійсно є. І цей настрій створюється не тільки завдяки розгортанню подій, пов'язаних із основними персонажами його твору, а й із, так би мовити, «номадними» спогадами. Про пригніченість утомою від життя письменник натякає вже на почат-

ку роману, зовсім, як потім стає зрозуміло, не випадково, пропонуючи читачеві спогади Патріка Модіано і наводячи цитату Рене Шара: «Життя — це спроба завершити спогади» [278, 26].

Виявляється, що все життя — це спогади «людиною-номадом» подій хаосмосу. Течія життя залежить від вектору спогадів і від значення, що їм надається, а також від того, які інші події-спогади з Еону «чіпляються» свідомістю людини.

Посилання:

⁷³Поняття «квантовий стрибок» («квантовий перехід») було введено Н. Бором. Квантовий стрибок — стрибкоподібний перехід квантової системи (атома, молекули, атомного ядра, твердого тіла) з одного стану в інший. Найбільш важливим є квантовий стрибок між станами, що відповідають різним значенням енергії системи, тобто квантовий перехід із одного рівня енергії на інший.

⁷⁴Еон — (грец. αἰὼν — вік, шлях життя) — поняття давньогрецької і сучасної філософії. В античності цим словом позначали іпостасі плину життя людини і живих істот. У традиції раннього християнства поняття «Еон» набуває нового значення — «світ, але світ у його тимчасовому історичному розгортанні — відповідно до парадигми, що постулює винесення сенсу історії за межі наявного історичного часу» [95, 990].

ПІСЛЯМОВА

Значення історичних подій переосмислюються, з часом переглядаються й наукові концепції, теорії, ідеї — це закономірний процес. У цій закономірності як спадок, так і активна творча діяльність письменників наснажує сучасників, долучаючи їх до нових ідей, до ще непізнаного світу художньо-емоційної виразності.

Ф. Ніцше колись сказав: «Мистецтво існує для того, щоб ми не загинули від істини». Філософ, безперечно, має рацію, але додаю, що добре, коли мистецтво і такий його потужний вид, як література, ведуть діалог із філософією, і разом вони знаходять спільні онтологічні витоки. Таке мистецтво дійсно «рятує» від істин повсякдення.

Завершуючи цю працю, я щиро сподіваюсь, що запропонований проект осмислення творчості письменників у контексті теоретико-методологічного потенціалу некласичної естетики спонукатиме сучасних науковців до її подальшого дослідження. Культурологічна герменевтика, що включає в себе біографічний метод, має значний потенціал щодо аналізу художньої творчості, а сучасна художня творчість, постійно оновлюючи об'єкти власної уваги, готує для пересічного читача, і тим більше для науковця, неповторні моменти співтворчості.

ІМЕННИЙ ДОВІДНИК

А

Абеляр П. — П'єр Абеляр (*фр. Pierre Abélard / Abailard, лат. Petrus Abaelardus*; 1079–1142) — французький філософ, теолог, поет.

Адамов А. — Артю Адамов (*фр. Arthur Adamov, Адамян*; 1908–1970) — французький прозаїк та драматург.

Адан А. — Адольф-Шарль Адан, також іноді Адам (*фр. Adolphe Charles Adam, 1803–1856*) — французький композитор епохи роман-тизму, автор численних опер, балетів (зокрема «Жізель», «Корсар»).

Адлер А. — Альфред Адлер (*нім. Alfred Adler*; 1870–1937) — ав-стрійський психіатр і психолог, засновник школи індивідуальної пси-хології й один із основоположників сучасної психотерапії.

Айер А. — Сер Альфред Джулс Айер (*англ. Alfred Jules Ayer*; 1910–1989) — англійський філософ-неопозитивіст.

Акімов А. — Анатолій Євгенович Акімов (1938–2007) — діяч не-академічної науки, член РАПН, відомий і нерідко критикований як творець «теорії торсіонних полів» у співавторстві з Г. І. Шиповим.

Аксьонов В. — Василь Павлович Аксьонов (1932–2009) — радян-ський і російський письменник.

Акулов А. — Олександр Сергійович Акулов (1952 р. н.) — росій-ський прозаїк, літературний критик.

Альвтеген К. — Карін Альвтеген (*швед. Karin Alvtengen*; 1965 р. н.) — шведська письменниця.

Альцгеймер А. — Алоїс Альцгеймер (*нім. Alois Alzheimer*; 1864–1915) — німецький психіатр і невролог.

Анненков П. В. — Павло Васильович Анненков (1813–1887) — ро-сійський літературний критик, історик літератури і мемуарист.

Аполлінер Г. — Гійом Аполлінер (*фр. Guillaume Apollinaire*; справжнє ім'я — Вільгельм-Альберт-Володимир-Олександр-Аполлінарій Вонж-Костровицький; 1880–1918) — французький поет, художник, критик, публіцист.

Апулей Л. — Луцій Апулей (*лат. Lucius Apuleius*; бл. 125 н. е. — після 170 н. е.) — римський філософ, ритор і белетрист, автор знамени-того роману «Метаморфози» («Золотий осел»).

Арабов Ю. — Юрій Миколайович Арабов (1954 р. н.) — радянський і російський прозаїк, поет, сценарист.

Арагон Л. — Луї Арагон (*фр. Louis Aragon, уроджений Луї-Марі Андрю, фр. Louis-Marie Andrieu*; 1897–1982) — французький поет і прозаїк, член Гонкурівської академії.

Арістотель — Арістотель (*давньогрец. Ἀριστοτέλης*; 384 до н. е – 322 до н. е.) — давньогрецький філософ.

Арістофан — Арістофан (*давньогрец. Ἀριστοφάνης*; 444 до н. е. – між 387 і 380 рр. до н. е.) — давньогрецький комедіограф.

Арнаудов М. — Михайл Петров Арнаудов (1878–1978) — болгарський учений, фольклорист, історик літератури.

Арон Р. — Реймон Арон (*фр. Raymond Claude Ferdinand Aron*; 1905–1983) — французький філософ, політолог, соціолог та публіцист; один із основоположників критичної філософії історії. Виступав за деідеологізацію науки та глобалізацію, прихильник теорії індустріального суспільства; сприяв рецепції у Франції німецької соціології, зокрема ідей Макса Вебера.

Аррабаль Ф. — Фернандо Аррабаль (*ісп. Fernando Arrabal Terán*; 1932 р. н.) — іспанський сценарист, драматург, кінорежисер, актор, прозаїк і поет; живе у Франції з 1955 року.

Арсланов В. — Віктор Григорович Арсланов (1947 р. н.) — російський мистецтвознавець, культуролог.

Арчимбольдо Дж. — Джузеппе Арчимбольдо (*італ. Giuseppe Arcimboldo*; 1526 або 1527–1593) — італійський живописець, декоратор, інженер, представник маньєризму.

Ассман А. — Аляйда Ассман (*нім. Aleida Assmann*, 1947 р. н.) — німецький історик і культуролог.

Б

Балашов Л. — Лев Євдокимович Балашов (1944 р. н.) — російський філософ.

Бальдунг Г. — Ганс Бальдунг або Ганс Бальдунг Грін (*нім. Hans Baldung, прозваний Грін нім. Grien*; 1480, 1484 або 1485–1545) — німецький графік, живописець і творець вітражів, учень Альбрехта Дюрера.

Бальзак О. — Оноре де Бальзак (*фр. Honoré de Balzac*; 1799–1850) — французький письменник, один із основоположників реалізму в європейській літературі.

Барбері М. — Мюріель Барбері (*фр. Muriel Barbery*; 1969 р. н.) — популярна сучасна французька письменниця і професор філософії.

Барт Р. — Ролан Барт (*фр. Barthes Roland*; 1915–1980) — французький структураліст і семіотик.

Батай Ж. — Жорж Батай (*фр. Georges Bataille*; 1897–1962) — французький філософ і письменник.

Батай Н. — Нікола Батай (*фр. Nicolas Bataille*; 1926–2008) — французький театральний режисер і актор.

Бахтін М. — Бахтін Михайло Михайлович (1895–1973) — російський філософ, філолог, історик культури.

Белій А. — Андрій Білий (справжнє ім'я Борис Миколайович Бугаєв; 1880–1934) — російський прозаїк, поет, критик, мемуарист, один із провідних діячів російського символізму і модернізму в цілому.

Бейдербек Б. — Бікс Бейдербек (*англ. Leon Bismark Bix Beiderbecke*; 1903–1931) — американський джазовий трубаач, був першим білошкірим солістом джазу, який став музичною зіркою першої величини.

Беккет С. — Семюел Барклі Беккет (*англ. Samuel Barclay Beckett*; 1906–1989) — ірландський письменник, поет та драматург.

Бекон Ф. — Френсіс Бекон (*англ. Francis Bacon*; 1561–1626) — англійський філософ, історик, політичний діяч, засновник емпіризму.

Бенгель Й. А. — Бенгель Йоганн Альбрехт (*нім. Johann Albrecht Bengel*; 1687–1751) — німецький лютеранський богослов-біблеїст і теолог; один із засновників текстології Нового Завіту, один із основоположників біблійної текстуальної критики і палеографії Нового часу. Як протестант Бенгель керувався думкою, що святість Письма іде з нього самого. Хоча його критичні праці і викликали недовіру в багатьох протестантів і католиків, він щиро вірив, що в Біблії людям дано Слово Боже. Він першим висловив думку, що текстуальні різночитання не зачіпають віроповчального змісту Біблії.

Бергсон А. — Анрі Бергсон (*фр. Henri Bergson*; 1859–1941) — французький філософ, представник інтуїтивізму і філософії життя.

Бердслей О. — Обрі Вінсент Бердслей або Бердслі (*англ. Aubrey Vincent Beardsley*; 1872–1898) — англійський художник-графік, ілюстратор, декоратор, поет, один із найвизначніших представників англійського естетизму.

Бернгард Т. — Томас Бернгард (*нім. Thomas Bernhard*; 1931–1989) — австрійський письменник та драматург.

Бібіхін В. — Володимир Веніамінович Бібіхін (1938–2004) — радянський і російський філософ, філолог і перекладач.

Бінсвангер Л. — Людвіг Бінсвангер (*нім. Ludwig Binswanger*; 1881–1966) — швейцарський психіатр і основоположник екзистенціальної психології.

Біцільні П. — Петро Михайлович Біцільні (1879–1953) — російський історик, літературознавець, філософ культури.

Бланшо М. — Моріс Бланшо (*фр. Maurice Blanchot*; 1907–2003) — французький філософ, письменник, літературознавець.

Блен Р. — Роже Блен (*фр. Roger Blin*, 1907–1984) — французький театральний режисер, актор театру й кіно, найбільша фігура французької сцени й екрану протягом кількох десятиліть.

Блер А. — Артур Блер (*англ. Eric Arthur Blair*; 1903–1950) — англійський письменник і публіцист.

Бовуар С. — Сімона де Бовуар (*фр. Simone de Beauvoir*; 1908–1986) — французька письменниця, філософ, ідеолог фемінізму.

Богоявленська Д. — Діана Борисівна Богоявленська (1932 р. н.) — російський психолог, фахівець у галузі загальної психології, психології мислення, творчості та обдарованості.

Бодрі Ж.-Л. — Жан-Луї Бодрі (*фр. Jean-Louis Baudry*; 1930–2015) — французький письменник.

Бодрійар Ж. — Жан Бодрійар (*фр. Jean Baudrillard*; 1929–2007) — французький соціолог, культуролог і філософ-постмодерніст.

Бодлер Ш. — Шарль Бодлер (*фр. Charles Pierre Baudelaire*; 1821–1867) — поет і критик, класик французької та світової літератури.

Боккаччо Дж. — Джованні Боккаччо (*італ. Giovanni Boccaccio*; 1313–1375) — італійський прозаїк і поет, представник літератури епохи раннього Відродження.

Бом Д. — Девід Джозеф Бом (*англ. David Joseph Bohm*; 1917–1992) — американський фізик, відомий своїми роботами з квантової фізики, філософії та нейропсихології.

Бор Н. — Нільс Хенрік Давід Бор (*дан. Niels Henrik David Bohr*; 1885–1962) — данський фізик-теоретик і громадський діяч, один із творців сучасної фізики. Лауреат Нобелівської премії з фізики (1922). Член Данського королівського товариства (1917) і його президент із 1939. Був членом більше ніж 20 академій наук світу, в тому числі іноземним почесним членом АН СРСР (1929; членом-кореспондентом — із 1924). Н. Бор відомий як творець першої квантової теорії атома і активний учасник розробки основ квантової механіки. Він також вніс значний вклад у розвиток теорії атомного ядра і ядерних реакцій, процесів взаємодії елементарних частинок із середовищем.

Борель А. — Адрієн Борель (*фр. Adrien Alphonse Alcide Borel*; 1886–1966) — французький психіатр та психоаналітик, один із засновників паризького психоаналітичного товариства (1926).

Босх І. — Босх (Bosch) Ієронімус (Ієронімус ван Акен, *Hieronymus van Aeken*; 1450/60–1516) — великий нідерландський живописець. Працював в основному в Гіртогенбосі в Північній Фландрії. Один із найяскравіших майстрів раннього Північного Відродження. Картина «Корабель дурнів» написана ним приблизно у 1510–1515 роках.

Браге Т. — Тихо Браге (*дан. Tycho Brahe*; 1546–1601) — данський астроном, астролог і алхімік, реформатор практичної астрономії, роботи Т. Браге революціонізували методи спостережень за положенням небесних тіл і поклали початок сучасній астрометрії.

Брант С. — Себастьян Брант (*нім. Sebastian Brant*; 1458–1521) — німецький сатирик, письменник, юрист, автор поеми «Корабель дурнів» (1494).

Бредбері Р. — Реймонд Дуглас (Рей) Бредбері (*англ. Raymond Douglas (Ray) Bradbury*; 1920–2012) — американський письменник-фантаст.

Брейгель П. — Пітер Брейгель Старший (*нід. Pieter Bruegel de Oude*, «Мужицький»; 1525–1569) — нідерландський живописець і графік.

Брентано К. — Клеменс Марія Брентано (*нім. Clemens Maria Brentano*; 1778–1842) — німецький письменник.

Бренц Й. — Йоганнес Бренц (*нім. Johannes Brenz*; 1499–1570) — німецький протестантський теолог і реформатор.

Бретон А. — Андре Бретон (*фр. André Breton*; 1896–1966) — французький поет і прозаїк, один з основоположників сюрреалізму.

Брехт Б. — Бертольт Брехт (*нім. Bertolt Brecht*; *повне ім'я — Ойген Бертольд Фрідріх Брехт, Eugen Berthold Friedrich Brecht*; 1898–1956) — німецький драматург, поет, прозаїк, театральний діяч, теоретик мистецтва.

Брукс П. — Питер Брукс (*англ. Peter Brooks*; 1938 р. н.) — американський письменник, «міждисциплінарний учений», чії роботи червоною ниткою проходять через французьку та англійську літературу, юриспруденцію та психіатрію.

Бруно Дж. — Джордано Бруно (*італ. Giordano Bruno*; *справжнє ім'я Філіппо, прізвище — Бруно Ноланець*; 1548–1600) — італійський монах-домініканець, великий учений, філософ, поет, представник пантеїзму.

Буало Н. — Нікола Буало-Депрео (*фр. Nicolas Boileau-Despréaux*; 1636–1711) — французький поет, критик, теоретик класицизму.

Бугро В. — Адольф Вільям Бугро (*фр. Adolphe William Bouguereau*; 1825–1905) — французький живописець, видатний представник салонного академізму XIX століття.

Булгаков М. — Михайло Опанасович Булгаков (1891–1940) — радянський і російський письменник, драматург.

Булгаков С. — Сергій Миколайович Булгаков (1871–1944) — російський філософ, богослов, православний священник.

Бунюель Л. — Луїс Бунюель Портолес (*исп. Luis Buñuel Portolés*; 1900–1983) — іспанський кінорежисер, сценарист, визнаний лідер «авторського» напрямку в світовому кіномистецтві.

В

Вагнер Р. — Ріхард Вагнер (Вільгельм Ріхард Вагнер, *нім. Wilhelm Richard Wagner*; 1813–1883) — німецький композитор і теоретик мистецтва.

Вайнштейн О. — Ольга Борисівна Вайнштейн (1959 р. н.) — радянський і російський філолог, семіотик, культуролог.

Валь Ж. — Жан Валь (*фр. Jean André Wahl*, 1888–1974) — французький філософ-екзистенціаліст.

Ван Гог В. — Вінсент Вільлем Ван Гог (*нід. Vincent Willem van Gogh*; 1853–1890) — нідерландський художник-постімпресіоніст.

Ватто А. — Жан Антуан Ватто (*фр. Jean Antoine Watteau*; 1684–1721) — французький живописець, графік першої третини XVIII століття, представник стилю рококо.

Вачовські Л. та Е. — Лана Вачовські (*англ. Lana Wachowski*, Лоуренс «Ларрі» Вачовські, *Laurence «Larry» Wachowski*; 1965 р. н.) і Ендрю Пол «Енді» Вачовські (*англ. Andrew Paul «Andy» Wachowski*; 1967 р. н.) — американські режисери, продюсери і сценаристи, які отримали популярність як Брати Вачовські після створення культових фільмів «Зв'язок» і трилогії «Матриця» (*англ. The Matrix*).

Введенський О. — Олександр Іванович Введенський (1904–1941) — російський поет і драматург із Об'єднання Реального Мистецтва — рос. ОБЭРИУ.

Веллс Г. — Герберт Джордж Веллс (*англ. Herbert George Wells*; 1866–1946) — англійський письменник-фантаст, публіцист.

Вернудіна І. — Ірина Володимирівна Вернудіна (1969 р. н.) — український естетик, автор численних робіт, зокрема монографії «Естетико-психологічний дискурс в Україні на межі XIX–XX століть».

Віан Б. — Борис Віан (*фр. Boris Vian*; 1920–1959) — французький прозаїк, поет, джазовий музикант.

Віньї А. — Альфред Віктор де Віньї (*фр. Alfred de Vigny*; 1797–1863) — французький поет і прозаїк романтичного напрямку. Найвизначніший представник французького аристократичного консервативного романтизму.

Вісконті Л. — Лукіно Вісконті (*італ. Luchino Visconti di Modrone*; 1906–1976) — італійський режисер театру і кіно, сценарист.

Вознесенський А. — Андрій Андрійович Вознесенський (1933–2010) — радянський і російський поет, один із найяскравіших поетів-шістдесятників.

Вольтер — Франсуа-Марі Аруе (*фр. François-Mari Arouet de; Voltaire* — анаграма «Arouet le j (eune)» — «Аруе молодший»; 1694–

1778) — французький філософ, романіст, історик, драматург і поет епохи Просвітництва.

Воннегут К. — Курт Воннегут-молодший (англ. *Kurt Vonnegut, Jr.*; 1922–2007) — американський письменник.

Ворнер К. — Карл Ворнер (англ. *Carl Warner*; 1963 р. н.) — відомий англійський фотограф. Свій творчий стиль Карл Ворнер називає «Foodscapes», скомбінувавши два слова їжа (food) і ландшафти (Landscapes), тобто — «їстівні ландшафти».

Вотье Ж. — Жан Вотье (фр. *Jean Vautier*; 1910–1992) — французький драматург.

Вріс А. де — Адріан де Вріс (нід. *Adriaen de Vries*; 1545–1626) — нідерландський скульптор, улюбленим матеріалом якого була бронза, один із найбільших майстрів північного маньєризму.

Вулф В. — Вірджинія Вулф (англ. *Virginia Woolf*; 1882–1941) — англійська письменниця, критик, літературознавець, перекладач.

Вундт В. — Вільгельм Максиміліан Вундт (нім. *Wilhelm Maximilian Wundt*; 1832–1920) — німецький лікар, фізіолог і психолог, мовознавець.

Г

Габермас Ю. — Юрген Габермас (нім. *Jürgen Habermas*; 1929 р. н.) — німецький філософ і соціолог, представник нової генерації «франкфуртської школи».

Гайдеггер М. — Мартін Гайдеггер (нім. *Martin Heidegger*; 1889–1976) — німецький філософ.

Гайденок П. — Піама Павлівна Гайденок (1934 р. н.) — радянський і російський філософ, історик філософії.

Гальцова О. — Олена Дмитрівна Гальцова (1966 р. н.) — російський літературознавець, перекладач із французької.

Гачев Г. Д. — Георгій Дмитрович Гачев (1929–2008) — радянський і російський філософ, культуролог, літературознавець і естетик.

Гегель Г. — Георг Вільгельм Фрідріх Гегель (нім. *Georg Wilhelm Friedrich Hegel*; 1770–1831) — німецький філософ, один із найвидатніших представників німецької класичної філософії.

Гейне Г. — Крістіан Йоганн Генріх Гейне (нім. *Christian Johann Heinrich Heine*; 1797–1856) — знаменитий німецький поет і публіцист.

Гессе Г. — Герман Гессе (нім. *Hermann Hesse*; 1877–1962) — німецький письменник і художник, лауреат Нобелівської премії (1946).

Гіппократ — Гіппократ (дав.-гр. *Ἱπποκράτης*, лат. *Hippocrates*;

близько 460 року до н. е., між 377 і 356 роками до н. е.) — знаменитий давньогрецький лікар. Увійшов в історію як «батько медицини».

Гірш В. — Вільям Гірш (нім. *William Hirsch*) — німецький психолог, психіатр XIX ст.

