МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
ЛІНГВІСТИЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Фелікс Штейнбук

КОНВЕРГЕНЦІЯ ТІЛЕСНИХ МІКРОТОПОСІВ У СУЧАСНІЙ СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Київ
Видавничий дім Дмитра Бураго
2014

УДК 82'06.09(100)
ББК 83.3(0)6
Ш 88

Рецензенти:
Кеба О. В. – доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри германських мов і зарубіжної літератури
Камя'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка;
Татаренко А. О. – доктор філологічних наук, професор кафедри
слов'янської філології Львівського національного університету імені І. Я. Франка;
Ткаченко А. О. – доктор філологічних наук, професор кафедри
теорії літератури, компаративістики і літературної творчості
Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Друкується за рішенням вченої ради
Київського національного лінгвістичного університету
(протокол № 13 від 23.06.2014 р.)

Штейнбук Ф.
Ш88 Конвергенція тілесних мікротопосів у сучасній світовій літературі : [монографія] / Штейнбук Ф. – К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014. – 248 с.
ISBN 978-966-489-272-5

Монографія становить дослідження творів сучасної світової літератури, репрезентованої романами Ф. Беґбеде, Я. Вишневського, Ю. Іздрика, В. Кучока, Х. Муракамі, М. Павича, О. Памука, В. Пєлєвіна, С. Поваляєвої, С. Рушді, Н. Сняданко та М. Уельбека. Розвідка ґрунтується на синтезі топологічної рефлексії й тілесно-міметичного методу аналізу художніх творів і доводить наявність в обраних літературних текстах конвергенції таких тілесних мікротопосів, як топоси болю, страждання, чутливості, відсутності, бажання, насолоди, спокусливості, сексуальності, забуття, мислення, свободи та ідентичності.

Отримані результати забезпечують нові, фактично необмежені перспективи щодо розгляду як окремих творів, так і різнорідних художніх дискурсів у компаративному контексті.

Для викладачів, учителів, аспірантів та студентів філологічних спеціальностей вищих навчальних закладів.

УДК 82'06.09(100)
ББК 83.3(0)6

ISBN 978-966-489-272-5

© Штейнбук Ф. М., 2014
© Видавничий дім Дмитра Бураго, 2014

Цю книгу
з вдячністю і великою
шаною автор присвячує
своєму другу –
професору Поморської
академії в Слупську
Тадеушу Сухарському

ЗМІСТ

ПРОЛЕГОМЕНИ до студій тілесної топосфери. 6

Розділ 1. БІЛЬ «Коханки» Януша Вишневського 22

Розділ 2. СТРАЖДАННЯ «Романтичного егоїста» Фредеріка Беґбеде 38

Розділ 3. ЧУТЛИВІСТЬ «Гівнюка» Войцеха Кучока... 51

Розділ 4. Відсу«Т»ність Віктора Пєлєвіна. 65

Розділ 5. «1Q84» БАЖАННЯ Харукі Муракамі. 81

Розділ 6. НАСОЛОДА «Замість крові» Світлани Поваляєвої 96

Розділ 7. СПОКУСЛИВІСТЬ «Музею невинності» Орхана Памука. 111

Розділ 8. СЕКСУАЛЬНІСТЬ «Флорентійської чарівниці» Салмана Рушді... 127

Розділ 9. «Можливість острова» ЗАБУТТЯ Мішеля Уельбека . . . 143

Розділ 10. «Таке» МИСЛЕННЯ Юрія Іздрика 158

Розділ 11. «Колекція пристрастей...» за СВОБОДОЮ Наталки Сняданко 173

Розділ 12. «Друге тіло» ІДЕНТИЧНОСТІ Мілорада Павича 187

Топосфери. 201

Прикінцеве слово 216
Бібліографія 219
Іменний покажчик. 237
Предметний покажчик 242

І поки ти крокуєш вгору, не закінчуються
сходи, вони виростають під твоїми
ногами.

Ф. Кафка. «Захисники».

Мир создан был из смешения грязи, воды и огня…
чтоб ты не решил, что в мире не было ни черта.
Потом в нём возникли вещи, любовь…
Пришли в движение буквы, в глазах рябя.
И пустоте стало страшно за самоё себя.

Й. Бродський

Топоси – це ті чи інші факти
життя і думки…
О. Лосєв

ПРОЛЕГОМЕНИ ДО СТУДІЙ ТІЛЕСНОЇ ТОПОСФЕРИ

З усіх-усюд і численних публікацій [див., наприклад: Венедиктова – 1997; Устинов – 2002; Булкина – 2010; Поселягин – 2011; Тимофеева – 2012 та ін.] в останні декілька років лунає один і той самий, в засаді, апокаліптичний плач, за яким гуманітарні науки загалом та філологія зокрема переживають глибоку світоглядну, субстанційну, інституційну і методологічну кризу. Втім водночас не може не радувати те, що, попри есхатологічний пафос згаданих щойно ламентацій, життя, у цьому випадку – гуманітарне і філологічне, триває: пишуться монографії, проводяться конференції, друкуються збірники і, врешті-решт, захищаються дисертації.

Останнє доводить, що проголошувана криза, стосується не того, бути чи не бути гуманітаристиці (філології), а того, якою бути гуманітаристиці і, передусім, філології, бо старі, канонічні та звичні форми і методи функціонування цих наук вже просто не здатні зарадити численним викликам актуального стану теперішнього життя та мистецтва.

Найбільш вимовно і містко про сучасну ситуацію висловилася одна з редакторів російського часопису «Новое литературное обозрение» О. Тимофеєва, яка цілком слушно зазначила, що «повсякчасні розмови про вичерпаність гуманітарних наук <…> можуть розглядатися <…> як такі, що містять у собі доволі важливу інтуїцію», відповідно до якої «обмеженими виявляються не гуманітарні науки, а традиційні антропоцентричні риторичні моделі, що зумовлюють, так би мовити, ідеологічний апарат гуманітарного знання. Та якраз саме цей апарат, функціонування якого постійно встановлює

і відновлює ієрархічні бінарності та моделі вищості «людського» щодо «тваринного», «чоловічого» щодо «жіночого», «білого» щодо «чорного» тощо, стає наразі безнадійно застарілим...» Отже, «класична людина з її необмеженою владою над світом перетворюється на нелегітимну конструкцію, але гуманітарне знання [все ж таки] здатне пережити свою ідеологію, знайти нові, неантропоцентричні перспективи власного розвитку вже з іншого боку самого себе і у такий спосіб розширити свої кордони» [Тимофеева – 2012].

Зокрема, одна з цих перспектив полягає у так званому антропологічному повороті, зміст якого лаконічно сформулювала український філософ О. Гомілко і який полягає, за словами останньої, у тому, що «якщо конститутивною ознакою самосвідомого суб'єкта новоєвропейської метафізики була десоматизація, то природно, що денонсація властивої класичному західному раціоналізмові версії людського буття пролягала у напрямі «повернення людині тіла», тобто врахування вітальних, психологічних, соматичних чинників у побудові нового філософського образу людини». При цьому дослідниця вважає хибною думку про те, «що філософська антропологія мислить людину лише як тіло, редукуючи до соматичних якостей усі інші виміри людського буття». Натомість, як вважає О. Гомілко, йдеться про інше – передусім про те, що «філософська антропологія вводить феномен тілесності до кола необхідних якостей людини», внаслідок чого «тілесність стає тим, що відтепер не може обминути мислення, котре конструює метафізичну версію людського буття» [Гомілко – 2001; див. також: Тхостов – 2002].

Своєю чергою, закономірними ознаками антропологічного повороту безпосередньо у літературознавстві є те, що цей поворот, з одного боку, «пропонує порушити дисциплінарні границі» [Поселягін – 2012 : 35], а з іншого – змушує не «зупинятися на тому, про що тексти говорять на рівні прямого висловлювання або на рівні своєї граматичної та риторичної структури. Більш цікаве питання – про що тексти мовчать, але у чому можна спробувати почути людське мовлення, занурене у соціальний праксис так само, як і у власне несвідоме…» [Калінін – 2012 : 52].

Основні інтенції

Разом з тим запропонований І. Калініним парафраз відомої тези, яку було сформульовано у рамках нового історизму (пор. первинну тезу: «історія є текстуальною – текст є історичним», – з парафразом російського автора: «людина є текстуальною – текст є людинним» [Калінін – 2012 : 52]), можна перефразувати ще й у такий спосіб: «тілесність є текстуальною – текст є тілесним». І це, либонь, теж надавалося б на визначення як «коректна субституція» [Калінін – 2012 : 52].

Так, якщо, з одного боку, взяти до уваги наведені вище рації, а з іншого – згадати про те, що тілесність визначається у рамках постмодернізму як «сфера розгортання соціальних та дискурсивних кодів <…> і, як й усі дискурсивні середовища, виявляється «місцем дисоціації Я» [Постмодернізм – 2001: 826], то стає цілком очевидною та доречною перспектива аналізу літературного тексту з огляду на феномен тілесності.

Тим більше що існує реальна можливість спертися на попередньо розроблений тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів [див. про це: Штейнбук – 2009], який було обґрунтовано на основі поняття «тілесний міметизм» – поняття, що визначає один зі способів репрезентації тілесного буття людини у художньому дискурсі за посередництвом механізму мімезису та через концептуалізовані у філософському контексті тілесні кореляти, які становлять основу для творення складної і динамічної образної системи художнього твору [див. про це: Штейнбук – 2007]. Натомість зміст цього методу можна окреслити за кількома наступними параметрами.

1. Тілесно-міметичний метод аналізу художнього досвіду дозволяє брати до уваги його тілесне підґрунтя і сягати смислів, які постають у такому досвіді внаслідок дії механізму мімезису, що трансформує (переводить) тілесне буття у цей художній досвід.

2. Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів визначається, зокрема, багатим, різноплановим та функціональним категоріальним апаратом, який обґрунтовується через концептуаль-

но-філософський підхід, а також через кореляцію цих категорій водночас як з тілесно-матеріальною основою, так і з абстрактно-дискурсивною репрезентацією.

3. Тілесно-міметичний метод, на відміну від усіх інших літературознавчих методів, спрямовується не на окремі аспекти художньої або позахудожньої реальності, а ґрунтується на тій фундаментальній засаді, відповідно до якої літературний текст гармонійно поєднує у собі обидві реальності, хоч і не редукується до жодної з них.

4. У рамках тілесно-міметичного методу реальний світ репрезентує світ художній такою ж мірою, як і художній світ репрезентує світ реальний, але йдеться не про історичні, соціальні чи навіть етнічні змісти, бо останні або змінюються, або характеризуються певними відмінностями, – йдеться про константні, сталі та універсальні онтологічні змісти, що породжуються тілесною формою людського існування і, ширше, тілесним буттям людини.

Врешті-решт, ***тілесно-міметичний метод можна визначити як метод аналізу тілесно-буттєвого підґрунтя художнього дискурсу***.

Таким чином, будь-яка тілесна категорія набуває в умовах художнього дискурсу характер топосу, який «у сучасних дослідженнях <…> має два основних тлумачення.

По-перше, це вагоме для художнього тексту (або групи художніх текстів – напрямку, епохи, національної літератури в цілому) «місце розгортання сенсів», яке може корелювати з будь-яким фрагментом (або фрагментами) реального простору, як правило, відкритим.

[І] по-друге, це «загальне місце», набір сталих мовленнєвих формул, а також спільних проблем та сюжетів, характерних для національної літератури» [Прокоф'єва – 2005: 89].

Історія питання

Зміст поняття «топос» можна також уточнити, якщо звернутися до історії його виникнення, становлення і функціонування. Не вдаючись до надмірної деталізації, спробуємо викласти, за О. Маховим, лише основні моменти цієї історії. Отож термін «топос» (нім. topos; від грец. – місце) у літературознавство 1948 р. запровадив німецький вчений Е. Курціус, запозичивши його, своєю чергою, з античної риторики, до термінологічного апарату якої поняття топосу було введено Протагором та розвинуто Аристотелем у «Топіці» і почасти у «Риториці», де це поняття позначало «евристичну формулу для винаходу відповідної думки», а також саму «думку, знайдену за допомогою цієї формули». У якості такої «знайденої», готової «думки» топос становив заздалегідь «підібраний доказ», який оратор повинен «мати наготові з кожного питання». Інакше кажучи, йшлося фактично про абстрактне міркування, яке використовувалося у мовленні у цілком конкретних випадках (наприклад, роздум на тему «усі люди є смертними» у промові на смерть певної особи). Та оскільки топоси відповідали універсальним ситуаціям, які неодмінно повторювалися, то вони, себто топоси, могли повторюватися і переноситися з однієї промови до іншої, через що їх почали називати «загальними місцями» (лат. loci communes) [Західне літературознавство… – 2004: 401].

Своєю чергою, вже у рамках літературознавства топос, у розумінні Е. Курціуса, мислиться як словесне «кліше», загальні і безособистісні «схеми думки й висловлювань», які мають міжчасовий та міжкультурний характер. За трактовкою Е. Курціуса, топосам байдуже до національних відмінностей, байдуже до відмінностей жанрових, байдуже і до будь-яких «-ізмів»: класицизму, романтизму тощо. Так, топос «світ як театр» (theatrum mundi) Е. Курціус знаходить в античності (у Платона), у Середньовіччі (у Дж. Солсберійського), у добі Ренесансу і у Новому часі – у М. Лютера, П. де Ронсара, В. Шекспіра, П. Кальдерона – і навіть на початку XX століття – у Г. фон Гофмансталя.

Більш того, Е. Курціус вважав, що він відкрив особливий імперсональний шар словесної реальності, який знаходиться нижче

індивідуальних стилів, нижче усіх відомих розподілів європейської літератури – розподілів на епохи, стилі, напрямки. Отже, просторова метафора цього «шару» – прихованого і такого, що міститься набагато нижче відомої та осяжної словесної реальності, – уявлялася німецькому вченому надміру важливою. Він був переконаним, що завдяки топосу здатен досягти тієї глибини словесності, на якій (глибині) європейська література виявляє свою єдність. Разом з тим це рівень, так би мовити, «малих величин», літературних мікрочасток, а тому, певно, й не випадково, що Е. Курціус називав свій метод «технікою філологічного мікроскопіювання».

Крім цього, необхідно звернути увагу й на те, що за своїм визначенням топос об'єднує думку і спосіб її висловлювання, тобто це передбачає, що топос містить у собі водночас як певну змістову константу, так і залишається незмінним на рівні вираження, навіть у процесі перекладу, тобто при переході з однієї літератури в іншу.

Втім, хоча цей термін став, вочевидь, надзвичайно поширеним, на нечіткість визначення топосу, яке запропонував Е. Курціус, дослідники все одно не втомлюються нарікати, внаслідок чого і границі поняття топосу в сучасних працях теж видаються доволі розмитими: це – або сталий образ, або словесна формула, або мотив, до якого топос наближається, як справедливо зауважив С. Неклюдов, «аж до повного нерозмежування» [Махов – 2011; див. також: Махов – 2010].

Порівняльні вектори

Зрештою, проблема чіткої диференціації топосу стосується не тільки його «близькості» з мотивом, а тому необхідно вдатися до відповідних порівняльних процедур, розпочавши їх з поняття, чи не найближчого до топосу, принаймні, етимологічно.

Топос і локус. Отож слово «місце», яке грецькою мовою перекладається як «топос», на латині звучить як «локус» («locus»). Проте, як виявляється [тут і далі подається за: Прокоф'єва – 2005], термін «локус» запозичено філологією з природничих наук. У біології цей вже давно утверджений термін означає «ділянку хромо-

соми, у якій локалізовано ген». Натомість у психології активно використовується термін «локус контролю» – теоретичне поняття моделі особистості, віра індивіда у те, що його поведінка детермінується переважно або ним самим (внутрішній, чи інтернальний, локус контролю), або його оточенням та обставинами (зовнішній, чи екстернальний, локус контролю). Локус, таким чином, стає органічним надбанням філології вже з деяким усталеним поняттєвим ядром, але й не заперечує необхідності чіткіше визначити його сенс у контексті дослідження художнього тексту.

Нерідко також «локус» трактується за посередництвом «топосу» як обмежений простір у складі простору безмежного. Змістове ж наповнення цих термінів, що застосовуються у текстологічних дослідженнях, визначається переконаннями філологів, за якими (переконаннями) вони (філологи) називають «локусом» закриті просторові образи, а «топосом» – відкриті, наприклад: локус міста і топос степу у дисертації Г. Маслової [Маслова – 2003; див. також: Ткаченко – 2009] або локус Михайлівського і топос села (маються на увазі образи маєтку та природи у творчості О. С. Пушкіна) у дисертації В. Козміна [Козмін – 1999] тощо.

Водночас не можна не вказати й на іншу тенденцію, а саме: топос застосовується для позначення «мови просторових відношень», які пронизують художній текст (пор., наприклад, сполучення: топос смерті, буттєвий топос, топос небуття, топос соціально-історичного часу, топос проституції, топос статуй, що оживають і т. ін), тобто йдеться про «місця» розгортання певних, сказати б, узагальнено-абстрактних сенсів. Натомість локус позначає кореляцію лише з конкретними просторовими образами, які, вочевидь, більше пов'язані з дійсністю.

Своєю чергою, один й той самий просторовий образ може називатися і топосом, і локусом, в залежності від осмислення його або, скажімо, як національного символу з актуалізацією у його репрезентації оцінних смислів, або як реального опису, у тексті якого превалює денотативно-референціальне підґрунтя. Так, у дисертації Н. В. Закурдаєвої «Концептосфера поезії В. С. Висоцького: аксіологічні та екзистенційні концепти» [Закурдаєва – 2003] концепт дому

авторкою репрезентовано у двох образах – ідеального (національного топосу) і реального – локусу [Прокоф'єва – 2005: 88].

Отже, якщо йдеться про «фізичний» художній простір як про набір просторових образів (моделей), які у підсумку надаються на, так би мовити, «обчислення» і які мисляться як закриті/внутрішні щодо людини, але при цьому культурно значимі для неї і соціально нею освоєні, то тоді ці просторові образи можна визначити як локуси [Прокоф'єва – 2005: 91; див. також: Боронь – 2004].

Змістовною щодо розрізнення понять «топос» і «локус» видається й думка М. Ловчинського, яку останній сформулював, керуючись потребами свого кваліфікаційного дослідження, і яка полягає у тому, що «терміни «топос» і «локус» за своїм значенням дублюють одне одного», проте, на відміну від терміну «локус», «термін «топос» характеризується надзвичайно важливою <…> ознакою, відповідно до якої йдеться не просто про місце, а про місце дії» [Ловчинський – 2010: 5–6]. Інакше кажучи, дослідник наголошує на тому, що у той час як локус позначає статичні феномени і явища, топос окреслює феномени і явища динамічні.

Топос і хронотоп. Запропоноване щойно розуміння топосу закономірно актуалізує його зв'язок із хронотопом, який, до речі, за власним визнанням М. Бахтіна, походить з «математичного природознавства» і який «було введено та обґрунтовано на основі теорії відносності» [Бахтін – 1975: 234] А. Ейнштейна. Та, як добре усім відомо, за М. Бахтіним, «у літературно-художньому хронотопі прикмети простору і часу поєднуються в осмислену і конкретну цілісність. Час за цих умов згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір, натомість, інтенсифікується, втягується у рух часу, сюжету, історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, а простір осмислюється та вимірюється часом. Саме цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» [Бахтін – 1975: 235].

Втім, попри зовнішню спорідненість, попри те, що одним зі складників хронотопу є буцімто топос, насправді цілком обґрунтоване поєднання часу і простору водночас діалектично заперечує як перше, так і друге. Або якщо сформулювати цю думку по-іншому,

то йтиметься про феномен, який постав з поєднання двох окремих феноменів, позаяк його вже неможливо редукувати до тих складників, з об'єднання яких він утворився.

Більш того, якщо М. Бахтін визначає хронотоп «як формально-змістову категорію літератури», підкреслюючи при цьому, по-перше, потужний жанротворчий потенціал хронотопу, а по-друге, той факт, що «в літературі у хронотопа домінуючим началом є час» [Бахтін – 1975: 235], то очевидно, що, на відміну від хронотопу, топос, будучи, безперечно, категорією змістовою, визначатиметься відповідно протилежною домінантою, себто простором [див. про це, наприклад: Щукина – 2003].

Топос і архетип. Своєю чергою, переважно змістовий кшталт топосу спричинює уявлення про майже тотожність топосу і таких понять, як архетип, концепт і мотив. Зокрема, як вважає Г. Хазагеров, «з архетипом топос споріднюють дві ознаки: повсякчасна відтворюваність і приналежність до колективу. Проте, попри другу ознаку, топос відрізняється від архетипу як категорія комунікативна, що орієнтована на діалог, від категорії когнітивної, спрямованої лише на осмислення дійсності» [тут і далі подається за: Хазагеров].

Що ж стосується другої ознаки, то К. Юнґ і справді запровадив архетип як передусім прояв колективного несвідомого, але акцент при цьому робився К. Юнґом на тому, що це досвідомі форми, кореляти інстинктів.

Утім топоси, будучи конвенційно зумовленими, становлять хоч і дологічну, а проте аж ніяк не досвідому форму.

Натомість дологічність топосу полягає у тому, що його система, на думку Г. Хазагерова, ані трішки не вразлива до логічних суперечностей. Так, скажімо, «прислів'я будь-якого народу – класичний приклад загальних місць – зазвичай містять у собі положення, що взаємно заперечують одне одного. А сам топос внаслідок притаманної йому умовності також може суперечити спостереженням за зовнішнім світом (згадка про чудову погоду тоді, коли погода жахлива).

Разом з тим, вивчення топіки, як вважає Г. Хазагеров, виявляє соціальну природу літератури і її зв'язок з іншими видами словесності, а вивчення архетипіки слугує оприявненню психічної

природи літературної творчості. До того ж топос є пов'язаним з теоретичними установками письменника, а архетип – ні. Прикметним також видається і те, що термін «топос» можна вжити по відношенню і до самого літературознавства, і до будь-якої іншої науки, оскільки її результати розгортаються у ході наукової комунікації. А термін «архетип» до наукових праць жодним чином застосувати неможливо [Хазагеров].

Зрештою, існує навіть таке утворення, як «архетипічний топос», чого аж ніяк не можна сказати про зворотній варіант. Так, у статті угорського славіста З. Хайнаді аналізуються, зокрема, чеховські образи саду і парку як «прасимволи», архетипічні топоси, які автор визначає як «міфологічні вічні образи, що зберігаються у колективній підсвідомості людства» і повертаються у літературу як «універсальні поняття» [Хайнаді – 2004: 7]; водночас вишневий сад, на думку З. Хайнаді, «становить локус пам'яті прообразу Едему» [Хайнаді – 2004: 8].

Вочевидь, має рацію Н. Мельникова, яка пише про те, що «специфіка функціонування топосів у різних сферах гуманітаристики зумовлена їхньою якісною амбівалентністю: одночасною наявністю матричного ядра, яке містить у собі «культурний код», і фактичною необмеженістю кількості варіацій, що реалізуються на рівні конкретного тексту <…> Іншими словами, ключову характеристику топосів <…> можна було б позначити як «варіативність інваріантів»[Мельникова – 2010].

Топос і концепт. Остання ознака також засвідчує зв'язок топосу з таким поняттям, як «концепт». На думку Г. Хазагерова, топос і концепт об'єднує те, що через них може бути описаний культурний простір. Більш того, цей вчений переконаний, що обидві «категорії надаються до розгляду за логікою «сфери», тобто певного загального поля взаємозалежних сутностей: у дусі «сфер» В. І. Вернадського і Т. де Шардена, або семіосфери Ю. Лотмана, або, власне, концептосфери, ідею якої, як відомо, сформулював Д. Лихачов.

Що ж стосується відмінностей між топосом і концептом, то, за Г. Хазагеровим, вони полягають у тому, що концепт є категорією когнітивною, а топос – комунікативною.

Крім цього, якщо концептосфера існує латентно: вона або прихована у свідомості мовної особистості, або становить певну віртуальну конструкцію у тому сенсі, що не зовсім зрозуміло, які з носіїв мови та культури і якою мірою відображають ту чи іншу концептосферу, то топосфера є експліцитною вже тільки за своїм визначенням, оскільки існує не у свідомості, а у спілкуванні, тобто від початку має об'єктивований та експлікований штиб.

Концепти, як вважає Г. Хазагеров, облаштовують кристалічну решітку культури, а топоси – комунікації. У концепті відображається комунікативний досвід, але власне концепт – це когнітивна категорія, вічко смислової мережі, яка накладається на світ. Натомість топос становить спосіб розгортання тексту, культуру цього розгортання. Наприклад, концепт карети живе у культурі, керуючись своїми асоціативними законами, а топос карети живе у казці, як спосіб розгортання казкового тексту про короля, принца і принцесу.

Топос, продовжує далі Г. Хазагеров, безпосередньо пов'язаний з комунікативною задачею, і це, так би мовити, приземлює його, але водночас саме це й дозволяє будувати дієві моделі тоді, коли виникають вже знайомі комунікативні ситуації. Втім у прогностичному сенсі топос, вочевидь, наділений значно більшим потенціалом, ніж концепт.

Врешті-решт, концепт, на думку Г. Хазагерова, – це ідея, в засаді, романтична, гумбольдтіанська чи потебніанська, що майже приречено зумовлюється певною міфологізацією мови і національної культури, яка, щоправда, об'єктивується свідомістю самих носіїв мови або якоїсь їхньої частини. Натомість топос – це типове породження аристотелізму.

До цього необхідно лише додати, що, за Г. Хазагеровим, концепт і архетип завжди спрямовують нас до певних джерел, бо і концепт, і архетип є наслідком культурних нашарувань, що й детермінують виникнення ілюзій про початкові точки зародження, про «предковічні» точки культури або взагалі про «предковічні» точки свідомості. Своєю ж чергою, топос мислиться у риториці як категорія функціональна, як певне позачасове підґрунтя для розгортання

тексту, що також не позбавлене ілюзорного кшталту, оскільки в реальності топоси піддаються селекції у зв'язку з уподобаннями епохи і національним менталітетом. Та при цьому до «джерел» топоси, будучи категорією адаптивною, а не консервативною, аж ніяк не спрямовані [Хазагеров].

Топос і фрейм. Відтак, аби завершити порівняльний розгляд топосу в когнітивному аспекті, необхідно співвіднести цей термін ще й з таким поняттям, як «фрейм», оскільки відмінність топосу від фрейму, на думку Г. Хазагерова, дозволить чіткіше увиразнити ще одну грань топосу.

Ідея фрейму, сформульована свого часу М. Мінським, виникла у зв'язку з проблемою розпізнавання образу. Фрейм мислився, зокрема, як рамка (такою є етимологія терміну – frame) образу або ситуації, як трафарет із заповнюваними слотами (щілинами). Наприклад, фрейм стільця складається з таких слотів, як спинка, ніжка і сидіння. Відповідно – та чи інша форма спинки, ніжок або сидіння конкретного стільця буде заповненням слотів. А якщо людина побачить лише спинку стільця, то такий спостерігач, маючи попереднє уявлення про цілісність, зможе легко зрозуміти, що об'єктом є стілець.

Таким чином, можна зробити висновок, за яким фрейм зосереджується на структурі об'єкту, а топос характеризується принциповою відкритістю, і тому будь-який «слот» останнього можна розвивати за допомогою інших топосів. Отже, фрейм – це дискретна категорія, а топос – категорія континуальна, що наближує топос до метаплазму як можливості видозмінювати мовлення, на відміну від стилістичної категорії варіанту, як можливості вибору адекватної форми [Хазагеров].

Топос і мотив. Тепер повернемося до змістового аспекту, у межах якого ще залишилося з'ясувати відмінність між топосом і мотивом.

Мотив, на думку С. Неклюдова, «належить до числа найбільш складних для вивчення предметів філологічного дослідження, оскільки це поняття надзвичайно важко ідентифікувати.

До того ж не зовсім зрозумілим є характер співвідношення синтагматичних і парадигматичних ракурсів мотиву, його морфо-

логічної схеми і текстової реалізації, універсальних структур і національно специфічних редакцій, його кореляцій з компонентами моделі/картини світу, з одного боку, і «загальними місцями» тексту – з іншого» [Неклюдов – 2004: 236].

Крім цього, С. Неклюдов, посилаючись на А. Лорда, цілком слушно вказує на те, що з мотивом як зі змістовим елементом корелює також і тема, себто група «понять і уявлень, які регулярно застосовуються у процесі передачі сюжету у формульному стилі...» [Лорд – 1994: 83] і які, власне, не тільки складають тему та у виразний спосіб стимулюють формування і розвиток сюжету, а й певною мірою є аналогічними щодо сталого набору мотивів. Прикметно також і те, що, наприклад, у музиці тема визначається, зокрема, як головний мотив, який повинен розвинути композитор.

Врешті-решт, Є. Мелетинський з категорією мотиву пов'язав термін «архетип» [див.: Мелетинський – 1994: 50–68]; вчений відмовився від класичного юнґіанського тлумачення цього поняття і запропонував таке термінологічне словосполучення, як «архетипічні мотиви», яким дослідник позначив мікросюжети з певною предикативно-актантною структурою і більш чи менш самостійними глибинними смислами, що сягають архаїчних міфотворчих комплексів [Неклюдов – 2004: 242].

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

Більш того, мотив становить дієвий, рухливий і очевидний засіб організації художнього твору, а топос забезпечує відповідний простір, у якому така організація стає можливою. І навіть тоді, коли номінально йдеться буцімто про те ж саме, наприклад: про мотив свободи і топос свободи чи про мотив болю і топос болю, – то і тоді не має сумнівів, що у першому випадку маємо локальний, або, сказати б, локально-прагматичний вимір, а у другому – глобальний, чи то пак – глобальний онтологічно-екзистенційний вимір.

Інакше кажучи, мотив свободи виникає тільки там і тільки тоді, де і коли існує місце для реалізації цього мотиву, а мотив болю здатен актуалізуватися лише за умови, що біль становить тло, основу, а отже, і простір, на ґрунті якого цей мотив може постати, аби дієво розвинутися у тему і забезпечити відповідне розростання сюжету.

Підсумкові концептуалізації

Таким чином, актуальне дослідження обґрунтовується кількома, поданими нижче, тезами.

1. Літературознавство, будучи наукою про (не-)розуміння (М. Ямпольський) художнього тексту, завжди потребувало ефективних шляхів та методів, які дозволяли б цій науці бути домірною до свого покликання. Втім особливо загострилася окреслена проблема на сучасному етапі, і тому, вочевидь, виникла нагальна потреба відповідних теоретико-методологічних пропозицій.

2. Зміст нових підходів визначається, зокрема, антропологічною спрямованістю літературознавчих розвідок, а отже, і введенням у науковий дискурс феномену тілесності, що, своєю чергою, зумовлює звернення до тілесно-міметичного методу аналізу художніх текстів.

3. Топос становить категорію, яка характеризується потужним аналітично-дискурсивним потенціалом, оскільки може бути визначеною як універсальний змістовий простір, що має здатність водночас існувати поза текстом і реалізовуватися у тексті, а також у суттєвий спосіб, тобто надзвичайно динамічно, дієво і різноманітно, впливати на організацію художніх творів, незалежно від того де, коли, ким і у рамках якого напрямку чи художнього методу вони були написані.

4. Окреслена універсальність топосу дозволяє поєднати його з феноменом тілесності і, внаслідок такого поєднання, визначити тілесні кореляти як мікротопоси, що, далебі, складають єдиний загальний топос тілесності або тілесну топосферу.

5. Неможливість взяти до уваги усі тілесні мікротопоси зумовила необхідність обрати певну їхню кількість, і тому до відповідного переліку потрапили кореляти ***страждання, мислення, бажання, насолоди, забуття, чутливості, відсутності, свободи, спокусливості, болю, сексуальності*** та ***ідентичності***. Цей вибір є доволі відносним у тому сенсі, що на місці корелятів мислення чи болю могли б опинитися, наприклад, кореляти народження або безкінечності. Втім принциповим у цьому плані є не стільки вибір на користь того чи іншого кореляту, скільки розгляд тілесних корелятів у контексті топіки. До того ж певною мірою цей вибір зумовили зміст та кшталт творів, обраних для аналізу.

6. Ефективність та наукова коректність дослідження, безперечно, залежить і від характеру об'єкту аналізу, а тому до розгляду тілесної топосфери залучено твори представників як різних національних літератур – від французької до японської, так і відмінних гендерних груп, зокрема книги: ***Я. Вишневського «Коханка», Ф. Беґбеде «Романтичний егоїст», В. Кучока «Гівнюк…», В. Пєлєвіна «Т», Х. Муракамі «1Q84», С. Поваляєвої «Замість крові», О. Памука «Музей невинності», С. Рушді «Флорентійська чарівниця», М. Уельбека «Можливість острова», Ю. Іздрика «Таке», Н. Сняданко «Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки» та М. Павича «Друге тіло»***.

7. Вибір на користь широкого національно-літературного контексту, а не зосередженість винятково на одному національно-художньому дискурсі вмотивовується також і солідарністю з позицією сучасного історика культури К. Платта, який є переконаним у тому, що «…спеціаліст, який ґрунтує свої дослідження на національному каноні, на особливій культурній фігурі або навіть на домінуючій формі культурної діяльності («висока література»), виявляється зашореним. Такі гуманітарії <…> є провінційними і культурно обмеженими – вони беруть участь у продукуванні культурних цінностей, призначених для посвяти інших учасників у сакральні сенси даної традиції, проте виявляються абсолютно немічними, коли виникає необхідність розгледіти межі цих культурних смислів, механізми їхнього продукування і їхні вагомі суспільні та

політичні наслідки» [Платт – 2012: 72]. Через це одна з основних ідей актуальної книги полягає у тому, що у ній йдеться про кореляцію мікротопосів, тобто про спільні і відмінні особливості їхньої присутності та функціонування у різних національних літературах і, більш того, про можливості ефективного аналізу нібито різнорідних художніх явищ.

* * *

Пропонована книга складається з дванадцяти розділів.

У кожному з них розглядається один з числа обраних у якості предмету дослідження тілесних мікротопосів.

Кожен з них, попри формальне зацікавлення буцімто тільки одним твором одного автора, насправді ґрунтується на дослідженні усіх обраних у якості об'єкту дослідження творів усіх авторів.

Кожен з них становить сливе автономну розвідку або окремий топос, але разом з тим якби їх вилучити з книги, то вони відчутно втратили б на змісті й переконливості через відсутність додаткових одинадцяти вагомих аргументів.

А такого розчарування і ***болю*** не побажаєш навіть ***«Коханці» Януша Вишневського…***

Розділ 1

БІЛЬ «КОХАНКИ» ЯНУША ВИШНЕВСЬКОГО

…Zapisu bólu w jednym obszarze
pamięci nie można wymazać
*zapisami szczęścia w innych**.
Я. Вишневський

Вишневські інтенції. Книгу Я. Вишневського «Коханка» складають сім новел, або, як зазначається в анотації до українського видання, «…сім історій про кохання, у яких письменник м'яко і без хірургічного втручання препарує душу закоханих жінок…» Утім, здається, що застосування медичної термінології у цьому рекламно зумовленому тексті можна інтерпретувати також і як обмовку за З. Фройдом, оскільки жодна з цих історій не обійшлася або без лікарів, або без зосередженості персонажів на певних фізіологічних проблемах, або безпосередньо без травм, каліцтв та смертей. А Я. Дубинянська на сайті «ЛітАкценту» у статті з дошкульною назвою «Бальзам Вишневського» уїдливо зазначила, що Я. Вишневський взагалі «вважає себе засновником менструального напряму в літературі» [Дубинянська].

Зрештою, і сам письменник в одному з інтерв'ю ставить собі досить жорстокий діагноз, не без підстав вважаючи, що він веде

* «...Письмена болю, що закарбувалися в одній сфері пам'яті, неможливо знищити письменами щастя, які містяться в інших сферах (перекл. наш. – Ф. Ш.)» [Вишневський – 2001: 64].

«шизофренічний спосіб життя», оскільки водночас «є і науковцем, і письменником, часом не зна[є], ким є насправді», а це і дійсно «дуже небезпечно», чи не так?! Своєю чергою, не менш важливим, як здається, є інша репліка Я. Вишневського, за якою письменник у ще одному інтерв'ю визнав, що свій перший і найбільш відомий роман «Самотність у мережі» він «написав <…> здебільшого для того, аби заспокоїти власне серце» [Гриневська]. Проте не буде, певно, великою помилкою, якщо ствердити, що і переважна більшість його творів, зокрема й збірка новел «Коханка», якоюсь мірою вмотивовані відповідними інтенціями.

«Колючий дріт» болю. Все це, натомість, має значення остільки, оскільки сумні, а подекуди й трагічні долі персонажів творів Я. Вишневського взагалі і обраної для аналізу книги зокрема зумовлено просякнутістю таким, в засаді, винятково людським тілесним корелятом, як біль. Так, передусім у титульній новелі книги, що теж має назву «Коханка», розповідь ведеться від першої особи – від особи невідомої, бо не позначеної жодним ім'ям, жінки, яка відверто описує свої стосунки із одруженим чоловіком, теж, до речі, безіменним. У цьому сенсі новела є надзвичайно скупою, бо у тексті подається тільки два імені – Моніки, подруги головної героїні, та Йоганни, дружини коханця. Навряд чи це є випадковим у морально-етичному контексті, але ще вагоміше значення така обмежена номінація набуває у рамках екзистенційного простору новели, у якому виразно домінують два основні кореляти – сексуальності і болю. Майже немає сумнівів у тому, що у такий спосіб додатково підкреслюється універсальний штиб цих корелятів, та про перший з них йтиметься докладніше в іншому місці, а поки зосередимося на другому. Тим більше що це саме корелят болю, – хоч, щоправда, і поєднаний з сексуальною сферою, – у вагомий спосіб визначає поставання і подальше розгортання дискурсу у романі польського письменника.

Про слушність щойно сформульованої тези свідчить, наприклад, той факт, відповідно до якого про початковий, а отже, романтичний і ще позбавлений негативних конотацій період знайомства коханців розповідається згодом. Натомість експозиція новели ста-

новить водночас і її зав'язку, зумовлену не стільки сексуальним потягом і аж ніяк не романтичними почуваннями, скільки розповіддю про нестерпний біль, що завдавала жінці обручка на пальці її коханця, що мав (біль) не фізичний, а душевний вимір і що був схожий (біль) на той, який їй завдавав би «колючий дріт. Просто колючий дріт. Іржавий колючий дріт у [її] піхві…» [Вишневський – 2009: 67].

У подальшому з тексту новели можна дізнатися, звісно, і про інші, себто про прекрасні, моменти, що їх переживала розповідачка протягом шести років, у які тривали ці стосунки: наприклад, про незабутнє знайомство зі своїм коханцем під час мандрівки Італією, або про «цілющі відчуття», що наснажували її через його «майже тваринне і майже постійне» [Вишневський – 2009: 93] бажання інтимної близькості з нею, або, врешті-решт, про те, як вона «найбільше люб[ила] саме слухати його» [Вишневський – 2009: 88], – але важко позбутися враження, що всі ці події відбуваються ніби і справді за «колючим дротом» з особою, яку назавжди ранив цей «іржавий колючий дріт».

Корелят і топос. Отже, корелят болю виявляється, безперечно, значущим, утім, на думку Г. Хайдарової – авторки дисертації з прикметною назвою «Філософія болю», «через те, що біль не має міри та образу, він потребує рефлексії іншого типу – не геометричного, а топологічного» [Хайдарова – 2003: 32]. Натомість, за В. Савчуком, «топологія у первісному розумінні – це розділ математики, що має на меті з'ясування і дослідження ідеї неперервності… Предметом топології є вивчення властивостей фігур та їхньої кореляції, що загалом окреслюється через поняття «гомеоморфізм», яке визначається як взаємо-однозначні і неперервні в обидві сторони відображення».

Інакше кажучи, йдеться про те, що «поняття «гомеоморфізм» не потребує для свого визначення жодних понять типу відстані, прямолінійності, лінійності, рівності і т. д. Поняття гомеоморфізму і поняття неперервного відображення, яке лежить у його основі, передбачають лише, що точки і множина точок можуть знаходитися у певних, інтуїтивно очевидних стосунках близькості, відмінних від простої приналежності…» І тому, робить висновок В. Савчук,

«головне завдання топології полягає у виокремленні та вивченні топологічних властивостей простору і топологічних інваріантів» [Савчук – 2012: 135].

На думку В. Сухачова, «топологія описує не феномени, а топоси, на яких вони ґрунтуються, розриви і дистанції між ними, над ними, під ними, а також між тими, які проходять крізь них, [бо] це – топологія руху потоків бажання, або розгортання тіл». Проте, «звертаючись до топології, ми, – як вважає цей вчений, – залишаємо Час не для того, аби потрапити у безчасся, тобто у мертві і замерзлі ландшафти з непорушно застиглими позиційностями, – навпаки, темою наших роздумів стають як різноманітна ущільненість і щільність простору та часу, так і їхня розмитість та дисемінація, себто розпорошення» [Ісаков – 1999: 241].

Цілком дотичними до цих сентенцій є і характеристики болю, що їх пропонує Г. Хайдарова, яка, попри те, що біль об'єктивно «утворює інстанцію, наділену здатністю продуктивно корегувати і когнітивні процеси, і практичні, а також афективні установки», визначає біль як «один з найменш унормованих «таємничих» станів» і яка переконана у тому, що «не існує універсального масштабу для раціонального вимірювання болю», оскільки для розгляду таких топосів, на думку вченої, «став би у пригоді метод топологічної рефлексії, що передбачає застосування настільки ж нераціональних (хочеться сказати процедур) почуттів, а саме: співпереживання, співчуття і співучасть, залучення, «включене спостереження» і спрямованість до Іншого» [Хайдарова].

Наведеним вище роздумам філософів вторує і теза психолога О. Тхостова, за якою «топологія суб'єкта не співпадає з емпіричними границями його тіла: вона може бути як винесеною назовні, так і зануреною всередину тіла, а навіть у зміст його свідомості» [Тхостов – 1994].

Зважаючи на усі ці міркування, важко не погодитися з висновками, яких доходить В. Савчук і які полягають у тому, що останній розуміє топос як «думко-місце» («мысле-место») [Савчук – 2012: 146], а надто – як «єдність нерозумної ситуативної адекватності та розумного беззастережного волiння» [Савчук – 2012: 147].

У зв'язку з цим є всі підстави для того, аби локально-фізіологічний феномен чи тілесний корелят трактувати як топос. Тим більше що, на думку німецького філософа Д. Кампера, біль розглядається передусім як можливість залишатися живим, як потенція, що дозволяє закарбувати у собі всю складність світу, а не лише його абстрактний зріз чи зліпок [Кампер – 2010: 102].

Фрактальний патерн. Власне, щось подібне відбувається і з героїнею Я. Вишневського у новелі «Коханка», оскільки наслідком потерпання розповідачки через її фактично ганебний чи, принаймні, нелегітимний зв'язок зі своїм коханцем стає не лише текст твору, а й реальна вагітність цієї жінки. Якщо ж рухатися за цими, сказати б, тегами, то виявиться, що більшість новел книги Я. Вишневського побудовано за окресленою схемою чи, точніше, за патерном, а ще точніше – за фрактальним патерном, якщо розуміти це термінологічне утворення як переривчастий за своїм змістом зразок чи модель, що має велику кількість значень, але при цьому не може претендувати на повну подібність до об'єкту, який ця модель репрезентує.

Так, у першій новелі «Аритмія» зміст твору становить історія, яку розповідає невідома (знову – невідома!) жінка і у якій (в історії) дуже лапідарно описується випадкова зустріч з теж не названим коханим, їхня любов і його смерть через непрофесійну недбалість «ідіота-кардіолога із прилизаним воском волоссям та професорським званням», який «убив <…> його і, ніби нічого не трапилося, виїхав у відпустку. До Греції <…> Одною голкою обірвав два життя і спокійно полетів засмагати» [Вишневський – 2009: 12].

Натомість у новелі «Anorexia nervosa» безглузда смерть Анджея, коханого жінки на ім'я Ада, сталася за дещо інших обставин. Анджей був журналістом, і 1993 року він самостійно вирішив поїхати до оточеного сербами Сараєва, де і загинув через вибух бомби, коли одного травневого дня «пішов на ринок купити трускавок, які дуже любив». Але тим, що Анджея «поховали на цвинтарі у Сараєві» [Вишневський – 2009: 12], історія не закінчується: через втрату коханого ледь не гине від самовбивчого голодування й Ада, усі зусилля якої «були скеровані на те, щоб не показати свого болю»

[Вишневський – 2009: 58], і яка після смерті коханого «не могла більше збагнути мети своєї тілесності і жіночості» [Вишневський – 2009: 63]. Втім, потрапивши зусиллями подруги на прийом до мудрого (цього разу) лікаря, який більш ніж наочно й виразно застеріг героїню перед неминучими наслідками анорексії і який цілком резонно ствердив, що «ні один чоловік, навіть той, що помер, не хотів би такого» [Вишневський – 2009: 66] майбутнього для Ади, бідолашна жінка все ж таки спромоглася на бажання жити далі, а не животіти, поступово перетворюючись «на сіру мишу-гермафродита» [Вишневський – 2009: 65].

Про схожі наслідки, принаймні частково, у рамках однієї з сюжетних ліній, йдеться і у новелі «Замкнутий цикл», у якій безіменний (що навряд чи вже може здивувати) професійний рибалка розповідає про події, які відбуваються на риболовецькому траулері, та про людей, що працюють поряд з ним, і принагідно згадує й свою особисту історію. І у цьому випадку розповідач постає, сказати б, опосередковано-безпосередньою жертвою трагедії, що трапилася з його нареченою Аліцією, яка позичила автомобіль у свого брата, бо хотіла зробити сюрприз коханому, що мав повернутися з рейсу. Проте сталося зовсім не так, як гадалося, оскільки «під Пілою вантажівка з причепом почала різко гальмувати, щоб не в'їхати в авто з вимкненими фарами і п'яним водієм. Причіп розвернувся впоперек дороги, але перед тим, як зупинитися, зіпхнув «шкоду» Аліції з дороги» [Вишневський – 2009: 165–166], і жінка загинула на місці. Звісно, цей герой Я. Вишневського «інколи <…> також думав про самогубство» [Вишневський – 2009: 164], але, згадуючи про Аліцію і про те, якою вона була, він, навпаки, повсякчас переконувався у тому, що «ніколи не скоїть самогубства <…> Бо тоді закінчилися б його спогади», «задля [яких] <…> варто жити, навіть якщо нема з ким замкнути цикл» [Вишневський – 2009: 169].

Пограничний стан. Своєю чергою, у новелах «Синдром прокляття Ундини» і «Менопауза» йдеться, либонь, про стан здоров'я героїнь. У першому випадку розповідається про дівчину на ім'я Матильда, яка вже протягом шістнадцяти років страждає на рідкісну хворобу, тобто на синдром прокляття Ундини, внаслідок чого,

коли вона засинає, її «організм «забуває» дихати» [Вишневський – 2009: 31], а тому без спеціальних приладів вона може померти. Натомість з головною героїнею (зрозуміло, безіменною) новели «Менопауза» ми зустрічаємося у кабінеті гінеколога у той момент, коли ескулап з професійною цинічністю повідомляє цю літню жінку про те, що у неї «це була <…> остання менструація» [Вишневський – 2009: 126].

Разом з тим не зовсім зрозуміла на перший погляд присутність у книзі Я. Вишневського новели «Шлюбна ніч», зміст якої становить внутрішній монолог Магди Ґьоббельс у той момент, коли вона вже отруїла власноруч своїх шістьох дітей і тепер очікує на Йозефа Ґьоббельса, аби разом з чоловіком вирушити навздогін за ними, – отож наявність цієї новели в аналізованій збірці за умови більш прискіпливого, точніше, топологічного аналізу не видається аж такою недоречною. Принаймні, якщо зважити на топос болю, який у цьому тексті набуває, щоправда, збоченого штибу. «Звісно, біль, – на думку Г. Хайдарової, – це пограничний стан, який змушує відкинути звички і стереотипи…» [Хайдарова (2)]. Проте якщо в усіх інших новелах топос болю зумовлює не лише позбавлення героїв спокою, а й спрямовує їх до визнання через здобутий досвід, на новому рівні і у різні способи життєствердного буттєвого сенсу, то у випадку з Магдою Ґьоббельс і новелою «Шлюбна ніч» розгортання топосу болю обмежується винятково тяжінням до самодеструкції і смерті. А, взявши до уваги той очевидний факт, що розповідь ведеться від імені жінки, можна дійти логічного висновку, відповідно до якого топос болю, попри свій універсальний характер, все ж таки зазнає суттєвих трансформацій через вплив як суспільно-культурно-національних, так й індивідуальних чинників.

Крики болю. Спробуємо підтвердити чи спростувати цю тезу, звернувшись до творів представників інших національних літератур. Отже, найбільш виразно присутність топосу болю дається взнаки у романі С. Поваляєвої «Замість крові». Можливо, так діється тому, що, на відміну від Я. Вишневського, який пише переважно про жінок і від імені жінок, українська письменниця створює текст, головним героєм, а заразом і розповідачем у якому є чоловік на ім'я

Максим Олегович, а на «поганяло» Дред, що згадує про свої молоді літа, сповнені наркотичним туманом, алкогольним сп'янінням, численним пригодами, безтямним сексом, врешті-решт, коханням до дівчини на «поганяло» Джанніс і знову ж таки наркотичним сп'янінням (за замовчуванням). А можливо, так діється тому, що анґажованість авторки роману у проблематику топосу болю зумовлюється наркотичною залежністю персонажів її книги, оскільки ця залежність є, власне, хворобою, яка, з одного боку, спричинюється як суспільними, так й індивідуальними факторами, що позначаються переважно світоглядно-психологічним больовим синдромом, а з іншого боку, нестерпним болем супроводжуються і найменші затримки щодо чергової «вмазки» [Поваляєва – 2007: 251], не говорячи вже про спроби позбутися цієї, м'яко кажучи, шкідливої звички.

Та у будь-якому випадку текст роману відкривається розділом під назвою «Історія хвороби у світлинах й топонімічний початок», що об'єктивно анонсує одну з основних змістових констант, себто топос болю, і недвозначно вказує на другу відповідну константу, тобто на місце у топоніміці Міста – на Дерев'яні, як згодом з'ясовується, Сходи, на яких відбувалася відповідна толока і до яких ця толока невблаганно повсякчас поверталася. У середині ж твору у розділі «На дурку!» ми разом з Дредом опиняємося у психоневрологічному диспансері, тобто у сучасній божевільні, у якій стаємо свідками жахливих обставин, що їх можна описати, либонь, двома, знайденими розповідачем словами: «Кізі відпочиває…» [Поваляєва – 2007: 131]. Натомість закінчується книга С. Поваляєвої, як і належить історії хвороби, видужанням і Дреда, і Джанніс, щоправда, видужанням частковим і суперечливим, бо, на переконання головного героя, його кохана, подібно до нього, до останнього часу так і «не знаходить собі місця у сучасному світі» [Поваляєва – 2007: 255].

І хоча безпосередні згадки про біль на лексичному рівні знаходимо лише у трьох місцях роману, втім кожна з цих згадок вагомо свідчить на користь того, що весь текст є відчутно уподібненим до суцільного і невгамовного крику, зумовленого непозбутнім болем. Так, вперше і нібито випадково про «згусток болю» [Поваляєва –

2007: 126] Дред згадує у зв'язку з іще однією, так би мовити, членкинею толоки – Алісою, яка коли плаче, то «виходить – ніби виє та скавучить смертельно поранений звір» [Поваляєва – 2007: 126]. Прикметним є також і виникнення мотиву болю у просторовій перспективі, у якій на тлі «…панорам[] прекрасного Міста – *спотворен[ого] лиц[я] Міста – неначе образ[у] коханого, коханої* (курсив авт. – С. П.)…» – «…вулиці болять, як серце…» [Поваляєва – 2007: 189]. І нарешті, чи не найважливішою згадкою про біль є та частина розділу «На дурку!», у якій щоденник Джанніс стає приводом для рефлексій Дреда щодо кореляту пам'яті, у зв'язку з чим герой доходить висновку про те, що, по-перше, «…все зберігає біль пам'яті про щось» і що, по-друге, пам'ять, на його, Дреда, думку, – це «ракова пухлина мозку, страшна хвороба, нечутний невичерпний біль, метастаз яскравих миттєвостей…» [Поваляєва – 2007: 144] тощо.

Таким чином, якщо підсумувати зміст наведених вище прикладів і рацій, то є усі підстави вважати, що текст роману С. Поваляєвої не в останню чергу постає внаслідок розгортання топосу болю, який у цьому випадку локалізовано у певному місці, який живиться не справжньою хворобою, а спогадами і про хворобу, і про місце, де ця хвороба протікала, і формування якого у безпосередній спосіб детермінується передусім пам'яттю про ці, в засаді травматичні, колізії.

Біль – пам'ять. За окресленої перспективи стає очевидним й інше: причини розгортання топосу болю у текстах Я. Вишневського є аналогічними. Адже жодна з новел не присвячена цілковито сучасним подіям – у кращому випадку герої функціонують у теперішньому часі, але і тоді левову частку змісту складають спогади – травматичні, далебі, спогади про минуле.

Не менш, а, можливо, й ще більш переконливо про доцільність та обґрунтованість такої інтерпретації свідчить і зміст роману О. Памука «Музей невинності». Передусім необхідно зазначити, що вже одна з частин назви цього твору, себто слово «музей», вочевидь, актуалізує проблематику, а заразом і тематику, які безпосередньо пов'язані з корелятом пам'яті. Втім слово «музей» у назві вказує не

тільки на те, що текст, номінований у такий спосіб, є приреченим на звернення до минулого, а й на те, що йдеться про певний, обмежений у безмежному просторі речей і світі локус – либонь, про цілком конкретне місце, яке чи не найкраще надається на концентрацію і репрезентацію спогадів. Разом з тим поєднання першої частини назви роману з другою недвозначно дає до зрозуміння, що мається на увазі все ж таки щось відмінне від тривіального музею, оскільки слово «невинність», попри свою тілесну вкоріненість, з одного боку, наділено, безперечно, абстрактним значенням, а з іншого – це слово промовляє до суспільних цінностей, упереджень та міфів, і отже, руйнує конкретний зміст слова «музей» чи, точніше, надає йому топологічний сенс.

Навіть не читаючи роман турецького письменника, а тільки вже з самої назви твору можна легко здогадатися про те, що змістову основу цієї книги становлять спогади, пов'язані з тендітними тілесними переживаннями, які з засади заперечують будь-які суспільні спекуляції на цю тему. Зрозуміло, що навіть порівняно з романом С. Поваляєвої, не говорячи вже про романи М. Уельбека чи, тим більше, Ф. Беґбеде, така спрямованість книги О. Памука виглядає бодай анахронічно. Проте неможливо не враховувати реалії східної культури, у рамках якої стан сексуальної чи хоча б жіночої емансипації, зокрема у Туреччині, принаймні за часів, які описуються в аналізованому творі, залишається, сказати б, на ембріональному рівні і визначається, зокрема, «страх[ом] тодішньої туркені за статеве життя до заміжжя» [Памук – 2009: 16].

Розуміння цих реалій є важливим головним чином тому, що подібні обмеження, вмотивовані соціокультурними чинниками, надають історії Кемаля і Фюсун додаткової гостроти, яка виявляється аж ніяк не зайвою у цьому турецькому варіанті «пісні над піснями», що неквапливо розтягнулася на кількасот сторінок. Зрештою, у музеях, як відомо, неґречними є поспіх і галас – навпаки, їх відвідування передбачає поваг, зосередженість та уважність. І за таких обставин інший чинник, тобто топос болю, набуває визначального характеру, оскільки на тлі поступального та неспішного розгортання подій, ущільнення й інтенсифікація змістового складника роману

відбувається через посилення внутрішньої напруги сюжетних колізій, пов'язаних зі спогадами і сповнених болем, який зумовлюється трагічним штибом кохання між головними героями.

Біль як інтегратор. Отож Кемаль Басмаджи, будучи вже зарученим з красунею Сібель, закохується в іншу дівчину – Фюсун. Відтак вони з Сібель відмовляються від шлюбу, проте Фюсун все одно виходить заміж за іншого – за режисера на ім'я Ферідун, і Кемаль декілька років поспіль змушений лише у якості далекого родича, а пізніше – спонсора кінематографічних планів Ферідуна відвідувати родинний будинок Фюсун, аж поки вона не розлучилася зі своїм чоловіком. Після цього Кемаль і Фюсун вирішують, нарешті, остаточно об'єднати свої долі, проте до щасливого одруження справа так і не дійшла, бо під час передвесільної мандрівки «56-й «шевроле» <…> з усієї сили на повній швидкості розбився об чинару на лівому узбіччі дороги» [Памук – 2009: 614], і Фюсун загинула на місці.

Натомість Кемаль залишився живим, і тепер він репрезентує читачам свій, так би мовити, «музей невинності», докладно розповідаючи про численні найдрібніші «експонати», з яких складається ця своєрідна наративна «експозиція». Разом з тим необхідно зазначити, що «заснування» цього музею не лише номінально, а й безпосередньо зумовлено непозбутнім «болем кохання» [див., наприклад: Памук – 2009: 240, 259, 280, 434 тощо], від якого потерпає його фундатор, куратор й екскурсовод в одній особі. Причому цей біль дається взнаки не як якийсь випадковий і необов'язковий фактор, а, навпроти, як сталий чинник іманентно притаманний цьому відчуттю.

Адже ще тоді, коли Кемаль вперше зустрічався і любився з Фюсун, він якось під час обіду з батьком несподівано дізнався про «болючу історію» [Памук – 2009: 114] кохання останнього з (безіменною!) жінкою, яка померла після їхнього розриву з Басмаджи-старшим. Відтак і сам розповідач не зміг уникнути подібного болю, внаслідок чого за деякий час після аварії Кемаль-бей «відчув, що змож[е] полегшити біль, якщо розпові[сть] свою історію» [Памук – 2009: 617], бо лише «музею невинності», який він заснував, для нього виявилося, вочевидь, недостатньо.

Така постава ініціатора наративу цілком вписується у роздуми німецької дослідниці Г. Мейер, яка переконливо довела, що «художній образ болю завжди виконує інтегруючу функцію, оскільки виражає одне через друге, а тому є усі підстави для того, аби розглядати цей образ як позитивний жест, який здатен призвести до звільнення» [цит. за Хайдарова (3)], принаймні – до дискурсивно-метафізичного звільнення, як це і відбувається у романі О. Памука, а також у книгах Я. Вишневського і С. Поваляєвої. Вторує наведеній вище думці і німецький психіатр Г. Кранц, який також вважав, що «біль є інтегруючим складником нашого «Я», якому (складнику. – Ф. Ш.) ми інколи завдячуємо усвідомлення цього «Я» [цит. за Хайдарова (2)].

Інакше кажучи, якщо навіть біль і не «може бути першопричиною, через яку однозначно запускається причинно-наслідковий ланцюжок» [Хайдарова (2)], то все одно, на думку тієї ж таки Г. Хайдарової, «зустріч з болем – це зустріч із самим собою поза простором і часом, у початковій точці інваріантності, а тому біль є безмежним: він сам зумовлює міру, спричиняючи мовлення» [Хайдарова (4)]. Принаймні, обрані для аналізу твори лише підтверджують слушність наведених рацій, бо й дійсно не в усіх цих романах топос болю становить обов'язкову основу для розгортання тексту.

Суголоси болю. Зокрема, ще тільки роман В. Кучока з епатажною назвою «Гівнюк» і претензійним підзаголовком «Антибіографія» є одним з тих творів, у якому актуалізація топосу болю не викликає жодних сумнівів. Так, чи не основний, фундаментальний зміст цього роману ґрунтується на цілком тривіальній ситуації, пов'язаній з тим, що батько б'є сина, а, отже, з тим, що розповідач «…був першим дитинчам людської породи, котре відчуло на собі традицію т о г о (розрядка авт. – В. К.) канчука, котре запам'ятало біль, якого він завдавав, якого завдавав ним старий К.» [Кучок – 2007: 45]. «Старий К.» – це батько розповідача, але інакше, ніж у такий спосіб, останній не називає першого, хоча себе самого і свою матір він взагалі не називає жодним, бодай у стилі Ф. Кафки, чином.

Зрештою, як здається, «старий К.» все ж таки доп'яв свого у тому сенсі, що, попри страх, злість і ненависть, які відчуває син до

батька, розповідач не зміг уникнути тих стигматів, які залишилися йому на пам'ять від «т о г о» зловісного канчука і, відповідно, від «старого К.». А що наративна стратегія і у романі В. Кучока будується у режимі спогадів, то це – очевидно, бо навіть три розділи, з яких складається твір, названо цілком вимовно, а саме: «Раніше», «Тоді» та «Потім». І це, між іншим, означає, що книга В. Кучока так само, як і попередньо проаналізовані твори, звернена до минулого; трапляються навіть цілком суголосні сюжетні перегуки, як-от, наприклад, з романом С. Поваляєвої, щоправда, з тією тільки відмінністю, що в української авторки герой потрапляє до божевільні, а у романі В. Кучока – до дитячого санаторію.

Проте в обох текстах наслідком перебування у цих позірно лікувальних закладах стає нестерпне бажання головних героїв тікати звідти світ за очі. І номінально їм це вдається, втім, подібно до Дреда і Джанніс, син «старого К.» так і не зміг позбутися жодної «…смужки, яку тавром залиш[ив] на [його] тілі біль…» [Кучок – 2007: 92]. А тому, коли родина розповідача, крім матері, загинула – у прямому сенсі провалилася у геєну, щоправда, не з вогню, а з лайна, то буцімто вимріяна ним розплата перетворила головного героя, принаймні уві сні, на «…роздоріжний хрест, якого точить шашіль», і до того ж змусила відчути, що його «…вже нема» [Кучок – 2007: 142]. Залишився тільки текст, який прецінь обґрунтовано чи, точніше, облайнено названо «Гівнюк».

Біль на маргінесі. Натомість, у творах Ф. Беґбеде, В. Пєлєвіна, Х. Муракамі, С. Рушді, Ю. Іздрика, М. Уельбека, Н. Сняданко і М. Павича корелят болю виявляє свою присутність лише локально та імпліцитно і, звісно, не набуває домінуючого штибу. Зокрема, попри те, що на початку свого роману «Друге тіло» М. Павич вдається до, сказати б, екстравагантної образності на кшталт того, що, мовляв, «стоит осень, и у лесов месячные» [Павич – 2007: 29], зміст цього твору загалом нуртується все ж таки не топосом болю, а передусім топосами сексуальності, бажання й ідентичності.

Своєю чергою, М. Уельбек, чітко зазначивши позицію з цього приводу у романі «Можливість острова», яка (позиція) полягає у тому, що, на думку одного з розповідачів – Даніеля1, «…любая боль

и зло коренятся в биологии и не зависят ни от каких мыслимых социальных перемен…» [Уельбек – 2009: 121], відтак зосереджується на тих же топосах сексуальності і бажання, а на додаток ще – самотності, чутливості і насолоди. Зрештою, це й не випадково, оскільки твір французького письменника є обтяженим елементами фантастики, а тому важко дивуватися відсутності у героїв-клонів деяких людських якостей, таких, наприклад, як співчуття, без чого біль закономірно залишається поза їхньою увагою.

Щось подібне можна ствердити і у зв'язку з казково-феєричним штибом роману С. Рушді «Флорентійська чарівниця», у якому навіть про біль фізичний, спричинений катуванням Макіавеллі на дибі, йдеться з піднесено романтичним пафосом як про «…біль знання…» [Рушді – 2010: 189], або у якому «вагу болю» ще одного персонажу – Аґостино Веспуччі, перенесено «…до майбутніх паралічів та невдач, коли час зупиниться сам собою…» [Рушді – 2010: 125].

Загальними наративними стратегіями, відмінними від тих, що даються взнаки у книгах Я. Вишневського, С. Поваляєвої, О. Памука і В. Кучока, пояснюється також майже повна відсутність топосу болю і у романах Н. Сняданко, В. Пєлєвіна, Х. Муракамі, Ю. Іздрика і Ф. Беґбеде. У першому випадку так діється тому, що у романі Н. Сняданко «Колекція пристрастей…», який є просякнутим тотальним іронічним пафосом, розповідається історія становлення молодої українки – історія, що закінчується порівняно оптимістично.

Натомість у романі В. Пєлєвіна «Т» йдеться, власне, про пригоди супергероя, і вже з цієї причини топос болю елімінуються зі змісту твору з самої лише засади, а тому тільки одного разу головний герой граф Т., отямившись у тракті своїх пригод там, де «ничего не было» [Пєлєвін – 2009: 156], «на миг <…> почувствовал такое безграничное одиночество, что оно показалось ему физической болью» [Пєлєвін – 2009: 162].

Схожа мотивація актуальна і для книги Х. Муракамі «1Q84», бо у напівдетективному романі цього японського автора одна з головних героїнь – це, взагалі-то, жінка-кілер на ім'я Аомаме, і тому, принаймні у першій частині твору, лише один раз і то у зв'язку з

іншим головним героєм – вчителем, а за сумісництвом письменником-початківцем Тенґо, останній, розглядаючи світлину Фукаері, теж головної героїні, відчув, як «…у грудях легко защемило», і йому здалося, що «…її образ викликав цей біль» [Муракамі – 2009: 47].

Втім прикметно, що і у двох наступних книгах цього роману топос болю залишається здебільшого за межами зацікавлення героїв, і згадки про нього виникають переважно напередодні смертей лідера секти і нишпорки Усікави, перший з яких вважає, що «особливо глибокий біль – це особлива благодать» [Муракамі – 2010: 179], а другий навіть радіє з неприємних відчуттів, «бо біль і холод свідчили, що [Усікава] ще живий» [Муракамі – 2011: 426].

Звісно, іншу наративну стратегію задіяно у книзі Ю. Іздрика «Таке», яка становить цілковиту, причому відверто постмодерністську рефлексію і щодо відсутності навіть натяку на сюжет, і щодо хисткості у ній будь-якого сенсу, крім рефлексивного, який неможливо верифікувати інакше, ніж через змістовий і, вочевидь, топологічний аналіз. Проте навряд чи цей суцільний потік, репрезентований у романі і спрямований на самопізнання alter ego автора, ґрунтується на топосі болю – радше набагато впливовішим видається топос злості, обурення і фрустрації, тим більше що, за переконаннями розповідача, «ніщо так ефективно не оглушує, як біль» [Іздрик – 2010: 15]. А розповідач, як бачимо, дійшов все ж таки тями, бо ж з якого ще іншого доброго дива з'явилося «Таке»?..

Останнє питання було, безумовно, риторичним так само, як і передбачуваною є відповідь на нього. Втім на це питання можна отримати й оригінальну відповідь, якщо звернути його, наприклад, до роману Ф. Беґбеде «Романтичний егоїст», бо поєднання романтичного дискурсу з егоїстичною вдачею призвело до своєрідної сублімації, внаслідок якої автор разом теж зі своїм alter ego, себто Оскаром Дюфреном, відразу ж перескочив на інший, бодай вищий рівень, який позначено і вмотивовано топосом страждання. Топос страждання є пов'язаним з топосом болю, далебі, у безпосередній спосіб, проте ці кореляти аж ніяк не є тотожними.

Резюмування. Таким чином, з одного боку, присутність топосу болю на маргінесі оповіді переважної більшості обраних для

аналізу творів аж ніяк не заперечує його значимості в інших чотирьох випадках, а лише доводить, що цей топос є необов'язковим, принаймні як основний і неминучий елемент, щодо поставання дискурсу.

Проте, з іншого боку, топос болю цілком справджується як вагомий фактор у процесі текстотворення тоді, коли з певних причин, пов'язаних з травматичними чи хоча б з хворобливими спогадами, він обирається авторами як один із ґрунтовних детермінантів, домінантний характер якого у суттєвий спосіб впливає на здатність твору «перетворюватися на послання» [Хайдарова (2)], що уможливлює відповідні почування реципієнта, оскільки «…винахід власної мови для особистого болю, мабуть, пом'якшує його, вгамовує і дозволяє у магічний спосіб перехитрити його, захопити метарівень» [Хайдарова (3)], а також, щонайважливіше, розділити цей біль з Іншим.

І насамкінець зазначимо ще один сливе телеологічний висновок про те, що топос болю, будучи неабияким виявом живої енергії, вочевидь, корелює не тільки зі своїми патернами у творах, написаних різними письменниками, а й цілком автентично та гармонійно взаємодіє з іншими топосами, чи не найінтимніший зв'язок з якими дається взнаки передусім у ***стражданнях***, зокрема, ***«Романтичного егоїста» Фредеріка Беґбеде…***

Розділ 2

СТРАЖДАННЯ «РОМАНТИЧНОГО ЕГОЇСТА» ФРЕДЕРІКА БЕҐБЕДЕ

Немає більшого невдахи, ніж той,
хто ніколи не страждав.
Ж. де Местр.
Най вас передоз оральними
брендами трафить.
С. Поваляєва

Тріумф оксюморону. Творчість французького письменника Ф. Беґбеде, попри її провокативно-епатажний характер і очевидну відмінність, наприклад, від лірично-меладраматичного пафосу текстів Я. Вишневського, має все ж таки з книгами останнього дещо спільне: йдеться передусім про те, що Ф. Беґбеде, подібно до польського автора, особисто анґажований у творення текстів, а надто – «…пише тільки про себе…» [Субботін]. Особливо виразно окреслена письменницька «самозакоханність» дається взнаки на іншому контрастному підґрунті: зокрема, його «Романтичний егоїст» на тлі головної книги Ф. Беґбеде «99 франків» виглядає приблизно так само, як сливе ідилічний роман Е. Золя «Труд» на тлі його ж натуралістичного і надзвичайно жорстокого твору під назвою «Жерміналь».

Звісно, у випадку з «Романтичним егоїстом» також не обійшлося без епатажу та відвертих сцен, і це навряд чи може здивувати,

оскільки творчість Ф. Беґбеде вмотивовано можна вважати цілком репрезентативною щодо певного мейнстріму в сучасній літературі, присвяченій проблемі відчуження людини від світу і представленій книгами, скажімо, британця Б. Елтона, американців Ч. Паланіка і Б. Істона-Елліса або й співвітчизника Ф. Беґбеде М. Уельбека. Натомість дивує інше: поєднання у назві явищ, в засаді, непоєднуваних, бо прозорий оксюморонний кшталт симбіозу «романтичності» і «егоїзму» не потребує навіть якихось додаткових чи особливих аргументів.

Своєю чергою, зміст твору надає цій парадоксальній назві ще більшої гостроти, у тому числі й через притаманні роману Ф. Беґбеде епатаж і відвертість на межі, а подекуди й поза межею фола! Крім цього, як виявляється, топос сексуальності, що здомінoвує наративну стратегію і сюжетику цього твору, у дивовижний спосіб корелює з топосом страждання, яким «Романтичний егоїст» не просто наснажується, а яким роман є просякнутим вщерть, у зв'язку з чим звернення до аналізу топосу страждання у цьому творі здається і необхідним, і доцільним.

Секуляризована диференціація. Передусім варто зазначити, що, попри незаперечну кореляцію між топосами болю та страждання, між ними все ж таки існує принципова відмінність навіть з медичної точки зору. У цьому контексті біль визначається як «відчуття загрози або пошкодження біологічної цілісності індивідууму», а страждання розглядається як «наслідок отриманої або такої, що триває, руйнації особистості чи її значної частини». Інакше кажучи, страждання потрактовується як «випробування, пов'язане з пошкодженням інтегративної цілісності особистості, і становить психологічну характеристику, що репрезентує суб'єктивне відчуття особистості («я»)» [цит. за Данилов – 2008].

Наведеним уявленням про страждання вторують, а заразом надають їм додаткових сенсів і постулати філософів, які вважають, що «у стражданні порушуються символічні межі світу і самості: страждання відкриває доступ до іншого світу, безмір якого загрожує знищити самість...» [цит. за Хайдарова (2)].

Релігійні концептуали. Проте, певно, найбільш розробленою проблематика страждання постає у релігійному дискурсі, причому

незалежно від доктрин, які лежать в основі різноманітних конфесій – від язичництва до світових релігій. Так, наприклад, щодо юдаїзму, то «…мудреці у Талмуді <…> повчали, що страждання є неоднозначним за своєю сутністю», оскільки «воно рідко буває або тільки покаранням, або випробуванням, або спробою виправлення життєвої позиції людини». Та «найбільш вагомим вони вважали те, що <…> переживши страждання, люди стають кращими» [Форт]. А у Мідраші, себто у книзі, яка тлумачить Біблію, можна знайти навіть афоризм з цього приводу, за яким «якщо не зазнати страждання, то неможливо стати й справжньою людиною».

Цілком суголосним юдейській позиції є ставлення до страждання і у християнстві у тому сенсі, що страждання розглядається як обов'язкова умова, яка передує спасінню у Царстві Небесному. Так, наприклад, російський християнський публіцист, богослов і проповідник В. Марцинківський, який, щоправда, народився у Волинському селі Дермань, пристрасно переконував у тому, що «страждання є для нас джерелом моральних цінностей і позитивних духовних надбань, воно веде нас до віри, любові та духовної сили», а також «робить нас не лише кращими, а й випрацьовує у нас здатність робити кращими інших» [Марцинківський]. Своєю чергою, К. Льюїс – один з оригінальних богословів за сумісництвом, бо він більше відомий як автор фентезійного циклу «Хроніки Нарнії», – дозволив собі ствердити, що «страждання – це мегафон Божий», бо ж ми, мовляв, «можемо не зауважувати наших гріхів, дурниць і навіть задоволень (згадайте, як безглуздо їсть ненажера найсмачніші страви), але не помітити страждання просто неможливо» [Льюїс].

Схожу поставу щодо страждання знаходимо і в ісламі, зокрема, у цій релігії акцентовано увагу на необхідності за прикладом Пророка Мухаммада вибачати тим, хто спричинює страждання [див., наприклад: Саадуєв]. Натомість у буддизмі сам засновник цієї релігії Будда Шакьямуні сформулював з приводу страждання базове вчення про чотири благородні істини (чатварі ар'ясатьяні), за якими 1) страждання існують, 2) причиною страждання є бажання, 3) страждання припиняється через досягнення нірвани, а

4) шлях, що провадить до припинення страждання, визначається як восьмеричний шлях.

Екзистенціальні концептуали. І, нарешті, у цьому контексті варто також згадати ставлення до проблеми страждання засновника логотерапії, себто методу екзистенціального психоаналізу, австрійського психіатра В. Франкла, який пережив трирічне ув'язнення у нацистських концтаборах, а отже, добре знався на цьому предметі не з книг або з чуток, а з власного досвіду. Зокрема, ця мужня людина вважала, що «страждання спричинює плідне <…> духовне напруження, яке має здатність…» кардинально трансформувати навіть фундаментальні людські уявлення. Більш того, на думку В. Франкла, «мета страждання полягає у тому, аби захистити людину від апатії, від духовного задубіння», оскільки, на глибоке переконання цього автора, «смисл страждання – звісно, лише неминучого страждання, – є найглибшим з усіх можливих смислів» [Франкл].

Гіпостазована інакшість. Якщо підсумувати усі наведені вище максими, то, попри різноманітність запропонованих доктрин, можна дійти узагальнено-концептуального висновку, а саме:

1) страждання має універсальний характер і у плані широти розповсюдження, і у плані глибини вияву;

2) через те, що страждання є обов'язковим субститутом, який жодній людині, що живе, оминути неможливо, йдеться, отже, про онтологічний, буттєвий корелят;

3) нездатність людини елімінувати страждання зі свого життя призводить до необхідності надати стражданню бодай якийсь сенс;

4) сенс страждання у діалектичний спосіб вбачається у тому, що воно, попри свій, в засаді, негативний кшталт, є корисним, а навіть необхідним для того, аби людина стала кращою, сильнішою, більш терпимою, благородною, а надто ще й – мудрою і «справжньою».

Інакше кажучи, за цієї перспективи навіть якби людина і не була б приреченою на страждання, то його за будь-яку ціну треба було б все ж таки вигадати. Втім, на щастя (?!), у цьому немає жодної потреби, і тому залишається тільки надати стражданню форму гіпостазованої інакшості, аби можна було без найменших сумнівів

оперувати цим корелятом і у рамках релігії, і у межах філософії, і, звісно, у дискурсі художньої літератури.

Топологічні перверсії. В останньому ж випадку, з огляду на специфіку літературної творчості, топос страждання може набувати вже й зовсім карколомного, або ж протиприродного чи й перверсивного штибу. Принаймні, у романі Ф. Беґбеде «Романтичний егоїст» прикладів, які ілюструють цю тезу, починаючи вже з перших сторінок, чимало, втім ці вияви страждання і справді мають своєрідний характер.

Так, наприклад, головний герой-розповідач Оскар Дюфрен переймається через те, що відтепер він буде «…змушений ненавидіти та скиглити у «VSD» щоп'ятниці-щосуботи-щонеділі» [Беґбеде – 2007: 8], оскільки йому запропонували вести колонку у цьому розважальному тижневику, себто у «VSD». Або ж, гостюючи у друзів на острові Ре («Що за дурна назва!» [Беґбеде – 2007: 11]), Дюфрен не перестає бідкатися, бо «замість того, аби з кимсь злягатися, [він] чита[є] листування Флобера» [Беґбеде – 2007: 12]. Врешті-решт, вештаючись «пустинним Парижем» [Беґбеде – 2007: 20] і згадавши певний вислів Ж.-Ж. Руссо з «Нової Елоїзи» останнього, розповідач вдається до парафразу і доходить висновку, відповідно до якого «щасливими ми буваємо лише напередодні щастя; потім – потік лайна» [Беґбеде – 2007: 21].

Звісно, на перший погляд може видатися, що вважати усі ці нарікання виразами страждання є не надто виправданим перебільшенням. А тому буцімто більш переконливо звучить, скажімо, теза, за якою «розумний європеєць, що біситься з жиру <…> цілком свідомий того, що життя, яке він провадить, є неправильним, порочним і просто злочинним. Отож він усвідомлює це, відмовляється від такого життя на словах, кляне його і – продовжує у тому ж таки дусі» [Субботін].

Разом з тим, на думку Д. Субботіна, твори Ф. Беґбеде не тільки про це, а також ще й «про ідіотські спроби протесту, бунту проти самого себе і проти системи, яка породила такого «самого себе» [Субботін]. А це означає, що у романі французького письменника мають місце умови, які об'єктивно сприяють поставанню

страдницького, так би мовити, дискурсу. Бо якби Оскар Дюфрен був цілковито задоволеним з описуваного ним способу життя і хоча б на словах не ганив і самого себе, і всіх довкола, то тоді й говорити не було б, далебі, про що.

Натомість залишатися у спокої через наїжене донесхочу сьогодення головний герой не має змоги, а до того ж цей стан перманентної тривоги суттєво посилюється через нещасливе кохання, яке, попри свій іронічний штиб – адже Франсуаза, кохана Оскара, надала перевагу не іншому чоловіку, а іншій жінці, – змушує розповідача визнати, що «ніколи в житті [він] так не страждав, ніколи» [Беґбеде – 2007: 276].

Інакше кажучи, alter ego Ф. Беґбеде не просто посипає собі (й іншим) голову попелом через те, що солодке життя набридло йому більше, ніж гірка редька, – у романі пропонується дещо відмінне від традиційного уявлення про зміст страждання. Навряд чи існує потреба повторювати, у чому полягають стереотипи щодо підстав для визначення страждання, бо ці підстави є очевидними, і тому в аналізованому творі спосіб життя головного героя нібито заперечує можливість кваліфікувати його стан як стан страждання. Втім виявляється, що багаті можуть не тільки плакати, а й страждати, тому що останнє залежить аж ніяк не від рівня матеріального забезпечення і не від суспільних обставин, у яких екзистує та чи інша особистість.

Фрактальний патерн-2. Більш того, за твердженням Г. Гейне, «страждання, хай навіть і уявні, завдають не менший біль», проте і з реальними, чи то пак з традиційними, стражданнями ситуація виглядає дещо складніше, ніж видається на перший погляд. Отож дехто з фахівців «пропонує розрізняти «лімінальні» і «ліміноїдні» символічні форми вираження», не без підстав вважаючи, що «так само, як лімінальні ритуали архаїчного суспільства, ліміноїдні практики індустріального соціуму призначені для символічного подолання досвіду переходу, трансформації і кризи». Принципова відмінність між лімінальними та ліміноїдними формами полягає, натомість, у тому, що останні є «пристосованими до потреб індивідів, які звільнилися (в ході економічних перетворень суспільства і диференціа-

ції праці та ігри) від ланцюгів колективних зобов'язань». А відтак «стає зрозумілим процес «сучасної» символічної переробки страждання: усвідомлення кризи набуває характер особистого усвідомлення, а позбутися страждань можна лише через власні зусилля, тобто самоідентифікація через страждання в умовах сьогодення перетворюється на мовотворчий акт, право на який змушений реалізовувати передусім сам індивід» [цит. за Хайдарова (2)].

Наведена трактовка страждань в актуальному світі цілком вписується і в категорії фрактального патерну, оскільки «взірцеве», так би мовити, страждання, притаманне попереднім епохам, ніби розбивається і подрібнюється на патерни страждання, які надзвичайно важко, – хоч все ж таки і можливо, – ідентифікувати у відповідний спосіб. Крім цього, такі патерни тяжіють до дисемінації чи, точніше, до дисипації і постають у розпорошеному та неавтентичному вигляді, внаслідок чого і виникають щойно згадувані проблеми з чітким визначенням досліджуваного топосу. Причому окреслені характеристики топосу страждання стосуються не тільки одного твору чи творчості одного митця – з досить великою ймовірністю можна припустити, що подібний механізм функціонує також і в інших творах сучасної літератури.

Отже, спробуємо підтвердити чи спростувати цю тезу.

«Таке» страждання. Немає жодних сумнівів у тому, що першим відповідним «бранц[ем] власної писемності» [Іздрик – 2010: 261] є, вочевидь, розповідач, а заразом і alter ego автора у книзі Ю. Іздрика «Таке». Прикметно, що й дискретна (подрібнена?) композиція обох творів є майже подібною і відрізняється тільки тим, що у романі Ф. Беґбеде існує все ж таки хоч якийсь натяк на сюжет. Натомість у книзі Ю. Іздрика навіть такого натяку дошукатися вкрай важко, але у «Такому» більш виразно і яскраво дається взнаки топос страждання, який фактично домінує у цьому тексті та забезпечує необхідний простір для алогічних, сливе не пов'язаних між собою вибухів рефлексивного лементу.

За такої перспективи стає зрозумілим, чому, на думку наратора, «наша доля – це порожнеча, знеструмленість і зосередженість», чому «світ – це випалена пустеля жорстокого відхідняка…» і чому

«світова культура так нагадує засраний пристанційний нужник…» [Іздрик – 2010: 10, 32, 184]. Бо ж як може бути інакше, коли розповідач навіть «не в шоці» – він «просто в а́хуї», а проте, як виявляється, «і цей [його] текст – лише чергова спроба вистояти, встояти, втриматися» [Іздрик – 2010: 68] – спроба, треба визнати, доволі вдала. Адже, попри те, що слова «складаються не з літер чи звуків, а з уламків потрощених сутностей» [Іздрик – 2010: 267], розповідач спромігся поєднати все це у «Таке»… собі текстуальне шаленство, інспіроване страдницьким світовідчуттям, що цим шаленством, либонь, і долається.

(Не)можливість острову щастя. Топос страждання у суттєвий спосіб визначає і зміст роману М. Уельбека «Можливість острова» хоча б тому, що, на думку одного з героїв-клонів, здається, Даніеля25, «жизнь человечества в общем проходи[т] <…> под знаком страдания, с отдельными, всегда слишком краткими моментами удовольствия…» [Уельбек – 2009: 369]. Цей відсторонено-філософський погляд, який належить, так би мовити, продукту «Стандартной Генетической Ректификации», внаслідок застосування якої «преобразованное <…> человеческое существо [отримує здатність] жить за счёт солнечной энергии, а также воды и небольшого количества минеральных солей…» [Уельбек – 2009: 290], – знаходить підтвердження і в історії, яку розповідає предок цієї людиноподібної істоти, себто Даніель1.

Отож Даніель1, популярний французький комік, з одного боку, стає свідком страждання своєї другої дружини Ізабель, яка не змогла змиритися зі старінням і наклала на себе руки – «…вспрыснула себе сильную дозу морфия» [Уельбек – 2009: 292], а з іншого боку, головний герой і сам вдається до самогубства, оскільки теж не здатен погодитися ані з тим, що перетворився на старигана, ані з тим, що його останнє кохання – молода порноактриса на ім’я Естер, збридила їхнім зв’язком і «…даже думала обратиться в полицию…» [Уельбек – 2009: 332], аби позбутися істеричних домагань цього бідолахи. Врешті-решт, вступ Даніеля1 до секти елохімітів був також вмотивованим надією на обіцяне безсмертя, проте парадокс полягає у тому, що коли ці мрії і справді збулися, то його далекий, двадцять п’ятий, нащадок нехтує спокійним трибом існування

і вдається до втечі у реальний світ. Але і на цьому, себто на зворотному, шляху Даніель25 доходить висновку, за яким тільки їхній собака Фокс – це «…единственно[е] известно[е] [йому] существо, заслужив[ающее] право жить дальше…» [Уельбек – 2009: 377].

Отже, важко не зауважити, що між романами двох французьких авторів, принаймні у рамках досліджуваного топосу, є чимало спільного: їхні герої страждають, зокрема, через те, що їх залишили кохані жінки, і зі щасливих коханців вони перетворюються на жалюгідних нікчем. Проте є і принципова відмінність: Оскара Дюфрена ми залишаємо у ту мить, коли він сидить «…на задньому сидінні безшумного лімузину, який везе [його] до [його] кінця» [Беґбеде – 2007: 281].

Натомість на те, аби розпрощатися з головним героєм роману М. Уельбека, фактично немає жодної ради, оскільки у фіналі Даніель, втілений у свою аж двадцять п'яту іпостась, сумно повідомляє про те, що йому «…осталось жить, наверное, лет шестьдесят…», упродовж яких він зобов'язується перед самим собою «избегать страдания» [Уельбек – 2009: 377].

Необхідно також вказати і на ще один принциповий парадокс: попри усю тематичну ексцентричність роману М. Уельбека, топос страждання репрезентовано у ньому не дискретно, як у романі Ф. Беґбеде, а континуально, і навіть, сказати б, насичено-континуально. Але разом з тим і у «Можливості острова» автор не оминув застосування механізму, описуваного у категоріях фрактального патерну, що тяжіє до дисипації. Відмінність полягає тільки у тому, що у першому випадку цей механізм діє через інтенсифікацію наративу, за який відповідає лише один суб'єкт, а у другому випадку – через екстенсифікацію оповіді у тому сенсі, що її розподілено між кількома нараторами, до яких належать, щонайменше: Даніель1, Даніель24, Даніель25, а також Марія22.

Втім остаточно обидва романи спрямовуються до невтішного резюме, за яким на питання «Верховної Сестри» у «Другому Спростуванні Гуманізму»: «Доколе будут сохраняться предпосылки страдания?» – вона сама й відповідає таке: «Они не исчезнут до тех пор, пока женщины будут рожать детей» [Уельбек – 2009: 344].

Музей щастя. Ще один приклад застосування насичено-континуального варіанту щодо розгортання топосу страждання репрезентовано у романі О. Памука «Музей невинності». Та у цьому випадку автор застосовує, сказати б, комбіновану стратегію, тобто, з одного боку, за наратив майже протягом усього тексту несе, так би мовити, відповідальність головний герой-розповідач Кемаль Басмаджи. А у фіналі ми дізнаємося про те, що цей герой «…знайшов вельмишановного Орхана Памука, який з [його – Кемаля] згоди та від [його – Кемаля] імені снує розповідь цієї книжки» [Памук – 2009: 643].

За таких обставин стає зрозумілим, чому, попри «роки страждання» [Памук – 2009: 470], які змушені були пережити і Кемаль, і Фюсун, у нас не виникає враження, що у романі йдеться про героїв-мучеників: адже цю історію від першої особи розповідає стороння людина. Разом з цим таке делегування наративних повноважень призводить до того, що страждання у певному сенсі перетворюється на свою протилежність – на джерело радості, а навіть сповненого неабияким сенсом щастя, яке зазнає куратор Музею невинності і про яке він свідчить у фіналі твору, переможно сповіщаючи передусім самого себе, а також О. Памука і, звісно, всіх зацікавлених про те, що він «…прожив напрочуд щасливе життя» [Памук – 2009: 666].

За відсутності топосу страждання… Своєю чергою, дискурсивна неактуальність топосу страждання в інших, вибраних для аналізу творах, додає до розуміння характеру функціонування цього топосу ще декілька виразних рис. Так, відсутність топосу страждання у книзі Я. Вишневського «Коханка», попри наявність у текстах новел вкрай болючих історій, можна пояснити, зокрема, тим, що, на відміну від роману Ф. Бегбеде, у якому герой проминає рівень болю, відразу ж починаючи страждати, біль, який переживають персонажі Я. Вишневського не переходить у хронічну форму, себто на рівень страждання, бо і болю їм цілком вистачає, аби усвідомити певні вагомі буттєві сенси і аби повернутися до самих себе, до своєї самості.

Натомість у випадку з героями С. Поваляєвої і Н. Сняданко неактуальність топосу страждання вмотивовується цілком природ-

ними причинами, відповідно до яких герої просто через свою молодість не встигають перейти на рівень страждання, бо, наприклад, Дред ставить крапку саме у тому пункті, у якому, власне, і мала б розпочатися історія його страждань. Та це вже, прецінь, інша історія.

Дещо інакше, адже у цілком свідомий і цілеспрямований спосіб, долають топос страждання, аби не сказати нехтують ним, М. Павич та С. Рушді. Отож ці письменники звертаються не до особистого, а до історичного минулого і виступають у ролі своєрідних, сказати б, дискурсивних дослідників, внаслідок чого біль і страждання не надто вписуються у їхні розвідки, навіть попри те, що С. Рушді для створення казково-історичної феєрії обирає цілком відчужену й безпристрасну наративну стратегію, а М. Павич, навпаки, надає перевагу більш особистісному стилю, спрямованому, втім, на пошуки розгадки напівмістичної і напівфілософської таємниці «другого тіла».

Звісно, це аж ніяк не означає, що, зробивши свій вибір на користь казкової або напівказкової проблематики, ці автори не змогли б за бажанням розгорнути у своїх творах топос болю або топос страждання. Проте якщо навіть погодитися з думкою В. Франкла, відповідно до якої страждання «становить невід'ємну частину життя людини, оскільки походить з самої його сутності і сенсу» [Франкл], то і тоді навряд чи є підстави присутність відповідного топосу у художньому дискурсі визнати неминучою. Більш того, відсутність цього топосу у певних текстах об'єктивно засвідчує намагання авторів ще й у такий спосіб заперечити та подолати приреченість людини на біль і страждання.

Слушність останньої тези певним чином доводить відсутність розгорнутого топосу страждання й у романі японського письменника Х. Муракамі «1Q84». У цьому творі, драматичний зміст якого буцімто мав би неминуче зумовлювати наявність у тексті книги відповідного, тобто страдницького, топосу, останній також не актуалізується. Та навряд чи цей парадокс пояснюється свідомою установкою автора – у цьому випадку радше спрацьовує інший чинник, який стосується вже національних особливостей, характерних для японської культури, що виразно репрезентується,

зокрема, афоризмом, за яким страждання вважається насінням радості. І справді Аомаме і Тенґо, які зазнали неабияких страждань та які мужньо і без зайвого афішування довго зносили їх, у фіналі роману обдаровуються довгоочікуваною зустріччю, «…з'єднавшись в одне ціле…» [Муракамі – 2011: 540].

Натомість у романі В. Пєлєвіна також даються взнаки національні особливості, які, зокрема, стосуються подолання не лише страждань, а й традиційного ставлення до літератури як до певної сакральної сутності, оскільки, як з'ясовується з розмови містичного персонажа на ім'я Аріель і головного героя графа Т., колись «…писатель впитывал в себя, фигурально выражаясь, слёзы мира, а затем создавал текст, остро задевающий человеческую душу <…> Но сейчас <…> от писателя требуется преобразовать жизненные впечатления в текст, приносящий максимальную прибыль. Понимаете?» [Пєлєвін – 2009: 89]. Звісно, зрозуміло, що за такої навіть не іронічної, а гротескно-саркастичної перспективи страждання нівелюється, а отже, і заперечується так само, як і будь-які інші спроби говорити серйозно про серйозні речі.

Біль і страждання «Гівнюка». Таким чином, тільки у романі В. Кучока «Гівнюк» різноманітний біль, якого повсякчас зазнає головний герой-розповідач, становить основу для розгортання топосу страждання, тому що катування цього героя не обмежуються у просторі і часі. Більш того, біль, що його завдає головному герою оточення, якраз і спрямований на те, аби перетворити існування хлопця на суцільний жах, який не вичерпується або родинною домівкою, або школою, або так званим санаторієм, позаяк навіть шлях до школи чи не щодня перетворювався для бідолахи-розповідача, без перебільшення, на хресний шлях, який закінчувався тим, що коли він все ж таки потрапляв у кінцевий пункт призначення, то «друзяки повідомляли [його]: «Знову ти весь обхарканий на плечах», бо хахари зі Штайнки <…> плювали [йому] на плечі…» [Кучок – 2007: 73].

Чи є хоч найменший шанс, аби подолати таке тотальне страждання? Чи достатньо для цього визнати, наприклад, що «…сум [хлопця] обернеться в радість!» (Ів. 16: 20)? Або чи вистачить, ско-

риставшись, скажімо, інтенцією Г. Башляра, порадити небозі почитати Ш. Бодлера, «царствене» слово якого «вчить нас дихати тим повітрям, яке спочиває над виднокраєм, вдалині від стін химерних в'язниць, що так нас лякають» [Башляр – 2004: 171]?!

Вочевидь, ці питання є риторичними, а тому й не дивно, що наприкінці роману символ страждання – стара батьківська кам'яниця, потопає у лайні, а розповідач стверджує ніби щось не надто зрозуміле, мовляв, «я був, мене вже нема» [Кучок – 2007: 142]. Втім за окресленої перспективи зникнення (хоча б дискурсивне) – це, либонь, чи не єдиний спосіб на подолання страждання, яке має абсолютний вимір. Водночас таке зникнення можна інтерпретувати ще і як остаточний результат дисипації, що досягається не за посередництвом поетикальних засобів, як, наприклад, у романах Ф. Беґбеде чи Ю. Іздрика, а у відверто декларативний спосіб.

Резюмування. Проте «факт залишається фактом: поезія несе у собі своє власне щастя, незалежно від того, які страждання вона покликана ілюструвати» [Башляр – 2004: 18]. А отже, немає особливого значення, чи страждання долається через безпосереднє заперечення, внаслідок якого цей топос просто не береться до уваги у дискурсі, чи – у діалектичний спосіб, завдяки чому страждання обертається на свою протилежність, себто на щастя, чи, врешті-решт, – у спосіб декларативний, бо набагато більш важливим є те, що за будь-яких обставин в аналізованих текстах неможливо знайти зразки примирення зі стражданням. Навпаки, різноманітні патерни цього топосу повсякчас заперечуються, а, натомість, будучи присутніми у текстах, насичують дискурс глибоким драматизмом, вагомими сенсами і надзвичайно вразливою ***чутливістю***, причому навіть тоді, коли йдеться про ***«Гівнюка» Войцеха Кучока***.

РОЗДІЛ 3
ЧУТЛИВІСТЬ «ГІВНЮКА» ВОЙЦЕХА КУЧОКА

Найкращі та найпрекрасніші у світі речі неможливо побачити, до них не можна навіть доторкнутися – їх треба відчувати серцем.

Х. Келлер.

Чутлива душа – це фатальний дар небес. Той, хто наділений ним, стає іграшкою стихії.

Л. Фейхтвангер

Чутливість vs сентиментальність. Корелят чутливості, інтерпретований у категоріях сентиментальності набув свого часу характер літературного напряму, що постав у другій половині XVIII – на початку XIX століття на художніх теренах європейських літератур, які (терени) розтягнулися від Англії до Росії. Втім прикметно, що, будучи, зокрема, реакцією на просвітницький раціоналізм і протиставляючи культові розуму, який панував як у класицизмі, так і в просвітництві, культ почуття, сентименталізм доволі швидко виконав свою місію і поступився місцем на користь романтизму. Причому, на відміну від останнього, що його зміст позитивно асоціюється з чимось піднесено-прекрасним, сентименталізм здебільшого набув якщо і не негативних конотацій, то, принаймні, – реноме, через яке до сентименталізму сформувалося здебільшого поблажливе, а навіть дещо зверхнє ставлення.

Доказом на те, що попередня теза є не такою вже й емпіричною, може служити факт, за яким максима Р. Декарта: «Я мислю, отже, існую», – є добре відомою навіть дітям, а про парафраз цієї максими, запропонований Ж.-Ж. Руссо: «Я відчуваю, отже, існую», – знають хіба що фахівці. У зв'язку з цим можна припустити, що надмірна чутливість, притаманна сентименталізму, виявилася, врешті-решт, не надто продуктивною і прийнятною для світу, який своїм цивілізаційним первнем обрав все ж таки раціональне начало. Це, звісно, не означає, що література цілковито нехтувала таким потужним емоційно зумовленим чинником, проте у подальшому присутність кореляту чутливості у художньому дискурсі була позначена переважно маргінальним статусом, а шуканий корелят вже ніколи не претендував на первинність та домінацію, слугуючи лише посиленню раціонально обґрунтованого змісту.

Своєю чергою, виокремлення кореляту чутливості з тексту і розгляд цього кореляту в топологічних категоріях, з одного боку, дозволяє залишатися у рамках коректності щодо збереження дискурсивного статус-кво між текстотвірними факторами, а, з іншого боку, забезпечує сприятливі умови для ефективної та результативної аналітичної практики.

Чутливість у біології ~ чутливість у психології. Отож у біології чутливість (від англ. sensitivity) визначається у широкому сенсі як здатність живого організму «сприймати» адекватні і неадекватні подразники і відповідати на них, наприклад, рухом, свідомим відчуттям, вегетативною реакцією тощо, а у вузькому сенсі – як реакція органів почуттів і аналізаторів на появу подразника або зміну характеристик останнього. Натомість у порівняльній психології чутливість розуміється як здатність до елементарної форми психічного відображення, себто як здатність до відчуття.

Цікаво, що у відповідності до гіпотези О. Леонтьєва і О. Запорожця власне з чутливості і розпочинається розвиток психіки у філогенезі. Крім цього, саме чутливість спрямовує організм або до життєво необхідних компонентів середовища, або – навпаки, якнайдалі від шкідливих та небезпечних загроз оточуючого світу. Натомість завдяки чутливості виникають такі поведінкові

ефекти, як випереджувальна реакція (реакція на подію, яка ще не сталася) і непропорційність енергії реакції, порівняно зі слабкою потужністю біологічно нейтральних подразників [подається за Большой… – 2008: 372].

Таким чином, найвищий час, аби, маючи на увазі психобіологічне тлумачення кореляту чутливості, вдатися до розвідки топосу чутливості у просторі художнього дискурсу, бо, як здається, неабияку рацію мав Д. де Керкхов, що висловив думку, за якою «світ як продовження шкіри є набагато цікавішим, ніж світ як продовження погляду» [Керкхов – 1995: 124].

Дядько Ґуцьо ~ герой-розповідач. На перший погляд може видатися, що вже хоча б тільки через свою, сказати б, брутальну назву роман В. Кучока «Гівнюк» буцімто не надається на об'єкт, адекватний аналізу топосу чутливості, оскільки знижений штиб цієї назви номінально вказує, зокрема, на її брак.

Майже відсутні у тексті польського автора і лексичні маркери чутливості, єдина безпосередня згадка про яку стосується старшого брата «старого К.», тобто двоюрідного стрия розповідача. Усі звали цього достойника навіть після його передчасної смерті зменшено-лагідно Ґуцьо; він був «невиліковним меланхоліком» [Кучок – 2007: 25]; і чуйна родина небезпідставно вважала, що «такий вразливий <…> або звар'ює, або піде в монастир» [Кучок – 2007: 25].

Утім Ґуцьо не збожеволів і не став ченцем – він загинув на початку Другої світової війни. Але історія про цього невдаху-художника – до речі, теж, як бачимо, митця – розповідається у романі В. Кучока, певно, невипадково, позаяк, крім головного героя, ще тільки його вуйка Ґуця в опосередкований спосіб позначено як «гівнюка», бо на території окупованої Німеччиною Польщі до Вермахта «б[рали] сілезців, але <…> тільки гівнюків» [Кучок – 2007: 32].

До того ж герой-розповідач, вкладаючи в уста своєї мами уявні виправдання перед «старим К.» щодо втечі бідолашного хлопця з так званого санаторію, вмотивовує свій вчинок тим, що «…над ним там знущалися, морили голодом, [що] він вразливий, він не міг цього витримати, та й свята вже от-от…» [Кучок – 2007: 97].

Поезія vs проза. За такої перспективи не зайвим буде згадати про поставу самого В. Кучока, в одному з інтерв'ю якого міститься несподіване визнання щодо того, що «всі [його] повісті – це збірки віршів», бо «над якоюсь поетичною строфою у повістях [він] часом працю[є] по півдня, і якби якийсь абзац розписати поетично, [то цей абзац] цілком спокійно міг би функціонувати як вірш» [Матіяш].

Окреслений письменником штиб власної творчості набуває неабиякого значення ще й тому, що таке розуміння текстів В. Кучока у виразний спосіб контрастує і з письменницькою рефлексією самого автора, і з критичною рецепцією його творів – передусім, роману «Гівнюк» – іншими. Так, В. Кучок у тому ж таки інтерв'ю з Б. Матіяш, ствердив, що «…написав антифілістерську книжку й <…> показав <…> як у мікромасштабі виникає такий собі домашній тоталітаризм. Як один самець альфа, вожак зграї, підпорядковує собі всіх і мовби відбирає в усіх можливість нормально жити» [Матіяш]. Вторують наведеній думці В. Кучока про суспільний вимір його роману і зауваги М. Рудської, за якими його «антибіографія – це приклад спотворення дитинства однієї малої дитини, що ні в чому не була винна. Що просто народилася у світ, де вже були старий К. та його канчук…» [Рудська].

Проте об'єктивний підхід вимагає, аби, не заперечуючи можливість і слушність, сказати б, соціально вмотивованих інтерпретацій, запропонувати й альтернативний погляд на роман В. Кучока. Наприклад, М. Солодовник, попри те, що найцікавіше для себе він вбачає у тому, «…як формується опозиційна до зовнішнього тиску, а отже, в соціальному сенсі – маргінальна психологія особистості, що не хоче втрачати власну гідність за будь-яких обставин», – все ж таки доходить висновку, за яким «ця проза – не «побутовий треш» про нещасливе дитинство, не сімейна хроніка, не спогади, і точно не біографія <…> Цей текст говорить з кожним «на ти» й не ставить жодних дистанцій…» [Солодовник].

Здається, що останній автор має більше рації, навіть порівняно з В. Кучоком, оскільки читацька увага концентрується аж ніяк не на відчуженій та абстрактній проблематиці антифілістерства чи чогось подібного. Надважливими передусім та головним чином

є відчуття головного героя, якому болить – не уявно і не умовно, а насправді, хоч минуло вже чимало років після описуваних ним подій і набутих тоді вражень. І якщо герой-розповідач продовжує відчувати цей біль і декілька десятків років потóму, то це має означати, що він мучився цим болем не тільки тоді, коли йому безпосередньо дошкуляли знущання старого К. і його випадкових поплічників, – він продовжує відчувати цей біль і тепер, за інших, за дистильованих, сказати б, умов.

Отже, більшої ваги набуває не колись завданий нестерпний біль, а чутливість, яка не дає спокою і не припиняє страждань, бо, навпаки, з одного боку, вона засвідчує своє поставання, зокрема, через біль та страждання, а, з іншого боку, заперечує байдужість і нездатність до співпереживання, але, натомість, утверджує спроможність до рефлексії. Внаслідок цього замість індивіда, що зникає, формується, зокрема, літературний дискурс, який, вочевидь, долає це зникнення і відновлює індивіда, щоправда, на іншому, себто на художньому, рівні, позаяк, сакраментальна фраза: «Я був, мене вже нема» [Кучок – 2007: 142], – звучить ніде інде, як у фіналі, коли текст роману, який забезпечує бодай часткову регенерацію особистості, перетворюється на доконаний факт.

«Романтичний егоїст» vs «нечутливий фалократ». Інакше кажучи, за такого розуміння аналізованої проблематики топос чутливості виявляється фактично обов'язковим і необхідним для поставання не тільки роману В. Кучока з нечутливою, сказати б, назвою «Гівнюк», а й для будь-якого твору взагалі. І справді, попередній огляд обраних у якості об'єкту дослідження творів свідчить на користь універсальності відповідного топосу, оскільки майже немає тексту, який був би цілком позбавлений чутливої компоненти. Зрештою, такий стан справ можна було доволі легко передбачити, а тому проблема передусім полягає не у тому, присутній чи ні топос чутливості у тій або іншій книзі, а у тому, чи універсальність присутності розповсюджується на універсальність характеристик його функціонування.

Так, якщо топос чутливості у романі В. Кучока має імпліцитний штиб, і тому забезпечує загальний простір для розгортання відповідного наративу, глибинно зумовленого болісними реакціями на

певні подразники, то у позосталих творах цей топос не лише фундує творення загального дискурсивного простору, а й у безпосередній спосіб є присутнім у ньому. Наприклад, виявляється, що роман Ф. Беґбеде «Романтичний егоїст» може бути цілком доречно інтерпретований як зазіхання на сильветку Оскара Дюфрена, оскільки цей текст, на думку останнього, «…псує [його] імідж нечутливого фалократа, але що вдієш? У цьому світі самотності сльози холостяка перед еквалайзером свого музичного центру дарують певну надію» [Беґбеде – 2007: 109].

Своєю чергою, необхідно зазначити, що подібне «самокатування» відбувається на доволі прикметному тлі, яке становлять нескінченні розповіді головного героя про його повсякчасні великосвітські та сексуальні пригоди. У першому випадку Дюфрен або проникливо рефлексує з приводу виступу у готичній капелі Сент-Шапель у Парижі ісландської співачки Бйорк Гудмундсдоттір і переконує читачів у тому, що «музика – це чарівна сила, яка плаче», а власне «Бйорк – не співачка, а брама сприйняття», завдяки виконавському таланту якої Оскар відчуває «наближення до дива» [Беґбеде – 2007: 163], або ж зізнається, що «учора <…> плакав, слухаючи <…> Білла Вітерса», а «жахливий паризький холод підспівував льодовиковому періоду [його] серця» [Беґбеде – 2007: 108].

Натомість у другому випадку йдеться про цинічні походеньки суб'єкта, який особисто визнає, що він – «…схиблений на сексі романтик. І тут немає жодного протиріччя, адже [розповідач] існує, і до того ж часто плаче…» [Беґбеде – 2007: 80]. Звісно, у це важко повірити і так само важко уявити, проте факт залишається фактом, і після того як у Дюфрена «…відсмоктала повія, яку відразу після цього знудило», герой, повертаючись додому на таксі, «…плакав, бо точно знав: те, що дала [йому] ця дівчина, не мало ціни» [Беґбеде – 2007: 88]. А «на вечері в «Домінік», дивовижному російському ресторані на вулиці Бреа, [герой] раптом усвідомив, що [він] – огидний гастрономічний педофіл, адже ї[сть] ікринки молодих рибок» [Беґбеде – 2007: 204].

Проте, якщо вірити герою-розповідачу, – а не вірити йому немає жодних підстав, – то так діється тому, що він «…фізично над-

то уразливий. [Його] занадто легко спокусити. [Він] став жертвою жіночої краси так само, як стають жертвами моди». Більш того, Оскар «…не визна[є] себе винним», бо це, бігме, не його «…провина, що [він] бабій та ловелас», тому що «тих, кого ви називаєте «козел», [головний герой] визнача[є] як «beauty victim»*» [Беґбеде – 2007: 101].

Отже, узагальнення наведених вище прикладів дозволяє ствердити, що у романі Ф. Беґбеде «Романтичний егоїст» топос чутливості є чи не єдиним аргументом, який забезпечує бодай якесь, хоча б і доволі сумнівне, виправдання або, сказати б, «алібі» щодо моральних чеснот головного героя остільки, оскільки у тексті важко знайти якісь інші принади, що свідчили б на його користь.

Раціональність vs чутливість. Що ж стосується роману В. Пєлєвина «Т», то у цьому творі топос чутливості виконує вже суттєво відмінну функцію. Так, перш за все необхідно зазначити, що шуканий топос безпосередньо дається взнаки лише локально і тільки на початку тексту, поки головний герой – граф Т., ще не до кінця отямився від того, що з ним відбувається. Разом з тим, актуалізація елементів, пов'язаних з топосом чутливості, реалізується радше через їхню семантику у тому сенсі, що, по-перше, граф Т. у розмові з княжною Таракановою вдається до констатації очевидних фактів, за якими «…у нас всех <…> есть постоянное и непрерывное ощущение себя. Того, что я – это именно я. Разве не так?» [Пєлєвін – 2009: 29]. А по-друге, йдеться про епізод, у якому «как всегда после избегнутой опасности, все его чувства обострились. Теперь они жадно впитывали звуки и краски мира…» [Пєлєвін – 2009: 55].

Втім у подальшому через те, що текст роману все більше і більше набуває штибу, який можна окреслити як літературні «ігри розуму», топос чутливості поступово нівелюється і, так би мовити, поступається раціональній навалі та ретирується на задній план або, точніше, у підтекст. А відтак лише іноді зраджує свою присутність у цьому буцімто програному двобої з раціональним началом, як, наприклад, тоді, коли певні «…мысли вызвали приступ острой

* «Жертва краси» (англ.).

тоски, переходящей в чувство физической невыносимости бытия» [Пєлєвін – 2009: 242].

Цей приклад є надзвичайно прикметним передусім тому, що його основу становить парафраз з творчості М. Кундери – парафраз саркастичний і до того ж, вочевидь, мізантропічний, якщо пригадати більш оптимістичний сенс назви роману «Нестерпна легкість буття» чеського письменника. Проте у контексті аналізованого топосу сарказм В. Пєлєвіна у парадоксальний спосіб, либонь, виправдовується власне надзвичайно діткливою чутливістю. Інакше кажучи, тотально іронічний, а навіть саркастичний пафос творчості російського письменника загалом і його роману «Т» зокрема живиться неабиякою авторською вразливістю, що за епатажем і наругою над ідеалами намагається приховати «гостру тугу» за «раєм», якого хоч, щоправда, і ніколи не було, але якого все одно втрачено остаточно і назавжди.

Чутливість vs раціональність. На загал, подібно до роману В. Пєлєвіна топос чутливості протиставлений раціональному началу і у «Такому» Ю. Іздрика. Але принципова відмінність полягає у тому, що у російського автора ця своєрідна пікіровка «загорнута», так би мовити, в сюжетно-композиційні колізії пригодницько-авантюрного дискурсу, і через це вона має більшою мірою олітературений штиб. Натомість Ю. Іздрик обирає кардинально іншу наративну стратегію, вдаючись до художньо-есеїстичного монологу, до того ж обтяженого виразними постмодерністськими експериментами і настановами.

У результаті, на відміну від графа Т., який довший час зацікавлено спілкувався з демоном Аріелем, буцімто герой книги Ю. Іздрика, а насправді один з численних втілень авторського alter ego на ім'я Ургант, «…звільнившись із реабілітаційного центру <…> поступово почав бачити світ як пекло, а себе як демона у ньому» [Іздрик – 2010: 40], та, зосібна, ще й «…керувАв <…> чУдиськами влАсного сЕрця і мОнстрами мОзку спиннОго…» [Іздрик – 2010: 39]. І це навряд чи може здивувати, бо Він (так само як і Ти – теж [до речі] «повноважний представник Я» [Іздрик – 2010: 267]) ідентифікується як «…ніжний і вразливий довбоуоb» [Іздрик – 2010: 252].

А оскільки усім – і причому здавна – дуже добре відомо, що «…серед довбоуобів ніжні і вразливі – найгірші» [Іздрик – 2010: 252], то розповідач, повештавшись деякий час лабіринтами власної скуйовдженої свідомості, доходить, либонь, до закономірного і все одно неочікуваного стану, який характеризується тим, що «…за останнім поворотом <…> психіка <…> здобула нарешті статус duty free, такої собі безмитної зони між розумом і духом, розумом і Розумом, духом і Духом – в усіх можливих комбінаціях» [Іздрик – 2010: 266].

Разом з тим необхідно зазначити, що фінал, а отже, і весь текст «Такого» у цілому визнати домірним «такому» пафосу не має жодних підстав – радше пафос книги Ю. Іздрика дорівнює, вочевидь, «ТАКОМУ» масштабу, бо автор, попри «Таке» довготривале і відчайдушне текстотворення, вдається наприкінці книги до осанни на честь ще однієї благої звістки, за якою у світі все ж таки «…є й уцілілі слова, що складаються з цілісних, неушкоджених сенсів…» І, вже зазіхаючи – причому без найменшої іронії – чи не на пророчий пафос, він громоглаголить про те, що, мовляв, саме цими словами ти (Він? Вона?) «…вітатимеш кожен доторк німого світу <…> оминеш кожну річ, і промовчиш кожну любов <…> проклинатимеш і благословлятимеш…», а надто – «…відмовишся від останнього слова на останньому суді <…> адже вони [ці слова], як і ми – від мови: «Господи, помилуй» [Іздрик – 2010: 267–268]. Амінь.

Після такого карколомному розвороту у цьому відверто «непристойному» постмодерністському тексті не може не спасти на думку певний пасаж з праць Д. Чижевського, який вважав, що «основними рисами психічного складу українців є емоційність, сентиментальність, ліризм, чутливість…» [Чижевський – 2005: 15]. Принаймні, книга Ю. Іздрика і наявний у ній аналізований топос цілком відповідають наведеним характеристикам, а це означає, що, попри подібність ситуації, тобто попри схожість, з якою у творах Ю. Іздрика і В. Пєлєвіна топос чутливості протиставляється раціональному началу, на остаточний результат у суттєвий спосіб впливає, либонь, національний менталітет.

Фемінність vs маскулінність. Утім якщо звернутися у цьому контексті до романів двох українок – Н. Сняданко і С. Поваляєвої,

то з'ясується, що чутливість як одна з національно-ментальних ознак стосується передусім українських чоловіків. Так, у романі С. Поваляєвої «Замість крові» розповідь ведеться від імені наркомана на прізвисько Дред, який із захватом описує історію своїх стосунків з наркоманкою на ім'я Джанніс – сильною, незалежною і таємничою особистістю, що, будучи фізично нібито «досить кволою», здатна була вкласти навіть «…кремезного й сильного чоловіка на лопатки» [Поваляєва – 2007: 110]. Чи причина такої внутрішньої сили полягала у тому, що «Джанніс – це хаос, мішанина миттєвих швидкоплинних реакцій на все без винятку довколишнє»? Чи – у тому, що «не лише предки Джанніс та її колишній чоловік були переконані[:] місце їй – у божевільні…»? А можливо – у тому, що це «Джанніс, у свою чергу, була переконана, що весь їхній світ – суцільна божевільня…» [Поваляєва – 2007: 110]?

У будь-якому випадку топос чутливості реалізується у тексті С. Поваляєвої не через образ Джанніс, а через образ Дреда. Більш того, саме тому, що образ Джанніс – це образ жінки, в образі чоловіка через очевидний контраст топос чутливості дається взнаки надзвичайно виразно. Це не означає, що Джанніс була цілковито невразливою постаттю – врешті-решт те, що вона опинилася на Сходах, хоч і опосередковано, але незаперечно свідчить про зворотне. Це лише означає, що, сказати б, кричущою чутливістю упосліджено Дреда, якому номінально належить текст, вразливо запропонований ним «Замість крові».

Разом з тим у романі Н. Сняданко автор навіть не ховається за якимсь чоловічим образом, бо головною героїнею цього твору є молода українка на ім'я Олеся Підобідко. Олеся жодним чином не приховує не лише іронічного, а й дещо поблажливого ставлення до тих чоловіків, які трапляються їй на її пригодницькому маршруті, і чи не єдине, що здатне перервати безперервний потік її глузливо налаштованого дискурсу, – це якраз здатність усіх цих прищавих глевтяків та недорікуватих телепнів (хоч інколи і з науковими ступенями) до несподіваних пронизливо-чутливих порухів їхніх мізерних душ. Її «…по-жіночому чутливе до пестощів серце тануло від усього цього, немов масло на пательні…» [Сняданко – 2008:

213], проте і така дещиця чутливості закінчувалася точнісінько у тому самому місці, у якому вона тільки-но починала жевріти.

Маскулінність vs фемінність. Разом з тим було б несправедливо картати за надмірну тонкослізність українських чоловіків і, навпаки, українських жінок – за нестачу чутливості, бо цьому присуду суперечать факти, наприклад, з роману О. Памука або Х. Муракамі. Так, твір турецького автора за шкалою, так би мовити, чутливого Цельсія або ж Фаренгейта може посперечатися як з романом Ф. Беґбеде, так і з романом В. Кучока, і це при тому, що у «Музеї невинності» цілковито панує чоловічий образ, чоловічий голос та чоловіча перспектива. Але текст є настільки пройнятий жалісною інтонацією, що на думку спадає навіть алюзія на характерне монотонне звучання турецького ребаба, дідуся європейської віолончелі. Більш того, і Сібель, і Фюсун – кохані головного героя-розповідача Кемаля Басмаджи, як правило, виглядають та поводяться набагато рішучіше, ніж Кемаль, чутливість якого у парадоксальний спосіб і призвела, врешті-решт, спочатку до драми, а відтак і до трагедії.

Своєю чергою, протиставлені один одному, причому не тільки у темпоральному, а й у просторовому сенсі, і головні герої роману Х. Муракамі «1Q84» Аомаме і Тенґо. Цікаво, що у творі японського письменника ро́зділи, названі іменами цих персонажів, чергуються навзаєм, а до того ж образи цих молодих людей – чоловіка і жінки, відрізняються не тільки через протилежну стать, а й, зокрема, мірою притаманної їм чулості чи, точніше, здатності до її репрезентації.

Та найважливіше, що і у цьому випадку більш відкритим щодо проявів чутливості, ніж Аомаме, – хоча остання «…понад усе була від народження наділена надзвичайно чутливими кінчиками пальців» [Муракамі – 2009: 225], – виявився все ж таки чоловік, себто Тенґо, якого тимчасова (й безіменна!) коханка визначила, власне, як «чутливого юнака» [Муракамі – 2009: 499] і який під час певної розмови з Фукаері висловив оригінальне припущення стосовно того, що, «можливо, ми [тобто люди] для цього світу – клітини своєрідної епідерми» [Муракамі – 2010: 309].

Цей «парад» чутливих чоловіків гідно продовжує також і головний герой роману М. Уельбека «Можливість острову», причо-

му як наш сучасник Даніель1, так і його клоновані іпостасі, тобто Даніель24 і Даніель25. Зокрема, Даніель1, попри свій непогамований акторський цинізм, а надто – дискурсивний ексгібіціонізм, водночас стверджує, що він «…был «язвительным наблюдателем современной действительности...» [Уельбек – 2009: 15]. Та навіть якби й не існувало жодних підстав вірити на слово цьому зухвалому безсоромнику, що спустився на грішну землю з естрадного подіуму, то і тоді не було б куди діти правди щодо його чи не хворобливої сенситивності: адже як ще інакше можна визначити істоту, яка розміняла вже шостий десяток, а проте несподівано навіть для себе самої починає писати вірші на кшталт: «Значит, я – это ты / Я в тебе существую <…> Нет, ты не божество / Ты – животное-нежность» [Уельбек – 2009: 141]?! Зрештою, чутлива вдача коміків усіх часів і народів добре відома ще з давніх-давен, коли достойників, відповідальних за сміх і королів, і юрби, йменували не так благородно, бо ж – блазнями.

Натомість Даніель24 визнає, що він, мовляв, «…никогда не испытывал <…> того, что люди называли *желанием* (тут і далі курсив авт. – М. У.), но мог иногда, на краткий срок, позволить увлечь себя на наклонную плоскость *чувства*» [Уельбек – 2009: 127]. А його наступник – Даніель25, від вимушених зізнань переходить вже до справи: він вирушає на пошуки хоч якоїсь спільноти, оскільки забезпечене та гарантоване, а втім одноманітне і пусте, в засаді, лабораторне існування здалося йому у певний момент просто нестерпним [див. Уельбек – 2009: 339].

«Аритмія» чутливості «іншого тіла» і «флорентійської чарівниці». Тотальною чутливістю позначено й книгу Я. Вишневського «Коханка». Причому шуканий топос є присутнім у творі і цього польського автора здебільшого імпліцитно, як, наприклад, тоді, коли у новелі «Аритмія» безіменний герой грає на скрипці у напівтемряві «невеличкої церкви на Мокотові*» для своєї безіменної коханої. І оскільки «це було щось більше, ніж просто дотик», то «поки він закінчив грати, це трапилося [з нею] тричі» [Вишневський –

* Один з районів Варшави.

2009: 8, 9]. Або – тоді, коли коханка в однойменній новелі «…на якусь мить перелякалася, чи не плута[є] часом кохання із узалежненням від нього. Узалежненням, схожим на наркотичне» [Вишневський – 2009: 82].

Утім свого апогею топос чутливості досягає, як здається, у новелі «Anorexia nervosa» – у листі Анджея до Ади, у якому герой зізнається, що йому «…так страшенно бракує [коханої], що аж хочеться плакати». Але він «…не зна[є], чи це від смутку, що [йому її] бракує так сильно, чи від радості, що бувають такі відчуття» [Вишневський – 2009: 57].

Отже, якщо підсумувати результати попередніх розвідок, то можна дійти висновку, відповідно до якого, з одного боку, всі спроби типологізації причин розгортання топосу чутливості за гендерними чи національно-ментальними ознаками навряд чи можуть претендувати на цілковиту переконливість. З іншого ж боку, здатність до чулості регулярно визначається винятково у зв'язку з персональними особливостями характеру того чи іншого літературного персонажу так само, як і протиставлення чутливості раціональному началу зумовлюється, вочевидь, поетикальними настановами окремих авторів.

До останніх, крім В. Пєлєвіна і Ю. Іздрика, належать також М. Павич і С. Рушді, романи яких ґрунтуються на засадах постмодерністської естетики, а змістовий центр їхніх творів становлять чітко окреслені ідеї: у першому випадку йдеться про те, що «роман М. Павича має три наративні центри, три сюжетні лінії, які є варіаціями однієї теми – пошуку відповіді на питання щодо існування «другого тіла» і можливості його здобуття» [Татаренко]. Натомість «десятий роман С. Рушді стосується давно знайомої його читачам теми: перетин культур, доля нації і доля особистостей, які заблукали в історії» [Пивоварчук].

За таких обставин топос чутливості у безпосередній спосіб дається взнаки лише епізодично, зокрема, у формі ліричних відступів, як, наприклад, у романі М. Павича «Друге тіло», а безпосередньо – через надання раціонально визначеному дискурсу ліричного виміру: або через казково-феєричний пафос у романі С. Рушді

«Флорентійська чарівниця», або через іронічний пафос у тексті М. Павича «Інше тіло».

Резюмування. Таким чином, є достатньо підстав, аби ствердити, що, по-перше, попри глибинну кризу тотально раціоналізованого світу, чутливість, будучи онтологічним антиподом розуму, так і не здобулася на беззастережну домінацію чи, принаймні, на очевидну першість навіть у літературі.

По-друге, попри свій вагомий антропологічний сенс, чутливість не здатна ані врятувати людину, ані хоча б мінімізувати екзистенційні й онтологічні небезпеки, які загрожують індивідууму. І, навпаки, чутливості до снаги лише посилювати неспокій та сум'яття, а також здобуватися на посттравматичні рефлексії, що розгортаються внаслідок драматичних чи й трагічних подій, які вже сталися або яким неможливо запобігти.