Гітлер А. — Адольф Гітлер (нім. *Adolf Hitler*, Шикльгрубер, нім. *Schicklgruber*; 1889–1945) — політичний та державний діяч Німеччини, засновник тоталітарної диктатури Третього рейху, вождь Націонал-соціалістичної німецької робітничої партії, рейхсканцлер Німеччини, фюрер Німеччини, верховний головнокомандувач збройними силами Німеччини в Другій світовій війні.

Гоголь М. — Микола Васильович Гоголь (1809–1852) — російський і український прозаїк, драматург, поет, критик.

Голл Дж. — Джим Голл (англ. *James Stanley «Jim» Hall*; 1930–2013) — американський джазовий гітарист, композитор, аранжувальник.

Гончарова Н. — Наталія Сергіївна Гончарова (1881–1962) — російський живописець, графік, театральний художник, книжковий ілюстратор, представниця російського авангарду.

Гомер — Гомер (дав.-гр. *Ὅμηρος*) — легендарний давньогрецький поет, який вважається автором «Іліади» та «Одіссеї», двох славетних грецьких епічних поем, що започаткували європейську літературу.

Гофман Е. Т. А. — Ернст Теодор Амадей Гофман (нім. *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann*; 1776–1822) — німецький письменник-романтик, композитор, художник і юрист.

Грицанов О. — Олександр Олексійович Грицанов (1958–2011) — білоруський філософ, соціолог, історик, релігієзнавець і журналіст.

Гуменюк Т. — Тетяна Костянтинівна Гуменюк (1957 р. н.) — український естетик.

Гундорова Т. — Тамара Іванівна Гундорова (1955 р. н.) — український літературознавець і культуролог.

Гуревич А. — Арон Якович Гуревич (1924–2006) — радянський і російський історик-медієвіст, культуролог.

Гуссерль Е. — Едмунд Гуссерль (нім. *Edmund Husserl*; 1859–1938) — німецький філософ, засновник феноменології.

Гюго В. — Віктор Гюго (фр. *Victor Marie Hugo*; 1802–1885) — великий французький поет, романіст, драматург; лідер романтичного руху у Франції.

Г

Ґабор Д. — Денеш Ґабор (Денніс Ґабор) (угор. *Gábor Dénes*; 1900–1979) — угорсько-англійський фізик, у 1947 році відкрив ефект голографії (сам термін «голографія» був запропонований на рік пізніше),

лауреат Нобелівської премії з фізики у 1971 році «за винахід і розвиток голографічного методу».

Гальтон Ф. — Сер Френсіс Гальтон (Голтон; *англ. Francis Galton*; 1822–1911) — англійський дослідник, географ, антрополог і психолог; засновник диференціальної психології та психометрики, статистик.

Гарі Р. — Ромен Гарі (*фр. Romain Gary*, справжнє ім'я Роман Кацев — *польськ. Roman Kacew*; 1914–1980) — французький письменник єврейського походження, літературний містифікатор, кінорежисер, військовий, дипломат. Двічі лауреат Гонкурівської премії (1956 — під ім'ям Романа Гарі і 1975 — під ім'ям Еміля Ажара).

Гаріфуллін Р. — Раміль Рамзієвич Гаріфуллін (1962 р. н.) — російський публіцист і письменник, психолог і психотерапевт.

Гарнер Е. — Ерролл Луїс Гарнер (*англ. Erroll Louis Garner*; 1921–1977) — американський джазовий піаніст, композитор.

Гауді А. — Антоні Гауді-і-Курнет (повне прізвище та ім'я — Антоні-Пласід-Гільєм Гауді-і-Курнет, *кат. Antoni Plàcid Guillem Gaudí i Cornet, ісп. Antonio Plácido Guillermo Gaudí y Cornet* — Антоніо-Пласідо-Гільєрмо Гауді-Корнет; 1852–1926) — іспанський (каталонський) архітектор, відомий своїми химерно-фантастичними будівлями, більшість із яких розташовані в Барселоні.

Гваттарі Ф. — П'єр-Фелікс Гваттарі (*фр. Pierre-Félix Guattari*; 1930–1992) — французький психоаналітик і філософ, один із творців шизоаналіза.

Генсбур С. — Серж Генсбур (*фр. Serge Gainsbourg*, справжнє ім'я — Люсьєн Гінсбург — *фр. Lucien Ginsburg*; 1928–1991) — народився у родині єврейських вихідців з України. Батько, Йосип Гінсбург, народився у Харкові у 1898, навчався грі на фортепіано в консерваторії в Петрограді, а пізніше — у Москві. Мати — співачка Ольга Бесман, із Криму. В 1919 сім'я була змушена емігрувати. Серж Генсбур — французький поет, композитор, автор і виконавець пісень, актор і режисер.

Гете Й. В. — Йоганн Вольфганг фон Гете (*нім. Johann Wolfgang von Goethe*; 1749–1832) — німецький поет, державний діяч, мислитель і натураліст, універсальний геній німецької літератури.

Гібсон М. — Мел Колм-Кіллі Джерард Гібсон (*англ. Mel Colm-Cille Gerard Gibson*; 1956 р. н.) — американо-австралійський актор, режисер, сценарист і продюсер.

Годар Ж.-Л. — Жан-Люк Годар (*фр. Jean-Luc Godard*; 1930 р. н.) — франко-швейцарський кінорежисер, кінокритик, актор, сценарист і кінопродюсер, стояв біля витоків французької «нової хвилі» у кінематографі.

Гіро О. — П'єр Марі Жан Олександр Терез Гіро (*фр. Pierre Marie*

Therese Alexandre Guiraud; 1788–1847) — французький поет, драматург і романіст.

Ґоген П. — Ежен Анрі Поль Ґоген (*фр. Eugène Henri Paul Gauguin*; 1848–1903) — французький живописець, скульптор-кераміст і графік, представник постімпресіонізму.

Ґолдінг В. Д. — Вільям Джеральд Ґолдінг (*англ. William Gerald Golding*; 1911–1993) — англійський письменник, лауреат Нобелівської премії з літератури 1983 року. Романи «Ритуали плавання» (1980), «Тісне сусідство» (1987) і «Пожежа внизу» (1989) увійшли в цикл «На край світу: морська трилогія» (1991). Історична сага у жанрі алегорії, дія якої розгортається в XVIII столітті. Вважається, що корабель тут служить символом Британської імперії, що пливе в невідомість по хвилях історії.

Ґомбрович В. — Вітольд Ґомбрович (*пол. Witold Gombrowicz*; 1904–1969) — польський письменник. За кілька днів до вторгнення фашистських військ до Польщі виїхав із країни. Останні роки життя жив у Франції. Славився ексцентричною поведінкою, чого дотримувався все своє життя. Міжнародна популярність прийшла до письменника в 1960-і роки завдяки численним перекладам його творів і постановок п'єс.

Ґонкур Е. — Едмон де Ґонкур (*фр. Edmond Huot de Goncourt*; 1822–1896) — французький письменник, який прославився разом зі своїм братом Жюлем де Ґонкуром як романіст, історик, художній критик і мемуарист.

Ґонкур Ж. — Жюль де Ґонкур (*фр. Jules de Goncourt*; 1830–1870) — французький письменник, молодший брат Едмона де Ґонкура. Ґонкурівська премія (*фр. Prix Goncourt*) — найпрестижніша літературна премія Франції за найкращий роман, названа на честь братів Ґонкур.

Ґотьє Т. — П'єр Жюль Теофіль Ґотьє (*фр. Pierre Jules Théophile Gauthier*; 1811–1872) — французький поет, прозаїк, літературний критик, лібретист та художник, значна постать у французькій літературі середини XIX століття, один із натхненників «Парнасу». Обґрунтував теорію «мистецтва для мистецтва» (передмова до книги «Мадемуазель де Мопен», 1835-36; книга «Нове мистецтво», 1852).

Ґреймас А. — Альгірдас Жюльєн Ґреймас (Альгірдас Юліус Греймас, *лит. Algirdas Julius Greimas*; 1917–1992) — литовський і французький лінгвіст, фольклорист і літературознавець.

Ґрізі К. — Карлотта Ґрізі (*італ. Carlotta Grisi*, Карон Адель Джузеппіна Марія Ґрізі; 1819–1899) — прославлена італійська балерина, перша виконавиця Жизелі.

Ґрюель А. — Анрі Ґрюель (*фр. Henri Gruel*; 1923–2007) — французький режисер, композитор, сценарист, продюсер.

Гюйо Ж.-М. — Жан-Марі Гюйо (фр. Jean-Marie Guyau; 1854–1888) — французький філософ-спірітуаліст, дослідник проблем етики та естетики.

Д

Давидов Ю. — Юрій Миколайович Давидов (1929–2007) — радянський і російський філософ, естетик, соціолог.

Далі С. — Сальвадор Далі (повне ім'я Сальвадор Феліп Жасінт Далі і Домєнек, маркіз де Пуболь; кат. *Salvador Felip Jacint Dalí i Domènech*; ісп. *Salvador Felipe Jacinto Dalí i Domènech, marqués de Dalí de Púbol*; 1904–1989) — іспанський (каталонський) художник, скульптор, гравер, письменник, один із найвидатніших сюрреалістів XX ст.

Даркевич В. — Владислав Петрович Даркевич (1934 р. н.) — радянський і російський історик, фахівець з історії середньовічної культури.

Дебюссі К. — Ашиль Клод Дебюссі (фр. *Achille-Claude Debussy*; 1862–1918) — французький композитор, основоположник музичного імпресіонізму.

Дельоз Ж. — Жиль Дельоз (фр. *Gilles Deleuze*; 1925–1995) — французький філософ-постмодерніст.

Декарт Р. — Рене Декарт (фр. *René Descartes*, лат. *Renatus Cartesius* — Картезий; 1596–1650) — французький філософ, фізик, фізіолог, математик, представник класичного раціоналізму.

Делакруа Е. — Фердінан Віктор Ежен Делакруа (фр. *Ferdinand Victor Eugène Delacroix*; 1798–1863) — французький живописець і графік, представник романтичного напрямку в європейському живописі.

Делануа Ж. — Жан Делануа (фр. *Jean Delannoy*; 1908–2008) — французький актор, кінорежисер, сценарист, продюсер.

Делерю Ж. — Жорж Делерю (фр. *Georges Deleue*; 1925–1992) — учень Д. Мійо, французький композитор, який написав музику до більш ніж 350 кіно- і телефільмів, зокрема «Останнє метро» реж. Ф. Трюффо.

Демокріт — Демокріт з Абдер (грец. *Δημόκριτος*; близько 460 — бл. 371 до н. е.) — давньогрецький філософ, засновник атомізму.

Дерріда Ж. — Жак Дерріда (фр. *Jacques Derrida*; 1930–2004) — французький філософ і теоретик літератури, засновник деконструктивізму.

Дешан А. — Антоні Дешан (фр. *Antony Deschamps*; 1800–1869) — французький поет; брат Еміля Дешана.

Дешан Е. — Еміль Дешан (фр. *Émile Deschamps*; 1791–1871) — французький поет і критик; брат Антоні Дешана.

Джеймс В. — Вільям Джеймс (Джеймс) (англ. *William James*; 1842–

1910) — американський філософ і психолог, один із засновників прагматизму.

Джеймисон Ф. — Фредрік Джеймисон (Джеймсон) (*англ. Fredric Jameson*; 1934 р. н.) — американський літературний критик, автор неомарксистської концепції постмодерністської культури.

Дженкс Ч. — Чарльз Дженкс (*англ. Charles Alexander Jencks*; 1939 р. н.) — американський архітектор, теоретик постмодернізму, критик; історик архітектури.

Джойс Дж. — Джеймс Августин Алоїзій Джойс (*англ. James Augustine Aloysius Joyce, ірл. Séamas Seoige*; 1882–1941) — ірландський письменник, представник модернізму.

Джотто — Джотто ді Бондоне (*іт. Giotto di Bondone*; 1266/1267–1337) — італійський (флорентійський) художник і архітектор епохи Проторенесансу.

Джуліо Романо — Джуліо Романо (*іт. Giulio Romano*, прізвисько Романо означає «римлянин»; справжнє ім'я — Джуліо Піппі — *іт. Giulio Pippi*; 1492–1546) — італійський живописець, архітектор і декоратор, один із найталановитіших і знаменитих учнів Рафаеля.

Дідро Д. — Дені Дідро (*фр. Denis Diderot*; 1713–1784) — французький письменник і філософ епохи Просвітництва.

Дітль Г. — Гельмут Дітль (*нім. Helmut Dietl*; 1944 р. н.) — німецький сценарист, режисер, продюсер.

Діанова В. — Валентина Михайлівна Діанова (1949 р. н.) — російський філософ і культуролог.

Діккенс Ч. — Чарлз Діккенс (*англ. Charles Діккенс*; 1812–1870) — англійський письменник, один із найпопулярніших романістів вікторіанської епохи.

Достоевський Ф. — Федір Михайлович Достоевський (1821–1881) — видатний російський письменник, автор романів «Зневажені та скривджені» (1861), «Злочин і кара» (1866), «Брати Карамазови» (1881), «Біси» (1872) та ін.

Дуайон Ж. — Жак Дуайон (*фр. Jacques Doillon*; 1944 р. н.) — французький кінорежисер, який працює у жанрах: драма, документальне і короткометражне кіно.

Дугін О. — Олександр Гельевич Дугін (1962 р. н.) — російський громадський діяч, філософ, політолог, соціолог, ідеолог «неоевразійства».

Дю Белле Ж. — Жоашен дю Белле, Йоакім дю Белле (*фр. Joachim Du Bellay*; 1522/1525–1560) — французький поет доби Відродження, один із лідерів «Плеяди», її теоретик.

Дюма О. (батько) — Олександр Дюма (*фр. Alexandre Dumas, père*; 1802–1870) — французький письменник, автор численних історичних авантурних романів.

Дюрер А. — Альбрехт Дюрер (нім. *Albrecht Dürer*; 1471–1528) — німецький живописець і графік, теоретик мистецтва, видатний художник німецького Відродження.

Дюркгейм Е. — Еміль Дюркгейм (Давід Еміль Дюркгейм; *фр. David Émile Durkheim*, 1858–1917) — французький соціолог і філософ, засновник французької соціологічної школи і структурно-функціонального аналізу; поряд з Огюстом Контом, Карлом Марксом і Максом Вебером вважається основоположником соціології як самостійної науки.

Дюшан М. — Марсель Дюшан (*фр. Marcel Duchamp*; 1887–1968) — французький і американський художник, теоретик мистецтва, який стояв біля витоків дадаїзму та сюрреалізму.

Дягілев С. — Сергій Павлович Дягілев (1872–1929) — російський театральний і художній діяч, один із основоположників групи «Мир искусства», організатор «Російських сезонів» у Парижі і трупи «Російський балет Дягілева», антрепренер.

Е

Еванс М. — Сер Мартін Джон Еванс (*англ. Martin John Evans*; 1941 р. н.) — англійський учений, доктор філософії з 1969 року. У 1966–1978 роках на дослідницькій та викладацькій роботі на кафедрі анатомії та ембріології в Університетському коледжі в Лондоні. У 1978–1999 роках — працював на кафедрі генетики Кембріджського університету; з 1999 року — професор генетики ссавців і директор школи біологічних наук Кардіфського університету. Дослідження Еванса переважно присвячені вивченню властивостей ембріональних стовбурових клітин.

Ейнштейн А. — Альберт Ейнштейн (нім. *Albert Einstein*; 1879–1955) — фізик-теоретик, один із засновників сучасної теоретичної фізики; народився у Німеччині, жив у Швейцарії, США, почесний доктор близько 20 провідних університетів світу, член багатьох Академій наук, в тому числі іноземний почесний член АН СРСР (1926).

Ейхенбаум Б. — Борис Михайлович Ейхенбаум (1886–1959) — російський літературознавець.

Еко У. — Умберто Еко (*італ. Umberto Eco*; 1932–2016) — італійський філософ, історик-медієвіст, фахівець із семіотики, літературний критик, письменник.

Еліаде М. — Мірча Еліаде (*рум. Mircea Eliade*; 1907–1986) — румунський письменник, історик релігій, дослідник міфології, професор Чиказького університету з 1957 року, громадянин США з 1966 року.

Еліас Н. — Норберт Еліас (*англ. Norbert Elias*; 1897–1990) — ні-

мецький соціолог, один із провідних представників історичної соціології та інтеграційного підходу в соціології.

Еліот Т. С. — Томас Стернз Еліот (англ. *Thomas Stearns Eliot*; 1888–1965) — англо-американський поет, критик, історик культури, драматург.

Еллінгтон Д. — Едвард Кеннеді (Дюк) Еллінгтон (англ. *Edward Kennedy «Duke» Ellington*; 1899–1974) — піаніст, аранжувальник, композитор, керівник оркестру, представник джазового мистецтва.

Емпсон В. — Вільям Емпсон (англ. *William Empson*; 1906–1984) — англійський поет, теоретик літератури.

Енгельс Ф. — Фрідріх Енгельс (нім. *Friedrich Engels*, 1820–1895) — німецький філософ, соціолог, громадсько-політичний діяч, один із засновників марксизму, друг і соратник К. Маркса.

Енріо Е. — Еміль Енріо (фр. *Émile Henriot*; 1889–1961) — французький поет, прозаїк, есеїст та літературний критик.

Епштейн М. — Михайло Наумович Епштейн (1950 р. н.) — російсько-американський філософ, культуролог, літературознавець, лінгвіст, есеїст.

Еразм Роттердамський — Дезидерій Еразм Роттердамський (лат. *Desiderius Erasmus Roterodamus*, нід. *Gerrit Gerritszoon*; 1469–1536) — гуманіст епохи Північного Відродження, католицький письменник, богослов, біблеїст, учений-філолог.

Еренбург І. — Ілля Григорович (Гиршевич) Еренбург (1891–1967) — радянський і російський прозаїк, поет, перекладач із французької та іспанської мов, публіцист і громадський діяч.

Естес К. П. — Кларисса Пінкола Естес (англ. *Clarissa Pinkola Estes*; 1945 р. н.) — американський поет, філософ, психоаналітик юнгіанської школи.

Есхіл — Есхіл (грец. *Αἰσχύλος*; 525 до н. е. — 456 до н. е.) — давньогрецький драматург, трагик.

Ефроїмсон В. — Володимир Павлович Ефроїмсон (1908–1989) — радянський генетик.

Є

Євстропов М. — Євстропов Максим Миколайович (1979 р. н.) — російський музикант, поет і культуролог.

Євтушенко Є. — Євгеній Олександрович Євтушенко (1933 р. н.) — радянський і російський поет і прозаїк.

Ж

Жаррі А. — Альфред Жаррі (*фр. Alfred Jarry*; 1873–1907) — французький поет, прозаїк, драматург, попередник абсурдизму, винахідник терміна «патафізика».

Жене Ж. — Жан Жене (*фр. Jean Genet*; 1910–1986) — французький поет, прозаїк і драматург.

Женетт Ж. — Жерар Женетт (*фр. Gérard Genette*; 1930 р. н.) — французький літературознавець, один із основних представників структуралізму, один із засновників сучасної нарратології, вивчення інтертекстуальності.

Жижек С. — Славой Жижек (*англ. Slavoj Žižek*; *словен. Slavoj Žižek*; р. н. 1949) — соціальний філософ, уродженець Словенії. Президент люблянського Товариства теоретичного психоаналізу.

Жід А. — Андре Поль Гійом Жід (*фр. André Paul Guillaume Gide*; 1869–1951) — французький письменник, драматург і есеїст.

З

Заболоцький М. — Микола Олексійович Заболоцький (Заболотський; 1903–1958) — радянський і російський поет, перекладач.

Залужна А. — Алла Євгенівна Залужна (1969 р. н.) — український культуролог, автор численних робіт, зокрема монографії «Морально-естетичні засади життєвого світу людини».

Зенкін С. М. — Сергій Миколайович Зенкін (1954 р. н.) — радянський і російський літературознавець, перекладач із французької мови.

Золя Е. — Еміль Золя (*фр. Émile Zola*; 1840–1902) — французький письменник, публіцист, Один із найбільших представників реалізму другої половини XIX століття, теоретик «натуралізму».

Зонтаг С. — Сьюзен Зонтаг (в іншому написанні Сонтаг, *англ. Susan Sontag*; справжнє прізвище — Розенблат; 1933–2004) — американська письменниця, літературний, художній, театральний і кіно-критик.

Зюскінд В. Е. — Вільгельм Емануель Зюскінд (*нім. Wilhelm Emanuel Süskind*; 1901–1970) — німецький письменник, перекладач, редактор і журналіст; батько журналіста Мартіна Е. Зюскінда і письменника Патріка Зюскінда.

Зюскінд П. — Патрік Зюскінд, (*нім. Patrick Süskind*; 1949 р. н.) — німецький письменник, драматург і кінорежисер.

І

Ільїн І. — Іван Олександрович Ільїн (1883–1954) — російський фі-

лософ, письменник і публіцист, літературний критик, православний мислитель.

Ільф І. — Ілля Арнольдович Ільф (1897–1937) — радянський і російський письменник і журналіст, співавтор Євгена Петрова, разом з яким написані романи «Дванадцять стільців», «Золоте теля», «Світла особистість».

Й

Йейтс Ф. — Френсіс Йейтс (англ. *Frances Amelia Yates*; 1899–1981) — англійський історик культури Ренесансу.

Йонеско Е. — Ежен Йонеско (фр. *Eugène Ionesco*; 1909–1994) — французький драматург румунського походження, есеїст, прозаїк, один із творців театру абсурду.

К

Кабанель А. — Александр Кабанель (фр. *Alexandre Cabanel*; 1823–1889) — французький художник, представник академізму.