По-третє, попри присутність топосу чутливості у творах сучасної літератури, чутливість здебільшого залишається такою собі «пасербицею» художнього дискурсу. Та оскільки навіть найменше, сказати б, «передозування» чутливістю призводить до мелодраматизації текстів, то письменники бодай відчайдушно намагаються уникати подібної небезпеки через застосування різноманітних поетикальних практик, вдаючись і до використання іронічного чи казково-феєричного різновидів пафосу, що з засади нівелюють інтонаційні й змістові аспекти топосу чутливості, і до статево-дискурсивної інверсивності, коли автори-чоловіки ховаються за образами розповідачів-жінок, а автори-жінки – навпаки, за образами розповідачів-чоловіків, і до приховування топосу чутливості у підтекст, при цьому інколи, як, наприклад, у романі ***Віктора Пєлєвіна «Т»***, досягаючи абсолютної ***відсутності*** – відсутності, щоправда, не дискурсивної, а топологічної.

Розділ 4

ВІДСУ«Т»НІСТЬ ВІКТОРА ПЄЛЄВІНА

Все, что трепетно любишь ты,
Проникает из пустоты
В иллюзорную форму тела.
Любишь музыку? Посмотри:
Эта флейта пуста внутри.
Так откуда берётся тема?
М. Лаврентьєв.
…И куда скрывается убежавший,
не знает никто, даже он сам.
В. Пєлєвін

«…Отделять зёрна от пелевиных» (С. Ульянов), навіть попри те, що В. Пєлєвіна вже давно оголошено класиком сучасної російської літератури, є чимало охочих і дотепер. Утім ця сумнівна місія, як здається, цілком приречена на поразку не тільки тому, що хто б не паплюжив класиків і їхні твори – їм, класикам, байдуже, бо такий у них статус, а й тому, що поетикальну основу творчості В. Пєлєвіна становить, зокрема, один із найсуперечливіших тілесних корелятів – корелят відсутності.

Суперечливість цього корелята зумовлюється перш за все тим, що студійовання того, чого нема, особливо у контексті тілесності, на перший погляд більше скидається на нонсенс, нісенітницю і абсурд. Проте парадокс полягає, власне, у тому, що корелят відсутності актуалізується винятково за умов присутності, яка можлива

як присутність тілесна. Інакше кажучи, присутність від початку містить у собі потенцію відсутності, і так само, як присутність на онтологічному рівні передбачає обов'язкову наявність певного місця, у якому здійснюється присутність, відповідним чином реалізується і відсутність, тобто у конкретному місці, попередньо забезпеченому присутністю.

Зрештою, якщо продовжити наведені щойно діалектичні міркування, то стає очевидним і можливість інтерпретувати цю ситуацію у зворотному напрямку. За такою, себто інверсивною, інтерпретацією корелят присутності здатен розгорнути свій потенціал тільки тоді, коли корелят відсутності спромігся забезпечити місце, у якому можлива репрезентація того чи іншого об'єкта, а отже, його реальна присутність.

Та у будь-якому випадку відповідна діалектично зумовлена антиномічна диспозиція: присутність ↔ відсутність, – вмотивовує, зокрема, розгортання дискурсу, оскільки цілком закономірно пропонує належний простір для подібних процедур, позаяк йдеться про адекватний, а до того ж дієвий та ефективний топос. Принаймні, В. Пєлєвін є одним з тих письменників, хто чудово розуміється на топосі відсутності і залюбки та у різні способи використовує його можливості. Більш того, на думку деяких критиків, саме «теорія щодо ілюзорного кшталту дійсності, проголошення метафізичної пустоти, яка підставляється на місце оточуючого і внутрішнього світу людини, – [саме] ця ідея [і] зробила письменнику ім'я» [Шаманський]. До того ж, як вважає Д. Шаманський, «Віктор Пєлєвін з'явився вчасно…», бо ж «музику зараз замовляє пустота <…> Пустота між літературами, пустота у метафізичному сенсі: постмодерністський абсолютний нуль», а «Віктор Пєлєвін є народженим цією епохою, він проголосив її, підняв на вістря свого таланту і [водночас] став нею <…> Він – це живе персоніфіковане постмодерністське все і – ніщо. Втілення і символ пустоти» [Шаманський].

У цьому контексті необхідно передусім згадати параноїдально-втаємничиний або, либонь, селінджерівський спосіб життя самого В. Пєлєвіна: майже без інтерв'ю, фотосесій і безпосередніх

творчих зустрічей з читачами, – той спосіб, що, вочевидь, пародіює славно/сумнозвісну постструктуралістську «смерть Автора». Неможливо також обійти увагою і його роман «Чапаєв і Пустота», у якому топос відсутності вповні реалізується на багатьох рівнях тексту, починаючи вже з назви відповідного твору. Тією чи іншою мірою не позбавлені цього топосу і такі його романи, як «Generation «П»», «Священная книга оборотня» або ж «Диалектика Переходного Периода из Ниоткуда в Никуда», в останній з яких так само вже у назві актуалізується відповідний топос [про проблематику відсутності див. також Корнєв – 1997; Муриков; Татаринов; Шепельов та ін.].

«Или еще такой сюжет: я есть, но в то же время нет...» (Л. Лосєв). Не становить винятку щодо присутності у тексті топосу відсутності і роман В. Пєлєвіна «Т». Причому розгортання шуканого топосу розпочинається з назви, яка виразно сигналізує про це тому, що, по-перше, будучи окремим знаком, ця назва у семантичному плані фактично тяжіє до зникнення, а по-друге, про її, сказати б, зникаючий характер свідчить свідомо організована плутанина, що досягається технічно-друкарським способом і що пов'язана з різночитанням назви роману на форзаці книги і у колонтитулах, де вона зображена як «t», з назвою на внутрішньому титульному листі і в офіційно-бібліографічному записі, де її позначено як «Т».

Крім цього, головний герой роману граф Т. є ніким іншим, як за маєстатом і справді графом, а за суспільно-історичним статусом – великим російським письменником Левом Миколайовичем Толстим. Але цього разу він, попри свій загальновизнаний письменницький хист, є не автором роману, а його героєм. Разом з тим, залишаючись графом і письменником, граф Т. радше нагадує щось середнє між героями бойовиків за участю, скажімо, Сильвестра Сталлоне або Володимира Машкова. Натомість автором цього роману не є і В. Пєлєвін – останній, будучи об'єктивно автором, нібито добровільно поступається своїми правами на користь Аріеля Едмундовича Брахмана, який, вочевидь, мав би бути та й, зрештою, і є героєм роману!

Проте у фіналі твору граф Т. спромігся нарешті втямити, що його довготривалі і болісні пошуки були, властиво, позбавлени-

ми сенсу, бо «…истинного автора <…> не надо искать. Он прямо здесь. Он должен притвориться мной, чтобы я появился». Адже «на самом деле, если разобраться, нет никакого меня, есть только он. Но этот «он» и есть я» [Пєлєвін – 2009: 368]. Але, звільнившись з-під влади фіктивного автора, граф Т. вчинив так само безглуздо, оскільки герой спромігся на це вже тоді, коли роман стався і його треба було якось завершувати, а знехтувати цією прерогативою справжній автор все ж таки не зміг, можливо, тому, що «…любые слова [за будь-яких обставин?!] будут глупостью, сном и ошибкой» [Пєлєвін – 2009: 383].

«Пустота, цитирующая саму себя! Беспрецедентно!» (С. Ульянов). Утім суттєво важливішим є інше, а саме: повсякчасна гра на зникнення, яку провадить – не має значення хто – Брахман, граф Т. чи В. Пєлєвін. Так, граф Т. у розмові з ламою Ургантом Джамбоном Тулку VI, стверджує, що це він, себто граф Т., «…есть отец космоса и владыка вечности…», але разом з тим він аж ніяк не пишається цим, «…так как отчётливо понимает, что эти видимости суть лишь иллюзорные содрогания…» [Пєлєвін – 2009: 191] його розуму.

Натомість, крокуючи «сер[ой] зловонн[ой] труб[ой]» [Пєлєвін – 2009: 212] слідом за іншим героєм на прізвище Достоєвський, граф Т. переживає справжнє осяяння, міркуючи, приблизно, у такий спосіб: «Выходит, кем бы я на самом деле ни оказался, это всё равно буду не я? Надо же… Так у кого же возникает чувство «я есть»? <…> Видимо, так: когда меня создавал Ариэль, оно возникало у Ариэля, а потом… У читателя? Вроде да. Но ведь это же всегда был я! Как такое вообще возможно, что это я есть, и я же здесь совершенно ни при чём?» [Пєлєвін – 2009: 213].

Своєю чергою, сумніви графа Т. виявляються досить обґрунтованими, бо у тракті розмови з ламою Джамбоном присутній при цьому «…похожий на вольного художника господин с широким жёлтым галстуком…» [Пєлєвін – 2009: 298] не без пафосу зазначив, що, мовляв, і «читатель неощутим, бестелесен. Подобен собственному отсутствию, пустоте», а надто – і «никакого человека в строгом смысле никогда не было, было что-то вроде стука мо-

лотка за стеной, на секунду привлёкшего к себе внимание Господа» [Пєлєвін – 2009: 299].

Таким чином, якщо підсумувати усі ці художньо-філософські мудрування, то можна погодитися з думкою С. Ільїна, який є переконаним стосовно того, що «…відсутність не є небуттям» і що «…художник, який дбає про своїх героїв <...> аби довести собі й іншим реальну присутність цих персонажів, тим самим переконує нас тепер уже остаточно у тому, що відсутність є і первинною, і субстанційною» [Ільїн].

Важко сказати, з яких рацій С. Ульянов вважає, що «**після Пєлєвіна навіть Фурманов видасться ковтком свіжого повітря» [Ульянов]**, проте зловорожість цього критика очевидна і, либонь, може бути подолана бодай тим, що, певно, Ю. Іздрик «після Пєлєвіна» «ковтком свіжого повітря» не видасться за жодних умов, а тому Фурманов і далі може торжествувати над горопашними спадкоємцями, один з яких, до речі, також намагався «пограти у Чапаєва». На щастя, це був не Ю. Іздрик. На щастя не тому, що українському письменнику завадило б авторство славетного роману, а тому, що йому і так не раз – причому цілком справедливо – критики дорікали наслідування В. Пєлєвіну. Отже, на щастя, це був не Ю. Іздрик, оскільки одна справа – поетикальні перегуки й вторування, і зовсім інша справа – плагіат.

Більш того, як можна зробити висновок з аналізу «Такого» Ю. Іздрика, його фасцинація творчістю В. Пєлєвіна далі продуктивного запозичення ідей все ж таки не заходить. Художня індивідуальність Ю. Іздрика дозволяє останньому збагатити певні змісти і запропонувати своєрідні о́брази у неповторних та оригінальних формах. Зокрема, це стосується й топосу відсутності, безперечно актуального для книги українського митця.

Так, топос відсутності дається взнаки передусім через маніпулювання авторською присутністю/відсутністю. І у зв'язку з цим зрозуміти, від чийого імені ведеться оповідь у «Такому», є аспірацією абсолютно безперспективною, навіть попри присутність у книзі Урганта Джамбона Тулку (щоправда, на відміну від роману В. Пєлєвіна, Джамбона Тулку VII, а не VI), який помилково «…від-

повідальність за те, що ввижалося йому довкола <…> поклав на Іншого автора, Автора іншого світу, Архітектора світла» [Іздрик – 2010: 46–47].

Разом з тим у розділі під назвою, яка також нав'язує асоціації з творчістю В. Пєлєвіна, – у розділі під назвою «Агулі», з авторської свідомості виринає алюзія щодо «…замалим не Прохаськов[ого] *відчуття присутності* (тут і далі курсив авт. – Ю. І.)…» [Іздрик – 2010: 46–47], позаяк невловимий розповідач все одно доходить висновку, за яким у «…складній резидентській грі під назвою «Життя» паролі, коди й імена унікальні для кожного і не повторюються ніколи. Навіть двічі» [Іздрик – 2010: 48].

Справедливість вимагає, аби ствердити, що алюзивний перелік не обмежується винятково творчістю В. Пєлєвіна і Т. Прохаська, – до честі Ю. Іздрика останній, медитуючи текстом «Такого», згадує про ще одного нонконформіста, так би мовити, з засади – американця К. Кізі, точніше, про героя його славетного роману «Над гніздом зозулі» Бромдена, що обрав втечу як спосіб на відсутність. Зрештою, у контексті книги Ю. Іздрика образ велетня-індіанця виникає, вочевидь, не випадково, оскільки звільненню з психлікарні передує лише номінальна присутність Бромдена у «царстві» міс Гнусен, бо і у цьому випадку герой К. Кізі, вдаючи з себе глухонімого, обрав стратегію, спрямовану на забезпечення позиції відсутності.

Для розповідача ж з «Такого» образ Бромдена є надзвичайно важливим ще й тому, що Вождь чи не найкраще ілюструє потенціал німоти, а «німий світ не деформує *простору*. Він радше уможливлює існування відразу всіх мислимих масштабів на єдиній мапі буття» [Іздрик – 2010: 264]. До того ж чимало важить не тільки «відмова від говоріння, свідоме німування…», а й «…*відмова чути*» [Іздрик – 2010: 265]. І все це, з одного боку, надається на ідентифікацію у категоріях топосу відсутності, а з іншого – дозволяє, попри розгортання дискурсу, обґрунтувати відсутність і автора, і розповідача, і персонажів [див., наприклад: Іздрик – 2010: 231] – врешті-решт, дозволяє дійти й певних філософських узагальнень, відповідно до яких «мене нема» – каже істина істинну правду, і навіть не шаріється» [Іздрик – 2010: 122].

Згідно з переконаннями В. Лапицького М. Бланшо **«…вчить, що відсутність іманентна будь-якій книзі, будь-якому твору…» [Лапицький].** А тому й не дивно, що, наприклад, у романі В. Пєлєвіна граф Т. потерпає через великі сумніви щодо того, «а не исчезнуть ли совсем?» [Пєлєвін – 2009: 242]. І пояснюється це, як зазначалося вище, грою на зникнення, яке внаслідок свого прогностично-ігрового кшталту сигналізує як про умовність попереднього змісту, так і про фікційність змісту подальшого. Своєю чергою, енергія книги Ю. Іздрика, далебі, свідомо і повсякчас прямує до точки зникнення, а інколи виникає враження, що вона просто завмирає у цій точці, оскільки, на думку розповідача, «…позаду пустка» [Іздрик – 2010: 56], та й про майбутнє можна перестати марити, бо ж «…як може бути новим щось таке, чого насправді не існує?» [Іздрик – 2010: 78].

Натомість у романі В. Кучока «Гівнюк» відсутність, затаврована у фіналі відчайдушним вигуком: «Я був, мене вже нема», – становить вирок, який, вочевидь, виконано, тому що зникнення постулюється і водночас заперечується наявним текстом роману. Разом з тим необхідно зазначити, що топос відсутності розгортається у творі польського письменника також і за логікою іншої стратегії, позаяк підкреслене назвами розділів ангажування розповідача історією не тільки свого життя, а й своєї родини об'єктивно забезпечує створення простору суцільної відсутності тих, про кого згадує бідолашний син «старого К.»

Інакше кажучи, згадування закономірно набуває амбівалентного штибу через те, що навіть у момент розповіді про старі добрі, а чи й не надто добрі часи, і навіть попри актуальність у цей момент згадуваних персонажів, все одно неможливо позбутися розуміння того, що йдеться про персонажів і події, які давно канули у Лету і відсутність яких у парадоксальній спосіб доводиться за посередництвом дискурсу, що розгортається тут і зараз. Або ще інакше: дискурс за такої перспективи репрезентує відсутність як онтологічну рису, бо оповідь можлива тільки про відсутніх і про відсутнє.

Важко сказати, чи багато знайдеться охочих або спроможних «**жити у відповідності до а б с о л ю т н о ї істини, яка полягає**

у відсутності істини (розрядка авт. – С. І.)…» [Ільїн], утім потерпання через «спраг[у] <…> відсутності» [Рушді – 2010: 280] на всілякі способи дається взнаки у більшості з аналізованих творів, у тому числі й у романі С. Рушді «Флорентійська чарівниця». Зокрема, у цій книзі письменник застосовує декілька стратегій, спрямованих на розгортання топосу відсутності і таких, які виявляються актуальними й для інших, обраних для розгляду текстів.

Перша з них стосується маніпуляцій з іменами, позаяк таємничий подорожній на ім'я Маґор дель'Амор виявився флорентійцем Антоніно Арґалією, його друга Ніколо Макіавеллі позначено прізвиськом «іль Макія», індійську ж принцесу Кара Кьоз, коли вона опинилася в Італії, містяни назвали Анжелікою – Анжелікою Флорентійською та Китайською, а сам автор у назві роману номінував її Флорентійською чарівницею.

Друга стратегія, яку С. Рушді застосовує з метою актуалізації шуканого топосу, полягає у тому, що його герої мандрують світом, і тому, скажімо, Антоніно Арґалія не лише перетворюється на Маґора дель'Амора, а й водночас засвідчує відсутність тієї частини світу, з якої він потрапив туди, де перебуває зараз.

Третя стратегія спрямована на зображення вже наслідків відсутності. Отже, після того, як принцеса Кара Кьоз зникла із Сікрі, «пані Чорні Очі [себто у перекладі «Кара Кьоз»], очевидячки, ставала для всіх прикладом, коханкою, прототипом, музою; за її відсутности її використовували як ту посудину, куди люди поміщали свої улюблені речі, а також речі, що викликають огиду, свої упередження, риси характеру, таємниці, побоювання та радощі, своє нереалізоване «я», свої тіні, свою ненависть та вину, свої сумніви та переконання, свій найщедріший і найскупіший відгук на довколишнє і своє власне життя» [Рушді – 2010: 158].

Дещо інший, тобто четвертий, варіант стратегії, у рамках якої топос відсутності постає через відповідну детермінацію, реалізується відразу у декількох різновидах, один з яких пов'язаний з мрією, другий – зі сном і третій – з корелятом дзеркала. Так, імператор Акбар, повернувшись до своєї столиці Сікрі, мріє про те, що «на цьому місці він створить новий світ…» [Рушді – 2010: 36], і не при-

ховує, принаймні від свого першого міністра, що його «…улюблена королева має нещастя не існувати» [Рушді – 2010: 38]. Але попри це, а радше завдяки відсутності «улюбленої королеви», «решта дружин імператора» «побоювал[а]ся її, знаючи, що, будучи неймовірною, вона стала непереборною <…> ненавиділи її <…> [і] якби могли, вони б її вбили…» Парадокс, натомість, полягає у тому, що «…допоки імператор не втомився від неї і не помер, вона залишатиметься безсмертною» [Рушді – 2010: 39].

Що ж стосується снів, то їхня наявність у дискурсі роману виконує схожу функцію, потужно промовляючи своїм змістом або про вже відсутнє минуле, або про ще відсутнє майбуття [див. наприклад, Рушді – 2010: 120]. Корелює з таким сенсом сну в контексті топосу відсутності і наявний у романі корелят дзеркала, зміст якого взагалі і у романі С. Рушді зокрема спрямований на створення ілюзії як присутності відсутнього, так і відсутності присутнього, оскільки віддзеркалене зображення можливе тільки за умови відображення, але при цьому зображення у дзеркалі, вочевидь, не може претендувати на статус цілком дійсного, а не уявного, так само, до речі, як і сон.

Яскравим прикладом, який надається на доказ сформульованої щойно думки, є легенда про те, що «…родина Медичі володіла чарівним дзеркалом, [яке] показувало правлячому герцеґові образ найбажанішої жінки у сущому світі…» [Рушді – 2010: 213]. Натомість одна з «найбажаніших жінок у сущому світі», себто Кара Кьоз, «…мала дівчину-Дзеркало <…> Вона була ніби [її] відображення[м] у воді, ніби відлуння[м] [її] голосу. [Кара Кьоз] ділилася з нею всім, навіть чоловіками. Але існувала одна річ, якої [Кара Кьоз] зробити не могла, а [дівчина-Дзеркало] змогла. [Кара Кьоз] була принцесою, [дівчина-Дзеркало] стала матір'ю» [Рушді – 2010: 284].

У зв'язку з цим є всі підстави стверджувати, що С. Рушді застосовує й п'яту стратегію, зміст якої визначається через чи не тотальне протиставлення: сну і яву, мрії і дійсності, «свідомості та марення», «уявного та реального» [Рушді – 2010: 24], казки і справжнього світу, а також Сходу і Заходу, їхніх культур, мов, релігій та особистостей, і, врешті-решт, світла і темряви, а також життя і смерті. Бо

ж хіба не «…кожна благословенна якість може стати своєю протилежністю»?

Авжеж, «насправді, це кімната з дзеркалами, повна ілюзій та перевернутости» [Рушді – 2010: 65]. Так, з одного боку, «наше життя – це життя казок і всього незвичайного» [Рушді – 2010: 135], а з іншого боку, «…смерть – це <…> подорож від відомого у невідоме» [Рушді – 2010: 268], чи, інакше кажучи, це спроба знехтувати присутністю і, навпаки, скористатися відсутністю, аби у парадоксальний спосіб утвердити буття набагато переконливіше, ніж це можна було б зробити, залишаючись безкінечно і незмінно присутнім у ньому, себто у бутті.

«Померти красиво може той, хто жив розкішно» (У. Еко)? Сформульована вище теза стосовно протиставлення як стратегії, що уможливлює актуалізацію і розгортання топосу відсутності, підтверджується і у випадку звернення до інших, обраних для аналізу творів. Передусім необхідно зазначити, що окреслену стратегію, причому в онтологічному плані, цілком продуктивно застосовано у книзі Я. Вишневського «Коханка», у трьох з семи новел якої – «Аритмія», «Anorexia nervosa» і «Замкнутий цикл» – топос відсутності пов'язаний зі смертю персонажів. Натомість в інших новелах шуканий топос реалізовано у менш крайніх і дещо відмінних формах. Зокрема, у новелі «Синдром прокляття Ундини» реальність смерті головної героїні Матильди у безпосередній спосіб корелює зі сном, оскільки через хворобу, на яку вона слабує, дівчинка «…вперше на короткий час померла уві сні» [Вишневський – 2009: 16], позаяк «…Сон – це рідний брат Смерті» [Вишневський – 2009: 24].

У новелі «Шлюбна ніч» наратив взагалі є всуціль оповитий флером смерті, бо монолог Магди Ґьоббельс точиться поряд з щойно вбитими нею дітьми і в очікуванні на власну смертну годину, яка має надійти за нетривалий час.

Топос відсутності як локус смерті у своєрідний спосіб дається взнаки і у новелі «Менопауза», але у цьому творі йдеться не про фізіологічну смерть особи, а про смерть жінки, її жіночого єства, що задає ще одну доволі цікаву перспективу топосу відсутності – цього разу відсутності жінки у жінці.

І, нарешті, тільки у титульній новелі «Коханка» історія коханців, розпочавшись зі смерті, – адже головні герої вперше зустрілися у морзі під час короткої відправи, яка передувала кремації немовляти, – закінчується тим, що героїня завагітніла, а проте вирішила покласти край їхнім стосункам, вдовольнившись майбутнім народженням спільної дитини, і, таким чином, «забезпечила» цьому твору титульний статус ще й з такої несподіваної рації.

«Ніщо нищить» (М. Гайдеґґер). Топос відсутності у романі М. Уельбека «Можливість острову» актуалізується з перших слів книги, якими розповідач від імені своєї реінкарнованої іпостасі люб'язно запрошує усіх охочих «…в вечную жизнь…» [Уельбек – 2009: 7]. Проте дилема полягає у тому, що, з одного боку, розповідач-людина, себто Даніель1, ділиться своєю історією, за якою він через відсутність у звичному для нього просторі намагається досягти і, власне, досягає жаданого вічного життя, але це вічне життя у вигляді клонованих двійників об'єктивно заперечує його присутність у світі більше, ніж заперечувала б звичайна смерть. З іншого ж боку, клоновані нащадки Даніеля1, зокрема в особі Даніеля24, і справді визнають(-є), що «…всё вокруг предстаёт в свете пустоты…» [Уельбек – 2009: 7], проте пережити здійснену мрію їм (йому) виявляється не до снаги.

Відтак Даніель25 вдається до втечі з рафінованого світу відсутності, який за понад двадцять поколінь так званих «неолюдей» перетворився на світ нестерпної і буцімто непозбутньої присутності, де цю неолюдину «…окружало ничто…» [Уельбек – 2009: 211]. Натомість, опинившись далеко за межами свого колишнього, маленького й обмеженого, світику та перебуваючи на березі моря, де він «…вступил в пространство покоя…», Даніель25 доходить висновку, за яким і надалі «счастье лежало за горизонтом возможного», а він сам спромігся відчути, що водночас «…был – и не был» [Уельбек – 2009: 211].

«…Жизнь в другом теле» [Павич – 2007: 259]. Не викликає сумнівів наявність топосу відсутності і у романі М. Павича «Друге тіло». Необхідно також зазначити, що у книзі сербського письменника цей топос як корелює з сенсами з попередньо розглянутих тво-

рів, так і пропонує дещо оригінальне. Наприклад, якщо В. Пєлєвін і М. Уельбек звертаються до фантастичного чи напівфантастичного дискурсу, то М. Павич застосовує стратегію, подібну, до тієї, яку використав С. Рушді, приділяючи увагу казково-таємничій і водночас захоплюючо-романтичній минувшині. При цьому у романі М. Павича, як і у творах його сучасників, топос відсутності реалізується через, сказати б, дифузію образів, внаслідок якої Л. Толстой трансформується на графа Т., Н. Макіавеллі – на іль Макію, Кара Кьоз – на Анжеліку, а Даніель1 – на Даніеля24 і Даніеля25. У романі ж М. Павича дружина письменника-розповідача Ліза говорить чоловіку про те, що, мовляв, «я превращаюсь в тебя, а ты в меня…» [Павич – 2007: 160], і оскільки подібні розмови відбуваються на тлі наполегливих пошуків цими героями «другого тіла», то такі твердження з необов'язкових метафор перетворюються на значущі одкровення.

Врешті-решт, книгу М. Павича наснажує загальна ідея щодо пошуків сакраментального «другого тіла», а отже, ця концепція також може бути потрактованою як фрактальний патерн топосу відсутності, який здатен забезпечити не зникнення, а перевтілення, що має водночас супроводжуватися і збереженням певної стрижневої якості, і набуванням цією якістю нових рис та ознак. Принаймні, в аналізованому романі є епізод, який доводить, що автор і справді переймається окресленими аспіраціями. Йдеться, зокрема, про ще один діалог між Лізою та її чоловіком, який на питання дружини про те, чи знає він якісь «…исторические примеры того, что люди имели другое тело?» – останній миттєво відповідає: «Знаю. Когда Христос восстал из гроба, у него было другое тело», адже «…и ученики, и другие люди, которые его знали, не узнали его в новом обличье» [Павич – 2007: 163].

«Та ось біда: НЕБО ПОЧИНАЄТЬСЯ ПІД НОГАМИ!» (С. Поваляєва). За такої перспективи стає зрозумілим і своєрідний зміст розгортання топосу відсутності у романі С. Поваляєвої «Замість крові», у якому, з одного боку, вже сама розповідь про молоді літа є таким собі локальним патерном минулого, наявним у тексті твору тому, що «…вітер історії викреслює нас легким подихом тихо й непомітно…» [Поваляєва – 2007: 119]. А з іншого

боку, тема книги, пов'язана з алкогольно, наркотично, сексуально і антисоціально вмотивованим способом життя героїв, недвозначно виявляє особливості того, як героям ведеться в умовах їхньої відсутності у суспільному просторі, або ж – в умовах «Тотальної Порожнечі», «позбавленої результативності, як і будь-яких концепцій взагалі» [Поваляєва – 2007: 103].

Висновок, який можна зробити з цих екстремально-літературних розвідок, є не надто втішним, бо, змінивши «Тотальну Порожнечу» на тишу як «…відсутність людських голосів та звуків, створюваних людьми» [Поваляєва – 2007: 23–24], герої роману С. Поваляєвої прямують (подібно до Дюбеля – цього «натурального макабричного упиздня» [Поваляєва – 2007: 114]) до, сказати б, наступного рівня відсутності, аби у підсумку усвідомити, що вони належать до «покоління, схож[ого] на викидень знеможеної літньої жінки…» [Поваляєва – 2007: 143].

Дещо, далебі, краще ведеться головній героїні роману Н. Сняданко, але, здається, тільки тому, що, на відміну від Дреда, Джанніс і К°, для яких відсутність стала деструктивним способом на існування, для Олесі Підобідко це був лише засіб для досягнення конструктивних цілей, які неможливо було здійснити, залишаючись, наприклад, незайманою або продовжуючи жити в Україні. Більш того, «пригоди молодої українки» можна цілком обґрунтовано інтерпретувати як історію про намагання героїні бути ***неприсутньою*** у зміфологізованому та, бігме, уявному світі «ідеальної галичанки» – цієї «безтілесн[ої] Муз[и], яка має надихнути і зникнути», бо «їй немає місця в реальному житті» [Сняданко – 2008: 257], до речі, так само, як і героям з роману С. Поваляєвої.

Утім відсутність Олесі у реальній дійсності через її перебування у фактично паралельній реальності – таку відсутність навряд чи можна визначити, як у випадку з героями інших творів, травматичною. І це, по-перше, вказує ще на один аспект очевидної амбівалентності аналізованого топосу, а по-друге, доводить, що відсутність і справді означає не зникнення чи бодай потрапляння у сферу небуття – відсутність лише засвідчує, – щоправда, не більше, та прецінь й не менше – іншу якість існування.

«Немовлячі всесвіти» (Я. Вишневський). Останнє, себто інша якість існування, у надзвичайно цікавий спосіб реалізується також і у романі О. Памука «Музей невинності». У цій книзі турецького письменника якщо і можна говорити, зокрема, про топос відсутності, то тільки як про простір, іманентний змісту роману в цілому, оскільки Кемаль Басмаджи, заснувавши свій музей і запропонувавши читачам замовлений у письменника О. Памука «роман-музей» [Памук – 2009: 420], тим самим репрезентував спробу відновити присутність свого кохання і своєї коханої Фюсун за об'єктивної відсутності як першого, так і другої.

Інакше кажучи, йдеться про безумовно своєрідне діалектичне поєднання присутності і відсутності, бо ж поява музею – і реального, і текстуального, – з засади можлива тільки у випадку відсутності того чи тих, кому музей присвячено. Це означає, що відсутність набуває штибу присутності, а ця присутність неодмінно обертається на відсутність.

Своєю чергою, про паралельний світ як про спосіб на відсутність чи, радше, навпаки, про відсутність як про спосіб на перебування у паралельному світі, далебі, йдеться і у романі Х. Муракамі «1Q84», вже назва якого вказує на рік, відсутній у будь-якому з відомих календарів. Крім цього, японський письменник пропонує текст, що у ньому крізь призму казково-феєричних й фантастичних пригод молодої японки і молодого японця подано історію, яка точиться у паралельному – з двома Місяцями – світі і у якій знайшлося місце і для жорстокості та співчутливості, і для сексуальних збочень та тендітної відданої любові, і для містичних осяянь та зацікавлення чи не найгострішими питаннями сучасного постпостмодерністського світу.

Ця очевидна конвергенція книги Х. Муракамі з іншими, обраними для аналізу творами додатково посилюється, поглиблюється і підкреслюється тією сюжетною колізією, що пов'язана з образом та історією дівчинки на ім'я Фукаері. Справа у тому, що Фукаері взялася ніби нізвідки, оскільки вона втекла з секти, яка провадила цілком закритий і максимально обмежений щодо контактів з оточуючим світом спосіб функціонування – до речі, у категоріях

М. Уельбека маєток секти можна уподібнити до острова, у категоріях С. Поваляєвої – до Дерев'яних Сходів, а у категоріях В. Пєлєвіна – либонь, до «Оптиной Пустыни».

До того ж Фукаері відрізняється від більшості людей ще й тим, що вона – чи то з народження, чи то через тривале перебування у секті і пережите там – є вкрай неговіркою. Проте свою мовчазну вдачу дівчинка ніби компенсує двома способами: з одного боку, «вона бачить те, чого ми не бачимо» [Муракамі – 2009: 91], а з іншого боку, їй належить авторство новели з незвичною назвою – «Повітряна личинка», і з фантасмагоричним, а надто – з якимсь містично-перверсивно-потойбічним змістом, що репрезентує безумовно інший, власне, «нетутешній світ» [Муракамі – 2009: 500].

Отже, у зв'язку з історією Фукаері можна небезпідставно припустити, що йдеться ще про один з варіантів подвоєння, а навіть – потроєння значеннєвого потенціалу топосу відсутності, тим більше що, як виявляється, «сенс нетутешнього світу», зображеного у романі, а також і у новелі Фукаері, полягає «в тому, щоб переписати минуле тутешнього світу» [Муракамі – 2009: 502]. І коли це стається, то головні герої роману – Аомаме і Тенґо, знову опиняються у звичній та конвенціональній реальності, яку освітлює і водночас символізує не два, як протягом усього роману, а лише один Місяць [Муракамі – 2011: 538–540].

«И бьются язычки огня вокруг [при]сутствия меня» (Л. Лосев). Тож тільки у романі Ф. Беґбеде топос відсутності є, либонь, і справді відсутнім. Утім і у цьому випадку відсутність шуканого топосу буде, радше, відносною, оскільки якось у понеділок, – бо роман стилізовано під щоденник, – Оскару Дюфрену спало на думку, що «найкращі романісти – ті, хто насмілюється поїхати зі своєї країни <…> Але ні Найпол, ні Сінцзян не змінили мови: Набоков, Кундера, Джозеф Конрад вчинили набагато крутіше. Вони відмовилися від мови і обрали собі нову батьківщину – Літературу» [Беґбеде – 2007: 183].

За окресленої перспективи література, а отже, і текст Дюфрена/Беґбеде – текст, який його автор(-и) визначає(-ють) за відомством так званої перформативної літератури [Беґбеде – 2007: 266], ста-

новить ніщо інше, як спосіб на заперечення відсутності. Тому й не дивно, що у фіналі роману розповідач констатує, мовляв, «я знову сам…» [Беґбеде – 2007: 281], і це недвозначно свідчить не тільки про самотність головного героя, а й передусім про його повернення до стану відсутності, який, вочевидь, передував роману, що спромігся тільки на час свого тривання забезпечити ілюзію присутності, яка миттєво розвіється після останньої крапки.

Резюмування. Таким чином, аналіз розгортання, побутування і конвергенції топосу відсутності у творах сучасної літератури дозволяє дійти висновків, за якими цей топос характеризується, з одного боку, багаторівневою й полівалентною структурою і змістом, а з іншого – посутньо продуктивним діалектичним і творчим потенціалом.

У будь-якому випадку важко не погодитися з Г. Муриковим, який вважає, що хоч «світ – це ніщо», втім це – й «потік образів, сприймань, тіней, відсутності. Буття й небуття, що змінюють одне одного у процесі безперервного становлення. Адже і «мовчання» – це теж тільки відсутність слова». Натомість «космос не «мовчить», він просто є, і водночас його ніби немає» [Муриков]. А для того, аби космос буття постав, зрештою, так само, як і для того, аби він «замовчав», достатньо, зокрема, лише одне чи, либонь, ***«1Q84» бажання Харукі Муракамі***.

Розділ 5

«1Q84» *БАЖАННЯ* ХАРУКІ МУРАКАМІ

Людська історія – це історія бажаних Бажань.
Ґ. Геґель.
У житті є дві трагедії. Одна – не домогтися виконання свого найпотаємнішого бажання. Друга – домогтися.
Б. Шоу

«Траєкторія бажання» (Дм. Ольшанський). Творчість Х. Муракамі становить своєрідний феномен передусім тому, що тексти цього письменника у суттєвий спосіб суперечать багатьом традиційним первням і стрижням японської культури. Звичайно, це можна пояснити тим, що митець деякий час провів за кордоном, внаслідок чого його уявлення про світ і людей зазнали закономірної трансформації. Проте навряд чи тільки через особисті причини Х. Муракамі спромігся створити модернізований або, точніше, постмодернізований дискурс у своїх книгах – здається, що цей результат забезпечили і відповідні, зокрема глобалізаційні, процеси, які у виразний спосіб вплинули на те, що відбувається у японському суспільстві.

Та у будь-якому випадку у романах письменника дивовижним чином поєднано національний колорит, постмодерністську поети-

ку і очевидне тяжіння до містично-утопічної проблематики. Разом з тим цей нібито ексклюзивний симбіоз корелює з багатьма творами сучасної літератури, у якій, щонайменше, два перші складники мають сталий характер, відрізняючись лише мірою національної неповторності або ж космополітичної універсальності.

Отже, одне з можливих питань, які закономірно виникають у контексті топологічного аналізу, є питання про те, чого хоче японський письменник Х. Муракамі, який продукує відповідний дискурс, і чого хочуть його герої, які змушені функціонувати в окресленій ситуації?! Інакше кажучи, предмет подальших аналітичних розвідок становитиме такий тілесний корелят, як корелят бажання остільки, оскільки його топологічне навантаження може виявитися, либонь, досить перспективним хоча б тому, що, на думку Ж. Лакана, «коли йдеться про бажання, на перший план хоч-не-хоч виходить поняття лібідо» [Лакан – 2004: 49].

Утім очевидно, що таке розуміння бажання є адекватним лише настановам фройдизму. Зрештою, і сам французький теоретик, міркуючи з приводу цього кореляту, уточнює, що передусім «бажання – це відношення буття до нестачі. І ця нестача якраз і є нестачею буття як такого». Більш того, Ж. Лакан переконаний, що «це не просто нестача одного або іншого, це нестача буття, за допомогою якого існуюче існує» [Лакан – 2004: 50]. І у такому плані бажання навряд чи можна вичерпати проблематикою лібідо.

Певною мірою є суголосними цим висновкам і роздуми Дм. Ольшанського, який вважає, що, з одного боку, траєкторія бажання «задає ритм становленню свого власного світу…», а з іншого – «…тільки бажання, якого завжди трішки більше, ніж треба, перешкоджає цілісності суб'єкта…» [Ольшанський – 2007]. Проте цікаво, що усі ці доволі складні діалектико-психоаналітичні розмисли, якщо звернутися до певних текстів і, зокрема, до роману Х. Муракамі «1Q84», втрачають на інтелігибельності і набувають доволі конкретних форм.

Енергія бажання. Так, наприклад, загальна сюжетна стратегія цього твору ґрунтується, в засаді, на топосі бажання, пов'язаним з прагненням головних героїв – Тенґо і Аомаме, подолати ворожість

долі та спротив часу і нарешті зустрітися для того, аби вже більше ніколи не розлучатися. При цьому немає сенсу додатково тлумачити той незаперечний факт, відповідно до якого бажання подібного штибу і справді переважно нуртується сакраментальним лібідо.

Своєю ж чергою, цей загальний дискурсивний топос є просякнутим різноманітними бажаннями, що їх, либонь, навіть опосередковано важко пов'язати з лібідо. Перш за все у цьому контексті звертає на себе увагу постава Аомаме, яка особистий шлях месника розпочала внаслідок бажання скарати на горло чоловіка-садиста своєї найкращої і, власне, єдиної подруги на ім'я Тамакі, що не витримала знущань цього покидька і через відчай та безвихідь наклала на себе руки. Отож чи корелює жага помсти і бажання хоч у якийсь, бодай незаконний спосіб відновити справедливість з лібідозною детермінацією – питання, бігме, риторичне, позаяк Аомаме хоч і не приховує той факт, за яким вона «…запалилася нестримною жагою до Тенґо…» [Муракамі – 2011: 80], але очевидно, що ці прагнення аж ніяк не пересікаються.

Дещо складнішою є ситуація навколо Тенґо, який довший час взагалі особливо не переймався вимогами лібідо, бо мав сталий зв'язок з одруженою (безіменною!) жінкою, що періодично вчащала до нього для спільних любощів, а тому бажання героя стосувалося переважно його письменницьких аспірацій, які до того ж відчутно загострилися лише внаслідок згоди Тенґо творчо опрацювати і літературно вдосконалити оповідання Фукаері. Таким чином, «…приводом <…> внутрішньої зміни, здається, стала «Повітряна личинка». [І] завдяки тому, що [Тенґо] переробив у своєму стилі оповідання Фукаері, в ньому [в Тенґо] зміцнився намір написати власний твір, виношуваний у душі. Народилося щось схоже на таке бажання. А [вже] в цьому новому бажанні знайшлося місце і для спогаду про Аомаме» [Муракамі – 2010: 84].

Інакше кажучи, енергія бажання, яка нуртує внутрішній світ Тенґо, спрямована передусім на творчі зусилля, внаслідок чого, а також «завдяки переписуванню «Повітряної личинки» <…> він запалився гарячим бажанням писати *власний* (курсив авт. – Х. М.) твір» [Муракамі – 2009: 413]. Натомість, як виявилося згодом, саме

безпосередня участь Тенґо у долі Фукаері і її дивного та містичного оповідання спричинилася до його зустрічі з Аомаме, аби у фіналі роману ця жінка змогла переконатися у тому, що «хоч би що сталося, [вони] залиш[аться] в цьому світі з одним Місяцем. Утрьох – Тенґо, [вона] й маленьке створіння» [Муракамі – 2011: 540].

«…Звісно, світи Муракамі, – як вважає Д. Ковалєнін, – це утопія. Ситуації, у які сам себе заганяє головний герой, зумисне узагальнено і рафіновано волею автора такою мірою, що єдиною перешкодою для прийняття будь-яких рішень виступає тільки цей герой, його особисті бажання і внутрішні установки» [Ковалєнін]. Проте водночас немає сумнівів і у тому, що усі ці «особисті бажання і внутрішні установки» зумовлюються не лише лібідозною мотивацією.

Чи це пов'язано з тим, що у творах японського письменника його герої «свої життя імпровізують» «на невловимому стику Сходу і Заходу – маргінально-умовному, як тональність сі-дієз» [Ковалєнін]? Або ж йдеться про «траєкторію бажання», яка «креслить шлях від диктату ідеології до істини суб'єкту…» [Ольшанський – 2007]? У будь-якому випадку є сенс з'ясувати, що відбувається з топосом бажання в інших національних літературах, які тенденції – схожі чи відмінні, характеризують неяпонський художній дискурс і чи дорівнює «1Q84» бажання Х. Муракамі бажанням «Другого тіла» М. Павича або «Колекції…» бажань Н. Сняданко.

Каузальність бажання. Зокрема, у романі сербського класика герої зосереджені на пошуках «другого тіла», і ці пошуки, вочевидь, зумовлюються відповідним бажанням. Своєю чергою, бажання віднайти «друге тіло» теж ґрунтується на певній фундаментальній детермінанті – на законі, навіть «более сильн[ом], чем Божий закон», оскільки «это людское желание <…> которое ни плётки, ни морской глубины, ни долгой болезни, ни несчастий, ни даже вечных мук не боится!» [Павич – 2007: 208]. Чому? Тому що за такої перспективи лише одне бажання відповідає наведеним критеріям, і пов'язане воно з прагненням подолати смерть.

Утім якщо запропоновані міркування не позбавлені рації, то тоді виникає нерозв'язна суперечність, бо вже у Платона можна знайти «ототожнення задоволеного бажання зі смертю», а сама

смерть у цьому контексті трактується як «вище задоволення всіх бажань, тому що безжальний ланцюг бажань [у зв'язку зі смертю суб'єкта] буде відсунутий не на якийсь час, але на цілу вічність» [Шустер – 2011: 95]. Інакше кажучи, з усіх можливих бажань ніхто не здатен здійснити тільки одне бажання – бажання заперечити смерть. Щоправда, за єдиним винятком, який стосується мистецтва взагалі та літератури зокрема.

А тому й не дивно, що у фіналі роману М. Павича автор цього твору, попри свою чи не офіційно засвідчену смерть, продовжує – ніби нічого не сталося! – правити, сказати б, текстуальні теревені, ще й кепкуючи з експліцитного читача, який буцімто не може ніяк втямити, хто ж тоді «…написал эту книгу?» [Павич – 2007: 332]. Проте виявляється, що, хоч література «…ничего не стóит…» [Павич – 2007: 325], окреслена суперечність легко знімається саме завдяки літературі, а статус іншого тіла, яке a priori здатне заперечити смерть, набуває не новонароджений малюк і навіть не тіло воскреслого Христа, а, власне, твір мистецтва.

Телеологія бажання. На доказ останньої тези необхідно звернути увагу на чи не дослівні перегуки між текстами М. Павича і Х. Муракамі. Адже так само, як і у випадку з Тенґо, якому, «мабуть, завдяки старанній праці над рукописом «Повітряної личинки» <…> здавалось, ніби його тіло полегшало, а він сам вибрався з тисняви й тепер може вільно рухати руками й ногами» [Муракамі – 2009: 326], alter ego М. Павича стверджує, що «при жизни [його] тело держало в себе крохотную и перепуганную душу как пленника или раба. Теперь всё переменилось. [Його] душа освободилась от тела, в котором была заключена. Благодаря чему-то похожему на большой взрыв» [Павич – 2007: 330].

Це означає, що врешті-решт, принаймні на думку японського і сербського письменників, тільки література, тільки причетність людини до мистецтва і можливість його творення – чи то в іпостасі автора, чи то в іпостасі читача, – тільки така стратегія виправдана з огляду на антимортуальну анґажованість майже кожної особистості. Разом з тим бажання подолати смерть, вочевидь, корелює з бажанням жити, а останнє найяскравіше дається взнаки передусім

через сексуальне бажання. Втім якщо акцентувати увагу не на топосі сексуальності, а власне на топосі бажання, то з'ясується, що і у цьому аспекті все набагато складніше, ніж це може видатися при першому наближенні.

Так, у романі М. Уельбека «Можливість острову» топос бажання імпліцитно розгортається на відвертому сексуальному тлі. І все ж таки виявляється, що у якийсь момент цей топос набуває абстрактного, а отже, самостійного значення, здійснюючись при цьому у суспільному, геронтологічному або й взагалі в антропологічному вимірі. Зокрема, головний герой цього роману Даніель1, міркуючи з приводу такої драстичної теми, як педофілія, доходить висновку, відповідно до якого «разжигать желания до полной нестерпимости, одновременно перекрывая любые пути для их осуществления, – вот единственный принцип, лежащий в основе западного общества» [Уельбек – 2009: 62].

Прикметно, що, попри виразний сексуальний контекст наведених роздумів, цього героя важко звинуватити, власне, у педофілії, а тому очевидно, що згадка про останню є важливою не у зв'язку з сексуально-девіантним характером цієї перверсії, а через яскраву виразність згаданого явища як прикладу нерозв'язних і кричущих соціальних суперечностей, які утворюються, з одного боку, бажаннями тіла, а з іншого – суспільними вимогами та обмеженнями.

«Бажання бажання» (М. Уельбек). Ще більш виразно абстрактний сенс топосу бажання дається взнаки у рамках геронтологічного виміру, адже «сексуальное желание с возрастом не только не исчезает, но, наоборот, становится ещё более жестоким, ещё более мучительным и неутолимым…», оскільки таке бажання «…превращается в нечто, быть может, даже худшее, в cosa mentale*, в желание желания» [Уельбек – 2009: 247].

І, нарешті, своєрідного апогею ці художні теоретизування щодо топосу бажання досягають у міркуваннях неолюдського нащадка Даніеля1 – Даніеля25, останній з яких, переказуючи історію формування нової світобудови, що зумовила, зокрема, «…постепенное отмирание функций общения» [Уельбек – 2009: 327], висловлює

* Психологічне явище (італ.).

переконаність, відповідно до якої через те, що «исчезновение контакта привело к утрате желания», і Марія22, і Марія23, «…испытывали какую-то особенно острую, мучительную ностальгию по желанию, стремление ощутить его, отдать себя, подобно далёким предкам, во власть этой, по-видимому, столь могучей силы» [Уельбек – 2009: 328].

Натомість дещо згодом і сам Даніель25 вирушає у буцімто безнадійну подорож, керуючись, у тому числі, «бажанням бажання» чи болісною ностальгією за бажанням, яке за таких умов, тобто через відсутність у біологічній структурі неолюдей, що до них належав цей персонаж, лібідозної сфери, набуває характер антропологічної ознаки у чистому, так би мовити, вигляді.

Разом з тим окреслена антропологізація деяких людських якостей певною мірою підтверджує думку Д. Ковалєніна, який вважає, що «від Кортасара і Маркеса – до Кобо Абе і Муракамі – сьогодні, наприкінці найбільш технократичного століття Історії, простежується пошук Непізнаванної Таємниці Природи, містичних начал людської душі, непідвладних логічному поясненню» [Ковалєнін]. Отож здається, що «бажання бажання» чи ностальгія за бажанням цілком надаються на статус такої таємниці, хоч і зумовлюються не трансцендентним, а, вочевидь, матеріалістично-топологічним підґрунтям.

Метафорика бажання. У зв'язку із запропонованими тезами необхідно ствердити, що позосталі твори з обраного для аналізу списку, доволі чітко поділяються на ті, у яких наявний у них топос бажання виразно корелює з лібідозною дермінацією, і на ті, що нібито взагалі позбавлені шуканого топосу. До першої групи належать твори Я. Вишневського, Н. Сняданко, С. Поваляєвої, С. Рушді, О. Памука і Ф. Беґбеде, а до другої – В. Кучока, В. Пєлєвіна та Ю. Іздрика.

Так, у «Коханці» Я. Вишневського чи не всі персонажі цієї книги і справді охоплені бажанням бути разом з коханими. Втім, наприклад, головна героїня новели «Аритмія», розповідаючи про задоволення їхнього «…спраглого і нетерплячого взаємного жадання» [Вишневський – 2009: 5], вдається до розгорнутої метафори, пов'язаної з музичним фахом її коханого-скрипаля. Внаслідок такої

метафоризації сексуальне бажання трансформується на вишукану реалістично-метафізичну картину, що водночас і стримить до високої трансцендентної сфери, і містить безумовно живу матерію поєднання «в гармонійному консонансі» [Вишневський – 2009: 5] двох особистостей, для яких навіть «…ліжко було <…> концертним залом» [Вишневський – 2009: 4].

Своєю чергою, героїня титульної новели «Коханка» безпосередньо заперечує фройдистське пояснення своїх стосунків з коханцем як «едипальн[ого] прояв[у] бажання стати дружиною свого батька…» [Вишневський – 2009: 69], оскільки вона твердо переконана у тому, що «це точно не був «едипальний прояв бажання». Це були його вуста. Так от просто. І долоні» [Вишневський – 2009: 70]. А ще він «найчастіше говорив» з нею «…про <…> своє бажання притулити світ» [Вишневський – 2009: 89] і при цьому «…весь час хо[тів]» [Вишневський – 2009: 92] її. Тому зрозуміло, що за окреслених обставин і у книзі Я. Вишневського йдеться про надання тілесно зумовленим прагненням – іншого, метафізичного, трансцендентного змісту.

Щось подібне можна сказати і про роман Н. Сняданко «Колекція пристрастей…», у якому статеве дозрівання Оксани Підобідко і її ровесників перетворюється на ґрунт, що на ньому нестримно буяють насичені як оригінальною, так і тривіальною метафорикою, але, поза усілякими сумнівами, романтично оздоблені «божевільні бажання» – такі, наприклад, як «…раптове і нічим не вмотивоване бажання скупатися у міському фонтані, подарувати комусь малознайомому букет підсніжників чи конвалій, утекти з переповненого гостями свого ж дня народження і годинами блукати у парку, збираючи опале листя <…> або <…> посеред зими намалювати собі на обличчі жовтим олівцем веснянки…» [Сняданко – 2008: 90].

Синтаксис бажання. Схожим, себто метафоричним, чином репрезентовано топос бажання і у романі С. Поваляєвої «Замість крові». Проте, на відміну від Н. Сняданко, С. Поваляєва пропонує дещо інший – протилежний, а власне «чорний» варіант романтичності стосовно радикально зміненого синтаксису бажань, породжених «неможливіст[ю] віддати руки рукам, вуста – вустам, щоки –

животу, де жевріє пупок; язик – схованкам міжніжжя, що вже не являтимуть собою таємниці, позбавлені одежі…» Втім ці розтаємничені схованки становитимуть «…лише бажання… неприховане, вибухове, пекельне, яскраве, ніби якась гостра екзотична страва» [Поваляєва – 2007: 61], але водночас таке бажання, яке – мабуть, тому, що за свідомістю Дреда «…не встигло тіло, спізнилося з народженням років на двадцять…» [Поваляєва – 2007: 253], – на сторінках роману дається взнаки тільки у вигляді провокаційно-епатажних і водночас всуціль спантеличених словесних екзерсисів.

Зрештою, в усьому цьому несамовитому вируванні нереалізованих бажань неважко помітити певний дивовижний парадокс. Суть останнього полягає у тому, що, за Ж. Лаканом, «людський досвід, на довгий час зачарований властивістю свідомости, у наші дні, нарешті, пробудився і розглядає людське існування відповідно до саме йому властивої структури – структури бажання» [Лакан – 2004: 52]. Та якщо навіть погодитися з думкою, відповідно до якої «все починається з Бажання», то і тоді цілком, очевидно, що починається все аж ніяк «не з тваринного пожадання, яке задовольняється предметом або гормональним супроводом предмету, а власне з Бажання, чий предмет становить інше Бажання» [Секацький – 2004].

Таке розуміння бажання характерно не лише для О. Секацького, який рецензує книгу О. Кожева, що, своєю чергою, коментує зміст філософії Ґ. Геґеля, – роздуми цих авторів виразно корелюють і з позицією Ж. Лакана, який вважав, що бажання – «це єдиний момент, виходячи з якого можна пояснити існування людей. Не як стада, а як людей, що володіють мовленням – мовленням, яке приносить у світ щось таке, що переважує чашу усього реального разом взятого» [Лакан – 2004: 52].

Таким чином, потоки бажань головного героя роману С. Поваляєвої, перервані через проникнення голки наркотичного «баяна» у вену зарозумілого Дреда, трансформуються на безлад думок і вигуків, вигуків і слів, слів та метафор, які у парадоксальний спосіб передусім засвідчують, що, попри нікчемний і самовбивчий спосіб життя, цей покидьок продовжує не тільки зберігати антропологічну подобу, а й залишається людиною.

«Конфліктність бажань» (О. Секацький). У контексті розгляду топосу бажання надзвичайно цікавим є також і роман С. Рушді «Флорентійська чарівниця». Справа у тому, що сюжетно-композиційну основу цього твору становить динамічна образна модель, яку побудовано на суперечності між образом принцеси Кара Кьоз, або Анжеліки, – жінки, що втілює бажання і водночас є його сталим джерелом, постаті, на яку «…як глянеш <…> то так і хочеться <…> [її] трахнути, бажання приходить, як свиняча холера» [Рушді – 2010: 188–189], – і образами Антоніно Арґалії, Ніколо Макіавеллі й імператора Акбара, що так само, як і двоє флорентійців, «…був людиною багатьох бажань…» [Рушді – 2010: 247].

Очевидно, що згадана суперечність насичується і продукується, далебі, лібідозною енергією. Втім ці тривіальні прагнення трансформуються на епохальні та історично вагомі події, охоплюють фундаментальні проблеми цивілізаційних, культурних й релігійних відмінностей і протистоянь, а у підсумку утверджують гуманістичні первні і цінності. Інакше кажучи, на відміну від казки, яка рухається прагненнями досягти певної, цілком конкретної мети – наприклад, звільнити царівну з полону Кощія Безсмертного, граматика бажань у напівказковому дискурсі С. Рушді позбавлена чітко усвідомлюваного телеологічного спрямування, бо метою твору є аж ніяк не очевидна ціль, а переважно сам текст, у якому «конфліктність бажань визначено як людську норму і навіть як норму людського» [Секацький – 2004].

Антитетичність (не)бажання. Разом з тим, як уже зазначалося вище, серед обраних для аналізу творів є і такі, у яких їхні автори знехтували, принаймні на перший погляд, топосом бажань. Так, хлопчина-розповідач з роману В. Кучока «Гівнюк», безперечно, переймається різноманітними почуттями та сімейними і особистими проблемами, а проте зміст його ставлення до себе і до зображуваного ним світу визначається не бажанням, а численними імперативами, обов'язково оздобленими заперечною часткою «не», себто ***не***згодою, ***не***прийняттям, ***не***навистю і власне ***не***бажанням.

Особливо виразно окреслене налаштування головного героя дається взнаки у фінальній частині його романного монологу, з

якої можна дізнатися про те, що сенсом життя бідолахи була повсякчасна втеча «…від т о г о (розрядка авт. – В. К.) дому», себто від родинного дому, від дому «старого К.» Та насправді йшлося не стільки про будинок, скільки про життя, бо, як виявилося, розповідач «…почувався в безпеці, тільки заспокоюючи себе думкою, що [він] вже мертвий…» [Кучок – 2007: 141]. І тому за цих обставин більш логічною видається первинність не бажання померти, а ***не***бажання жити.

Дещо інакше та через менш драматичні причини відсутність топосу бажання реалізується і у романі В. Пєлєвіна «Т». Отож у цьому творі на шуканий топос немає місця тому, що історія графа Т. розповідається не анґажованим в описувані перипетій автором чи хоча б оповідачем, а снується прагматично налаштованим продуцентом тексту Аріелем Едмундовичем Брахманом, який, на відміну від звичайних письменників, керується винятково політичною, суспільною, маркетинговою і якою там ще доцільністю, надаючи при цьому очевидну перевагу не почуттям, а раціональним калькуляціям. Внаслідок застосування такої авторської стратегії головний герой навіть якщо і бажає, наприклад, дізнатися, що таке «Оптина Пустынь», або прагне дістатися цього таємничого місця, то окреслене налаштування графа Т. зумовлюється не його особистими бажаннями, а мотиваціями деміурга Аріеля Едмундовича, проти тотального диктату якого і повстає врешті-решт граф Т. Це означає, що і у романі В. Пєлєвіна остаточний бунт головного героя обґрунтовується не бажанням, а ***не***бажанням і надалі залишатися маріонеткою чужої волі – чи то справжнього творця дискурсу, чи то його пародійного двійника.

Своєю чергою, продовжує цей своєрідний ланцюг небажання і книга Ю. Іздрика «Таке», але через причини хоч і подібні, а все ж таки не тотожні з наведеними вище. Зокрема, одним з найбільш яскравих епізодів, у якому унаочнюється сенс цього тексту, є фінальна частина твору з доволі прикметною назвою «Теорія відмови». Натомість зміст згаданої теорії визначається через те, як, «…скажімо, за черговим поворотом ти усім своїм біологічним мікрокосмом, усіма його мітохондрійними печінками починаєш

відчувати, що <…> ти, виявляється, здатен говорити на різні <…> способи <…> навіть грою з вибляклими, вигорілими за літо словами <…> грою, котра, на щастя, ведеться не з метою щось сказати, а лише задля того, аби зібрати пазли щоденності в цілісний кадр» [Іздрик – 2010: 262].

Закономірним результатом подібного теоретизування стає виголошення панегірика німоті як найбільш радикальній альтернативі щодо мови і мовлення. Втім заперечення останніх не лише перетворює на безглузде белькотання як попередній, так і усі подальші тексти, а й свідчить на користь того, що ці тексти продукуються не через бажання творити тексти, а внаслідок ***не***бажання погоджуватися з актуальним станом сучасного світу, тобто внаслідок раціонально вмотивованого і, щонайголовніше, відверто висловленого почуття негативізму.

Інакше кажучи, подібні почуття, до того ж артикульовані у відповідний спосіб, майже цілковито деактуалізуються і поступаються простором перед раціональним началом, яке вже з самої засади не просто протиставляється началу тілесному, а й спрямовується на анігіляцію того ґрунту, на якому це раціональне начало постає.

Звісно, керуючись діалектичними настановами, можна було б припустити, що репрезентоване у книгах В. Кучока, В. Пєлєвіна та Ю. Іздрика небажання утверджує те, що воно заперечує. Проте це навряд чи щось змінило б принципово, оскільки антитетичний характер топосу небажання щодо топосу бажання, містить у собі так само, як і заперечувальний ним топос, очевидний зміст, який обґрунтовується, щонайменше, домінацією раціонального начала, на відміну від топосу бажання, що фундується тілесним складником. Адже якщо у випадку з бажанням «йдеться про певну нездоланну спрагу, про, сказати б, гарантований дефіцит – бува, Господь особливо подбав про те, щоб вилучити у кожної людини найбажаніше для неї, нічого при цьому не переплутавши» [Секацький – 2004], то небажання, либонь, нуртується не імпліцитними внутрішніми потребами, а, навпаки, експліцитно нав’язаними індивідом самому собі мудруваннями або думкою, яка, як небезпідставно

вважає В. Гандельсман, «…здатна зруйнувати будь-яке бажання…» [Гандельсман – 2008]. І зміст позосталих двох романів – О. Памука і Ф. Беґбеде, тільки доводить слушність сформульованих щойно тез від, так би мовити, протилежного, оскільки герої цих творів керуються бажаннями, вкоріненими передусім у тілесну сферу, а надто – у сферу, на перший погляд, виразно лібідозну.

Ф*а*лософія бажання. Так, з одного (Східного) боку, Кемаль Басмаджи, а з іншого (Західного) – Оскар Дюфрен змушують, зокрема, вислухати свої сповіді про історії їхнього бажання кохати і, мабуть, бути коханими. Чому – мабуть? Тому, що розповідь ведеться від першої особи, а цією першою особою в обох випадках є власне головні герої, через що ані у них, ані у їхніх слухачів немає, та й не може бути цілковитої впевненості у бажаннях – відповідно Фюсун і Франсуази.

Втім у цьому контексті більш важливим є інше – те спільне, що, попри очевидні відмінності, характеризує ставлення героїв до їхніх коханих. Отож можна бути певними, що і Басмаджи, і Дюфрен хоч, певно, і підсвідомо, а проте цілком природно керуються засадами, відповідно до яких «жінка сповнена чоловіком у всьому розмаїтті значень цього обороту: вона виконана ним і сповнена ним, наділена його повнотою і його проекцією; жінка – це зал для глядачів чоловічого бажання. [А до того ж] ця маскарадна теодицея стверджує, що як Бог створив іншого, так і чоловік створив іншу» [Ольшанський – 2007].