Кавабата Я. — Ясунарі Кавабата (яп. 川端 康成; 1899–1972) — видатний японський письменник, лауреат Нобелівської премії з літератури (1968).

Каваї Х. — Хаяо Каваї (яп. 河合 隼雄; 1928–2007) — японський психоаналітик, професор клінічної психології університету Кіото.

Каган М. С. — Мойсей Самойлович Каган (1921–2006) — радянський і російський філософ, естетик і культуролог.

Кайуа Р. — Роже Кайуа (фр. *Roger Caillois*; 1913–1978) — французький письменник, філософ і соціолог.

Камю А. — Альбер Камю (фр. *Albert Camus*; 1913–1960) — французький письменник і філософ, близький до екзистенціалізму.

Канарський А. — Анатолій Станіславович Канарський (1936–1984) — український філософ, естетик.

Кант І. — Іммануїл Кант (нім. *Immanuel Kant*; 1724–1804) — німецький філософ, родоначальник німецької класичної філософії.

Капоте Т. — Трумен Гарсія Капоте (англ. *Truman Garcia Capote*; 1924–1984) — американський письменник. Писав оповідання, романи, театральні п'єси і нехудожні твори. За його творами було поставлено щонайменше 20 фільмів і телевізійних вистав.

Капітанаки В. Е. — Вероніка Євгенівна Капітанаки (1977 р. н.) — російський психолог.

Караччі А. — Агостіно Карраччі (італ. *Agostino Carracci*; 1557–1602) — італійський живописець і гравер, брат Аннібале Карраччі.

Карнап Р. — Рудольф Карнап (*англ. Carnap Rudolf*; 1891–1970) — американський філософ німецького походження, видатний представник логічного позитивізму, який вніс значний внесок у розвиток логіки та філософії науки.

Картан Е. — Елі Жозеф Картан (*фр. Élie Joseph Cartan*; 1869–1951, Париж) — французький математик, член Паризької АН. Основні праці з теорії безперервних груп, теорії диференціальних рівнянь і диференціальної геометрії.

Кассирер Е. — Ернст Кассирер (*нім. Ernst Cassirer*; 1874–1945) — німецький і американський філософ і культуролог, представник Марбургської школи неокантіанства.

Каст П. — П'єр Каст (*фр. Pierre Kast*; 1920–1984) — французький режисер, критик, сценарист.

Кафка Ф. — Франц Кафка (*нім. Franz Kafka*, 1883–1924) — один із видатних німецькомовних письменників ХХ століття, більшість робіт якого була опублікована після його смерті.

Кено Р. — Ремон (Раймон) Кено (*фр. Raymond Queneau*; 1903–1976) — французький прозаїк, поет, есеїст, перекладач.

Кемпбелл Дж. — Джозеф Джон Кемпбелл (*англ. Joseph John Campbell*; 1904–1987) — американський дослідник міфології, найбільш відомий завдяки своїм працям із порівняльної міфології та релігієзнавства.

Кеплер Й. — Йоганн Кеплер (*нім. Johannes Kepler*; 1571–1630) — німецький математик, астроном, астролог і оптик, один із творців астрономії нового часу, відкрив закони руху планет.

Керролл Л. — Льюїс Керролл (*англ. Lewis Carroll*, справжнє ім'я Чарльз Латвідж (Лютвідж) Доджсон, Charles Lutwidge Dodgson; 1832–1898) — англійський письменник, математик, філософ і логік.

К'єркегор С. — Серен Обю К'єркегор (*дан. Søren Aabye Kierkegaard*; 1813–1855) — данський філософ, протестантський теолог і письменник, стоїть біля витоків концепції екзистенціалізму, ідей екзистенціального жаху, екзистенціальної кризи.

Кияновська Л. — Любов Олександрівна Кияновська (1955 р. н.) — український музикознавець, музичний критик.

Клапіш С. — Седрік Клапіш (*фр. Cédric Klapisch*; 1961 р. н.) — французький режисер.

Кларк К. — Кенні Кларк (*Kenny Clarke*, повн. *Kenneth Spearman Clarke*, 1914–1985) — американський джазовий барабанщик.

Клоссовські П. — П'єр Клоссовські (*фр. Pierre Klossowski*; 1905–2001) — французький філософ, психоаналітик, письменник, художник, літературний критик, перекладач, старший брат Бальтюса; своїми по-

передниками визнавав де Сада, Фрідріха Ніцше, Зигмунда Фрейда, Жоржа Батая.

Коен А. — Альбер Коен (*фр. Albert Cohen*; 1895–1981) — поет, прозаїк і драматург зі швейцарської Романдії (Французької Швейцарії). Висувався на Нобелівську премію з літератури.

Кожев О. — Олександр Кожев (Олександр Володимирович Кожевников; 1902–1968) — російсько-французький філософ-неогегельянець, племінник Василя Кандинського. Оригінальне тлумачення філософії Гегеля Кожевим мало значний вплив на інтелектуальне життя Франції і європейський філософський клімат ХХ століття.

Козловські П. — Петер Козловські (*нім. Peter Koslowski*; 1952–2012) — німецький філософ і вчений-економіст, фахівець філософії управління та організації, а також історії сучасної філософії.

Койре О. — Олександр Койре (*фр. Alexandre Koyré*; Койракський Олександр Володимирович; 1892–1964) — французький філософ та історик науки російського походження.

Колдер А. — Александр Колдер (*англ. Alexander Calder*, 1898–1976) — американський скульптор, один із засновників кінетичного мистецтва.

Колдуелл Е. — Ерскін Престон Колдуелл (*англ. Erskine Preston Caldwell*; 1903–1987) — американський письменник, представник реалістичного напрямку в літературі.

Колесник О. — Олена Сергіївна Колесник (1974 р. н.) — український культуролог, автор численних праць, зокрема монографії «Феномен інтерпретації в художній культурі».

Кольцов М. — Михайл Юхимович Кольцов (1898–1940) — радянський і російський публіцист, журналіст, письменник і громадський діяч.

Конітц Л. — Лі Конітц (*фр. Lee Konitz*, 1927 р. н.) — американський джазовий альт-саксофоніст, композитор, один із родоначальників стилю «кул».

Кораллі Ж. — Жан Кораллі Перачіні (*фр. Jean Coralli Peracini*; 1779–1854) — французький танцівник, балетмейстер і лібретист італійського походження.

Косіков Г. К. — Георгій Костянтинович Косіков (1944–2010) — радянський і російський філолог, літературознавець і перекладач, фахівець із історії французької літератури і методології гуманітарних наук.

Коулмен Х. — Хокінс Коулмен (*англ. Coleman «Hawk» Hawkins*; 1904–1969) — американський джазовий музикант, один із найвідоміших тенор-саксофоністів.

Кохан Т. — Тимофій Григорович Кохан (1965 р. н.) — український мистецтвознавець, культурно-громадський діяч.

Крамєр С. — Стєнлї Ерл Крамєр (*англ. Stanley Earl Kramer*; 1913–2001) — америкєнськїй рєжисєр і продюсєр, майсєр гостросоцїальних драм.

Крєйцєр Ф. — Георг Фрїдрїх Крєйцєр (*нім. Georg Friedrich Creuzer*; 1771–1858) — нїмєцькїй фїлолог і архєолог.

Крєспєслъ Ж.-П. — Жан-Поль Крєспєль (*фр. Jean-Paul Crespelle*; 1910–1994) — францужькїй мистєцтвознавєць, автор числєнних робіт про мистєцтво Францїї ХІХ–ХХ столїть і його найвизначнїших предстєвників. Серєд 35 його книг особливο популярнї монографїї про П. Пікассо, М. Шагала, А. Модільяні, Е. Дега.

Крїстєва Ю. — Юлїя Крїстєва (*Julia Kristeva*; 1941 р. н.) — францужька дослїдниця болгарського походження, пишмєнниця, сємїотик, фїлософ.

Криворучєнко В. — Володимир Костянтинович Криворучєнко (1930–2013) — радяньскїй і росїйськїй історик.

Кривошєя Т. — Тєтяна Олєксєндрївна Кривошєя (1974 р. н.) — українськїй культуролог, автор робіт з естетики та культурологїї, монографїї «Естетичнє виховання в сучасному культуротворчому процесї».

Кузанськїй Нікола — Нікола Кузанськїй, Нікола Кузанєц, Кузанус, справжнє ім'я Ніколаус Крєбс (*нім. Nicolaus Krebs, Nikolaus von Kues, Chriftz, лат. Nicolaus Cusanus*; 1401–1464) — фїлософ, тєолог, учєний, церковно-полїтичний діяч. Будучи найближчим радником папи Пія ІІ, у 1448 досяг звання кардинала, з 1450 став єпископом у Брїксєнє, з 1458 — генєральним вікарїєм у Римі.

Кундєра М. — Мілан Кундєра (*чєш. Milan Kundera*; 1929 р. н.) — сучасний чєськїй пишмєнник-прозаїк, з 1975 року живє у Францїї. Пишє як чєською, так і францужькою мовами.

Кураєв А. — Андрїй В'ячєславович Кураєв (1963 р. н.) — росїйськїй рєлїгїйний і громадськїй діяч, протодїякон Росїйськїї Православної Церкви.

Курбє Г. — Жан Дєзірє Гюстав Курбє (*фр. Gustave Courbet*; 1819–1877) — францужькїй живописєць, скульптор, графік, громадськїй діяч, предстєвник і тєорєтик рєалїзму.

Кустодїєв Б. — Борис Михайлович Кустодїєв (1878–1927) — радяньскїй і росїйськїй живописєць, графік, тєатральний художник, майсєр психологїчного портрєта, автор книжкових ілюстрацїй.

Кюблєр У. — Урсула Кюблєр (*нім. Ursula Kübler*; 1925–2009) — францужька та швєйцєрська балєрина, актриса, друга дружина Б. Віана; засновниця і віцє-прєзидєнт «Фонду Бориса Віана», що займаєтьсє підтримкою молодих тєлантів. Під єгідою фонду в Єусє проводитьсє щорічний музичний фєстиваль.

Л

Лакан Ж. — Жак Лакан (*фр. Jacques-Marie-Émile Lacan*; 1901–1981) — французький психоаналітик та психіатр.

Ламартін А. — Альфонс де Ламартін (*фр. Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine*; 1790–1869) — французький поет, публіцист, громадський діяч.

Ламбріш Ж. — Жорж Ламбріш (*фр. Georges Lambrichs*; 1917–1992) — французький письменник, критик, видавець.

Лангер С. — Сюзанна Катерина Лангер (*англ. Susanne Katherina Langer*; 1895–1985) — американський філософ, естетик, культуролог.

Ларіонов М. — Михайло Федорович Ларіонов (1881–1964) — російський художник, один із лідерів російського авангарду.

Ле Гофф Ж. — Жак Ле Гофф (*фр. Jacques Le Goff*; 1924–2014) — видатний французький історик, медієвіст.

Лінч Д. — Девід Кіт Лінч (*англ. David Keith Lynch*; 1946 р. н.) — американський кінорежисер, музикант, сценарист, представник американського незалежного кінематографу.

Леві-Брюль Л. — Люсьєн Леві-Брюль (*фр. Lucien Lévy-Bruhl*; 1857–1939) — французький філософ і антрополог.

Леві-Стросс К. — Клод Леві-Стросс (*фр. Claude Lévi-Strauss*; 1908–2009) — французький антрополог, етнограф, соціолог і культуролог.

Левчук Л. — Лариса Тимофіївна Левчук (1940 р. н.) — український філософ, естетик, із 1976 до 2003 року — завідувач кафедри етики, естетики та культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Автор праць: «Інтуїтивізм і проблеми художньої творчості», «Психоаналіз і художня творчість», «Психоаналіз: від поза-свідомого до “втоми від свідомості”», «Західноєвропейська естетика XX століття», «Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика», «Українська естетика: традиції та сучасний стан» та ін.

Лейріс М. — Мішель Лейріс (Леріс; *фр. Michel Leiris*, 1901–1990) — французький письменник і етнолог.

Лелуш К. — Клод Лелуш (*фр. Claude Lelouch*; 1937 р. н.) — французький кінорежисер, сценарист, оператор, актор, продюсер.

Леконт де Ліль — Шарль Марі Рене Леконт, відомий як Шарль Леконт де Ліль (*фр. Charles Marie René Leconte, фр. Charles Leconte de Lisle*; 1818–1894) — французький поет, глава Парнаської школи.

Леонардо да Вінчі — (*італ. Leonardo di ser Piero da Vinci*; 1452–1519) — італійський учений, винахідник, художник, письменник. Один із найяскравіших представників епохи Відродження.

Лефевр Ж. — Жюль Жозеф Лефевр (*фр. Jules Joseph Lefebvre*; 1836–1911) — французький салонний художник.

Личковах В. — Володимир Анатолійович Личковах (1946 р. н.) — український філософ, естетик, культуролог, автор численних робіт з естетики та культурології: «Від Фауста до Леверкюна: Вступ до неklasичної естетики», «Світ людини в мистецтві», «Греко-слов'янський діалог культур», «Слов'янський SACRUM — скарбниця Європи» та ін.

Лікосфен К. — Конрад Лікосфен (лат. *Lycosthenes Conrad*; справжнє прізвище *Wollfhart*; 1518–1561) — німецький енциклопедист.

Ліотар Ж.-Ф. — Жан-Франсуа Ліотар (фр. *Jean-François Lyotard*; 1924–1998) — французький філософ-постмодерніст і теоретик літератури.

Локк Дж. — Джон Локк (англ. *John Locke*, 1632–1704) — англійський філософ.

Ломбозо Ч. — Чезаре Ломбозо (іт. *Cesare Lombroso*; 1835–1909) — італійський лікар-психіатр, родоначальник антропологічного напрямку в кримінології та кримінальному праві.

Лосев О. — Олексій Федорович Лосев (1893–1988) — видатний радянський філософ і філолог.

Лотман Ю. — Юрій Михайлович Лотман (1922–1993) — радянський літературознавець, семіотик, культуролог.

Лосський М. — Микола Онуфрійович Лосський (1870–1965) — видатний представник російської релігійної філософії, один із засновників напрямку інтуїтивізму у філософії.

Лукіан — Лукіан з Самосати (грец. *Λουκιανός ὁ Σαμοσατεύς*, лат. *Lucianus Samosatensis*; близько 120 — після 180 рр. н. е.) — давньогрецький письменник.

М

Магрітт Р. — Рене Магрітт (фр. *René Magritte*; 1898–1967) — бельгійський художник, представник сюрреалізму.

Майлс Д. — Дьюї Девіс Майлс (Девіс) (англ. *Miles Dewey Davis III*; 1926–1991) — американський джазовий трубач і бенд-лідер, який значно вплинув на розвиток музики ХХ століття; Девіс стояв біля витоків безлічі стилів і напрямків у джазі, таких, як модальний джаз, кул-джаз і ф'южн.

Макбейн Е. — Еван Хантер (англ. *Evan Hunter*, 1926–2005), ім'я при народженні — Сальваторе Альберт Ломбіно (*Salvatore Albert Lombino*), також відомий під псевдонімом Ед Макбейн (*Ed McBain*) — американський письменник.

Макдональд Р. — Росс Макдоналд (англ. *Ross Macdonald*, 1915–1983) — псевдонім американо-канадського письменника Кеннета Міллара (англ. *Kenneth Millar*).

Маке О. — Огюст Маке (*фр. Auguste Maquet*, 1813–1888) — французький романіст і драматург, відомий своєю співпрацею з Олександром Дюма-батьком. Разом із Маке Дюма були написані «Графиня де Монсоро», «Сорок п'ять», «Віконт де Бражелон», «Сальвандір» та інші романи, окремі з яких перероблялися для постановки в театрі.

Маковський К. — Костянтин Єгорович Маковський (1839–1915) — російський художник, представник академічного романтизму; приєднався до передвижників.

Максиміліан II — (*нім. Maximilian II*, 1527–1576) — імператор Священної Римської імперії і ерцгерцог Австрії з 25 липня 1564 і до своєї смерті, король Чехії (коронований 14 травня 1562 під ім'ям Максиміліана I), король Німеччини (римський король, коронований 28 листопада 1562), король Угорщини та Хорватії (коронований 8 вересня 1563). Представник династії Габсбургів.

Малер Г. — Густав Малер (*нім. Gustav Mahler*; 1860–1911) — австрійський композитор, диригент, оперний режисер, найбільший представник європейського музичного мистецтва кінця XIX — початку XX ст.

Маліновські Б. — Броніслав Каспер Маліновські (*пол. Bronisław Kasper Malinowski*; 1884–1942) — британський антрополог польського походження, засновник функціоналізму в антропології та соціології.

Малларме С. — Стефан Малларме (*фр. Stéphane Mallarmé*; 1842–1898) — французький поет, символіст.

Мальро А. — Андре Мальро (*фр. André Malraux*, 1901–1976) — французький письменник, культуролог, герой Французького опору, ідеолог П'ятої республіки, міністр культури в уряді Шарля де Голля (1958–1969).

Мамардашвілі М. — Мераб Костянтинович Мамардашвілі (1930–1990) — видатний грузинський і радянський філософ; автор праць «Картезіанські роздуми» (1981), «Класичний і неklasичний ідеали раціональності» (1984), «Необхідність себе» (1996) та багатьох ін.

Мандельштам О. — Осип Емільєвич Мандельштам (1891–1938) — поет, прозаїк, есеїст, перекладач і літературний критик.

Мане Е. — Едуард (Едуар) Мане (*фр. Édouard Manet*; 1832–1883) — французький живописець, гравер, один із родоначальників імпресіонізму.

Манн Г. — Генріх Манн (*нім. Heinrich Mann*, 1871–1950) — німецький письменник і громадський діяч, старший брат Томаса Манна.

Манн Е. — Еріка Манн (*нім. Erika Julia Hedwig Mann*; 1905–1969) — німецька актриса, комік, письменник і редактор; донька Томаса Манна. У 1933 році стала однією з засновників антинацистського кабаре «Die Pfeffermühle» («Млин для перцю»), тексти для якого писала,

переважно, сама. У 1938 році Еріка і її брат Клаус виступили авторами репортажів про громадянську війну в Іспанії. В тому ж році Еріка опублікувала книгу «Школа Варварів» (англ. *School for Barbarians*) про систему освіти у нацистській Німеччині. Наступного року Еріка і Клаус випустили спільний роман «Втеча до життя» («*Escape to Life*»), присвячений відомим німецьким біженцям. Під час війни Еріка активно займалася журналістикою в Англії. Після закінчення Другої світової війни вона була однією з небагатьох жінок, які висвітлювали Нюрнберзький процес. Еріка і Клаус потрапили в поле зору ФБР у зв'язку зі своїми політичними поглядами і чутками про їх гомосексуальність. У 1949 році Клаус, розчарувавшись повоєнними реформами в Німеччині, впав у депресію і наклав на себе руки. Ця подія спустошила Еріку. У 1952 році Еріка Манн переїхала до Швейцарії до батьків, де вона допомагала батькові в його письменницькій діяльності і стала його найближчою довіреною особою: вона відповідала за публікації його книг, а також робіт свого брата Клауса.

Манн К. — Клаус Манн (нім. *Klaus Mann*; 1906–1949) — німецький письменник, син Томаса Манна. У 1936 році емігрував до Сполучених Штатів, а в 1943 році отримав американське громадянство. У роки Другої світової війни служив в американській армії, воював у Північній Африці і в Італії. Найвідомішим романом Клауса Манна є «Мефістофель. Історія однієї кар'єри», написаний у 1936 році.

Манн Т. — Томас Манн (нім. *Thomas Mann*; 1875–1955) — німецький письменник.

Маньковська Н. — Надія Борисівна Маньковська (1948 р. н.) — російський естетик, культуролог.

Маргарита Наваррська — (фр. *Marguerite de Navarre*; 1492–1549) — французька письменниця, принцеса, сестра короля Франциска I, бабуся короля Генріха IV.

Марітен Ж. — Жак Марітен (фр. *Jacques Maritain*, 1882–1973) — французький філософ, теолог, засновник неомізму.

Марко д'Аграте — (іт. *Marco d'Agate*, 1504 — 1574) — італійський скульптор.

Маркес Г. Г. — Габріель Хосе де ла Конкордія Гарсія Маркес (повне імя: ісп. *Gabriel José de la Concordia García Márquez*, шанувальники доброзичливо називали його Габо; 1927–2014) — колумбійський письменник, журналіст, видавець і політичний діяч.

Маркс К. — Карл Гайнріх Маркс (нім. *Karl Heinrich Marx*, 1818–1883) — німецький філософ-матеріаліст, теоретик-суспільствознавець, політеконом, політичний журналіст-публіцист.

Массон А. — Андре Массон (фр. *André Masson*; 1896–1987) — французький живописець і графік.

Мастроянні М. — Марчелло Вінченцо Доменіко Мастроянні (*італ. Marcello Vincenzo Domenico Mastroianni*; 1924–1996) — італійський актор.

Матісс А. — Анрі Матісс (*фр. Henri Matisse*, 1869–1954) — французький художник і скульптор, лідер течії фовістів.

Махліна С. — Світлана Тевельевна Махліна (1941 р. н.) — російський культуролог, семіотик, художній критик.

Маяковський В. — Володимир Володимирович Маяковський (1893–1930) — радянський і російський поет, один із найбільших поетів ХХ століття. Крім поезії, яскраво проявив себе як драматург, кіносценарист, кінорежисер.

Медічі — (*італ. Medici*) — сімейство багатих флорентійських комерсантів, представники якого були правителями Флоренції в період Відродження, а в XVI–XVIII століттях — великими герцогами Тосканськими.

Мелетинський Є. — Єлеазар Мойсейович Мелетинський (1918–2005) — радянський і російський філолог, історик культури.

Менжулін В. — Вадим Ігорович Менжулін (1968 р. н.) — український філософ, автор праць: «Біографічний підхід в історико-філософському пізнанні», «Расколдовывая Юнга: От апологетики к критике», «Мифологическая революция в психоанализе».

Меріме П. — Проспер Меріме (*фр. Prosper Mérimée*; 1803–1870) — французький письменник і перекладач, блискучий драматург і майстер художньої прози.

Мерло-Понті М. — Моріс Мерло-Понті (*фр. Maurice Merleau-Ponty*; 1908–1961) — французький філософ, один із представників феноменології та прибічник екзистенціалізму.

Метц К. — Крістіан Метц (*фр. Christian Metz*; 1931–1993) — лідер французької неklasичної кіноестетики; кіносеміотик, розробив структурно-психоаналітичну теорію кіно.

Мійо Д. — Даріус Мійо (*фр. Darius Milhaud*; 1882–1974) — французький композитор, диригент, музичний критик і педагог, один із учасників «Шістки».

Міллер Ж.-А. — Жак-Ален Міллер (*фр. Jacques-Alain Miller*; 1944 р. н.) — французький психоаналітик Лаканівської школи.

Можейко М. — Марина Олександрівна Можейко (1958 р. н.) — білоруський культуролог.

Модіано П. — Патрік Модіано (*фр. Patrick Modiano*; 1945 р. н.) — сучасний французький письменник і сценарист.

Монтеск'є Ш. — Шарль Луї Монтеск'є (*фр. Charles-Louis de Secondat, baron de La Brde et de Montesquieu*; 1689–1755) — французький філософ і літератор епохи Просвітництва, відомий своїм захистом принципу поділу виконавчої, законодавчої та судової влади.

Мопассан Гі де — Гі де Мопассан (Анрі Рене Альбер Гі; *фр. Henry-René-Albert-Guy de Maupassant*; 1850–1893) — один із найвизначніших майстрів французького реалізму XIX століття.

Моріак Ф. — Франсуа Моріак (*фр. François Mauriac*; 1885–1970) — французький письменник, лауреат Нобелівської премії в галузі літератури (1952).

Морріс Ч. — Чарльз Вільям Морріс (*англ. Morris, Charles William*; 1901–1979) — американський філософ, один із засновників семіотики.

Моруа А. — Андре Моруа (*фр. André Maurois*, справжнє ім'я Еміль Саломон Вільгельм Ерзог, *Émile-Salomon-Wilhelm Herzog*; 1885–1967) — французький письменник, класик французької літератури XX століття, автор багатьох блискучих біографічних творів, романів та оповідань.

Мосс М. — Марсель Мосс (*фр. Marcel Mauss*; 1872–1950) — видатний французький етнограф і соціолог, племінник та учень Еміля Дюркгейма.

Моцарт В. — Вольфганг Амадей Моцарт, (Йоганн Хризостом Вольфганг Теофіл Моцарт; *нім. Joannes Chrysostomus Wolfgang Theophilus Mozart*; 1756–1791) — австрійський композитор, один із найвизначніших музичних геніїв людства. Володів феноменальним музичним слухом і пам'яттю. Виступав як клавесиніст-віртуоз, скрипаль, органіст, диригент, блискуче імпровізував. Поряд із Й. Гайдном і Л. Бетховеном є представником віденської класичної школи, одним із засновників класичного стилю в музиці.

Музіль Р. — Роберт Музіль (*нім. Robert Musil*; 1880–1942) — австрійський письменник, драматург та есеїст.

Мур Т. — Томас Мур (*англ. Thomas Moore*; 1779–1852) — поет-романтик, пісняр і автор балад. Один із основних представників ірландського романтизму.

Муракамі Х. — Харукі Муракамі (*англ. Haruki Murakami*; 1949 р. н.) — японський письменник і перекладач.

Мурільйо Б. Е. — Бартоломе Естебан Мурільйо (*ісп. Bartolomé Esteban Murillo*; 1617–1682) — іспанський живописець «золотого століття», глава севільської школи.

Мюссе А. — Альфред де Мюссе (*фр. Alfred de Musset*; 1810–1857) — французький поет, драматург і прозаїк, один із найбільших представників літератури романтизму.

Н

Нагель Е. — Ернест Нагель (*англ. Ernest Nagel*; 1901–1985) — чесько-американський філософ науки, представник логічного позити-

візму.

Нансі Ж.-Л. — Жан-Люк Нансі (*фр. Jean-Luc Nancy*; 1940 р. н.) — французький філософ, автор теорії спільноти як буття-разом.

Науменко Л. — Лев Костянтинович Науменко (1933 р. н.) — російський теоретик, фахівець із теорії діалектики та соціальної філософії.

Нерваль Ж. — Жерар де Нерваль (*фр. Gérard de Nerval* — псевдонім; справжнє ім'я і прізвище Жерар Лабрюн, Labrunie; 1808–1855) — французький поет-романтик. Дуже рано виявив неабиякий поетичний талант. Не маючи ще 18-ти років, зробив переклад гетевського «Фауста» (1828), про який сам Гете відгукнувся з найбільшою похвалою. Свое бурхливе і повне пригод життя Жерар закінчив самогубством, у припадку розумового розладу. Прихильник романтичної школи, він вів разом із Т. Готье драматичний фейлетон у «Presse».

Ніжинський В. — Вацлав Фомич Ніжинський (*пол. Wacław Niżyński*; 1889–1950) — російський танцівник та хореограф польського походження, новатор танцю, один із провідних учасників Російського балету С. Дягілева.

Ніцше Ф. — Фрідріх Вільгельм Ніцше (*нім. Friedrich Wilhelm Nietzsche*; 1844–1900) — німецький філософ, найвизначніший представник «філософії життя».

Нодье Ш. — Шарль Нодье (*фр. Charles Nodier*; 1780–1844) — французький письменник, лексикограф і бібліофіл.

Нордау М. — Макс Нордау (*нім. Simon Maximilian Südfeld*, Симха Меер (Симон Максиміліан) Зюдфельд; 1849–1923) — лікар, письменник, політик.

Нормінтон Г. — Грегорі Нормінтон (*англ. Gregory Norminton*; 1976 р. н.) — англійський письменник.

О

Овідій — Публій Овідій Назон (*лат. Publius Ovidius Naso*), або Овідій; 43 до н. е. 17 н. е.) — давньоримський поет.

Одіберті Ж. — Жак Одіберті (*фр. Jacques Audiberti*, 1899–1965) — французький драматург, письменник, поет, есеїст, журналіст.

Одзу Я. — Ясудзіро Одзу (1903–1963) — японський режисер, його персонажі зазвичай спокійні, неквапливі і розмовляють із легкою посмішкою. В Японії Одзу називали «Богом кіно». Посмертна слава Ясудзіро Одзу перевершила прижиттєву. Знаменитий американський критик, сценарист і режисер Пол Шрейдер відніс його до числа режисерів «божественного» стилю, а Вім Вендерс присвятив Одзу фільм «Tokio-ra» (1981).

Оккам В. — Вільям Оккам (або Оккамський) (англ. *William of Ockham*; бл. 1285–1347) — англійський філософ-схоласт, францисканський чернець із Оккама (маленького села в графстві Суррей у Південній Англії).

Олбі Е. — Едвард Олбі (англ. *Edward Albee*; 1928 р. н.) — американський драматург.

Онїщенко О. — Олена Ігорівна Онїщенко (1966 р. н.) — український естетик, автор праць: «Художня творчість у контексті гуманітарного знання», «Художня творчість: проект неklasичної естетики», «Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг)» та ін.

Оруелл Дж. — Джордж Оруелл (англ. *George Orwell*; справжнє ім'я — Ерік Артур Блер, англ. *Eric Arthur Blair*; 1903–1959) — британський письменник і публіцист, найбільш відомий як автор культового антиутопічного роману «1984» і повісті «Скотний двір»; увів у політичну мову термін «холодна війна».

Остер П. — Пол Бенджамін Остер (англ. *Paul Benjamin Auster*, 1947 р. н.) — американський письменник і перекладач, сценарист, який працює в рамках постмодернізму, абсурдизму і екзистенціалізму.

П

Павлова О. Ю. — Олена Юріївна Павлова (1975 р. н.) — український естетик, автор численних робіт, зокрема монографії «Онтологічний статус естетичного досвіду».

Панченко В. І. — Валентина Іванівна Панченко (1949 р. н.) — український естетик, завідувач кафедри естетики, естетики та культурології Київського національного університету імені Тараса Шевченка з 2003 року до теперішнього часу, автор численних робіт із естетики, співавтор підручників з естетики, автор монографій «Мистецтво в контексті культури», «Естетична діяльність та сфери її прояву» та ін.

Паркер Ч. — Чарлі Паркер (англ. *Charles (Charlie) «Bird» Parker, Jr.*; 1920–1955) — американський джазовий саксофоніст та композитор, один із засновників стилю бібоп.

Паскаль Б. — Блез Паскаль (фр. *Blaise Pascal*; 1623–1662) — французький філософ, письменник, фізик, математик, автор знаменитих «Думок» та «Листів до провінціала», що стали класикою французької літератури. На честь Паскаля названа одиниця вимірювання тиску (паскаль), а також популярна мова програмування Pascal.

Пасс Дж. — Джо Пасс (англ. *Joseph Anthony Passalacqua*; 1929–1994) — американський джазовий гітарист.

Паунд Е. — Езра Вестон Луміс Паунд (англ. *Ezra Weston Loomis*

Pound; 1885–1972) — американський поет, історик та теоретик мистецтва.

Петров Є. — Євген Петров (справжнє ім'я — Євген Петрович Ка-таєв; (1902–1942) — радянський і російський письменник, журналіст, співавтор І. Ільфа.

Петро Аретіно — Аретіно Петро, тобто уродженець Ареццо (*італ. Pietro Aretino*; 1492–1556) — італійський поет Пізнього Ренесансу, сатирик, публіцист і драматург.

Пенже Р. — Робер Пенже (*фр. Robert Pinget*; 1919–1997) — франко-швейцарський письменник.

Пере Б. — Бенжамен Пере (*фр. Benjamin Péret*, 1899–1959) — французький поет і прозаїк сюрреалістичного напрямку.

Перро Ш. — Шарль Перро (*фр. Charles Perrault*; 1628–1703) — французький поет і критик епохи класицизму, член Французької академії з 1671 року, відомий в основному як автор «Казок матінки Гуски».

Петрова О. — Ольга Миколаївна Петрова (1942 р. н.) — український художник (живопис, графіка), естетик, член Національної спілки художників, Заслужений діяч мистецтв України.

Петроній Гай — Гай Петроній Арбітр (*лат. Gaius Petronius Arbiter*; рік народження невідомий — 66 р. н. е.) — римський прозаїк, поет. Петронію приписується створення роману «Сатирикон» («Книга сатир»). За «Сатириконом» Петронія Ф. Фелліні був створений фільм із однойменною назвою.

Петруччіані М. — Мішель Петруччіані (*фр. Michel Petrucciani*; 1962–1999) — французький джазовий піаніст.

Петрушенко Л. — Леонід Аврамієвич Петрушенко (1925–2004) — російський теоретик, фахівець із філософських питань природознавства.

Піатье Ж. — Жаклін Піатье (*фр. Piatier Jacqueline*; 1921–2001) — французька письменниця, журналістка.

Пікабіа Ф. — Франсіс Пікабіа (*фр. Francisco Maria Martinez Picabia della Torre*; повне ім'я Франсіско Марія Мартінес Пікабіа делла Торре; 1879–1953) — французький художник-авангардист, графік і письменник-публіцист.

Пікассо П. — Пабло Пікассо (*ісп. Pablo Picasso*; *Pablo Diego José Francisco de Paula Juan Nepomuceno María de los Remedios Cipriano de la Santísima Trinidad Clito Ruiz y Picasso*; 1881–1973) — іспанський художник та скульптор, графік, театральний художник, кераміст і дизайнер.

Піросмані Н. — Ніколай Асланович Піросманішвілі (1862–1918) — відомий грузинський художник, представник примітивізму.

Пірс Ч. — Чарльз Сандерс Пірс (англ. Charles Sanders Peirce; 1839–1914) — американський філософ, фізик і математик.

Піфагор — Піфагор Самоський (давньогрец. *Πυθαγόρας ὁ Σάμιος*, лат. *Pythagoras*; бл. 570/580 — бл. 490/500 до н. е.) — давньогрецький філософ, релігійний та політичний діяч, засновник піфагореїзму, математик. Піфагору приписується вивчення властивостей цілих чисел і пропорцій, доказ теореми Піфагора та ін.

Плавт — (Plautus) Тіт Макцій Плавт (лат. *Titus Maccius Plautus*; середина III ст. до н. е. 184 ст. до н. е.) — відомий римський драматург, комедіограф, актор.

Платон — Платон (др.-грец. *Πλάτων*, 428 або 427 до н. е. — 348 або 347 до н. е.) — давньогрецький філософ.

Плене М. — Марсель Плене (фр. *Marcelin Pleynet*; 1933 р. н.) — французький поет, прозаїк, критик і есеїст.

Полан Ж. — Жан Полан (фр. *Jean Paulhan*, 1884–1968) — французький письменник, есеїст, видавець.

Портер К. Е. — Кетрін Енн Портер (англ. *Katherine Anne Porter*) (1890–1980) — американська журналістка, письменниця і громадський діяч. У 1966 році Портер отримала Пулітцерівську премію і Національну книжкову премію за «Збірник розповідей Кетрін Енн Портер». Роман «Корабель дурнів» Кетрін Енн Портер отримав міжнародне визнання і був перекладений багатьма мовами світу, в 1965 році екранізований Стенлі Крамером.

Потебня О. — Олександр Опанасович Потебня (1835–1891) — видатний український і російський мовознавець, філософ, фольклорист, етнограф, літературознавець, педагог, громадський діяч, член-кореспондент Імператорської Санкт-Петербурзької академії наук, перший значний теоретик лінгвістики в Росії, член багатьох (у тому числі зарубіжних) наукових товариств.

Почепцов Г. — Георгій Георгійович Почепцов (1949 р. н.) — український, радянський семіотик, фахівець у галузі комунікативних технологій, теоретик питань стратегії, інформаційних війн та маркетингу.

Превєр Ж. — Жак Превєр (фр. *Jacques Prévert*, 1900–1977) — французький поет і кінодраматург, автор пісень.

Прєво А. — Антуан Франсуа Прєво, також абат Прєво (фр. *Antoine-François Prévost d'Exiles*; 1697–1763) — один із найбільших французьких письменників XVIII століття.

Прібрам К. — Карл Прибрам (англ. *Karl H. Pribram*; 1919–2015) — американський лікар, нейрохірург і психолог австрійського походження, фахівець у галузі психофізіології, експериментальної та порівняльної психології, філософії та теорії психології, нейропсихології та психоаналізу.

Пропп В. — Володимир Якович Пропп (1895–1970) — російський фольклорист, семіотик, один із засновників сучасної теорії тексту.

Пруст М. — Марсель Пруст (*фр. Valentin Louis Georges Eugène Marcel Proust*; 1871–1922) — французький письменник, есеїст та критик.

Пушкарьова Н. — Наталія Львівна Пушкарьова (1959 р. н.) — російський історик, антрополог, засновник історичної фемінології та гендерної історії в радянській і російській науці.

Пушкін О. — Олександр Сергійович Пушкін (1799–1837) — російський поет, драматург та прозаїк, реформатор і творець сучасної російської літературної мови, автор критичних та історичних творів.

Р

Рабле Ф. — Франсуа Рабле (*фр. Francois Rabelais*; бл. 1494 — бл. 1553) — представник літератури французького Відродження, прославлений автор сатиричних оповідань про Гаргантюа (Gargantua) і Пантагрюеля (Pantagruel).

Равель М. — Жозеф Моріс Равель (*фр. Joseph Maurice Ravel*; 1875–1937) — французький композитор-імпресіоніст.

Ранк О. — Отто Ранк (*нім. Otto Rank*; Розенфельд; 1884–1939) — австрійський психоаналітик, один із найближчих учнів і послідовників З. Фрейда.

Рей М. — Ман Рей (*англ. Man Ray*, справжнє ім'я — Еммануель Радницький; 1890–1976) — французький і американський художник, фотограф і кінорежисер.

Рембо А. — Жан Нікола Артю Рембо (*фр. Jean Nicolas Arthur Rimbaud*; 1854–1891) — французький поет-символіст.

Рене А. — Ален Рене (*фр. Alain Resnais*, 1922–2014) — французький кінорежисер, сценарист, режисер монтажу, помічник режисера, продюсер і актор, класик французького кіномистецтва, лідер філософського напрямку в авторському кіно.

Рівера Д. — Дієго Рівера (*ісп. Diego Rivera*; повне ім'я *Diego María de la Concepción Juan Nepomuceno Estanislao de la Rivera y Barrientos Acosta y Rodríguez*; 1886–1957) — мексиканський живописець, художник-монументаліст і графік.

Рільке Р. М. — Райнер Марія Рільке (*нім. Rainer Maria Rilke*, повне ім'я: *René Karl Wilhelm Johann Josef Maria Rilke* — Рене Карл Вільгельм Йоганн Йозеф Марія Рільке; 1875–1926) — австрійський поет, прозаїк.

Ріу Л. — Луїс Едуард Ріу (*фр. Louis-Edouard Rioult*; 1790–1855) — французький художник.

Річардс А. — Айвор Армстронг Річардс (*англ. Ivor Armstrong Richards*; 1893–1979) — англійський літературний критик.

Річардсон С. — Семюел Річардсон (*англ. Samuel Richardson*;

1689–1761) — англійський письменник, родоначальник «чутливої» літератури XVIII і початку XIX ст.

Роб-Ґрійє А. — Ален Роб-Ґрійє (фр. *Alain Robbe-Grillet*; 1922–2008) — французький письменник, сценарист, кінорежисер, один із засновників «нового роману» (разом із Наталі Саррот та Мішелем Бютором).

Роллан Р. — Ромен Роллан (фр. *Romain Rolland*; 1866–1944) — французький письменник, музикознавець, театрознавець, мистецтвознавець, лауреат Нобелівської премії в галузі літератури (1915).

Ромер Е. — Ерік Ромер (фр. *Éric Rohmer*, справжнє ім'я фр. *Jean-Marie Maurice Scherer* — Жан-Марі Моріс Шерер; 1920–2010) — французький кінорежисер, один із найвидатніших представників течії «нової хвилі».

Рорті Р. — Річард Маккей Рорті (англ. *Richard McKay Rorty*; 1931–2007) — американський філософ.

Россолімо Г. — Григорій Іванович Россолімо (1860–1928) — російський невропатолог, психоневролог, психіатр.

Рстакян К. — Катрін Рстакян (фр. *Catherine Robbe-Grillet, née Rstakian*; 1930 р. н.) — французька актриса театру і кіно, фотограф і письменник вірменського походження, яка опублікувала садомазохистські праці під псевдонімами Жан де Берг і Жанна де Берг; дружина А. Роб-Ґрійє з 1957 року.

Рубін Дж. — (англ. *Frederick Jay Rubin*; 1963 р. н.), професор японської літератури Гарвардського університету.

Рубінштейн С. — Сергій Леонідович Рубінштейн (1889–1960) — радянський психолог і філософ.

Рудольф II (нім. *Rudolf II*; 1552–1612) — король Німеччини (римський король) з 27 жовтня 1575 до 2 листопада 1576, обраний імператором Священної Римської імперії з 2 листопада 1576 (в останні роки фактично позбавлений влади), король Богемії з 6 вересня 1575 до 23 травня 1611 (під ім'ям Рудольф II, коронація 22 вересня 1575), король Угорщини з 25 вересня 1572 до 25 червня 1608, ерцгерцог Австрійський з 12 жовтня 1576 року (під ім'ям Рудольф V). Син і наступник Максиміліана II.

Руссо Ж.-Ж. — Жан-Жак Руссо (фр. *Jean-Jacques Rousseau*; 1712–1778) — французький філософ, письменник, мислитель епохи Просвітництва, ідейний попередник Першої французької революції.

Руткевич О. — Олексій Михайлович Руткевич (1952 р. н.) — російський філософ, перекладач наукової класики, експерт у галузі історії західної філософії XX століття.

С

Сабадаш Ю. — Юлія Сергіївна Сабадаш (1971 р. н.) — український культуролог, автор численних робіт із культурології, зокрема монографій «Умберто Еко: гуманізм культуротворчих ідей», «Гуманізм як феномен італійської культури».

Саган Ф. — Франсуаза Саган (фр. *Françoise Sagan, справжнє ім'я фр. Françoise Quoirez* — Франсуаза Куаре; 1935–2004) — французька письменниця, драматург.

Сад де Д. А. Ф. — Донасьєн Альфонс Франсуа де Сад (фр. *Donatien Alphonse François de Sade*; Маркіз де Сад, фр. *Marquis de Sade*; 1740–1814) — французький письменник.

Саломон Ш. — Шарлотта Саломон (нім. *Charlotte Salomon*; 1917–1943, Освенцим) — німецька художниця єврейського походження, яка застосувала засоби, що випередили еру медіамистецтва.

Самюель Я. — Ян Самюель (фр. *Yann Samuël*; 1965 р. н.) — французький режисер та сценарист.

Сантаяна Дж. — Джордж Сантаяна (англ. *George Santayana, ісп. Jorge Agustín Nicolás Ruiz de Santayana*, Хорхе Агустін Ніколас Руїс де Сантаяна; 1863–1952) — американський філософ і письменник іспанського походження.