Схожими є і причини того, що ці герої опиняються на самоті, ставши водночас заручниками і жертвами своїх бажань, оскільки, на думку Д. Ольшанського, «той, хто бажає, застосовує право Пігмаліона на оживлення своєї ілюзії, але завжди виявляється нетерплячим Орфеєм, який витріщається на істину смерті» [Ольшанський – 2007].

Врешті-решт, непогамоване бажання обох героїв «зберегти за собою право створити для себе жінку на власний смак і наділити її буттям» [Ольшанський – 2007] трансформувалося у ситуацію, яку свого часу описував Сократ і яка полягає у тому, що «безкінечна гонитва за здійсненням бажань є подібною до наповнення дірявої

бочки решетом або [нагадує] життя такої пташки, яка водночас їсть і випорожнюється» [цит. за Протопопова – 2011: 80].

Наведений орнітологічний, сказати б, образ, на перший погляд, є нібито більш адекватним до історії Оскара Дюфрена. Більш того, поза контекстом цей образ набуває ще й морально-етичних конотацій. Проте, як виявляється, принаймні з огляду на трагічний фінал і особливості попередніх перипетій, не меншою мірою цей образ відповідає й історії Кемаля Басмаджи. Своєю чергою, навряд чи можна вважати актуальними морально-етичні категорії і у цьому випадку, адже Кемаль хвилюється через те, як йому «…передати серйозний бік оповіді, пов'язаний із сексуальністю і жаданням, і при цьому вберегтися від вульгарності й легковажності» [Памук – 2009: 58], а тому робить усе можливе і неможливе, аби опоетизувати свої бажання.

Натомість Оскар Дюфрен, ані трішки не переймаючись жодними «дурницями», обирає іншу стратегію і вдається до рефлексій такого штибу, за яким, наприклад, «маятник справжнього кохання коливається між жаданням і страхом, від страху до жадання» [Беґбеде – 2007: 180], або ж пристрасно закликає «…нести хвалу нашим нездійсненим бажанням [і] пестити наші недосяжні мрії…», оскільки, мовляв, «…бажання зберігають нам життя» [Беґбеде – 2007: 224].

Утім більшою мірою об'єднує обох героїв виразно чоловіча, бігме, фалократична перспектива, відповідно до потенціалу якої це чоловічі бажання є найважливішими і це за чоловіками залишається остаточне рішення, кого б і чого б воно не стосувалося. Щоправда, і Фюсун, і Франсуаза не можуть погодитися з такою диспозицією, і кожна з них знаходить свій спосіб на уникнення тиранії чоловічих бажань. Та чоловікам це байдуже: не у тому, зрозуміло, сенсі, що вони не потерпають через біль розлуки або нещастя, – а у тому сенсі, що і після своїх поразок, вони продовжують блукати манівцями маскулінної самовпевненості щодо абсолютної цінності та ваги особистих прагнень.

Резюмування. Зрештою, попереднє твердження також може бути помилковим, а причини життєвих поразок, яких зазнали

Кемаль Басмаджи і Оскар Дюфрен, полягають лише у тому, що, на відміну від героїв, наприклад, Х. Муракамі – Аомаме і Тенґо, які протягом усього життя або, якщо завгодно, 1Q84 року шукали одне одного, аби знайтися у фіналі роману, персонажі О. Памука та Ф. Беґбеде, навпаки, зустрічають своїх коханих якраз на початку романів, тобто у той момент, коли епопея японського автора власне закінчується.

Це, зокрема, може означати, що, по-перше, топос бажання і дійсно корелює не лише з лібідо; тим більше що, на думку Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі, бажання характеризується «іманентною йому радістю – як нібито бажання заповнювалося самим собою і власними споглядданнями – радістю, яка не передбачає жодної нестачі…» [Дельоз – 2010: 257].

По-друге, це дозволяє погодитися, особливо зважаючи на попередній аналіз, з думкою А. Шустера, який, коментуючи тезу Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі щодо «бажання без нестачі» зазначив, що «бажання є конструктивним, а не трансгресивним» і що бажання – «це сила утвердження, а не реакція на біль і утрату» [Шустер – 2011: 99].

І, нарешті, по-третє, навіть якщо Ж. Лакан і мав рацію, то і тоді стає очевидним, що топос бажання стосовно людини розгортається у такому надзвичайно широкому антропологічному просторі, у якому зв'язок бажання з лібідо набуває чи не маргінального статусу і у якому, щонайважливіше, як переконував Ж.-П. Сартр, «лише задоволення карає на смерть і поразку бажання. [Бо] задоволення є смертю бажання остільки, оскільки воно стає не лише його завершенням, але і його границею та метою» [Сартр – 2000: 411] – як, можливо, тоді, коли, наприклад, текст ***Світлани Поваляєвої*** написано «***Замість крові***», а отже, чи не для ***насолоди***?!

Розділ 6

НАСОЛОДА «ЗАМІСТЬ КРОВІ» СВІТЛАНИ ПОВАЛЯЄВОЇ

– Хорошу людину і кізяк вставить, нє?
– По любе, ггг.
Ю. Іздрик.
Немає сенсу пояснювати смак дині тому, хто все життя жував шнурки від черевиків.
В. Шкловський

«Це поцілунок через скло вікна…» (С. Поваляєва). Роман С. Поваляєвої «Замість крові» у певному сенсі і, справді, є твором, зміст якого можна, зокрема, інтерпретувати через імпліцитно обстоювану у цьому тексті здатність персонажів отримувати насолоду поза лібідозним простором. Більш того, згаданий простір, за великим рахунком, майже елімінується остільки, оскільки у світі, який змальовано у тексті української мисткині, сексуальні бажання якщо подекуди і виникають, то задовольняються вони, зазвичай, так швидко й так безперешкодно, що говорити у цьому випадку про якусь бодай дрібочку отримуваної героями насолоди взагалі навряд чи доречно. Бо навіть тоді, коли те, до чого вдаються дійові (у літературознавчому, звісно, сенсі) особи, подібні, наприклад, до «...Дюбеля, який перетворився [був] на справжнісінького обковбашеного психостимулятором злоїбучого монстра...» [Поваляєва –

2007: 99], і що номінально позначається як злягання, – навіть тоді йдеться здебільшого про задоволення потреб аж ніяк не першої необхідності! А про насолоду, яку персонажі одержують від цих сумнівних починань, можна й взагалі не згадувати.

Зрештою, причини окресленої образно-змістової конфігурації не становлять якоїсь складної загадки, тому що аналізований текст С. Поваляєвої присвячено наркоманам, себто постатям або, за словом Я. Голобородька, «персонажним формаціям» [Голобородько – 2012: 208], які у певний момент зробили свій вибір на користь, сказати б, хімічно зумовлених насолод. У зв'язку з цим необхідно також зазначити, що, попри тонкі й оригінальні спостереження Я. Голобородька, з критичними рефлексіями останнього цілковито погодитися все ж таки важко, адже його розвідка ґрунтується переважно на соціологічному підході. Про це передусім свідчить вже назва відповідної статті, бо «вербальні оргії Світлани Поваляєвої» [Голобородько – 2012: 204] хоч і метафорично, а проте виразно є дотичними до явища, можливого лише за наявності певної, сказати б, соціумно організованої спільноти.

Втім якщо відволіктися від соціологічного аспекту, присутнього, безперечно, у романі С. Поваляєвої, і сконцентруватися на кореляті насолоди, то ця зміна дослідницького ракурсу дозволить, вочевидь, виявити відмінні смислові топоси, характерні для цього тексту. Причому про таку можливість свідчить вже його назва, бо і «кров», і те, що авторка пропонує «замість крові», передусім вказує не на суспільно, а на індивідуально, чи навіть – на тілесно-індивідуальні, вагомі сенси.

«Світ замикається в абрисі наших тіл…» (С. Поваляєва). Зокрема, насолоду визначають або як «парадоксальне задоволення, що детермінується невдоволенням» [Жижек – 1999: 202] (але не йдеться про мазохістські настанови!), або як «надзвичайно сильне задоволення – задоволення, що долає усі границі (торкнувшись Реального), а тому заподіює страждання, біль», внаслідок чого корелят насолоди у такому контексті набуває «травматичного» штибу [Антомоні – 2004].

Своєю чергою, не викликає сумнівів той факт, що обидва наведені визначення ґрунтуються, в засаді, на роздумах Платона, у

4-й книзі «Держави» якого Сократ говорить про те, що душа ніби ділиться на три різні начала, кожному з яких притаманні свої особливі бажання: високе, раціональне, що поціновує знання і прагне до істини; середнє, «вольове», яке спрямоване до слави та почестей; і низьке, «пожадливе», що має великий «апетит», пов'язаний з тілесними задоволеннями [тут і далі подається за Протопопова – 2011].

З цих трьох різновидів середнє та низьке – це хибні, на думку Платона, задоволення, і лише раціональне задоволення є автентичним. Наведене тлумачення задоволень пояснюється тим, що утіха з рації «вольового» та «пожадливого» начал корелює зі стражданням, оскільки залася у цих випадках становить, як правило, припинення страждань (через голод, спрагу, сексуальну невдоволеність тощо) і заповнення якоїсь нестачі.

При цьому раціональне начало також намагається заповнити нестачу у випадку незнання або нерозуміння, проте цей спосіб «заповнення» кардинально відрізняється від двох інших, себто низьких, начал, які задовольняються чимось швидкоплинним та скороминущим, що надається на порівняння, як говорить Сократ у «Горгії», зі спробами наповнити діряву діжку решетом; натомість у «Державі» подібні задоволення визначаються також, як «гра уяви» або «суцільна мана» [Протопопова – 2011: 81–82].

Ситуація, зображена у романі С. Поваляєвої, у певному сенсі і на образному рівні не лише ілюструє наведені міркування, а й суттєво поглиблює і ще більш ускладнює їх. Так, у якийсь момент з'ясовується, що «…тіло, як це трапляється з нами усіма, знає набагато більше, аніж здатен осягнути й інтерпретувати мозок» [Поваляєва – 2007: 106]. І це, попри те (або завдяки тому?), що у тілі «ЗАМІСТЬ КРОВІ» – «гвинт замість крові <…> канабеол, портвейн, горілка, ширево, кислота, атропін, живе срібло, отрута кохання, гормони-мутанти, вода з калюж, музика, музика, музика – замість крові у наших венах!» [Поваляєва – 2007: 249].

«Що там за краєм? А де та межа, де той край?» (С. Поваляєва). На перший погляд тут йдеться лише про образно позначену у тексті роману аберацію. Насправді ж, якщо взяти до уваги думку Ж. Лакана, відповідно до якої «людський рід не запрограмовано

природою на те, аби отримувати насолоду» навіть у процесі сексуальних зносин [див. про це Панфьорова – 2009], то тоді не буде нічого дивного у тому, що «герої» твору дійшли межі, за якою вони вже майже рефлексивно рухаються «…назустріч краплині ейфорії на кінчику голки» [Поваляєва – 2007: 107].

Натомість сексуальні мотиви у цьому контексті виникають теж, але тільки для того, аби як найбільш виразно унаочнити непорівняльний характер задоволень, що зумовлюються природними інстинктами, з тими, які людина здатна вигадати і застосувати, послуговуючись раціональним началом. Зокрема, на думку Дреда, «…вмазка – інтимніша за секс!» Більш того, розповідач з роману С. Поваляєвої переконаний, що «ця безсоромність миттєвої незаперечної готовності», наприклад, Джанніс підставити оголену руку для уколу у вену не тільки скидається на те, «…ніби вона лягла посеред вулиці й по-сучому тупо розсунула ноги!», мовляв, «яка різниця, хто принесе Насолоду…» – така безсоромність навіть «огидніша за прилюдну дефекацію…» [Поваляєва – 2007: 108].

На такому змістовому тлі неодмінно постає питання про те, чи вартує за окреслених обставин експериментувати з власним тілом і вдаватися до ризикованих практик? Утім очевидність негативної відповіді заперечується не менш вагомими аргументами, оскільки, з одного боку, як вважає О. Щолкін, «наркоман є чистої води гедоністом», бо «він не чекає від життя нечастих і заслужених подарунків, а, не відкладаючи на потім і незважаючи на «ціну питання», хапає задоволення оберемками» [Щолкін – 2006].

З іншого ж боку, зміст цього задоволення полягає у тому, що наркотики дозволяють пережити «ілюзію подолання відстані між «мною» і світом через буцімто вилучення світу та заповнення звільненого простору самим собою». Інакше кажучи, за таких обставин «світ, який щоденно стримує нас та чинить опір, раптом підкорюється нам. І це спізнається як щастя». При цьому необхідно зазначити, що джерело насолоди становить «саме невсипуща свідомість наркомана», а оскільки «фізичним задоволенням жива істота може віддаватися, в засаді, до самознищення» [Щолкін – 2006], то зрозуміло, що вибір, який персонажі, попри очікуваний і легко перед-

бачуваний фінал, роблять на користь усіх цих, сказати б, штучних станів, – є не таким вже й необґрунтованим.

«Гранчак є втіленням і змістом порожнечі…» (С. Поваляєва). Безперечно, у Я. Голобородька було чимало підстав розглядати роман С. Поваляєвої у соціологічному контексті, адже «вакханалії вербальних оргій», «затіяні, власне», «заради <…> кинджального самопогляду й безжально вулканічного самовиверження» [Голобородько – 2012: 215], водночас живляться енергетикою соціуму та розраховані на рецепцію оточення і зворотний зв'язок із ним. Проте і сам головний герой-розповідач на «поганяло» Дред доходить врешті-решт висновку, за яким подібні до нього «…так нічого нікому й не довели стосовно існування Вибору. Хіба що обрали власне життя» [Поваляєва – 2007: 249], чи, точніше, надали пріоритет життю свідомості, а ще точніше – насолодам свідомості, які вони й забезпечували через вживання наркотичних речовин.

Отже, якщо взяти до уваги принцип ексаптації, який передбачає розрив між походженням явища та його функціонуванням, внаслідок чого щось може виникнути з однієї причини, а діяти у повному відриві від неї, то проблема полягає у тому, що, попри суспільні нібито мотиви, які зумовлюють актуальність наркотиків, останні вживає не суспільство – вживають їх конкретні люди. І цей акт, що репрезентується, зокрема, через образ оголеної і виставленої перед собою верхньої кінцівки, є актом індивідуальним. Зрештою, так само цілком персоніфікованими є і ті результати, які майже неминуче отримує не суспільство, а певна особистість, наділена, у тому числі, свідомістю, що мала б зупинити самозречений порух руки, та яка, навпаки, підштовхує і руку, і саму себе до фатального чину, аби скуштувати ілюзорного досвіду, а за отриману насолоду заплатити найвищу ціну – знищенням і носія цієї свідомості, себто тіла, і, звісно, самої свідомості.

За таких обставин задоволення обертається не лише на травматичний досвід – воно виявляє свій привабливий чи бодай спокусливий і водночас деструктивний кшталт, що можна пояснити, вдавшись до тези А. Шустера, який вважає, що «…задоволення не

має жодного неперервного існування», оскільки «воно належить до сфери становлення, а не до сфери буття» [Шустер – 2011: 97].

«Прощавай[,] моє кохання…» (С. Поваляєва). Прикметно, що один з чи не найважливіших змістових аспектів у романі Ф. Беґбеде «Романтичний егоїст» визначається саме завдяки такому розумінню насолоди, себто як корелят, що ідентифікується не через наявність – хоча б і буттєву, а через становлення. Втім це зовсім не означає, що йдеться про якусь фатальну суперечність або про феномени, які жодним чином не пов'язані між собою – навпаки, залежність між ними існує, але реалізується вона у діалектично зумовлений спосіб.

Так, головний герой роману Ф. Беґбеде розповідає історію, яка стосується його спроб заповнити екзистенційно-онтологічну пустку, власне, і спричинену відповідним способом буття, себто перманентними пошуками різноманітних насолод. Зокрема, Оскар Дюфрен, опинившись у славнозвісній Ібіці та вжахнувшись через величезну кількість реклами різноманітних клубів, доходить висновку, за яким «після Капіталізму – Клубізм!», і пропонує оригінальну футуристичну візію, стверджуючи, що «це світ завтрашнього дня, релігія гедонізму», бо «дискотека замість паркових атракціонів» дозволяє, на його думку, «забути про своє повсякденне рабство протягом року» [Беґбеде – 2007: 142].

Звісно, і сам Дюфрен немає жодних сумнівів стосовно того, що, мовляв, «гедонізм так утомлює!» [Беґбеде – 2007: 172]. Але цей горопаха-егоїст все одно позбавлений, властиво, вибору, оскільки його поставу можна визначити через таке філософсько-соціологічне поняття, як габітус, що його свого часу запровадив до наукового вжитку французький соціолог та філософ П. Бурд'є і що окреслюється як «історія, «яка стала природою», але заперечується у цій якості», а «диспозиції, що складають габітус, залишаються більшою мірою несвідомими. Це несвідоме є пам'яттю, що її творить сама історія, продукуючи соціальні відношення у псевдоприродах, які і становлять габітуси, адже габітус «...є несвідомим у тому сенсі, що його генезис включає у себе амнезію цього генезису». Більш того, «габітус є несвідомим у тому сенсі, що поза свідомістю опиняються

інкорпоровані цінності, які стали тілом…» ([цит. за Шматко – 1993: 14; див. також Бурд'є – 1971: 204])

Актуальність габітусу для нашого дослідження зумовлюється ще й тим фактом, відповідно до якого, на думку П. Бурд'є, «соціологія, перш за все, становить *соціальну топологію* (курсив авт. – П. Б.)» [Бурд'є – 2005: 15]. І внаслідок цього габітус визначає не тільки «здатність вільно відтворювати у практиці засвоєні схеми сприйняття, думки, комунікації, дії…», а й «водночас встановлює жорсткі рамки, обмеження цієї продуктивної здатності» [Шматко – 1998: 65]. Інакше кажучи, «габітус – це не епіфеномен практик, а механізм їхнього продукування, який визначається генетично – через двоєдиний процес інтеріоризації/екстеріоризації соціальних відношень; він [себто габітус] є тією «клітиною», з якої виростає розмаїття практик…», і тому «можна сказати, що, з одного боку, габітус – це повсякденне соціальне відношення, до якого причетний практично кожен (екстеріоризація/інтеріоризація), а з іншого – це продуцентська основа практик будь-якого агента» [Шматко – 1998: 62].

Отже, габітус романтичного alter ego Ф. Беґбеде водночас як насичується, сказати б, «клубізмом», так і зумовлює «клубістичний» спосіб існування, розповідь про яке і становить, на загал, історію, викладену в аналізованій книзі. І хоча автор ближче до кінця романного наративу ніби щиро зізнається у тому, що «якщо ви тільки не прибічник садомазохізму», то «писати автобіографічний твір – не така вже й насолода», бо «кожне речення – черговий пірсинг, кожний абзац – татуювання на плечі» [Беґбеде – 2007: 202], втім змінити спосіб життя він не здатний так само, як і перестати писати. Можливо, через те, що йдеться все ж таки про насолоду, яка приречено обертається на біль і страждання саме тому, що насолода і від першого, і від другого є все ж таки насолодою справжньою (без жодних, до речі, натяків на прихильність до садомазохізму)!

Щоправда, у цій своєрідній гонитві, яка нагадує щось подібне до марафону, вочевидь, ***нескінченним*** колом цирку або треку, вже не залишається місця ані для звичайних різновидів людської радості, ані, тим більше, для кохання. Та й чи варто звертати увагу на усі ці дрібниці, коли думки головного героя зайняті надзвичайно

важливими питаннями, наприклад, про те, «чому це так приємно – кохатися без презерватива? Бо [як виявляється за окреслених обставин] ризикуєш двома найважливішими речами: дати життя та наразитися на смерть» [Беґбеде – 2007: 87].

«Пришестя безодні / Збулося / Збулося!» (С. Поваляєва). Таким чином, ексаптація, з одного боку, а габітус – з іншого, цілком надаються на поняттєві рамки дискурсивного простору, у якому корелят насолоди набуває незаперечної актуальності, перетворюючись на смисловий топос відповідної художньої образності, репрезентованої в аналізованих творах.

Зокрема, у романі Ф. Беґбеде є доволі вимовна згадка про його сучасника та колегу, книга якого «Можливість острова» також стала об'єктом нашого дослідження. Отже, певного дня Оскару Дюфрену «…зателефонував Мішель Уельбек». І «коли [мосьє Дюфрен] запитав, як справи, він [себто мосьє Уельбек] відповів (після кількох хвилин мовчання):

– Глобально кажучи, погано» [Беґбеде – 2007: 185].

Озвучена М. Уельбеком безапеляційна рефлексія може видатися, у тому числі й у контексті його роману, лише на перший погляд безпідставно кокетливою, оскільки зміст цієї книги полягає у тому, що її героїв вабить «…жизнь свободная, безответственная, целиком посвящённая неистовой погоне за наслаждениями…» [Уельбек – 2009: 324]. Причому для того, аби ці прагнення набули абсолютного виміру, автор вдається до ненаукової фантастики, застосування прийомів якої дозволяють зобразити два світи – світ реальний і водночас той, що постав внаслідок біологічної революції. Остання ж призвела до виникнення істот, які були майже позбавленими фізіологічно зумовлених антропологічних детермінант і які досягли чи не абсолютного, хоч і клонованого варіанту безсмертя.

Утім як до, так і після цієї, як на разі, останньої чи бодай остаточної революції доконечного вирішення відповідних проблем все ж таки не відбулося. У першому випадку, попри численні насолоди, яких Даніель1 зазнає за часів свого, сказати б, людського існування, він спочатку потерпає через брак сценічного успіху, а потім – через

надмір багатства і слави. Крім цього, його стосунки з жінками теж є надто складними, аби можна було визначити їх як цілковито прийнятні та щасливі. Так, коли він нарешті зустрів свою «Красуню» на ім'я Естер, то, з одного боку, різниця у віці: йому «…сорок семь, а ей двадцать два» [Уельбек – 2009: 132], а, з іншого боку, традиційне, себто власницьке, ставлення до коханої призвели до того, що головний герой взяв безпосередню участь у підготовці, фінансуванні і реалізації революційно-біологічних подій, через які набув вічне життя в іпостасях своїх клонованих нащадків.

Проте і у другому випадку з існуванням, сповненим насолоди і насолод, у численних клонованих двійників Даніеля1 теж, м'яко кажучи, не склалося. Парадокс, власне, і полягає у тому, що суспільний спосіб буття унеможливлює ніби за замовчуванням щасливе існування, а тому нескінчену насолоду може буцімто забезпечити тільки безсмертя. Однак через те, що заради останнього необхідно пожертвувати певними біологічними рисами, вічне життя обертається на свою протилежність, внаслідок чого Даніель25 доходить висновку, за яким, як виявляється, «счастье лежало за горизонтом возможного» [Уельбек – 2009: 377].

Невтішний підсумок цієї напівфантастичної історії у певний спосіб перегукується і з іронічним умовиводом літературного земляка Даніеля – Оскара Дюфрена, який, хоч і обмежився перебуванням лише у цьому грішному світі, все одно спромігся переконатися у тому, що він «…знайшов щастя саме тієї миті, коли припинив його шукати» [Беґбеде – 2007: 203].

«І ти слухняно ковтаєш дим / І ніби сам собі снишся…» (С. Поваляєва). Цікаво, що і у романі С. Рушді «Флорентійська чарівниця», зміст якого складає наполовину вигадана, а наполовину легендарна історія, габітус персонажів все одно спрямовано не тільки за межі соціального, а й на заперечення природного. Так, наприклад, у першому випадку, попри те, що Сікрі – нове «місто перемоги» або місто-міраж, будувалося за наказом Акбара Великого, «…час оксамитової насолоди…» [Рушді – 2010: 25] наступав саме тоді, коли через візит імператора будівельні роботи за суворого розпорядження міністра праці цілковито припинялися.

Натомість у другому випадку, коли принцеса Кара Кьоз, або ж, власне, Флорентійська чарівниця, разом зі своєю повірницею-служницею з'явилися у Сант'Андреа, то врода цих жінок настільки вразила братів-близнюків Фрозіно, що вони майже не сумнівалися – ці жінки «…були ангелами снів і пообіцяли мірошникам насолоду, про яку чоловіки можуть тільки мріяти. Райськ[у] насолод[у]» [Рушді – 2010: 195].

Зрештою, репрезентоване у романі С. Рушді скептичне, м'яко кажучи, ставлення до можливості земних насолод почасти обґрунтовується специфічним жанром і напівказковим характером його твору. Своєю чергою, у романі Х. Муракамі «1Q84», оповідь у якому (романі) взагалі винесено у паралельний світ, топос насолоди є фактично відсутнім. І лише у певні моменти, які дещо більшою мірою пов'язані з реальністю, відповідний корелят дається все ж таки взнаки, хоч і тоді його присутність визначається, сказати б, ексаптованим габітусом. Зокрема, у відповідних категоріях міркує редактор Комацу, який намагається переконати Тенґо взятися до літературної обробки оповідання Фукаері, вмотивовуючи цю літературно-видавничу оборудку тим, що, мовляв, «хіба не буде добре, якщо вміло довершений твір приноситиме насолоду багатьом читачам?» [Муракамі – 2009: 46].

Тема писемного варіанту насолоди виникає й в іншому епізоді, коли під час зустрічі Тенґо з сенсеєм Ебісуно на прохання останнього Фукаері «вирвала з блокнота аркуш паперу і кульковою ручкою повільно, з насолодою, написала два ієрогліфи, ніби викарбувала цвяхом на цегляній стіні» [Муракамі – 2009: 196].

Разом з тим є у цьому романі і згадка про насолоду в сексуальному контексті, та оскільки, по-перше, йдеться про спогади Аомаме, які стосуються її трагічно загиблої подруги Тамакі, а по-друге, головна героїня згадує їхній з Тамакою лесбійський досвід, коли «обом [було] по сімнадцять років, і вони насолоджу[вали]ся свободою» [Муракамі – 2009: 54], то твердженням про ексаптований характер габітусу у цій книзі навряд чи можна знехтувати. Тим більше що у фіналі роману устами ще одного персонажу на ім'я Тамару формулюється дещо дивний, а проте з небезпідставною претензію на

онтологічну рацію парафраз, відповідно до якого «якщо трохи змінити знаменитий вираз Толстого, то можна сказати, що насолоди схожі одна на одну, а от страждання чимось трохи відрізняється від іншого» [Муракамі – 2011: 448].

«Одоробалом по червоним тетраедрам / Гамселить скажено-ультрамаринове небо…» (С. Поваляєва). Актуалізація мотиву страждання у такому оригінальному контексті є, звісно, невипадковою, але це протиставлення виявляється ще одним додатковим свідченням на те, що проблематика насолоди обертається на свою протилежність. Утім, на відміну від діалектичних трансформацій кореляту страждання, які провадять до позитивного утвердження, домірного, щонайменше, задоволенню, метаморфози кореляту насолоди, навпаки, спричинюють утворення топосу страждання.

Особливо виразно цей парадокс представлено, зокрема, у романі В. Кучока «Гівнюк», у якому, з одного боку, уявлення про те, «…що світ – це безкраїй ігровий майданчик» [Кучок – 2007: 21], тотально заперечується переконанням, за яким «…щастя саме в тому, щоб раз і назавжди відчути себе в безпеці, щоб опинитися там, де вже не треба наражатися на ризик, щоб знайти сховок від світу, а ще більше від себе самого…» [Кучок – 2007: 31].

Проте, з іншого боку, персонажам твору так і не вдається позбутися відчуття «…нещастя в щасті» [Кучок – 2007: 37], бо навіть тоді, коли їхні мрії здійснюються, і, наприклад, головний герой стає дорослим, то замість того, аби насолоджуватися жаданим майбутнім, яке нарешті стало теперішнім і таким, «…що не має вугрів і себореї <…> що вже витримує жіночий погляд…», а також «таким, до якого звертаються «прошу пана»…», – як «ні сіло, ні впало, починаєш тужити за минулим…»[Кучок – 2007: 121].

Отже, очевидно, що і у цьому випадку, як і у романі С. Поваляєвої, суспільний спосіб існування особистості унеможливлює отримання насолоди природним способом. Відмінність полягає тільки у тому, що, крім писання, головний герой з твору української письменниці вдається ще й до наркотичних засобів, а головний герой В. Кучока обмежується лише, хоч і неприродним, та, либонь, менш –

принаймні, на перший погляд – шкідливим для здоров'я засобом, себто продукуванням тексту.

Подібну до застосованої В. Кучоком стратегію, вочевидь, обрали і В. Пєлєвін, Я. Вишневський, М. Павич та Ю. Іздрик. Так, наприклад, оскільки концептуальна основа роману В. Пєлєвіна «Т» надається, зокрема, на визначення як іронічно-саркастична анігіляція реальності, то можна припустити, що корелят насолоди у цьому творі реалізується не через відповідний мікротопос, а загалом через гру у слова, в образи, власне, у літературу, себто через гру, яка заперечує не лише усі суспільно зумовлені первні, а й елементарні, проте вагомі для будь-якого соціуму цінності.

Близьким до цієї поетикально-постмодерністської концепції є і роман М. Павича «Друге тіло», у якому також фактично еліміновано топос насолоди, крім одного епізоду, що, далебі, пародіює не тільки суспільні традиції, а й сексуально вмотивовані задоволення. Бо ж у цьому тексті йдеться про публічне позбавлення цноти, яке Захарія, аж ніяк не бажаючи цього, вчинив над Анною і яке натовп, що зібрався на мосту Ріальто, зустрів «аплодисмент[ами], которые последовали за женским криком боли и наслаждения…» [Павич – 2007: 133].

У книзі ж Я. Вишневського відсутність шуканого топосу мотивується не традиційними постмодерністськими настановами, а втратою героями його новел здатності насолоджуватися через те, що внаслідок несприятливих, передусім, суспільних обставин «…життєвий біль…», який вони переживають, «перемагає радість життя» [Вишневський – 2009: 164].

Натомість у романі Ю. Іздрика топос насолоди неможливий вже з засади тому, що текст цього твору спрямовано проти суспільства як такого, затаврованого, зокрема, як «…випалена пустеля жорстокого відхідняка з нечисленними оазами соковитих галюнів». Тож, певно, саме через таку радикальну настанову нищівній критиці піддано навіть хімічний спосіб заперечення суспільних «клейнодів», оскільки розповідач переконаний у тому, що «наркота – не ключі до раю <…> а універсальна відмичка. І відчиняє вона лише ті двері, які ти маєш у власній голові. А там найчастіше – чорний хід у темну ніч» [Іздрик – 2010: 32].

«…Повернення в дзеркальну скриню часу…» (С. Поваляєва). У будь-якому випадку стратегія, репрезентована у творах згаданих щойно авторів, цілком вписується у роздуми Ж. Лакана, який, зокрема, вважав, що «…людина як істота, яка розмовляє, виявляється неспроможною отримати задоволення, допоки воно не пройшло крізь призму слова» [Лакан – 2004: 45].

Проте було б, вочевидь, необ'єктивним викривленням і тенденційним перебільшенням вважати, що у творах сучасної літератури неможливо знайти приклади іншого типу габітусу – габітусу, за яким, як-от, скажімо, у романі О. Памука «Музей невинності», суспільні умови, навпаки, спричинюють чи то позірно, чи то й справді позитивні наслідки. Причому головний герой Кемаль Басмаджи не лише завершує свою драматичну розповідь запевненнями, відповідно до яких він безапеляційно переконаний у тому, що, мовляв, «…прожив напрочуд щасливе життя» [Памук – 2009: 666], а й цілком щиро визнає, що є «…щасливий із <…> заборон і традицій, бо завдяки їм [він] мав можливість бути поряд із Фюсун» [Памук – 2009: 384].

Більш того, у романі турецького автора – і особливо виразно це стає очевидним на тлі, яке утворює зміст попередньо розглянутих творів, – навіть сексуальні стосунки позбавлені хворобливої пригніченості та байдужої механістичності – навпаки, цю специфічну комунікацію зображено у первісному і хоч дещо модернізованому, та все одно не обтяженому цивілізаційними розчаруваннями вигляді, коли перед обома коханцями «…відкривалися не лише ворота чуттєвих насолод…», а й «…сам нескінчений, безмежний Час…» або, простіше кажучи, «…ворота до раю…» [Памук – 2009: 59].

У зв'язку з цим можна було б вирішити, що О. Памук не вписується у сучасний мейнстрім через репрезентацію східної, а отже, консервативної культури, і через це габітус взагалі втрачає у цьому тексті на актуальності, оскільки історія, яка розгортається у 50–60-ті рр. XX ст. у Туреччині, не може і не співпадає з природою.

Втім, як здається, габітус у цій ситуації лише набуває нового або, точніше, старого, однак давно забутого, змісту, коли кореляція історії і природи визначалася не лише через співпадання, а й

через суперечливість. Крім цього, йдеться також і про інше: про ставлення, тобто про те, що можна бути, за alter ego Ю. Іздрика, «…переконаним, що любов – це камера попереднього ув'язнення, де двоє бавляться в найтупіший різновид суспільного сексу» [Іздрик – 2010: 222]. А можна, натомість, думати зовсім відмінно, наприклад, як Кемаль Басмаджи, якому «світ здавався майже раєм, хоч і огорнутим сутінками» [Памук – 2009: 604].

Зрештою, справа все ж таки не у приналежності до консервативної культури, підтвердження чому неважко знайти у романі української письменниці Н. Сняданко «Колекція пристрастей…», головна героїня якого Оксана Підобідко вважає, що «…справжня насолода – день без математики» [Сняданко – 2008: 76], і вустами якої артикульовано ще одну, щоправда, банальну, а проте не позбавлену певної рації істину, бо ж і справді «неможливо примусити когось бути щасливим, якщо він сам цього не хоче» [Сняданко – 2008: 238].

Резюмування. Таким чином, попри, наприклад, позицію засновника Всесвітньої психоаналітичної асоціації і редактора та видавця творів Ж. Лакана Ж.-А. Міллера, за якою (позицією) «те, що відрізняє цивілізації одну від одної і навіть їх протиставляє, – це перш за все спосіб насолоджуватися…» [Лакан… – 2009], погодитися з щойно наведеним після проведеного аналізу обраних творів вкрай важко. Відмінності і справді існують, але, як здається, ці відмінності стосуються не способу насолоджуватися, а ставлення до насолоди.

Натомість топос насолоди в усіх випадках, визначається, по-перше, тим, що він має не буттєвий кшталт, а характер становлення, внаслідок чого, по-друге, досягнення насолоди фатально приречено на нездійсненність. Крім цього, по-третє, насолода можлива лише в індивідуальному вимірі, через що, з одного боку, вона визначається також і як стан, протилежний болю та стражданню, а з іншого – є дотичною до усіх аспектів становлення, тобто до становлення як персонально-тілесного, так й індивідуально-суспільного.

Разом з тим оскільки здатність і прагнення до насолоди, себто гедонізм, можна, зосібна, метафорично описати як «пастку, про яку

природа нас не попередила» [Щолкін – 2006], то і за цією перспективою стає цілком очевидною доречність парадоксальної закономірності, за якою «чим дужче людина воліє насолоди, тим більше віддаляється від мети» [Франкл – 1990: 55], і, певно, саме тому вдається, далебі, до карколомних шляхів, рухаючись якими потрапляє у ситуації, що логічно окреслюються за допомогою таких, зокрема, понять, як ексаптація і габітус.

Своєю чергою, функціонування образу людської істоти у напрямку до топосу насолоди, чи то пак у його межах, детермінує виникнення вже ексаптованого габітусу, який надається на ідентифікацію як наявний у художньому дискурсі стан персонажів, що намагаються відірватися від суспільно зумовленої екзистенції і надати перевагу природним началам.

Утім така постава певних дійових осіб призводить не тільки до анігіляції соціумних чинників, а й до персональної самодеструкції, внаслідок чого початкові інтенції обертаються на свою протилежність, за якою, наприклад, «замість крові» постає дискурс, що передусім заперечує рацію громади і промовляє за тілесну анґажованість, звернену до відповідних корелятів, які у цьому контексті не тільки спростовують усі суспільні сенси та конотації, – вони водночас увиразнюють і стверджують власний зміст, себто зміст страждання, бажання, відсутності чи, врешті-решт, насолоди.

Чи надаються такі змісти на своєрідний замінник справжньої «крові»? Навряд чи! Проте вони, вочевидь, можуть слугувати цілком дієвою альтернативою дискурсу, бо, попри сумнівний штиб останнього, мало хто може встояти перед, скажімо, сексуальністю «Флорентійської чарівниці» С. Рушді чи бодай ***спокусливістю «Музею невинності» Орхана Памука***.

Розділ 7

СПОКУСЛИВІСТЬ «МУЗЕЮ НЕВИННОСТІ» ОРХАНА ПАМУКА

Упаковка визначає зміст?
Х. Муракамі.
Соблазна не было.
Соблазн в тиши живёт…
А. Ахматова

Модуси спокуси і спокуса модусів. Ж.-Л. Нансі, міркуючи про тіло і, зокрема, про здатність останнього насолоджуватися, писав про те, що «сенс немає місця поза-місцем», а «якщо смисл є «відсутнім», то тільки у модусі «бути тут» – hoc est enim, – а не у модусі бути де-небудь ще або не бути ніде», бо ж «немає жодного місця до народження, як немає і жодного місця після смерті. Немає жодного до/після: час є втіленим у простір» [Нансі – 1999: 157].

Тож доволі прикметно, що творчість турецького письменника О. Памука, з одного боку, ґрунтується якраз місцем, зосібна, містом, а ще точніше – Стамбулом. Натомість, з іншого боку, – принаймні, якщо йдеться про його роман «Музей невинності», – основу тексту становить корелят, модус якого можна визначити, власне, як «модус «бути тут», тобто як корелят спокуси, звісно, за умови, що цей корелят мислиться передусім у категоріях, запропонованих Ж. Бодріяром у його однойменній розвідці «Спокуса» [див. Бодріяр – 2000].

Так, французький мислитель переконаний і переконує у тому, що, мовляв, «ніщо не в змозі перевершити спокусу – навіть той

устрій, який її знищує» [Бодріяр – 2000: 27]. І суспільно-історичне та культурно-етнічне тло, на якому розгортається наратив роману О. Памука, виразно засвідчує, що наведене вище твердження має неабияку рацію. Більш того, саме консервативний устрій Туреччини, актуальний для романних подій, зумовлює гостроту переживань Кемаля Басмаджи, що, повсякчас «…почуваючись <…> хлопчаком <…> намагається піддатися забороненим спокусам» [Памук – 2009: 401].

Причому йдеться, вочевидь, аж ніяк не про пубертатний період його життя, що передує дорослому, так би мовити, статусу героя – зваба набуває у цій історії перманентного і сталого виміру та визначає один з основних змістів аналізованого твору. Зокрема, попри своєрідний і повсюдний суспільно-культурний, сказати б, екзорцизм різноманітних, та у першу чергу сексуальних знад, розповідач водночас як перебуває у серйозних стосунках з аристократкою Сібель, з якою, будучи лише зарученим, Кемаль має «дошлюбні статеві стосунки» [Памук – 2009: 212], так не може встояти і перед повабом незайманої молоденької Фюсун.

Не менш виразно ситуація характеризується спокусливим штибом і тоді, коли головний герой роману розриває заручини з красунею Сібель і паралельно втрачає на вісім років вродливицю Фюсун. Згадані вісім років становлять основний масив романного тексту, бо зміст екзистенції Кемаля Басмаджи у цей час визначається бодай маніакальним звабним потягом до заміжньої жінки, на яку перетворилася Фюсун, що через розпач вийшла заміж за Ферідуна.

Проте найбільш відчайдушно проблематика повабу дається взнаки після трагічної загибелі Фюсун, адже відтак невтішний герой-розповідач засновує цілий музей – «Музей невинності», назву якого, зважаючи на попередні міркування, можна дещо уточнити і позначити як «Музей спокуси», тому що його присвячено жінці і тому що у ньому зібрано численні речі, які вже тільки через свій експозиційний кшталт перетворилися на фетиші.

Марафон спокуси. За таких обставин топос спокуси закономірно подвоюється, бо, по-перше, на думку Ж. Бодріяра, «фетишизм – це спокуса мертвого…» [Бодріяр – 2000: 225], а по-друге, «подібно

до того, як про річ мовиться, що вона триває, оскільки її існування не є адекватним її сутності, так само і про жіноче належить сказати, що воно зваблює, позаяк ніколи не перебуває там, де мислиться» [Бодріяр – 2000: 33].

У романі О. Памука ці два складники, себто фетиш і жіноче, взаємодіють, далебі, протягом усієї оповіді, але характер їхньої кореляції постійно трансформується, через що вони змінюють своє значення у відповідності до того, який з них у той чи інший момент домінує у дискурсі твору.

Отже, на початковому етапі, безперечно, переважає жіноче; пізніше, коли Кемаль Басмаджи вісім років поспіль вчащає до батьківського дому одруженої Фюсун, чільну позицію у цьому марафоні спокуси, займають речі, на які у фетишизований спосіб переноситься звабливість коханої жінки; після розлучення Фюсун і у нетривкий проміжок часу перед довгоочікуваним весіллям між нею та Кемалем, жіноче знову виходить на перший план; а вже після смерті бідолашної героїні її речі набувають фетишизованої легітимності у створеному зусиллями невтішного коханця музеї і внаслідок цього остаточно та цілковито заволодівають наративним простором.

Цікаво, що навіть статистично корелят спокуси дається взнаки переважно через фетиш, та якщо мати на увазі думку, за якою «зваба народжується саме у грі таких завіс, коли тіло, власне, скасовується «як таке» [Бодріяр – 2000: 77], то у цьому немає нічого дивного. Своєю чергою, наратор у романі О. Памука не обмежується лише неживими предметами та речами – ще одним способом застосування, сказати б, звабливих стратегій, тобто перенесення назовні спокусливих принад, притаманних живій істоті, є олфакторні чинники.

Утім стратегії такого типу починають діяти не лише за безпосередньої відсутності Фюсун, коли, наприклад, «надія на зустріч з [нею] та її запах, який увібрала квартира, запаморочили голову» [Памук – 2009: 200] Кемалю, – це ж бо і так очевидно. Важливішим, як здається, є те, що навіть під час любощів з цією жінкою серце горопашного коханця «…сповнювалося щастям та оптимізмом…»

тоді, коли він вдихав «…запах шкіри на [її] шиї», себто коли він «…нюхав цю суміш запахів морських водоростей, паленого цукру й дитячого печива…» [Памук – 2009: 66].

Разом з тим і безпосередня жіночність Фюсун майже не залишає Кемалю шансів на те, аби останній мав змогу опертися її спокусливості, по-перше, тому, що ці стосунки були, в засаді, неможливими через декілька фундаментальних як суспільно-історичних, так і морально-етичних заборон, а саме: герой зустрічався з іншою жінкою та мав з нею статеві стосунки, а, натомість, Фюсун була його, хоч і далекою, та все одно родичкою, належала до нижчого суспільного прошарку, була незайманою і до офіційного одруження не мала права, – зрештою, так само, як і Сібель, – на інтимний зв'язок з чоловіком.

Проте врятуватися від спокусливості Фюсун головному герою роману О. Памука навряд чи було до снаги ще й через іншу причину, яка у парадоксальний спосіб детермінується тими чинниками, що були наведені вище, позаяк, за твердженням Ж. Бодріяра, «ми ніколи не спокушаємо своєю силою або знаками сили, а тільки своєю слабкістю. Ми ставимо на цю слабкість у грі зваблювання, яке лише завдяки цьому набуває неабиякої потужності» [Бодріяр – 2000: 151–152].

«Іманентна сила спокуси» (Ж. Бодріяр). Все це, звісно, не означає, що Фюсун, зустрівшись з Кемалем, свідомо вирішила спокусити багатого родича – це свідчить тільки про те, що вона виявилася чи не ідеальним суб'єктом повабу. Більш того, окреслена ситуація становить взагалі досконале підложжя для запуску механізму спокусливості ще й тому, що Кемаль за окреслених обставин також виступає у якості зразкового звабника. Зокрема, він робить все для того, аби Фюсун опинилася у його таємному прихистку, себто у квартирі, у якій вже давно ніхто не мешкав, але при цьому його інтенції обмежуються винятково бажанням інтимних насолод з гарною дівчиною і наміром «…не піддаватися дружбі з Фюсун, її людяності, жартам і стражданням» [Памук – 2009: 67].

Отож шал спокуси цілковито захопив обох коханців, і опосередковано, але переконливо про це свідчить епізод, у якому Кемаль

якось «…покликав Сібель до себе в кабінет». Його «…сердечна кохана напахтілася парфумами <…> взула туфельки на високих підборах та одягла ці сітчасті колготки, прекрасно знаючи, як і чим [його] збуджувати», а «…потім, з насолодою уподібнюючись дурненькій секретарці з уяви, повільно роздяглася і <…> звабливо всміхаючись, вмостилася у [його] обійми». Втім результатом усіх цих специфічних зусиль стало те, «…що за хвилину [Кемаль] вже спав тихим та щасливим сном; і бачив у ньому – Фюсун» [Памук – 2009: 212–213], яку головний герой, вочевидь, залишив у їхньому «голому раю» [Памук – 2009: 40].

Своєю чергою, згадка про рай не видається випадковою остільки, оскільки, на переконання О. Аронсона, «прямувати шляхом спокуси означає вибирати не зло, а відкривати гріх як ще одну можливість самого життя». Простіше кажучи, як вважає цей автор, «лише піддавшись спокусі, Адам і Єва знаходять те, що ми сьогодні називаємо «свідомістю» і що є ефектом усвідомлення власної конечності, ефектом смерті. [Бо] зваба <…> – є частиною життя, а не технологією, яка приховує смерть» [Аронсон – 2003].

З ідеями О. Аронсона перегукуються і міркуваннями І. Камартіна, який не має сумнівів стосовно того, «що спокуса і здатність бути звабленим є не справою рук диявола і не крахом моралі, а безцінною властивістю людської природи, від якої, попри загальний осуд, ніхто ніколи не відмовиться» [Камартін – 1998]. І справді, з огляду на зміст роману можна, певно, знехтувати епатажною назвою твору на користь назви іронічно-провокаційної, проте неможливо позбутися привабливості життєвих зваб, що сповнюють наснагою і сенсом долю Фюсун та Кемаля і що, попри смерть останніх, залишають по собі, принаймні, текст-музей.

Такий сенс спокуси є невипадковим хоча б через те, що «чарівність зваблення, безумовно, є сильнішою і вищою за подачки насолоди» [Бодріяр – 2000: 58] і «набагато більш винятковою та піднесеною, ніж секс, а тому понад усе ми цінуємо саме спокусу» [Бодріяр – 2000: 43]. Та у будь-якому випадку зміст роману О. Памука якнайпереконливіше доводить, що загрозливий характер повабу є дійсно цілком позірним, бо, з одного боку, анафеми, які спадають на

цей корелят, зумовлені острахом перед «іманентною силою спокуси», що полягає у тому, аби «все і вся відкинути від власної істини і повернути її у гру, у чисту гру видимості», але тільки для того, щоб у цій грі «миттєво переграти і зруйнувати усі системи смислу та влади…» [Бодріяр – 2000: 36–37]. Натомість, з іншого боку, про суперечливий та на загал конструктивний зміст спокуси свідчить фінал «Музею невинності», у якому головний герой особисто підтверджує те, що й так було очевидним з усього попереднього тексту роману, тобто те, що Кемаль Басмаджи «…прожив напрочуд щасливе життя» [Памук – 2009: 666].

Отже, підсумовуючи дослідження топосу спокуси у романі О. Памука на цьому етапі, можна дійти висновків, за якими, по-перше, поваб вмотивовано визначається через категорію «жіноче», зокрема, завдяки амбівалентному змісту цієї категорії, себто через здатність як спокушати, так і бути звабленим; по-друге, у певному сенсі «метафорою спокуси є <…> погляд Орфея, звернений на невимовне в усій його мертвечині, коли він виявляє, що предмет його любові перетворився на камінь, тобто перестав бути» [Ольшанський – 2007]; і по-третє, хоч і дещо перебільшуючи, але аж ніяк небезпідставно можна ствердити, що «спокуса керує світом», проте «людям від цього не надто вже й погано» [Камартін – 1998].

«Спокуса божевілля» (Н. Григор'єва). Так, якщо звернутися, наприклад, до кореляту повабу у романі В. Кучока «Гівнюк», то у цьому випадку на нас чекатиме несподіванка, пов'язана з тим, що один з персонажів твору – дядько наратора на ім'я Ґуцьо, тобто Густав, яке, до речі, у перекладі з латині означає «божественний», – у пародійний, чи то пак в інверсивний, спосіб повторює долю легендарного Орфея. Хоча, на відміну від останнього, Ґуцьо озирається не на царство мертвих, а, навпаки, він ніби перебуває у безтілесній країні, що її уособлює бібліотечний архів, на посаду наглядача якого його було призначено і який до того ж знаходився «…у підвальному приміщенні…» Через ці бодай сприятливі обставини у Ґуцьо «…з'явилася можливість закріпити жаб'ячу перспективу, з якої йому випало спостерігати світ», а крім того, він починає активно «…користати зі свого підземного спостережного пункту…» [Кучок –

2007: 28]. І внаслідок багатогодинних та «…скрупульозн[их] огляд[ин] жіноч[их] земн[их] благ[]» вуйко оповідача нарешті спокусився однією з пар цього нескінченого та своєрідного потоку, «…вибрався зі свого підземелля, став на дорозі у вибраних ним ніг <…> закохався без пам'яті» і взявся до «…зваблювання обраниці…» [Кучок – 2007: 29].

Підземні, а надто, сказати б, – пекельні і так само оздоблені іронічним присмаком конотації наявні й у романі Ю. Іздрика «Таке». Щоправда, цього разу наративна свідомість автора актуалізує відповідне спрямування у зв'язку зі станом пацієнтів наркологічної лікарні, який визначався ним як «…кумар, бодун, біляк, психоз, шиза, ізмєна тощо…» і через який «…клієнтів викидало в місця настільки подібні, що спокусливою видавалася версія про інший світ, потрапити в який можна було лише володіючи навиками смертельної інтоксикації» [Іздрик – 2010: 34–35].

У результаті такої зміни звабливого ракурсу один із заручників пекельного повабу – алюзивний персонаж, либонь, монархічного походження на ім'я «…Ургант (як і кожен з нас) спочатку відчув себе темним магом зі світлим минулим, а згодом – узагалі пекельним месією» [Іздрик – 2010: 40]. Але трішки пізніше містичний флер наведеної художньої зарозумілості спадає і усе стає на свої місця, бо з'ясовується, що це «…саме він, Ургант Джамбон Тулку VII, відповідальний за створення пекла <…> Як кожен з нас. Як ви і я» [Іздрик – 2010: 41–42].

«Алеаторика спокуси» (Ж. Бодріяр). Своєю ж чергою, це засвідчує певну рацію, яку мав А. Бад'ю, стверджуючи, «що гріх – це *життя* (тут і далі курс. авт. – А. Б.) смерті, а тотожний собі самому суб'єкт («я») є *смертю* життя» [цит. за Аронсон – 2003]. Принаймні, сюжетні колізії і характер більшості дійових осіб у романі С. Поваляєвої «Замість крові» доводять, що якщо інтерпретувати «тотожного самому собі суб'єкта» як суб'єкта наркотично залежного, то, наприклад, з морально-літературознавчими рефлексіями Р. Харчук, яка вважає, що «…романтична екзальтованість С. Поваляєвої не перекону[є], бо там, де починаються наркотики, закінчуються дружба, любов, саме́ життя» [Харчук – 2008: 227] –

отже, з рефлексіями такого штибу, попри їхню зовнішню нібито суголосність з тезою А. Бід'ю, навряд чи можна погодитися.

Адже, по-перше, і Дред, і Джанніс у романі все ж таки не вмирають. По-друге, у контексті топосу спокуси художня доля цих героїв детермінується чи не абсолютним повабом «Тотальної Порожнечі» [Поваляєва – 2007: 103], через актуальність якої головний герой-розповідач здатен лише «…позіхну[ти] навздогін небачено звабливій <…> герлі з розкішним рудим волоссям, лагідними груденятами та стрункими ніжками…» [Поваляєва – 2007: 237].

Йдеться ж бо про те, що «смерть життя» за окреслених умов аж ніяк не дорівнює «закінченню життя» – радше цю ситуацію можна було б визначити як реторсію остільки, оскільки зміст роману української мисткині і справді суперечить формальним описам, з яких він складається. Інакше кажучи, самовбивчі експерименти персонажів аналізованого тексту з власними тілами відбуваються не у реальності, а у дискурсі, і тому сенс зображення у романі, скажімо, «…автопортрета Джанніс…» з її «…божевільними застиглими зіницями обковбашенного лемура» [Поваляєва – 2007: 105] або чогось подібного стосується все ж таки не пропаганди асоціального і небезпечного для здоров'я способу життя, а ризикованих поневірянь особистості на маргінесі буття, у тому числі й через застосування потенціалу спокуси.

І, нарешті, по-третє, притаманна кореляту спокуси алеаторика, поєднана, до того ж, зі стратегією реторсії, не тільки зумовлює переосмислення характеру кореляції між реальністю та дискурсом, а й дозволяє у парадоксальний спосіб реінтерпретувати зміст топосу спокуси, яка за таких умов «радикально опирається анатомії як долі» [Бодріяр – 2000: 38].

Заборонена спокуса? У цьому плані обрані для аналізу твори поділяються на декілька типів, у першому з яких стратегія звабления вмотивовується анатомією, у другому, власне, – протистоянням з біологічною детермінованістю, а у третьому – робиться спроба поєднати попередні два типа, далебі, у карколомний симбіоз.

Так, до першого типу, вочевидь, належить роман В. Кучока «Гівнюк», про що, крім наведених вище рацій, додатково і особли-

во вагомо свідчить фінал книги, у якому «старий К.» поглинається чи не всесвітнім потоком… лайна.

До цього ж типу текстів належить і роман М. Павича «Друге тіло», який (роман) вже з засади передбачає у своєму складі наявність топосу спокуси хоча б тому, що зміст цього твору відверто визначається тілесною проблематикою. І дійсно, шуканий корелят періодично та надзвичайно виразно дається взнаки саме на рівні цілком відвертої плотської зваби, починаючи з анонсованої однією з героїнь роману – дружиною письменника-наратора Лізою, так званої теорії поцілунку і закінчуючи стилізованою під драматичний уривок пристрасною розмовою архангела Гавриїла з Богом.

Отже, відповідно до положень сформульованої Лізою теорії «поцелуи похожи на любовные письма», а надто – «поцелуй это залог счастья, воспоминание, ложь, обещание или долг под проценты. Он вестник радости или беды» [Павич – 2007: 20]. Та, певно, чи не найважливішим є те, що «через поцелуй одно наше тело переходит в другое тело…» [Павич – 2007: 21].

Натомість діалог трансцендентних суб'єктів стосувався передусім нерозуміння, що його висловив, м'яко кажучи, здивований Гавриїл, якому Бог доручив переказати «девице Марии» звістку про «…манну [Його] сошествия!» [Павич – 2007: 217]. Утім славнозвісний архангел не може приховати обурення через це веління, тому що не здатен второпати, «как так», що «Тот, перед Кем трепещут херувимы <…> обещает девице слабой <…> Сам, Собственной персоной <…> прийти и в неё вселиться, да к тому же ещё соделать сие через слово» [Павич – 2007: 217–218]?!

Зрештою, роздратування архангела Гавриїла видається дещо удаваним, оскільки, возвеличуючи всемогутність Бога, навряд чи можна було сподіватися на те, аби не виконати його наказ. Але разом з тим і цей штучний діалог, і особливо його розв'язку у контексті усього роману можна визначити як цілком виправдані та доречні, бо до неприхованого тілесного зваблення вдаються чи не усі персонажі аналізованого тексту М. Павича, а свого апогею перманентна стратегія спокуси досягає під час Венеціанського карна-

валу, який завершується тим, що Захарія публічно позбавляє Анну цноти [Павич – 2007: 133].

«**Марення спокуси» (Ж. Бодріяр).** Своєю чергою, так само, як романи С. Поваляєвої «Замість крові» і Ю. Іздрика «Таке», книги М. Уельбека «Можливість острову», В. Пєлєвіна «Т» й Х. Муракамі «1Q84» необхідно зарахувати до другого типу реалізації в них стратегій зваблення, бо в усіх цих текстах йдеться про різноманітні спроби заперечити біологічну вмотивованість людської істоти. Зокрема, якщо у романах С. Поваляєвої та Ю. Іздрика персонажі, як зазначалося вище, вдаються до, сказати б, психотропних знарядь щодо особистого армаггедона з власною тілесною вгніждженністю, через яку, як вважає, наприклад, Дред, «…Джанніс – це хаос…» [Поваляєва – 2007: 117], і «…її очі схожі на дві оскаженілі зірки…» [Поваляєва – 2007: 183], а Ургант взагалі «…почав бачити світ як пекло, а себе як демона у ньому» [Іздрик – 2010: 40], то М. Уельбек у своєму творі пропонує, безперечно, ще більш радикальний варіант звільнення людини від її тілесної рокованості, у тому числі, й на роль жертви повабу.

Завдяки біологічній революції, яка нагадує клонування, істоти, що залишилися на землі після загибелі більшої частини людства, отримали можливість вегетувати подібно до рослин за рахунок мінеральних солей, води та сонця і водночас з цим фантастичним варіантом безсмертя втратили, зосібна, здатність до зваби. Втім нібито очевидний прогрес сучасного для Даніеля24 та Даніеля25 стану захищеності, спокою і самотності, особливо порівняно з попередньою, себто з нинішньою епохою, у яку живемо ми і яка характеризується тим, що «…заклание морали превратилось в нечто вроде ритуальной жертвы…» [Уельбек – 2009: 37], яке (заклання) ґрунтується на «абсурдном влечении Запада к цинизму и злу…» [Уельбек – 2009: 163–164], – отже, цей буцімто очевидний прогрес виявився суттєво перебільшеним.

Першою порушує чи не ідеальний стан буття Марія23, яку остаточно зваблює, попри (чи завдяки?) її перебування, либонь, у раю, вірш Даніеля1, точніше, останні рядки цього ліричного опусу, що простодушно віщують «…во времени – безбрежном море –

/ Возможность острова вдали» [Уельбек – 2009: 334]. А вже услід за Марією23 прямує за межі свого сховища і назустріч таємницям оточуючого його світу Даніель25, який справді знаходить море, облаштовується у цьому новому для нього «…пространств[е] покоя…» та доходить висновку про те, що все ж таки «счастье леж[ит] за горизонтом возможного» і що «мир – предал» [Уельбек – 2009: 377] його, а спокуса у черговий раз навіть і за фантастичних обставин обертається на зраджені та нездійсненні марення.

Спокуса письма. Не менш радикально, а разом з тим доволі оригінально й відверто іронічно намагається подолати «анатомію як долю» і В. Пєлєвін, при цьому ніби керуючись настановами Ж. Бодріяра, відповідно до яких «спокуса ніколи не вписується у природний або енергетичний лад – вона завжди належить до порядку штучності, до порядку знака та ритуалу» [Бодріяр – 2000: 26].

Принаймні, у своєму романі «Т» зусилля російського письменника сконцентровано навколо деміфологізації іншого російського письменника, сильветка і творчість якого вже давно перетворились на іконоподібне, далебі, сказання. Натомість головний герой цього твору – граф Т., себто Лев Миколайович Толстой, переймається пошуками загадкової «Оптиной Пустыни» і теж, як і герой М. Уельбека, не дуже розуміє, де її шукати, а що це взагалі таке, знає ще менше. Проте поступово ситуація хоч, з одного боку, і заплутується, але, з іншого боку, стає дещо зрозумілішою, оскільки усі зацікавлені особи врешті-решт усвідомлюють, що граф Т. у книзі під назвою «Т» виступає у ролі головного героя, яку йому без його згоди нав'язав ремісник від письменництва Аріель Едмундович Брахман та який нібито і є автором роману «Т».

До того ж принагідно з'ясовується, що «…даже самый тупой и подлый писака с чёрной как ночь душой всё равно властен вызвать к жизни новые сущности» [Пєлєвін – 2009: 64], а тим більше спокусити навіть такого «праведника», як Л. Толстой, наприклад, «…ароматом молодого женского тела…» [Пєлєвін – 2009: 77], яким пахтіла «…миловидная крестьянская девка лет двадцати, ещё почти ребёнок, с копной русых волос под косынкой и трогательно хрупкой шеей над вырезом сарафана» [Пєлєвін – 2009: 76].

Дізнаємося ми також і про те, що «всё в городе…» – це «финтифлюшки, завитушки, грим и пудра на разлагающейся личине греха» [Пєлєвін – 2009: 320], а «отец всех писателей – диавол», и «именно потому творчество, демиургия есть самый тёмный грех из всех возможных…» [Пєлєвін – 2009: 64].

Не надто очевидними залишаються тільки два питання: 1) якщо автором роману був Аріель Едмундович, то як його спромігся здолати головний герой твору Лев Миколайович? 2) а якщо Лев Миколайович все ж таки був автором цього тексту від самого початку, то навіщо було так наполегливо шукати «Оптину Пустынь» – чи у якості продуцента-наратора граф Т. хіба не повинен був знати, що це словосполучення означає «выбирать, желать» пустоту [Пєлєвін – 2009: 380]?

Проте за умови, що від самого початку автором цього тексту був все ж таки Лев Миколайович, важко не погодитися з висловленою… не має значення ким тезою, за якою «диавол есть обезьяна Бога – он творит таким образом полный страдания физический мир и наши тела. А писатель есть обезьяна диавола – он создаёт тень мира и тени его обитателей» [Пєлєвін – 2009: 64]. І навпаки, варто, напевно, зробити висновок, відповідно до якого у контексті топосу спокуси книга В. Пєлєвіна становить спробу заперечити нескасованість повабу за посередництвом літературної творчості, яка виявляє характерні ознаки класичного зваблення.

І справді, чому б і ні, адже «…спокусити можна тільки того, хто вірить в бога» [Ольшанський – 2007], чи не так? А крім цього, роман В. Пєлєвіна репрезентує бодай взірцевий варіант реторсії, на що недвозначно вказує і один з епізодів у цьому тексті. Так, у розмові з конякою (sic!) непутящий граф дізнається від цього неабиякого співрозмовника про те, що «рубить палец <…> это чистой воды кви про кво». А на питання: «Кви про кво? <…> Что это?» – він отримує вражаючу відповідь: «Это когда одно принимают за другое…» [Пєлєвін – 2009: 82].