Саррот Н. — Наталі Саррот (фр. *Nathalie Sarraute*; при народженні Наталія Іллівна Черняк; 1900–1999) — французька письменниця, представник «нового роману».

Сартр Ж.-П. — Жан-Поль Шарль Емар Сартр (фр. *Jean-Paul Charles Aymard Sartre*; 1905–1980) — французький філософ, представник атеїстичного екзистенціалізму.

Свіфт Дж. — Джонатан Свіфт (англ. *Jonathan Swift*; 1667–1745) — англо-ірландський письменник-сатирик, публіцист, філософ, поет і громадський діяч, відомий як автор «Мандрів Гуллівера».

Сезанн П. — Поль Сезанн (фр. *Paul Cézanne*; 1839–1906) — французький художник-живописець, яскравий представник постімпресіонізму.

Селінджер Дж. Д. — Джером Девід Селінджер (англ. *Jerome David Salinger*; 1919–2010) — американський письменник.

Сенека — Луцій Анней Сенека (лат. *Lucius Annaeus Sēneca minor*; Сенека Молодший або просто Сенека; 4 до н. е. — 65) — римський філософ-стоїк, поет і державний діяч. Вихователь Нерона та один із найбільших представників стоїцизму.

Сен-Жорж А. — Жюль-Анрі Вернуа де Сен-Жорж (фр. *Jules-Henri Vernoy de Saint-Georges*; 1799 або 1801–1875) — відомий французький драматург і прозаїк, автор оперних і балетних лібрето (зокрема «Жі-зель», «Корсар»).

Сен-Пєр А. — Жак-Анрі Бернарден де Сен-Пєр (*фр. Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre*; 1737–1814) — французький письменник, мандрівник і мислитель XVIII століття.

Сент-Бев Ш. О. — Шарль Огюстен де Сент-Бев (*фр. Charles Auguste de Sainte-Beuve*; 1804–1869) — французький літературознавець і літературний критик, помітна фігура літературного романтизму.

Скеррі Е. — Елейна Скеррі (Скаррі) (*англ. Elaine Scarry*, 1946 р. н.) — американський теоретик, викладач англійської та американської літератури.

Сокал А. — Алан Девід Сокал (*англ. Alan David Sokal*; 1955 р. н.) — американський математик, фізик, культуролог.

Сократ — Сократ (*Sokrates*) (470/469 до н. е. — 399 до н. е.) — давньогрецький філософ.

Соллерс Ф. — Філіп Соллерс (*фр. Philippe Sollers*; справжнє ім'я Філіп Жуайє, *фр. Philippe Jouaux*; 1936 р. н.) — французький письменник, літературний критик, есеїст; чоловік Ю. Крістевої.

Сорокін П. — Пітірім Олександрович Сорокін (1889–1968) — російсько-американський соціолог та культуролог.

Соссюр Ф. — Фердінанд де Соссюр (*фр. Saussure Ferdinand de*; 1857–1913) — швейцарський лінгвіст, один із засновників сучасної лінгвістики, а також структуралізму як наукової ідеології та методології.

Сперанська Н. — Нателла Сперанська (1982 р. н.) — російський культуролог, есеїст, сценарист.

Стародубцева Л. — Лідія Володимирівна Стародубцева (1962 р. н.) — український історик культури.

Стаут Р. — Рекс Тодхантер Стаут (*англ. Rex Todhunter Stout*; 1886–1975) — американський письменник, автор детективних романів.

Стендаль — (*фр. Stendhal*, справжнє ім'я: Анрі-Марі Бейль; *фр. Henri-Marie Beyle*), 1783–1842) — французький письменник.

Степанов Ю. — Юрій Сергійович Степанов (1930 р. н.) — фахівець у галузі культурології, теорії та філософії мови.

Стерн Л. — Лоренс Стерн (*англ. Laurence Sterne*; 1713–1768) — англійський письменник XVIII ст.

Стравінський І. — Ігор Федорович Стравінський (1882–1971) — російський композитор, диригент і піаніст.

Стюарт Р. — Рекс Стюарт (*англ. Rex William Stewart*; 1907–1967) — американський джазовий корнетист, трубач, видатний соліст епохи свінгу.

Суварін Б. — Борис Суварін (*фр. Boris Souvarine*; Борис Костянтинович Ліфшиць; 1895–1984) — французький політичний діяч і письменник, історик, комуніст.

Суме О. — Олександр Суме (*фр. Alexandre Soumet*; 1788–1845) — французький поет і драматург, член Французької академії.

Суханцева В. — Вікторія Костянтинівна Суханцева (1949 р. н.) — український філософ-естетик, культуролог, поет і прозаїк. Фундатор української філософії музики.

Сюріа М. — Мішель Сюріа (*фр. Michelle Sury* 1954 р. н.) — французький філософ, письменник, головний редактор впливового серед паризьких інтелектуалів журналу «Lignes», за визначенням одного з критиків, «творець філософії жорстокості».

Т

Теплов Б. — Борис Михайлович Теплов (1896–1965) — радянський психолог, засновник школи диференціальної психології.

Тихоплав В., Тихоплав Т. — Віталій Юрійович Тихоплав (р. н. 1933), Тетяна Серафимівна Тихоплав (1939 р. н.) — радянські і російські вчені, письменники. У книгах подружжя Тихоплавів у популярній формі викладаються теорія відносності А. Ейнштейна, квантова фізика, теорія Девіда Бома про голографічну структуру Всесвіту, квантова концепція Карла Прібрама.

Тібодо Ж. — Жан Тібодо (*фр. Jean Thibaut*; 1935–2013) — французький письменник, який належав до молодшого покоління авторів «нового роману», драматург, перекладач, був членом редакційної колегії журналу «Тель Кель».

Тодоров Ц. — Цветан Тодоров (*фр. Tzvetan Todorov*, 1939 р. н.) — французький філософ, семіотик болгарського походження, теоретик структуралізму в літературознавстві.

Тойнбі А. — Арнольд Джозеф Тойнбі (*англ. Arnold Joseph Toynbee*; 1889–1975) — британський історик, філософ історії, культуролог і соціолог.

Толстой Л. М. — Лев Миколайович Толстой (1828–1910) — видатний російський письменник, мислитель; найвідоміші твори: «Севастопольські оповідання», романи: «Війна і мир», «Воскресіння», «Анна Кареніна», повість «Хаджи-Мурат» і багато інших.

Толстой О. К. — Олексій Костянтинович Толстой (1817–1875) — російський прозаїк, поет, драматург. Найвищим його досягненням у прозі був роман з епохи опричнини Івана Грозного «Князь Срібний» (1862); автор ліричних та сатиричних віршів; на початку 1850-х разом зі своїми двоюрідними братами Олександром, Олексієм та Володимиром Жемчужниковими створює літературну маску Козьми Пруtkова. Європейське визнання О. Толстой отримав завдяки драматичній трилогії «Смерть Івана Грозного» (1866), «Цар Федір Іоаннович» (1868) і «Цар Борис» (1870).

Толстой О. М. — Олексій Миколайович Толстой (1883–1945) — радянський і російський письменник, академік АН СРСР.

Торнаторе Дж. — Джузеппе Торнаторе (*італ. Giuseppe Tornatore*; 1956 р. н.) — італійський кінорежисер, сценарист і кінопродюсер.

Торчинов Є. — Євген Олексійович Торчинов (1956–2003) — російський учений-релігієзнавець, синолог, буддолог, історик філософії та культури Китаю.

Трюффо Ф. — Франсуа Ролан Трюффо (*фр. François Roland Truffaut*; 1932–1984) — найвідоміший французький режисер, кіноактор, сценарист, один із засновників французької нової хвилі.

Тцара Т. — Тристан Тцара (також Тзара, *фр. Tristan Tzara*; справжнє ім'я і прізвище Самі (Самуель) Розеншток, *рум. Sami Rosenstock*; 1896–1963) — поет, полеміст, есеїст, видавець журналів, організатор виставок і дадаїстських театральних виступів.

У

Узнадзе Д. — Дмитро Миколайович Узнадзе (1886–1950) — радянський і грузинський психолог і філософ, який розробив загальнопсихологічну теорію установки.

Ф

Фадєєв О. — Олександр Олександрович Фадєєв (1901–1956) — радянський і російський письменник, громадський діяч, автор роману «Молода гвардія» (1945/1951) та ін.

Фалес — Фалес (*давньогрец. Φαλῆς ὁ Μιλήσιος*, 640/624–548/545 до н. е.) — давньогрецький філософ і математик із Мілета (Мала Азія), засновник мілетської (іонійської) школи, родоначальник європейської філософії.

Фейхтвангер Л. — Ліон Фейхтвангер (*нім. Lion Feuchtwanger*; 1884–1958) — німецький письменник, автор низки історичних романів, один із найпопулярніших німецькомовних авторів, автор роману «Гойя, або Тяжкий шлях пізнання» (1951) та ін.

Фелліні Ф. — Федеріко Фелліні (*іт. Federico Fellini*) (1920–1993) — видатний італійський кінорежисер, володар п'яти премій «Оскар» і «Золотої пальмової гілки» Каннського кінофестивалю.

Фіцджеральд Ф. Скотт — Френсіс Скотт Фіцджеральд (*англ. Francis Scott Key Fitzgerald*; 1896–1940) — американський письменник, представник так званого «втраченого покоління» в літературі. Автор романів: «Великий Гетсбі» (1925), «Ніч лагідна» (1934) та ін.

Фічіно М. — Марсіліо Фічіно (*італ. Marsilio Ficino, лат. Marsilius Ficinus*; 1433–1499) — італійський гуманіст, філософ-неоплатонік, засновник та керівник флорентійської Платонівської академії.

Флобер Г. — Гюстав Флобер (*фр. Gustave Flaubert*; 1821–1880) — французький письменник. Автор романів «Мадам Боварі» (1857), «Салабмо» (1862) та ін.

Флоренський П. — Павло Олександрович Флоренський (1882–1937) — російський православний священник, богослов, релігійний філософ, учений, поет.

Фолкнер В. — Вільям Катберт Фолкнер (*англ. William Cuthbert Faulkner*; 1897–1962) — американський письменник, лауреат Нобелівської премії з літератури (1949).

Фома Аквінський — Фома Аквінський (Фома Аквінат, Томас Аквінат, *лат. Thomas Aquinas, італ. Tommaso d'Aquino*; бл. 1225–1274) — філософ, теолог, монах-домініканець, систематизатор ортодоксальної схоластики, засновник томізму.

Фонкінос Д. — Давід Фонкінос (*фр. David Foenkinos*, 1974 р. н.) — французький письменник і сценарист.

Фрагонар Ж.-О. — Жан-Оноре Фрагонар (*фр. Jean-Honoré Fragonard*; 1732–1806) — знаменитий французький живописець і графік, працював у стилі рококо.

Франк С. — Семен Людвігович Франк (1877–1950) — російський філософ і релігійний мислитель.

Франко І. Я. — Іван Якович Франко (1856–1916) — український письменник, філософ, громадський діяч.

Фрейд З. — Зігмунд Фрейд (Сигізмунд Шломо Фрейд, *нім. Sigismund Schlomo Freud*; 1856–1939) — австрійський психолог, психіатр, невролог, засновник психоаналізу.

Фрейд А. — Анна Фрейд (*нім. Anna Freud*; 1895–1982) — австрійський, британський психолог і психоаналітик, молодша дочка засновника психоаналізу Зігмунда Фрейда; разом із Мелані Кляйн вважається засновником дитячого психоаналізу.

Фрейзер Дж. — Джеймс Джордж Фрейзер (*англ. James George Frazer*; 1854–1941) — представник англійської соціальної антропології, еволюціоніст, релігієзнавець, фольклорист, етнолог.

Фуко М. — Мішель Поль Фуко (*фр. Michel Foucault*, 1926–1984) — французький філософ, теоретик культури й історик, один із основоположників постструктуралізму.

Фур'є Ш. — Шарль Фур'є (Франсуа Марі Шарль Фур'є; *фр. François Marie Charles Fourier*; 1772–1837) — французький філософ, соціолог, один із представників утопічного соціалізму, засновник системи фур'єризму; автор терміну «фемінізм».

Х

Хаас Ф. — Філіпп Хаас (англ. *Philip Haas*; 1954 р. н.) — американський художник та кінорежисер.

Хальбвакс М. — Моріс Хальбвакс (правильніше: Альбвакс) (фр. *Maurice Halbwachs*, 1877–1945) — французький філософ, соціолог, соціальний психолог, представник соціологічної школи Дюркгейма.

Хармс Д. — Данило Іванович Хармс (справжнє прізвище Ювачов, 1905–1942) — радянський і російський прозаїк і поет, учасник об'єднання ОБЕЗРИУ.

Харріс Дж. — Джоан Харріс (англ. *Joanne Harris*; 1964 р. н.) — британська письменниця.

Хаттон П. Х. — Патрік Х. Хаттон (англ. *Patrick H. Hutton*; 1938 р. н.) — сучасний американський філософ, історик.

Хельмслев Л. (рос. Єльмслев) — Луї Троль Хельмслев (дан. *Louis Trolle Hjelmslev*; у рос. редукції Єльмслев; 1899–1965) — данський лінгвіст. Автор глосематики — оригінальної структуралістської теорії мови.

Хемінгуей Е. — Ернест Міллер Хемінгуей (англ. *Ernest Miller Hemingway*; 1899–1961) — американський письменник, журналіст, лауреат Нобелівської премії з літератури 1954 року. Автор повісті «Старий і море» (1952), роману «По кому дзвонить дзвін» (1940) та ін.

Хогарт В. — Вільям Хогарт (англ. *William Hogarth*; 1697–1764) — англійський художник, засновник і найвидатніший представник національної школи живопису, ілюстратор, автор сатиричних гравюр.

Хоружий С. — Сергій Сергійович Хоружий (1941 р. н.) — радянський і російський фізик, філософ, богослов, перекладач.

Хренов М. — Микола Андрійович Хренов (1942 р. н.) — російський естетик, мистецтвознавець, культуролог.

Хюбнер К. — Курт Хюбнер (нім. *Kurt Hübner*; 1921–2013) — німецький філософ, представник так званої плюралістичної філософії науки, що широко використовує ідеї критичного раціоналізму, феноменології, герменевтики, екзистенціалізму.

Хьюм Т. Е. — Томас Ернест Хьюм (англ. *Thomas Ernest Hulme*; 1883–1917) — англійський поет, есеїст, теоретик мистецтва.

Ч

Чандлер Р. — Реймонд Торнтон Чандлер (англ. *Raymond Thornton Chandler*; 1888–1959) — американський письменник-реаліст і критик, автор детективних романів, повістей та оповідань.

Чосер Дж. — Джефрі (Джеффри, Готфрід) Чосер (англ. *Geoffrey*

Chaucer; бл. 1340/1345–1400) — англійський поет, «батько англійської поезії».

Ш

Шаброль К. — Клод Шаброль (*фр. Claude Chabrol*; 1930–2010) — французький кінорежисер, один із провідних представників французької «нової хвилі».

Шар Р. — Рене Шар (*фр. René Char*; 1907–1988) — французький поет, один із найвидатніших ліриків ХХ століття, в 20–30-х роках близький до сюрреалізму; кавалер ордена Почесного легіону, Ордена наук і мистецтв Франції.

Шеллінг Ф. В. Й. — Фрідріх Вільгельм Йозеф фон Шеллінг (*нім. Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling*; 1775–1854) — німецький філософ, представник класичної німецької філософії.

Шенедолле Ш. — Шарль-Жюльєн Люль де Шенедолле (*фр. Charles-Julien Lioult de Chênédollé*; 1769–1833) — французький поет.

Шестов Л. І. — Лев Ісаакович Шестов (Іегуда Лейб Шварцман; 1866–1938) — російський філософ і літератор, представник російського релігійно-філософського відродження початку ХХ ст.

Шкловський В. — Віктор Борисович Шкловський (1893–1984) — російський літературознавець, критик, теоретик літератури, прозаїк, журналіст, сценарист, теоретик кіно.

Шлегель А. — Август Вільгельм Шлегель (*нім. August Wilhelm von Schlegel*; 1767–1845) — знаменитий німецький критик, історик літератури і поет–перекладач, провідний теоретик романтизму, вперше дав систематичний виклад його ідей. Один із засновників порівняльного мовознавства.

Шлегель Ф. — Фрідріх Шлегель (*нім. Friedrich Schlegel*; 1772–1829) — німецький прозаїк, поет, критик, філософ, лінгвіст. Він і його старший брат Август Вільгельм були головними теоретиками йенсько-го романтизму.

Шопенгауер А. — Артур Шопенгауер (*нім. Arthur Schopenhauer*; 1788–1860) — німецький філософ, найбільший філософ-ірраціоналіст ХІХ ст.

Шортер В. — Вейн Шортер (*англ. Wayne Shorter*; 1933 р. н.) — американський джазовий тенор і сопрано-саксофоніст та композитор, багаторазовий володар Греммі.

Шпільрейн С. — Сабіна Миколаївна Шпільрейн (*Шейве Нафтульєвна Шпільрейн*, в заміжжі Шефтель, потім Шпільрейн-Шефтель; *Sabina Shpil'reyn*; 1885–1942) — радянський і російський психоаналітик, лікар-психіатр, психотерапевт і педагог; учениця і співро-

бітниця К. Г. Юнга, Е. Блейлера та З. Фрейда; одна з перших жінок психоаналітиків, активна учасниця міжнародного і російського психоаналітичного руху. Після фатального повернення у 1923 році в СРСР, світова психоаналітична громадськість поступово втрачає Сабіну Шпільрейн із поля зору. Це пояснюється політичною обстановкою на її батьківщині, де наукове співтовариство виявилось на довгі роки штучно ізольоване, відгороджене від зарубіжних колег «залізною завісою», а російський психоаналіз остаточно був ліквідований у результаті сталінських чисток. Трагічно загинула з дочками у Зміївській балці під Ростовом-на-Дону в серпні 1942 року, під час організованого гітлерівськими окупантами геноциду ростовських євреїв.

Шпрангер Б. — Бартоломій Шпрангер (Бартоломеус Спрангер; *Bartholomäus Spranger*; 1546–1611) — фламандський художник.

Штернбергер Д. — Дольф Штернбергер (*нім. Dolf (Adolf) Sternberger*; 1907–1989) — німецький журналіст, один із засновників німецької політології після Другої світової війни, ввів термін «конституційний патріотизм». Між 1945 і 1948 роками працював разом зі Г. Шторцем та В. Е. Зюскіндом у щомісячному журналі «Die Wandlung», за сприяння К. Ясперса, В. Краусса і А. Вебера, редактором та одним із засновників якого він був.

Шторц Г. — Герхард Шторц (*нім. Gerhard Storz*; 1898–1993) — німецький педагог, письменник, літературний критик, член партії ХДС (*нім. Christlich Demokratische Union Deutschlands, CDU* — Християнсько-демократичний союз), у 1958–1964 роках — міністр культури землі Баден-Вюртемберг, сприяв створенню університетів у місті Констанц та місті Ульм.

Шуберт Ф. — Франц Петер Шуберт (*нім. Franz Peter Schubert*; 1797–1828) — австрійський композитор, один із засновників романтизму в музиці.

Шюц А. — Альфред Шюц (*нім. Alfred Schütz*; 1899–1959) — австрійський соціолог та філософ, засновник феноменологічної соціології.

Ю

Юнг К. Г. — Юнг Карл Густав (*нім. Carl Gustav Jung*; 1875–1961) — швейцарський психолог і психіатр, засновник одного з напрямків глибинної психології — «аналітичної психології».

Я

Якобсон Р. — Роман Осипович Якобсон (1896–1982) — російський

лінгвіст, ідеї якого значно вплинули на інші науки: літературознавство, антропологію, неврологію, історію російської культури.

Ясперс К. — Карл Теодор Ясперс (нім. *Karl Theodor Jaspers*; 1883–1969) — німецький філософ, психолог і психіатр, провідний представник екзистенціалізму.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Адлер А. Наука жить / Альфред Адлер [пер. с англ. Е. О. Любченко]. – К.: Port-Royal, 1997. – 288 с.
2. Акимов А. Е., Шипов Г. И. Торсионные поля и их экспериментальные проявления / Анатолий Евгеньевич Акимов, Геннадий Иванович Шипов // Препринт № 4. – М.: Международный институт теоретической и прикладной физики Российской академии естественных наук, 1995. – 31 с.
3. Акулов А. Камень от входа (О творчестве Харуки Мураками) / Александр Акулов // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.obshelit.net/works/418/>.
4. Алі Н. Думка, яка виходить за межі / Назар Алі // Левчук Л. Т. Західно-європейська естетика ХХ століття: навч. посібник (додаток). – К.: Либідь, 1997. – С. 194–197.
5. Альвтеген К. Стыд: Роман / Карин Альвтеген [пер. со швед. А. Лавруши]. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2012. – 368 с.
6. Альчук А. Виртуальные лабиринты Алена Роб-Грийе / Анна Альчук // Иностранная литература 1997, № 12 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/inostran/1997/12/sr_knig02.html.
7. Андреев Л. Г. Сюрреализм / Леонид Григорьевич Андреев. – М.: «Высшая школа», 1972. – 232 с.
8. Андреев Л. Г. Предисловие / Леонид Григорьевич Андреев // Бютор М. Изменение. Роб-Грийе А. В лабиринте. Симон К. Дороги Фландрии. Саррот Н. Вы слышите их? – М.: Художественная литература, 1983. – С. 3–22.
9. Анненков П. В. Парижские письма / Павел Васильевич Анненков. – М.: Наука, 1983. – 608 с.
10. Аннинская М. Творивший легенды / Мария Аннинская // Иностранная литература, 1999. – № 11 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/1999/11/annins-pr.html>.
11. Арnaudов М. Психология литературного творчества / Михаил Арnaudов [пер. с болг. Д. Д. Николаева]. – М.: Прогресс, 1970. – 656 с.
12. Ацефал // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1736618>.
13. Барбери М. Лакомство: роман / Мюриель Барбери [пер. с фр. Н. Хотинской]. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2011. – 160 с.
14. Барбери М. Элегантность ежика: Роман / Мюриель Барбери [пер. с фр. Н. Мавлевич и М. Кожевниковой]. – М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2011. – 400 с.

15. *Барт Р.* Арчимбольдо. Чудовища и чудеса / Ролан Барт // Мефизические исследования [пер. с фр. Ю. Ендольцевой]. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 332–343.
16. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт [пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
17. Барт Р. Нулевая степень письма / Ролан Барт [пер. с фр. Г. К. Косикова] // Барт Р. Нулевая степень письма. – М.: Академический проект, 2008. – С. 51–114.
18. Барт Р. Структурализм как деятельность / Ролан Барт [пер. с фр. Г. К. Косикова] // Барт Р. Нулевая степень письма. – М.: Академический проект, 2008. – С. 227–236.
19. *Барт Р.* Школы Роб-Грийе не существует / Ролан Барт [пер. с фр. М. Рыклина] // Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке: [роман]. – М.: Ad Marginem, 1996. – С. 202–206.
20. *Батай Ж.* *Devinus Deus* / Ненависть к поэзии: Романы и повести [пер. с фр. И. Карабутенко, Е. Гальцова]. – М.: Ладомир, 1999. – С. 413–544.
21. *Батай Ж.* Внутренний опыт / Жорж Батай [пер. с фр. и коммент. С. Л. Фокина]. – СПб.: Аксиома, Мифрил, 1997. – 336 с.
22. *Батай Ж.* История эротизма / Жорж Батай [пер. с фр. Б. Скуратова под ред. К. Голубович и О. Тимофеевой]. – М.: «Логос» «Европейские издания», 2007. – 200 с.
23. *Батай Ж.* Ненависть к поэзии: Романы и повести / Жорж Батай [пер. с фр. И. Карабутенко, Е. Гальцова]. – М.: Ладомир, 1999. – 614 с.
24. *Батай Ж.* Литература и Зло / Жорж Батай [пер. с фр. и коммент. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой, предислов. Н. В. Бунтман]. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – 166 с.
25. *Батай Ж.* Проклятая часть. Опыт общей эклономики / Жорж Батай // «Проклятая часть». Сакральная социология [пер. с фр. А. В. Соловьева; сост. С. Н. Зенкин]. – М.: Ладомир, 2006. – С. 119–236.
26. *Батай Ж.* Суверенность / Жорж Батай // «Проклятая часть». Сакральная социология [пер. с фр. Т. А. Левиной, О. Е. Ивановой; сост. С. Н. Зенкин]. – М.: Ладомир, 2006. – С. 313–490.
27. *Батай Ж.* «Проклятая часть». Сакральная социология / Жорж Батай [пер. с фр. Е. Д. Гальцовой, Т. А. Левиной, О. Е. Ивановой, И. Б. Иткина, А. В. Соловьева, С. Н. Зенкина; сост. С. Н. Зенкин]. – М.: Ладомир, 2006. – 742 с.
28. *Батай Ж.* Эротика / Жорж Батай // «Проклятая часть». Сакральная социология [пер. с фр. Е. Д. Гальцовой; сост. С. Н. Зенкин]. – М.: Ладомир, 2006. – С. 491–705.
29. *Батай Ж.* Солнечный анус / Жорж Батай // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gay.ru/science/philosophy/batai.html>.
30. *Батай Ж.* Небесная синь / Жорж Батай // Ненависть к поэзии. Порнолатрическая проза [пер. с фр. И. Карабутенко, сост. С. Зенкин]. – М.: Ладомир, 1999. – С. 91–172.
31. *Батай Ж.* История глаза / Жорж Батай // Ненависть к поэзии. Порнолатрическая проза [пер. с фр. И. Карабутенко, сост. С. Зенкин]. – М.: Ладомир, 1999. – С. 51–90.

32. Батай Ж. *Devinus Deus* / Жорж Батай // Ненависть к поэзии. Порнолатрическая проза [пер. с фр. Е. Гальцовой, сост. С. Зенкин]. – М.: Ладомир, 1999. – С. 411–530.

33. *Батай Ж.* Сад и обычный человек / Жорж Батай [пер. с фр. Г. Генниса; сост. и коммент. М. К. Рыклина] // Маркиз де Сад и XX век. – М.: РИК «Культура», 1992. – С. 89–116.

34. *Батай Ж.* Суверенный человек Сада / Жорж Батай [пер. с фр. Г. Генниса; сост. и коммент. М. К. Рыклина] // Маркиз де Сад и XX век. – М.: РИК «Культура», 1992. – С. 117–132.

35. *Баттистини М.* Символы и аллегории. Визуальные коды понятий в произведениях изобразительного искусства / Матильда Баттистини [пер. с ит. В. Ю. Траскин]. – М.: «Омега», 2008. – 384 с.

36. *Батыгин Г. С.* Континуум фреймов: социологическая теория Ирвинга Гофмана / Г. С. Батыгин // Гофман И. Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта [пер. с англ. под ред. Г. С. Батыгина и Л. А. Козловой; вступ. статья Г. С. Батыгина]. – М.: Институт социологии РАН, 2003. – С. 7–57.

37. *Баубо* // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bestiary.us/baubo>; <http://symbolsbook.ru/Article.aspx?id=142>.

38. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса (1965) / Михаил Михайлович Бахтин // Собр. соч. в 7 т. – М.: Языки славянских культур, 2008. – Т. 4(2). – С. 7–516.

39. Бахтин М. М. Франсуа Рабле в истории реализма. Материалы о книге Рабле (1930–1950-е гг.). Комментарии и приложения / Михаил Михайлович Бахтин // Собр. соч. в 7 т. – М.: Языки славянских культур, 2008. – Т. 4(1). – 1120 с.

40. *Беньямин В.* Озарения / Вальтер Беньямин [пер. с нем. Н. М. Берновской, Ю. А. Данилова, С. А. Ромашко]. – М.: Мартис, 2000. – 367 с.

41. *Бергсон А.* Творческая эволюция / Анри Бергсон [пер. с фр. В. Флеровой; вступ. ст. И. Блауберг]. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. – 384 с.

42. *Бергсон А.* Душа и тело / Анри Бергсон [пер. с фр. И. И. Блауберг] // Избранное: Сознание и жизнь. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – С. 45–65.

43. *Бергсон А.* Возрастание истины. Возвратное движение истины. / Анри Бергсон [пер. с фр. И. И. Блауберг] // Избранное: Сознание и жизнь. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – С. 83–98.

44. *Бинсвангер Л.* Бытие-в-мире / Людвиг Бинсвангер [пер. с англ. Е. Сурпиной]. – «КСП +», М.: «Ювента», СПб. (при участии психологического центра «Ленато», СПб), 1999. – 300 с.

45. *Бицилли П. М.* Салимбене (Очерки итальянской жизни XIII века) / Петр Михайлович Бицилли // Избранные труды по средневековой истории: Россия и Запад [сост. Ф. Б. Успенский; отв. ред. М. А. Юсим]. – М.: Языки славянских культур, 2006. – С. 233–525.

46. *Бланшо М.* Роман о прозрачности / Морис Бланшо [пер. с фр. М. Рыклина] // Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке: [роман]. – М.: Ad Marginem, 1996. – С. 195–201.

47. *Бодлер Ш.* Приглашение к путешествию / Шарль Бодлер [пер. с фр. Элліса] // Стихотворения из книги «Цветы зла». – Харьков: Фолио, 2001. – С. 89–91.
48. *Бодлер Ш.* Приглашение к путешествию / Шарль Бодлер [пер. с фр. Д. Мережковского] // Цветы зла // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=17555>.
49. *Бодлер Ш.* Двойная комната / Шарль Бодлер // Парижский сплин [пер. с фр. Т. Источникова] // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://librebook.ru/spleen_de_paris/vol1/6.
50. *Бодлер Ш.* Негодный стекольщик / Шарль Бодлер // Парижский сплин [пер. с фр. Т. Источникова] // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://librebook.ru/spleen_de_paris/vol1/10.
51. *Бодлер Ш.* Гимн красоте / Шарль Бодлер // Цветы зла [пер. с фр. А. Ламбле]. – М.: Водолей, 2012. – 32 с.
52. *Бодлер Ш.* Теофиль Готье / Шарль Бодлер // Мое обнаженное сердце: Статьи, эссе [пер. с фр. Л. Ефимова]. – СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2014. – С. 144–148.
53. *Бодрийяр Ж.* Пароли От фрагмента к фрагменту / Жан Бодрийяр [пер. с фр. Н. Суслова]. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 199 с.
54. *Бом Д.* Развертывающееся значение. Три дня диалогов с Дэвидом Бомом / Дэвид Бом [пер. с англ. М. Немцова – Лондон, David Bohm and Emissary Foundation International, 1985 // Центр гуманитарных технологий: экспертно-аналитический портал // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gtmarket.ru/laboratory/basis/5119/5120>.
55. *Брант С.* Корабль дураков / Себастиан Брант [пер. с нем. Л. Пеньковского] // Брант С. Корабль дураков. Сакс Г. Избранное [пер. с нем.; редкол.: А. Аникст, Н. Балашов, Ю. Вишпер и др.]. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 31–170.
56. *Брехт Б.* О театре. Сборник статей / Бертольд Брехт [пер. с нем. Е. Эткинд, А. Гитлиц, Р. Крестьянинова и др.]. – М.-Л.: Изд-во иностранной литературы, 1960. – 364 с.
57. *Бри Т.* Арчимбольдо – предтеча сюрреализма / Татьяна Бри // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.art-eda.info/archimboldo-pred-techa-syurrealizma.html>
58. *Брюно Ж.* Техники озарения у Жоржа Батая / Жан Брюно // Предельный Батай: сборник статей [пер. с фр. К. В. Преображенской, отв. ред. Д. Ю. Дорофеев]. – СПб.: Изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 2006. – С. 39–53.
59. *Буденний* // Сучасний тлумачний словник української мови: 65 000 слів [за заг. ред. д-ра філол. наук, проф. В. В. Дубічинського]. – Х.: ВД «Школа», 2006. – С. 80.
60. *Булгаков С. Н.* Философия хозяйства / Сергей Николаевич Булгаков // Философия хозяйства. Трагедия философии. Соч. в 2 т. – М.: Наука, 1993. – Т. 1 – С. 49–310.
61. *Бунтман Н. В.* Нарушение границ: возможное и невозможное / Н. В. Бунтман // Батай Жорж Литература и Зло. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – С. 5–15.

62. *Буцикіна Є. О.* Концепція трансресивного досвіду Жоржа Батая: естетичний аналіз: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук : спец. 09.00.08 – естетика / Є. О. Буцикіна. – Київ, 2015. – 19 с.

63. *Бычков Ю. Н.* Эстетическое обобщение / Ю. Н. Бычков // Теоретические и практические аспекты преподавания в музыкальном вузе: труды МГИМ им. А. Шнитке. – М.: 2006. – Выпуск 11, часть I. – С. 14–32.

64. *Ветров А. А.* Семиотика и ее основные проблемы / А. А. Ветров. – М.: Политиздат, 1968. – 264 с.

65. *Виан Б.* Пена дней: [роман] / Борис Виан [пер. с фр. Л. Лунгиной]. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 256 с.

66. *Виан Б.* Сколопендр и планктон / Борис Виан [пер. с фр.]. – СПб.: Симпозиум, 1998. – 19 с. // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://fanread.ru/book/6059044/?page=1>.

67. *Виан Б.* Блюз для черного кота / Борис Виан [пер. с фр. А. Бахмутской] // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://lib.ru/WIAN/bluescat.txt>

68. *Виан Б.* Мыслитель / Борис Виан // Волк оборотень [пер. с фр. В. Кислова] // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://lib.ru/WIAN/wolk_mysl.txt.

69. *Виан Б.* Печальная история / Борис Виан // Волк оборотень [пер. с фр. Н. Мавлевич] // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://lib.ru/WIAN/wolk_istoria.txt.

70. *Владимирова А.* В лабиринтах времени. Ален Рене и Ален Роб-Грийе / Анастасия Владимирова // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.kinozapiski.ru/ru/article/sendvalues/464>.

71. *Воронина Е. Б.* «Живописный элемент» в творчестве Н. Саррот / Евгения Борисовна Воронина // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://nrgumis.ru/articles/1978/>.

72. *Воронина Е. Б.* Проблема художественного слова в творчестве Н. Саррот: автореф. дис. на соиск. уч. степ. канд. филолог. наук: 10.01.03 – литература народов стран зарубежья (французская литература) / Евгения Борисовна Воронина. – Иваново, 2013. – 22 с.

73. *Вундт В.* Введение в психологию / Вильгельм Вундт [пер. с нем. Н. Самсонова]. – М.: КомКнига, 2007. – 168 с.

74. *Гальцова Е. Д.* Комментарии / Елена Дмитриевна Гальцова // Батай Ж. Ненависть к поэзии: Романы и повести / Жорж Батай [пер. с фр. И. Карабутенко, Е. Гальцова]. – М.: Ладомир, 1999 – С. 571–613.

75. *Гарифуллин Р. Р.* Иллюзионизм личности как новая философско-психологическая концепция / Рамиль Рамзинович Гарифуллин // [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.klex.ru/cgk>.

76. *Гегель Г. В. Ф.* Феноменология духа / Георг Вильгельм Фридрих Гегель // Сочинения в 14 т. [пер. с нем. Г. Шпета]. – М.: Изд-во социально-экономической литературы, 1959. – Т. 4: Система наук, Ч. 1: Феноменология духа. – С. 51–440.

77. *Гилберт К. Э., Кун Г.* История эстетики / Катарин Эверетт Гилберт, Гельмут Кун [пер. с англ. В. В. Кузнецова, И. С. Тихомировой; под общ. ред. В. П. Сальникова]. – СПб.: Алетейя; Санкт-Петербургский университет МВД России, 2000. – 653 с.

78. *Гиппократ*. О ветрах / Гиппократ Избранные книги [пер. с греч. В. И. Руднева; ред., вступ. статьи и прим. В. П. Карпова]. – М.: Государственное издательство биологической и медицинской литературы, 1936. – С. 261–274.
79. *Гириц К.* Интерпретация культур / Клиффорд Гириц [пер. с англ. О. В. Барсукова, А. А. Борзунова и др.; глав. ред. С. Я. Левит]. – М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 560 с.
80. *Гонтар М.* Постмодернизм во Франции: определении, критерии, периодизация / М. Гонтар // Постмодернизм: парадоксы бытия: сб. науч. статей [ред.-сост. А. А. Ревякина]. – М.: ИНИОН РАН, 2006 // <http://www.philology.ru/literature3/gontar-06.htm>.
81. *Голдинг Уильям* // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://fb2.net.ua/publ/g/golding_uiljam/4-1-0-34.
82. *Голдинг Уильям* // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.livelib.ru/author/1532>.
83. *Гонкуры Э. и Ж.* Дневник. Записки о литературной жизни / Эдмон и Жюль Гонкуры [пер. с фр. Д. Эпштейнайте, А. Тарасовой, Л. Фейгиной, А. Андрес и др.]. – М.: Художественная литература, 1964. – Т. 1. – 711 с.
84. *Гонкуры Э. и Ж.* Дневник. Записки о литературной жизни / Эдмон и Жюль Гонкуры [пер. с фр. Д. Эпштейнайте, А. Тарасовой, Л. Фейгиной, А. Андрес и др.]. – М.: Художественная литература, 1964. – Т. 2. – 768 с.
85. *Готье Т.* Джеттатура / Теофиль Готье // Романтическая проза: в 2 т. [пер. с фр. Е. В. Морозовой; изд. подгот. Н. Т. Пахсарьян, Е. В. Трынкина]. – М.: Ладомир: Наука, 2012. – Т. 2. – С. 185–280.
86. *Готье Т.* Роман о мумии / Теофиль Готье // Романтическая проза: в 2 т. [пер. с фр. Е. В. Трынкиной; изд. подгот. Н. Т. Пахсарьян, Е. В. Трынкина]. – М.: Ладомир: Наука, 2012. – Т. 2. – С. 281–442.
87. *Готье Т.* Фортунио / Теофиль Готье // Романтическая проза: в 2 т. [пер. с фр. Е. В. Трынкиной; изд. подгот. Н. Т. Пахсарьян, Е. В. Трынкина]. – М.: Ладомир: Наука, 2012. – Т. 1. – С. 7–150.
88. *Готье Т.* Двое на двое / Теофиль Готье // Романтическая проза: в 2 т. [пер. с фр. Е. В. Трынкиной; изд. подгот. Н. Т. Пахсарьян, Е. В. Трынкина]. – М.: Ладомир: Наука, 2012. – Т. 1. – С. 381–520.
89. *Готье Теофіль* // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. [ред. Н. Михальської, Б. Щавурського]. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – Т. 1: А–К. – С. 472–473.
90. *Готье Т.* Эмали и камеи: сборник / Теофиль Готье [сост. Г. К. Косиков; пер. с фр.]. – М.: Радуга, 1989. – 368 с.
91. *Готье Т.* Костры и могилы / Теофиль Готье // Эмали и камеи: Сборник. [сост. Г. К. Косиков; пер. с фр. Ю. Даниэля]. – М.: Радуга, 1989. – С. 263–266.
92. *Готье Т.* Предисловие / Теофиль Готье // Эмали и камеи: Сборник. [сост. Г. К. Косиков; пер. с фр. Ю. Даниэля]. – М.: Радуга, 1989. – 31 с.
93. *Готье Т.* Искусство / Теофиль Готье // Эмали и камеи: сборник. [сост. Г. К. Косиков; пер. с фр. А. Эфрон]. – М.: Радуга, 1989. – С. 300–302.
94. *Гофман И.* Анализ фреймов: эссе об организации повседневного опыта / Ирвинг Гофман [пер. с англ. под ред. Г. С. Батыгина и Л. А. Козло-

вой; вступ. стаття Г. С. Батыгина]. – М.: Институт социологии РАН, 2003. – С. 58–751.

95. *Грицанов А. А.* Эон / А. А. Грицанов // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 990–991.

96. *Грицанов А. А.* Батай Жорж / А. А. Грицанов // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – С. 60–62.

97. *Давид Фонкинос.* Биография // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://kinoguru.ru/persons/david-foenkinos/>.

98. *Даркевич В. П.* Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX–XVI вв. / Владислав Петрович Даркевич. – М.: Наука, 1988. – 344 с.

99. *Делёз Ж.* Логика смысла / Жиль Делёз [пер. с фр. Я. И. Свирского]. – М.: Академический проект, 2011. – 472 с.

100. *Делёз Ж., Гваттари Ф.* Что такое философия? / Жиль Делёз, Феликс Гваттари. [пер. с франц. С. Н. Зенкина]. – М.; СПб.: Алетейя, 1998. – 286 с.

101. *Делёз Ж.* Кино / Жиль Делёз [пер. с франц. Б. Скуратов]. – М.: ООО «Издательство Ад Маргинем», 2004. – 624 с.

102. *Деррида Ж.* Эссе об имени / Жак Деррида [пер. фр. Н. А. Шматко]. – М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. – 192 с.

103. *Джузеппе Арчимбольдо.* Забытый гений эпохи Возрождения // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://giuseppe-arcimboldo.ru/?page_id=2.

104. *Дианова В. М.* Постмодернистская философия искусства: истоки и современность. / Валентина Михайловна Дианова [рецензенты А. А. Грыкалов, А. С. Колесников]. – СПб.: ООО «Издательство «Петрополис»», 1999. – 240 с.

105. *Драч Г. В.* Наука о культуре в эпоху постмодерна / Геннадий Владимирович Драч // Фундаментальные проблемы культурологии: в 4 т. [отв. ред. Д. Л. Спивак]. – СПб.: Алетейя, 2008. – Т. I: Теория культуры. – С. 32–46.

106. *Дугин А. Г.* Мартин Хайдеггер: философия другого Начала / Александр Гельевич Дугин. – М.: Академический проект; Фонд «Мир», 2010. – 389 с.

107. *Дьякова Л. А.* Матрица, ее история и применение / Лариса Александровна Дьякова // Математика. Издательский дом «Первое сентября» – № 3. – 2013 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://festival.1september.ru/articles/637896/>.

108. *Дюма А.* Большой кулинарный словарь / Александр Дюма [пер. с фр. Г. П. Мирошниченко]. – М.: АСТ: Астрель, 2007. – 735 с.

109. *Евстропов М. Н.* Жорж Батай: опыт «бытия» как критика онтологии / Максим Николаевич Евстропов // Опыты приближения к «Иному»: Батай, Левинас, Бланшо. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2012. – С. 31–146.

110. *Ельмслев Л.* Прологомены к теории языка / Луи Ельмслев [пер. с англ. В. Д. Мазо]. – М.: КомКнига, 2006. – 428 с.

111. *Залужна А. Є.* Життєвий світ людини як смисловий універсум культури: морально-естетичні виміри: дис. доктора філос. н.: 26.00.01 / Алла Євгенівна Залужна. – Рівне, 2012. – 376 с.

112. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник: у 2 т. [ред.

Н. Михальської, Б. Шавурського]. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – Т. 1: А-К. – 824 с.

113. *Зенкин С. Н.* Работы по французской литературе / Сергей Николаевич Зенкин. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999. – 320 с.

114. *Зенкин С. Н.* Серьезность легкомыслия. (О прозе Теофиля Готье) / Сергей Николаевич Зенкин // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://librebook.ru/dva_aktera_na_odnu_rol/vol1/1.

115. *Зенкин С. Н.* Небожественное сакральное: Теория и художественная практика / Сергей Николаевич Зенкин. – М.: РГТУ, 2012. – 537 с.

116. *Зенкин С. Н.* Роже Кайуа – сюрреалист в науке / Сергей Николаевич Зенкин // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное [пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина]. – М.: ОГИ, 2003. – С. 7–32.

117. *Зенкин С. Н.* Сакральная социология Батая / Сергей Николаевич Зенкин // Ж. Батай «Проклятая часть». Сакральная социология [пер. с фр., сост. С. Н. Зенкин]. – М.: Ладомир, 2006. – С. 7–51.

118. *Зенкин С. Н.* Блудопоклонническая проза Жоржа Батая / Сергей Николаевич Зенкин // Ненависть к поэзии. Порнолатрическая проза [пер. с фр., сост. С. Н. Зенкин]. – М.: Ладомир, 1999. – С. 7–50.

119. *Зонина Л. А.* Тропы времени: заметки об исканиях французских романистов (60–70-е гг.) / Л. А. Зонина. – М.: Художественная литература, 1984. – 263 с.

120. *Зюскинд П., Дитль Х.* «Россини», или Убийственный вопрос, кто с кем спал / Патрик Зюскинд, Хельмут Дитль // О поисках любви: Киносценарии. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2006. – С. 5–140.

121. *Зюскинд П., Дитль Х.* О поисках любви. Киносценарий. / Патрик Зюскинд, Хельмут Дитль // О поисках любви: Киносценарии. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2006. – С. 251–339.

122. Иллюстрированная энциклопедия символов [сост. А. Егазаров]. – М.: ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ», 2003. – 723 с.

123. *Ионкис Г.* Искусство. Когда начался XX век? / Грета Ионкис // InterFocus – Кельн, 2014 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://interfocus.de/index.php/ru/kultura/iskusstvo/798-kogda-nachalsya-khkhhi-vek>.

124. История западноевропейского театра [гл. ред. Г. Н. Бояджиев]. – М.: Искусство, 1955. – Т. 1. – 751 с.

125. История уродства [под ред. Умберто Эко; пер. с ит. А. А. Сабашниковой, И. В. Макарова, Е. Л. Кассировой, М. М. Сокольской]. – М.: Слово/Slovo, 2007. – 456 с.

126. Интерв'ю з Мюріель Барбері Лаури Ламанди // La Repubblica (Italy) 25 серпня 2007 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.bookbrowse.com/author_interviews/full/index.cfm/author_number/1656/Muriel-Barbery.

127. *Каваи Х.* Харуки Мураками и современный опыт нуминозного / Хаяо Каваи [ком. Л. Хегая] // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.maap.ru/library/book/83/>.

128. *Каган М. С.* Эстетика как философская наука / Монсей Самойлович Каган. – СПб.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.

129. *Казакова И. А.* Художественный мир ранней прозы Бориса Виана /

Ирина Анатольевна Казакова // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/hudozhestvennyy-mir-ranney-prozy-borisa-viana>.

130. *Кайуа Р.* Миф и человек. / Роже Кайуа [пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина]. – М.: ОГИ, 2003. – С. 36–140.

131. *Кайуа Р.* Человек и сакральное / Роже Кайуа [пер. с фр. и вступ. ст. С. Н. Зенкина]. – М.: ОГИ, 2003. – С. 141–296.

132. *Канарский А. С.* Диалектика эстетического процесса / Анатолий Станиславович Канарский. – К.: ЗАО «Мироновская типография», 2008. – 379 с.

133. *Кант И.* Критика чистого разума / Иммануил Кант [пер. с нем. Н. Лосского, сверен и отредактирован Ц. Г. Арзаканяном и М. И. Иткиным; примеч. Ц. Г. Арзаканяна]. – М.: Эксмо, 2006. – 736 с.

134. *Кант И.* Опыт о болезнях головы // Сочинения в шести томах [общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана; ред. 2 тома – А. В. Гулыга; пер. с нем. Б. А. Фохта]. – М.: Мысль, 1961. – Т. 2. – С. 225–241.

135. *Капитанаки В. Е.* Предисловие научного редактора // Марк Коннер, Кристофер Дж. Армитедж. Социальная психология пищи / Вероника Евгеньевна Капитанаки. – Х.: Гуманитарный центр, 2012. – С. 8–11.

136. *Козловски П.* Культура постмодерна: общественно-культурные последствия технического развития / Петер Козловски [пер. с нем. Л. В. Федоровой, Ф. Н. Фельдмана, М. Н. Грецкого, Л. В. Сувойчик]. – М.: Республика, 1997. – 240 с.

137. *Колесников А. С.* Философия и литература: современный дискурс / Анатолий Сергеевич Колесников // История философии, культура и мировоззрение. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 8–36.

138. *Колодин А. В.* Авторский проект. Бенгель Иоганн Альбрехт / Александр Васильевич Колодин // Культура веры. – М., 2012 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://religiocivilis.ru/hristianstvo/christ-b/2776-bengel-iogann-albreht.html>.

139. *Колупаев Г. П., Ключев В. М., Лакосина Н. Д., Журавлев Г. П.* Экспедиция в гениальность / Г. П. Колупаев и др. – М.: Изд-во Цифровичок, 2013. – 396 с.

140. *Коннер М, Армитейдж К. Дж.* Социальная психология пищи / Марк Коннер, Кристофер Дж. Армитейдж [пер. с англ. Науменко А. А.]. – Х.: Гуманитарный центр, 2012. – 264 с.

141. *Конта М.* Ален Роб-Грийе – «отец» нового романа / Мишель Конта // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.russ.ru/pole/Alen-Rob-Grije-otec-novogo-romana>.

142. *Корабль* // Грейф П. Энциклопедия символов / Питер Грейф // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.simbolarium.ru/simbolarium/sym-uk-cyr/cyr-k/kom/korablj.php>.

143. *Корбен А.* Удовольствие и боль – центральные понятия в культуре тела / Ален Корбен // История тела: в 3 т. [пер. с фр. О. Аверьянова]. – М.: Новое литературное обозрение, 2014. – Т. 2. : От великой французской революции до Первой мировой войны. – С. 120–229.

144. *Королев К. М.* Энциклопедия символов, знаков, эмблем / К. М. Королев. – М.: МИДГАРД, 2005. – 605 с.

145. *Косиков Г. К.* Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» / Георгий Константинович Косиков // Готье Т. Эмали и камни: сборник [сост. Г. К. Косиков]. – М. : Радуга, 1989. – С. 5–28.
146. *Косиков Г. К.* Французская литература / Георгий Константинович Косиков // Собр. соч. – М. : Центр книги Рудомино, 2011. – Т. 1. – 488 с.
147. *Косиков Г. К.* О прозе Бориса Виана / Георгий Константинович Косиков // Собр. соч. – М.: Центр книги Рудомино, 2011. – Т. 1. – С. 166–185.
148. *Косиков Г. К.* Собр. соч. в 2 т. / Георгий Константинович Косиков. – М.: Центр книги Рудомино, 2012. – Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. – 696 с.
149. *Кохан Т. Г.* Кінопростір Джузеппе Торнаторе: динаміка художніх пошуків / Тимофій Григорович Кохан // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. – К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2015. – № 8. – С. 85–90.
150. *Кочемировская Е.* Борис Виан / Елена Кочемировская // 50 знаменитых больных. – М.: Фолио, 2004. – 730 с. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fanread.ru/book/10879903/?page=16>.
151. *Кривошея Т. О.* Естетичне виховання в сучасному культурологічному процесі: монографія / Тетяна Олександрівна Кривошея. – К.: СКВПІ «Тясмин», 2013. – 272 с.
152. *Кристева Ю.* Силы ужаса: эссе об отвращении / Юлия Кристева [пер. с фр., ред. перевод. З. Баблюян, М. Жеребкин]. – СПб.: Алетейя; Харьков: Ф-Пресс, ХЦГИ, 2003. – 256 с.
153. *Кузанский Н.* Об ученом незнании / Николай Кузанский [пер. В. В. Бибикина; под общ. ред. В. В. Соколова и З. А. Тажуризиной] // Сочинения в 2 томах. – М. : Мысль, 1979. – Т. 1. – С. 48–185.
154. *Кузанский Н.* Охота за мудростью / Николай Кузанский [пер. В. В. Бибикина; под общ. ред. В. В. Соколова и З. А. Тажуризиной] // Соч.: в 2 т. – М.: Мысль, 1980. – Т. 2. – С. 344–417.
155. *Кузанский Н.* О вершине созерцания / Николай Кузанский [пер. В. В. Бибикина; под общ. ред. В. В. Соколова и З. А. Тажуризиной] // Соч. в 2 т. – М.: Мысль, 1980. – Т. 2. – С. 418–432.
156. *Куншенко И. А.* Кафка на пляже: [рецензия] / Игорь Алексеевич Куншенко // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://haruki-murakami.ucoz.ru/publ/1-1-0-2>.
157. *Купер Дж.* Энциклопедия символов / Дж. Купер [пер. с англ. И. В. Купер]. – М. : Золотой век: Серия «Символь», 1995. – 406 с.
158. *Кураев А.* Православный взгляд на современное кино / о. Андрей Кураев. – Мариуполь: Рената, 2005. – Вып. 4. – С. 3–38.
159. *Курий С.* Сюжеты на все времена (сказки Ш. Перро) / Сергей Курий // Время Z, № 1, декабрь, 2005. – С. 81–91.
160. *Кэтрин Энн Портер* // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.livelib.ru/author/28286>.
161. *Левчук Л. Т.* У творчій лабораторії митця / Лариса Тимофіївна Левчук. – К.: «Мистецтво», 1978. – 134 с.
162. *Левчук Л. Т.* Західноєвропейська естетика XX століття: навч. посібник / Лариса Тимофіївна Левчук. – К.: Либідь, 1997. – 224 с.

163. *Левчук Л. Т.* Українська естетика: традиції та сучасний стан: Монографія / Лариса Тимофіївна Левчук. – Черкаси: «МАКІАУТ», 2011. – 340 с.
164. *Левчук Л. Т.* Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика: навч. посібник / Лариса Тимофіївна Левчук. – К. : Либідь, 2002. – 255 с.
165. *Ле Гофф Ж., Трюон Н.* История тела в средние века / Жак Ле Гофф, Николя Трюон [пер.с фр. Е. Лебедевой]. – М.: Текст, 2008. – 189 с.
166. *Лейрис М.* От батаевского невозможного к невозможным документам / Мишель Лейрис // Предельный Батай: сборник статей [пер. с фр. С. Б. Рындина, отв. ред. Д. Ю. Дорофеев]. – СПб: Изд-во Санкт-Петербург. ун-та, 2006. – С. 54–63.
167. *Липгарт Э.* Художники парижского бомонда времен Второй империи и Третьей республики. Салон принцессы Матильды / Эрнест Липгарт // «Наше наследие» № 81, 2007 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8106.php>.
168. *Личкова В. А.* Эстетосфера авангардизма / В. А. Личкова // Вестник Черкасского университета. Серия: Философия. – Черкассы: ЧНУ имени Богдана Хмельницкого, 2009. – Вып. 170. – С. 4–16.
169. *Локк Дж.* Опыт о человеческом разумении / Джон Локк // Соч.: в 3 т. [ред.: И. С. Нарский, А. Л. Субботин; ред. 1 т., авт. вступит. статьи и примеч. И. С. Нарский; пер. с англ. А. Н. Савина]. – М.: Мысль, 1985. – Т. 1. – С. 78–566.
170. *Лорд Ош [Lord Auch]* // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.clubook.ru/encyclopaedia/lord_osh_lord_auch/?id=28135.
171. *Лосев А. Ф.* Философия имени / Алексей Федорович Лосев // Бытие – имя – космос. – М.: Мысль, 1993. – С. 613–801.
172. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения / Алексей Федорович Лосев. – М.: Мысль, 1978. – 623 с.
173. *Ломброзо Ч.* Любовь у помешанных / Чезаре Ломброзо [пер. с ит.] – М.: Попурри, 2004 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/book/lombrozo_chezare/lyubov_u_pomeshannih.html
174. *Маламура О. О.* Концепція естетизму в контексті західноєвропейського романтизму: автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філос. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / Олена Олександрівна Маламура. – К.: КНУ імені Т. Шевченка, 2003. – 19 с.
175. *Мамардашвили М. К.* Кантианские вариации / Мераб Константинович Мамардашвили. – М.: «Анраф», 2002. – 320 с.
176. *Маньковская Н. Б.* Эстетика постмодернизма / Надежда Борисовна Маньковская – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
177. *Маритен Ж.* От Бергсона к Фоме Аквинскому. Очерки метафизики и этики / Жак Маритен [пер. с франц. В. П. Гайдамака]. – М.: Институт философии, теологии и истории св. Фомы, 2006. – 216 с.
178. *Маритен Ж.* Сумерки цивилизации / Жак Маритен // Работы Ж. Маритена по культурологии и истории мысли: реф. сб. /АН СССР, ИНИОН; [отв. ред. Р. А. Гальцева]. – М.: ИНИОН, 1990. – С. 24–54.
179. *Маркс К., Энгельс Ф.* Критика немецкой идеологии / Карл Маркс, Фридрих Энгельс // Полн. собр. соч. в 50 т. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1955. – Т. 3. – 630 с.

180. *Махлина С. Т.* Семиотика культуры повседневности / С. Т. Махлина. – СПб : Алетейя, 2009. – 232 с.
181. *Медведев К.* Рецензия: Борис ВIAN. Собрание сочинений в 3 т. / Кирилл Медведев // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/WIAN/russ.txt>.
182. *Мельшиор-Бонне С.* История зеркала / Сабин Мельшиор-Бонне [предисл. Жана Делюмо. Пер. с фр. Ю. М. Розенберг]. – М.: Новое литературное обозрение, 2006. – 456 с.
183. Мишель Петруччани – пианист и композитор // Музыкальная лагуна // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/users/marchik/post206157694/>.
184. *Можейко М. А.* Номадология / М. А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – С. 524–526.
185. *Можейко М. А.* Хаосмос / М. А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – С. 937–938.
186. *Молчанов В. И.* Время и сознание. Критика феноменологической философии / В. И. Молчанов // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://philosophy.ru/library/mol/10_3_1.html.
187. *Молчанова Г. Г.* Традиции гасистики как отражение национальной и региональной идентичности / Галина Георгиевна Молчанова // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ffl.msu.ru/research/vestnik/vestnik-2-2013-molchanova.pdf>.
188. *Мосс М.* Опыт о даре / Марсель Мосс // Общества. Обмен. Личность. Труды по социальной антропологии [сост., пер. с фр., предисловие, вступительная статья, комментарии А. Б. Гофмана]. – М.: КДУ, МГУ, 2011. – С. 134–285.
189. *Морфей* // Советский энциклопедический словарь. – М.: «Советская энциклопедия», 1982. – С. 844.
190. *Мураками Х.* Джазовые портреты: эссе / Харуки Мураками [пер. с яп. И. Логачева]. – М.: Эксмо, 2011. – 240 с.
191. *Мураками Х.* Охота на овец / Харуки Мураками [пер. с яп. Д. Коваленина]. – М.: Эксмо, 2007. – 446 с.
192. *Мураками Х.* Кафка на пляже: [роман] / Харуки Мураками [пер. с яп. И. и С. Логачевых]. – М.: Эксмо, 2010. – 640 с.
193. *Мураками Х.* Слушай песню ветра / Харуки Мураками [пер. с яп. В. Смоленский]. – М.: Эксмо, 2012 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://modernlib.ru/books/murakami_haruki/slushay_pesnyu_vetra/read/.
194. *Мюриель Барбери* // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://jbooks.mobi/Author_564.html
195. Навуходоносор – легендарный царь Вавилона // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://otvet.mail.ru/question/1643865>.
196. Натали Саррот: биография // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.people.su/98315>
197. *Науменко Л. К.* Коперниканский переворот Канта: рождение и смерть идеи / Л. К. Науменко // Философия Канта в критике современного разума: сб. статей. – М.: Русская панорама, 2010. – С. 10–43.
198. *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла / Фридрих Ницше [пер. с нем.

Н. Н. Полилов, К. А. Свасьян] // Полное собрание сочинений в 13 т. – М.: Культурная революция, 2012. – Т. 5. – С. 9–230.

199. *Новикова-Ъ Л.* Самый нечитаемый из великих писателей / Лиза Ъ-Новикова // «Газета Коммерсантъ» // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kommersant.ru/doc/854852>.

200. *Норминтон Г.* Корабль дураков: [роман] / Грегори Норминтон [пер. с англ. Т. Ю. Покидаевой]. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Транзиткнига, 2006. – 350 с.

201. *Норминтон Г.* Чудеса и диковины: [роман] / Грегори Норминтон [пер. с англ. А. Аракелова]. – М.: АСТ: АСТ МОСКВА: Транзиткнига, 2006. – 461 с.

202. *Нуркова В. В.* Созидание прошлого. К вопросу о потенциале биографической мнемотерапии / Вероника Валерьевна Нуркова // Московский психотерапевтический журнал, 2005. – № 1. – С. 73–88.

203. *Обломиевский Д. Д.* Французский романтизм: Очерки / Дмитрий Дмитриевич Обломиевский. – М.: Гослитиздат, 1947. – 358 с.

204. *Обыденный* // Ожегов С. И. Словарь русского языка [под ред. доктора филол. наук, проф. Н. Ю. Шведовой]. – М.: Рус. язык, 1983. – С. 388.

205. *Оніщенко О. І.* Художня творчість: проект некласичної естетики: монографія / Олена Ігорівна Оніщенко. – К.: Ін-т культурології АМУ, 2008. – 232 с.

206. *Оніщенко О. І.* Письменники як дослідники: потенціал теоретичних ідей (О. Уайльд, Т. Манн, А. Франс, І. Франко, С. Цвейг): монографія / Олена Ігорівна Оніщенко. – К.: Ін-т культурології НАМ України, 2011. – 272 с.

207. *Оніщенко О. І.* Трансгресивні пошуки у динаміці європейського культуротворення: від маркіза де Сада до Жоржа Батая / Олена Ігорівна Оніщенко // Культурологічна думка: щорічник наук. праць. – К.: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2015. – № 8. – С. 73–78.

208. Основные даты жизни и творчества Пьера Жюль Теофиля Готье (1811–1872) // Теофиль Готье. Романтическая проза: в 2 т. [пер. с фр.; изд. подгот. Н. Т. Пахсарьян, Е. В. Трынкина]. – М.: Ладомир: Наука, 2012. – Т. 1. – С. 680–697.

209. Основные темы творчества Харуки Мураками // сайт Х. Мураками // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://murakamiharuki.ru/osnovnyye-temy-proizvedenii.html>.

210. Очарование парижского кафе // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/users/3099047/post138297437/>.

211. *Павлова О. Ю.* Онтологічний статус естетичного досвіду / Олена Юріївна Павлова. – К.: ПАРАПАН, 2008. – 262 с.

212. *Панченко В. І.* Історичні закономірності художнього розвитку / Валентина Іванівна Панченко // Естетика: підручник [Л. Т. Левчук, В. І. Панченко, О. І. Оніщенко, Д. Ю. Кучерук; за заг. ред. Л. Т. Левчук]. – К.: Вища школа, 2005. – 2-е вид., допов і перероб. – С. 265–307.

213. Парижские кафе и их история // Мир путешествий // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.travalapa.ru/articles/1.htm>.

214. *Пахсарьян Н. Т.* Романтическая проза Теофиля Готье: между реальностью и воображением / Наталья Тиграновна Пахсарьян // Романтическая

проза: в 2 т. [пер. с фр.; изд. подгот. Н. Т. Пахсарьян, Е. В. Трынкина] – М.: Ладомир: Наука, 2012. – Т.: Фортунио – С. 521–550.

215. *Петрушенко Л. А.* Повседневная жизнь средневековой Европы / Леонид Авраимович Петрушенко – М.: Молодая гвардия, 2012. – 367 с.

216. Пирс Ч.-С. Начала прагматизма / Чарльз Сандерс Пирс [пер. с англ. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина, послеслов. В. Ю. Сухачева]. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – Ч. 1. – 318 с.

217. *Пирс Ч.-С.* Начала прагматизма / Чарльз Сандерс Пирс [пер. с англ. В. В. Кирющенко, М. В. Колопотина]. – СПб.: Лаборатория метафизических исследований факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. – Ч. 2. – 352 с.

218. *Платон.* Государство / Платон // Диалоги [пер. с древнегреч. А. Н. Егунова]. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Фолио, 2001. – С. 35–382.

219. *Платон.* Государство / Платон // Собр. соч.: в 4 т. [пер. с древнегреч. А. Н. Егунова; общ. ред. А. Ф. Loseva, В. Ф. Asmusa, А. А. Тахо-Годи; прим. А. А. Тахо-Годи]. – М.: Мысль, 1994. – Т. 3. – С. 79–420.