Письмо спокуси. Своєю чергою, необхідно ствердити, що герої роману Х. Муракамі «1Q84» в Бога, переважно, не вірять, але і їм це аж ніяк не заважає жити у світі з двома Місяцями і брати до

уваги можливість існування таких чудасій, як, наприклад, «повітряна личинка». Проблема, натомість, полягає у тому, що світ, який змальовано у цьому тексті, відтворює світ, що його репрезентовано в оповіданні, яке написала Фукаері і яке довів до видавничої, так би мовити, кондиції Тенґо.

Інакше кажучи, усе, що відбувається з героями книги, діється у космосі, який створено художньою уявою цієї дивної дівчинки. Але при цьому не тільки інші персонажі, а й сама Фукаері теж живе у світі, який вона нібито не вигадала, а лише відобразила у своєму оповіданні. Внаслідок цього своєрідного подвоєння чи навіть потроєння дискурсу, а, точніше, дискурсивної реторсії, і справді бодай цілком нівелюються такі чинники спокуси, як, скажімо, жіночі принади і Фукаері, і Аомаме. Стратегії ж повабу реалізуються через літературні образи, які за таких обставин набувають штибу симулякрів, що обертаються знову на літературні образи, як, зокрема, тоді, коли Тенґо повертається до лікарняної палати вмираючого батька і у ліжку «замість нього у западині від його тіла» бачить «якийсь незнайомий білий клубок» [Муракамі – 2010: 438]. Дещо оговтавшись від цієї несподіванки, головний герой «…здогадався: «Це – *повітряна личинка* (курс. авт. – Х. М.)» [Муракамі – 2010: 439] – «…повітряна личинка, яку [він] намалював й описав словами тексту <…> Так само, як це було у випадку двох Місяців» [Муракамі – 2010: 440]. А трішки згодом Тенґо наважився, «…просунув пальці у двосантиметрову щілину [на повітряній личинці] <…> поволі, немов розчиняючи двері, розсунув її [щілину] на два боки <…> [і] побачив там вродливу десятирічну дівчину» [Муракамі – 2010: 442], у якій він упізнав колишню маленьку Аомаме.

За окреслених обставин можна дійти висновку, за яким до усіх цих, сказати б, реторсивних експериментів справа доходить через те, що «…навколишній світ збочив» [Муракамі – 2011: 359], а отже, чи не єдиним, за Х. Муракамі, засобом якось зарадити цій проблемі залишається стратегія, спрямована на елімінацію фізіологічної приреченості на поваб шляхом продукування дискурсивного варіанту спокуси.

Спокуса марення. Зрозуміло, що подібна стратегія є абсолютна неприйнятною ані для «Романтичного егоїста» Ф. Беґбеде,

ані для «Флорентійської чарівниці» С. Рушді, ані для «Коханки» Я. Вишневського, зрештою, у цю стратегію не вписується також і «Колекція пристрастей…» Н. Сняданко. А тому цілком закономірно, що у контексті топосу спокуси названі твори ґрунтуються на симбіозі двох попередньо визначених підходів.

Так, у випадку з «…Пригодами молодої українки» світ повабу хоч корелює з тілесними прагненнями та забаганками і хоч пов'язаний з буцімто суспільною та національною реальністю, але при цьому жадану звабу все ж таки винесено за певну межу, внаслідок чого ці нібито реальності набувають характер марення. Зокрема, вже перша закордонна пригода Олесі Підобідко сталася завдяки тому, що сім'я банківського службовця зі славетного німецького міста Баден-Баден запросила українську студентку «…до себе на 1 рік допомагати матері доглядати за дітьми» [Сняданко – 2008: 113].

Утім, на відміну від міста у романі С. Поваляєвої чи В. Пєлєвіна, «це місто…», «…виклика[ючи] <…> спокусу», поставало перед дерзновенним галицьким дівчиськом «…таким собі напівпримарним куточком», «…сама назва якого спонука[ла] зануритися в теплу пахучу ванну і забути про всі світові проблеми…» [Сняданко – 2008: 118–119]. Більш того, вже опинившись у цьому обітованому місті, Олеся має змогу спостерігати й іншу дивоглядію, відповідно до якої для місцевих жителів «…їжа ставала придатною до вжитку тільки після того, як її загортали в міцний шар целофану з наліпкою супермаркетівського штрих-кода» [Сняданко – 2008: 221]. Прикметно, натомість, що зір, детермінований набутим іноземним досвідом, а відтак звернений на батьківщину, починає зауважувати і щось таке, що за іншої перспективи просто неможливо було б побачити. Отже, виявляється, що не тільки «ідеальна галичанка – це безтілесна Муза, яка має надихнути й зникнути…», а й «реальна галичанка – це жінка, про яку легко мріяти, але яку важко здобути…» [Сняданко – 2008: 257].

Своєю чергою, персонажі з роману С. Рушді є не менш запопадливими щодо земних спокус, яким важко, а то й неможливо пручатися, оскільки «…ці чорні очі [принцеси Кара Кьоз, себто Флорентійської чарівниці] затягують вас, і ви бачите велику силу,

що зачаїлася у їхній глибині» [Рушді – 2010: 98]. Але і у цьому випадку виявляється, що «створення реального життя з мрії – не до снаги людям, це право богів» [Рушді – 2010: 40], – йдеться ж бо про те, що «кожен чоловік хоче, аби його історія була почута» [Рушді – 2010: 72], адже неможливо змиритися з жахіттям, за яким «і після смерти, як і за життя, [нас] переповнюватимуть невимовлені слова, [що] стануть [нашим] пеклом і терзатимуть цілу вічність» [Рушді – 2010: 73].

«Спокуса існування» (Е. Чоран). Дещо інший спосіб на реалізацію відповідної, себто синтетичної, стратегії обирає автор «Романтичного егоїста», тому що він прямує шляхом, сказати б, від протилежного. Так, попри посилання на славнозвісний «Щоденник звабника» С. Кіркеґора, книга якого розповідає про те, як один молодий спокусник на ім'я Йоханнес довший час намагався позбавити невинності лише одну дівчину на ім'я Корделія, аби потóму відцуратися від неї і заявити, що, мовляв, раз «…дівчина віддалася, то вона втратила всю свою силу, вона втратила все» [Кіркеґор], – отже, попри ці авторитетні посилання, Оскар Дюфрен, навпаки, спить з багатьма жінками.

Врешті-решт й історія героя-розповідача з роману Ф. Беґбеде завершується всупереч традиції, оскільки Франсуаза залишає безталанного Дюфрена з уявним «гарбузом» у розпачливо застиглих долонях. Але здається, що це не прикра випадковість, а неминуча закономірність, спричинена філософією, яку сповідує «романтичний егоїст» і відповідно до засад якої «Донжуани не мають уяви», а Казанову хоч і вважають стахановцем, та насправді «він ледар» [Беґбеде – 2007: 87].

Інакше кажучи, за версією Ф. Беґбеде, через те, що за сучасних умов у щоденну практику статевих зносин повернувся доісторичний проміскуїтет, звабливість відтепер визначається моногамністю. І справа, звісно, не у тому, що розбещений герой раптом перетворився на ригористичного святенника, тим більше що повернутися у минуле (у яке?!) навряд чи взагалі можливо. Так, наприклад, не тільки персонажі-коханки, а й персонажі-жінки Я. Вишневського прагнуть бути спокусливими і, зокрема, нехту-

ючи настанням менопаузи, пам'ятають, та й не хочуть забувати, «…як може дивитися на жінку чоловік, який хотів би роздягнути її поглядом» [Вишневський – 2009: 126]. Проте ані ті ж самі жінки, ані коханки «…не погоджуються бути для чоловіка тільки дзеркалом» [Вишневський – 2009: 126]. А отже, справа, радше, у тому, що «зваблюючи, [кожен з нас] має намір виступити у якості повноти буття і змусити визнати себе саме таким» [Сартр – 1988: 218].

Резюмування. За окресленої, тобто буттєвої, перспективи можливість інтерпретувати корелят спокуси у категоріях реторсії вже не викликає жодних сумнівів, бо кожний репрезентований вище «спокусливий» аспект більш ніж вагомо свідчить на користь того, що прозоро і ясно висловлене заперечується прихованими умовами акту висловлювання. Внаслідок цього, по-перше, такі класичні чинники спокуси, як «жіноче» та «фетиш», набувають модернізованого чи, точніше, трансгресивного штибу. По-друге, «Музей спокуси» О. Памука через притаманну цьому тексту синтетичну стратегію повабу знову набуває змісту «Музею невинності». І по-третє, своєрідна «трансгресія спокуси» вмотивовує не лише окреслені вище сенси, а й становить визначальну передумову функціонування як корелята сексуальності взагалі, так і топосу ***сексуальності*** у ***«Флорентійській чарівниці» Салмана Рушді*** зокрема.

Розділ 8

СЕКСУАЛЬНІСТЬ «ФЛОРЕНТІЙСЬКОЇ ЧАРІВНИЦІ» САЛМАНА РУШДІ

З усіх сексуальних збочень найбільший подив викликає цнотливість.
Б. Шоу.
Доктор Фрейд, покидаю Вас, сумевшего (где-то вне нас) на глаз над речкой души перекинуть мост, соединяющий пах и мозг.
Й. Бродський

Еропарадокси. Р. Барт, порівнюючи в одній зі своїх книг західну та східну еротику, ствердив напрочуд парадоксальну рацію, відповідно до якої, зокрема, у Японії «…сексуальність присутня у сексі, а не де-небудь ще; [натомість] у Сполучених Штатах [все] навпаки – сексуальність є всюди, але тільки не у самому сексі» [Барт – 2004: 43].

Зрештою, це не єдиний парадокс, через який визначається такий суперечливий і надзвичайно складний корелят, як корелят сексуальності. Та чи не найглибше протиріччя, притаманне сексуальності, полягає у тому, що, як вважає О. Романова, «людина, здобуваючи сексуальність, втрачає благодать безсмертя і виганяється Богом з раю» [Романова – 2012: 22].

Подібну думку висловив свого часу і М. Фуко, який навіть якось відчайдушно ствердив, що «…у той день, коли наша сексуальність почала говорити, коли про неї стали говорити, мова перестала бути моментом розкриття безкінечного: віднині у її глибині ми відчуваємо конечність і буття. У її темному прихистку ми зустрічаємося з відсутністю Бога і нашою смертю, з границями та їхньою трансгресією» [Фуко – 1994: 131].

Якщо ж узагальнити наведене вище і водночас звернутися до того поняття, яке є ключовим в усіх трьох висловлюваннях, то стане очевидним певний абсурд, зміст якого полягатиме у тому, що йдеться ніби про цілком природний і універсальний антропологічний корелят, проте ані універсальність, ані буттєвість сексуальності не здатні позбавити останню чи не апокаліптичного виміру.

Інакше кажучи, у запропонованому контексті сексуальність ніби втрачає свій автентичний, пов'язаний з тілесно-репродуктивним характером функціонування людини кшталт і набуває загрозливого або ж, принаймні, проблематичного штибу. Почасти окреслена абсурдність пояснюється таким загальновідомим фактом, за яким поняття «сексуальність» набуло актуальності порівняно нещодавно – у творчості маркіза де Сада, тобто наприкінці XVIII – на початку XIX століття. Більш того, «навіть в англійській мові, звідки й походить його сучасне значення, слово «sex» вперше було застосовано у значенні «коїтус, злягання» 1929 року у творчості англійського письменника Д. Лоуренса (автора скандального роману «Коханець леді Чаттерлей»). А слово «сексуальний» («sexy») у значенні «привабливий» з'явилося лише 1956 року» [Джуан].

Отже, за окресленої перспективи можна дійти висновку про те, що здатність людської істоти до сексуальної взаємодії з репродуктивною метою, з одного боку, і абстрактне конструювання цієї здатності, ґрунтоване, до того ж, на темпоральному розриві між сексуальним актом та його біологічними результатами, – з іншого, призвели до протиставлення причини і наслідку.

Це означає, що протягом тривалого періоду, поки люди просто злягалися, особливо не замислюючись над цим, сексуальності буцімто «не існувало» [див. про це також Гідденс – 2004: 184; Романова –

2012: 13; Брижань – 2012: 8–9 тощо]. І тільки коли сексуальність стала – як-от, наприклад, у текстах маркіза де Сада – предметом філософсько-художнього осмислення, її місце, роль та значення у людській культурі радикально змінилися: сексуальність, утверджуючи право на своє існування і на свою свободу, почала заперечувати саму себе, бо її першим переможним здобутком стала автономія сексуальності від репродукції, а другим – автономія сексуальності від статі. Можна також припустити, що цим історія навряд чи обмежиться, бо сьогодні завдяки науково-технічному прогресу у сфері інформаційних технологій йдеться вже про автономію сексуальності від тіла [див. про це, наприклад, Корнєв; Мюшамбле – 2011: 337, 353; Епштейн – 2006: 260–269 тощо].

Лібідо-моргана. С. Рушді у романі «Флорентійська чарівниця» пропонує своєрідну, спрямовану до сучасності ретроспективу, яка, на загал, має бути скерованою до минувшини, оскільки цей автор звертається до епохи Середньовіччя. Утім постава головної героїні асоціюється радше з недосяжним образом теперішніх супермоделей, а дехто з персонажів, як-от одна з королев Акбара з далебі символічним ім'ям Фантома нагадує навіть «примарну секс-бомбу» [Рушді – 2010: 84], що, потужно та виразно уособлюючи сексуальність, для більшості пересічних громадян, чи, точніше, за Ж. Бодріяром, споживачів, аж ніяк не асоціюються зі створіннями, які здатні до дітонародження.

Своєю чергою, Кара Кьоз не лише не прикута до одного місця чи оселі, де разом з нею мешкала б її малеча, якби вона у неї була, – принцеса Чорні Очі не може похизуватися навіть містом, яке вона могла б назвати рідним. Зокрема, однією з визначальних характеристик героїні є її перебування ніби всюди і ніде, бо Кара Кьоз, що її «Костомаха, власниця Дому Сканди на озером [себто хазяйка борделю], вважала <…> уособленням жіночої сексуальности…» [Рушді – 2010: 157], перетворюється на заручницю своєї краси, чи то пак сексуальності, про яку із безпосереднім захватом також якось при нагоді «верещав» «Ґаґліоффо, лихослов і нікчемний дроворуб», мовляв, «…як глянеш на ту пару відьом, то так і хочеться їх трахнути, бажання приходить, як свиняча холера» [Рушді – 2010: 188–189].

Іншою «відьмою» у цій «парі» була служниця Кара Кьоз – дівчина-Дзеркало, але іронія полягала у тому, що Дзеркало народила дитину, а принцеса була позбавленою такої здатності. І це не випадково, бо неможливість мати дітей водночас корелює як з повсюдністю принцеси Чорні Очі, так і з її відсутністю, внаслідок чого незбагненна, але очевидна врода цієї красуні, власне, й набуває виразних топологічно-сексуальних рис. Причому окреслений механізм справно функціонує і на Сході, у Сікрі або «...у столиці Сафавиду Тебризі...» [Рушді – 2010: 172], і на Заході, у Флоренції, а тому, певно, має рацію А. Пивоварчук, яка вважає, що «образ «Флорентійської чарівниці» – це перетин світів XVI століття, ув'язнених у тілі прекрасної жінки, яка змінюється та заворожує уяву і невідомого італійського мандрівника, і могутнього імператора» [Пивоварчук].

Разом з тим якщо процитована вище авторка робить наголос, либонь, на соціальному аспекті, то з таким підходом можна погодитися лише частково остільки, оскільки, на думку С. Сейдмана, хоч людські імпульси, спонукання і бажання й мають біологічну основу, але це «са́ме соціальні сили надають біологічній реальності форму «сексуальності». Індивіди і групи наділяють значеннями тілесні відчуття та почуття, перетворюють еротичні акти на ідентичності і створюють норми, які розмежовують прийнятні та неприйнятні різновиди сексуальності» [Introducing… – 2011: 3].

Зрозуміло, що наведена точка зору потужно обґрунтована авторитетом таких відомих постатей, як, наприклад, Ж. Лакан або М. Фуко, перший з яких «помістив бажання у сферу сигніфікації і розтлумачив, що сексуальність необхідно розуміти окремо від розмноження, тобто що сексуальне бажання не відповідає біологічному інстинкту збереження роду». А другий у своїй славетній «Історії сексуальності» [див., наприклад, Фуко – 1998] спробував довести, що «сексуальність служить інструментом організації влади у суспільстві і що вона завжди міститься у системі придушення та звільнення» [див. про це докл. Третьяков – 2012: 481–482].

Натомість, запропонувавши буттєву перспективу і трансгресивний контекст, у рамках якого долаються будь-які межі, у тому числі й соціальні, той самий М. Фуко певним чином якщо і не

заперечив соціологічний зміст сексуальності, то все одно надав їй дещо іншого, більш глибшого, бо ж індивідуального виміру. Принаймні, позатемпоральний штиб роману С. Рушді свідчить на користь, властиво, такого розуміння кореляту сексуальності, за яким її топологія визначається, зокрема, через діалектичний парадокс, сформульований С. Корнєвим, на думку якого «присутність сексу [щоправда, у творчості В. Пелєвіна] дається взнаки саме через його відсутність» [Корнєв – 1997].

Копулотації. Необхідно зазначити, що це не єдиний випадок вторування аналізованої проблематики у романах С. Рушді і В. Пєлєвіна. Так, передусім роман російського автора також репрезентує виразно позатемпоральний штиб художнього дискурсу. Наявні в обох текстах і оригінальні концепції щодо творення світу – концепції, вочевидь, просякнуті сексуальними конотаціями. Відмінність полягає тільки у тому, що у випадку з «Флорентійською чарівницею» традиційний міф про творення подається з перспективи жінки – дружини імператора Акбара Джодго, переконаної у тому, що «вона була його відображенням, такою, як він її створив, але вона також була сама собою» [Рушді – 2010: 42].

У романі ж В. Пєлєвіна, попри те, що подібну концепцію артикулює жінка – княжна Тараканова, зміст цієї доктрини навряд чи можна визначити як жіночій, оскільки йдеться про те, що «эта причудливая теория <…> основана исключительно на аналогиях с жизнью крупного рогатого скота <…> Перенеся это наблюдение на высшие сферы, люди древности решили, что и там действует тот же принцип» і що «есть подобный зачатию момент творения, в котором участвует божество-гермафродит, оплодотворяющее само себя <…> А дальше, после родов, мир существует по инерции – поскольку он уже зачат и порождён» [Пєлєвін – 2009: 24].

Авжеж, відчуваючи якусь нестачу від наведених ідей, дехто з героїв в обох текстах ніби намагається закарбувати на тілі ті сенси, які не здатні вмістити слова, і тому граф Т. хоче відрубати собі палець, аби, як він каже, «…от зла уберечься» [Пєлєвін – 2009: 286], а Джодго знає і майстерно застосовує «…сім способів унґюкуляції,

себто мистецтва використання нігтів з метою підсилення статевого потягу» [Рушді – 2010: 44].

Проте навіть такі вишукані засоби подолання/підсилення сексуальності навряд чи виправдовуються: сексуальність, попри всю свою могутність і значимість, що виявляється у творенні людського буття, все ж таки залишається десь обабіч доленосних, хоч і второваних нею шляхів якимсь невловимим маревом, яке не викликає жодних сумнівів у тих, хто його зазнав, але яке не надається на остаточну чи бодай вірогідну ідентифікацію, залишаючись, попри універсальність, передусім надмірним і, далебі, пустим надбанням неповторного індивідуального досвіду.

Питома вагіна. Прикметно, що у романах і С. Рушді, і В. Пєлєвіна, а також М. Уельбека «Можливість острову» імпліцитно пропонується схожий – навіть стилістично – варіант пояснення того, чому корелят сексуальності, ґрунтуючись на цілком матеріальній, тілесній, основі, так нагадує, либонь, фата-моргану. Зокрема, у романі «Флорентійська чарівниця» про це згадано мимохіть і безпосередньо стосується лише Ніколо іль Макії, який «…у своєму болісному вигнанні <…> думав про одне – як би знайти нову діру для свого качана» [Рушді – 2010: 199]. У книзі ж М. Уельбека відповідну тему представлено гротескно-іронічно, бо з цього приводу міркує «неолюдина» Даніель24, який спостерігає на екрані комп'ютера «…зрелище <…> вульвы…» Марії22 і безапеляційно стверджує, що, мовляв, «женщины создают впечатление вечности, их влагалище подключено ко всем тайнам, словно оно туннель, ведущий к смыслу мироздания, а не вышедшая из употребления дырка для производства карликов» [Уельбек – 2009: 8]. Натомість у романі В. Пєлєвіна, сказати б, концепт дірки набуває глобального філософсько-релігійного кшталту, позаяк один з чаньських учителів на ймення «Линь-Цзы <…> в ответ на вопрос, что такое Будда, говорил, что это дыра в отхожем месте» [Пєлєвін – 2009: 305].

Утім запропонована відразлива метафора в оригінальний спосіб інтерпретується як щось цілком протилежне, а саме: «Представьте себе <…> грязный и засранный нужник. Есть ли в нём хоть что-нибудь чистое? Есть. Это дыра в его центре. Её ничего не может

испачкать. Всё просто упадёт сквозь неё вниз <…> И вместе с тем весь храм нечистоты существует исключительно благодаря этой дыре. Эта дыра – самое главное в отхожем месте, и в то же время нечто такое, что не имеет к нему никакого отношения» [Пєлєвін – 2009: 306].

«Фалодизайн» (Ж. Бодріяр). Своєю чергою, ризикована, м'яко кажучи, метафорика, запропонована В. Пєлєвіним, перегукується з поетикою роману С. Рушді та М. Уельбека не лише у частині, яка стосується сексуальної проблематики або філософії дірки, – незаперечним є також і те, що ці письменники пропонують за окреслених обставин винятково чоловічу перспективу, яка у парадоксальний спосіб корелює не тільки з сексуальністю, що цілком очевидно, а й з пустотою, що на перший погляд може видатися нонсенсом, бо чоловіча сексуальність радше асоціюється з наповненістю, опануванням і динамізмом.

Проте зміст аналізованих творів не дозволяє йняти віри стандартному наративу, або, інакше кажучи, художньо-буттєвому «фалодизайну» у стилі Платона, характер філософії якого визначався О. Лосєвим як «споглядання ідей за допомогою власного фалосу» [Лосєв – 2010: 855]. Так, роман С. Рушді, попри те, що присутність головної героїні у цьому тексті зумовлена чоловічими прагненнями, попри те, що образ принцеси Кара Кьоз має значення лише остільки, оскільки вона потрібна, щонайменше, двом чоловікам – «невідомому італійському мандрівнику» та «могутньому імператору», і, нарешті, попри те, що чомусь «всі жінки потребують усіх чоловіків менше, ніж усі чоловіки потребують жінок» [Рушді – 2010: 43], – попри все це, роман С. Рушді все одно названо «Флорентійською чарівницею».

Натомість у романі В. Пєлєвіна літературно-містична гра автора призводить до того, що головного героя-чоловіка передусім позначено загадковим «Т», тобто літерою «Тау» (Т), яка у Давній Греції, за К. Юнґом, будучи символом життя, суперечила літері «тета» (О), ініціалу і символу Танатоса – смерті. А у Біблії «Тау» взагалі символізує спасіння праведників. Утім граф Т., хоч і може нібито похизуватися своїм безсмертям, але завдячувати цьому він, власне,

має бригаді авторів, які нібито й пишуть про нього цей роман. А щодо праведності, то й у цьому сенсі граф Т. навряд чи має достатньо підстав хвалитися особливими досягненнями не тільки тому, що він, встоявши перед спокусливою княжною Таракановою, дуже швидко опинився у тенетах звабливої Аксіньї, а й тому, що якщо вірити Аріелю Едмундовичу Брахману, то маркетологи від книговидавничої справи вирішили: «Толстой – такое слово, что все со школы помнят <…> Куда такому с моста прыгать. А вот Т. – это загадочно, сексуально и романтично» [Пєлєвін – 2009: 95].

І, нарешті, у романі М. Уельбека живий і справжній чоловік, несамовито бажаючи здобути безсмертя, перетворюється на «неолюдину», яка «…лишь поддержива[ет] своё присутствие, чтобы сделать возможным пришествие Грядущих» [Уельбек – 2009: 51].

Інакше кажучи, якщо об'єднати і підсумувати усі три версії, то можна отримати образ, який повинен був би символізувати життя, плодючість, себто життєдайність – власне, фалос, а навіть – якщо ще раз згадати Платона – Логос, оскільки «Платон розвинув таке уявлення про кохання, за яким Ерос виявлявся Логосом, а Логос – Еросом» [Шестаков – 2003: 40]. Та насправді йдеться про цілком уявний, вигаданий і непристойно штучний симулякр. На перший погляд цей бодай невтішний, а, на загал, ганебний вирок є ніби позбавленим навіть дещиці вірогідності, проте аналіз художніх творів не тільки доводить можливість запропонованих інтерпретацій, а й дозволяє переконливо обґрунтувати їхню парадоксальну слушність.

Дизеректильність. Так, у чи не найбільш чоловічому з обраного переліку романі О. Памука «Музей невинності» корелят спокуси домінує ще й, певно, тому, що корелят сексуальності набуває у цьому тексті виразного анігіляційного характеру. Зокрема, сексуальні пригоди Кемаля Басмаджи спочатку та водночас руйнують і його заручини із Сібель, і взаємини з Фюсун, а коли через багато років головний герой і Фюсун знову з'єднують свої, сказати б, сексуальні долі і коли «світ зда[єть]ся [принаймні, йому] майже раєм…», то наслідком цього чергового, хоч і надто короткочасного, «…хоч і огорнут[ого] сутінками» [Памук – 2009: 604] потрапляння до «Едему» стає безглузда смерть коханої жінки.

Натомість ще в одному на позір чоловічому тексті – у романі Ф. Беґбеде «Романтичний егоїст», несамовиті сексуальні походеньки Оскара Дюфрена, якого «біс ударив <…> в ребро на двадцять років раніше, аніж сивина у голову» [Беґбеде – 2007: 9] і якому нібито міг позаздрити навіть славетний Казанова, – отже, походеньки цього неоказанови завершуються не просто тривіальною поразкою чи ж цілковитою катастрофою – їхнім фіналом і справді стає сексуальний апокаліпсис, бо Фрасуаза – «любов усього життя» «романтичного егоїста», «…закохалася у дівчину, яку [вони] зняли разом» [Беґбеде – 2007: 275].

Своєю чергою, герой книги Ю. Іздрика «Таке» сам відверто зізнається у своїй буттєво-сексуальній безпорадності. Зокрема, з його художньо-екзальтованого лементу стає зрозумілим, що він «…міг зробити…» кохану «…щасливою. Якби не був переконаний, що любов – це камера попереднього ув'язнення, де двоє бавляться в найтупіший різновид суспільного сексу» [Іздрик – 2010: 222]. А тепер, коли втраченого повернути вже неможливо, йому залишається тільки радіти, «що [вона] не зламалася від [його] пристрасних істерик, не задихнулась у темницях куленепробивної хіті, не втонула у мутних сльозах чоловічого ідіотизму» [Іздрик – 2010: 221].

Ця, вочевидь, сумнівна, чи то пак дизфункційна, сказати б, фалопостава «такого» персонажа свідчить передусім про те, що, певно, мав рацію Е. Гідденс, який у своїй відомій праці дещо іронічно ствердив: «фалос є лише пенісом: і як же це відкриття шалено бентежить та змушує ціпеніти обидві статі!» [Гідденс – 2004: 166]. Окреслена реакція зумовлена, мабуть, тим, що, як вважав Ж. Бодрійяр, «Фройд мав рацію: існує тільки одна сексуальність, тільки один тип лібідо – чоловічий», а отже, основу «сексуальності становить жорстка, дискримінантна структура, сконцентрована на фалосі, кастрації, імені батька, витісненні тощо. Іншої [сексуальності] просто не існує». А тому «не має жодного сенсу намагатися уявити нефалічну сексуальність, без перепон і демаркацій» [Бодріяр – 2000: 32].

І оскільки чоловіча сила, на фундаменті якої будувалися не лише західні, а й східні культури, зазнає поступової, але невпинної

ерозії, то починає руйнуватися і остаточно занепадає у цивілізаційну прірву й звичний світ людини. При цьому необхідно зазначити, що цей процес має взаємозалежний характер та реалізується через найрізноманітніші способи і форми. Наприклад, у романі Х. Муракамі «1Q84» стрижневі сюжетні лінії стосуються передусім двох різновидів щодо вияву чоловічої слабкості – безпосередньої та садистичної.

Деперверфілії. Так, одним з лейтмотивів сексуального топосу в цьому тексті є «найперший спогад Тенґо…», що «…припав на його півторарічний вік» і що у ньому він бачив, як, «розстебнувши блузку й вивільнивши груди з-під бюстгальтера, мати давала їх ссати якомусь чоловікові, явно не його батькові» [Муракамі – 2009: 23]. Більш того, сам Тенґо волів «…стосунки із старш[ими] жінк[ами]», бо «усвідомлення того, що не мусиш виконувати ролі лідера, приносило йому полегшення – здавалося, з плечей тягар спадав» [Муракамі – 2009: 83].

За окресленої перспективи видається невипадковим також і кохання Тенґо до Аомаме, тому що ця жінка не лише була набагато сильнішою за цього чоловіка, а й жорстоко, на горло, карала тих, хто безсилість намагався приховати за ґвалтом і знущанням з жінок. Врешті-решт поява у романі незвичної дівчини на ім'я Фукаері теж почасти зумовлюється тим, що вона стала жертвою брутальної педофілії, яку лицемірно практикували облудники з буцімто релігійної секти «Сакіґаке».

Отже, можна вдатися до висновку одного з персонажів роману Х. Муракамі, аби підсумувати наведене вище і ствердити, що «…навколишній світ збочив» [Муракамі – 2011: 359], а тому, наприклад, Е. Гідденс намагається обґрунтувати поняття «пластична сексуальність», визначивши останню як таку, що «...може формуватися як характерна[, «а тому внутрішньо обмежена сама собою»] риса індивідуальності» і що «...в засаді <…> звільняє від правила фалосу (або навіть – панування фалосу), від зверхньої значущості сексуального досвіду» [Гідденс – 2004: 31].

Зокрема, історія Оскара Дюфрена репрезентує поєднання двох, за термінологією Е. Гідденса, адиктивних патернів, в рамках одного

з яких головний герой намагається раз-у-раз все ж таки утверджувати «правило фалосу», проте наштовхується на інший, прямо протилежний і нездоланний патерн гомосексуальних уподобань своєї коханої. Змушений визнати цілковиту поразку щодо сакраментального правила і головний герой роману М. Уельбека «Можливість острова», хоч цього разу йдеться про цілком об'єктивну перешкоду, пов'язану з віком і смертю.

Своєрідний патерн, від, так би мовити, протилежного, дається взнаки у романі В. Кучока «Гівнюк», оскільки «старий К. виповнював [«собою» «місце лише для одного Справжнього Чоловіка»] без остачі» [Кучок – 2007: 108], а долю брата «старого К.» визначила порушена тільки раз за все його життя сексуальна депривація. Але, здається, що це єдиний випадок, коли адиктивний характер девіантної поведінки реалізується не через надмір «фіксації уваги на визначених видах діяльності» [Мельничук – 2011: 65], а через відсутність будь-якої дії взагалі.

«Born to F*ck» [Раєн – 2012: 307]. Натомість в усіх інших аналізованих романах герої не припиняють засвідчувати, «…що на Землі немає істоти, більш наполегливо, творчо та безперервно сексуальної, ніж Homo sapiens» [Раєн – 2012: 64]. І, певно, саме тому навіть такий делікатний, інтимний і у багатьох культурах сакральний акт, як втрата цноти, у романі Н. Сняданко набуває характеру сардонічно-карнавального блюзнірства. Зокрема, хлопець головної героїні – Віталік, теж не справдився у якості фалоносія та фалодіяча, і через цей чоловічий афронт Олеся змушена була взяти долю своєї незайманості у власні руки: вона наказала Віталіку принести «папіну атвьортку», особисто оздобила викрутку «гумовим мішечком» та нетерпляче звеліла своєму горопашному коханцю «сдєла[ть] всьо бистра» [Сняданко – 2008: 102]. Отож не «встигла [дівчина] ще навіть глибоко зітхнути <…> як всередину [Олесі] проникло щось тверде, так, ніби [їй] вставили занадто велику клізму чи під час чергового візиту до гінеколога лікар переплутав гінекологічний пінцет із обтягнутою презервативом викруткою» [Сняданко – 2008: 104].

Та якщо у романі Н. Сняданко з прикметною назвою «Колекція пристрастей…» корелят сексуальності топологізовано в іронічно-

карнавальний спосіб з того моменту, коли «…в нашому дворі нарешті почалася сексуальна революція» [Сняданко – 2008: 21], то у тексті С. Поваляєвої зображення цієї сексуальної революції цілком позбавлено навіть мінімального натяку на гумор – навпаки, складається навіть враження, що понурі описи статевих зносин персонажів цієї книги визначаються синдромом нерозрізнення сексуального об'єкту.

Зрештою, сексуальні аберації, якими просякнуті зображення «алкогольно-наркотичн[их] оргі[й]-движняк[ів]-движух[]» [Поваляєва – 2007: 10] у творі з теж доволі прикметною назвою – «Замість крові», цілком вписується у запропоновану Ю. Кристевою концепцію, за якою «перверсивність – це не тільки вимушена приреченість; це найперша захисна територія, яку суб'єкт займає, протиставляючи її Смерті, коли вона йому здається вкоріненою у ґрунті самого життя: у матері» [Кристева – 1994: 109].

Зрозуміло, що «фрілавне віросповідання» [Поваляєва – 2007: 12] персонажів цієї книги С. Поваляєвої, їхній спосіб існування, за яким вони здатні повсякчас, будь-де і майже у будь-якому стані безладно і стихійно «фачитися», «кидати палки» або «…по п'яні траха[ти]ся з трансом» [Поваляєва – 2007: 15, 16, 204], може бути інтерпретованим не лише у категоріях перверсії як «найпершої захисної території» у протистоянні зі смертю, а й у більш широкому контексті – у контексті сексуальності, пов'язаної, за М. Мерло-Понті, «…не з якимсь периферійним автоматизмом, а з інтенціональністю, яка вторує загальному руху існування…» [Мерло-Понті – 1999: 208–209].

Сексмісія. І якщо наведена філософська максима важко корелює з адиктивним поведінковим патерном персонажів з роману С. Поваляєвої через їхній брутальний спосіб буття, то здається, що принаймні персонажі Я. Вишневського і М. Павича надихаються власне подібними намірами. Відмінність полягає тільки у тому, що описані у тексті польського автора рафіновані, а чи й романтизовані історії кохання ґрунтуються на цілком реалістичній основі. Натомість сюжетні лінії, з яких складається роман сербського письменника, амбітно спрямовані на осягнення глибинного

світоглядного сенсу за допомогою зміфологізованих у постмодерністському стилі літературних експериментів.

Утім в обох випадках будь-які прояви сексуальності розглядаються у цих творах, щонайменше, нейтрально-позитивно навіть тоді, коли йдеться про парафілії, як-от, наприклад, у новелі «Замкнутий цикл», що у ній один з членів екіпажу риболовецького траулера виявився «нормальни[м] ексгібіціоніст[ом]» [Вишневський – 2009: 181]. Або – у романі «Друге тіло», у якому «отец Гавриил» на заклик Аксіньї «любити» її «…потянулся к кувшину, полному воды <…> [і] с <…> горлышком <…> в виде мужского члена <…> наклонил его, отпил глоток, а потом влажным горлышком вошёл в Аксинью, продолжая наклонять посудину до тех пор, пока из неё в девушку не вылилось немного жидкости» [Павич – 2007: 209].

Разом з тим як Я. Вишневський, так і М. Павич, ніби ілюструють своїми творами ще одну тезу М. Мерло-Понті, відповідно до змісту якої «сексуальність не долається у людському житті, але й не відображається в осередді цього життя несвідомими уявленнями. Вона весь час присутня там як певна атмосфера» [Мерло-Понті – 1999: 222]. Та за окресленої перспективи у такий спосіб може бути інтерпретованим будь-який художній текст, оскільки, незважаючи на ставлення до сексуальної проблематики, сексуальність, власне, «як певна атмосфера» повсякчас утворює один з найвагоміших топосів чи не кожного літературного твору. Принаймні, як зазначав все той же М. Мерло-Понті, «якщо сексуальна історія людини є ключем до розуміння її життя, то це означає, що у сексуальності дається взнаки спосіб буття людини через її ставлення до світу, тобто через ставлення до часу і до інших людей» [Мерло-Понті – 1999: 210].

Прикметно, що вторування цим ідеям легко знайти і на рівні художнього дискурсу. Зокрема, у романі М. Павича «Друге тіло» одному з головних героїв – сучасному сербському письменнику, приснився сатана, у якого «…было три носа <…> Ему было не более семи-восьми лет, и он был девочкой», що безапеляційно ствердила: мовляв, «…внутри у нас, папуля, похоть, одна похоть, и ничего больше!..» [Павич – 2007: 280, 284].

Але навіть за такого широкого розуміння вагомості кореляту сексуальності все одно залишаються без відповіді питання про те, з яких причин утворюється згадана М. Мерло-Понті відповідна тривала й безперервна атмосфера? Чому ця атмосфера породжує таку незбагненну кількість варіантів репрезентації сексуальності? Адже, як зазначає у своїй книзі С. Джуан, «усього нараховується 113 офіційно визнаних парафілій. Утім цей список навряд чи можна визнати вичерпним, тому що наука про поведінку людини і клінічна практика свідчать, що джерелом статевого потягу здатне стати фактично все що завгодно» [Джуан]. І чому, врешті-решт, «люди готові ризикувати свободою або навіть життям тільки заради того, аби задовольнити свої сексуальні бажання» [Джуан]?

Кайрос-оргазмус. Отже, існує достатньо підстав, аби висловити припущення, за яким сексуальність має сенс тільки через переживання оргазму. Але цей стан визначається не хроносом, тобто звичним хронологічним часом – лінійним, послідовним, спрямованим до минулого, всепоглинаючим, як бог Хронос, що уславився пожиранням своїх власних дітей, і таким, який має кількісний характер, а кайросом, що перекладається з давньогрецької як «сприятлива мить», себто кайрологічним часом – щасливими миттєвостями, які трапляються незалежно від календаря і від кількісного чергування годин, а тому мають якісний характер.

Німецько-американський протестантський філософ, представник діалектичної теології П. Тілліх в одній зі своїх праць, яка так і називається «Кайрос», писав про те, що «тонке чуття мови змусило греків визначити хронос, «формальний час», через протиставлення йому кайроса, «автентичного часу», моменту, сповненого змістом і сенсом» [Тілліх – 1995: 217]. Але проблема полягає у тому, що «автентичний час» триває лише секунду, і навіть якщо комусь вдається вхопити прудкого бога Кайроса за його єдине пасмо, чи то пак за оселедець (sic!), то цей чин здатен лише на хвильку затримати, але аж ніяк не зупинити прудкого юнака з крильцями навіть на ногах, яким зображували його в античні часи.

За такої перспективи аналізовані романи надаються на ще одну тернарну типологію, відповідно до якої твори можна поділити на

ті, у яких персонажі щоразу переживаючи оргазм, намагаються через їхню кількість увічнити, чи, сказати б, хронологізувати ці кайрологічні миттєвості, попри те, що й на ці митті чекає доля дітей Хроносу: йдеться, зокрема, про тексти Ф. Беґбеде, М. Уельбека, Н. Сняданко, С. Поваляєвої і М. Павича.

До другого типу, за яким дійові особи живуть очікуванням на цю благословенну миттєвість, належать тексти В. Кучока, Х. Муракамі та певною мірою роман В. Пєлєвіна.

І, нарешті, третій тип, що передбачає наявність персонажів, які живляться спогадами про прекрасні хвилини, становлять книги О. Памука, Я. Вишневського та Ю. Іздрика.

Натомість роман С. Рушді, вочевидь, репрезентує синтез цих трьох типів, бо ж, наприклад, «…іль Макія, здавалося, був утіленням бога Пріапа…» [Рушді – 2010: 114]. «Його Величн[ість] *падишах*[] (курс. авт. – С. Р.) Акбар[], Захист[ок] Світу...» [Рушді – 2010: 277], попри величезну кількість дружин і наложниць, готових надавати йому відповідні послуги будь-якої хвилини, жив спогадами та мріяв про Кара Кьоз. А сама принцеса Чорні Очі і згадувала, і мріяла, втім якщо траплялася слушна нагода, то не відмовляла собі й у задоволені, адже у цієї красуні «були такі дні, коли вона хотіла розбещености...», а проте «вона була святом відчуттів. Вона була тим, за що чоловіки вбивають» [Рушді – 2010: 173].

Резюмування. Таким чином, є усі підстави ствердити абсолютну сексуальність «флорентійської чарівниці», принаймні, якщо розуміти сексуальність через рації М. Мерло-Понті, відповідно до яких неможливо редукувати існування до тіла або до сексуальності так само, як неможливо редукувати «...сексуальність до існування: останнє складається не з якихось упорядкованих фактів (на зразок «психічних фактів»), які можна редукувати до інших фактів чи до яких можуть редукуватися інші факти, а становить головоломне середовище реляцій між ними, місце, де їхні границі втрачають чіткість і розпливаються, або, нарешті, їхню загальну тканину» [Мерло-Понті – 1999: 220].

У запропонованому контексті можна також дійти висновку, за яким ***корелят сексуальності у художньому дискурсі визначати-***

меться як топос кайросу, ґрунтований на оргазмі. Відтак якщо скористатися пристрасним питанням Ж. Батая щодо того, чи може людина «…вповні пережити еротичний екстаз [і чи] не становить це всевладне переживання передчуття доконечної смерті?» [Батай – 1994: 272], – то неважко отримати бодай транспарентну відповідь: повне переживання еротичного екстазу цілком можливе, але тільки за умови надання останньому кайрологічного виміру, що, вочевидь, дозволяє позбутися «передчуття доконечної смерті», незалежно від того, чи це відбувається на Сході чи на Заході, на Півдні, на Півночі чи ж ще будь-де, а також відповідно до рації, за якою «функція оргазму стає вимірювачем психофізичного функціонування організму тому, що через неї виражається здатність живої системи підтримувати баланс біологічної енергії, а значить, і життя» [Райх – 1997: 290].

Сформульовану щойно думку можна висловити й інакше: отже, «...кохання – це теж подорож...», що змушує «...приречен[о] <…> йти невідомими <…> шляхами, сердечними стежками до небезпечних місць, наражатися на демонів та драконів і ризикувати втратити не тільки життя, але й душу» [Рушді – 2010: 123]. А для тих, хто не хоче або не здатний погодитися на цю екзистенційну фатальність, є все ж таки, либонь, один, хоч і паліативний, в засаді, спосіб, який дозволяє певною мірою досягти недосяжної мети і який полягає у тому, аби забутися. Навіть якщо йдеться лише про ***«Можливість острова» забуття***, як-от, наприклад, в однойменному романі ***Мішеля Уельбека***.

Розділ 9

«МОЖЛИВІСТЬ ОСТРОВА» *ЗАБУТТЯ* МІШЕЛЯ УЕЛЬБЕКА

…кожен із нас боїться
опинитися
сам на сам
зі своїм
життям.
С. Жадан
...Забуття – це акт...
М. Мерло-Понті

Простір забуття. На перший погляд такий корелят, як корелят забуття, з очевидних причин немає буцімто нічого спільного не тільки з корелятом сексуальності, а й з багатьма іншими тілесними корелятами. Проте, як це часто буває, перша-ліпша рація, що спадає на думку, не завжди є істинною. Так, корелят забуття визначається полівалентно: «у міфах [забуття] розуміється як нестача або відсутність пам'яті, зумовлена тим, що герой чи божество потрапляють у незвичне місце, в особливий топос, де вони позбавляються пам'яті» [Стародубцева]; за Ж. Дерріда, як «опосередкування та вихід логосу за свої межі» [цит. за Липовецький – 2001]; за П. Рікером, «не тільки [як] ворог пам'яті та історії», а «ще й [як] один з найважливіших їхніх ресурсів» [цит. за Рогинська – 2005]; натомість В. Подорога взагалі вважає, що «людина – це істота, яка

не просто схильна забувати, в забутті – весь сенс її існування», бо забуття дозволяє людині «не пам'ятати, не бути відповідальною, уникати почуття провини і будь-якого морального тягаря» [Подорога – 2012: 115].

Разом з тим якщо вдатися до більш прискіпливого порівняння кореляту забуття, наприклад, з корелятом сексуальності, то можна дійти висновку, за яким забуття і сексуальність є у певному сенсі двома сторонами однієї медалі: сексуальність намагається втримати миттєвість буття, а забуття приречено спрямоване на елімінацію цієї миттєвості. Принаймні, роман М. Уельбека «Можливість острова» становить своєрідний взірець такої антиномії, яка навіть композиційно складається з оповіді того, хто, будучи сорокасемирічним мільйонером, з незрозумілих, за словами одного із саркастично налаштованих рецензентів, причин переживає – і це «у сучасній Франції»! – «почуття безповоротної втрати <…> щодо двадцятидворічної порнозірки-дебютерки...» [Семенов – 2006], і з безпристрасно-холодних рефлексій тих його клонованих нащадків, хто, перебуваючи у стані забуття, або власне «...в вечной жизни...» [Уельбек – 2009: 7], намагається, зокрема, через «...постоянное размышление над рассказом о жизни предшественника...» і «...написание комментария...» [Уельбек – 2009: 139] здолати це забуття.

«Межа забуття» (С. Лєбєдєв). За такої перспективи екзистенція Даніеля24 і Даніеля25 й справді має сенс лише остільки, оскільки вони перебувають у стані забуття. А тому коли Даніель25 рушає за межі своєї «станції» у пошуках бодай якоїсь спільноти, то йому стає цілком зрозумілим, що попередня «...жизнь <…> однообразная, одинокая и <…> совершенно пустая...» була просто «невыносимой» [Уельбек – 2009: 339].

Більш того, щастя у безсмерті, на яке сподівався справжній, тобто неклонований, Даніель1 і заради якого він приєднався до секти елохімітів, виявилося недосяжним – «...уравновешенность превратилась в безучастность», а «самым очевидным признаком краха служило то, что [нащадок-клон] в итоге стал завидовать судьбе Даниеля1, его противоречивому жизненному пути, бушевавшим в нём любовным страстям...» і, «...в частности то[му] ощущени[ю]

перехода в другой мир, какое он испытывал, входя в женскую плоть...» [Уельбек – 2009: 339, 340].

Внаслідок усіх цих перипетій са́ме корелят забуття став, далебі, потужним ресурсом, який спричинився до того, що «основное флуктуирующее состояние» [Уельбек – 2009: 340] останнього Даніеля зазнало суттєвого прискорення і змусило цього персонажа вийти за огорожу будинку-фортеці, за яку ніхто не виходив протягом двадцяти чотирьох клонованих – якщо так можна висловитися – поколінь. Своєю чергою, неабиякий чин героя роману може також означати, що йдеться не лише про вихід за межі місця постійного перебування у просторі, а, зважаючи на попередньо окреслену мотивацію, й про вихід за межі топосу існування, себто за власні межі.

Морфологія забуття. При цьому не можна не звернути увагу на те, що колізії, пов'язані із забуттям та його доланням, безпосередньо корелюють із тілом. Зокрема, у романі М. Уельбека стан чи не тотального забуття у клонованих істот, яких репрезентують двійники Даніеля1, був зумовлений тим, що «...Верховная Сестра <…> делала упор на поддержании сниженного, не критического уровня энергии чисто консервативного порядка, который бы обеспечивал функционирование мысли, не такой быстрой, но более чёткой, ибо очищенной, – мысли, *освобождённой* (курс. авт. – М. У.) от тела» [Уельбек – 2009: 339].

З іншого, натомість, боку, попри те, що після «...Стандартной Генетической Ректификации, которой следовало в обязательном порядке подвергать все возвращаемые к жизни единицы ДНК и которая обозначала окончательный разрыв между неолюдьми и их предками», оскільки «преобразованное таким образом человеческое существо...», отримувало змогу «...жить за счёт солнечной энергии, а также воды и небольшого количества минеральных солей...» [Уельбек – 2009: 290], – отже, попри ці фантастичні метаморфози, неолюди все одно не змогли остаточно позбутися тілесної, сказати б, упослідженості.

Так, «...весь род Эстер унаследовал почечный изъян своей основоположницы и, как следствие, отличался укороченной продолжительностью жизни» [Уельбек – 2009: 312]. Марія22 належала

до того типу «неожінок», які, «...достигнув интермедийной стадии, перед концом испытывают ностальгию по мужскому половому органу и любят смотреть на него в последние минуты действительной жизни» [Уельбек – 2009: 108]. Натомість Даніель25 ані трохи не сумнівається щодо того, що «Даниэль1 живёт» у ньому, що «тело [неолюдини] стало новой инкарнацией тела» людини і що «мысли [цієї людини] стали [його] мыслями, воспоминания [цієї людини] – [його] воспоминаниями…» Проте, як це не дивно, але «жизнь [Даніеля25] далека от той, какой [Даніелю1] хотелось бы жить» [Уельбек – 2009: 321].

А тому, певно, й невипадково, що і Марія23, і Даніель25 вирішують радикально змінити триб свого неоіснування, аби у випадку першої через нездоланне бажання «...жить более полной жизнью» «...присоединиться к сообществу дикарей...» [Уельбек – 2009: 297], а у випадку другого – для того, аби відчути, що «...тело принадлежит [йому] лишь на короткое время...» [Уельбек – 2009: 377], позаяк це ґрунтується на переконаності розповідача, відповідно до якої «... мы живем, словно за завесой, за прочной информационной стеной, но у нас есть выбор, мы можем разрушить эту стену, мы ещё люди, наши тела готовы к новой жизни» [Уельбек – 2009: 302].

За таких обставин, зумовлених передусім тим, що «...небольшое количество воспоминаний, накопленных в ходе одинаковых жизней [неолюдей], ни в коей мере не обладает прегнантностью, достаточной для возникновения индивидуальной фантазии» [Уельбек – 2009: 329], відступництво цих неоперсонажів можна і дійсно трактувати як результат певної тілесної флуктуації.

Інакше кажучи, йдеться фактично про інвертований варіант заперечення стану забуття. Адже якщо погодитися з тезою, за якою сутність людського існування полягає у *неможливості повернення* (курс. авт. – Л. С.), а забуття якраз і дозволяє приховати неприйнятну правду про невідворотність смерті [див. про це Стародубцева], то у романі М. Уельбека – навпаки, власне, ***можливість повернення***, що становить визначально-буттєву рису неолюдей, детермінує стан забуття, а тому його заперечення частково-паліативно досягається за посередництвом читання і коментування текстів, але

більш дієво – завдяки фізичній втечі за межі станцій, у яких перебували неолюди.

Пам'ять забуття. Отож і у цьому випадку пам'ять становить неодмінний чинник, без кореляції з яким забуття є неможливим за жодних обставин. Утім парадокс полягає у тому, що «у парі «забуття і спогади» термін «забуття» є зайвим. Бо згадати можна тільки те, про що забув. Звісно, можна забути і більше не згадувати, але неможливо згадати, якщо не забув. А відтак поняття «спогад» вказує на те, що йому конче передує забування» [Стародубцева].

Зрештою, «согласно первому закону Пирса, личность тождественна памяти», оскільки «личность содержит в себе лишь то, что подлежит запоминанию (идёт ли речь о когнитивной, оперативной или аффективной памяти)» [Уельбек – 2009: 19]. З цією тезою, вочевидь, важко не погодитися, але й вона потребує деяких уточнень.

Так, якщо пристати до максими, за якою «особистість тотожна пам'яті», то тоді необхідно ствердити, що особистість також іманентно тотожна й забуттю, бо що вартувала б пам'ять, якби їй тінню не товаришувало б забуття? А крім того, у цьому контексті є сенс звернутися до оригінальної концепції пам'яті, сформульованої свого часу ще А. Берґсоном. Зокрема, французький філософ запропонував модель, що нагадує перевернутий конус, на рівні основи якого вся сукупність накопичених за життя вражень перебуває у «розгорнутому», сказати б, вигляді, а на вістрі конусу вони стискаються до точки і трансформуються до повної невпізнанності [див. про це докл. Берґсон – 1946]. Або ж, либонь, до ***точки забуття***.

З огляду на наведені вище рації стає зрозумілим, чому неолюди обов'язково повинні були студіювати і наявні автобіографії своїх основоположників-людей, і коментарі своїх попередників-неолюдей. Авжеж, після того, як вони внаслідок біогенетичних процедур знову і знову поставали у своїй зрілій подобі, ці бідолахи більше нагадували сліпих кошенят, аніж дорослих – хай навіть і – неолюдей, а тому на початковому етапі вони були змушені відновлювати з доступних їм переважно текстових джерел інформацію про власну автентичність. Інакше кажучи, неолюди з'являлися у точці забуття,

аби, з одного боку, сягнувши скарбниць пам'яті, вирватися за його межі, а з другого боку, у такий спосіб «…подготовить пришествие Грядущих…» [Уельбек – 2009: 138].

І все це, як здається, невипадково, тому що сліпота, – звісно, не тільки у фізіологічному сенсі цього слова, а, радше, сліпота як забуття, – на думку М. Ямпольського, «змушує тіло обживати простір [й] інтеріоризувати його у якості певного місця» [Ямпольський – 1996: 265]. Але водночас сліпота є пов'язаною з письмом, оскільки виключення зору неминуче активізує пам'ять і запускає у дію механізм, за термінологією М. Шелера, «буття у минулому», «буття у теперішньому» та «буття у майбутньому» [див. Шелер – 1973: 412–415] – механізм, дія якого передусім є притаманною для дискурсу взагалі і художнього тексту зокрема.

Мистецтво забуття. Ще один доказ на те, що сліпота, потрактована як забуття, має безпосередній стосунок до письма, можна знайти у романі друга і співвітчизника М. Уельбека Ф. Беґбеде «Романтичний егоїст». Так, цитуючи французького журналіста і письменника А. Ринальді, Оскар Дюфрен стверджує, що «роман – це не що інше, як перехід з безвісності до забуття, і не більше» [Беґбеде – 2007: 51], внаслідок чого у відповідну проблематику цілком органічно вводиться категорія мистецтва, яке мислиться водночас і як спосіб, і як форма побутування забуття.

Прикметно, що саме у подібній інтерпретації тема мистецтва (не лише, до речі, словесного, а й також образотворчого) присутня і у романі М. Уельбека. Справа в тім, що Венсан, син і спадкоємець керманича елохімітів, так званого пророка, за своїм, сказати б, першим фахом був художником, який вправлявся у дивних інсталяціях і сповідував, за його ж власним визнанням, «регресивну» філософію. Зміст цієї філософії полягав у тому, що «после Дюшана художнику уже мало видения мира, он пытается создать собственный мир; он – в прямом смысле соперник Бога» [Уельбек – 2009: 120]. Дивина, натомість, давалася взнаки у тому, що цей світ Венсан створив у підвалі власного будинку, а крім цього, численні інсталяції перебували у суцільній темряві до того моменту, поки світло, яке, здавалось, «…исходи[ло] от самого пространства», не

«выхватывал[о] из темноты то один, то другой угол помещения» [Уельбек – 2009: 117, 119].

За окресленої перспективи є достатньо підстав, аби ствердити, що, на відміну від життя, яке, наприклад, за визнанням головного героя роману Ф. Беґбеде, «поділяється на два періоди: до 20 років [Дюфрен] нічого не пам'ятає; решту років [він] прагне забути» [Беґбеде – 2007: 243], мистецтво імпліцитно слугує подоланню забуття, ніби освітлюючи певні епізоди, аби у такий спосіб трансформувати забуття на його протилежність, внаслідок чого елімінація миттєвостей буття обертається на їхню актуалізацію на іншому та, либонь, більш значущому рівні.

Принаймні, у романі В. Кучока «Гівнюк», щонайменше, композиційно підтверджується сформульована вище теза, оскільки роман складається з трьох розділів, які названо «Раніше», «Тоді» та «Потім» і які, з одного боку, за своїм змістом становлять спогади, або ж – у попередньо запропонованих категоріях – освітлення певних вагомих епізодів та рефлексій, а з іншого боку, попри те, що в них усіх йдеться про минуле, семантично-просторово ці назви позначають не лише «минуле», а й «теперішнє» та «майбутнє».

Інакше кажучи, час, репрезентований у цьому творі, є завжди минулим, утім хронотоп роману легко поділяється на три традиційні темпоральні складники, утверджуючи, далебі, топос замість простору, або у такому випадку все ту ж точку забуття, яка хоч і перебуває буцімто у просторі, проте об'єктивно заперечує його, бо потенційно містить у собі незбагненно-необмежений масив спогадів, що спорадично і частково, у тому числі й завдяки мистецтву, стають надбанням зацікавленої публіки, починаючи від автора-продуцента і закінчуючи читачем-, глядачем- або ж слухачем-реципієнтом.

Темрява забуття. Своєю чергою, гра зі світлом і темрявою у контексті попередніх міркувань особливо виразно представлена у романі В. Пєлєвіна «Т». Зокрема, ця гра не тільки дається взнаки у численних епізодах [див., наприклад, Пєлєвін – 2009: 11, 19, 38, 170, 336, 378 тощо], а й становить, на загал, основу як поетикальної архітектоніки усього тексту, так і його ідейного змісту остільки, оскільки головний герой, себто граф Т., не знає, ані хто він, ані де

він, ані навіщо він. І тільки згодом самосвідомість персонажа роману ніби виникає з темряви забуття, аби поступово через сюжетні колізії йому, а також й усім охочим стало зрозумілим, що «…жизнь ведь и правда подобие текста, который мы непрерывно создаём, пока дышим». Більш того, «нам кажется, мы что-то делаем, решаем, говорим, а на деле просто каретка бежит над бумагой, считывает один значок и печатает другой. Это и есть человек…» [Пєлєвін – 2009: 160].

Водночас, корелюючи як з буттєвою, так і з антропологічною проблематикою, поетикальна за своїм характером взаємодія світла і темряви відчутно присутня й у книзі Ю. Іздрика «Таке», а надто – у цьому тексті запропоновано певну теорію світла, якій присвячено цілий розділ. Прикметно, що і ця теорія не обійшлася без, так би мовити, концепту точки, яку автор інтерпретує як «…щасливі збіги обставин…» і «…чудесні співпадіння…», а, власне, збіги – як «…короткі миті прозріння…», що трапляються у «…точці, куди [й] потрапляє все світло світу…» Натомість «…все світло світу – це тонесенький промінь завтовшки з алгебраїчний вектор…», і тому «…спроби потрапити із суцільного довколишнього морока в тонюсінький промінчик – практично приречені, а ті рідкісні миті, коли нам вдається потрапити у фокус світла, ми й називаємо співпадіннями» [Іздрик – 2010: 22–23].

За «такої» перспективи точка забуття обертається не тільки на точку спогадів, а й на точку пізнання. Втім Ю. Іздрик як справжній «боржник трансценденту» [Іздрик – 2010: 79] весь час намагається пов'язати ці та інші свої художні візії з якоюсь вищою, чи не Божественною присутністю: то «…Ургант <…> відчув себе темним магом зі світлим минулим, а згодом – взагалі пекельним месією», а то «відповідальність за те, що ввижалося йому довкола, він <…> поклав на Іншого автора, Автора іншого світу, Архітектора світла» [Іздрик – 2010: 40, 41].

Проблема, однак, полягає у тому, що «якщо наш Бог – начальник житлово-експлуатаційної контори, то світ наш – законно-мірно засцяний під'їзд, а релігій у нас усього дві: «Свєта – нєт» і «Тьома – лох». І вдупубачення» [Іздрик – 2010: 200]. Адже розповідач

доходить врешті-решт висновку, за яким «…у Божому саду нема на що дивитися» [Іздрик – 2010: 200], а «…найголовнішим було те, що світло з [нього] нікуди не дівалося, бо світив [він], по всім понятіям, сам у себе, і там, усередині, було так тихо, так тьмяно, так темно…» [Іздрик – 2010: 235].

Тиша забуття. Необхідно зазначити, що у «такому» контексті корелят забуття набуває додаткового виміру – звукового, чи, точніше, «такого», який характеризується відсутністю звуків. Інакше кажучи, тиша, яку і справді «…нельзя сыграть на балалайке» [Пєлєвін – 2009: 308], виявляє неабиякий значеннєвий потенціал, цілком еквівалентний як темряві, так, звісно, і забуттю. Причому у цій корелятивні схемі: ***темрява*** ↔ ***забуття*** ↔ ***тиша***, друга ланка відрізняється від першої абсолютним кшталтом, бо навіть якщо ти і залишатимешся «…загублен[им] в мороці власного я» [Іздрик – 2010: 33], то все одно «німий світ вразить тебе достатком нових смислів чи, радше, способів ці смисли здобувати». А ще «німий світ переконливо засвідчить універсальність *світла* (курс. авт. – Ю. І.), яке водночас є і першим проектом, здійсненим завдяки слову, і проектантом, і інструментом, і самим Словом, всеохопним, а попри те уважним до найменшого фоторецептора» [Іздрик – 2010: 263].

Суголосним цій художньо обґрунтованій максимі є і образ, який постає на останніх сторінках роману В. Пєлєвіна і у якому змальовано, як Т. «…закрыл глаза», і «перед ним возникла знакомая тьма, полная невидимого света, который давал о себе знать множеством неуловимых отблесков. Ни на одном нельзя было задержать внимание – он сразу исчезал, но вместе они превращали черноту в нечто другое, не похожее ни на тьму, ни на свет» [Пєлєвін – 2009: 381].

Прискіплива увага до деталей, дрібниць, блискіток, леліток і т. ін. свідчить на користь того, що, на відміну від образів неолюдей з роману М. Уельбека, і образ головного героя з книги В. Пєлєвіна, і alter ego автора у тексті Ю. Іздрика можуть навіть похизуватися «прегнантністю, [більш ніж] достатньою для виникнення індивідуальної фантазії». Але парадокс полягає у тому, що цей результат теж досягається завдяки тілесним флуктуаціям, які за такого контексту набувають амбівалентного характеру.