220. *Платон.* Протагоръ / Платон // Сочинения Платона переведенныя съ греческаго и объясненныя профессоромъ Карповымъ. – Санкт-Петербургъ: Типографія духовнаго журнала «Странникъ», 1863. – Часть I: Протагоръ. Эвтидемъ. Лахесъ. Хармидъ. Иппіасъ. Эвтифронъ. Апология Сократа. – С. 51–130.

221. Повседневный // Ожегов С. И. Словарь русского языка [под ред. доктора филол. наук, проф. Н. Ю. Шведовой]. – М.: Рус. язык, 1983. – С. 467–468.

222. *Почепцов Г. Г.* Русская семиотика / Георгий Георгиевич Почепцов – М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 2001. – 768 с.

223. *Прибрам К.* Языки мозга / Карл Прибрам [пер. с англ. Я. Н. Даниловой, Е. Д. Хомской; ред. А. Р. Лурия]. – М.: «Прогресс», 1975. – 465 с.

224. *Пронин В. А.* История мировой литературы и искусства: Учебный курс / Владислав Александрович Пронин. – М.: Московский институт экономики, менеджмента и права. Центр ДОТ МИЭМП // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.e-college.ru/xbooks/xbook199/book/index/index.html?go=part-010*page.htm.

225. *Пропп В. Я.* Морфология волшебной сказки. Исторические корни волшебной сказки. / Владимир Яковлевич Пропп. – М.: «Лабиринт», 1998. – 512 с.

226. *Пурышев Б.* Себастиан Брант и Ганс Сакс / Б. Пурышев // Брант С. Корабль дураков. Сакс Г. Избранное [пер. с нем.]. – М.: Художественная литература, 1989. – С. 7–26.

227. *Пустарнаков В. Ф.* Анненков Павел Васильевич / В. Ф. Пустарнаков // Новая философская энциклопедия. В 4 т. / Ин-т философии РАН. [Научно-ред. совет: В. С. Степин, А. А. Гусейнов, Г. Ю. Семигин]. – М.: Мысль, 2010. – Т. 1: А Д. – С. 111 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.hrono.ru/biograf/bio_a/annenkov_pv.php.

228. *Роб-Грийе А.* Ластик: [роман] / Ален Роб-Грийе // Собр. соч. Соглядатай: Романы [пер. с фр. Н. Кулиш, сост. и предисл. О. Акимовой]. – СПб.: «Симпозиум», 2001. – С. 12–135.

229. *Роб-Грийе А.* Проект революции в Нью-Йорке: [роман] / Ален Роб-Грийе

[пер. с фр. Е. Мурашкинцевой, вступ. сл. М. Рыклина]. – М.: Ad Marginem, 1996. – С. 27–194.

230. *Роб-Грийе А.* В лабиринте / Ален Роб-Грийе [пер. с фр. Л. Коган] // Бютор М. Изменение. Роб-Грийе А. В лабиринте. Симон К. Дороги Фландрии. Саррот Н. Вы слышите их? [пер. с фр.; предислов. Л. Г. Андреев]. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 237–352.

231. *Роб-Грийе А.* О нескольких устаревших понятиях / Ален Роб-Грийе [пер. с фр. Л. Андреева, Г. Косикова] // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pandia.ru/text/79/195/56376.php>.

232. *Рубин Д.* Харуки Мураками и музыка слов / Джей Рубин [пер. с англ. А. Шульгат]. – СПб.: Амфора, 2004. – 430 с.

233. Рудольф II, император Священной Римской империи // Все монархи мира // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.allmonarchs.net/pm>.

234. Рукопись Бориса Виана // Б. Бергер Последний день Бориса Виана // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2009/10/13/825>.

235. *Руткевич А. М.* От Фрейда к Хайдеггеру: критический очерк экзистенциального психоанализа / Алексей Михайлович Руткевич. – М.: Политиздат, 1985. – 175 с.

236. *Рыклин М.* Революция на обоях / Михаил Рыклин // Роб-Грийе А. Проект революции в Нью-Йорке: [роман]. – М.: Ad Marginem, 1996. – С. 7–26.

237. *Рюмина М. Т.* Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность / Марина Телеухановна Рюмина. – М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 320 с.

238. *Сабадаш Ю. С.* «Новий гуманізм» Ауреліо Печчеї / Юлія Сергіївна Сабадаш // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Випуск XIII : зб. наук. праць. – К.: Міленіум, 2004. – С. 104–111.

239. *Саррот Н.* Тропизмы / Натали Саррот [пер. с фр. Л. Зониной, Г. Косикова, И. Кудесовой; вступ. ст. А. Таганова] // Тропизмы. Эра подозрения. – СПб.: Изд-во Полиформ-Талбури, 2000. – С. 13–132.

240. *Саррот Н.* Эра подозрения / Натали Саррот [пер. с фр. Ю. Розенберг, Л. Зониной, Т. Источниковой; вступ. ст. А. Таганова] // Тропизмы. Эра подозрения. – СПб.: Изд-во Полиформ-Талбури, 2000. – С. 133–290.

241. *Саррот Н.* От Достоевского до Кафки / Натали Саррот [пер. с фр. Ю. Розенберг] // Тропизмы. Эра подозрения. – СПб.: Изд-во Полиформ-Талбури, 2000. – С. 143–191.

242. *Саррот Н.* То, что видят птицы / Натали Саррот [пер. с фр. Т. Источниковой] // Тропизмы. Эра подозрения. – СПб.: Изд-во Полиформ-Талбури, 2000. – С. 255–281.

243. *Саррот Н.* Вы их слышите? / Натали Саррот [пер. с фр. Л. Зониной] // Бютор М. Изменение. Роб-Грийе А. В лабиринте. Симон К. Дороги Фландрии. Саррот Н. Вы слышите их? [пер. с фр.; предислов. Л. Г. Андреев]. – М.: Художественная литература, 1983. – С. 573–670.

244. *Саррот Н.* Золотые плоды / Натали Саррот [пер. с фр. Р. Райт-Ковалевой] // Детство. Золотые плоды – Иваново: Полиформ, 1995 – С. 221–350.

245. *Саррот Н.* Детство / Натали Саррот [пер. с фр. Л. Зониной, М. Зониной] // Детство. Золотые плоды. – Иваново: Полиформ, 1995. – С. 13–220.

246. *Сартр Ж.-П.* За закрытыми дверями: пьеса в одном акте / Жан-Поль Сартр [пер. с фр. Л. Каменской]. – Харьков, Москва: АСТ Фолио, 1996. – 34 с.
247. *Свифт Дж.* Эротические приключения в некоторых отдаленных частях света Лемюэля Гулливера, сначала хирурга, а потом капитана нескольких кораблей / Джонатан Свифт [пер. с англ. Г. А. Крылова, И. Ю. Куберского]. – СПб.: Институт соитологии, 2006. – 448 с.
248. *Силантьев И. В.* Поэтика мотива / Игорь Витальевич Силантьев [отв. ред. Е. К. Ромодановская]. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
249. *Соколова Л. Ю.* Феноменологическая концепция М. Мерло-Понти / Л. Ю. Соколова // Санкт-Петербургский государственный университет, факультет философии. ХОРА, 2008. – № 3. – С. 9–13 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://jkhora.narod.ru/2008-3-02.pdf>.
250. *Сонтаг С.* Против интерпретации и другие эссе / Сьюзен Сонтаг [пер. с англ. под ред. Б. Дубина]. – М.: Ad Marginem Press, 2014. – 352 с.
251. *Соссюр Ф.* Курс общей лингвистики / Фердинанд де Соссюр [пер. с фр. А. М. Сухотина, перераб. А. А. Холодовичем] // Ф. де Соссюр. Труды по языкознанию. – М.: «Прогресс», 1977. – С. 31–267.
252. *Сперанская Н.* Acéphale. От Диониса Ницше до «мистерии казни» Батай / Наталья Сперанская // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.imaginaire.ru/content/acerphale-ot-dionisa-nicshe-k-misterii-kazni-bataya>.
253. *Сперанская Н.* Ницше и Батай: покушение на распятого / Наталья Сперанская // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nietzsche.ru/influence/philosophie/batay/>.
254. Спин // Химическая энциклопедия: в 5 т. [гл. ред. Зефиоров Н. С.]. – М.: Большая российская энциклопедия, 1995. – Т. 4: Полимерные – Трипсин. – С. 397.
255. *Степанов Ю. С.* Язык и Метод. К современной философии языка / Юрий Сергеевич Степанов. – М.: Языки русской культуры, 1998. – 984 с.
256. Стретта // Музыкальный энциклопедический словарь [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 525 с.
257. *Строев А. Ф.* Ален Роб-Грийе / Александр Федорович Строев // Французская литература 1945–1990 [Ред. кол.: Н. И. Балашов, Т. В. Балашова, С. Н. Зенкин]. – М.: Наследие, 1995. – С. 408–420.
258. *Суханцева В. К.* Метафизика культуры / Виктория Константиновна Суханцева – К.: Факт, 2006 – 368 с.
259. *Сюриса М.* В нас все вызывает к опустошению смерти (глава из книги «Жорж Батай или Работа смерти») / Мишель Сюриса [пер. с фр. Е. Гальцевой] // Журнальный зал. Иностранная литература, 2000–№ 4 // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/inostran/2000/4/suriah.html>.
260. *Телемский О.* Жорж Батай: сакральное и непрерывность / Олег Телемский // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.magisteriy.org/adepts/366-jorge-batai>.
261. *Телемский О.* Сакральная социология Жоржа Батай: лекция / Олег Телемский // [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=RN64KairpU8>.
262. *Теофиль Готье.* Не кистью, а пером... // Литературное наследие //

[Электронный ресурс] – Режим доступа: [http:// litena.ru/books/item/f00/s00/z0000043/st044.shtml](http://litena.ru/books/item/f00/s00/z0000043/st044.shtml).

263. *Теракопян М. Л.* Нереальная реальность: Компьютерные технологии и феномен «нового кино» / Мария Леонидовна Теракопян. – М.: Материк, 2007. – 152 с.

264. Тимофеева О. Введение в эротическую философию Жоржа Батая / Оксана Тимофеева. – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – 200 с.

265. Тихоплав Т. С., Тихоплав В. Ю. Торсионные поля / Т. С. Тихоплав, В. Ю. Тихоплав // [Электронный ресурс] – Режим доступа: [http:// year-2012.narod.ru/since1.html](http://year-2012.narod.ru/since1.html).

266. *Толстой И.* Эренбургу – оплеуха, Пастернаку – премия / Иван Толстой // Радио Свобода // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.svoboda.org/content/article/1955139.html](http://www.svoboda.org/content/article/1955139.html).

267. *Торчинов Е. А., Корнеев М. Я.* Хайдеггер и восточная философия: поиски взаимодополнительности культур / Евгений Алексеевич Торчинов, Михаил Яковлевич Корнеев. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – 287 с.

268. *Трыков В. П.* Сенакль / В. П. Трыков // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.litdefrance.ru/199/1121](http://www.litdefrance.ru/199/1121).

269. *Уракова А.* Поэтика тела в рассказах Эдгара По / Александра Уракова – М.: ИМЛИ РАН, 2009 – 252 с.

270. *Усманова А. Р.* Семиотика / А. Р. Усманова // Всемирная энциклопедия: Философия XX век [глав. науч. ред. и сост. А. А. Грицанов]. – М.: АСТ, Мн.: Харвест, Советский литератор, 2002. – С. 673–674.

271. Федерико Феллини // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http:// www.federico-fellini.ru/](http://www.federico-fellini.ru/).

272. *Филюшкина С. Н., Недосейкин М. Н.* Французская литература после 1945 года. «Новый роман» и «Драма абсурда»: Учебно-методическое пособие / Светлана Николаевна Филюшкина, Михаил Николаевич Недосейкин. – Воронеж: Издательско-полиграфический центр ВГУ, 2008. – 32 с.

273. *Фичино М.* Письмо к Леонардо ди Тоне / Марсилио Фичино // Сочинения итальянский гуманистов эпохи Возрождения (XV век) [под ред. Л. М. Брагиной; пер. О. Ф. Кудрявцева]. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1985. – С. 215-216.

274. *Флобер Г.* О литературе, искусстве, писательском труде: Письма; Статьи. В 2-х т. [сост. С. Лейбович; пер. с фр. под ред. А. Андерс]. – М.: Художественная литература, 1984. – Т. 1. – 519 с.

275. *Флоренский П. А.* Имена. / Павел Александрович Флоренский. – Харьков: «Фолио»; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 448 с.

276. *Фоли Д.* Энциклопедия знаков и символов / Джон Фоли [пер. с англ. А. Помогайло]. – М.: Вече, 1997. – 512 с.

277. *Фомін С.* Саррот Наталі / С. Фомін // Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. У 2 т. [за ред. Н. Михальської та Б. Шавурського]. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2006. – Т. 2: Л-Я. – С. 477.

278. *Фонкинос Д.* Воспоминания: [роман] / Давид Фонкинос [пер. с фр. М. Аннинской]/ – М.: АСТ: CORPUS, 2013. – 384 с.

279. *Франко І.* Із секретів поетичної творчості / Іван Франко // Збір. твор. у 50 т. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 45–119.

280. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму [пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. – 536 с.
281. *Фрейд З.* О добывании огня / Зигмунд Фрейд // Художник и фантазирование [пер. с нем. Р. Ф. Добельцева, А. М. Кесселя]. – М.: Республика, 1995. – С. 339–343.
282. *Фрейд А.* Психопатологии детства / Анна Фрейд [пер. с нем. Я. Обухова]. – М.: Издательский дом NOTA BENE, 2000. – 224 с.
283. *Фуко М.* О трансгрессии / Мишель Фуко // Танатография Эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века [пер. с фр. С. Л. Фокина]. – СПб.: Мифрил, 1994. – С. 111–132.
284. *Хайдеггер М.* Введение в метафизику / Мартин Хайдеггер [пер. с нем. Н. О. Гучинской]. – СПб.: Высшая религиозно-философская школа, 1997. – С. 86–302.
285. *Хайдеггер М.* Время и бытие: Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер [пер. с нем. В. В. Биbihина]. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
286. *Хайдеггер М.* Из диалога о языке. Между японцем и спрашивающим // Время и бытие: Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер [пер. с нем. В. В. Биbihина]. – М.: Республика, 1993. – С. 273–303.
287. *Хайдеггер М.* Письмо о гуманизме // Время и бытие: Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер [пер. с нем. В. В. Биbihина]. – М.: Республика, 1993. – С. 192–220.
288. *Хайдеггер М.* Поворот // Время и бытие: Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер [пер. с нем. В. В. Биbihина]. – М.: Республика, 1993. – С. 253–258.
289. *Хайдеггер М.* Послесловие к: «Что такое метафизика?» // Время и бытие: Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер [пер. с нем. В. В. Биbihина]. – М.: Республика, 1993. – С. 36–41.
290. *Хайдеггер М.* Прологомены к истории понятия времени / Мартин Хайдеггер [пер. с нем. Е. Борисов]. – Томск : «Водолей», 1998. – 384 с.
291. Холодная парадигма // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://rebirthing.gets.ws/content/mihail_kudriavcev_-30_urokov_rebefinga_32.php.
292. *Царенок А. В.* Концепт «эстетосфера» в осмыслении религиозно-художественных практик / А. В. Царенок // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/5868-kontsept-estetosfera-v-osmyslenni-religijno-mistetskih-praktik.html>.
293. *Червінська Т.* Феномен тілесності в соціокультурному та семантичному вимірі / Т. Червінська // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.socd.univ.kiev.ua/sites/default/files/library/elopen/actprob10_22-30.pdf.
294. *Черницкая Л. А.* Поэтика романов Натали Саррот: автореф. дис. на соиск. уч. степ. доктора филолог. наук: спец.: 10.01.05 «Литература народов Европы, Америки и Австралии»/ Людмила Александровна Черницкая. – Санкт-Петербург, 1995. – 38 с.
295. Что такое «мелодрамедия»? Из беседы Хельмута Карасека и Хельмута Дитля // О поисках любви: Киносценарии. – СПб.: Издательский Дом «Азбука-классика», 2006. – С. 226–238.

296. *Шервашидзе В. В.* Сюрреализм / Вера Вахтанговна Шервашидзе // Западноевропейская литература XX века. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://istlit.ru/txt/litzap20/12.htm>.

297. *Шервашидзе В. В.* Тенденции и перспективы развития французского романа / Вера Вахтанговна Шервашидзе // Журнальный зал. Вопросы литературы, 2007, № 2 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2007/2/sh7.html>.

298. *Шкловский В. Б.* О теории прозы / Виктор Борисович Шкловский. – М.: «Федерация», 1929. – 267 с.

299. *Шкловский В. Б.* Конвенция времени / Виктор Борисович Шкловский // Избранное в 2 т. – М.: Художественная литература, 1983. – Т. 2: Тетива. О несходстве сходного. Энергия заблуждения. Книга о сюжете. – С. 80–95.

300. *Шпильрейн С.* Деструкция как причина становления / Сабина Шпильрейн // Психоаналитические труды [пер. с нем. С. Г. Жигулевой]. – Ижевск : ERGO, 2008. – С. 109–154.

301. Экзогамия // Словарь иностранных слов. – М.: Рус. язык, 1982. – С. 572.

302. *Эккард Х., Фелкер Л. Г.* Эйнштейн, Картан и Эванс – начало Нового Века в физике? / Хорст Эккард, Лоренс Г. Фелкер // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.aiaa.us/pub/ECE-Article_EN.pdf.

303. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко [пер. с ит. В. Г. Резник, А. Г. Погоняйло]. – СПб.: «Симпозиум», 2006. – 544 с.

304. *Эко У.* Полный назад! «Горячие войны» и популизм в СМИ. / Умберто Эко [пер. с ит. Е. Костюкович]. – М.: Эксмо, 2007. – 592 с.

305. *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста / Умберто Эко; [пер. с англ. и ит. С. Д. Серебряного]. – СПб.: «Симпозиум», 2005. – 502 с.

306. *Эпштейн М. Н.* Знак пробела: о будущем гуманитарных наук / Михаил Наумович Эпштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 864 с.

307. *Эпштейн М. Н.* Прото-, или Конец постмодернизма // [Электронный ресурс] / Михаил Наумович Эпштейн // Журнал «Знамя», 1996. – №. 3. – С. 196–209. Режим доступа к журналу: <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/5/epsh.html>.

308. *Эстес К. П.* Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / Кларисса Пинкола Эстес [пер. с англ. Т. Науменко]. – М.: Издательский дом «София», 2006. – 496 с.

309. *Юнг К. Г.* Проблемы души нашего времени / Карл Густав Юнг [пер. с нем. А. Боковикова]. – М.: Академический проект, 2007. – 288 с.

310. *Adrien Borel* // Режим доступа: [http://aejcpp.free.fr/psychanalysefrancaise\(2\).htm](http://aejcpp.free.fr/psychanalysefrancaise(2).htm).

311. *David Foenkinos* Biographie // Режим доступа: http://www.over-blog.com/David_Foenkinos_biographie-1095204432-art83739.html

312. *David Foenkinos* Auteur // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.babelio.com/auteur/David-Foenkinos/8100>.

313. *Frangione Raphael* Un roman sentimental ou le mobile de la perversion extrême, d'Alain Robbe-Grillet // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lavenuslitteraire.com/UnRomanSentimental.htm>.

314. Gregory Norminton About the Author // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gregorynorminton.co.uk/>.
315. *Helmut Dietl*. Biografie // filmportal.de [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.filmportal.de/person/helmut-dietl_f8c2bce7450c4876bee14fff7c3df74e1.
316. *Jiri Spamek* Les «Mortes Amoureuses» de Théophile Gautier // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://digilib.phil.muni.cz/bitstream/handle/11222.digilib/113134/1_EtudesRomanesDeBrno_22-1992-1_2.pdf.
317. *Jefferson Ann Nathalie Sarraute*, Fiction and theory. Questions of Difference – Cambridge University Press, 2004. – 216 p.
318. *Johannes Brenz* // Academic dictionaries and encyclopedias // [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/703057>.
319. *Johnson Douglas Alain Robbe-Grillet*. French master and manifesto-writer of the new novel and an acclaimed film-maker // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.theguardian.com/books/2008/feb/19/culture.obituaries>.
320. *Karin Alvtengen* // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.karinalvtengen.com/home>.
321. *Karin Alvtengen* // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.karinalvtengen.com/about-karin-alvtengen>.
322. *Muriel Barbery* // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.elle.fr/Personnalites/Muriel-Barbery>.
323. *Nathalie Sarraute* // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://fr.academic.ru/dic.nsf/frwiki/1221318>.
324. *Patrick Süskind* // Academic dictionaries and encyclopedias // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1082376>.
325. *Robbe-Grillet Alain* A Sentimental Novel. – 2007. – 142 p.
326. *Wilhelm Emanuel Süskind* // Academic dictionaries and encyclopedias // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/1511888>.

Наукове видання

Наталія Жукова
ЕЛІТАРНА ЛІТЕРАТУРА
В ІМЕНАХ

Монографія

На обкладинці використана гравюра:
Альбрехта Дюрера «Святий Ієронім у келії»

Завідувач видділу науково-творчих розробок,
редагування та видання друкованої продукції
Загоскіна Н. Ю.

Редактор
Бойко З. В.

Підписано до друку 17.09.16. Формат 60х90/16.
Папір офсетний. Гарнітура Century Schoolbook. Друк офсетний.
Ум. друк. арк 20. Обл.-вид. арк. 19. Наклад 200 пр. Зам. №

Інститут культурології
Національної академії мистецтв України
б-р Т. Шевченка, 50–52, к. 710, Київ, 01032
Свідоцтво про внесення до Держреєстру
ДК №3329 від 09.12.08

Надруковано