Божевілля забуття. Так, у романі М. Павича «Друге тіло» є епізод, у якому описано як Захарія Орфелін і його кохана Анна, перебуваючи у Венеції, стають свідками незвичного явища: ці персонажі так само, як і всі тамтешні містяни, «…видели, что звук, тонкий и быстрый, как женский взгляд, стоит над Венецией и делит небо на две половины, на свет и тьму. И все видели, что слева от звука стоит ночь, а справа остаётся день…» [Павич – 2007: 114]. А якщо взяти до уваги, що триста років потому сучасний сербський письменник і його дружина Ліза, теж зайняті розкриттям таємниці кам'яного персня, доходять висновку, за яким «разница между светом и темнотой состоит только в степенях, и то и другое одного рода, ибо нет света без темноты и нет темноты без света» [Павич – 2007: 188], то тоді майже не залишиться сумнівів ані щодо амбівалентності тілесних флуктуацій, ані щодо їхньої дотичності до проблематики забуття, принаймні у контексті його кореляції з темрявою і тишею, а отже, з тілом, – зокрема, з пам'яттю, сном та смертю, – з одного боку, й мистецтвом – з іншого.

Усі ці складні зв'язки легко та докладно «ілюструються» образом з роману С. Рушді «Флорентійська чарівниця» – образом таємничої одаліски, яка взагалі «…вважа[ла] *себе* (курс. авт. – С. Р.) резиденцією пам'яті…», а «…коли поч[ин]ала розповідати історії, заховані в її голові, то здавалося, що звільняється від якогось тягаря…» [Рушді – 2010: 130, 143]. Прикметним було і те, що жінка «…була вочевидь заглибленою у себе, її внутрішнє «я» було стерто або ж заховано у її нескінченій розповіді, у цьому лабіринті з кімнатами-історіями…» Утім, будучи «так[ою] собі смачненьк[ою] сновид[ою]», вона звільнялася від цих історій аж ніяк не самотужки, а завдяки тому, що іль Макія голубив та пестив її, і у такий спосіб «повільно, фраза за фразою він руйнував резиденцію спогадів і відновлював людину» [Рушді – 2010: 146], яка поставала, власне, долаючи забуття.

Разом з тим наслідки цих намагань виявилися дещо несподіваними, оскільки це якраз забуття або ж «анестезія» дозволила таємничій одалісці «…пережити трагедію свого життя». Натомість коли вона «…прийшла до тями, коли у муках відновилася [її] свідомість,

[вона] збожеволіла». Інакше кажучи, коли її «…пам'ять повернулася…», і резиденція спогадів перетворилася на «бордель спогадів», то тоді вона «…вийшла із себе», аби взагалі «…випа[сти] із життя» [Рушді – 2010: 152–153].

Схожим чином корелят забуття функціонує і у романі С. Поваляєвої «Замість крові», у якому персонажі намагаються втекти з реальності у штучно витворене забуття чи божевілля, бо переконані у тому, що пам'ять – це «ракова пухлина мозку, страшна хвороба, нечутний невичерпний біль, метастаз яскравих миттєвостей – жовтих метеликів…» [Поваляєва – 2007: 144] тощо. Така постава є не випадковою, тому що, на думку М. Кундери, «бажання забути – це передусім <…> антропологічна проблема: людині завжди було знайомим бажання переписати власну біографію, стерти сліди – і свої, і чужі» [Кундера – 2001].

Проте і у випадку з цим текстом не обійшлося без суперечностей, адже розгортання оповіді, детермінує, зокрема, нота «до», що зринає з темряви «розбит[их] щелеп[] чорн[ого] концертн[ого] роял[ю]…» і породжує «…густий надтріснутий звук…», з якого «поч[инає]ться хитромудра, подеколи не позбавлена мелодійності, какофонія хворобливих спогадів», що «запне» Дреда від нашого «сьогодення» [Поваляєва – 2007: 8–9]. Водночас, попри, сказати б, вишукано-онтологічні прокляття, на адресу пам'яті, попри повсюдне «важке пересування за межами тіла, якого не видно. Тіл[а] снобачення?», – розповідач висловлює обережне припущення, за яким «…піпл[у] <…> буде тепло й затишно у [його] пам'яті, останньому [їхньому, себто піпла] притулку…» [Поваляєва – 2007: 78, 249].

Суперечності забуття. Зрештою, навряд чи є підстави дивуватися усім цим протиріччям хоча б тому, що, наприклад, М. Кундера визначає забуття «водночас і як абсолютну несправедливість, і як абсолютну втіху», а до того ж вважає, що «романне дослідження теми забуття не передбачає ані завершення, ані висновків» [Кундера – 2001]. І якщо звернутися у цьому контексті до романів О. Памука «Музей невинності» та Н. Сняданко «Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки», то переконатися у цьому можна доволі легко.

Перш за все необхідно вказати на те, що твір турецького письменника номіновано як «музей», а отже, цей локус, за замовчуванням, суперечить забуттю. Бо, по-перше, будь-який музей постає як спротив забуттю, долаючи яке він водночас підтверджує актуальність останнього. Простіше кажучи, якби забуття не існувало, то музеї були б просто непотрібними. А по-друге, «музей невинності» виникає саме тому, що, поки Фюсун жила, Кемаль Басмаджи «…хотів думати про Фюсун хоч на краплину менше, а з часом і забути її! Однак хвилин, коли [він] не думав би про неї <…> майже не залишилося, а по правді, й зовсім не було. Мабуть, лиш окремі короткі миті – і поготів» [Памук – 2009: 197]. Та після трагічної загибелі жінки в автокатастрофі головний герой відчув, що «…Фюсун потроху [почала] перетворюва[тися] на примару з минулого та спогадів» [Памук – 2009: 616], а тому заперечення забуття, у тому числі й за допомогою музею, набуло нагальної необхідності.

Своєю чергою, каузальність ідеї книги Н. Сняданко полягає у тому, що текст української авторки виконує функцію колекції, домірної, властиво, до музейної експозиції так само, як частина відповідає цілому, оскільки «це звичайнісінька колекція, у якій речі зберігаються такими, якими вони є насправді, й у завдання колекціонера зовсім не входить прикрашати або вдосконалювати екземпляри. А тим більше робити висновки з їхньої поведінки» [Сняданко – 2008: 268].

Інакше кажучи, свої колишні пригоди Олеся Підобідко боїться забути не через якусь трагедію, а – навпаки, через своє теперішнє життя, яке склалося досить вдало. Але і у цьому випадку розповідачка вдається до продукування дискурсу як до чи не єдиного способу заперечити забуття.

Натомість у книзі Я. Вишневського деякі персонажі діють протилежним чином: наприклад, головна героїня з новели «Менопауза» потерпає через неприємні спогади, а тому вона «…дуже б хотіла колись забути це» [Вишневський – 2009: 137]. Що ж стосується Магди Ґьоббельс з новели «Шлюбна ніч», то ця героїня довший час сумлінно вела щоденник, а в останній день свого життя знехтувала

цим обов'язком, виголосивши монолог і, певно, сподіваючись, що лише за таких умов можна мати надію на забуття.

Онтологія забуття. І, нарешті, у романі Х. Муракамі «1Q84» корелят забуття реалізується ще у двох цікавих аспектах. Перший з них стосується такого його різновиду, як самозабуття, але при цьому, з одного боку, пов'язується з топосом сексуальності, а з іншого – як з літературою, так і з математикою. Отже, потерпаючи через дитячий спогад, у якому мати Тенґо, «…виставивши свої гарні груди, давала їх ссати чоловікові <…> що не був його батьком», цей герой бачив, як «на обличчі матері, що годувала чоловіка грудьми, проглядало самозабуття», подібне до того, яке «…прочитувалося на обличчі заміжньої подруги [Тенґо], коли вона досягала оргазму» [Муракамі – 2009: 288].

Натомість сам Тенґо переживав стан самозабуття через інші причини, одна з яких полягала у тому, що він «спочатку прочитав «Олівера Твіста» і відтоді захопився ним до самозабуття», а паралельно «упродовж навчання в початковій і середній школах Тенґо до самозабуття занурився у світ математики». Проте в обох випадках йшлося про подібну мотивацію, себто про «втечу від реальності», з тією тільки відмінністю, «…що повернення із світу художньої літератури не супроводжувалося таким гострим відчуттям невдачі, як повернення зі світу математики» [Муракамі – 2009: 291, 294].

Не можна також не взяти до уваги і те, що сюжет роману японського письменника будується на образі нетутешнього світу – світу з двома Місяцями, у який потрапили герої книги і з якого вони намагаються повернутися до звичної буденності. Утім виявляється, що йдеться не про гру у фантастику, а про серйозну проблематику, оскільки, за твердженням Тенґо, «сенс нетутешнього світу в тому, щоб переписати минуле тутешнього світу…» [Муракамі – 2009: 502].

За такої перспективи корелят забуття, вочевидь, онтологізується, бо взаємодія двох світів, репрезентована у романі Х. Муракамі, промовляє, зокрема, за ідеями китайського філософа Чжуан-цзи, який вважав, що даоська правда – це «незабутнє забуте», і що

завдання людини полягає у тому, аби «забути те, що не пам'ятаєш, та згадати незабутнє» [див. про це Малявін – 1985]. Від цих роздумів, висловлених понад два тисячоліття тому в рамках культури, виразно відмінної від європейської, ніби відлунюють філософування сучасного російського мисленника, сформульовані з нагоди аж ніяк не філософської. А проте В. Подорога, – що посилається на міркування Ж.-Ф. Ліотара, за яким «незабутнє не забувається, а, власне, витісняється (забувається тільки пережите)» [Ліотар – 2001: 26–27], – переконаний, що «забуте незабутнє є тим виміром, куди занурюється подія, яку неможливо пережити» [Подорога – 2012: 114].

Резюмування. Таким чином, якщо підсумувати розгляд роману Х. Муракамі, а заразом і аналіз інших творів, то можна дійти декількох суттєвих висновків. По-перше, забуття, попри його, сказати б, сумнівний зміст, необхідно визнати корелятом, безперечно, актуальним для художнього дискурсу, а до того ж хоч і суперечливим, проте неминучим та продуктивним.

По-друге, забуття і справді може претендувати на те, аби його можна було визнати не тільки таким, що взаємодіє з корелятом сексуальності або з іншими тілесними корелятами, а й з таким філософським поняттям, як вічність, бо подібно до вічності забуття має позатемпоральний і онтологічний змісти, які даються взнаки через потенційний та амбівалентний характер забуття, спрямованого за цих обставин як на зло, так і на благо.

По-третє, корелят забуття надається на визначення через так звану тілесну флуктуацію, внаслідок дії якої досягається повнота й багатство, тобто прегнантність, відповідних літературних текстів.

Учетверте, фактично кожен такий текст становить топос, у якому корелят забуття і розгортається, і водночас містить у собі згорнуті сенси, що, зокрема, й надає цим текстам незавершеного, а в засаді, безкінечного виміру.

Уп'яте, розгортання топосу забуття здійснюється не лише безпосередньо через пригадування, а й опосередковано – через різноманітні локуси, образи та опозиції, як-от, наприклад, через образні опозиції ***тиша*** ↔ ***звук*** або ***світло*** ↔ ***темрява*** чи локуси музею або колекції тощо.

І, нарешті, ушосте, цілком очевидно, що острів забуття є так само можливим, як і неможливим. Проте перший варіант видається все ж таки більш вірогідним і прийнятним не тільки тому, що досить важко заперечити ще одну філософську максиму, за якою, на думку В. Подороги, «якби ми не забували, ми нічого не пам'ятали б» [Подорога – 2012: 115], а й тому, що без корелята забуття було б, певно, неможливим навіть ***«Таке» мислення Юрія Іздрика***.

Розділ 10

«ТАКЕ» *МИСЛЕННЯ* ЮРІЯ ІЗДРИКА

И это всё происходит, думаю,
оттого, что люди воображают, будто
человеческий мозг находится в голове;
совсем нет: он приносится ветром
со стороны Каспийского моря.
М. Гоголь.
Вежі шпилясті і голки
У черепі голомозому…
С. Поваляєва

«Метафізична філософська інтоксикація» (О. Шинкаренко). Оцінка українською критикою творчості Ю. Іздрика невідворотно наштовхує на думку про те, що цієї творчості просто немає. Хоч і зрозуміло, що сформульована теза має рацію остільки, оскільки є, власне, що заперечувати. Отож, з одного боку, О. Шинкаренко вважає, що книга Ю. Іздрика «Таке» «…каламутна та плутана, як ранкові думки хронічного алкоголіка», а тому критику і незрозуміло, «…навіщо Іздрик будує перед читачем ці симулякри? Це намагання приховати якийсь сенс чи повну відсутність сенсу як такого?» – задає риторичне питання О. Шинкаренко і при цьому удавано дивується, мовляв, «невже відомий український письменник Юрій Іздрик створює загалом безглузді тексти, які

відображають його безперечно хворобливе сприйняття зовнішнього світу?» [Шинкаренко].

З іншого ж боку, діаметрально відмінну позицію висловлює з приводу роману Ю. Іздрика «Таке» Т. Трофименко, яка підкреслює, що основний пафос цієї книги полягає у декларуванні автором особистої богословської системи, за стрижневою засадою якої «… ти нікому нічого не винен. Ти тут для радості. Для радості». Більш того, на її думку, у цій книзі Ю. Іздрик вдається до «перевірен[ого] прийом[у] старозаповітніх пророків – загрузити кожного переліком масових гріхів і… навернути його на істинний шлях. Та й таке :)» [Трофименко].

Очевидно, що цей **«діалектичний атракціон» (О. Секацький)** потребує відповідної літературознавчої рефлексії. Адже тексти Ю. Іздрика взагалі і його книга «Таке» зокрема й справді становлять своєрідне поле для радикально протилежних розумувань та висновків передусім тому, що, за М. Епштейном, «…художній твір може подобатися або не подобатися, спричинювати симпатію або антипатію до свого стилю, концепції, системи образів» тощо. Але «йдеться тільки про те, щоби не плутати автора з героями, [а] рівень зображених почуттів або висловлених думок з рівнем самого зображення або висловлювання» [Епштейн – 2001: 92]. Тим більше що чи не головною характеристикою, яка визначає окреслену своєрідність, є відсутність у цьому полі наративу, принаймні у звичному, себто у подієво-лінійно-континуальному, сенсі.

Натомість у текстах Ю. Іздрика суттєво переважає форма розгорнутого монологу, що складається з розгалужених мисленнєвих екзерсисів, зумовлених уявою та емоційною напругою авторського alter ego. Втім оскільки «…найважливішим фактором становлення людського мислення є здатність до уяви і неспеціалізований, пластичний характер людської тілесності» [Степанов – 2011: 12], то не залишається майже жодних сумнівів у тому, що, починаючи з самої назви, «Таке» Ю. Іздрика переобтяжено не тільки виразними хворобливими симптомами, а й очевидними раціональними візіями.

Звісно, якщо за пропозицією Ж.-Л. Нансі поставити «…питання про те, чи можна біль – або задоволення – перекласти у досвід

думки, то відповідь, безперечно, буде: ні». Але й «…досвід думки без болю або задоволення» [Нансі – 1999: 234] теж неможливий хоча б тому, що, як вважає, наприклад, протагоніст Ю. Іздрика, «насправді люди бувають ситі або голодні, здорові або хворі, обмежені або дуже обмежені. Кінець» [Іздрик – 2010: 31].

Разом з тим, попри позірний цинізм численних висловлювань, а також буцімто «…заплітання іздрикового язика…» [Шинкаренко], у книзі українського письменника наявна надзвичайно складна буттєва проблематика, доцільність формулювання якої ґрунтується на підмурку здорового, далебі, глузду. Так, герой Ю. Іздрика стверджує, що «нав'язаний згори поділ світу на світло й темряву, гору й низ суперечить природі людини. Адже голова не антитеза ногам, як дух не антитеза тілу» [Іздрик – 2010: 120].

Ці роздуми живляться онтологічним, в засаді, переконанням, відповідно до якого «…в світі як творінні Божому зла немає і бути не може…», а «…зло люди придумали і почали впарювати собі самі» [Іздрик – 2010: 127]. У зв'язку з цим необхідно зазначити, що «думка – це, в засаді, виявлення драми, тобто *переживання* (курс. авт. – І. К.) тріщини сталого сенсу «життя» і «смерті» та її (тріщини) міфопоетичне проголошення» [Кребель – 2012: 25]. У будь-якому випадку йдеться про те, що корелят мислення у тексті Ю. Іздрика набуває виразного тілесного штибу, особливо якщо розуміти тілесність як «…динамічний простір відношень» [Степанов – 2011: 11].

Інакше кажучи, «Таке» становить текст, у якому герой емоційно потерпає через нерозв'язність буттєвих суперечностей, але при цьому він намагається як висловити свою тривогу у художньо-образній формі, так і вдатися до раціональних процедур, що за таких обставин інколи не тільки губляться за шалом емоцій, а й трансформуються на епатажні й цинічні образи. При цьому окресленні дискурсивні вирування вмотивовуються тілесним підґрунтям остільки, оскільки са́ме воно зумовлює спроможність мислення здійснювати «…переклад того, що його несила перекласти, висловити, описати, того, що є можливим не інакше, ніж хіазматично, або у товщі тілесності, яка завжди знаходиться «між»» [Степанов – 2011: 16], тобто «між» буттям і його усвідомленням та осмисленням.

«Кардіограма думки» (Ю. Іздрик). Наведені рації цілком відповідають авторському задуму, який проголошується вже на першій сторінці книги, коли у розділі з провокаційною назвою «Теорія брехні» ставиться питання руба про те, «що таке правда?» – позаяк, за наведеною версією це, можливо, «калічна сповідь сліпуватого паралітика? Сліпа калька підцензурного автора? Стенограма серця? Кардіограма думки?» [Іздрик – 2010: 5]. Або ж і все разом чи навіть й більше, тобто, власне, текст під назвою «Таке».

Зрозуміло, що подібні зазіхання щодо пошуків правди є аж занадто амбітними і, щонайголовніше, навряд чи відповідають природі літератури, принаймні тій її частині, яку важко звинуватити в ідеологічній анґажованості. Ю. Іздрик, натомість, навіть дещо підкреслено намагається заперечити всілякі ідеологічні настанови, а тому і вдається до, сказати б, карколомної образності, використовуючи при цьому як просторово-графічні, композиційні і мовні засоби виразності, так й елементи із сюжетно-змістового художнього арсеналу. Проте парадокс полягає у тому, що заперечення, до яких вдається письменник, детерміновано не стільки естетичними, скільки раціональними мотивами хоча б тому, що, за О. Михедом, «Таке» – це збірка оповідань, нарисів, схоплених перехідних станів, яка, здається, не має іншого наскрізного головного героя, окрім рухливої авторської думки» [Михед].

Наприклад, коли у головного героя Ю. Іздрика виникає ідея, за якою буцімто «прикольно розглядати Євангеліє як літературний твір», то тоді він переповідає Священне Письмо як «…рулезну растаманську байку про хлопчика, який виріс, став просвітленим, згодом – гуру, а після смерті – буддою <…> Але автор на догоду публіці <…> перетворив байку на пафосний покет-бук, а растамана – на чувака, який всю дорогу ковбасився, шугався і загинув на ізмені в страшних муках» [Іздрик – 2010: 21].

«Спокуса сенсу» (Р. Барт). В іншому ж місці, у розділі під назвою «М'Апокриф», головний герой, який набуває у цьому епізоді божественно-небесних рис, знову вдається до біблійних алюзій і цього разу розповідає про те, що «…сирота, себто безпорочно (без порева) зачатий…» [Іздрик – 2010: 126], і водночас «…продюсер

радості і прухи» [Іздрик – 2010: 128] на ім'я Мох, «…пахкаючи у [його] небесні очі димом просвітлення» [Іздрик – 2010: 129], поділився з ним своїм баченням Священної історії. Зокрема, за Мохом, «…то всьо тупе гоніво, шо адама з євою змій спокусив і Бозя їх за то з раю попер». Насправді ж, на переконання Моха, «змі́я вони собі самі придумали, тіпа по приколу, а Бозя просто послав їх до сраки, тіпа, нєхуй мені тут в саду гадів розводити» [Іздрик – 2010: 129].

Цілком очевидно, що навіть й за цих, так би мовити, блюзнірських і глузливих обставин, письменницькі просторікування все одно залишаються більшою мірою раціональними, а не художніми, і проповідницько-лекторськими, а не імпліцитно-образними, бо ж автором обстоюється альтернативна позиція, яка ґрунтується на канонічній версії і яка, святотатственно заперечуючи останню, водночас її стверджує.

Прикметно також, що наратив, спрямований на раціональне розумування, повсякчас рухаючись «по колу» [Іздрик – 2010: 123], повертається до відверто тілесних вимірів – і тоді, коли йдеться про місце перебування Моха, себто про «Бабине Лоно», назва якого – «…для гінекологічного кабінету, а не для порядного світу» [Іздрик – 2010: 129]. І тоді, коли Мох «…вийшов за бабилонівський мур, познімав з осики всіх, хто <…> висів <…> і повів за собою <…> в найближч[ий] пивбар[]» [Іздрик – 2010: 130]. І навіть тоді, коли «…на тому місці, де лежав Мох <…> армійська табуретка всіма чотирма ногами пустила корені, і виросло з неї ахуясне дерево аяхуаску <…> [яке] дзвенить, сміється, милує око, радує слух і тішить серце» [Іздрик – 2010: 130].

Проте в усіх цих утілеснених раціоналізаціях раціональне начало продовжує домінувати тому, що на загал текст «Такого», розпочавшись з доцільного питання про правду, завершується осанною «…безмитн[ій] зон[і] між розумом і духом, розумом і Розумом, духом і Духом – в усіх можливих комбінаціях» [Іздрик – 2010: 266], а також хвалою «…уціліл[им] слова[м], що складаються з цілісних, неушкоджених сенсів…» [Іздрик – 2010: 267].

«Кожна думка є тілом» (Ж.-Л. Нансі). Зрештою, щойно окреслений зміст «Такого» чи не безпосередньо доводить слушність

роздумів Ж.-Л. Нансі, на переконання якого «…немає сенсу говорити про тіло і мислення окремо, ніби кожне з них може існувати деякою мірою самостійно: вони, по суті, є обопільним торканням, дотиком їхнього вторгнення – одного в інше та одного в іншому» [Нансі – 1999: 62–63].

За такої перспективи необхідно ствердити, що сенс книги Ю. Іздрика можна визначити передусім через корелят мислення, дискурсивно-топологічний потенціал якого при позірно сукцесивній формі наративу забезпечується переважно симультанним способом ідейно-художньої організації тексту і ґрунтується на рекурсивних засадах, що зумовлюють як обертання мисленнєвого виміру на тілесний, так і – навпаки.

Разом з тим необхідно зазначити, що йдеться про універсальну закономірність, оскільки мисленнєво-тілесна, сказати б, рекурсія є характерною не лише для книги українського письменника, а також для романів Ф. Беґбеде, М. Уельбека, В. Пєлєвіна, М. Павича та С. Поваляєвої. Що ж стосується романів В. Кучока, С. Рушді, Х. Муракамі, Н. Сняданко, О. Памука та Я. Вишневського, то у творах останніх застосовано виразно відмінну стратегію.

Зокрема, «Романтичного егоїста» Ф. Беґбеде у цьому контексті побудовано подібно до «Такого», себто у формі розгорнутого дискретного монологу від першої особи – від особи Оскара Дюфрена. Останній, натомість, відверто проголошує свою програму, за якою пошук відповіді на питання: «Що таке життя?» – вимагає «довг[ого] «мозков[ого] штурм[у]» [Беґбеде – 2007: 245].

Більш того, Дюфрен не обмежується наведеною декларацією, а посилює її відвертим зізнанням про те, що чи не єдине, що він любить, «якщо подумати, це саме «морочитися» – віднаходити те, що кульгає [у його] безглуздому житті, переробляти світ навколо», і майже поєпископські, беручи в авторитетні союзники Картезія, стверджує, мовляв, «треба невпинно «заморочуватися», якщо бажаєш існувати. Морочити собі голову, щоб битися нею об стіну», бо «сьогодні Декарт сказав би: «Я заморочуюся – значить, я існую» [Беґбеде – 2007: 85].

Проте ці високі, а, либонь, водночас й іронічні наміри, попри нібито великосвітський спосіб життя, яке провадить головний

герой роману, реалізуються у сферах, далеких від духовних емпіреїв. У кращому випадку раціональна детермінованість Оскара спрямована на марноту, що панує у шоу-бізнесі і серед причетних до нього персонажів [Беґбеде – 2007: 66]. Щоправда, подекуди, коли Дюфрен зустрічається зі справжнім мистецтвом, як-от у випадку з ісландською співачкою Бйорк, навіть у нього зникає «бажання кепкувати», і він змушений визнати, що йому «рідко <…> у житті доводилося відчувати таке наближення до дива» і що «…Бйорк – не співачка, а брама сприйняття» [Беґбеде – 2007: 163]. Але переважно йдеться і справді про нього самого: скажімо, про наслідки сімох «косяків» за один вечір [Беґбеде – 2007: 233]; або про те, що думки про Франсуазу «…вставляють більше…» [Беґбеде – 2007: 125], ніж перегляд телероликів на німецькому порноканалі; або, нарешті, про те, що через його проблеми «з лібідо» головний герой доходить на позір збоченого висновку, за яким «поцілунок у шию кращий, ніж тикання туди-сюди у піхву», а «запускати руку у волосся приємніше, ніж кінчати у гумку Durex» [Беґбеде – 2007: 231].

Кожне тіло є думкою. Інакше кажучи, у романі Ф. Беґбеде акцент у мисленнєво-тілесній рекурсії зміщується, внаслідок чого тіло стає думкою, але принципово це нічого не змінює, бо «культ ясності розуму веде до безсилля…» [Беґбеде – 2007: 256], а отже, «можна роками шукати чогось чи щось і в результаті усвідомити, що шукали ми самі себе» [Беґбеде – 2007: 131].

Схожу стратегію застосовує і М. Уельбек у романі «Можливість острову», топос мислення у якому також вмотивовується тілесними – сексуальними й геронтологічними, чинниками. Проте цей автор, використовує фантастику, а тому просувається ще далі, оскільки його головний герой – людина, що «морочиться» через старіння та поступову втрату сексуальної привабливості і спроможності, – протиставляється так званим неолюдям, зокрема своїм нащадкам-клонам, існування яких було не тільки позбавленим почуттів, переживань чи моральних імперативів, а й загалом визначалося «…избыточной умственной деятельност[ью], свободной от конкретных целей и ориентированной на чистое познание…» [Уельбек – 209: 328].

За такої перспективи стають зрозумілими причини перманентно-імпліцитної полеміки між Даніелем1 і Даніелями24–25 – полеміки, яка точиться протягом усієї книги. Втім парадокс полягає у тому, що, попри очевидно відмінні позиції, за якими Даніель1 вважає, «…что обмен мыслями с кем-то, кто не знает вашего тела, кто не в состоянии причинить ему ни страдания, ни радости, – занятие лживое и в конечном счёте невозможное, потому что все мы телесны, мы состоим прежде всего, главным образом и почти исключительно из тела…» [Уельбек – 209: 166], а Даніель25, як і його інші клоновані двійники, усвідомлює себе втіленням планів так званої Верховної Сестри, яка наполягала «…на поддержании сниженного, не критического уровня энергии чисто консервативного порядка, который бы обеспечивал функционирование мысли не такой быстрой, но более чёткой, ибо очищенной, – мысли, *освобождённой* (курс. авт. – М. У.) от тела» [Уельбек – 209: 339], – отже, попри ці радикальні розбіжності, обидва типи героїв мають все ж таки дещо спільне.

Зокрема, на перших сторінках роману Даніель24, якому «по указанному [Марією22] адресу <…> открылось зрелище её вульвы – мерцающей, пиксельной, но странно *реальной* (курс. авт. – М. У.)», змушений визнати, що «женщины создают впечатление вечности, их влагалище подключено ко всем тайнам, словно оно туннель, ведущий к смыслу мироздания, а не вышедшая из употребления дырка для производства карликов» [Уельбек – 209: 8]. Натомість завершується текст ще одним одкровенням – на той момент – вже Даніеля25, який щиро зізнається у тому, що він «…в итоге стал завидовать судьбе Даниэля1, его противоречивому, бурному жизненному пути, бушевавшим в нём любовным страстям…» і передусім тому «…преображению всего физического бытия, какое переполняло Даниэля1 в момент <…> перехода в другой мир, какое он испытывал, входя в женскую плоть…» [Уельбек – 209: 340].

«…Иллюзорные содрогания ума» (В. Пєлєвін). Більш того, якщо Даніель1 втікає від смерті у світ «думки, звільненої від тіла», то Даніель25 намагається хоч у якийсь спосіб позбутися цього рафінованого світу і пережити бодай ілюзорно тілесні відчуття. За

таких обставин йдеться, вочевидь, про «фрактальні структури» [Уельбек – 209: 317], про які, до речі, Даніель1 згадує у зв'язку зі своєрідністю мистецьких практик спадкоємця керівника секти елохімітів Венсана і які дозволяють цілком обґрунтовано інтерпретувати образи Даніеля24 та інших як фрактальні патерни образу Даніеля1 і з власне генетичної (у широкому сенсі) точки зору, і з точки зору суто рекурсивної.

Рекурсія ж у такому контексті набуває фрактального виміру остільки, оскільки образ Даніеля1 обертається не до себе самого, а до себе самого, видозміненого зовні і перенесеного у часі в майбутнє. За такої перспективи стає очевидним, що, наприклад, М. Павич у «Другому тілі» застосовує відмінний різновид, сказати б, фрактальної рекурсії, спрямованої не на майбутнє, а на минуле, у якому сучасний сербський письменник і його дружина Ліза намагаються завдяки спорідненим з ними коханцям з XVIII століття розгадати старовинну загадку.

Ці спроби виявляються марними, а тому письменник формулює теорію «другого тіла», яка у виразний спосіб корелює з наведеними вище раціями щодо актуальності «фрактальних структур», репрезентованих, у тому числі, й через механізм рекурсії, позаяк, на думку ієромонаха Гавриїла, «…в месте золотого сечения вечности и времени[] и находится настоящее мгновение нашей жизни», якої «…нет ни в предыдущем, ни в последующем мгновении» [Павич – 2007: 234], але яка має паралельні «разновидности «настоящего» [Павич – 2007: 236].

У концепцію «фрактальних структур» цілком вписуються і переконання вже не монаха з XVIII століття, а Лізи, яка вважає, що «корова превращает траву в молоко, а мы это молоко превращаем в мысль» [Павич – 2007: 273]. Попри певний примітивізм цієї думки, вона корелює з результатами сучасних когнітивних досліджень, зокрема А. Дамасіо, Дж. Лакоффа і М. Джонсона, які доводять, що «…розум «тілесно втілюється» у повному сенсі цього слова, а не тільки є «вбудованим у мозок» [Степанов – 2011: 11]. І тому не повинен дивувати той факт, за яким «…мислення або пам'ять у їхньому нормальному протіканні [є] недоступними через свою прозо-

рість, а до фіксації, натомість, надаються лише моменти зіткнення з непрозорим *іншим* (курс. авт. – О. Т.)» [Тхостов – 2002: 73].

Монстри сенсів. Принаймні зміст роману С. Поваляєвої «Замість крові», як здається, і справді ґрунтується переважно на фіксації зіткнень з «непрозорим *іншим*», оскільки відповідальний за розгортання наративу в цьому тексті перебуває у перманентному стані наркотичного або емоційного, утім близького до наркотичного, сп'яніння. Так, заявлена вже на перших сторінках образність, характерна для цього твору, майже не залишає сумнівів щодо автентичності хворобливих симптомів, які даються взнаки, наприклад, тоді, коли «мжичка витягує <…> зітлілий у могилі мозку спогад…» [Поваляєва – 2007: 5].

Та бодай найвищої міри ця своєрідна образність сягає тоді, коли головний герой потрапляє до наркологічного диспансеру, у якому ніздрі Дреда «…призвичаїлися й не вловлюють трупного смороду мозкової гнилі й мозочкових екзем…» і який він позначив «метафізичн[ою] кунсткамер[ою] людського духу» [Поваляєва – 2007: 135]. Проте якщо, взявши до уваги міркування О. Тхостова, «визнати, що місце відчування або місце cogito – це не місце суб'єкта, а місце його зіткнення з *іншим* (тут і далі курс. авт. – О. Т.), місце його перетворення на *інше* <…> то більш точним було б твердження, за яким Я як істинний суб'єкт існую там, де не мислю, або я *є там, де мене немає*» [Тхостов – 1994].

Разом з тим, за логікою О. Тхостова, «сам суб'єкт може з'явитися лише у цьому розриві, у точці непрозорості…», а натомість «границя цього розриву створює *топологію* суб'єкта, яка не є постійною та однозначною, але яка народжується попереднім індивідуальним досвідом і наявною ситуацією» [Тхостов – 1994]. Головний герой роману С. Поваляєвої і функціонує, власне, на цих засадах, бо, як він визнає у фіналі книги, за його свідомістю, яка народилася в іншому часовому відтинку, тіло «…не встигло <…> спізнилося з народженням років на двадцять…» [Поваляєва – 2007: 253], через що єдиним способом на буття цього суб'єкту стає художній дискурс, себто текст «замість крові», ґрунтований, у тому числі, й на топосі мислення.

«Тщета кипящего разумения» (В. Пєлєвін). У певному сенсі можна також ствердити, що текст «замість крові» пропонує і В. Пєлєвін у романі «Т», засвідчуючи водночас й слушність максими Д. Кампера, який зазначав, що «мистецтво мислення, яке думає проти самого себе, завжди є мистецтвом неможливого» [Кампер – 2009: 41]. У будь-якому випадку основу твору російського письменника становить тілесно зумовлений топос мислення у чистому, сказати б, вигляді через те, що і образ головного героя – графа Т., і зміст більшості діалогів, які він провадить з іншими персонажами, і, врешті-решт, загальна концепція роману, вмотивована повсякчасним парадоксальним запереченням різноманітних – суспільних, релігійних, естетичних тощо – стереотипів, – отже, все це загалом позначено впливом механізму мисленнєво-тілесної рекурсії, через що роман В. Пєлєвіна і набуває виміру «мистецтва неможливого».

Авжеж, граф Т. – це, власне, образ великого російського письменника Лева Миколайовича Толстого. Втім видатний гуманіст і просвітник, що са́ме у такій якості, зазвичай, постає на сторінках хрестоматій, у творі В. Пєлєвіна більше нагадує агента 007, бо ж граф Т. досконало володіє засобами самооборони, різноманітною зброєю і власним тілом, що й дозволяє йому залишатися невразливим та неушкодженим і з честю та повсякчас долати смертельну небезпеку. Проте, на відміну від славнозвісного агента та інших героїв численних бойовиків і кримінальних трилерів, граф Т. не тільки провадить за першої-ліпшої нагоди світоглядні дискусії, а й передусім намагається зрозуміти, хто він такий, що і навіщо з ним відбувається і куди та з якою метою він рухається.

Щоправда, дискурсивні пересування графа Т. періодично перериваються, але, як виявляється, причина цієї дискретної динаміки полягає не стільки у пригодницьких колізіях, скільки у тому, що зміст роману передусім спрямований на тотальне й іронічне заперечення раціонального начала. На користь останньої тези переконливо свідчить вже тільки перелік наявних у тексті визначень розуму, серед яких на особливу увагу заслуговують, наприклад, такі оригінальні формулювання, як: 1) розум – це «…невидимый идол нематериальной природы…» [Пєлєвін – 2009: 122]; 2) «ум –

это безумная обезьяна, несущаяся к пропасти. Причём мысль о том, что ум – это безумная обезьяна, несущаяся к пропасти, есть не что иное, как кокетливая попытка безумной обезьяны поправить причёску на пути к обрыву» [Пєлєвін – 2009: 296]; 3) «…никакого ума на самом деле нет <…> Ум – это только способ говорить» [Пєлєвін – 2009: 304]; 4) «Дьявол – это ум. «Интеллект», «разум», «сатана», «отец лжи» – просто другие его клички» [Пєлєвін – 2009: 309]; 5) «разум – это разновидность сна» [Пєлєвін – 2009: 310] тощо.

«Чиста форма смислу» (Ж. Бодрійяр). Проте тільки висловлюваннями, хоч деякі з них можуть претендувати навіть на афористичний статус, справа не обмежується, бо, з одного боку, доволі важко знехтувати певними характеристиками розуму, за якими, «во-первых, ум безобразен. Всё уродство и несовершенство мира изобретено только им. Во-вторых, ум восстал против Бога, которого перед этим выдумал, чем создал себе уйму проблем. В-третьих, ум по своей природе есть только тень и не выдерживает прямого взгляда, сразу же исчезая. На деле его нет – он просто видимость в сумраке» [Пєлєвін – 2009: 309–310]. Натомість, з іншого боку, навряд чи можна не помітити очевидну концептуальну абсурдність роману, у якому химерний головний герой діє у немислимий для нього спосіб тільки для того, аби врешті-решт його історію перестала писати бригада авторів на чолі з Аріелем Едмундовичем Брахманом і аби самостійно завершити цю історію, яку, послуговуючись образом графа Т., все одно вже розповіли Брахман і К°.

Разом з тим безумовним парадоксом є те, що заперечувальні авторські зусилля ґрунтуються са́ме на раціональному началі, а навіть – більше: це начало у тексті В. Пєлєвіна, на відміну від книги Ю. Іздрика, а також й інших проаналізованих вище романів, з предмета художньої рефлексії перетворюється на її об'єкт, спростування якого здійснюється у спосіб, що і його автор теж намагається заперечити. Окреслені інтенції і справді даються автору «Т» надзвичайно важко, бо «…все спирали колеблющихся умопостроений – просто жульническая попытка заставить существовать то, чего на самом деле никогда не было», а тому «мысли приходилось вызывать насильно, словно рвоту – собственно, существование

и казалось <…> подобием такой насильно вызываемой рвоты» [Пєлєвін – 2009: 158, 159]. Утім, ці намагання все ж таки увінчуються неабияким результатом, тобто текстом з дивною назвою «Т» – текстом, щоправда, примарним і оманливим, чи то пак «неможливим», але таким, який переконливо засвідчує, що не тільки «для абсолютного ума возможно абсолютно всё» [Пєлєвін – 2009: 187] і що не тільки неможливо «…нагрешить без тела», а й що «…этот непонятно кем написанный текст пытается сам что-то такое сочинять и придумывать – ведь просто уму непостижимо…» [Пєлєвін – 2009: 161], якщо, звісно, не брати до уваги мисленнєво-тілесну рекурсію.

«Мозковий діалог» (Т. Чернігівська). Відомий російський нейробіолог Т. Чернігівська пише про те, що «в останні роки сформувалися уявлення про мозок як про бінарну систему, яка поєднує ніби дві протилежні особистості, що перебувають у постійному, безкінечному і необхідному діалозі», внаслідок якого відбувається «…народження нових текстів, себто здійснення мислення, втіленого у цих текстах» [Чернігівська – 1986: 68]. Якщо транспонувати наведену думку на роман В. Пєлєвіна, то стане цілком очевидним, що мислення у якості об'єкта раціонально-естетичного заперечення є не лише результатом художньої вишуканості невірогідних експериментів письменника, а й наявного тілесно-фізіологічного підґрунтя для інтелігібельного типу функціонування людської істоти.

Своєю чергою, «незаперечним є те, що пра́ва і ліва півкуля головного мозку демонструють [від початку закладену у нього] гетерогенність свідомості...» Але й за таких умов «процес мислення є грою цих систем, постійними спробами перекладу з мови на мову, спробами ніби «оглянути» об'єкт з різних сторін, у різних проекціях і з різною мірою роздільної здатності» [Чернігівська – 2001: 259]. А отже, якщо спертися на попередній аналіз текстів Ю. Іздрика, В. Пєлєвіна та ін., то на питання цієї ж авторки про те, чи «…наш мозок – це реалізація «множин усіх множин, які не є членами самих себе» Бертрана Рассела[,] чи рекурсивний самодостатній шедевр, що знаходиться також у рекурсивних стосунках з допущеною в нього особистістю, в тілі якої він перебуває?» [Чернігівська – 2008] – можна позитивно відповісти, схиляючись до другого варіанту, за

яким твори такого типу будуть характеризуватися об'єктивним діалогізмом топосу мислення.

Натомість позосталі романи, зокрема В. Кучока, С. Рушді, Х. Муракамі, Н. Сняданко, О. Памука та Я. Вишневського, вочевидь, належать до іншого типу, якому притаманний переважно суб'єктивний монологізм топосу мислення. Причому йдеться не про те, що у романах С. Поваляєвої чи Ю. Іздрика присутній один наратор, а у книзі Я. Вишневського – їх декілька, адже й у романах О. Памука або Н. Сняданко теж один наратор, і – навпаки, у романі М. Уельбека – їх декілька. Йдеться головно про те, що романи окреслених двох типів суттєво відрізняються один від одного через відмінну топологію суб'єктів оповіді у цих текстах.

Так, якщо для першого типу, який характеризується діалогізмом топосу мислення, топологія суб'єкта визначається синтезом як сукупності зовнішнього «***іншого***», так і «сукупності ***особливого іншого***», себто внутрішнього «світу емоцій та почуттів» [Тхостов – 1994], які протистоять цьому суб'єкту, то для другого типу, що йому притаманний монологізм топосу мислення, топологія суб'єкта визначається переважно або через протистояння сукупності зовнішнього «***іншого***», або через протистояння сукупності «***особливого***», тобто ***внутрішнього***, «***іншого***».

Так, у романах В. Кучока, С. Рушді, Н. Сняданко і Х. Муракамі домінує протистояння сукупності зовнішнього «***іншого***» через те, що у «Гівнюку» головний герой намагається з часової відстані здолати батьківську владу, у «Флорентійський чарівниці» герої приміряються подужати владу релігійних, суспільних та культурних упереджень, у «Колекції пристрастей…» героїня силкується зборoти владу культурно-побутових обмежень, а у «1Q84» йдеться про поборення буцімто невідворотної влади долі. Натомість у творах О. Памука і Я. Вишневського переважає протистояння сукупності «***особливого іншого***» у зв'язку з тим, що герої їхніх творів потерпають через кохання – найчастіше нерозділене та нещасливе.

Резюмування. Отже, зокрема, через те, що «мозок бачить, чує і відчуває те, «що хоче і може», а зовсім не те, що є в «об'єктивному» світі» [Чернігівська – 2008], а також через те, що «об'єктивний світ

існує для <…> свідомості лише остільки, оскільки не може бути остаточно врахованим та передбаченим, а тому потребує постійного пристосування, здійснюваного «тут і зараз» [Тхостов – 1994], – можна дійти висновку, за яким на зміст проаналізованих вище текстів у визначальний спосіб впливають надзвичайно вагомі чинники, пов'язані передусім з типом топології суб'єкту, що, своєю чергою, визначається (тип) через механізм рекурсії.

Натомість рекурсія дається взнаки у мисленнєво-тілесній та фрактальній перспективі як найбільш адекватних і придатних для розгортання не наративу, а передусім топосу мислення відповідно – у просторі та часі художнього твору, іноді позбавленого навіть ***«Такого»*** Іздрикового сюжету, а інколи, навпаки, насиченого та збагаченого, наприклад, цілими ***«Колекціями пристрастей…»*** передусім ***за свободою***, як-от у романі ***Наталки Сняданко***.

Розділ 11

«КОЛЕКЦІЯ ПРИСТРАСТЕЙ...» *ЗА СВОБОДОЮ* НАТАЛКИ СНЯДАНКО

...Свобода есть свобода.
Вс. Некрасов

«Всі ми закуті в одиночну камеру власного тіла», – вважав **Ж. Жене** і, вочевидь, мав рацію. Разом з тим якщо і погоджуватися з цією тезою, то необхідно взяти до уваги і, щонайменше, два застереження. Перше стосується кореляту мислення, про який йшлося вище і який дозволяє, залишаючись у «камері», «долати» її «стіни», створюючи хоч й інший, проте внутрішній світ. Друге ж стосується кореляту свободи, тому що цей корелят зумовлює перспективу виходу вже безпосередньо за межі «камери» у зовнішній світ, утім, як і у першому випадку, все одно залишаючись у ній.

За таких обставин можна припустити, що кореляти мислення та свободи пов'язані між собою передусім опосередковано – через тіло, а отже, й безпосередньо, оскільки, на думку Д. Кампера, мислення керується тілесністю [Кампер – 1998: 276; див. про це також Епштейн – 2006: 237]; натомість, за Г. Тульчинським, хоча «у тілесності немає свободи», проте «людина є вільною <…> тією мірою, якою вона є розумною, а значить, тією мірою, якою вона усвідомлює наслідки своїх рішень та вчинків» [Тульчинський].

Більш того, на переконання цього російського філософа, «свобода становить суто людський вимір буття» – вимір, який «забез-

печує можливість детермінації буття ззовні по відношенню до цього буття» [Епштейн – 2006: 200]. Своєю чергою, «началом, яке породжує зусилля щодо проростання буття, є [власне] свобода, а тіло <…> наповнюючись смислом як виявом безкінечного у конечному, набуває характеру маніфестації трансцендентної позабуттєвої свободи» [Тульчинський (2)]

Інакше кажучи, тіло становить простір, у якому репрезентована топосом мислення особистість, керується прагненням до свободи, чий топос зумовлює не тільки осмислення світу, а й самоусвідомлення особистості, що здатна осягати світ винятково через тілесний вимір.

«Свобода – батьківщина слонів» (В. Єшкілєв). На перший погляд може видатися, що усі ці, сказати б, мудрагельні роздуми мають небагато спільного з конкретними літературними текстами. Але насправді більшість художніх творів у виразний спосіб дотичні до запропонованих буцімто абстрактних конструкцій. Зокрема, роман Н. Сняданко «Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки» хоч і присвячено, либонь, не надто вибагливій темі – «пригодам молодої українки», проте у творі йдеться про вкрай вагому проблематику, пов'язану не тільки з буянням жіночих пристрастей, а й із засадничими питаннями свободи – суспільної, національної, звичаєвої, гендерної, сексуальної тощо.

На загал, за особистим визначенням письменниці, у цьому тексті вона «намагалася створити іронічний антироман виховання» [Любка – 2009: 52], і тому, вже виходячи з озвучених авторських інтенцій, неважко зрозуміти, що основу сюжету аналізованого твору становлять не тільки відповідні «пригоди» чи «колекції», а й, щонайголовніше, намагання заперечити буцімто непорушні узвичаєння. Звісно, можна погодитися і з колегою Н. Сняданко українською письменницею С. Пиркало, яка, міркуючи про феномен (чи то пак, за І. Кантом, про ноумен [див. про це Епштейн – 2006: 294]) свободи, висловилася у тому сенсі, що «свобода – це свобода від пристрасті», бо, мовляв, «пристрасть осліплює», а отже, «ти не можеш бути вільним, якщо ти сліпий» [Пиркало – 2003: 113].

Утім Н. Сняданко не погоджується з такою максимою і пропонує об'єктивно полемічний текст, у якому пристрасті не засліплюють,

а, навпаки, освітлюють шлях формування та ствердження жіночої особистості. Так, головна героїня роману Олеся Підобідко, від імені якої ведеться розповідь, народилася і виховувалася у середовищі, що постало внаслідок протиприродного синтезу автохтонного львівсько-галицького світогляду і штучного «совєтського» способу життя, яке почало зазнавати глобальних трансформацій через здобуття Україною державної незалежності. Внаслідок такого суперечливого онтологічного підґрунтя до звичних екзистенційних проблем, зумовлених статевим дозріванням і спробами молодої людини влаштувати своє суспільне, професійне та особисте життя, додалися колізії, пов'язані з доланням певних реальних та уявних або, радше, метафізичних кордонів і з відкриттям інших – передусім соціальних, національних та статево-гендерних – світів.

Карнавал свободи. Отже, якщо втрата дівочої цноти Олесею була неминучою, то її рішення рушити на Захід стало можливим тільки завдяки тим змінам, які відбувалися в українському суспільстві на початку 90-х рр. минулого століття. Разом з тим необхідно зазначити, що в обох випадках визначальними виявилися не зовнішні чи об'єктивні обставини, а все ж таки особистий вибір героїні, детермінований прагненням до свободи.

У першому випадку панна Підобідко не тільки самостійно визначилася із суб'єктом-дефлоратором, «з яким [вона] вирішила «зайти аж так далеко», як називала це [її] мама» [Сняданко – 2008: 92], і їй не тільки «довелося <…> порушити норми поведінки порєдної галицької панни» [Сняданко – 2008: 99], ставши ініціатором цієї нещоденної процедури, – дівчина виявила ще й неабияку кмітливість та рішучість, коли її обранець відмовився виконати з гуманних (?!) причин свою чоловічу «місію» [Сняданко – 2008: 102].

Що ж стосується другого випадку, то героїня роману радикально змінює триб свого життя, зважившись вже на переміщення у просторі і – у певному сенсі – в часі, оскільки всупереч спротиву і погрозам батьків та бабці, наперекір навіть якійсь розпачливій реакції керівництва філологічного факультету, на якому вона ще недовчилася і яку висловив заступник декана, звинувативши батька дівчини у тому, що останній збирається «продавати в найми власну

дитину...» [Сняданко – 2008: 114], і навіть попри нібито елементарний здоровий глузд, Олеся прямує до Німеччини.

Ситуацію ускладнює ще й те, що героїня ніколи не була за кордоном, не знала німецької мови і їхала до невідомої німецької родини банківського службовця чомусь на французьке прізвище Де Ляфорте «…допомагати матері доглядати за дітьми» у якості навіть не офіційної гувернантки, чи то пак бонни, а звичайнісінької волонтерки, яку було обіцяно «…забезпечити <…> житлом, харчуванням і кишеньковими грошима в сумі 350 DM на місяць» [Сняданко – 2008: 113].

«Свобода – странный институт» (І. Губерман). Зрозуміло, що за інших умов така пропозиція виглядала б як ґречне запрошення до рабства, але, зважаючи на зазначені обставини, можна цілком обґрунтовано ствердити, що в обох випадках йшлося про вчинки, натхненними як прагненням до свободи, так і здатністю брати на себе цей відповідальний тягар.

Прикметно, що львівський письменник Ю. Винничук, який живе у місті Лева від 1974 року і, вочевидь, добре знається на місцевих звичаях, у своєму есеї на тему свободи звернув увагу на те, що «…існує небезпека тиранії більшості і тиранії прийнятих опіній» [Винничук – 2003: 17]. Це означає, що нібито божевільні і безглузді рішення Олесі і дійсно, попри іронічний штиб щодо описуваних подій, мали феноменальний, чи то пак ноуменальний, вимір, спрямований на здобуття передусім особистої свободи.

Прикметним є також і те, що Ю. Винничук міркує про «тиранію більшості і тиранію прийнятих опіній» у контексті роздумів про так звану негативну свободу, яка, на думку І. Берліна, «…означає тільки те, що мені не перешкоджають інші». Натомість той самий філософ вважав, що «позитивне» значення слова «свобода» виникає через бажання індивіда бути господарем свого власного життя» [Берлін].

За такої перспективи образ Олесі Підобідко реалізується через обидва ці різновиди свободи: спочатку, до її від'їзду з України, вчинки дівчини зумовлюються переважно прагненням героїні «бути господарем свого власного життя», а після того, як вона

потрапляє до іншої держави, її тамтешнє життя визначається передусім через те, що їй вже «не заважають інші». Причому інколи деякі прояви негативної свободи набувають навіть нетрадиційних або, принаймні, гіпертрофованих форм.

Наприклад, коли Олеся, познайомившись з Маріо – вокалістом групи з емблематичною назвою «Сірі шкарпетки», вирішила скористатися нагодою і «…збагатити свою колекцію пристрастей марокканським екземпляром» [Сняданко – 2008: 159], то на неї чекала прикра несподіванка у зв'язку з тим, що спокусливий «екземпляр» виявився геєм.

Натомість її останній іноземний коханець на ім'я Герман, продовження імені якого «– Гуґо Зіґфрід Ґарольд фон Драхенфельд, вперше згаду[вало]ся ще в хроніках середньовічних хрестових походів…» [Сняданко – 2008: 201], особливо відзначився на феміністичному, сказати б, фронті, зокрема, у його східному напрямку, коли, перебуваючи на гостинах у Львові, намагався і теоретично, і практично переконати бабцю і маму Олесі у необхідності боротьби жінок «…за рівні з чоловіками права» [Сняданко – 2008: 237].

Утім іронія ситуації полягала у тому, що знайомство Германа з фройлян Підобідко сталося власне внаслідок того, що «одна [їхня] спільна товаришка, латвійська студентка на ім'я Крісті, вирішила помститися…» аристократично упослідженому нащадку за те, що останній «…дозволив собі сказати, що вигляд Крісті, занадто нагадує йому німкень, які з феміністичних міркувань не користуються косметикою <…> не вдаються до кокетливої поведінки у присутності представників протилежної статі <…> і принципово не голять волосся на ногах та не висмикують вусиків над губами, не кажучи вже про манікюр» [Сняданко – 2008: 203–204].

«Підступність свободи» (М. Кривенко). Необхідно визнати, що цілком дотичною до цих колізій є думка Д. Герцоґа, який вважає, що «…численні суперечності, коловерть яких виникала у ході сексуальної революції <…> були пов'язані з емоційними складностями, які неминуче поставали через нові свободи – і через нове гноблення, цими свободами породжене» [Герцоґ – 2012: 79], оскільки розмови про свободу та свободи Германа або реальні вчинки

Олесі, зумовлені свободолюбством, повсякчас оберталися якщо не більшою, то у будь-якому випадку іншою несвободою.

Особливо виразно це дається взнаки в історії молодої українки, яка, позбувшись одного звичаєвого ярма – ярма батьків та львівсько-галицької спільноти, потрапила до іншої кормиги – до кормиги дрібномістечкових бюргерів. Звісно, для цієї суспільної групи питання сексуальної свободи давно вже втратило на своїй актуальності та стало чи не звичайнісіньким елементом побуту, проте «…решта домогосподарських премудростей…» була Олесі просто не до снаги. Особливо це стосувалося «…систем[и] класифікації сміття, для осягнення якої варто було б попередньо пройти додатковий спецкурс» [Сняданко – 2008: 140].

За таких обставин не викликає жодного подиву той факт, що виправа Германа та Олесі під дощем до нічийного вишневого саду заради перестиглих ягід сприймається героїнею як епохальний чин, завдяки якому вони «…звільнили себе від страху» і «…перемогли в собі щось більше ніж страх перед сусідами. Разом із густими червоними краплями з їхніх долонь витікало в калюжі щось липке, холодне і неприємне…» [Сняданко – 2008: 222–223]. У зв'язку з цим ще більшої ваги набувають перетини вже справжнього, тобто державного, кордону, – перетини, які здійснюють герої роману, періодично прямуючи з Фрайбурґа до Львова і – навпаки.

«Ген свободи» (О. Забужко). Так, на думку М. Епштейна, що її він висловив під час вручення йому премії «Liberty», «відповідно до новітніх теорій, процес передачі і розмноження одиниць культурної інформації, так званих «мемів», подібний до процесів розповсюдження генів», а «те, що, за традицією, називається еміграцією, – це, в засаді, еякуляція, викид клітин однієї культури у лоно іншої, зачаття нових організмів» [Епштейн – 2001].

Очевидно, що за цією оригінальною, аби не сказати – епатажною, концепцією, попри «еякуляції» Германа і «пристрасті» Олесі, «зачаття нових організмів» сталося зовсім не так, як гадалося, бо фрау Підобідко повернулася до України і одружилася, либонь, зі «своїм», себто з «галичанином», а Герман не тільки «залишився жити в Україні» – «до нього приїхала [його перша кохана]

Ева-Марія, яка розлучилася з Ріхардом, привезла із собою дитину, потім народила ще одну від Германа і залишила йому її, повернувшись назад, до Ріхарда» [Сняданко – 2008: 267].

Отже, окреслений розвиток подій доводить, що прагнення героїні через перебування в інокультурному середовищі і через зв'язки з інонаціональними чоловіками звільнитися від цілої низки упереджень та обмежень виявилися нібито марними – Олеся повернулася до того, від чого так сміливо і наполегливо втікала. Але дещо зробити їй все ж таки вдалося: жінка перетворила рафінованого і буцімто безнадійного німця на «українця», який виявися справжньою вільною людиною, бо Герман не тільки змінив місце свого проживання, причому в цілком нестандартний спосіб, а й спромігся взяти на себе відповідальність за дитину.

Інакше кажучи, у «Пригодах молодої українки» засвідчено, по-перше, що рух до свободи, а навіть «колекціонування» її пристрастей не завжди закінчується омріяною метою, а по-друге, що «свобода є там, де відбувається ускладнення досвіду <…> [і] де в експерименти над собою вплітається інтелект та культура, а до обмеженого набору можливостей природи додається винахідливість людського розуму» [Корнєв].

У зв'язку з цим можна передбачити, що обрані для аналізу твори надаються на умовний поділ на 1) ті, у яких топос свободи становить своєрідну фата-моргану, недосяжну для героїв, на 2) ті, у яких цей топос не потребує боротьби за себе, оскільки є іманентним для змальованих у відповідних текстах образах-персонажах, і на 3) ті, у яких топос свободи нібито взагалі втрачає на своїй актуальності.

До першого типу належать, вочевидь, романи В. Кучока, Ю. Іздрика і С. Рушді, до другого, либонь, – тексти Ф. Беґбеде, В. Пєлєвіна і С. Поваляєвої, а до третього, ймовірно, – твори Я. Вишневського, Х. Муракамі, О. Памука, М. Уельбека і М. Павича.

«Фея гіркого мигдалю» (І. Калинець). Так, у романі В. Кучока «Гівнюк» існування головного героя-розповідача розгортається чи, краще сказати б, згортається через цілковитий брак свободи не тільки у хвилину народження [Кучок – 2007: 124]. І не тільки тоді, коли йому «…не вдавалося вибігти в коридор…» [Кучок – 2007: 56],

й він ставав жертвою немилосердного «відстроченого покарання» – звірячої та безпідставної екзекуції, яку вчиняв над хлопцем за допомогою канчука його батько, «старий К.». І не тільки тоді, коли приятелі кликали його грати у футбол, а він «…мусив нарешті висунути своє стражденне обличчя і сказати їм про покарання», через що «вони раділи свободі, освяченій [його] неволею…» [Кучок – 2007: 122]. Нестача свободи у романі польського письменника набуває, далебі, екзистенційного виміру, і позбутися цього дефіциту не вдається навіть тоді, коли герой-розповідач стає дорослою людиною та намагається «утіка[ти] від т о г о (тут і далі розрядка авт. – В. К.) дому», але «повсюди там, де [він] опинявся, [він] тягнув за собою тінь т о г о дому» [Кучок – 2007: 141], у якому панував «старий К.».

Отже, у цьому випадку боротьба за свободу виявляється безнадійною та бодай трагічною, бо позбутися влади батька, тобто «старого К.», розповідач не спромігся і після того, як цього нелюда поглинув потік лайна. Натомість «такий» герой Ю. Іздрика відчуває себе «боржником трансценденту» [Іздрик – 2010: 79] і потерпає через те, що у ньому «…розплодилися глисти сумнівів…» [Іздрик – 2010: 94], а тому він вдається до «психотуристичних самоволок» [Іздрик – 2010: 34] і навіть згадує у цьому контексті про «…приклад великого вождя Бромдена: його на позір пасивний опір системі, [який] переріс-таки у втечу.

Щоправда, ми нічого не знаємо про долю Бромдена після звільнення із зозулиного гнізда…» [Іздрик – 2010: 265], і цей факт розглядається героєм українського письменника як ще один аргумент на користь висновку, за яким «…людина прагне розгледіти нутрощі всіх табу, а це можливо лише за гранню абсолютної свободи…» [Іздрик – 2010: 94]. Зрозуміло, що подолати цю грань не кожному до снаги, бо й вигуки на кшталт «Та від'їбіться, заради Бога» [Іздрик – 2010: 149] тільки на перший погляд скидаються на вияв волелюбності, а насправді демонструють відчай, розпуку і безнадію, внаслідок нестачі взагалі будь-якої і, у тому числі, негативної свободи.

Не менш безпросвітною є і ситуація зі свободою у романі С. Рушді «Флорентійська чарівниця». У цьому творі, попри долання його

героями кордонів між цивілізаціями і культурами, про свободу годі й згадувати. Причому якщо такий стан речей цілком природний у випадку зі східними деспотіями, один з можновладців якої – імператор Акбар, відверто висловлює своє скептичне ставлення до цього ноумену і вважає, що «свобода – це дитяча забавка, жіноча фантазія», бо, на його думку, «жодна людина не може бути вільною», а тому навіть він сам не наважується вийти «за межі кола», адже не впевнений, «чи зможе він жити без його затишної завершеності у жахливій ексцентричності нової думки» [Рушді – 2010: 29–30, 68], то у зв'язку з європейським містом – Флоренцією, «яке подарувало світові ідею цінності і свободи окремої людської особистості», але при цьому «не поцінувало», зокрема Ніколо іль Макію, «і ні на йоту не переймалося ані свободою його душі, ані цілісністю його тіла» [Рушді – 2010: 189], – втриматися від подиву надзвичайно важко. Та вдіяти з цим навряд чи щось можливо, оскільки хоч «мрійник [і] може стати своєю мрією» [Рушді – 2010: 101], проте «створення реального життя з мрії – не до снаги людям, це виключне право богів» [Рушді – 2010: 40], і тому героям залишаються тільки слова та сподівання на диво.

Разом з тим слова здатні звільнити «від якогось тягаря» [Рушді – 2010: 143] лише позірно, а диво повернення з мертвих принцеси Кара Кьоз, що її імператор Акбар «…наділив свободою життя, звільнив її, аби вона обирала і була обраною», і що «обрала його» [Рушді – 2010: 285], обертається прокляттям, яким «прокляли його майбутнє…». Відтак «…майбутнє не буде тим, на яке [імператор Акбар] сподівався», – воно буде «сухим ворожим місцем, де люди відчайдушно боротимуться за виживання, ненавидітимуть сусідів, руйнуватимуть храми і вбиватимуть одне одного у вогні нових чвар <…> В майбутньому правитиме жорстокість, а не цивілізація» [Рушді – 2010: 283] і – необхідно додати – пануватиме рабство, а не свобода.

«Падає місяць крилами всередину себе» (С. Поваляєва). Зрештою, репрезентованій у романах В. Кучока, Ю. Іздрика та С. Рушді недосяжності свободи об'єктивно протиставляється іманентна наявність і можливість свободи у творах Ф. Беґбеде, В. Пєлєвіна і

С. Поваляєвої. Наприклад, у тексті останньої теж міститься алюзія на роман К. Кізі «Над гніздом зозулі», але, на відміну від «Такого» Ю. Іздрика, у «Замість крові» С. Поваляєвої згадується не вождь Бромден, а співставляються тамтешня і тутешня божевільні, порівняння між яким свідчить про те, що «Кізі відпочиває…», бо у вітчизняному варіанті «це не просто Комбінат, це – Піраміда» [Поваляєва – 2007: 131].

Утім очевидність бравади у наведеному молодецькому твердженні обґрунтовано загальною поставою головних героїв, які, з одного боку, обрали наркотики, оскільки вважали, що «життя – це <…> найважчий наркотик…» [Поваляєва – 2007: 86], а з іншого – були «…прив'язані, немов тінь, до химери Свободи, – свободи від мейнстріму, від людства взагалі…». Вони, звісно, «так нічого нікому й не довели стосовно існування Вибору» [Поваляєва – 2007: 249], тому що просто «…падали у прірву історії, безтямно оргазмуючи від передозу внутрішньою та зовнішньою свободою. Свободою від культу Батьків та Вчителів. Свободою!» [Поваляєва – 2007: 254].

Проте навіть і з таких обставин, коли «…запроданська сутність ідей свободи <…> виявил[а]ся звичайнісіньким пофігізмом, цілком придатним до мімікрії» [Поваляєва – 2007: 207], ці герої не боролися за свободу, а спромоглися обрати один з її – хоч й ілюзорних і таких, що власне позбавив їх свободи, – варіантів. Сформульоване щойно твердження містить у собі парадоксальне заперечення, але воно не має сенсу тільки на перший погляд, бо насправді саме «…реалізація свободи позбавляє свободи» [Епштейн – 2006: 346].

«Така-сяка свобода» (С. Жадан). Принаймні, і у романі В. Пєлєвіна «Т», і у романі Ф. Беґбеде «Романтичний егоїст», вочевидь, й розгортається окреслена колізія. Так, Оскару Дюфрену, як і всім тим, хто його оточує, не бракує свободи – вони вільні говорити і робити все, що їм заманеться. Але виявляється, що, на думку головного героя, «справжня свобода настає, коли ти поза зоною досяжності» [Беґбеде – 2007: 100–101] – і тоді, коли йдеться про мобільний зв'язок, і тоді, коли йдеться про екзистенцію, адже, на його переконання, «тільки [смерть] робить людину насправді вільною» [Беґбеде – 2007: 113].

Більш того, саме через стан цілковитої свободи Дюфрену імпонує висловлювання Жан-Жозе Маршана, який «…прагн[е] чогось вкрай незрозумілого, чому не мож[е] дати визначення, і це – вільне життя» [Беґбеде – 2007: 156], а на додаток, коли «романтичний егоїст» через кохання до Франсуази «…усвідомлю[є], що більше не вільний», то «зовсім не шкоду[є] про це» [Беґбеде – 2007: 177]. Утім пошкодувати Оскару Дюфрену все ж таки довелося, оскільки «…ця історія закінч[ила]ся, тому що він її розпочав», і оскільки «він вважа[в] себе вільним, закох[ав]ся, відкрив[] для себе щастя, потім щастя [пішло], і він помі[тив], що ненавидить свою свободу» [Беґбеде – 2007: 277].

Таке собі апостеріорне апріорі, зміст якого певним чином відлунює й у романі В. Пєлєвіна «Т», бо головний герой цього твору в якийсь момент, наприклад, згадує хрестоматійні лермонтівські рядки і усвідомлює, що «покой – это сон. А свобода… Свобода в забвении! Забыть всё-всё, и даже саму мысль о забвении. Вот это и есть она…» [Пєлєвін – 2009: 133].

Спільним в обох випадках є і ставлення цих авторів до літературного тексту, який мислиться як можливість бути чи хоча б відчувати себе вільним. Відмінність полягає у тому, що у Ф. Беґбеде окреслена перспектива корелює з екзистенцією та буттям, а у В. Пєлєвіна більшою мірою із соціально-історичною сферою. Справа у тому, що, за спогадами Аріеля, «в школе нас заставляли зубрить бесконечные стихи о Ленине <…> Тоска жуткая <…> А старшие мальчики в это самое время обучали <…> всяким пошлым и неприличным песенкам. И вот однажды [він] услышал такое четверостишие: «В каюте класса первого Садко почётный гость гандоны рвёт о голову и вешает на гвоздь…» <…> Почему-то [його] это потрясло <…> [Він], разумеется, ничего не знал тогда о постмодерне, но всё равно ощутил ветер свободы, веющий от этих строк» [Пєлєвін – 2009: 61], і тому вирішив стати письменником.

Відтак зрозуміло, що карколомні, фантастичні, а, в засаді, абсурдні перипетії, зображені у романі В. Пєлєвіна, слугують втіленню прагнень цього автора відчувати бодай ілюзію свободи і на загал вписуються у тезу російського філософа В. Подороги, за

якою «бути вільним – це бути вільним від образу власного тіла, це принадна свобода падіння» [Подорога – 1999: 182]. На доречність цього висновку опосередковано вказує і неабияке зацікавлення В. Пєлєвіна проблемою свободи волі чи, точніше, її тотальне заперечення [див про це Пєлєвін – 2009: 175, 207, 220 тощо].

«Останнім мовчанням була свобода» (С. Поваляєва). Що ж стосується позосталих творів, тобто текстів Я. Вишневського, Х. Муракамі, О. Памука, М. Уельбека і М. Павича, то у цьому випадку топос свободи – з різних, щоправда, причин – фактично не актуалізовано.

Наприклад, у книзі Я. Вишневського «Коханка» для усіх героїв так само, як і для героїні титульної новели, є характерним «узалежнення[], схож[е] на наркотичне» [Вишневський – 2009: 82], від тих, кого вони кохають. Інакше кажучи, їхні почуття мають сливе обсесійний кшталт, внаслідок чого персонажі польського письменника не тільки цілком задовольняються цим станом, а й прагнуть перебувати у ньому безкінечно, і тому усі інші порухи втрачають на злободенності.

Щось подібне переживають і головні герої роману О. Памука «Музей невинності», оскільки вони теж керуються таким потужним почуттям, як кохання, яке набуває у творі тотального виміру і майже не залишає місця навіть для натяку на якийсь вибір, бо і він визначається тим, що переживають Кемаль Басмаджи і Фюсун.

Натомість у романі М. Павича «Друге тіло» як герої з XVIII століття, так і герої сучасні настільки заглибилися у розгадування таємниці кам'яної каблучки і старовинного вислову на дні келиха, а власне – поринули у пошуки «другого тіла», що їх майже не цікавлять будь-які інші буттєві проблеми. Зрештою, подібне захоплення притаманне і головному герою з роману М. Уельбека «Можливість острова», себто Даніелю1, якому цілком байдуже до свободи, бо його єдиною полум'яною пристрастю є намагання пережити самого себе.

Утім парадокс полягає в тому, що його далекий 25-й клонований двійник доходить висновку, за яким, попри те, що він живе «словно за завесой, за прочной информационной стеной», у нього все одно «есть выбор», і у зв'язку з цим він «може[т] разорвать завесу, разрушить стену…», оскільки «мы ещё люди», а «наши тела готовы к новой жизни». І доказом на доцільність цих рефлексій стало те, що

спочатку «Мария23 решила покинуть <…> сообщество» неолюдей – чин, який Даніель25 оцінив як «свободный и необратимый акт» [Уельбек – 2009: 302], а потóму і він теж вдався до втечі за межі свого ізольованого від світу помешкання, у такий спосіб демонструючи торжество чи не класичної позитивної свободи.

«Облудна свобода» (М. Кривенко). Отже, ці крайності – людина Даніель1 і неолюдина Даніель25 – виявляють дещо спільне: вольове діяння, реалізоване як «вольовий акт і дія тіла», що, за А. Шопенгауером, «є не двома об'єктивно пізнаними різними станами, об'єднаними зв'язком причинності; вони не знаходяться між собою у стосунках причини і дії, ні, вони становлять одне і те ж, яке дається взнаки через два кардинально різні способи, – *один раз абсолютно безпосередньо і другий раз через споглядання для свідомості* (курс. авт. – А. Ш.)». Інакше кажучи, на думку німецького філософа, «дія тіла є нічим іншим, як об'єктивованим, тобто таким, що вдався до споглядання, актом волі» [Шопенгауер – 1992: 132].

За такої перспективи топос свободи у романі Х. Муракамі «1Q84» фактично не актуалізується саме тому, що свобода для героїв цього тексту є чимось, либонь, надлишковим, бо їхня постава ґрунтується єдністю власне «вольового акту і діями тіла», а спосіб, у який вони вдаються до їхньої реалізації, тяжіє радше до споглядання.

У цьому контексті прикметним є те, що, наприклад, «упродовж навчання в початковій і середній школах Тенґо до самозабуття занурився у світ математики. Бо понад усе його приваблювала точність й абсолютна свобода» [Муракамі – 2009: 294]. Більш того, навіть в особистому житті його ставлення до жінок визначалося виразно споглядальним характером, свідченням чого було те, що «Тенґо не відчував особливої жаги до <…> жінок», тому що «понад усе хотів свободи і спокою», і «якщо міг забезпечити себе регулярним сексом, то більше нічого <…> не бажав» [Муракамі – 2009: 411].

Подібну позицію займає, як здається, й Аомаме, яка у розмові зі своєю випадковою подругою Аюмі висловлює припущення про те, що, «може, свобода волі – це лише віра» [Муракамі – 2009: 318], і у фінальній частині роману доходить висновку, за яким вона «– частина цього світу, а сам світ – частина [її] самої» [Муракамі 2011: 431].

Окреслена постава головних героїв дозволяє ствердити, що згадана вище надмірність для них свободи є не закидом на їхню адресу, а констатацією факту, відповідно до якого, хоч «людина й відрізняється від інших біологічних видів, від комп'ютерів та «зомбі» саме тим, що вона наділена arbitrium liberum – Свободою Волі, здатністю до *добровільного і свідомого* (курс. авт. – Т. Ч.) вибору і до згоди з рішенням, яке нею приймається – voluntarius consensus» [Чернігівська – 2008], – утім це аж ніяк не означає, що свобода волі і усе, що без винятку вчиняється з цієї рації, має приречено провадити до певних кроків. Адже виявляється, що нехтування будь-якими акціями або споглядальна, на загал, стратегія теж можуть бути зумовленими свободою волі. Звісно, подібний вияв свободи не надто асоціюється з традиційним уявленням про неї, а тому й виникають підстави для того, аби говорити про її буцімто «відсутність» і «неактуальність».

Резюмування. Таким чином, наведені вище міркування переконують у цілком парадоксальній думці, яка полягає, за словами О. Забужко, у тому, що «єдиний спосіб зрозуміти, що таке свобода, – це <…> оцінити міру її відсутності», бо «абсолютної свободи не буває, так само як абсолютного світла» [Забужко – 2003: 52]. Більш того, свободу й дійсно можна інтерпретувати як «меч двосічний», який «карає і милує, позбавляє всього і нагороджує всім» [Кривенко – 2003: 95], як це сталося, наприклад, з громадянкою Підобідко, а також і з багатьма іншими персонажами, які все ж таки наважилися, принаймні, на свободу вибору.

Проте, погоджуючись з цими тезами, необхідно визнати, що йдеться вже не про топос свободи, а радше про ***u-topos***, себто про ***утопію***, причому як у значенні «місця, якого немає», так і у значенні «благословенного місця», адже «благословенним місце» може бути тільки тому, що його немає, а натомість «місце, якого немає», вочевидь, не може бути жодним іншим, як тільки благословенним.

Отже, за умов ***у-топосу*** свободи стають очевидними його і справді ноуменальний штиб, а також доцільність, наприклад, пошуків в однойменному романі ***Мілорада Павича «Другого тіла»*** як однієї з небагатьох перспектив щодо віднайдення бодай якоїсь ***ідентичності***.

РОЗДІЛ 12
«ДРУГЕ ТІЛО» *ІДЕНТИЧНОСТІ* МІЛОРАДА ПАВИЧА

Все мы деревья, вкопанные
в собственную тень.
М. Павич.
Разница между двумя «да» может быть
большей, чем между «да» и «нет».
М. Павич

Патологія ідентичності. М. Павич, як і кожний непересічний письменник, мав свої улюблені теми, одна з яких стосувалася так званої «смерті Автора». Причому зацікавленість митця вказаною проблематикою давалася взнаки у різних контекстах, себто і у творчості, і у вимірі його суспільної постави.

Зокрема, один з російських критиків С. Шаргунов не надто давно стверджував, що він, мовляв, «не може позбутися враження стосовно неповноцінності письменника Мілорда Павича» [Шаргунов – 2000]. Натомість його колега Є. Шатько висловилася у цілком протилежному дусі і визначила сербського майстра пера як безумовно «великого фантазера, імпровізатора, дотепника та містифікатора» [Шатько – 2013].

За такої перспективи сильветка письменника набуває, щонайменше, амбівалентного характеру, а у граничному варіанті – репрезентує, в засаді, зникнення, бо очевидно, що «неповноцінний»

сербський літератор і «великий фантазер» не можуть бути ідентифікованими як одна й та ж сама особа.

Окреслену ситуацію ускладнює ще один, надзвичайно важливий чинник – гендерний, оскільки, за свідченням письменниці і дружини М. Павича – Я. Михайлович, її чоловік не лише присвятив саме їй роман «Друге тіло», а й «у своїй творчості <…> шукав якоїсь гармонії статей», а надто – «прагнув створити андрогіна, який би втілював цілісність людської натури» [Курбатов – 2012].

І на додаток вже безпосередньо проблематика цього роману, озвучена у його назві та поєднана з попередньо окресленими раціями, дозволяє ствердити, що у книзі М. Павича і справді йдеться передусім про пошуки, за А. Татаренко, «відповіді на питання [щодо] існування «другого тіла» і можливості його здобуття» [Татаренко – 2010: 379], тобто про дещо схиблені чи, либонь, постмодерністські, а навіть постпостмодерністські пошуки ідентичності. Принаймні, українська літературознавець вважає, що «Хозарський словник» М. Павича був «задуманий як постмодерністський роман про Сотворіння, а «Друге тіло» – як post-постмодерністський роман про Воскресіння» [Татаренко – 2010: 381].

Іронія ідентичності. Проте в іншому місці ця ж авторка зазначає, що у романі «Друге тіло» митець «знову звертається до топосу «смерті автора», репрезентуючи означену проблему «в трьох планах: як релігійно-теологічн[у] (друге тіло Ісуса після воскресіння), містичн[у] (можливість перевтілення і потойбічного життя) і літературн[у] (книжк[а] як друге тіло письменника)» [Татаренко]. Утім таку серйозну проблематику, на думку А. Татаренко, вагомо заперечує «незмінн[а] <…> іронізація дискурсу автора як творця логічно побудованого романного світу і відсутність однозначної відповіді на великі метафізичні питання» [Татаренко – 2010: 381].

З останньою тезою важко не погодитися, бо іронія, якою «Інше тіло» просякнуто вщерть, майже не залишає жодних шансів на те, аби сприймати поважно навіть релігійну спрямованість цього тексту. Більш того, надавати історії про друге пришестя Христа, про що найчастіше згадується у творі, сакральний чи хоча б містичний штиб – означало б уподібнитися до Анни, яка «…подвесила весы

на готовый к бою мужской орган [Захарії] и положила на одну чашечку камешек», пояснюючи свої дії тим, що «это древний обычай взвешивания счастья…», відповідно до змісту якого, «чем больше камешков, тем больше счастья!» [Павич – 2007: 102–103].

Дотичними до цього контексту є також епізоди роману, в яких йдеться про статеву інверсію, а, точніше, про реципрокність дару. Наприклад, перед тим, як вдатися до маніпуляцій з терезами і чоловічим органом Орфелина, Анна і Забетта «…надели на Захарию женскую маску, стащили одежду <…> и с громким хохотом толкнули в море. Потом и сами нарядились в мужские маски, разделись догола, бросились в воду и поплыли за ним» [Павич – 2007: 102]. Оминаючи очевидні сексуальні конотації наведеного уривку і також той факт, за яким це карнавальне дійство має пов'язання з водою, наділеною, як відомо, амбівалентним значенням, тобто значенням і народження, і смерті [див. про це Ямпольський – 1996: 14], – можна ствердити, що символічна зміна статей персонажами відбувається в обопільний, а, отже, в реципрокний спосіб.

На аналогічну інтерпретацію надається й історія з віщим сном Елізабет Свіфт, дружини наратора, оскільки цей сон містив у собі пророцтво щодо майбутньої хвороби серця її чоловіка і дозволив жінці дійти висновку про те, що вона перетворюється на чоловіка, а він – на дружину [Павич – 2007: 160]. Та свого апогею описувана стратегія досягає, либонь, у розділі з насмішкуватою і водночас виразною назвою «Сатана пьёт яблочный сок». Зокрема, у цій частині книги дійсно зображено диявола, але справа навіть не у тому, що «у него было три носа…», а у тому, що «ему было не более семи-восьми лет, и он был девочкой» [Павич – 2007: 280], яка не вимовляла звуки [р] та [ш] і яка відрекомендувалася як Бафомет.

Щоправда, у цьому випадку маємо справу не тільки з реципрокністю, а й з пермутацією, механізм якої у більш наочний спосіб характеризує, зосібна, історія з теракотовою армією китайського імператора, адже у цьому «другому тілі армії» «…каждый солдат был словом, а вся глиняная армия книгой, из слов которой, сочетаемых в различные комбинации, можно было по желанию создать любую эпическую песнь» [Павич – 2007: 170].

Та за будь-яких обставин всуціль іронічний кшталт усіх цих епізодів не викликає жодних сумнівів. І саме тому численні згадки про Біблію, Христа, а також наявність у тексті аж ніяк не поодиноких містичних алюзій неможливо сприймати серйозно. Як, зрештою, неможливо поважно ставитися і до третього плану – літературного, хоча б тому, що, попри стосунку М. Павича до літератури як до способу життя, він устами одного з персонажів роману – Теодора Іліча Чешляра, ствердив, що «ничего не стоит и вся литература в целом» [Павич – 2007: 325].

Фальшива ідентичність. Здається, що ця думка виникла невипадково, бо, наприклад, за І. Зоріним, «герої Павича не претендують на реальність: їм не співчуваєш, їм не віриш. До них неможливо застосувати поняття «фальші» і «художньої достовірності», їхні ролі розігруються поза межами життєвої сцени – на підмостках, сколочених якщо не жартома, то майже несерйозно» [Зорін], тобто іронічно.

У запропонованому контексті стає також очевидним, що наявність у тексті роману М. Павича біблійної проблематики і постаті Христа зумовлені не релігійними мотивами, а навпаки – блюзнірською детермінацією. Так, буцімто теологічні мудрування щодо «другого тіла» Сина Божого розгортаються на сумнівному тлі сексуальних пригод і Захарії Орфелина, і Гавриїла Степановича-Венцловича, і письменника-наратора. Більш того, у книзі відверто висміюються і ці мудрування, й інші історії з містичним присмаком, зокрема, в епізоді, коли Лідія, подруга Лізи, знайомить останню з листом «работницы китайской столовой», яку («работницу») не залишила байдужою розмова двох подруг і яка висловилася у тому сенсі, що, мовляв, «смешно думать, [нібито] души переселяются из одного тела в другое здесь и сейчас, как учат Будда, орфики, пифагорейцы или Платон». Натомість обізнана у цьому питанні адресантка була переконаною, що «наше другое тело никогда не остаётся на одном временно́м уровне с первым, с нашим земным телом. Оно всегда переселяется в какое-то другое «сейчас»» [Павич – 2007: 174].

Навряд чи набагато краще складається ситуація і з літературою, бо у певний момент наратор починає розуміти, що його книги

теж не надто надаються на статус його «другого тіла», адже «они возвращались», і «это могло означать только одно – скоро их никто больше не будет читать. Так что и то, другое [його] тело умрёт…» [Павич – 2007: 183].

Якщо ж зважити на той факт, за яким письменник-наратор вмирає ще на початку роману, внаслідок чого більша частина оповіді ведеться небіжчиком, то необхідність у подальшому обґрунтуванні іронічного характеру цього твору є, вочевидь, надлишковою. Втім це не скасовує нагальності іншої мотивації, за якою автор намагається зрозуміти, ким він був за життя, навіщо писав книжки і як йому зберегти свою бодай якусь ідентичність?

Експліцитна ідентичність. За такої перспективи насувається і ще одне питання, а саме: якщо у романі йдеться про спроби пережити власну смерть, то навіщо замість того, аби вдатися до якогось певного релігійного культу чи доктрини, письменник нагромаджує сповнену іронією карколомно-блюзнірську образність під назвою «Друге тіло»?

Отже, можна припустити, що творення відповідного дискурсу становить не лише сливе єдино прийнятний варіант для того, хто приречений на письменство, а й забезпечує у такий спосіб утвердження особистої ідентичності, яка постає не стільки через традиційний механізм самототожнення, скільки, за М. Ямпольським, що посилається на Б. Спінозу, через «вплив на людину певного образу, якого не існує у реальності» [Ямпольський – 2004].

Інакше кажучи, іронія за окреслених обставин стає цілком необхідною, тому що дозволяє дистанціюватися від обраного чи створюваного образного комплексу, але при цьому все одно здобуватися на певну ідентичність завдяки заперечуваним у такий спосіб сенсам. Якщо транспонувати наведені міркування на роман М. Павича, то це буде означати, що у творі зображено особистість, яка за жодних умов не може і не хоче погоджуватися з власною смертю, а тому шукає будь-які шляхи, рухаючись якими їй, бігме, вдасться заперечити та подолати цю смерть.

Разом з тим іронія, до якої вдається автор, дозволяє йому утриматися на межі божевілля, бо він чудово розуміє, що немає наймен-

шої ради на здобуття безсмертя навіть за умови, за якою, «может, у каждого из нас есть две смерти? <…> А может, не одна, не две, а больше?..» [Павич – 2007: 309].

Проте йому до снаги створити ілюзію, за якою досягти нездійсненну мету все ж таки можливо, бо майже на останній сторінці роману дружина наратора «…почувствовала на шее какое-то лёгкое жжение» [Павич – 2007: 331], себто поцілунок вже померлого письменника, позаяк власне на останній сторінці у «POST SCRIPTUM» він знову вдається до, либонь, глузливої іронії і стверджує, що «эту книгу после [його] смерти написала на своём родном английском языке [його] жена <…> Елизавета Амава Арзуага Эулохия Ихар-Свифт. По прозвищу Имола» [Павич – 2007: 333].

Автентика ідентичності. Реципрокний зміст цього жесту є очевидним так само, як і те, що відбувається на кількох рівнях у романі О. Памука «Музей невинності». Перший з цих рівнів стосується взаємин між Кемалем Басмаджи та Фюсун, початковий етап кохання яких визначався переважно через тілесно-сексуальний різновид обдарування один одного, а кінцевий етап, коли вони отримали змогу знову бути разом, – через різновид тілесно-духовний. У цьому контексті показовим є епізод, у якому герої дивляться телевізор у готелі під час передвесільної мандрівки, але, попри те, що вони «...не зводи[ли] очей з екрана...», Кемаль дуже гостро відчував, як його рука «...притислася до дівочої руки...», а його «...душа немов увійшла в душу Фюсун».

Неважко здогадатися, що подібні відчуття переживала і героїня, бо ж і її рука «...міцно притулилася до...» [Памук – 2009: 595] його руки. Втім важливішим є те, що реципрокний характер описаної взаємодії дозволяє закоханим не тільки обмінятися відповідними переживаннями, а й забезпечити простір для надзвичайно глибокої, власне, для буттєвої самоідентифікації. Адже хоч «зрідка вони [й] перетиналися очима, однак [їхні] погляди ніби були звернені всередину [них] самих» [Памук – 2009: 595]. Щось подібне відбувається і в іншій, дуже схожій ситуації, коли під час «...спільних прогулянок Стамбулом...» Кемаль і Фюсун, «...відкриваючи для себе місто, немов заново знайомилися одне з одним...» [Памук – 2009: 542].

Натомість на іншому рівні «Музею невинності» реалізується ще один варіант, сказати б, реципрокної стратегії, так само спрямовану на опосередковану ідентифікацію і пов'язану з тим, що Кемаль Басмаджи поступився своїм авторським правом і після недовготривалих зволікань все ж таки запропонував написати роман про історію свого кохання Орхану Памуку. Внаслідок цього письменник Памук отримав змогу створити неабиякий текст, а протагоніст Басмаджи – дистанціюватися від самого себе та своєї «пісні над піснями» і у такий спосіб забезпечити непорівняльно глибшу автентику власної ідентичності – як образної, так і особистісної.

Ідентичність монстра. Якщо конвергенція окресленої стратегії характерна для романів М. Павича і О. Памука, то у романі С. Поваляєвої «Замість крові» топос ідентичності корелює з «Другим тілом» М. Павича дещо інакше. Передусім українська мисткиня обирає для свого твору промовистий епіграф, щоправда, з «Атласу вітрів» сербського метра, який пише про те, що, його герой «…танцював, вагітний сам собою, й ранив ноги об власну тінь…», позаяк «…іноді йому вдавалося перестрибнути власну тінь» [Поваляєва – 2007: 3]. Крім цього, С. Поваляєва може сміливо посперечатися з карколомною образністю М. Павича, пропонуючи у своєму тексті не лише численні, сказати б, обсценні метафори, а й цілком оригінальні зразки відповідної поетичності, на кшталт того, що, мовляв, «…скоро Місяць скине стару свою шкіру й з неба почнуть крапати зорі, як молоко з грудей породіллі…» [Поваляєва – 2007: 6]. Та найголовніше, що у романі С. Поваляєвої головний герой доходить висновку, за яким за його свідомістю «…не встигло тіло, спізнилося з народженням років на двадцять…» [Поваляєва – 2007: 253], а у тексті сербського патріарха постмодернізму йдеться про марення за безсмертям, бо за його тілом не встигала свідомість.

Прикметно, що обидва випадки, будучи, вочевидь, прямо протилежними за формальними ознаками, мають спільну мету – дискурсивну гру зі смертю, у процесі якої (гри) відбувається становлення та закарбовування певної ідентичності. Більш того, цей процес зумовлено схожим механізмом, що його можна позначити як аберантну парапраксію. Зміст останньої полягає у тому,

що відхилення від норми, себто аберантність, яка дається взнаки у М. Павича через текст, що буцімто був написаний після смерті автора, а у С. Поваляєвої – через текст, авторство якого належить нібито тому, хто добровільно вбивав себе наркотиками протягом кількох років своєї молодості, – отже, аберантість призводить до химеричних, чи то пак збочених, в засаді, наслідків, тобто до парапраксії, бо герої цих книг не вмирають, а залишаються у створених ними книгах – живими і неповторними.

Принаймні у романі С. Поваляєвої про це мовиться безпосередньо, коли у наркотичній маячні Дреда зринає раптом думка про те, аби «…оживити померлого монстра та простежити весь шлях його тортур!» [Поваляєва – 2007: 128]. І хоча з локального контексту важко зрозуміти, про що йдеться цьому небораці, та у просторі усього роману наведена теза якнайточніше визначає ідейний зміст твору в цілому і також дозволяє ствердити актуальність цього змісту як для роману М. Павича, так й для інших текстів, якщо, звісно, трактувати поняття «монстр» не в аксіологічному, а у феноменологічному і, зокрема, в тілесно-міметичному плані, як «такий феноменологічний текстогенний корелят, який дозволяє поєднати начебто непоєднуване – первісну матеріальну, примітивну, «махрову» тілесність та найвищі духовні досягнення у сфері культури і у царині літератури» [Штейнбук – 2007: 192].

Множинна ідентичність. За окресленої перспективи розгортання топосу ідентичності у літературних творах забезпечується наративним поставанням монструозно зумовлених образів, які замість того, аби померти чи й зовсім не народжуватися, утверджуються через ідентифікацію художнім словом. Інакше кажучи, їхню ідентичність утворюють тексти, складені з «…уламків потрощених сутностей» [Іздрик – 2010: 267], – чи тому, що, як у Ю. Іздрика, множинність його alter ego «…ставала на заваді будь-якій тожсамості <…> будь-якій ідентифікації, навіть податковій» [Іздрик – 2010: 249]. Чи тому, що, як у В. Кучока, його герой-розповідач переконаний, що «…жоден час не був [його], навіть коли [він] його мав» [Кучок – 2007: 74]. Чи тому, що, як у Ф. Беґбеде, вже його alter ego – Оскар Дюфрен, «…не зна[є], хто [він]

є, але зна[є], ким хоч[е] бути: письменником, який не знає, хто він такий» [Беґбеде – 2007: 174].

Суголосними з наведеною образністю є і метафоричні варіанти ідентичності, які репрезентовано в інших аналізованих текстах. Так, у романі В. Пєлєвіна «Т» автор вдається до своїх улюблених поетичних екзерсисів, що розгортаються навколо локусу пустоти. Але цей локус, будучи важливим сам по собі, а також у контексті топосу відсутності, має ще й інший значеннєвий вимір, у рамках якого міститься потужний потенціал, спрямований на пошуки і становлення певної, зокрема монструозної, ідентичності.

Передусім заміна імені головного героя на прізвисько «граф Т.», якого «...стали так называть из-за газетчиков...» [Пєлєвин – 2009: 7], об'єктивно започатковує розгортання топосу ідентичності і в частині, яка стосується читацьких аспірацій, зумовлених бажанням зрозуміти, ким насправді є цей таємничий «граф Т.» – великим російським письменником чи майстром бойових мистецтв? І в частині, у якій вже сам головний герой намагається зрозуміти, хто він такий і чи існує він взагалі?

При цьому необхідно визнати, що останнім питанням надається глибокий філософсько-узагальнений сенс, за яким, наприклад, Аріель Едмундович, посилаючись на свого дідуся, стверджує, що «...человек <…> есть история, рассказанная на божественном языке, для которого земные языки лишь бледная тень» [Пєлєвин – 2009: 64], а сам добродій Брахман вважає, що «...человек это книга, которую Бог читает только раз» [Пєлєвин – 2009: 65]. Натомість «граф Т.» замість того, аби радіти з такої нагоди, доходить драматичного висновку, відповідно до якого, мовляв, «выходит, кем бы я на самом деле ни оказался, это всё равно буду не я? Надо же...» [Пєлєвин – 2009: 213].

Звісно, за Аріелем, «это не головой постигается, а только неравнодушным сердцем. Или на худой конец опытной жопой, простите за безобразный каламбур» [Пєлєвин – 2009: 144], та оскільки «граф Т.» не може вдатися до послуг «Старухи Изергиль», тобто «одной старой путаны, которая научилась делать выводы о человеке по минету – типа как цыганка по ладони» [Пєлєвин – 2009: 144],

то йому, а заразом і читачам, залишається покладатися винятково на самого «графа Т.», ідентичність якого за таких умов формується як ідентичність цілком дискурсивно-монструозна.

Йдеться, інакше кажучи, про те, що текст В. Пєлевіна заперечує нібито фундаментальну істину, якою з «графом Т.» поділився ніхто інший, як ще один персонаж на ім'я Чапаєв, і яку останній вичитав з якогось древнього фоліанту, а «звучала она примерно так – «то, что есть, никогда не исчезнет. То чего нет, никогда не начнёт быть»» [Пєлєвин – 2009: 314].

Отже, з одного боку, персонаж на прізвисько «граф Т.», сказати б, почав бути, попри те, що його не було, а, попри те, що він є, він повсякчас прямує до зникнення – і у просторі усього тексту, і тоді, коли текст закінчується. З іншого ж боку, ця істина не розповсюджується, власне, на монстрів, оскільки вони виникають тоді, коли чогось подібного нема і бути не може, бо монстри – це, за етимологічним замовчуванням, «диво», себто щось нереференціальне і позбавлене безпосереднього зв'язку з дійсністю або щось таке одне, яке «...прикинулось многим и смотрит само на себя...» [Пєлєвин – 2009: 270].

Ідентичність парапраксії. В останньому випадку є очевидним і безпосередня кореляція з наведеним вище образом з роману Ю. Іздрика «Таке», і опосередкована кореляція, наприклад, з романом М. Павича «Друге тіло» хоча б тому, що автор у цьому тексті розпадається на три транспарентні іпостасі – власне письменника-наратора, Захарію Орфелина і Гавриїла Степановича-Венцловича. Не варто забувати і про те, що письменник-наратор подвоюється також і через образ Лізи, якій буцімто і належить авторство щодо тексту роману. Та за будь-яких умов авторство, «складене» з цих різнорідних і, в засаді, непоєднуваних персонажів, можна цілком обґрунтовано трактувати й у категоріях монструозності, і у категоріях парапраксії.

Зокрема, у романі М. Павича, а також у текстах С. Рушді і М. Уельбека наративна структура цих творів організована у позірно звичний спосіб, спрямований на розповідь певної історії. Проте якщо спробувати у підсумку ідентифікувати образ головного

героя, то зробити це буде вкрай важко, а, точніше, й неможливо. Натомість на ідентифікацію у запропонованому контексті надається лише, сказати б, певна ідея, як-от, наприклад, у романі С. Рушді «Флорентійська чарівниця», текст якого розпочинається і закінчується надзвичайно простою, але в той же час графічно підкресленою: «*Без води ми – ніщо* (курсив авт. – С. Р.)» [Рушді – 2010: 10, 281], – максимою, обґрунтованою тим, що, на думку Кара Кьоз, «ми – вода, ми можемо перетворитися на пару і зникнути, як дим…» [Рушді – 2010: 237].

Дещо подібне, утім, звісно, у своєрідний спосіб реалізується й у романі М. Уельбека «Можливість острова», у вступі до тексту якого неолюдина Даніель24 попереджає про те, що, мовляв, «когда я говорю «я», я лгу». Більш того, він зізнається, що наратив розгортається «…за пределами [його] я…», бо, на загал, «я – это синтез наших неудач…» [Уельбек – 2009: 10]. Прикметно, що абсолютно безнадійна постава цієї неолюдини зумовлена передусім її, так би мовити, неконвенціональною тілесністю, яка протягом усього роману протиставляється тілесній, чи навіть сексуально-тілесній, вкоріненості людини. І оскільки, з одного боку, за В. Хесле, «тіло виступає як поріг репрезентації «сокровенного виміру людської ідентичності»» [Хесле – 1994: 112], а з іншого – на думку М. Фуко, «саме через секс – цю уявну точку, яка закріплюється диспозитивом сексуальності, – і повинен пройти кожний, аби отримати доступ до своєї особистої інтелігибельності <…> до цілісності свого тіла <…> до своєї ідентичності» [Фуко – 1996: 263], то стає очевидним, що неолюдина, на яку трансформувався Даніель1, – це аж ніяк не очікуваний ним, бо ж, в засаді, монструозний результат.

Кафкіанська ідентичність. Звісно, важко не погодитися з твердженням Х. Муракамі, яке висловив буцімто Усікава, один з персонажів роману «1Q84», і відповідно до якого (твердження) «…людина залишається невід'ємною частиною становлення цього світу» [Муракамі – 2011: 232]. Але не можна не звернути уваги й на те, що у цьому творі образ людини дуже часто осмислюється через образ комахи. Причому це стосується не тільки поодиноких епізодів, коли, наприклад, автор зазначає, що «…Аомаме скидалася на кома-

ху, здатну до мімікрії» [Муракамі – 2009: 20], або коли «стара пані» у зв'язку з передчасною смертю Тамакі, подруги Аомаме, згадує про самогубство власної доньки, яка, «…як мурашка, що потрапила в пащу личинки «мурашиного лева», не зуміла з [неї] вибратися» [Муракамі – 2009: 357], або коли, за просторікуваннями ще одного персонажу на ім'я Комацу, «письменник росте лише завдяки тому, що не перестає писати. Так само, як гусениця не перестає їсти листя» [Муракамі – 2011: 266–267]. Утім більш вагомим видається той факт, за яким одна з колізій, що суттєво вплинула на творення сюжету роману, стосується Фукаері, авторки оповідання з вимовною назвою – «Повітряна личинка», і відповідним змістом – авторки, яка й сама була схожою на комаху [Муракамі – 2009: 79].

Після Ф. Кафки введення образу комахи у художні тексти важко не пов'язувати з метафорикою монструозності, але тоді треба визнати, що творення образів людей за посередництвом образів комах – як, зрештою, і навпаки – цілком надається на визначення як поетикальна парапраксія. А для того, аби остаточно подолати можливі негативні конотації, які можуть об'єктивно виникати у такому контексті, варто згадати твердження ще одного персонажу з роману Х. Муракамі – Тамару, на глибоке переконання якого для того, аби «…людина жила, їй потрібна картина, що має зміст, який не можна пояснити словами» [Муракамі – 2010: 330].

Власне, поетикальний зміст переважної більшості з обраних для аналізу романів і становлять саме такі картини, які неможливо ідентифікувати «зграбно» та несуперечливо або які й справді важко «пояснити словами».

«Фігур[и] неспроможності» (В. Беньямін). Разом з тим деякі з них, зокрема тексти Я. Вишневського, В. Кучока та Н. Сняданко, все ж таки надаються на певне «пояснення», оскільки топос ідентичності у цих творах розгортається за традиційною схемою, за якою у «Коханці» фемінне протиставляється маскулінному началу і – навпаки; в «Гівнюку» дитяче – дорослому, а у «Колекції пристрастей…» дівочо-дитяче – чоловічо-дорослому.

Утім прикметно, що традиційна і карколомно-образна ідентифікації мають в усіх випадках вагому спільну компоненту – виразний

тілесний чинник. Тільки якщо за неконвенціональних умов цей чинник набуває монструозного штибу або ж штибу парапраксії, то у звичному варіанті соматичний складник репрезентується, наприклад, через гендерний, віковий або змішаний вимір. Проблема полягає, натомість, у тому, що на думку Г. Сіксу, «ніхто більше не може говорити про «жінку» чи «чоловіка» без того, щоб не опинитися в ідеологічному театрі, де зростання репрезентацій, образів, віддзеркалень, міфів, ідентифікацій трансформує, деформує і переробляє всі концептуалізації докорінно» [цит. за Еванс – 1991: 204–205].

Інакше кажучи, якщо Х. Муракамі вдається до трюїзму, аби проголосити, що «людина – незбагнена істота» [Муракамі – 2009: 40], то навіть за такого контексту щойно згадані банальні протиставлення навряд чи виглядають доцільними та переконливими. А тому й не випадково, що той же автор ідентифікує людину як «…лише переносника генів, дорог[у], якою вони мандрують» [Муракамі – 2009: 353], а людей, на загал, – як «… клітини шкіри на поверхні землі» [Муракамі – 2010: 309]. Наведеній метафориці вторують відповідні образні концептуалізації і В. Пєлєвіна, який наголошує на тому, що «человек – это временное искривление пустоты» [Пєлєвин – 2009: 299], і Ю. Іздрика, який вважає, що «ми всі – біологічна зброя» [Іздрик – 2010: 156], а також М. Уельбека, який переконаний у тому, що людина – це «…всего лишь временная комбинация молекул» [Уельбек – 2009: 224].

Не залишився осторонь від розширення цієї парадигми і, зосібна, М. Павич не тільки у тому сенсі, що письменник «прагнув створити андрогіна, який би втілював цілісність людської натури» [Курбатов – 2012], а й тому, що теж сербський метр теж запропонував свою ідентифікацію людей як «істот квантових» [Павтич – 2007: 190].

Отже, назвати це ідентичністю, якщо розуміти шукану категорію як таку, яка використовується для опису індивідів і/чи їхніх груп у якості відносно сталих і самототожних цілісностей, вочевидь, доволі важко. Проте необхідно зазначити, що ідентичність – це не властивість, а ставлення, і тому цілком доречним буде зважити на рацію С. Рушді, за якою (за рацією) «*прокляття людської раси не в тому, що ми всі різні, а що ми всі схожі* (курсив авт. – С. Р.)» [Рушді –

2010: 250], як здається, передусім у ставленні до самих себе, а вже потім – до інших, до Іншого й, зокрема, до «другого», чи то пак до «іншого тіла». Бо й справді «людина перемогла мавпу, яка перемогла динозавра. [То] хто [ж тоді] переможе людину, як не вона сама?» [Беґбеде – 2007: 156].

Резюмування. Таким чином, якщо, за О. Тхостовим, «момент народження свідомості можна з очевидними застереженнями співвіднести з моментом народження людини, яка переходить з гомогенного пренатального середовища до гетерогенного і зіштовхується зі спрагою, голодом, теплом, холодом та освоює перше комунікативне знаряддя – крик – для оволодіння світом, персоніфікованим матір'ю» [Тхостов – 2002: 78], то момент народження дискурсивної ідентичності можна співвіднести з моментом смерті – чи то автора, чи то тіла – після якої можна тільки намагатися позбирати і затримати хоч на якийсь час враження, спогади, відчуття тощо.

На перший погляд ці спроби є марними, а ілюзорність їхніх результатів не викликає жодних сумнівів. Але парадокс і полягає у тому, що саме завдяки окресленим особливостям топосу ідентичності та його нібито оманливому змісту виникає можливість повсякчас повертатися до нього і кожен раз по-новому або ж й по-старому ідентифікувати те, що на ідентифікацію, а тим більше посмертну, буцімто не надається.

ТОПОСФЕРИ

Прокляття людської раси не в тому,
що ми всі різні, а що ми всі схожі.
С. Рушді

Репрезентований у попередніх розділах аналіз низки тілесних корелятів у топологічному контексті й на багатонаціональному літературно-дискурсивному ґрунті дозволяє передусім ствердити, що такий підхід відкриває абсолютно необмежений і динамічний простір як для критичної рефлексії загалом, так і до топологічної рефлексії зокрема. Принаймні, якщо розуміти останню, за І. Кребель, як «реанімацію тілесно-просторових структур, естетичний досвід яких становить досвід думки», і як «відмову від метанарації, від готового змістового зразка», а також як спосіб на «зняття суб'єктно-об'єктної опозиції, опозиції членування на духовне – тілесне, сакральне – профанне, внутрішнє – зовнішнє» тощо, внаслідок чого раціональність набуває кшталту «особливого ландшафту думки, вкоріненої у досвіді, у тілесності та в органіці сенсу…» [Кребель – 2010: 17].

Разом з тим літературознавчо-топологічні рефлексії щодо обраних для аналізу творів з огляду на наявні або ж навіть відсутні у цих текстах тілесні кореляти засвідчує актуальність своєрідної конвергентної валідності, через дію якої у кожному випадку виникає те, що надається на визначення як топосфера, опис специфіки, неповторності, але водночас і часткової суголосності яких пропонується нижче.

Топосфера «Коханки» Януша Вишневського

Топосферу книги Я. Вишневського «Коханка» складають топоси болю, чутливості, відсутності, бажання, спокусливості, сексуальності, мислення та ідентичності. Наведений перелік можна інтерпретувати, либонь, у такий спосіб.

У новелах цього твору панує атмосфера, сповнена болем, чутливістю та сексуальністю, останні з яких виразно помножені на спокусливість та потужні бажання. У суттєвий спосіб зумовлює цей надзвичайний емоційно-тілесний потенціал і топос відсутності, що актуалізується переважно через смерть персонажів. Разом з тим польський письменник більшість драм, які переживають його герої, намагається осмислювати у раціональних категоріях, що забезпечує в остаточному підсумку їхню ідентичність, ґрунтовану передусім на гендерному фундаменті.

Інакше кажучи, дійові особи цього тексту ідентифікуються через приналежність або до чоловіків, або до жінок при тому, що представники обох груп потерпають через біль, надмір чутливості і непогамовані бажання, зокрема й через бажання бути привабливими й сексуальними. Своєю чергою, окреслена ідентичність домінує такою мірою, що дуже часто не потребує додаткової номінації, внаслідок чого у книзі Я. Вишневського більшість персонажів залишаються безіменними.

Не менш важливим є і те, що реалізовані у книзі Я. Вишневського топоси, слугують для заперечення смерті і, відповідно, для утвердження життя бодай як способу на здобуття досвіду, що водночас як призводить до різноманітних драматичних колізій, так і забезпечує переживання миттєвостей радості і щастя. Саме таким кшталтом топосфери вмотивовується монологічний тип топосу мислення і неактуальність чи, принаймні, маргінальний статус топосів страждання, забуття та свободи.

Отже, за окресленої перспективи топосферу книги Я. Вишневського «Коханка» можна визначити як таку, що нуртується життєствердними інтенціями, які зумовлюють поставання своєрідного

патерну адиктивних дій та почувань, що цілеспрямовано, хоча у багатьох випадках й підсвідомо, либонь, навіть інтуїтивно фундуються спробами дізнавання емоцій на межі обсесії, тобто спробами переживання експансивних станів, що корелюють, власне, із сутністю літератури.

Топосфера «Романтичного егоїста» Фредеріка Беґбеде

Топосферу роману Ф. Беґбеде «Романтичний егоїст» утворюють такі топоси, як топоси страждання, чутливості, бажання, насолоди, спокусливості, сексуальності, забуття, мислення, свободи та ідентичності.

Прикметно, що у цьому романі реалізуються майже усі з обраних для розгляду тілесні мікротопоси, крім топосів болю та відсутності. Але неактуальність останніх у ґрунтовний спосіб визначає конфігурацію відповідної топосфери, яку утворюють усі інші топоси.

Так, з одного боку, складно страждати, якщо ти відсутній, а з іншого боку, страждання головного героя, не дерміноване топосом болю, набуває двозначного чи, принаймні, іронічного штибу і, більш того, визначається чинниками, які на перший погляд не мають до страждання жодного стосунку. Інакше кажучи, страждання «романтичного егоїста» ґрунтуються не тільки топосом чутливості, що є цілком закономірним і очевидним, а й, наприклад, топосами насолоди, спокусливості чи навіть сексуальності.

Зокрема, насолода, зумовлена «клубістичним», себто гедоністичним, типом габітусу, як, зрештою, і спокусливість, що у парадоксальний спосіб найбільшою мірою актуалізується через моногамність, спричинюють щось подібне до сексуального апокаліпсису, зміст якого визначається синтезом двох адиктивних патернів, один з яких стосується так званого «правила фалосу», а другий – гомосексуальної спрямованості Франсуази – коханої Оскара Дюфрена.

Отже, внаслідок усіх цих оксюморонних та внутрішньо суперечливих поєднань топосфера роману Ф. Беґбеде «Романтичний

егоїст» набуває такого типу мисленнєво-тілесної рекурсії, через яку, по-перше, текст французького письменника становить водночас і спосіб, і форму побутування забуття, по-друге, персонажі твору ідентифікуються як образи, що постають у процесі наративізації монструозності, і, нарешті, по-третє, демонстративна фалократичність оповіді обертається на буттєву неспроможність та екзистенційну самооберненість і самозаглибленість персонажної особистості, загубленої не тільки у зовнішньому світі, а й у власному внутрішньому всесвіті.

Топосфера «Гівнюка» Войцеха Кучока

Топосфера роману В. Кучока «Гівнюк» забезпечується актуальністю топосів болю, чутливості, страждання, відсутності, насолоди, спокусливості, сексуальності, забуття, мислення, свободи та ідентичності.

Своєю чергою, брак топосу бажання у цьому тексті має специфічний характер у тому плані, що йдеться не про бажання, а про ***не***бажання відчувати біль, страждати, бути чутливим, або ж присутнім, або ж спокусливим, йдеться також про ***не***можливість отримувати насолоду, користуватися принадами сексуальності чи цінностями свободи, йдеться, врешті-решт, і про ***не***здатність до забуття.

Зрозуміло, що такий штиб топосфери не може супроводжуватися та забезпечуватися нічим іншим, як тільки суб'єктивним монологізмом мислення розповідача, втім, попри дисипативний спосіб функціонування головного героя, це не заважає певним чином його ідентифікувати.

Так, на сторінках книги В. Кучока постає тотально травмована особистість, усі інтенції якої концентруються на намаганнях хоч у якийсь спосіб подолати чи, принаймні, мінімізувати цю травму. Щоправда, згадані спроби раз-у-раз зазнають нищівне фіаско, проте ця дискурсивна катастрофа обертається, власне, на текст відповідного роману.

Таким чином, зміст топосфери роману В. Кучока «Гівнюк» можна окреслити через тверезе усвідомлення героєм-протагоністом цілковитої безперспективності будь-яких звитяжних зазіхань, але разом з тим вибудовування ним дискурсу на цій нібито приреченій та безнадійній основі. Інакше кажучи, топосфера тексту польського письменника фундується відмінними, наприклад, від топосфери роману Ф. Беґбеде чи книги Я. Вишневського чинниками, пафосом і аспіраціями, втім результат набуває характер ізоморфного, в засаді, патерну.

Внаслідок цього те, що у випадку з «Романтичним егоїстом» має іронічний, а у випадку з «Коханкою» – мелодраматичний штиб, у «Гівнюку» – перетворюється на драму. Більш того, оскільки зміст цієї драми розгортається у топосі позатемпорального типу, то вона відчутно абсорбує трагічні конотації і прибирає виразний онтологічний вимір.

Топосфера «Т» Віктора Пєлєвіна

У романі В. Пєлєвіна «Т» топосфера формується такими топосами, як топоси чутливості, відсутності, насолоди, спокусливості, сексуальності, забуття, мислення, свободи та ідентичності.

Разом з тим ні про романтичність, ні про мелодраматичність, а тим більше про трагедію чи бодай драму в тексті російського письменника, вочевидь, не йдеться. Це можна, пояснити, зокрема, тим, що, з одного боку, у творі В. Пєлєвіна фактично не представлені топоси болю, страждання та бажання, а з іншого боку, у романі переважають топоси відсутності та мислення. За окресленої перспективи перший з них забезпечує таку дистанцію до зображуваного, що на сльозогінні емоції годі й сподіватися. Натомість домінація другого певною мірою компенсує нестачу афективного складника.

Своєю чергою, парадокс полягає у тому, що у цьому романі заперечуються не тільки емоції, а й те, що їх заперечує, себто раціональне начало. Цю карколомну дискурсивну процедуру В. Пєлєвін здійснює за допомогою мисленнєво-тілесної рекурсії, внаслідок

чого діалогізм топосу мислення, притаманний роману «Т», надає ідентичності і головного героя, і позосталих персонажів характер апостеріорного апріорі.

Таким чином, топосфера цього тексту формується на основі креованої автором монструозної ідентичності, зміст якої постає не з реальності – навіть абсурдної, а з внутрішнього діалогу свідомості, що веде (свідомість) його (діалог) абсолютно вільно, нехтуючи будь-якими, у тому числі й раціональними, обмеженнями.

Зокрема, головний герой роману, будучи графом Т., не є графом Т., будучи Левом Миколайовичем Толстим, не є Левом Миколайовичем Толстим, будучи письменником, не є письменником, будучи суперменом, не є суперменом і, врешті-решт, будучи головним героєм, властиво, теж ним не є, бо головні герої хоч і не завжди сумирно виконують волю автора (як скажімо, у романі того ж таки Л. Толстого «Анна Кареніна», у якому, за словами автора, «несподівано [для нього] Вронський вирішив застрелитися» (?!)), але принаймні не борються зі своїми літературними деміургами.

Топосфера «1Q84» Харукі Муракамі

Х. Муракамі у романі «1Q84» творить топосферу з таких топосів, як топоси чутливості, відсутності, бажання, спокусливості, сексуальності, забуття, мислення та ідентичності.

Утім перш за все необхідно зазначити, що, попри схожість між романами японського і російського письменника стосовно стриманого штибу емоційності, притаманного цим творам, між ними є і суттєві відмінності. Зокрема, дефіцит афективного складника у романі В. Пєлєвіна зумовлюється майже цілковитим браком топосу бажання. Натомість у, сказати б, дисхронологічній епопеї Х. Муракамі фактично не репрезентовані топоси насолоди і свободи.

Разом з тим очевидною конвергентною валідністю позначено у цьому випадку і топос відсутності. Але, на противагу роману В. Пєлєвіна, у романі Х. Муракамі у виразний спосіб домінує топос бажання, розгортання якого зумовлено не тільки і не стільки

славно/сумнозвісним лібідо, скільки такою мірою творчих аспірацій Тенґо і Фукаері, що у результаті це призводить до так званої дискурсивної реторсії. А відтак топос, наприклад, спокуси у романі японського автора реалізується не через традиційні, передусім відверто тілесні стратегії, а через продукування художнього дискурсу згаданими щойно героями роману. Іншим прикладом реторсивного спрямування цього тексту є репрезентація у ньому так званої «пластичної сексуальності», внаслідок чого «1Q84» Х. Муракамі виразно засвідчує свій кайротичний кшталт.

До того ж твір японського митця характеризується онтологізованим топосом забуття, суб'єктивним монологізмом топосу мислення і поєднанням посткафкіанського та східного типів монструозної ідентичності.

Отже, топосфера роману Х. Муракамі «1Q84» цілком дорівнює своїй назві, бо позірно розповідає нібито реалістичну історію, а насправді формує дискурс, що надається на визначення як поетикальна парапраксія, відповідно до засад якої творчі зусилля не лише Тенґо чи Фукаері, а й автора роману в остаточному варіанті увінчуються текстом під назвою, що не має жодного іншого, крім художньо-дискурсивного, сенсу.

Топосфера «Замість крові» Світлани Поваляєвої

До складників, з яких будується топосфера роману С. Поваляєвої «Замість крові», належать такі топоси, як топоси болю, чутливості, відсутності, бажання, насолоди, спокусливості, сексуальності, забуття, мислення, свободи та ідентичності, позаяк неактуальним для цього дискурсу залишається топос страждання.

Ще однією неабияк вагомою особливістю топосфери тексту української письменниці є те, що у відповідній топосфері значною мірою домінує топос насолоди, який через специфічну тематику роману може бути небезпідставно потрактований як цілковито провокаційний.

Утім окреслена провокаційність слугує аж ніяк не для збурення суспільної думки, а для забезпечення парадоксального простору, у якому залишається місце для розгортання, наприклад, топосу болю або топосу чутливості і, навпаки, у якому топос сексуальності, попри нібито передбачувані очікування, набуває характер синдрому нерозрізнення сексуального об'єкту, проте нерозрізнення неагресивного, а радше млявого і навіть не друго-, а п'ятирядного.

За таких обставин перверсивність виявляється сталою не сексуальною, а дискурсивною ознакою, і внаслідок цього зумовлює: по-перше, своєрідність топосу відсутності, який поєднує соціологічний та онтологічний аспекти, по-друге, метафоричний штиб топосу бажання, що виразно гуманізує антропологічність образів, принаймні, головних героїв роману, і, по-третє, травматичний і водночас деструктивний кшталт топосу спокусливості.

Таким чином, становлення топосфери роману С. Поваляєвої «Замість крові» обґрунтовано забезпечується адиктивним поведінковим патерном персонажів, поетикальною реторсією, ексаптованим габітусом та аберантною парапраксією, які у сукупності художньо заперечують девіантність романної проблематики й у своєрідний спосіб утверджують цінності, прямо протилежні від тих, що становлять сюжетну основу цього тексту.

Зрештою, авторка роману пропонує «замість крові» все ж таки «кров», тобто історію образів живих істот, що ідентифікуються як такі, які, можливо, і заслуговують на долю дітей Хроноса, але яким також важко відмовити і у хоча б миттєвій прихильності Кайроса.

Топосфера «Музею невинності» Орхана Памука

Топосфера роману О. Памука «Музей невинності» визначається такими топосами, як топоси болю, страждання, чутливості, відсутності, бажання, насолоди, спокусливості, сексуальності, мислення та ідентичності.

Разом з тим є очевидним, що, лише беручи до уваги назву цього твору, топос забуття у ньому відсутній цілком закономірно, так само, зрештою, як не викликає подиву і неактуальність у романі топосу свободи, принаймні, якщо зважити на те, що описувані у тексті О. Памука події точаться у 50–60-х рр. XX ст. у Туреччині і що оповідь ведеться від імені того, хто жив саме у цей період і хто любив до якоїсь патологічної нестями, але при цьому за жодних умов не погодився б вважати себе стражденним підвладним чи, тим більше, рабом.

В окресленому контексті надзвичайно цікавим видається характер ідентичності Кемаля Басмаджи, який, попри певний анахронізм цього образу і водночас фалократичну перспективу, чиї рамки з засади визначають особливості його характеру, спромігся відсутність (коханої і себе разом з нею) замінити на, сказати б, меморіальну присутність, сповнену невмирущого повабу.

Крім цього, попри повсякчасне переживання ним болю та довгі роки любовних страждань, постава головного героя уможливила виникнення такого варіанту габітусу, за яким історія та природа поєдналися на основі протиставлення, а не уподібнення.

І, нарешті, але вже не попри, а завдяки його аж ніяк не маскулінній чутливості, брутальна сексуальність була цілковито елімінована на користь автентичним стосункам між чоловіком і жінкою.

Відтак невипадково, що топосфера роману О. Памука «Музей невинності» передусім живиться та наснажується реципрокною стратегією, яка, знову ж таки попри суб'єктивний монологізм топосу мислення, притаманний наративу тексту турецького письменника, і попри непогамовані, але, далебі, винятково чоловічі бажання, справила конструктивний вплив на поставання сприятливого ґрунту для самоідентифікації, складеної з відчуття щастя та недаремно пережитих драм і трагічних подій.

Топосфера «Флорентійської чарівниці» Салмана Рушді

Топосферу роману С. Рушді «Флорентійська чарівниця» становлять такі топоси, як топоси бажання, насолоди, спокусливості, сексуальності, забуття, мислення та ідентичності.

До цього необхідно також додати, що порівняно з усіма іншими, обраними для аналізу творами, топосфера цього роману складається з найменшої кількості топосів. За такої перспективи у цей дискурс не надто вписуються лише топоси забуття та мислення, оскільки якщо топос ідентичності визначається через бажання насолоджуватися та користуватися зі спокусливості для задоволення сексуального потягу, то навряд чи тоді потрібно шукати забуття або замислюватися на тим, що нібито не потребує раціональних рефлексій.

Проте С. Рушді власне нехтує раціональними аргументами, аби вдатися до художніх раціоналізацій, і хоча топос мислення виразно протиставляється ним топосу чутливості, а на загал раціонально детермінованому дискурсу роману британського письменника через казково-феєричний пафос надано ліричний вимір, утім, наприклад, габітус персонажів слугує запереченню природного начала.

Натомість у цьому тексті вповні розгорнуто топос відсутності, який реалізується за допомогою не однієї або двох, а аж п'яти відповідних стратегій. Прикметно у такому контексті і те, що топос бажання, крім відверто лібідозної анґажованості, наснажується прагненням довести слушність певних суспільно-цивілізаційних та культурно-історичних ідей. І тому не надто дивує той факт, що, попри очевидну і потужну репрезентацію у цьому тексті топосу спокусливості, топос сексуальності, ґрунтуючись на тілесній основі, розгортається у бік надзвичайно складної і водночас важко формалізованої раціонально-чуттєвої структури.

Внаслідок окреслених дискурсивно-філософських інтенцій топосфера роману С. Рушді «Флорентійська чарівниця» спрямовується передусім на долання за будь-яку ціну забуття і, натомість, утвердження буттєво важливих ідей. А для досягнення цієї, в

засаді, шляхетної мети, зокрема, свідомо застосовується суб'єктивний монологізм топосу мислення і робляться спроби протистояти сукупності зовнішнього «***іншого***», аби у такий спосіб забезпечити все ж таки хоч і відносну, та бодай хоч якоюсь мірою вірогідну антропологічну ідентичність і персонажів, і в цілому дискурсу.

Топосфера «Можливості острова» Мішеля Уельбека

На становлення топосфери у романі М. Уельбека «Можливість острова» у суттєвий спосіб вплинули такі топоси, як топоси страждання, чутливості, відсутності, бажання, насолоди, спокусливості, сексуальності, забуття, мислення, свободи та ідентичності.

Своєю чергою, необхідно ствердити, що топос ідентичності позначено дискретним, таким, що розпадається на окремі іпостасі, а, отже, монструозним характером. Відповідного висновку можна дійти, по-перше, тому, що, попри насичено-континуальний штиб топосу страждання, наративний механізм, який використовує автор у своєму творі, надається на опис у категоріях фрактального патерну, що тяжіє до дисипації.

По-друге, тому, що топос бажання, хоч і не оминає лібідозної сфери, втім набуває у романі французького письменника кшталту рафінованої антропологічної ознаки.

По-третє, через те, що М. Уельбек у своєму тексті пропонує надміру радикальний варіант звільнення людини від її тілесної рокованості, у тому числі й на роль жертви спокуси.

Учетверте, з тієї рації, за якою топос сексуальності, крім його репрезентації у тексті роману гротескно-іронічно, з одного боку, реалізується через неможливість утвердити «правило фалосу» – неможливість, зумовлену такими об'єктивними чинниками, як вікові обмеження та конечність людини, а з іншого – через, з засади, невдалі спроби за посередництвом численних оргазмів хронологізувати ці кайрологічні миттєвості.

І, нарешті, уп'яте, тому, що у романі М. Уельбека «Можливість острова» домінує топос забуття, причому цей топос переважає настільки, що, наприклад, присутність образів неолюдей в аналізованому творі можна завдячити винятково їхньому поставанню у ***точці забуття***.

Таким чином, зміст топосфери цього тексту зумовлюється окресленими вище чинниками, а також тілесними флуктуаціями і фрактальним типом рекурсії, які не тільки корелюють, а й додатково увиразнюють та поглиблюють монструозну ідентичність відповідної топосфери.

Топосфера «Такого» Юрія Іздрика

Топосферу роману Ю. Іздрика «Таке» окреслюють такі топоси, як топоси страждання, чутливості, відсутності, спокусливості, сексуальності, забуття, мислення, свободи та ідентичності, позаяк їхній аналіз дозволяє ствердити парадоксальний факт, за яким, на відміну, наприклад, від романів В. Пєлєвіна «Т» чи книги Я. Вишневського «Коханка» і попри актуальність в усіх цих текстах топосу відсутності, у «Такому» тексті не просто виразно присутній, а й певною мірою домінує топос страждання.

У «Такий» спосіб автор заперечує нібито очевидну істину, за якою в умовах відсутності – страждання, як, зрештою, і біль, нібито неможливі засадничо. Проте, як виявляється, у «Такому» дискурсі ці раціональні обмеження легко долаються і, вочевидь, тому, що раціональному началу в романі протиставлений топос чутливості, і тому, що розповідач, будучи приреченим на статус жертви зваби водночас у вимірі топосу сексуальності може посперечатися щодо своєї, сказати б, недоладності хіба що з «Гівнюком» В. Кучока, певно, у зв'язку з тим, що і у «Такому» розповідач керуються не бажанням, а ***не***бажанням і що далі спогадів його аспірації аж ніяк не сягають.

За такої перспективи не потребує додаткових доказів якнайщільніша кореляція топосу відсутності з топосом забуття,

взаємодія яких, своєю чергою, зумовлює трансформацію точки забуття на точку пізнання, що внаслідок тілесних флуктуацій надає топосу мислення відчутний тілесний штиб і водночас зумовлює об'єктивний діалогізм, характерний для цього топосу в «Такому».

Отже, можна обґрунтовано припустити, що топосфера тексту Ю. Іздрика також визначається через монструозну ідентичність у тому сенсі, що alter ego автора тяжіє до тілесно-мисленнєво-дискурсивної репрезентації, в умовах якої розповідач приречений, з одного боку, на абсолютну самотність, що навіть потенційно не надається на подолання, а з іншого – на діалогізм, спрямований не на зовнішнього реципієнта, а на внутрішню полеміку із самим собою.

Разом з тим «Така» самозосередженість свідчить аж ніяк не про те, що автору байдуже до читачів, а про те, що творчість українського митця, попри численні претензії щодо її буцімто вторинного і наслідувального штибу, становить радикально відмінний від усіх інших, а тому цілком оригінальний тип дискурсу.

Топосфера «Колекції пристрастей...» Наталки Сняданко

На організацію топосфери у романі Н. Сняданко «Колекція пристрастей…» вагомий вплив справили такі топоси, як топоси чутливості, відсутності, бажання, насолоди, спокусливості, сексуальності, мислення, свободи та ідентичності.

Натомість у цьому тексті навряд чи випадково не набули фактично жодної актуальності топоси болю, страждання і забуття, оскільки історія, викладена у тексті української письменниці, власне, й націлена на створення дискурсу, у якому немає місця на такі прикрості, як біль, а, тим більше, страждання, і який свідомо спрямовується на заперечення та долання забуття.

Прикметно, що окреслена мета досягається ще й у такий оригінальний спосіб, який передбачає іронічне ставлення до такого типу чоловіків, чиї образи репрезентовано не лише, властиво, у романі Н. Сняданко, а й, наприклад, у романах В. Кучока чи Ю. Іздрика.

У такому контексті відмінність жіночої перспективи від чоловічої полягає у тому, що ця перспектива є, з засади, життєствердною, а також такою, що спроможна надати навіть нібито звичним та непохитним уявлення прямо протилежний вимір.

Так, топос відсутності чи «божевільні бажання» у «Колекції пристрастей…» набувають однозначно конструктивного кшталту, а топос насолоди реалізується аж ніяк не через епатажні або ж збочені вияви – навпаки, йдеться про невибагливі і звичні речі, з яких складається життя будь-якої пересічної людини.

Більш того, хоча у відповідному романі виразно дається взнаки тенденція щодо настанови хронологізувати кайротичні миттєвості, а топос сексуальності, на загал, подається переважно у карнавальний спосіб, утім все це не заважає авторці, скажімо, топос спокусливості виокремити з художньої реальності через процедуру надання останньому форми марення.

Разом з тим, попри суб'єктивний монологізм, притаманний топосу мислення у цьому романі, і попри те, що топос ідентичності у ньому розгортається за однією з традиційних схем, тобто через протиставлення дівочо-дитячого чоловічо-дорослому, образ головної героїні все ж таки розкривається у топосфері, яка, у тому числі, постає внаслідок синтезу двох відомих різновидів свободи – негативної та позитивної, і яка у підсумку забезпечує простір та можливості для утвердження жіночої особистості Олесі Підобідко.

Топосфера «Другого тіла» Мілорада Павича

До переліку топосів, які закладають основу топосфери роману М. Павича «Друге тіло», необхідно включити такі топоси, як топоси чутливості, відсутності, бажання, спокусливості, сексуальності, забуття, мислення та ідентичності.

Проте цей роман позначено особливим чином, бо тільки у тексті сербського письменника оповідь ведеться автором, який вмирає на початку цієї історії. На перший погляд це суперечить елементарному

здоровому глузду, але здається, що його і дійсно годі шукати у романі під назвою «Друге тіло».

До того ж якби зміст тексту М. Павича піддати раціональній експертизі, то тоді треба було б неухильно визнати, що або автор з'їхав, власне, з глузду, або ж він дещо інакше, ніж читач, уявляє собі цей глузд.

Відтак необхідно ствердити, що топосфера роману М. Павича хоч і формується у бодай ірраціональний спосіб, але наснажується вона цілком зрозумілим бажанням – бажанням подолати смерть і за будь-яку ціну утвердити не життя взагалі, а життя конкретної особистості.

За окресленої перспективи не викликає подиву те, що, наприклад, концепція «другого тіла» репрезентується як фрактальний патерн топосу відсутності, що герої роману намагаються хронологізувати кайрологічні миттєвості і що проблематика забуття у виразний спосіб корелює з амбівалентним характером тілесних флуктуацій та механізмом рекурсії.

Але і це ще не все, бо дискурсивна гра зі смертю, у яку бавиться автор, дозволяє останньому застосовувати не тільки такі прийоми, як пермутація або аберантна парапраксія, а й вдаватися до більш, сказати б, гідної стратегії, пов'язаної з реципрокністю дару.

Натомість через застосування цих стратегій та прийомів цілком зрозумілим стає очевидність, за якою М. Павич не сподівається на безсмертя, але, пропонуючи усім охочим монструозну – у феноменологічному або ж у тілесно-міметичному сенсі – ідентичність цього дивного тексту, письменник утверджує не абищо, а літературу чи караще так – Літературу, і наостанок дарує їй життя так само, як і вона подарувала йому його власне автентичне життя.

ПРИКІНЦЕВЕ СЛОВО

З наведеної нижче таблиці 1 стає зрозумілим, що тілесні мікротопоси можна передусім диференціювати на ті, які лише частково представлені у художніх текстах, і на ті, без яких художні тексти, вочевидь, уявити собі просто неможливо. Зокрема, до останніх – зрештою, цілком очікувано – належать топоси спокусливості, сексуальності, мислення та ідентичності.

Табл. 1

НАЯВНІСТЬ ТІЛЕСНИХ МІКРОТОПОСІВ У ТЕКСТАХ СУЧАСНОЇ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

№п/п		**Біль**	**Страждання**	**Чутливість**	**Відсутність**	**Бажання**	**Насолода**	**Спокусливість**	**Сексуальність**	**Забуття**	**Мислення**	**Свобода**	**Ідентичність**
1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*	*13*	*14*
1.	«Коханка» Я. Вишневського	●		●	●	●		●	●		●		●
2.	«Романтичний егоїст» Ф. Беґбеде		●	●		●	●	●	●	●	●	●	●
3.	«Гівнюк» В. Кучока	●	●	●	●		●	●	●	●	●	●	●
4.	«Т» В. Пєлєвіна			●	●		●	●	●	●	●	●	●
5.	«1Q84» Х. Муракамі			●	●	●		●	●	●	●		●
6.	«Замість крові» С. Поваляєвої	●		●	●	●	●	●	●	●	●	●	●

Закінчення табл. 1

1	*2*	*3*	*4*	*5*	*6*	*7*	*8*	*9*	*10*	*11*	*12*	*13*	*14*
7.	«Музей невинності» О. Памука	●	●	●	●	●	●	●	●		●		●
8.	«Флорентійська чарівниця» С. Рушді					●	●	●	●	●	●		●
9.	«Можливість острова» М. Уельбека		●	●	●	●	●	●	●	●	●	●	●
10.	«Таке» Ю. Іздрика		●	●	●			●	●	●	●	●	●
11.	«Колекція пристрастей…» Н. Сняданко			●	●	●	●	●	●		●	●	●
12.	«Інше тіло» М. Павича			●	●	●		●	●	●	●		●

Натомість, зважаючи на реноме сучасної літератури як літератури переважно цинічної, наявність у більшості розглянутих творів топосу чутливості становить певну несподіванку, і це при тому, що топоси болю і страждання наявні у менш, ніж половини з обраних для аналізу текстів.

Не можна не звернути також уваги і на такий парадокс, за яким топос відсутності має місце у більшості романів, але водночас деякі з них якимсь дивним чином все ж таки змогли обійтися без топосу бажання. Своєю чергою, сказати б, необов'язковість топосу забуття є, вочевидь, цілком природною, проте нерегулярна присутність у цих романах топосу свободи зумовлює неабиякий подив.

Таким чином, цей кількісний аналіз з урахуванням аналізу попереднього, себто якісного, дозволяє ствердити, що, по-перше, конвергенцію тілесних мікротопосів у літературних текстах, попри очевидну суперечливість відповідної взаємодії, є усі підстави вважати доведеною.

По-друге, топологічно-тілесна спрямованість літературознавчої розвідки може бути доволі продуктивною у тому сенсі, що дослідження на цих засадах отримує неабияку перспективу.

І по-третє, ця перспектива має, либонь, необмежений характер як в аспекті розгляду конкретного твору, так й у більш широкому контексті, пов'язаному з компаративістичним виміром наукових пошуків.

Ялта – Київ – Слупськ – Сенпульно **10.05.2014 р.**

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Introducing… – 2011: Introducing the new sexuality studies / eds. S. Seidman, N. Fischer, C. Meeks. – 2-nd edn. – L. ; N.Y. : Rout-ledge, 2011. – XVI, 571 p.

2. Антомоні – 2004: Антомони В. Ревность, память, наслаждение : Расторгнутые помолвки Кьеркегора и Кафки [Електронний ресурс] / Антомони В. Новое литературное обозрение. – 2004. – № 65. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nlo/2004/65/ant14.html.

3. Аронсон – 2003: Аронсон О. Телевизионный образ, или Подражание Адаму [Електронний ресурс] / Аронсон О. // Неприкосновенный запас. – 2003. – № 6 (32). – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nz/2003/6/art14.html.

4. Барт – 2004: Барт Р. Империя знаков / Барт Р. / [пер. с франц. Я. Г. Бражниковой]. – М. : Праксис, 2004. – 144 с.

5. Батай – 1994: Батай Ж. Из слёз Эроса / Батай Ж. // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века / [сб. статей А. Бретона, Ж.-П. Сартра, Г. Марселя, М. Бланшо, Р. Барта и др., а также избр. работы самого Ж. Батая]. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 271–308.

6. Бахтін – 1975: Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Бахтин М. М. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.

7. Башляр – 2004: Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства / Башляр Г. / [пер. с франц.]. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. – 376 с. – (Серия «Книга света»).

8. Беґбеде – 2007: Беґбеде Ф. Романтичний егоїст : [роман] / Беґбеде Ф. / [пер. з фр. Р. В. Мардера, О. М. Ногіної ; худож.-оформлювач Л. Д. Киркач-Осипова]. – Харків : Фоліо, 2007. – 283 с. – (Література).

9. Берґсон – 1946: Bergson H. Matière et mémoire ; [essai sur la relation du corps à l'esprit [par] / Henri Bergson. – Genève : A. Skira, [1946]. – 254 p.

10. Бердяєв – 1989: Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества / Бердяев Н. А. – М. : Правда, 1989. – 608 с.

11. Берлін: Берлин И. Две концепции свободы [Електронний ресурс] / Берлин И. // Современный либерализм. – М., 1998. – С. 19–43. – Режим доступу : http://kant.narod.ru/berlin.htm.

12. Бодріяр – 2000: Бодрийяр Ж. Соблазн / Бодрийяр Ж. / [пер. с фр. А. Гараджи]. – М. : Ad Marginem, 2000. – 317 с. – («Философия по краям»).

13. Большой… – 2002: Большой психологический словарь / [под ред. Зинченко В. П., Мещерякова Б. Г.]. – М. ; СПб. : АСТ ; Прайм-ЕВРОЗНАК, 2008. – 409 с.

14. Боронь – 2004: Боронь О. В. Поетика простору в творчості Тараса Шевченка : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / О. В. Боронь. – К., 2004. – 20 с.

15. Брижань – 2012: Брижань О. Ю. Концептуалізація сексуальності у філософській антропології : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / О. Ю. Брижань. – Сімферополь, 2012. – 16 с.

16. Булкіна – 2010: Булкина И. Тесный круг (Украинская гуманитарная «периодика») [Електронний ресурс] / Булкина И. // Новое литературное обозрение. – 2010. – № 106. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nlo/2010/106/bu37.html.

17. Бурдьє – 1971: Bourdieu P. Esquisse d'une théorie de la pratique, précésé de trois études d'ethnologie kabyle / Bourdieu P. – Genève : Ed. de Droz, 1971. – 269 p.

18. Бурдьє – 2005: Бурдье П. Социология социального пространства / Бурдьё П. / [пер. с фр., общ. ред. Н. А. Шматко]. – СПб. : Алетейя ; М. : Ин-т эксперим. социологии : Алетейя, 2005. – 288 с. – (Gallicinium).

19. Венедиктова – 1997: Венедиктова Т. О преимуществе тропинок перед дорогами [Електронний ресурс] / Венедиктова Т. – Вопросы литературы. – 1997. – № 2. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/voplit/1997/2/vened.html.

20. Винничук – 2003: Винничук Ю. Казки про свободу / Винничук Ю. // Нерви ланцюга : 25 есеїв про свободу / [за ред. С. Васильєва]. – Львів : Лексикон, 2003. – С. 16–22.

21. Вишневський – 2001: Wiśniewski J. L. S@motność w Sieci. Tryptyk / J. L. Wiśniewski. – Warscawa : Wydawnictwo czarne «Prószyński i S-ka», 2001. – 416 s.

22. Вишневський – 2009: Вишневський Я. Коханка / Вишневський Я. / [пер. з пол. Н. В. Сняданко ; худож.-оформлювач О. Г. Жуков]. – Харків : Фоліо, 2009. – 186 с. – (Література).

23. Гандельсман – 2008: Гандельсман В. Желание, мысль и время в «Макбете» и технические примечания к переводу [Електронний ресурс] / В. Гандельсман // Интерпоэзия. – 2008. – № 4. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/interpoezia/2008/4/ga14.html.

24. Герцоґ – 2012: Херцог Д. Сексуальная революция и её издержки / Херцог Д. // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 117. – С. 77–95.

25. Гідденс – 2004: Гидденс Э. Трансформация интимности. Сексуальность, любовь и эротизм в современных обществах / Гидденс Э. ; [перевел с английского В. Анурин]. – СПб. : Питер, 2004. – 208 с.

26. Голобородько – 2012: Голобородько Я. Вербальні оргії Світлани Поваляєвої / Голобородько Я. // Сучасність. – 2012. – № 7–8. – С. 204–216.

27. Гомілко – 2001: Гомілко О. Метафізика тілесності. Дослідження, розвідки, екскурси [Електронний ресурс] / Гомілко О. – К. : Наукова думка, 2001. – 338 [2] с. – Режим доступу : http://www.philosophy.ua/ua/lib/books/research/?doc:int=122.

28. Гриневська: Гриневская О. Одиночество всегда. Януш Вишневский о мужчине и женщине [Електронний ресурс] / О. Гриневская. – Режим доступу : http://www.ozon.ru/context/detail/id/4061239/.

29. Данилов – 2008: Данилов А. Б. Страдание и хроническая боль [Електронний ресурс] / Данилов А. Б. // Русский медицинский журнал. – 2008. – Том 16. – Режим доступу : http://paininfo.ru/articles/2549.html.

30. Дельоз – 2010: Делёз Ж. Тысяча плато : капитализм и шизофрения / Ж. Делёз, Ф. Гваттари / [пер. Я. И. Свирского]. – М. : У-фактория ; Астрель, 2010. – 895 с.

31. Джуан: Джуан С. Странности нашего секса (парафилии) [Електронний ресурс] / С. Джуан. – Режим доступу : http://lib.rus.ec/b/315697/read.

32. Дубинянська: Дубинянська Я. Бальзам Вишневського [Електронний ресурс] / Я Дубинянська. – Режим доступу : http://ukrpol.net/2010/11/26/%d0%b1%d0%b0%d0%bb%d1%8c%d0%b7%d0%b0%d0%bc-%d0%b2%d0%b8%d1%88%d0%bd%d0%b5%d0%b2%d1%81%d1%8c%d0%ba%d0%be%d0%b3%d0%be/.

33. Еванс – 1991: Evans M. N. Fits and Starts : A Genealogy of Hysteria in Modern France / Evans M. N. – Ithaca : Cornell University Press, 1991. – 318 p.

34. Епштейн – 2001: Эпштейн М. Амероссия. Двукультурие и свобода (Речь при получении премии «Liberty») [Електронний ресурс] / Эпштейн М. // Звезда. – 2001. – № 7. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/zvezda/2001/7/epsh.html.

35. Епштейн – 2001: Эпштейн М. Н. Философия возможного / Эпштейн М. Н. – СПб. : Алетейя, 2001. – 334 с. – (Тела мысли).

36. Епштейн – 2006: Эпштейн М. Н. Философия тела / М. Н. Эпштейн. Тело свободы / Г. Л. Тульчинский. – СПб. : Алетейя, 2006. – 432 с. – (Серия «Тела мысли»).

37. Жижек – 1999: Жижек С. Возвышенный объект идеологии / Жижек С. / [пер. с англ. Владислава Софронова]. – М. : Художественный журнал, 1999. – 236 с. – (Серия «Архив XXI века»).

38. Забужко – 2003: Забужко О. Тема з варіаціями на дві теледії, з трьома інтерлюдіями та епілогом / Забужко О. // Нерви ланцюга : 25 есеїв про свободу / [за ред. С. Васильєва]. – Львів : Лексикон, 2003. – С. 52–66.

39. Закурдаєва – 2003: Закурдаева Н В. Концептосфера поэзии В. С. Высоцкого : аксиологические и экзистенциальные концепты : дис. ... кандидата филол. наук : 10.02.01 / Закурдаева Наталья Вячеславовна. – Орел, 2003. – 211 с.

40. Західне літературознавство… – 2004: Западное литературоведение XX века : Энциклопедия. – М. : Intrada, 2004. – 560 с.

41. Зорін: Зорин И. Павич [Електронний ресурс] / И. Зорин. – Режим доступу : http://www.organon.cih.ru/kritika/zorinm.htm.

42. Іздрик – 2010: Іздрик. Таке / Іздрик Ю. Р. – Харків : Клуб сімейного дозвілля, 2010. – 272 с.

43. Ільїн: Ильин С. Набросок к философии отсутствия [Електронний ресурс] / С. Ильин // Крещатик. – 2011. – № 1. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/kreschatik/2011/1/il36.html.

44. Ісаков – 1999: Исаков А. Н., Сухачёв В. Ю. Этос сознания / А. Н. Исаков, В. Ю. Сухачёв. – СПб. : Изд-во Санкт-Петербургского университета, 1999. – 263 с.

45. Калінін – 2012: Калинин И. Время кризиса и бремя манифестов. Филология на повороте / Калинин И. // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 113. – С. 47–52.

46. Камартін – 1998: Камартин И. Совращение предусмотрено [Електронний ресурс] / Камартин И. // Иностранная література. – 1998. – № 9. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/inostran/1998/9/kamartin.html.

47. Кампер – 1998: Kamper D. Ultra / Kamper D. // Paragrana. – № 7. – Heft 2. – Berlin : Akademie Verlag, 1998. – S. 266–277.

48. Кампер – 2009: Кампер Д. Тело, знание, голос и след / Кампер Д. // Хора. – 2009. – № 1 (7). – С. 33–41.

49. Кампер – 2010: Кампер Д. Тело. Насилие. Боль : сборник статей / Кампер Д. – СПб. : Издательство Русской христианской гуманитарной академии, 2010. – 174 с.

50. Кантомирова – 2009: Кантомирова А. Н. Топос города в ранней лирике Анатолия Жигулина / Кантомирова А. Н. // Вестник Московского государственного областного университета. – 2009. – № 1. – С. 188–194. – (Русская филология).

51. Керкхов – 1995: Kerckhove D. Täuschung der Eigenwahrnehmung und Automatisierung // Kunstforum. Die Zukunft des Körpers II. – 1995. – Bd. 133. – S. 121–129.

52. Кіркеґор: Кьеркегор С. Дневник соблазнителя [Електронний ресурс] / С. Кьеркегор. – Режим доступу : http://www.lib.ru/FILOSOF/KIRKEGOR/dnevnik.txt.

53. Коваленін: Коваленин Д. Лучший способ потратить деньги, или Что делать в период острой джазовой недостаточности (Космополитические анархии Харуки Мураками) [Електронний ресурс] / Д. Коваленин. – Режим доступу : http://spintongues.msk.ru/Murafore.htm.

54. Козмін – 1999: Козмин В. Ю. Локус Михайловского в поэтическом творчестве А. С. Пушкина : дис. ... кандидата филол. наук : 10.01.01 / Козмин Вячеслав Юрьевич. – Санкт-Петербург, 1999. – 175 с.

55. Корнєв – 1997: Корнев С. Столкновение пустот : может ли постмодернизм быть русским и классическим? (Об одной авантюре Виктора Пелевина) [Електронний ресурс] / Корнев С. Новое литературное обозрение. – № 28. – 1997. – С. 244–259. – Режим доступу : http://kornev.chat.ru/pelev_s.htm.

56. Корнєв: Kornev S. Вторая сексуальная революция [Електронний ресурс] / S. Kornev. – Режим доступу : http://kornev.chat.ru/sexrev_0.htm.

57. Кребель – 2010: Кребель И. А. Мифопоэтика Серебряного века : опыт топологической рефлексии / Кребель И. А. – СПб. : Алетейя, 2010. – 591 с. – (Историческая книга).

58. Кребель – 2012: Кребель И. А. Эстетический статус мысли в культуре русского модерна : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. філософ. наук : спец. 09.00.13 «Філософська антропологія, філософія культури» / И. А. Кребель. – СПб., 2012. – 40 с.

59. Кривенко – 2003: Кривенко М. Свободи меч двосічний / Кривенко М. // Нерви ланцюга : 25 есеїв про свободу / [за ред. С. Васильєва]. – Львів : Лексикон, 2003. – С. 94–96.

60. Кристева – 1994: Кристева Ю. Дискурс любви / Кристева Ю. // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века / [сб. статей А. Бретона, Ж.-П. Сартра, Г. Марселя, М. Бланшо, Р. Барта и др., а также избр. работы самого Ж. Батая]. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 103–109.

61. Кундера – 2001: Кундера М. Семьдесят три слова [Електронний ресурс] / Кундера М. ; [предисловие и перевод Натальи Санниковой] // Урал. – 2001. – № 5. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru:81/ural/2001/5/kun.html.

62. Курбатов – 2012: Курбатов С. Ясміна Михайлович : «Як душоприказник і спадкоємиця авторських прав Мілорада Павича я просто зобов'язана здійснити його бажання і приїхати в Україну!» [Електронний ресурс] / С. Курбатов // Дзеркало тижня. – 2 березня 2012. – № 8. – Режим доступу : http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/yasmina_mihaylovich_yak_dushoprikaznik_i_spadkoemitsya_avtorskih_prav_milorada_pavicha_ya_prosto_zob.html.

63. Кучок – 2007: Кучок В. Гівнюк (Антибіографія) / Кучок В. / [з польськ. пер. Н. Чорпіта]. – Львів : Кальварія, 2007. – 144 с. – (Бібліотека журналу «Четвер»).

64. Лакан – 2004: Лакан Ж. Бажання, життя і смерть / Лакан. Ж. // Ї. – 2004. – № 33. – С. 48–53.

65. Лакан – 2004 (2): Лакан Ж. Діалектика бажання і вимоги (Сон дружини різника) / Лакан Ж. // Ї. – 2004. – № 33. – С. 43–47.

66. Лакан… – 2009: Лакан и политика : Беседа с Жаком-Аленом Миллером [Електронний ресурс] / [пер. с фр. И. Панфёровой]. – Неприкосновенный запас. – 2009. – № 5 (67). – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nz/2009/5/mi1.html.

67. Лапицький – 2003: Лапицкий В. Послесловие [К Морису Бланшо] / [Електронний ресурс] / В. Лапицкий. Новое литературное обозрение. – 2003. – № 61. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nlo/2003/61/lap.html.

68. Ліотар – 2001: Лиотар Ж.-Ф. Хайдеггер и «евреи» / Лиотар Ж.-Ф. / [пер. с франц., послесл. и прим. В. Е. Лапицкого. – СПб. : Axiom, 2001. – 187 с. – (XX век. Критическая библиотека).

69. Липовецький – 2001: Липовецкий М. След Кыси [Електронний ресурс] / Липовецкий М. // Искусство кино. – 2001. – № 2. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru:81/project/arss/l/lip1.html.

70. Ловчинський – 2010: Ловчинский Н. А. Образы пространства в современной русской постмодернистской поэзии : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н. А. Ловчинский. – Волгоград, 2010. – 20 с.

71. Лорд – 1994: Лорд А. Б. Сказитель / Лорд А. Б. / [пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона ; послесл. Б. Н. Путилова ; статьи А. И. Зайцева, Ю. А. Клейнера]. – М. : Издательская фирма

«Восточная литература» РАН, 1994. – 368 с. – (Исследования по фольклору и мифологии Востока).

72. Лосєв – 1993: Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии / Лосев А. Ф. – М. : Мысль, 1993. – 959 с.

73. Льюїс: Льюис К. С. Страдание [Електронний ресурс] / Льюїс К. С. / [пер. Н. Трауберг]. – Режим доступу : http://krotov.info/library/12_l/lyu/is_23.htm#6.

74. Любка – 2009: Любка А. Наталка Сняданко : «Мене цікавлять автори, які вміють здивувати» / Любка А. // Український журнал. – 2009. – № 9. – С. 52–53.

75. Малявін – 1985: Малявин В. Чжуан-цзы [Електронний ресурс] / Малявин В. – М. : Наука, 1985. – Режим доступу : http://www.litmir.net/br/?b=134361&p=49.

76. Марцинківський: Марцинковский В. Смысл страдания [Електронний ресурс] / Марцинковский В. – Режим доступу : http://www.pobedish.ru/main/pain?id=171.

77. Маслова – 2003: Маслова А. Г. Поэтика хронотопа в раннем творчестве Б. Л. Пастернака : дис. ... кандидата филол. наук : 10.01.01 / Маслова Анна Геннадиевна. – Киров, 2003. – 241 с.

78. Матіяш: Матіяш Б. Нагороди дають змогу займатися літературою фахово [Електронний ресурс] / Б. Матіяш. – Режим доступу : http://litakcent.com/2008/04/22/nahorody-dajut-zmohu-zajmatysja-literaturoju-fahovo.html.

79. Махов – 2010: Махов А. Веселовский – Курциус (Историческая поэтика – историческая риторика) [Електронний ресурс] / Махов А. // Вопросы литературы. – 2010. – № 3. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/voplit/2010/3/ma7.html.

80. Махов – 2011: Махов А. «Историческая топика» : раздел риторики или область компаративистики? [Електронний ресурс] / Махов А. // Вопросы литературы. – 2011. – № 4. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/voplit/2011/4/ma14.html.

81. Мелетинський – 1994: Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Мелетинский Е. М. – М. : РГГУ, 1994. – 136 с.

82. Мельникова – 2010: Мельникова Н. «Бордельное пространство» русской литературы (К вопросу о художественном

воплощении локуса публичного дома) [Електронний ресурс] // Литературная учёба. – № 1. – 2010. – Режим доступу : http://www.lych.ru/online/0ainmenu-65/48--12010/551---l-r----------.

83. Мельничук – 2011: Мельничук О. Б. Психологічні засади профілактики адиктивної поведінки юнаків / Мельничук О. Б. // Соціальна робота та управління : соціологія, психологія, педагогіка, соціальна робота : Міжнародний збірник наукових праць НПУ імені М. П. Драгоманова. ; [за заг. ред. В. П. Андрущенка, А. О. Ярошенко, І. М. Ковчиної]. – К. : Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова, 2011. – Вип. 1. – С. 65–74.

84. Мерло-Понті – 1999: Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Мерло-Понти М. ; [пер. с франц. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина]. – СПб. : Ювента ; Наука, 1999. – 608 с.

85. Михед: Михед О. «Таке» Іздрика як «все» Пєлєвіна [Електронний ресурс] / О. Михед. – Режим доступу : http://litakcent.com/2009/12/23/take-izdryka-jak-vse-pjeljevina.html.

86. Муракамі – 2009: Муракамі Х. 1Q84 : [роман] : [у 3 кн.] / Муракамі Х. / [пер. з япон. І. П. Дзюба ; худож.-оформлювач Є. В. Вдовиченко]. – Харків : Фоліо, 2009–2011. – Кн. 1. – 2009. – 505 с.

87. Муракамі – 2010: Муракамі Х. 1Q84 : [роман] : [у 3 кн.] / Муракамі Х. / [пер. з япон. І. П. Дзюба ; худож.-оформлювач Є. В. Вдовиченко]. – Харків : Фоліо, 2009–2011. – Кн. 2. – 2010. – 447 с.

88. Муракамі – 2011: Муракамі Х. 1Q84 : [роман] : [у 3 кн.] / Муракамі Х. / [пер. з япон. І. П. Дзюба ; худож.-оформлювач О. М. Артеменко]. – Харків : Фоліо, 2009–2011. – Кн. 3. – 2011. – 543 с.

89. Муриков: Муриков Г. Не слишком ли много ананасной воды? (Ещё раз о Викторе Пелевине) [Електронний ресурс] / Г. Муриков. – Режим доступу : http://pelevin.nov.ru/stati/o-murikov2/1.html.

90. Мюшамбле – 2011: Мюшамбле Р. Оргазм і Захід / Мюшамбле Р. – К. : Темпора, 20011. – 444 с.

91. Нансі – 1999: Нансі Ж.-Л. Corpus / Нансі Ж.-Л. – М. : Ad Marginem, 1999. – 255 с.

92. Неклюдов – 2004: Неклюдов С. Ю. Мотив и текст / Неклюдов С. Ю. // Язык культуры : семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923–1996) / отв. ред. С. М. Толстая. – М. : Индрик, 2004. – С. 236–247.

93. Ольшанський – 2007: Ольшанский Д. Взгляд и желание в структуре женской сексуальности у Л. Н. Толстого и В. В. Набокова (Наблюдения психоаналитика) [Електронний ресурс] / Д. Ольшанский. – Новый Берег. – 2007. – № 15. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/bereg/2007/15/ol22.html.

94. Павич – 2007: Павич М. Другое тело : [роман] / Павич М. / [пер. с серб. Л. Савельевой]. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2007. – 336 с.

95. Памук – 2009: Памук О. Музей невинності : [роман] / Памук О. / [пер. з тур. О. Б. Тульчинського та Г. В. Рог ; худож.-оформлювач О. Г. Жуков]. – Харків : Фоліо, 2009. – 671 с.

96. Пєлєвін – 2009: Пелевин В. О. Т. / Пелевин В. О. – М. : Эксмо, 2009. – 384 с.

97. Пивоварчук: Пивоварчук А. Салман Рушди на кушетке психоаналитика [Електронний ресурс] / А. Пивоварчук. – Режим доступу : http://www.russ.ru/Kniga-nedeli/Salman-Rushdi-na-kushetke-psihoanalitika.

98. Пиркало – 2003: Пиркало С. Грааль і три креветки / Пиркало С. // Нерви ланцюга : 25 есеїв про свободу / [за ред. С. Васильєва]. – Львів : Лексикон, 2003. – С. 112–117.

99. Платт – 2012: Платт К. Аутсайдеры в обители культуры / Платт К. // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 113. – С. 69–73.

100. Поваляєва – 2007: Поваляєва С. В. Замість крові : Роман із циклу «Колишні коханці» / Поваляєва С. В. / худож.-оформлювач І. В. Осипов. – Харків : Фоліо, 2007. – 255 с. – (Графіті).

101. Подорога – 1999: Подорога В. Эпоха Corpus'a?.. // Нанси Ж.-Л. Corpus / Нанси Ж.-Л. – М. : Ad Marginem, 1999. – С. 171–216.

102. Подорога – 2012: Подорога В. Память и забвение : Т. В. Адорно и время «после Освенцима» / Подорога В. Новое литературное обозрение. – 2012. – № 116. – С. 109–128.

103. Поселягін – 2011: Поселягин Н. Заметки переходного периода об «Осени филологии» [Електронний ресурс] / Поселягин Н. // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 110. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nlo/2011/110/po7.html.

104. Поселягін – 2012: Поселягин Н. Антропологический поворот в российских гуманитарных науках / Поселягин Н. // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 113. – С. 27–36.

105. Постмодернізм – 2001: Постмодернизм. Энциклопедия ; [сост. и научн. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко]. – Мн. : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. – 1040 с. – (Мир энциклопедий).

106. Пригожа – 2006: Пригожая О. В. Топос усадьбы как структурообразующий фактор пространственно-временной организации переписки А. С. Пушкина / Пригожая О. В. // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2006. – № 11. – С. 73–80.

107. Прокоф'єва – 2005: Прокофьева В. Ю. Категория пространства в художественном преломлении : локусы и топосы / Прокофьева В. Ю. // Вестник Оренбургского государственного университета. – № 11. – 2005. – С. 87–94. – (Русский язык и культура речи).

108. Протопопова – 2011: Протопопова И. Философ и тирания желания : маркиз де Сад в зеркале Платона / Протопопова И. // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 112. – С. 78–92.

109. Раєн – 2012: Раєн К. Світанок сексу : доісторичні витоки сучасної сексуальності / К. Раєн, К. Джета. – К. : Темпора, 2012. – 506 с.

110. Райх – 1997: Райх В. Функция оргазма : Основные сексуально-экономические проблемы биологической энергии / Райх В. ; [пер. В. Костенко]. – СПб. : Университетская книга, 1997. – 302 с. – (Классики зарубежной психологии).

111. Рогинська – 2005: Рогинская О. Рецензия на кн. : Рикёр П. Память, история, забвение / Рикёр П. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 2004. – 728 с. – (Французская философия XX века) [Електронний ресурс] / О. Рогинская. Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3 (40–41). – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/r46.html.

112. Романова – 2012: Романова Е. И. Любовь и самосознание личности в русской литературе : [монография] / Романова Е. И. – Днепропетровск : Новая идеология, 2012. – 286 с.

113. Рудська: Рудська М. Спосіб створити родинне пекло [Електронний ресурс] / М. Рудська. – Режим доступу : http://kut.org.ua/books_a0181.php.

114. Рушді – 2010: Рушді С. Флорентійська чарівниця : [роман] / Рушді С. / [з англ. пер. Т. Бойко]. – К. : Вид-во Жупанського, 2010. – 288 с.

115. Саадуєв: Саадуев М. В чем смысл страданий Пророка Мухаммада (салляллаху аляйхи васаллям)? [Електронний ресурс] / Мухаммадрасул-хаджи Саадуев. – Режим доступу : http://www.islamdag.ru/verouchenie/7008.

116. Савчук – 2012: Савчук В. В. Топологическая рефлексия / Савчук В. В. – М. : «Канон+» РООИ «Реабилитация», 2012. – 416 с.

117. Сартр – 1988: Сартр Ж.-П. Первичное отношение к другому : любовь, язык, мазохизм / Сартр Ж.-П. // Проблема человека в западной философии : Переводы / [сост. П. С. Гуревича ; общ. ред. Ю. Н. Попова]. – М. : Прогресс, 1988. – С. 207–228.

118. Сартр – 2000: Сартр Ж.-П. Бытие и ничто : Опыт феноменологической онтологии / Сартр Ж.-П. / [пер. с фр., предисл., примеч. В. И. Колядко]. – М. : Республика, 2000. – 638 с.

119. Секацький – 2004: Секацкий А. Александр Кожев. Введение в чтение Гегеля [Електронний ресурс] / А. Секацкий // Критическая Масса. – 2004. – № 2. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/km/2004/2/sek32.html.

120. Семенов – 2006: Семёнов С. Всё те же стринги под обложкой [Електронний ресурс] / С. Семёнов // Эксперт. – 2006. – № 25 (75). – 26 июня. – Режим доступу : http://www.expert.ua/articles/14/0/2220/.

121. Сняданко – 2008: Сняданко Н. Колекція пристрастей, або Пригоди молодої українки / Сняданко Н. / [передмова А. Ю. Куркова ; худож.-оформлювач Л. Д. Киркач-Осіпова]. – Харків : Фоліо, 2008. – 287 с. – (Графіті).

122. Солодовник: Солодовник М. Маргінальна антибіографія Войцеха Кучока [Електронний ресурс] / М. Солодовник. –

Режим доступу : http://litakcent.com/2008/04/22/maksym-solodovnyk-marhinalna- antybiohrafija-vojceha-kuchoka.html.

123. Спроге – 2003: Спроге Л. В. Латвийские топосы в рижский период творчества (1923 – 1940 гг.) Юрия Гончаренко-Галича // Чинновский сборник. Редактор сборника Ф. П. Федоров. – Даугавпилс : Saule, 2003. – С. 95–102.

124. Стародубцева: Стародубцева Л. Невозможность возвращения : память и забвение в мифопоэтической топике сознания [Електронний ресурс] / Л. Стародубцева. – Режим доступу : http://www.newacropolis.org.ua/ru/study/conference/?thesis=3642.

125. Степанов – 2011: Степанов М. А. Опыт мышления тела : К эпистемологии Дитмара Кампера : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філософ. наук : спец. 09.00.01 «Онтологія і теорія пізнання» / М. А. Степанов. – СПб, 2011. – 20, [1] с.

126. Субботін : Субботин Д. PR для апокаліпсиса : Как Фредерик Бегбедер описывает то, что невозможно изменить [Електронний ресурс] / Субботин Д. – Режим доступу : http://scepsis.ru/library/id_400.html.

127. Татаренко – 2010: Татаренко А. Поетика форми в прозі постмодернізму (досвід сербської літератури) : [монографія] / Татаренко А. – Львів : ПАІС, 2010. – 544 с.

128. Татаренко: Татаренко А. У пошуках другого тіла роману [Електронний ресурс] / А. Татаренко. – Режим доступу : http://litakcent.com/2009/07/15/u-poshukah-druhoho-tila-romanu/.

129. Татаринов: Татаринов А. Агрессия модернизма (Каким был русский роман в 2011 году) [Електронний ресурс] / А. Татаринов. – Режим доступу : http://www.lych.ru/online/0ainmenu-65/65/720-2012-05-28-12-12-48.

130. Тимофеєва – 2012: Тимофеева О. От редактора [Електронний ресурс] / Тимофеева О. // Новое литературное обозрение. – 2012. – № 114. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nlo/2012/114/t2-pr.html.

131. Тілліх – 1995: Тиллих П. Кайрос / П. Тиллих // Избранное. Теология Культуры П. Тиллих ; [пер. О. Я. Зоткиной]. – М. : Юрист, 1995. – С. 216–235.

132. Ткаченко – 2009: Ткаченко І. А. Топос степу в новій українській літературі (проза) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 «Українська література» / І. А. Ткаченко. – Кіровоград, 2009. – 20 с.

133. Третьяков – 2012: Третьяков В. История сексуальности и понятия о ней в XX веке / Третьяков В. Новое литературное обозрение. – 2012. – № 117. – С. 481–489.

134. Трофименко: Трофименко Т. Юрій Іздрик : «Запам'ятай : ти нікому нічого не винен. Ти тут для радості. Для радості» [Електронний ресурс] / Т. Трофименко. – Режим доступу : http://ukr.mediaport.ua/analytics/19849.

135. Тульчинський: Тульчинский Г. Слово и тело постмодернизма : От феноменологии невменяемости к метафизике свободы [Електронний ресурс] / Тульчинский Г. – Режим доступу : http://hpsy.ru/public/x3131.htm.

136. Тульчинський (2): Тульчинский Г. Вещь и тело как онтофания свободы [Електронний ресурс] / Тульчинский Г. – Режим доступу : http://hpsy.ru/public/x3154.htm.

137. Тхостов – 1994: Тхостов А. Ш. Топология субъекта : Опыт феноменологического исследования [Електронний ресурс] / Тхостов А. Ш. // Вестник МГУ. – 1994. – № 2, 3. – Режим доступу : http://psylib.org.ua/books/_thost01.htm.

138. Тхостов – 2002: Тхостов А. Ш. Психология телесности / Тхостов А. Ш. – М. : Смысл, 2002. – 287 с.

139. Уельбек – 2009: Уэльбек М. Возможность острова : [роман] / Уэльбек М. / [пер. с фр. И. Стаф]. – СПб. : Издательская Группа «Азбука-классика», 2009. – 384 с.

140. Ульянов: Ульянов С. Пелевин и пустота [Електронний ресурс] / С. Ульянов. – Режим доступу : http://pelevin.nov.ru/stati/o-ulan/1.html.

141. Устинов Д. – 2002: Устинов Д. Новый гуманитарий в поисках идентичности (Театрализованное научное действо в нескольких картинах, с интермедиями, прологом и эпилогом) [Електронний ресурс] / Устинов Д. // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 55. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nlo/2002/55/guman.html.

142. Форт: Форт А. Иудаика [Електронний ресурс] / Форт А. – Режим доступу : http://istok.ru/library/learn-n-teach/posobiya/jeduizm-forta/jeduizm-forta_117.html.

143. Франкл – 1990: Франкл В. Человек в поисках смысла : [сборник] / Франкл В. / [пер. с англ. и нем. Д. А. Леонтьева, М. П. Папуша, Е. В. Эйдмана]. – М. : Прогресс, 1990. – 368 с.

144. Франкл: Франкл В. О смысле страдания [Електронний ресурс] / Франкл В. – Режим доступу : http://www.pobedish.ru/main/pain?id=149.

145. Фуко – 1994: Фуко М. О трансгрессии / Фуко М. // Танатография Эроса : Жорж Батай и французская мысль середины XX века / [сб. статей А. Бретона, Ж.-П. Сартра, Г. Марселя, М. Бланшо, Р. Барта и др., а также избр. работы самого Ж. Батая]. – СПб. : Мифрил, 1994. – С. 113–131.

146. Фуко – 1996: Фуко М. Воля к истине : по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / М. Фуко ; [пер. с франц. С. Табачниковой]. – М. : Касталь, 1996. – 448 с.

147. Фуко – 1998: Фуко М. История сексуальности-III : Забота о себе / Фуко М. ; [пер. с фр. Т. Н. Титовой и О. И. Хомы / под общ. ред. А. Б. Мокроусова]. – К. : Дух и литера ; Грунт ; М. : Рефл-бук, 1998. – 288 с.

148. Хазагеров: Хазагеров Г. К изучению топосферы культуры [Електронний ресурс] / Хазагеров Г. – Режим доступу : http://www.khazagerov.com/pragmatica/82-topos-vs-concept.html.

149. Хайдарова: Хайдарова Г. Боль в культуре. Подходы, концепции, комментарии. Аналитический обзор (Часть I) [Електронний ресурс] / Г. Хайдарова. – Режим доступу : http://paininfo.ru/articles/4289.html.

150. Хайдарова – 2003: Хайдарова Г. Р. Феномен боли : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.01 / Хайдарова Гульнара Равилевна. – СПб., 2003. – 135 с.

151. Хайдарова (2): Хайдарова Г. Боль в культуре. Подходы, концепции, комментарии. Аналитический обзор (Часть II) [Електронний ресурс] / Г. Хайдарова. – Режим доступу : http://paininfo.ru/articles/4292.html.

152. Хайдарова (3): Хайдарова Г. Боль в культуре. Подходы, концепции, комментарии. Аналитический обзор (Часть III) [Електронний ресурс] / Г. Хайдарова. – Режим доступу : http://paininfo.ru/articles/4293.html.

153. Хайдарова (4): Хайдарова Г. Феномен боли в европейской культуре [Електронний ресурс] / Г. Хайдарова. – Режим доступу : http://www.paininfo.ru/articles/2499.html.

154. Хайнаді – 2004: Хайнади З. Архетипический топос / Хайнади З. // Литература. Приложение к газете «Первое сентября». – 2004. – Авг. (№ 29). – С. 7–13.

155. Харчук – 2008: Харчук Р. Б. Сучасна українська проза : Постмодерний період : [навчальний посібник] / Харчук Р. Б. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с. – (Альма-матер).

156. Хесле – 1994: Хёсле В. Кризис индивидуальной и коллективной идентичности / Хёсле В. // Вопросы философии. – 1994. – № 10. – С. 112–123.

157. Ців'ян – 2004: Цивьян Т. / Семантический ореол «локуса». Выбор места действия в художественном тексте / Цивьян Т. // Analysieren als Deuten. Wolf Schmid zum 60. Geburtstag. – Hamburg, 2004. – P. 135–150.

158. Чернігівська – 1986: Черниговская Т. В. Метафорическое и силлогистическое мышление как проявление функциональной асимметрии мозга / Т. В. Черниговская, В. Л. Деглин // Учёные записки Тартуского университета (Труды по знаковым системам). – Тарту, 1986. – Вып. 19. – С. 68–84.

159. Чернігівська – 2001: Черниговская Т. В. В своём ли мы имени? // Канун. – СПб, 2001. – Вып. 2 («Чужое имя»). – С. 246–260.

160. Чернігівська – 2008: Черниговская Т. В. Человеческое в человеке : сознание и нейронная сеть [Електронний ресурс] / Черниговская Т. В. // Проблема сознания в философии и науке. – М. : ИФ РАН ; Канон+, 2008. – Режим доступу : http://www.genlingnw.ru/Staff/Chernigo/publicat/FreeWill.pdf.

161. Чижевський – 2005: Чижевський Д. Український народний характер і світогляд // Чижевський Д. Філософські твори : в 4 т. / Д. Чижевський. – К. : Смолоскип, 2005. – Т. 1. – 2005. – С. 14–18.

162. Шаманський: Шаманский Д. Пустота (Снова о Викторе Пелевине) [Електронний ресурс] / Д. Шаманский. – Режим доступу : http://pelevin.nov.ru/stati/o-sham/1.html.

163. Шаргунов – 2000: Шаргунов С. Рецензия на кн. : Павич М. Ящик для письменных принадлежностей / [перевод с сербского Л. Савельевой]. – СПб. : Азбука, 2000. – 218 с. / [Електронний ресурс] / С. Шаргунов // Новый мир. – 2000. – № 12. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2000/12/pavich.html.

164. Шатько – 2013: Шатько Е. Читать Павича – обманываться и верить... [Електронний ресурс] / Е. Шатько // Иностранная литература. – 2013. – № 4. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/inostran/2013/4/s14.html.

165. Шелер – 1973: Scheller M. Formalism in Ethics and Non-Formal Ethics of Values / Max Scheller. – Evanston : Northwestern University Press, 1973. – 569 с.

166. Шепельов: Шепелёв А. Виктор Пелевин : роман о встрече с самим собой [Електронний ресурс] / А. Шепелёв. – Режим доступу : http://pelevin.nov.ru/stati/o-shepelev/1.html.

167. Шестаков – 2003: Шестаков В. П. Эрос и логос в европейской культурной традиции / Шестаков В. П. // Эрос и логос : феномен сексуальности в современной культуре / [сб. науч. ст.]. – М. : Рос. ин-т культурологии, 2003. – С. 37–98.

168. Шинкаренко: Шинкаренко О. Іздрик : важка філософська інтоксикація [Електронний ресурс] / О. Шинкаренко. – Режим доступу : http://singingfoot.sumno.com/literature-review/izdryk-vazhka-filosofska-intoksykatsiya/?reply_to=33562.

169. Шматко – 1993: Шматко Н. А. Введение в социоанализ Пьера Бурдьё / Шматко Н. А. // Бурдьё П. Социология политики / Бурдьё П. / [пер. с фр. ; сост., общ. ред. и предисл. Н. А. Шматко]. – М. : Socio-Logos, 1993. – С. 7–26.

170. Шматко – 1998: Шматко Н. А. «Габитус» в структуре социологической теории / Шматко Н. А. // Журнал социологии и социальной антропологии. – 1998. – Т. 1. – № 2. – С. 59–69.

171. Шопенгауер – 1992: Шопенгауэр А. Собр. соч : в 5-ти томах / Шопенгауэр А. / [сост., вступ. ст., прим., А. А. Чанышева ; пер.

Ю. И. Айхенвальда под ред. Ю. Н. Попова]. – М. : Московский клуб, 1992. – Том 1 : Мир как воля и представление. – 1992. – 395 с.

172. Штейнбук – 2007: Штейнбук Ф. М. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Педагогічна преса, 2007. – 292 с.

173. Штейнбук – 2009: Штейнбук Ф. М. Тілесність – мімезис – аналіз (Тілесно-міметичний метод аналізу художніх творів) : [монографія] / Ф. М. Штейнбук. – К. : Знання України, 2009. – 215 с.

174. Шустер – 2011: Шустер А. Двойная перспектива : размышления о платоновском определении удовольствия / А. Шустер. Новое литературное обозрение. – 2011. – № 112. – С. 93–107.

175. Щолкін – 2006: Щёлкин А. Наркотики. Цивилизация. Человек [Електронний ресурс] / Щёлкин А. – Звезда. – 2006. – № 1. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/zvezda/2006/1/sh12.html.

176. Щукина – 2003: Щукина Д. А. Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста / Д. А. Щукина. – СПб. : СПГГИ, 2003. – 218 с. – (Серия «Филологические исследования»).

177. Ямпольський – 1996: Ямпольский М. Демон и Лабиринт / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение : [научное приложение]. – М., 1996. – Вып. VII. – 336 с.

178. Ямпольський – 2004: Ямпольский М. Сообщество одиночек : Арендт, Беньямин, Шолем, Кафка / Ямпольский М. – Новое литературное обозрение. – 2004. – № 67. – Режим доступу : http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/iam4.html.

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Аристотель, 10
Аронсон, Олег, 115
Ахматова, Анна, 111

Бад'ю, Ален, 117
Барт, Ролан, 127, 161
Батай, Жорж, 142
Бахтін, Михайло, 13
Башляр, Гастон, 50
Беньямін, Вальтер, 198
Берґсон, Анрі, 147
Берлін, Ісайя, 176
Бланшо, Моріс, 71
Бодлер, Шарль, 50
Бодріяр, Жан, 111, 114, 121, 129, 133, 135, 169
Бродський, Йосип, 2, 27
Бурд'є, П'єр, 101

Вернадський, Володимир, 15
Винничук, Юрій, 176
Висоцький, Володимир, 12

Гайдеґґер, Мартін, 75
Гандельсман, Володимир, 93
Гваттарі, Фелікс, 95
Геґель, Ґеорґ, 81, 89
Гейне, Генріх, 43
Герцоґ, Дагмар, 177
Гідденс, Ентоні, 135, 136
Гоголь, Микола, 158
Голобородько, Ярослав, 97, 100
Гомілко, Ольга, 7
Гофмансталь, Гуго фон, 10
Губерман, Ігор, 176

Дамасіо, Антоніо, 166
Декарт, Рене, 52, 163

Дельоз, Жіль, 95
Дерріда, Жак, 143
Джонсон, Марк, 166
Джуан, Стівен, 140

Дубинянська, Яна, 22

Ейнштейн, Альберт, 13
Еко, Умберто, 74
Елтон, Бен, 39
Епштейн, Михайло, 159, 178

Єшкілєв, Володимир, 174

Жадан, Сергій, 143, 182
Жене, Жан, 173

Забужко, Оксано, 178, 186
Закурдаєва, Наталія, 12
Запорожець, Олександр, 52
Зорін, Іван, 190

Ільїн, Сергій, 69
Істон-Елліс, Брет, 39

Калинець, Ігор, 179
Калінін, Ілля, 8
Кальдерон, Педро, 10
Камартін, Ізо, 115
Кампер, Дітмар, 26, 168, 173
Кант, Іммануїл, 174
Кафка, Франц, 5, 198
Керкхов, Дерик де, 53
Кізі, Кен, 70, 182
Кіркеґор, Сьорен, 125
Кобо Абе 87
Ковалєнін, Дмитро, 84, 87
Кожев, Олександр, 89
Козмін, В'ячеслав, 12
Корнєв, Сергій, 131

Кортасар, Хуліо, 87
Кранц, Генріх, 33
Кребель, Ірина, 201
Кривенко, Марія, 177
Кристева, Юлія, 138
Кундера, Мілан, 153
Курціус, Ернст, 10–11

Лаврентьєв, Максим, 65
Лакан, Жак, 82, 89, 95, 98, 108, 130
Лакофф, Джордж, 166
Лапицький, Віктор, 71
Леонтьєв, Олексій, 52
Лєбєдєв, Степан, 144
Лихачов, Дмитро, 15
Ліотар, Жан-Франсуа, 156
Ловчинський, Микита, 13
Лосєв, Лев, 67, 79
Лосєв, Олексій, 133
Лорд, Альберт, 18
Лотман, Юрій, 15
Лоуренс, Девід, 128
Лютер, Мартін, 10
Льюїс, Клайв, 40

Макіавеллі, Ніколо, 76
Маркес, Габріель Гарсіа, 87
Марцинківський, Володимир, 40
Маслова, Ганна, 12
Матіяш, Богдана, 54
Мейер, Гельґе,33
Мелетинський, Єлеазар, 18
Мельникова, Надія, 18
Мерло-Понті, Моріс, 138, 139, 141, 142
Михайлович, Ясміна, 188
Михед, Олександр, 161
Міллер, Жак-Ален, 109
Мінський, Марвін, 17
Муриков, Геннадій, 80

Нансі, Жан-Люк, 111, 159, 163
Неклюдов, Сергій, 11, 17
Некрасов, Всеволод, 173

Ольшанський, Дмитро, 81, 81, 93

Паланік, Чак, 39
Пивоварчук, Анна, 130
Пиркало, Світлана, 174
Платон, 10, 84, 97, 133, 134
Платт, Кевін, 20

Подорога, Валерій, 143, 156, 157, 183
Протагор, 10
Прохасько, Тарас, 70

Рассел, Бертран, 170
Рікер, Поль, 143
Романова, Олена, 127
Ронсар, П'єр де, 10
Рудська, Марина, 54
Руссо, Жан-Жак, 52

Савчук, Валерій, 24, 25
Сад, Франсуа де, 128, 129
Сартр, Жан-Поль, 95
Секацький, Олександр, 89, 90, 159
Сіксу, Гелен, 199
Сократ, 93, 98
Солодовник, Максим, 54
Солсберійський, Джон, 10
Спіноза, Бенедикт, 191
Субботін, Дмитро, 42
Сухачов, В'ячеслав, 25

Татаренко, Алла, 188
Тимофеєва, Оксана, 6
Тілліх, Пауль, 140
Толстой, Лев, 67, 76, 106, 121, 168, 206

Трофименко, Тетяна, 159
Тульчинський, Григорій, 173
Тхостов, Олександр, 25, 167, 200

Ульянов, Семен, 65, 68, 69

Фейхтвангер, Ліон, 51
Франкл, Віктор, 41, 48
Фуко, Мішель, 128, 130

Хазагеров, Георгій, 14, 15, 16

Хайдарова, Гульнара, 24, 25, 28
Хайнаді, Золтан, 15
Харчук, Роксана, 117
Хесле, Вітторіо, 197

Чернігівська, Тетяна, 170
Чижевський, Дмитро, 59
Чоран, Еміль, 125

Шаманський, Дмитро, 66
Шаргунов, Сергій, 187
Шарден, Тейяр де, 15
Шатько, Євгенія, 187
Шекспір, Вільям, 10
Шелер, Макс, 148
Шинкаренко, Олег, 158
Шкловський, Віктор, 96
Шопенгауер, Артур, 185
Шоу, Бернард, 81, 127
Шустер, Аарон, 95, 100

Щолкін, Олександр, 99

Юнґ, Карл, 14, 133

Ямпольський, Михайло, 19, 148, 191

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Аберантність 194, 208, 215
Аберація сексуальна 138
Автохтонний 175
Адиктивний патерн 136, 138, 203, 208
Алеаторика (спокуси) 118
Алюзія 61, 70, 161, 182, 190
Антимортуальна анґажованість 85
Антиномічна диспозиція 66
Антитетичність 92
Антропологізація 87
Антропологічний 7, 64, 86, 87, 89, 95, 103, 128, 150, 153, 211
Апостеріорне апріорі 183, 206
Архетип 14–15
Архетипіка 14
Архетипічні мотиви 18
Архітектоніка 149
Афективний 205, 206
Афективні установки 25

Габітус 101, 103, 104, 108, 110, 203, 209, 210
Гедонізм 109, 203
Гендерний 20, 63, 174, 175, 188, 199, 202
Геронтологічний 86, 164
Гетерогенний 200
Гомеоморфізм 24
Гомогенний 200

Девіація 137, 208
Деміфологізація 121
Депривація сексуальна 137
Дисемінація 25, 44
Дисипація 44, 46, 50, 204, 211
Дискретний 17, 44, 46, 163, 168, 211
Дискримінантна структура 135
Дискурсивний ексгібіціонізм 62
Диспозитив (сексуальності) 197
Дифузія образів 76

Діалектична теологія 140

Екзистенція 112, 144, 175, 182, 183
Екзорцизм 112
Ексаптація 100, 103, 110

Ексаптований габітус 105, 110, 208
Експансивний стан 203
Експліцитна ідентичність 191
Експліцитний читач 85
Експозиція 23, 32
Екстеріоризація 102
Екстернальний локус контролю 12
Епіфеномен 102

Зав'язка 24

Ізоморфний 205
Інверсія 189
Інсталяція 148
Інтелігибельність 82, 170, 197
Інтенціональність 138
Інтеріоризація 102
Інтернальний локус контролю 12

Кайрос 140, 142, 208
Каузальність 84, 154
Конвергентна валідність 201, 206
Концепт 12, 15–17
Концептосфера 12, 15, 16

Лексичні маркери 53
Лібідо 82, 83, 95, 135, 164, 207
Лібідозна сфера 87, 93, 211
Лімінальний 43
Ліміноїдний 43
Логотерапія 41
Локус 11–13

Маскарадна теодицея 93
Маскулінний 94, 198, 209
Мелодраматизація текстів 64
Метанарація 201
Метафізичний 7, 66, 88, 158, 167, 175, 188
Мисленнєво-тілесна рекурсія 163, 164, 168, 170, 172, 204, 205
Міфопоетичний 160
Модус 111
Моногамність 125, 203

Монструозність 194, 195, 196, 198, 204
Монструозна ідентичність 206, 207, 212, 213, 215
Мотив 17–19

Наратив 33, 46, 47, 55, 74, 102, 112, 133, 159, 162, 163, 167, 172, 179, 209
Наративізація монструозності 204
Наративна стратегія 34, 35, 36, 39, 48, 58
Наратор 44, 46, 113, 116, 119, 122, 171, 189, 190, 196
Негативна свобода 176, 180, 214
Ноуменальний 176, 186

Обсесійний 184, 203
Олфактори 113
Онтологічний 9, 41, 64, 66, 71, 74, 106, 153, 156, 160, 175, 205, 208

Парапраксія 193, 194, 196, 198, 199, 207, 208
Парафілія 139, 140
Патерн фрактальний 26, 44, 46, 76, 166, 211, 215
Перверсивність 138, 208
Перверсія 42, 86, 138
Пермутація 189
Перформативна література 79
Пластична сексуальність 136, 207
Позитивна свобода 185, 214
Постмодерністський абсолютний нуль 66
Посттравматичні рефлексії 64
Прегнантність 146, 151, 156
Пригодницько-авантюрний дискурс 58
Проміскуїтет 125

Регенерація особистості 55
Рекурсія 163, 164, 166, 168, 170, 172, 204, 205, 212, 215
Реторсія 118, 122, 123, 126, 207, 208
Реципрокність 189, 192, 209, 215

Сексуально-девіантний 86
Семіосфера 15
Сенситивність 62
Сигніфікація 130
Симулякр 123, 134, 158
Симультанний 163
Синдромом нерозрізнення сексуального об'єкту 138, 208
Статево-дискурсивна інверсивність 64
Суб'єктно-об'єктна опозиція 201
Сукцесивний 163
Сюжетно-композиційні колізії 58

Текст-музей 115
Телеологія 85, 90

Тема 18, 77, 105, 148
Тернарна типологія 140
Тілесний міметизм 8
Тілесність 7, 8, 160, 173, 194, 197
Тілесно-міметичний метод 8–9, 19
Топіка 14, 20
Топологія суб'єкта 25, 171
Топос 9, 10–20, 25
Трансгресія 95, 126, 128, 130
Трансцендентний 87, 88, 119, 174

Унґюкуляція 131
Утопія 84, 186

Фалократична перспектива 94
Фемінне 198
Фетиш 113, 126
Фікційність 71
Філогенез 52

Флуктуація 142, 146, 151, 152, 156, 212, 213, 215
Фрактальна рекурсія 166, 212
Фрейм 17

Хіазматичний 160
Хронотоп 13–14

Наукове видання

Штейнбук Фелікс

КОНВЕРГЕНЦІЯ ТІЛЕСНИХ МІКРОТОПОСІВ У СУЧАСНІЙ СВІТОВІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Художнє оформлення: Катерина Ананко
Макетування й комп'ютерне верстування: Євгенія Нестеренко

Підписано до друку 02.10.2014 р.
Формат 60 х 84 1 / 16. Папір офсетний.
Гарнітура MinionPro. Друк офсетний.
Обсяг 11,76 ум. др. арк., 14,41 обл.-вид. арк.
Наклад 300 прим. Зам. № 1388.

Видавничий дім Дмитра Бураго
Свідоцтво про внесення до державного реєстру
ДК № 2212 від 13.06.2005 р.
04080, Україна, м. Київ-80, а / с 41
Тел. / факс: (044) 227-38-28, 227-38-48;
e-mail: info@burago.com.ua,
site: www.burago.com.ua